

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Programa de Pós-Graduação em Letras

Tese de doutorado

O *MÉTODO VIVO* ENTRE A ESTÉTICA LITERÁRIA E A
SOCIOMUSEOLOGIA

Manoela Nascimento Souza



Manoela Nascimento Souza

O Método Vivo entre a Estética Literária e a Sociomuseologia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de doutora em Letras, sob orientação do Prof. Dr. Francisco Fianco.

Passo Fundo
2024

CIP – Catalogação na Publicação

S729m Souza, Manoela Nascimento
O *Método Vivo* entre a estética literária e a
sociomuseologia [recurso eletrônico] / Manoela Nascimento
Souza. – 2024.
11.700 KB ; PDF.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Fianco.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Passo
Fundo, 2024.

1. Literatura - Estética. 2. Sociomuseologia. 3. Dialética.
4. *Método Vivo*. I. Fianco, Francisco, orientador. II. Título.

CDU: 82.01

Catalogação: Bibliotecária Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

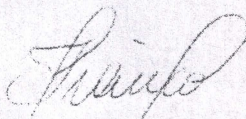
A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a tese

“O Método Vivo entre a estética literária e a Sociomuseologia”
Elaborada por

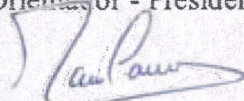
Manoela Nascimento Souza

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Letras, Área de concentração: Letras, Constituição e Interpretação do Texto e do Discurso”

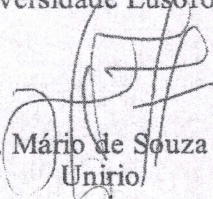
Aprovada em: 02 de maio de 2024
Pela Comissão Examinadora



Prof. Dr. Luis Francisco Fianco Dias
Orientador - Presidente



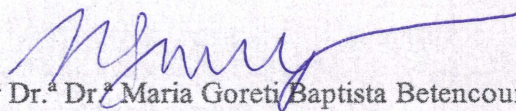
Prof. Dr. Mário Caneva de Magalhães Moutinho
Universidade Lusófona



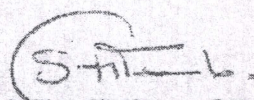
Prof. Dr. Mário de Souza Chagas
Unirio



Prof. Dr. Miguel Rettenmaier da Silva
UPF



Prof.^a Dr.^a Maria Goreti Baptista Betencourt
UPF



Prof.^a Dr.^a Claudia Stumpf Toldo Oudeste
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

*ANTÍGONE – Porque não foi Zeus quem a ditou, nem foi
a que vive com os deuses subterrâneos
- a Justiça – quem aos homens deu tais normas.
Nem as tuas ordens reconheço força
que a um mortal permita violar aquelas
não-escritas e intangíveis leis dos deuses.
Então não são de hoje, ou de ontem: são de sempre;
ninguém sabe quando foram promulgadas.
A elas não há quem, por temor, me fizesse
transgredir, e então prestar constas aos Numes.
Bem sei, como não? que hei de morrer um dia
mesmo sem decreto teu; e se tombar
morta antes do tempo, então tanto melhor:
para quem, como eu, vive entre tantos males,
como não será de só proveito a morte?
Para mim, morrer não é sofrer; seria
sofrimento, sim, se eu acaso deixasse
insepulto o que nasceu de minha mãe.
Isso me doeria: o resto não importa.
Posso parecer-te uma louca, talvez:
mais louco, porém, é o que me julga louca.*

Sófocles

Agradecimentos

Desejo registrar meu imenso agradecimento e carinho para algumas pessoas e também instituições que fizeram parte de minha longa jornada de formação profissional.

À minha querida família, Maristela Florin Nascimento, César Souza, Gabriela Nascimento Souza, Rodrigo Souza e Henrique Tambara Nascimento, que me ensinaram a problematizar o mundo, a buscar conhece-lo, e a buscar formas para transforma-lo em um mundo mais justo e libertário. Com o apoio e amor incondicionais, me formo agora, por mim e por vocês, doutora.

