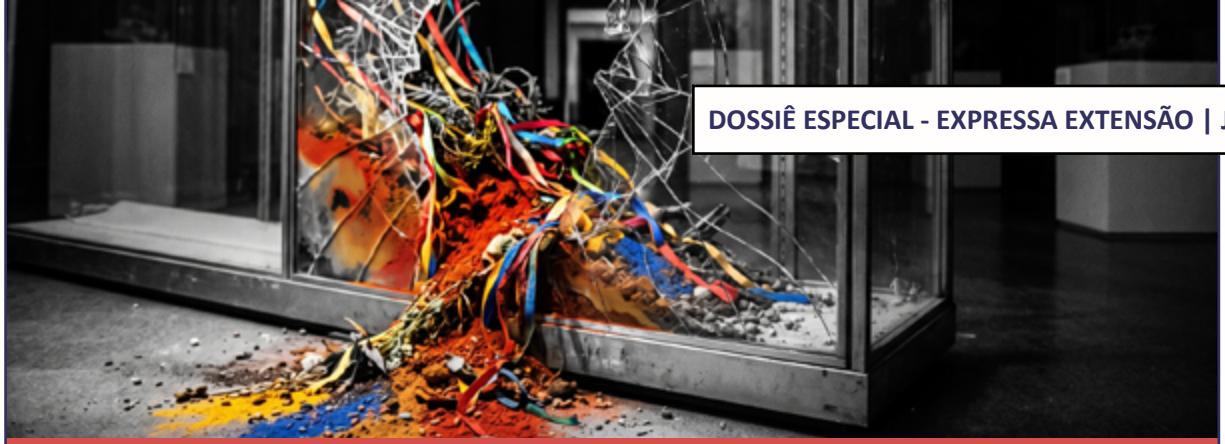


ENTRE A VITRINE ESPETACULAR E O LABORATÓRIO DE SITUAÇÕES: ESPETÁCULO, DECOLONIALIDADE E O FUTURO DOS MUSEUS

BETWEEN THE SPECTACULAR SHOWCASE AND THE LABORATORY OF SITUATIONS: SPECTACLE, DECOLONIALITY, AND THE FUTURE OF MUSEUMS

Daniel Mauricio Viana de Souza - Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFRGS, com "período sanduíche" no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Mestre em Ciência da Informação pelo PPGCI- IBICT/UFF. Graduado em Museologia pela UNIRIO. Professor do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel. Coordenador no Núcleo de Estudos sobre Museus, Ciência e Sociedade (NEMUCS). Coordenador do MUDI - Museu Diários do Isolamento. Dedica-se a estudos vinculados à Museus, Ciência, Divulgação Científica, Sociologia da Ciência e Teoria da Sociedade do Espetáculo. E-mail: danielmvsouza@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8767-7169

RESUMO

Este artigo investiga as interfaces possíveis entre a teoria do espetáculo de Guy Debord e as teorias decoloniais, tomando a noção de futuro como fio condutor. Argumenta-se que as duas tradições convergem no diagnóstico de que o futuro legitimado pela modernidade ocidental não é dado naturalmente, mas produzido como dispositivo de poder – seja pela lógica do espetáculo, seja pela colonialidade –, e divergem quanto ao horizonte que propõem, um futuro ainda inscrito em categorias modernas de revolução e sujeito universal, no primeiro caso; uma pluralidade de futuros descentrados e ancorados em saberes não europeus, no segundo. Essa articulação teórica, construída de modo crítico e seletivo, é então testada no campo museal, mostrado como espaço em que o museu pode operar simultaneamente como dispositivo espetacular, ao converter ciência, memória e cultura em imagem-mercadoria; e como dispositivo colonial, ao organizar acervos e narrativas segundo uma temporalidade hegemônica que relega povos colonizados à condição de passado. Como resposta a esse duplo fechamento, o artigo recupera a produção museológica brasileira – da teoria do "fato museal" à museologia social e à crítica decolonial da própria teoria museológica – para propor o museu como "laboratório de situações", espaço de invenção coletiva de futuros, e não vitrine de um passado espetacularizado. Práticas concretas de museus de território, curadorias compartilhadas e museus universitários em contexto de precariedade ilustram essa reformulação, sustentando a tese de que o futuro dos museus é um campo em disputa, e não um destino inevitável.

Palavras-chave: Sociedade do espetáculo; Decolonialidade; Museologia; Futuro; Museu como "laboratório de situações".

ABSTRACT:

This article investigates the possible interfaces between Guy Debord's theory of the spectacle and decolonial theories, taking the notion of the future as a guiding thread. It argues that the two traditions converge in diagnosing that the future legitimized by Western modernity is produced as a device of power – through the logic of the spectacle or through coloniality –, while diverging as to the horizon proposed, a future still inscribed in modern categories of revolution and a universal subject, in the first case; a plurality of decentered futures anchored in non-European knowledges, in the second. This theoretical articulation, built critically and selectively, is then tested in the museum field, shown as a space in which the museum can operate simultaneously as a spectacular device, converting science, memory, and culture into commodity-images; and as a colonial device, organizing collections and narratives according to a hegemonic temporality that relegates colonized peoples to the condition of the past. As a response to this double closure, the article recovers Brazilian museological production – from the theory of the "museum fact" to social museology and the decolonial critique of museological theory itself – to propose the museum as a "laboratory of situations", a space for the collective invention of futures, rather than a showcase of a spectacularized past. Concrete practices of territorial museums, shared curatorships, and university museums operating under precarious conditions illustrate this reformulation, supporting the thesis that the future of museums is a contested field, not an inevitable destiny.