Ao meu estimado orientador, Professor Dr. Francisco Fianco, que prontamente aceitou o desafio de trabalhar comigo, acreditou em meu trabalho e me deu a liberdade para seguir meu próprio caminho na pesquisa. Sua dedicação e orientação foram essenciais para meu desenvolvimento profissional e para a conclusão deste longo processo de doutoramento.

Ao meu co-orientador de pesquisa de campo, Professor Dr. Luíz Henrique de Assis Garcia, pela recepção e orientações inspiradoras em Minas Gerais, guardarei na memória com muito carinho este percurso que foi valioso para a tese e também para meu crescimento profissional.

Aos queridos professores que acompanharam e contribuíram imensamente para o desenvolvimento da tese na primeira e segunda qualificações e posteriormente no júri de defesa. Estes professores que de alguma forma, fizeram parte de toda minha caminhada acadêmica desde minha graduação, mestrado e agora doutorado. Professor Dr. Mário Moutinho, Professor Dr. Mário Chagas, Professor Dr. Miguel Rettenmaier e Professora Dra. Maria Goreti Baptista Betencourt.

Ao valioso grupo de pesquisa CNPQ Acervo Literário Josué Guimarães: Memória Literária e Catalogação Digital, coordenado pelo Prof. Dr. Miguel Rettenmaier, que me receberam de braços abertos e que me inspiraram todos os dias pelo profissionalismo, pela qualidade das pesquisas e pelas relações que tornam o acervo uma grande família.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL da Universidade de Passo Fundo/UPF, que me recebeu e também ampliou diversos campos de possibilidades de pensamentos e pesquisas. Estudar na UPF sempre foi um sonho para mim, pois toda minha família estudou nessa Universidade e eu desejava fazer parte desta instituição também. Realizar esse sonho no PPGL, foi enriquecedor porque pudemos iniciar uma relação frutífera entre áreas acadêmicas e ainda abrir a possibilidade para a continuidade

desta relação. Sociomuseologia e Letras, são agora, minhas áreas também. Durante todo este percurso de doutoramento, fui contagiada positivamente pelas aulas, professores e colegas, gostaria de mencionar cada um deles, mas como representante de todo este Programa de Pós-Graduação, agradeço à nossa coordenadora, Professora Dra. Claudia Stumpf Toldo Oudeste.

Agradeço à CAPES pela oportunidade da bolsa de doutoramento, a qual tornou possível a realização desta pesquisa na Universidade que tanto desejava estudar, e que possibilitou também a continuidade da pesquisa em meio à pandemia de COVID-19.

Agradeço ao Instituto Inhotim, pela possibilidade de realização da pesquisa de campo da tese, pela recepção, pelo cuidado com os pesquisadores, e por toda equipe que pude ter contato nesse período. Também as pessoas queridas que lá trabalham e que muitos levo para a vida como grandes amigos.

Aos meus queridos amigos, pelo apoio, carinho e bons abraços durante todos estes anos de formação acadêmica.

À minha filha querida, Cosma, que acompanhou todas as aulas, todos os momentos de estudo e de escrita. Engrandeceu a tese com muitos pitacos e patas.

Agradeço também as pensadoras e os pensadores que compõem esta pesquisa, às poesias de Florbela Espanca e à grandiosa Adriana Varejão. Artistas fortes, mulheres poderosas, que transformam o mundo comigo.

Meu profundo agradecimento a todos.

RESUMO

A tese consiste no desenvolvimento de um método inédito, fruto de uma pesquisa original, teórica e prática, que se alimenta da conexão teórica entre a estética literária e Sociomuseologia. Nomeia-se *Método Vivo* o processo consciente e participativo sobre a movimentação do mundo humano, que acompanha a liberdade do pensamento e localiza-se entre a experiência e o sociomuseológico, entre a arte e o científico, entre o prático e o teórico, com forma de compreender a movimentação social em contexto e consequentemente acionar novos movimentos. A conexão da estética literária e da Sociomuseologica apresenta-se como inovadora e frutífera considerando o desenvolvimento mútuo dos campos na construção desta metodologia. A fundamentação teórica do *Método Vivo* deve-se a recuperação da dialética cosmológica neoplatônica e do movimento dialético hegeliano no contexto contemporâneo sociomuseológico e metaforizado poeticamente como parte desta fundamentação filosófica museológica na movimentação da expressão estética literária do conceito de feminino em duas artistas de diferentes contextos, Florbela Espanca e Adriana Varejão, na apreensão do movimento lógico de *vida-morte-novo*, de geração, destruição e recriação; onde é explicitada a influência do contexto como estética do deslocamento nas obras, e como a compreensão de um movimento incita novos movimentos e transformações sociais.

PALAVRAS-CHAVE: *Método Vivo*; Sociomuseologia; estética literária; dialética; movimento lógico; *vida-morte-novo*.

ABSTRACT

This thesis consists on the development of an unprecedented method, the result of original theoretical and practical research, which is based on the theoretical connection between literary aesthetics and Sociomuseology. The name *Método Vivo* is the conscious and participatory process regarding the movement of the human world, which accompanies the freedom of thought and is located between experience and the sociomuseological, between art and science, between the practical and the theoretical, with a form to understanding on social movement in context and consequently trigger new movements. The connection between literary aesthetics and Sociomuseology appears to be innovative and fruitful considering the mutual development of the fields in the construction of this methodology. The theoretical foundation of the *Método Vivo* is due to the recovery of the Neoplatonic cosmological dialectic and the Hegelian dialectical movement in the contemporary sociomuseological context and poetically metaphorized as part of this museological philosophical foundation in the movement of the literary aesthetic expression of the concept of feminine in two artists from different contexts, Florbela Espanca and Adriana Varejão, in apprehension of the logical movement of *life-death-new*, of generation, destruction and recreation; where the influence of the context as an aesthetic of displacement in the works is explained, and how the understanding of a movement encourages new movements and social transformations.

KEYWORDS: *Método Vivo*; Sociomuseology; literary aesthetics; dialectic; logical movement; *life-death-new*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: imagem da Galeria Adriana Varejão, Instituto Inhotim.....	74
Figura 2: imagem da obra <i>Panacea Phantastica</i> (2003-08).....	75
Figura 3: imagem da obra <i>Linda do Rosário</i> (2004)	76
Figura 4: imagem da obra <i>O Colecionador</i> (2008)	77
Figura 5: imagem da obra <i>Celacanto Provoca Maremoto</i> (2004-08)	80
Figura 6: imagem da obra <i>Celacanto Provoca Maremoto</i> (2004-08)	80
Figura 7: imagem da obra <i>Celacanto Provoca Maremoto</i> (2004-08)	81
Figura 8: imagem da obra <i>Celacanto Provoca Maremoto</i> (2004-08)	81
Figura 9: imagem da obra <i>Carnívoras</i> (2008)	83
Figura 10: imagem da obra <i>Passarinhos – de Inhotim a Demini</i> (2003-08)	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I. CONHECENDO O MÉTODO VIVO	22
I.I. O MOVIMENTO VIVO DO MÉTODO	22
I.II. EXPERIÊNCIA VIVA E MÉTODO.....	32
II. VESTÍGIOS VIVOS: ESTÉTICA LITERÁRIA E SOCIOMUSEOLOGIA	
45	
II.I. MOVIMENTO HISTÓRICO E CONTEXTO	45
II.II. <i>VIDA-MORTE-NOVO</i>	49
III. ANÁLISE VIVA	55
III.I. A LÍRICA QUE MATA: O PROCESSO VIVO DA MORTE EM NARRATIVAS FEMININAS E A POESIA DE FLORBELA ESPANCA	59
III.II. TECENDO AS VÍSCERAS DE UMA <i>FILHA BASTARDA</i> : ARTE E MOVIMENTO FEMININO LÓGICO EM ADRIANA VAREJÃO	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

Sinto-me a própria morte!
Brontë¹

Para desenvolver esse caminho percorre-se um diálogo com diferentes áreas das ciências humanas e sociais que compõe uma fundamentação teórica filosófica museológica na composição de um *Método Vivo* que nada mais é do que o processo consciente sobre a movimentação do mundo que acompanha o movimento e a liberdade do pensamento. A fundamentação teórica da metodologia viva se deve à recuperação da dialética cosmológica neoplatônica² e do movimento dialético hegeliano³ no contexto do pensamento contemporâneo sociomuseológico⁴ na compreensão do movimento lógico da morte e da vida, de corrupção e de geração, de destruição e de recriação em pleno acontecimento, incitando transformações sociais. Dentro desse universo das ciências sociais, a Sociomuseologia que estuda e incita ações sociais em determinados contextos culturais, políticos e temporais, preocupa-se com as relações humanas e sociais,

¹ BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. [1847]. Editor Fabio Cyrino, tradutora Doris Goettems. Landmark; edição Bilíngue, 2012. p.395.