Keywords: Society of the spectacle; Decoloniality; Museology; Future; Museum as a "laboratory of situations".

INTRODUÇÃO

É possível pensar o futuro dos museus colocando-o em tensão com duas críticas fundamentais da modernidade: a crítica do espetáculo, formulada por Guy Debord, e a crítica decolonial, que desnuda a colonialidade como matriz persistente de poder, saber e temporalidade. A premissa fundamental aqui é a de que os museus constituem campos privilegiados de disputa sobre o tempo, podendo reproduzir futuros coloniais e espetaculares, mas podendo também operar como pontes para futuros plurais, descentrados e politicamente abertos.

A referência a Debord é decisiva porque sua teoria da sociedade do espetáculo descreve uma modernidade em que a experiência social é mediada por imagens, mercadorias e formas de afastamento da vida, produzindo um presente contínuo no qual o futuro é capturado pela promessa de consumo, inovação e novidade. Esse diagnóstico ajuda a compreender o museu contemporâneo quando este se orienta por lógicas de visibilidade, consumo cultural e interatividade superficial, convertendo a memória em imagem-mercadoria e o público em espectador-consumidor.

Para a crítica decolonial, por outro lado, denunciar a espetacularização da experiência não é suficiente se não enfrentarmos a colonialidade que organiza quais histórias podem ser narradas, quais saberes contam como legítimos e quais futuros são apresentados como universais. Nessa chave, a noção de futuro deixa de ser sinônimo de progresso linear e passa a ser entendida como campo disputado entre um futuro moderno-revolucionário, ainda preso a categorias universalistas, e uma pluralidade de futuros que emergem de epistemologias e temporalidades diferentes das eurocentradas. É por isso que a articulação entre espetáculo e decolonialidade – construída aqui de modo crítico e seletivo, já que não é uma aproximação evidente nem isenta de tensões – torna

possível pensar os museus como instituições que organizam, a um só tempo, regimes de visibilidade e regimes de temporalidade.

Nesta perspectiva, o debate sobre o futuro dos museus implica questionar se tais instituições continuarão a operar como aparelhos de legitimação de um futuro colonizado pelo capital, pela imagem e pela universalização dos saberes dominantes, ou se poderão tornar-se laboratórios de situações, espaços de desespetacularização e de coprodução de mundos. Dessa forma, em vez de uma conjectura metafórica e otimista, o museu como "ponte para o futuro" deve ser pensado como um problema teórico e político: que tipo de ponte é essa, para onde ela conduz e quem define seus caminhos?

Para desenvolver essas questões, o artigo se organiza em quatro movimentos, além desta introdução e da conclusão. Primeiro, delimita-se o conceito de futuro a partir do espetáculo e das teorias decoloniais. Em seguida, reconstroem-se os pontos de contato e as tensões entre as proposições debordianas e as da decolonialidade, evitando tanto a fusão indevida quanto a incomunicabilidade entre os dois campos. Depois, aplica-se essa discussão ao campo museal, analisando o museu-espetáculo e os futuros coloniais que ele pode reproduzir. Por fim, propõe-se uma leitura da museologia contemporânea, sobretudo a partir da produção museológica brasileira, orientada pela desespetacularização, pela pluriversalidade e pela ideia do museu que, funcionando como laboratório de situações, estabelece pontes para o futuro.

DOIS REGIMES DE TEMPORALIDADE: O "FUTURO MODERNO-REVOLUCIONÁRIO" E OS "FUTUROS PLURAIS"

Antes de analisar as interfaces entre a teoria do espetáculo e as teorias decoloniais no campo museal, é necessário demarcar como cada uma dessas tradições constrói, à sua maneira, a noção de futuro. Importante destacar que se trata de um conceito que não é dado, mas produzido, de modo que, tanto Debord (1997) quanto os autores decoloniais entendem o futuro não como um horizonte cronológico neutro, mas como um campo de disputa política e epistêmica. É com base nessa premissa comum, o futuro como construção disputada, que, mais adiante, será possível aproximar as duas tradições sem reduzi-las uma à outra.

Em "A sociedade do espetáculo", Guy Debord descreve a modernidade capitalista avançada como uma fase em que a acumulação de mercadorias se converte em acumulação de imagens, e a vida social, antes vivida diretamente, passa a ser representada (Debord, 1997, tese 1; tese 2; tese 34). Essa mediação generalizada da existência por imagens tem consequências diretas sobre a experiência do tempo. Assim, o espetáculo neutraliza a historicidade ao produzir um presente contínuo, autorreferente, no qual o futuro deixa de ser aberto e passa a ser antecipado, prometido e consumido antecipadamente sob a forma de novidade técnica, moda ou reforma política. Como sintetiza Debord (1997, tese 154), "a realidade do tempo foi substituída pela publicidade do tempo". O "futuro", nessa chave, é sistematicamente subsumido ao tempo do capital. Cada inovação anunciada reafirma a permanência da mesma ordem social, de modo que a mudança aparente funciona como mecanismo de conservação. Debord (1997) chama esse regime de tempo de "pseudocíclico", justamente porque o consumo de novidades produz a ilusão de movimento histórico ali onde se repete, sob nova roupagem, a mesma estrutura de dominação.

Essa crítica, no entanto, não equivale a uma negação pura e simples do futuro como categoria. Debord (1997) mantém, de modo implícito, um horizonte de futuro emancipatório, herdeiro

tanto do marxismo quanto da tradição situacionista[1], da qual seu pensamento se origina. Esse futuro está associado à superação da forma-mercadoria, à reapropriação da vida cotidiana pelos próprios sujeitos e à construção do que os situacionistas chamavam de "situações", isto é, momentos concretos e coletivamente organizados capazes de romper a passividade espetacular e restituir aos indivíduos o poder sobre sua própria experiência de tempo. Trata-se, portanto, de um futuro ainda inscrito em categorias tipicamente modernas – revolução, consciência de classe, autogestão, conselhos operários –, ainda que Debord (1997) já desconfie da racionalidade autoproclamada do projeto moderno, denunciando-a como uma forma de reificação encenada. É por isso que se pode chamá-lo de futuro "moderno-revolucionário", uma vez que rompe com o presente espetacular, mas não abandona a matriz universalista e o sujeito histórico único, o proletariado, ou mais amplamente os que vivem sob o espetáculo, que caracterizam o pensamento emancipatório europeu do século XX.

O pensamento decolonial parte de um diagnóstico distinto, embora também entenda que o futuro moderno não é neutro, mas um dispositivo de poder. Aníbal Quijano (2005), ao argumentar que a modernidade ocidental se constituiu simultaneamente à colonização da América, sustenta que a chamada "colonialidade do poder" além de organizar relações econômicas e raciais, estabelece um tipo específico de regime de temporalidade. Desse modo, os povos colonizados são classificados como atrasados, tradicionais ou pré-modernos, enquanto a Europa – e depois o Atlântico Norte – se apresenta como o lugar do futuro, do progresso e do desenvolvimento a ser alcançado por todos os demais. Walter Mignolo (2003, p. 74), por seu turno, radicaliza esse argumento ao afirmar que "não existe modernidade sem colonialidade", sendo esta última a face oculta e constitutiva do intento civilizatório ocidental. Nesses termos, o "futuro" prometido pelo projeto moderno-colonial – desenvolvimento, industrialização, civilização etc. – é, ele próprio, um futuro colonial, universal apenas em sua pretensão, mas geopoliticamente situado e historicamente violento em sua realização.

Diante disso, autores decoloniais propõem uma reconfiguração da própria ideia de futuro. Catherine Walsh (2009, p. 12-42), em diálogo com movimentos indígenas e afrodescendentes latino-americanos, defende que a interculturalidade crítica supõe outras temporalidades, não subordinadas à linha única do progresso ocidental, mas articuladas a cosmovisões, ritmos e formas de vida historicamente descartadas pela modernidade. Nelson Maldonado-Torres (2022), por sua vez, ao descrever a "colonialidade do ser", mostra como a experiência colonial impôs aos sujeitos racializados uma suspensão de sua própria humanidade e, com ela, de seu direito a projetar o futuro. A decolonialidade seria, nesse sentido, também uma disputa pelo direito a ter futuro. Já Arturo Escobar (2018) mobiliza a noção de "pluriverso", propondo que não deve haver um único mundo e um único futuro para o qual todas as sociedades devem convergir, mas, sim, uma multiplicidade de mundos possíveis, "um mundo onde cabem muitos mundos" (Escobar, 2018, p. 16, tradução nossa), cada qual com suas próprias ontologias, saberes e temporalidades, articulados em rede sem que nenhum se imponha como modelo universal aos demais.

Essa reconfiguração implica dois deslocamentos importantes. Primeiro, o futuro deixa de ser sinônimo de progresso linear a partir de um centro europeu e passa a ser pensado no plural – futuros indígenas, afrodiaspóricos, camponeses e populares, cada um com sua própria temporalidade, coexistindo sem hierarquia. Segundo, a decolonialidade se apresenta menos como uma utopia que aponta

1. A Internacional Situacionista (1957–1972) foi um movimento de vanguarda artística e política que reuniu artistas, escritores e teóricos em torno da crítica à sociedade capitalista e à separação entre arte e vida cotidiana. Defendendo a criação de "situações" capazes de transformar a experiência vivida, o movimento exerceu forte influência sobre as mobilizações políticas e culturais da década de 1960, notadamente o Maio de 1968, tendo em Guy Debord seu principal formulador teórico.

para um novo destino comum e mais como um movimento de “des-futuro” do moderno-colonial, rompendo com a linha temporal hegemônica que historicamente impôs um único destino a todos os povos. Frantz Fanon (2005) já antecipava esse gesto ao afirmar que a libertação dos povos colonizados não poderia consistir em simplesmente repetir o percurso histórico da Europa, mas exigiria a invenção de caminhos próprios, ainda por vir. É esse duplo movimento, pluralização e desmontagem do futuro único imposto pela colonialidade, que distingue a crítica decolonial da crítica situacionista ao espetáculo, ainda que ambas partilhem a recusa de um tempo histórico dado como natural e inevitável.

PONTOS DE CONTATO, TENSÕES E LIMITES ENTRE A CRÍTICA AO ESPETÁCULO E A LEITURA DECOLONIAL

Delimitadas as duas concepções de futuro, o horizonte moderno-revolucionário de Debord (1997) e a pluralidade de futuros proposta pela decolonialidade, cabe perguntar em que medida essas tradições podem ser lidas em conjunto. A resposta não é unívoca, há pontos de contato genuínos, que permitem tomar o "futuro" como fio condutor comum, mas também tensões estruturais, que impedem uma simples fusão das duas perspectivas. É esse duplo movimento, de aproximação e de atrito, que se aborda a partir daqui.