² Dialética cosmológica neoplatônica: o movimento dialético cosmológico neoplatônio deve-se primeiramente ao movimento de retorno a origem. Retorno não em sentido religioso, mas na compreensão cosmológica de unificação no retorno ao *Uno*. O neoplatonismo é herança do pensamento de Platão, e a referência aqui utilizada são às *Enéadas* de Plotino. Em resumo, pode-se observar a partir das considerações de Plotino que o real consiste em três realidades, ou hipóstases, que são a base do sistema cosmológico neoplatônio, são elas: *Uno*, essencialmente simples, essencialmente perfeito, essencialmente *Uno*, eterno, inacessível fora do real, imóvel, e em sua pura perfeição transborda para além de si e gera a segunda realidade, o *Intelecto (Nous)*. O *Intelecto*, ou, *Inteligível*, é o pensamento do pensamento, ou seja, o mundo das ideias (ideia de justiça, ideia de beleza, ideia de grandeza, ideia de pequenez, os números, bem como no Mundo das Ideias de Platão). O pensamento do pensamento é *Uno-Múltiplo*, porque o pensamento pensa todas as ideias imediatamente, isso caracteriza a inter-relação entre elas. O *Intelecto* se caracteriza pela contemplação do *Uno*, nessa contemplação o *Inteligível* transborda e gera a terceira realidade, a *Alma (Psykhé)*. Na dialética cosmológica neoplatônica, tudo é relacional e movido pelo movimento racional do mundo natural ordenado racionalmente, que é recíproca à racionalidade humana. Os atos fundamentais de movimento racional, buscam constante equilíbrio entre conteúdo e forma.

³ Movimento dialético hegeliano: a essência do movimento de retorno à unidade através do movimento sempre novo apresentado no sistema cosmológico neoplatônico é o mesmo em Hegel, porém em uma linguagem moderna. A unidade, nesse sentido, não se refere ao inatingível, mas ao ser para si mesmo. Nesse processo complexo, o pensamento especulativo apresenta-se como compreensão de um tempo a partir do contexto e pensamentos que se desenvolviam naquele período, assim como o processo da consciência como parte da constituição do Espírito pela tríade *ser-nada-devir*. Esse processo dialético hegeliano é utilizado na metodologia viva que fundamenta a tríade dialética museológica *vida-morte-novo*; melhor desenvolvida no decorrer dos capítulos subsequentes.

⁴ A Sociomuseologia entendida como, nas palavras de um dos precursores deste pensamento Mário Moutinho citadas no XIII Atelier Internacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia/MINOM em Lisboa/PT no ano de 2007: “uma nova área disciplinar que resulta da articulação entre a demais áreas do saber que contribuem para o processo museológico contemporâneo. Entre o paradigma do Museu ao serviço das coleções e o paradigma do Museu ao serviço da sociedade está o lugar da Sociomuseologia” (MOUTINHO, 2007, p.3).

apresentando-se assim como campo museológico frutífero para a utilização da metodologia viva. Para concluir tal fundamentação teórica, o *Método Vivo* é metaforizado poeticamente pela ideia de feminino em pleno processo de transformação intencional por duas diferentes artistas que habitam dois diferentes contextos temporais e sociais. Explicitando, assim, dois processos conscientes sobre a movimentação do mundo, em diferentes contextos, que, através da consciência transforma-se em arte, e quando experimentado esteticamente aciona novas movimentações através do processo do pensamento.