O primeiro ponto de contato está na crítica ao tempo moderno e à racionalização do futuro. Debord descreve o “presente perpétuo” como o regime temporal do capital, em que a historicidade é anulada, e o futuro se converte em promessa de consumo e espetáculo, numa sucessão de novidades que reafirma, sob nova aparência, a mesma ordem social estabelecida (Debord, 1997, teses 153 e 156). As teorias decoloniais, por caminho distinto, denunciam um “tempo moderno” análogo, a saber, um único ritmo de desenvolvimento, imposto como universal, que subordina ou desqualifica outros modos de temporalidade – cíclicos, rituais, relacionais, entre outros – próprios de comunidades subalternizadas (Quijano, 2005; Walsh, 2009). Achille Mbembe (2018, p. 159) reforça esse argumento ao mostrar que a razão colonial impôs ao chamado “sujeito negro” uma temporalidade de atraso permanente, na qual o futuro sempre pertence a outro lugar. Em ambos os casos, portanto, o futuro legitimado pela modernidade – seja pelo espetáculo, seja pela colonialidade – não é um dado natural, mas um dispositivo de poder. O gesto crítico comum, portanto, é justamente transformar esse futuro em campo de disputa.

O segundo ponto de contato diz respeito ao futuro como projeto de “nova civilização”, por um lado, e, por outro, como “transmodernidade/pluriversalidade”. Debord (1997, teses 121 e 143) evoca, no horizonte da superação do espetáculo, uma “nova vida histórica”, fundada na crítica unitária de “todos os aspectos da vida social alienada”, o que implica reconfigurar radicalmente trabalho, lazer, comunicação etc., ainda que esse projeto permaneça articulado em termos modernos de revolução, consciência e autogestão. Do lado decolonial, Enrique Dussel (2005, p. 29) propõe a noção de “transmodernidade”, em suas palavras: “um projeto mundial de libertação”, precisamente para nomear um futuro que não seja mera continuação ou correção do projeto moderno-eurocêntrico, mas sua superação a partir da afirmação das exterioridades que a modernidade sempre excluiu. Escobar (2016), por sua vez, fala em “pluriverso” para descrever um mundo em que muitos mundos, e muitos futuros, coexistem sem hierarquia. A interface possível aqui é pensar o “futuro emancipatório” de Debord como passível de decolonização, ou seja, não apenas emancipação da classe trabalhadora do jugo da mercadoria, mas também descolonização de saberes, modos de ser e modos de tempo. Ambas as vertentes, além disso, convergem em recusar que o futuro seja algo a esperar passivamente, uma vez que ele se constrói em práticas concretas de resistência, recriação do tempo e deslocamento das imagens dominantes – convergência que, adiante, se mostrará decisiva para pensar os museus.

Apesar dessas aproximações, contudo, a articulação entre as duas tradições não é isenta de tensões, sendo uma das mais demarcadas a oposição entre universalismo revolucionário e pluriversalidade decolonial. Debord (1997) parte de uma matriz marxista que ainda pressupõe um sujeito histórico relativamente universal – o proletariado, ou mais amplamente os que vivem sob o espetáculo –, cuja luta emancipatória atravessaria toda a modernidade capitalista independentemente de sua localização geopolítica. O pensamento decolonial problematiza justamente esse universalismo. Como já mostrava Aimé Césaire (2020) em sua crítica ao humanismo europeu, a emancipação moderna costuma ser formulada a partir de sujeitos e categorias europeias, e os futuros plurais só se tornam pensáveis quando esse centro é deslocado. Há, portanto, um desacordo de fundo sobre quem é o sujeito do futuro emancipado.

A segunda tensão que deve ser ressaltada aqui está na relação entre racionalidade histórica e tempo não linear. Mesmo desconstruindo o espetáculo, Debord (1997) ainda opera dentro de uma matriz de tempo histórico linear – capitalismo, superacumulação, crise, revolução –, mesmo que vivida como aprisionamento em um presente contínuo. As teorias decoloniais, em diálogo com cosmologias não ocidentais, questionam a própria linearidade do tempo moderno como dispositivo colonial. Conforme argumenta Ailton Krenak (2019, p. 18; 46), "nosso tempo é especialista em criar ausências", inclusive a ausência de outros futuros possíveis, e contrapõe à ideia de um destino único da humanidade a multiplicação de mundos, de modo que "se cada um de nós pensa um mundo, serão trilhões de mundos". Nesse ponto, a crítica decolonial vai além de Debord (1997), defendendo que não basta romper com o presente espetacular, pois é preciso romper com a forma linear do tempo histórico que sustenta, inclusive, a própria narrativa revolucionária.

Uma terceira tensão fundamental, enfim, contrapõe o futuro como projeto político-emancipatório e o futuro como "des-futuro" do colonial. Em Debord (1997), o futuro é, ainda que irrealizado, um projeto positivo, a construção de uma vida não mais mediada pela mercadoria e pela imagem. Em boa parte do pensamento decolonial, o futuro é pensado antes como desmontagem de um futuro já dado – desenvolvimentista, neoliberal, racializado – do que como um novo destino comum a ser alcançado. Não se trata, desta maneira, de prescrever um porvir único, mas de abrir espaço para a invenção de formas de existência historicamente negadas.

Reunidas, essas tensões não invalidam os pontos de contato identificados anteriormente, elas indicam, portanto, que a aproximação entre espetáculo e decolonialidade em torno do futuro precisa ser feita de modo crítico e seletivo, e não por simples analogia. É justamente esse duplo movimento, de convergência e de atrito, que orienta a análise proposta a seguir, quando a discussão se desloca do plano teórico geral para o campo museal.

DO ESPETÁCULO À COLONIALIDADE: O MUSEU COMO APARELHO DE CAPTURA DO FUTURO

As tensões e os pontos de contato reconstruídos anteriormente não permanecem apenas no plano da teoria geral, eles se manifestam de modo particularmente nítido no campo museal. O museu é, ao mesmo tempo, uma das instituições mais antigas da modernidade ocidental e um dos espaços em que a disputa contemporânea pelo futuro se manifesta de forma mais concreta. Por um lado, museus contemporâneos são frequentemente organizados segundo a lógica do consumo cultural e da visibilidade espetacular; por outro, um conjunto crescente de práticas museológicas – comunitárias, indígenas, afrodescendentes, insurgentes de modo geral – reivindica o museu como espaço de resistência decolonial e de invenção de futuros plurais. O "futuro dos museus" é, portanto, um campo privilegiado para testar, em terreno concreto, a articulação entre espetáculo e decolonialidade proposta aqui. Organiza-se essa discussão em dois eixos comple-

mentares: o museu como dispositivo espetacular e o museu como dispositivo colonial – sendo que, como se verá, ambos compartilham uma mesma consequência sobre o futuro, nomeadamente, a sua antecipação e o seu fechamento.

A espetacularização dos museus não é uma metáfora ingênua, mas um processo institucional descritível. Ela corresponde ao alinhamento do museu à lógica do mercado e do consumo cultural. Temas que poderiam ser objeto de crítica, disputa e historicidade tornam-se espetáculo por meio de linguagens sensacionalistas, alto impacto visual, ludicidade e narrativas de aparência neutra e universal. Tony Bennett (1995, p. 75-76), em sua análise do que chama de "complexo expositivo", já mostrava como os museus modernos, desde o século XIX, articulam vigilância, ordenamento do saber, uma pretensa "reprodução realista do passado" que busca representar o passado como uma "sucessão de etapas que conduzem ao presente", e espetacularização do olhar, organizando o público como massa a ser simultaneamente educada e disciplinada por meio da exibição. Essa genealogia é importante porque revela que a tensão entre conhecimento e espetáculo no museu não é um desvio recente, mas está inscrita na própria formação da instituição museal moderna.

Essa espetacularização tem, como observa Walter Benjamin (1985) em sua leitura da modernidade urbana e das exposições universais, um efeito de "fantasmagoria". Nesse sentido, as mercadorias – e, no caso do museu, os próprios objetos culturais e científicos – são apresentadas como se possuíssem vida e sentido autônomos, dissociados das relações sociais, econômicas e políticas que as produziram. Daniel Souza (2016, p. 27), a partir dessa perspectiva, afirma que a divulgação científica peculiar aos museus tende a apresentar a ciência como algo natural, neutro e inquestionável, de modo que, "tal recusa à incorporação de elementos que explicitam os condicionamentos ideológicos no processo de produção científica", resulta no apagamento dos conflitos históricos, dos interesses e das relações de poder que o atravessam. O visitante, nesse modelo, deixa de ser sujeito-cognitivo e se converte em espectador-consumidor, enquadrado em circuitos pré-formatados de "experiência" que produzem, em vez de conhecimento crítico, uma ilusão de experiência.

As consequências desse regime sobre a noção de futuro são diretas. Sob a lógica do espetáculo, o futuro do museu tende a ser projetado como uma sucessão de *eventos-blockbuster* e *upgrades* tecnológicos, ou seja, mais interatividade, mais efeitos imersivos, mais parcerias com marcas e celebridades, mas sem que essa "inovação" permanente rompa com nenhuma matriz de exclusão ou hierarquia. Trata-se de uma variante museal exata do "presente perpétuo" descrito por Debord (1997), no qual o futuro do museu-espetáculo é sempre o próximo evento, nunca uma reorganização efetiva de quem fala, quem é mostrado e quem decide o que será lembrado. Em outras palavras, esses museus caracterizados "como produtos culturais da sociedade do consumo" (Curvoa e Amorim, 2017, p. 1), organizam e legitimam saberes, histórias e memórias na forma de imagem-mercadoria, o que o aproxima estruturalmente da crítica que Debord (1997) dirige à sociedade de consumo em sentido amplo.

Paralelamente à espetacularização, um conjunto de estudos decoloniais e pós-coloniais tem mostrado que o museu, como instituição herdeira da modernidade ocidental, é também um dispositivo central da colonialidade do poder, do saber e do ser (Quijano, 2005; Maldonado-Torres, 2022). Essa colonialidade não é apenas discursiva, ela está inscrita na própria formação material dos acervos. O relatório elaborado por Felwine Sarr e Bénédicte Savoy (2018, p. 11, tradução nossa) a pedido do governo francês sobre a restituição do patrimônio cultural africano documenta, com base em levantamentos de acervos, que parcela significativa dos objetos africanos hoje conservados em museus europeus foi obtida por meio de saques militares, expedições científicas coloniais e formas de comércio profundamente desiguais, "destruição e coleta como dois lados da mesma moeda", segundo os autores, configurando uma "ordem museal" cuja origem

é indissociável da violência colonial. O mesmo padrão se repete, com variações, em coleções etnográficas e arqueológicas de outras regiões colonizadas, da América Latina à Oceania.

Essa genealogia colonial dos acervos tem consequências diretas sobre as narrativas que os museus produzem e, por extensão, sobre os futuros que eles projetam. Ao organizar exposições segundo uma linha temporal única, que vai da "Antiguidade" à "Modernidade" e desta a um "futuro" tecnológico e ocidental, o museu tende a posicionar os povos colonizados como estágios anteriores, tradicionais ou "atrasados" desse percurso, nunca como sujeitos plenos do tempo presente ou do porvir. Ariella Azoulay (2019, p. 80) descreve esse mecanismo como uma forma de 'história potencial' sequestrada, de isto é, "o saque não pode ser estudado como a mera apropriação de objetos discretos; deve ser analisado, simultaneamente, como a destruição do mundo político-material" das comunidades de origem, de modo que os objetos, arrancados de seus contextos, são congelados numa temporalidade que nega a essas comunidades a possibilidade de narrar e projetar seu próprio futuro a partir deles. O "futuro dos museus", nesse cenário, aparece como um futuro colonial encoberto, pois, mesmo quando se apresenta sob a forma de "globalização" ou "virtualização" dos acervos, ele frequentemente amplia o alcance e a circulação das mesmas narrativas hegemônicas, sem alterar significativamente quem detém a autoridade sobre a curadoria, a posse e a interpretação dos objetos.