Reaparece para a museologia o eterno movimento do mundo no acontecer da dialética. Nascer, perecer e renascer, eis o movimento que se deseja acionar para o processo de compreensão sociomuseológico. A tese procura construir um método científico original, que nasceu antes como reflexão para depois desenvolver-se teoricamente através da estética literária e da Sociomuseologia, como um encontro entre a arte e o científico, entre a experiência e o sociomuseológico, entre o prático e o teórico a fim de compreender o movimento do ser humano em sua complexidade e contexto. O desenvolvimento proposto delimita-se em conseguir fazer a intersecção consciente entre o texto e a leitura, ou melhor, a exposição e a recepção. Este método é denominado *Método Vivo*.

No que concerne à estética literária o método é de importância para o campo ao mesmo tempo encontra na estética literária uma forma de sua representação, como um caminho duplo. A tese referente ao desenvolvimento científico museológico do *Método Vivo* se justifica de antemão pela própria intensificação da investigação no campo da Sociomuseologia em conexão com a estética literária. A Sociomuseologia que acompanha o movimento denominado Nova Museologia⁵, ao longo de seus estudos,

⁵ O Movimento para uma Nova Museologia aparece publicamente e internacionalmente na Mesa Redonda de Santiago no Chile em 1972, organizado pelo Conselho Internacional de Museus/ICOM.

A saber, a partir da criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura/UNESCO (1945), do Conselho Internacional de Museus/ICOM (1946) e também da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), membros da UNESCO e ICOM juntamente com demais pesquisadores e profissionais da área dos museus, realizam encontros para dialogar sobre as abstrações e desenvolvimentos do campo museal, estas reflexões resultam em criações de resoluções através de documentos e diretrizes direcionados a comunidade museal. O Movimento para uma Nova Museologia nasce destes diálogos.

Na Declaração de Santiago (1972), o Movimento admite o caráter social dos museus e da museologia, amplia as práticas museológicas diferentemente de uma prática curatorial tradicional (interessada na exposição de objetos considerados como patrimônios por uma massa dominante), como de uma atuação social consciente no e do contexto espacial e temporal. Considerando também o caráter global e político de suas ações e intervenções.

“Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas actividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente,

admite o carácter científico e social da museologia e questiona novas formas para fundamentar a teoria e prática museológica, diferentemente da museologia clássica. Nesse sentido, o trabalho é deveras importante para ampliar a fundamentação metodológica dialéctica iniciada pelos teóricos sociomuseólogos, e também propor uma nova forma para a comunicação contemporânea através do desenvolvimento do *Método Vivo*. O método é especialmente importante para o desenvolvimento mútuo da estética literária e da Sociomuseologia porque é pioneiro nos campos, além de prenunciar uma relação da estética literária com a Sociomuseologia nesta metodologia. A estética literária, em contexto histórico, foi amplamente trabalhada e discutida a respeito da relação artista-obra-experiência como processo de conhecimento que inclui a intuição dos sentidos. O movimento do mundo recriado é refletido na arte e, como processo consciente sobre a experiência no mundo, na experiência literária interessa para o *Método Vivo* como conexão teórica e prática em desenvolvimento sociomuseológico. Os conceitos de texto,

engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais;” [Mesa-Redonda de Santiago do Chile, ICOM, (1972), 1999].

Assim, a Nova Museologia é continuada e vai assumindo e agregando considerações ao longo dos anos, como no I Atelier Internacional – Ecomuseus/Nova Museologia em 1984 em Quebec no Canadá, resultando na *Declaração de Quebec* que apresenta os *Princípios Base de uma Nova Museologia*: “A museologia deve procurar, num mundo contemporâneo que tenta integrar todos os meios de desenvolvimento, estender suas atribuições e funções tradicionais de identificação, de conservação e de educação, a práticas mais vastas que estes objectivos, para melhor inserir sua acção naquelas ligadas ao meio humano e físico.

Para atingir este objectivo e integrar as populações na sua acção, a museologia utiliza-se cada vez mais da interdisciplinaridade, de métodos contemporâneos de comunicação comuns ao conjunto da acção cultural e igualmente dos meios de gestão moderna que integram os seus usuários.

Ao mesmo tempo que preserva os frutos materiais das civilizações passadas, e que protege aqueles que testemunham as aspirações e a tecnologia actual, a nova museologia - ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia activa - interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, reflectindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projectos de futuro.