É por isso que Françoise Vergés (2023, p. 41), ao discutir a possibilidade de museus decolonizados, insiste que "nenhuma instituição pode ser decolonial enquanto a sociedade não for decolonizada, e não existe museu fora do mundo social que o criou". Essa ressalva é importante porque evita transformar a "decolonização do museu" em um rótulo puramente discursivo, dissociado de processos efetivos de restituição, redistribuição de autoria e transformação institucional. Ao mesmo tempo, e é este o ponto que interessa mais diretamente ao argumento aqui desenvolvido, Vergés (2023) não conclui daí que o museu deva ser abandonado como espaço político. Para a autora, justamente por concentrar em si as marcas mais visíveis da colonialidade, o museu se torna também um campo privilegiado de disputa por outros futuros, na medida em que aceitar revisar suas coleções, suas narrativas e seus modos de participação.

Colocados lado a lado, os dois eixos discutidos acima – o museu-espetáculo e o museu como dispositivo colonial – revelam uma convergência estrutural: em ambos os casos, o futuro do museu tende a ser antecipado e fechado por uma instância que fala em nome do público (o mercado, no caso do espetáculo; a "civilização" ocidental, no caso da colonialidade), em vez de ser aberto à participação efetiva daqueles a quem esse futuro concerne. Essa constatação prepara o terreno para a discussão a seguir, na qual se examinam as práticas museológicas contemporâneas – museologias não-normativas, museus comunitários, curadorias colaborativas, etc. – que buscam justamente reverter esse duplo fechamento, reconfigurando o museu como espaço de invenção coletiva de futuros plurais.

O LABORATÓRIO DE SITUAÇÕES: NOVOS FUTUROS PARA O MUSEU

Se as seções anteriores mostraram que o museu pode operar tanto como dispositivo espetacular quanto como dispositivo colonial de fechamento do futuro, cabe agora perguntar como a museologia, enquanto campo teórico e prático, tem respondido a esse diagnóstico. A resposta não vem de fora do museu, mas de dentro de sua própria tradição crítica, considerando que, desde a segunda metade do século XX, um conjunto de correntes museológicas vem propondo o museu não como depósito de objetos consagrados, mas como instância de transformação social. É nessa tradição, e de modo particularmente robusto na produção museológica brasileira, que se pode localizar uma resposta teoricamente consistente tanto à espetacularização quanto à colonialidade do museu.

A Nova Museologia, formulada internacionalmente a partir da Declaração de Santiago do Chile (1972) e sistematizada por autores como Georges Henri Rivière e Hugues de Varine em torno do conceito de ecomuseu[2], já deslocava a centralidade do museu musealizado para o território e a comunidade. Posteriormente, essa matriz foi reelaborada de modo original, dando origem a outras tradições teóricas robustas, com peculiaridades conceituais e práticas no Brasil – contexto que interessa aqui de modo mais específico – amplamente reconhecidas nas formas de museologia social e sociomuseologia.

Nesse sentido, é incontornável a referência à clássica teorização sobre o "fato museal" de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990). A museóloga paulista considera, sob tal conceito, a relação entre a pessoa, sujeito de conhecimento, e o objeto, ao qual se atribui de valor cultural, inserido em um cenário determinado, deslocando, dessa maneira, o foco da instituição museal do objeto propriamente para a relação social que o constitui. Essa formulação é decisiva para pensar a "desespetacularização" do museu, pois retira do objeto exposto o estatuto de mercadoria-imagem autossuficiente e o devolve à trama de relações sociais e históricas que lhe dão sentido, movimento estruturalmente análogo à denúncia debordiana da separação espetacular entre a imagem e a vida da qual ela deriva.

Na mesma esteira, Mário Chagas, (2009) ao tratar sobre museu, memória e poder, sustenta como os museus brasileiros historicamente cumpriram uma função ideológica de legitimação de narrativas nacionais oficiais. Tal perspectiva é muito próxima, em seus efeitos, da lógica de naturalização e apagamento de conflitos que Debord (1997) atribui ao espetáculo e que Souza (2016) identifica na "ciência-espetáculo", argumentando Chagas (1999, p. 19-20), contudo, afirma que admitir a presença de 'sangue' no museu significa "aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição", de maneira que essas instituições podem ser reapropriada como espaço de disputa e de produção de contra-memórias. Teresa Scheiner (2012), por sua vez, ao repensar a noção de "museu integral"[3], enfatiza que a museologia contemporânea deve tratar o museu não como um dado institucional fixo, mas como um processo permanentemente reconstruído pela sociedade que o sustenta, o que abre caminho para pensar o museu como algo a ser continuamente testado e reinventado.

Bruno Brulon Soares (2020), tem argumentado que a própria teoria museológica moderna precisa ser descolonizada, na medida em que seus conceitos fundadores – patrimônio, coleção, valor cultural, entre outros – foram forjados a partir de uma matriz epistemológica eurocêntrica que, tal como descrito por Quijano (2005) e Mignolo (2003), em relação à modernidade em geral, universaliza categorias historicamente situadas. Essa convergência entre a autocrítica interna da museologia brasileira e a crítica decolonial mais ampla é o que permite formular, de modo relativamente preciso, a tese fundamental aqui: um projeto de desespetacularização do museu, articulado à sua descolonização, converte a instituição em algo semelhante ao que uma interpretação contemporânea de inspiração situacionistas pode ser denominado de "laboratório de situações", ou seja, um espaço em que o futuro não é oferecido pronto ao visitante-espectador, mas testado, debatido e reinventado coletivamente por aqueles que dele participam.

2. Ver: RIVIÈRE, G. H. The ecomuseum: an evolutive definition. **Museum International**, v. 37, n. 4, p. 182183, 1985.; VARINE, H. **L'écomusée singulier et pluriel:** un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris: L'Harmattan, 2017.

3. Conforme afirma Scheiner (2012, p. 19), o museu integral fundamenta-se na "capacidade intrínseca que possui qualquer museu (ou seja, qualquer representação do fenômeno Museu) de estabelecer relações com o espaço, o tempo e a memória – e de atuar diretamente junto a determinados grupos sociais". Dessa forma, o museu assume uma função social ativa, articulando patrimônio, memória e participação comunitária.

É importante ressaltar que essas formulações teóricas não permanecem no plano abstrato, mas encontram-se hoje experimentadas em práticas concretas, que permitem observar, em ato, a desespetacularização e a descolonização do museu. Assim considerando, é possível afirmar que essas práticas se organizam em torno de três eixos complementares: territorial-comunitário; relacional; e crítico – conforme se descreve a seguir.

A museologia social brasileira produziu, desde os anos 2000, uma política pública consistente de apoio a museus comunitários e de território. Sobretudo a Política Nacional de Museus, lançada em 2003 pelo Ministério da Cultura, e os diversos programas e projetos implementados no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), desde 2009, institucionalizaram o apoio a iniciativas de memória gestadas por comunidades periféricas, quilombolas e populares, deslocando a museologia do eixo dos grandes museus nacionais para o eixo dos territórios. Um exemplo emblemático desse eixo territorial-comunitário é o Museu do Percurso do Negro, em Porto Alegre[4], que não se organiza como edifício fechado, mas como um roteiro que mapeia marcos da presença negra na cidade. Ao circular a memória pelo próprio espaço urbano, essa perspectiva museológica desfaz a linearidade que costuma relegar a história negra a um passado encerrado e a converte em projeto de futuro antirracista inscrito no presente da cidade, realizando, em escala local, o que Chagas (2017, p. 134) descreve como "a potencial poética e política dos patrimônios e dos museus em perspectiva decolonial".

Um segundo conjunto de práticas desloca o eixo da participação. Nesse sentido, não basta que o museu esteja fisicamente situado em um território, é preciso também que ceda parte do poder de decidir, por exemplo, o que é exposto e como. Sandra Benites (2019) defende exatamente essa passagem de um modelo unidirecional para um relacional, em que o museu deixa de falar sozinho e passa a construir o sentido das exposições em diálogo com as comunidades. Como observa a própria autora, "a cultura guarani tem muito presente essa coisa do diálogo com o outro, a diplomacia", o que reforça a ideia de um museu como espaço de escuta, negociação e coparticipação. Iniciativas de curadoria compartilhada com povos indígenas, como a exposição "Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena", realizada no Museu de Arte do Rio, em 2017[5], ilustram esse deslocamento ao ser concebida de modo participativo, a partir da colaboração de povos, aldeias e indígenas, em um processo de diálogo e construção conjunta entre práticas museológicas e indígenas, fazendo do museu uma plataforma de escuta.

Um terceiro conjunto de experiências, menos visível, mas igualmente relevante, localiza-se, com particular recorrência, em museus universitários brasileiros, justamente por serem instituições que enfrentam crônica precariedade orçamentária, de pessoal e de infraestrutura. Em vez de disfarçar essa condição, muitas vezes sob camadas do espetáculo, parte significativa da produção recente em museologia universitária no Brasil tem proposto transformar a própria precariedade em ferramenta analítica e pedagógica[6]. Assumir e expor aos estudantes e ao público as contradições materiais de sustentação do museu é, nesse sentido, um exercício crítico de desalienação, muito próximo, em espírito, à crítica situacionista de que Debord (1997) é herdeiro, na medida em que recusa esconder as condições reais de produção sob a aparência acabada do espetáculo.

4. Ver: https://museudepercursodonegroemportoalegre.blogspot.com/

5. Ver: https://museudeartedorio.org.br/programacao/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/

6. Ver, por exemplo: MUSEUS universitários no Brasil: diagnóstico e proposições. **Interfaces**: Revista de Extensão da UFMG, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistainterfaces/article/view/42505>.; RIBEIRO JOTTA, Carlos Augusto; WILHELM, Vera Vera Regina Barbuy. Museus universitários e cultura material: um breve panorama conceitual e deveres contemporâneos. **Hawò**, Goiânia, v. 6, e84563, 2026. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/hawo/article/view/84563>.; MUSEUS em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 6, n. 12, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16366>.