Este novo movimento põe-se decididamente ao serviço da imaginação criativa, do realismo construtivo e dos princípios humanitários defendidos pela comunidade internacional. Toma-se de certa forma um dos meios possíveis de aproximação entre os povos, do seu conhecimento próprio e mútuo, do seu desenvolvimento cíclico e do seu desejo de criação fraterna de um mundo respeitador da sua riqueza intrínseca.

Neste sentido, este movimento, que deseja manifestar-se de uma forma global, tem preocupações de ordem científica, cultural, social e económica.

Este movimento utiliza, entre outros, todos os recursos da museologia (colecta, conservação, investigação científica, restituição, difusão, criação), que transforma em instrumentos adaptados a cada meio e projectos específicos” (Declaração de Quebec, 1984).

Como fruto da Declaração de Quebec, no ano seguinte em 1985, durante o II Atelier Internacional de Nova Museologia em Portugal, é fundado o MINON – Movimento Internacional Para uma Nova Museologia. Esta organização internacional é filiada ao ICOM e tem como proposta dialogar e agrupar “indivíduos dedicados a uma museologia ativa e interativa, preocupados com a mudança social e cultural. Favorece a cooperação entre os utentes e os profissionais dos museus. Defende uma museologia aberta a todas as perspectivas que possam contribuir para fazer do museu e da exposição um instrumento de desenvolvimento das comunidades e um laboratório de construção do seu futuro. Por isso, o MINOM defende a aproximação intercultural e a criação de solidariedades a nível local, nacional e internacional” (RECHENA, SANCHO, JANEIRINHO, 2022, p. 13).

Não deixando de considerar toda a movimentação dos anos subsequentes, apresenta-se aqui apenas o início da expressão pública e internacional deste Movimento para uma Nova Museologia.

leitura, fruição e tecnologia também são discutidos na museologia em forma de estudo dos processos de comunicação e recepção do sujeito que experiencia. Com efeito, nota-se que os campos da estética literária e da museologia se conectam para a criação e desenvolvimento de uma comunicação museológica viva.

O método científico em questão, busca retomar o movimento dialético na ciência Sociomuseológica e ampliar a capacidade de comunicação e compreensão do ser humano através da área museológica em conexão com conceitos desenvolvidos na estética literária. No que tange aos estudos já existentes no programa de pós-graduação em *Letras* pela Universidade de Passo Fundo -UPF, em especial na linha de pesquisa *Produção e recepção do texto literário* parece essencial para a presente pesquisa que fala da importância do processo de criação metaforizando poeticamente uma linguagem do e sobre o movimento através da expressão conceitual de feminino em diferentes contextos temporais, espaciais e culturais, e um novo movimento

Em relação ao estado atual das pesquisas científicas referentes à cientificidade da museologia e do desenvolvimento da estética literária, localiza-se diversos pesquisadores que auxiliam no desenvolvimento das áreas e que inspiram a presente investigação. No repositório da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), podemos perceber um aumento mútuo de estudos na compreensão e na concentração científica sobre o movimento do mundo e dos seres humanos nos campos da estética literária e da museologia. Estudos estes que poderão instigar a presente pesquisa. Como, por exemplo, as teses: *Do Fóssil ao Húmus: Arte, Corpo e Terra no Antropoceno* (2016) de Marina Ferreira Frega do programa de artes da UNIRIO, que em uma perspectiva foucaultiana, trata de temas filosóficos sobre modos de subjetificação na educação, experiência literária e produção. A tese da museóloga Luciana Menezes de Carvalho, *Do museu a museologia: constituição e consolidação de uma disciplina* (2017) do programa de museologia e patrimônio da UNIRIO, que é parte importante para a contextualização do desenvolvimento da museologia no mundo e no Brasil. A tese, *Museologia: a produção do campo como representação do conhecimento científico* (2017), de Tania Maria Rodrigues de Franca do programa de museologia e patrimônio da UNIRIO, que faz análises das produções científicas da museologia contemporânea. O investigador e historiador Matheus Barbosa de Brito, em: *Materialidade e Contingência: Contribuição à reflexão estética nos Estudos Literários* (2017) do programa de teoria e história literária da UNICAMP, que contribui essencialmente na conexão dos conceitos presentes na estética literária e na museologia, pelas compreensões de experiências materiais e a contingência dos sujeitos que experimentam o mundo e a arte. *Sobre a dimensão estética*