Reunidos, os três eixos, territorial-comunitário, relacional e crítico, mostram que o museu como "ponte para o futuro" não é um exercício teórico-abstrato vago, mas um conjunto concretamente identificável de práticas, sustentadas por uma tradição museológica socialmente contestadora, que desloca a instituição da lógica de "exibir conteúdo para um público" (própria do museu-espetáculo) para a lógica de "co-construir situações de memória com o público" (própria do museu-laboratório[7]). É esse deslocamento, da vitrine ao laboratório, do espectador ao participante, do futuro antecipado ao futuro disputado, que permite retomar de modo sintético, a seguir, a articulação proposta entre espetáculo, decolonialidade e concepção de futuro a partir dos museus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu de uma pergunta simples em sua formulação, mas complexa em suas implicações: é possível articular a teoria do espetáculo de Guy Debord (1997) e as teorias decoloniais tomando o conceito de futuro como fio condutor? A resposta construída ao longo do texto não é um simples "sim" ou "não", mas uma articulação crítica e seletiva. Debord (1997) e a decolonialidade convergem em um diagnóstico comum, o de que o futuro legitimado pela modernidade ocidental não é dado naturalmente, mas produzido como dispositivo de poder, seja pela lógica do espetáculo, seja pela colonialidade; e divergem quanto ao horizonte que propõem, a saber, um futuro ainda inscrito em categorias modernas de revolução e sujeito universal, no primeiro caso, e uma pluralidade de futuros descentrados, ancorados em saberes não europeus, no segundo. Reconhecer essa divergência, em vez de dissolvê-la, foi a condição para que a aproximação entre as duas tradições não se tornasse uma analogia superficial.

Essa articulação teórica encontrou, no campo museal, um terreno produtivo de verificação. Demonstrou-se aqui que o museu pode operar simultaneamente como dispositivo espetacular, ao converter ciência, memória e cultura em imagem-mercadoria consumível; e como dispositivo colonial, ao organizar acervos, discursos e temporalidades segundo uma linha hegemônica que relega povos colonizados à condição de passado ou atraso. Em ambos os casos, o efeito sobre o futuro é análogo, seu fechamento antecipado por uma instância que fala em nome do público, seja o mercado, seja a "civilização" ocidental. Foi justamente contra esse duplo fechamento que se voltou a produção museológica brasileira – teórica e prática – examinada aqui, consubstanciada numa visão capaz de reformular o museu, de vitrine de um passado espetacularizado, para espaço de invenção coletiva de futuros, o que aqui se chamou – com inspiração nos situacionistas – de "laboratório de situações".

As práticas concretas analisadas – museus de território e memória comunitária, curadorias compartilhadas e museus-laboratório em contexto de precariedade universitária – confirmam que essa reformulação não é apenas um programa teórico, mas um conjunto perceptível de experiências já em curso em museus brasileiros. Elas indicam, também, que a desespetacularização e a decolonização do museu não são processos sequenciais nem automáticos, mas dimensões de uma mesma disputa, a de quem tem autoridade para narrar o passado e, com isso, para projetar o futuro.

Como toda articulação teórica construída de forma seletiva, esta se apresenta aberta a desenvolvimentos posteriores. Duas frentes parecem particularmente promissoras: de um lado, compreender como no horizonte da cibercultura e das redes sociais reconfiguram – intensificando ou desestabilizando – o par espetáculo/colonialidade no ambiente museal digital; de outro,

7. Compreendido aqui de maneira mais próxima ao que João Peccini Rodrigues (2026) chama de "museu-laboratório socialmente orientado", que articula experimentação, pesquisa, formação e compromisso social, concebendo a prática museológica como um processo colaborativo em diálogo permanente com as demandas da sociedade.

ampliar o diálogo com experiências museológicas de outras regiões do Sul Global, de modo a verificar se a articulação aqui proposta entre Debord (1997), decolonialidade e museologia social se sustenta, também, em contextos institucionais distintos. Fica, de todo modo, a tese central aqui proposta, de que o futuro dos museus não é um destino inevitável, mas um campo em disputa, e é nessa disputa – mais do que em qualquer inovação, tecnológica ou de qualquer tipo – que se decide se o museu será ponte ou vitrine.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History**: Unlearning Imperialism. London/New York: Verso, 2019.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. **Walter Benjamin**, v. 2, p. 30-43, 1985.

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum**: History, Theory, Politics. London/New York: Routledge, 1995.

BRULON SOARES, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais. Museu Paulista**: História e Cultura Material, v. 28, p. 1-30, 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 13, 1999.

CHAGAS, Mário. **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro/Brasília: Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), 2009.

CHAGAS, Mário. Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**, v. 35, p. 121-137, 2017.

CURVOA, Isabela S.; Amorim, Laís S. A espetacularização dos museus na pós-modernidade. In: **ENCONTRO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA**, 2017, Cidade do México. Anais [...]. Cidade do México: Instituto Mora, 2017.

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

DUSSEL, Enrique. "Europa, modernidade e eurocentrismo". In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 24-32

ESCOBAR, Arturo. **Designs for the Pluriverse**: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds. Durham: Duke University Press, 2018.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Sobre a colonialidade do ser**: contribuições para o desenvolvimento de um conceito. 1. ed. [S. l.]: Via Verita, 2022.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

O GLOBO. Sandra Benites se torna primeira curadora indígena de um museu de arte no Brasil. Rio de Janeiro, 17 dez. 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RODRIGUES, João Pedro Peccini. **O Museu Diários do Isolamento (MuDI/UFPel) como museu-laboratório universitário socialmente orientado**: práticas experimentais, tensões institucionais e produção de memória em contexto de crise. 2026. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2026.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. **Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain**: vers une nouvelle éthique relationnelle. Paris: Ministère de la Culture/Ministère de l'Europe et des Affaires Étrangères, 2018.

SOUZA, Daniel M. Viana de. **Divulgação Científica em Museus e Centros de Ciência Interativos**: a construção social de uma ciência-espetáculo. Porto Alegre: UFRGS, 2016. 435 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu:** programa de desordem absoluta. Ubu Editora, 2023.

RÚSSIO, Waldisa. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**, Rio de Janeiro: Iphan – Pró-Memória, n. 3, p. 7-12, 1990.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). **Educação Intercultural na América Latina**: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 12-42.

Data de recebimento: 02/07/2026
Data de aceite para publicação: 14/10/2026