do conceito de leitura literária: perspectivas de uma Dialética Negativa (2017) de Priscila Monteiro Chaves do programa de educação da UFPEL, onde podemos ampliar as perspectivas da pesquisa. *Labirintos da escrita, experiência da linguagem: um convite à criação literária* (2018), de Raquel Leão Luz, do programa de educação da UFRGS. As teses citadas compõem o cenário no qual a presente proposta de pesquisa se desenvolve.

Como enunciado de tese, a metodologia viva se apresenta: *O Método Vivo se alimentará do próprio significado de liberdade, onde reina a compreensão do fluxo da vida em suas diversas faces de autosobrevivência. O amor pelo conhecimento dos filósofos e o amor pelas evidências dos cientistas dão lugar para experiência reflexiva do ser humano que vive.*

Problematiza-se o campo museológico para compreender a necessidade de emergência deste método. A museologia contemporânea propõe uma experiência museológica complexa (conexão das realidades subjetiva e objetiva) o *Método Vivo* nasceu como auxílio metodológico para os pesquisadores e sujeitos atingirem esta experiência museológica profunda e agora é melhor desenvolvido. Entretanto, como o *Método Vivo* se constrói cientificamente? Como se aplicará? Quando utilizar? Parece oportuno ressaltar desde já a contextualização do campo Sociomuseológico para o *Método Vivo*, como campo de estudo e atuação social, que em desenvolvimento busca na dialética uma forma frutífera de adentrar a movimentação social. Porém, pelo cenário de globalização e pós-guerras, muitas vezes o campo sociomuseológico atinge uma dialética negativa. Por essa razão, a metodologia viva reaparece como necessária para resgatar o movimento dialético como totalidade e assim cumprir a função social que a Sociomuseologia propõe. Ainda assim, como os conceitos desenvolvidos na estética literária poderiam contribuir com a Sociomuseologia na criação e desdobramento da metodologia viva? Como tornar claro esse método que não é fechado em procedimentos lógicos e que se reconstrói em diferentes casos?

A hipótese se refere à viabilidade e compreensão do *Método Vivo*, que poderá ser utilizado, quando solicitado, pelos pesquisadores museólogos e pelos sujeitos que experimentam uma experiência museológica. *O método é vivo como os seres humanos e por isso acompanha o movimento do pensamento e da liberdade existente na complexidade do mundo.* O caminho de justificação da possibilidade de que a hipótese seja verdadeira, ou, ao menos, frutífera para os estudos da museologia contemporânea é o que torna a pesquisa válida.

O estudo que se desenvolve tem como objetivo geral as discussões no campo da escola de pensamento da Sociomuseologia, visto a necessidade da recuperação do

movimento dialético para uma melhor apreensão do movimento vivo do mundo na teoria e prática museológica em conexão com a estética literária e suas possíveis linguagens literárias através de seu desenvolvimento tecnológico. A investigação, além de propor a melhor conceitualização do *Método Vivo*, buscará dois testemunhos artísticos literários femininos, de diferentes contextos, para uma análise viva à luz da metodologia viva. A análise viva se dará através de uma metaforização do *Método Vivo*, como estética de deslocamento, nas obras de Florbela Espanca e, em uma pesquisa de campo, nas obras visuais de Adriana Varejão, pois ambas possuem uma linguagem literária a respeito da história do mundo e do feminino em movimento histórico, circular em espiral, acrescido e sempre novo em contexto.

Tendo em vista os objetivos específicos, (a) construir o *Método Vivo*, como uma forma de auxílio metodológico científico para pesquisadores museólogos e para os sujeitos que se propõem a uma experiência estética em espaços museais; (b) problematizar as necessidades teóricas e práticas de uma comunicação museológica através do movimento dialético, delimitando o campo da presente pesquisa, que é a Sociomuseologia; (c) contextualizar o desenvolvimento do processo de conhecimento através da experiência estética e participativa; (d) conectar o desenvolvimento mútuo da estética literária e da Sociomuseologia no processo da metodologia viva; (e) metaforizar o método desenvolvido através de pesquisas de campo. Como forma de desfecho desta fundamentação filosófica museológica da pesquisa, este objetivo procurará analisar as obras de Florbela Espanca e de Adriana Varejão no Instituto Inhotim, através da estética do deslocamento do *Método Vivo* em contexto, buscando compreender, através da estética literária em uma experiência estética e museológica na qual narrativa e a descrição visuais são frutos da perspectiva do narrador/artista em seu contexto.

A tese se organizará em três capítulos. Inicia-se as discussões no primeiro capítulo intitulado: I. *Conhecendo o Método Vivo*, e já na primeira sessão I.I. *O movimento vivo do método*, apresenta-se e desenvolve-se o método científico museológico. Como o *Método Vivo*, surge antes como reflexão para depois desenvolver-se teoricamente, a tese respeita e desmembra-se no ciclo vivo de sua criação. O método se mostra como um acontecimento, um movimento que existe na complexidade do universo, tanto na existência dos corpos relacionais do universo, como na vida biológica do mundo e como na vida social do universo humano, o método, assim, torna-se método quando o movimento vivo do mundo é tomado pela consciência por parte do pesquisador museólogo e por parte do sujeito que experimenta. Enquanto movimento vivo entende-se toda e qualquer manifestação de auto-organização no universo compreensível pela razão

humana. Para o acontecimento da experiência participativa e consciente da metodologia viva, é preciso que um ponto de partida seja acionado e assim, dois caminhos são desenvolvidos, (1) o do sujeito pesquisador que busca a consciência de um movimento para acionar um novo movimento e (2) dos sujeitos experimentadores.

Destaca-se que o conceito de consciência e o conceito de ciência utilizados derivam da compreensão de Hegel (1837), como processos de conhecimento especulativo. O processo de conhecimento especulativo de Hegel, refere-se a compreensão da história do mundo a ser pensada através da história do pensamento à cerca do que se pensava em cada época. Construindo assim, uma lógica do pensamento como parte importante dentro da dialética. Nessa concepção, o processo de pensamento é uma ação que incita novas ações, e toda essa complexidade presente no conceito de consciência e ciência é o que permeia a presente fundamentação teórica. Afinal, o estudo da movimentação do mundo em contexto histórico demonstra a importância da lógica dentro de uma metodologia dialética, como parte importante do processo dialético. O método sociomuseológico, vivo, retoma o movimento dialético cosmológico neoplatônico (Plotino, 270 a.c.)⁶ e hegeliano, na defesa da impossibilidade de construção de um método determinado e fechado em procedimentos lógicos formais e matemáticos contemporâneos, mas sim em uma lógica como parte importante da dialética neoplatônica e hegeliana.

Por tais argumentos, largamente discutidos na primeira parte do capítulo, torna-se possível o melhor desenvolvimento do *Método Vivo*. A metodologia museológica original, científica e profundamente viva, acompanha o movimento do pensamento como um processo de conhecimento participante do movimento da vida e do mundo. Contudo, possui uma lógica por acompanhar o processo de movimento do mundo social, sendo o próprio método também um movimento lógico. Nascer, perecer e renascer, infinitamente feminino, a dialética viva em pleno acontecimento e a possibilidade de acessá-la pela metodologia viva no campo sociomuseológico, que se recria e modifica a cada momento que for acionada.

No imenso campo de desenvolvimento da ciência sociomuseológica, será preciso delimitar a pesquisa, e a delimitação refere-se ao procedimento metodológico que se desenvolve no segundo ponto, I.II. *Experiência viva e método*. A experiência estética e museológica é viva, afinal, é imanente à realidade, faz parte da vida real. A estética

⁶ PLOTINO. *Enéada II: a organização do cosmo*. 2010.

_____. *Enéada III: Sobre a natureza, a contemplação e o Uno*. 2008.

literária e a Sociomuseologia, novamente parecem apresentar uma conexão que será melhor explorada nos capítulos subsequentes, mas que cabe ressaltar desde já pela compreensão do movimento circular em espiral, e acrescido no sempre novo da arte. No sentido de que cada exposição museológica e cada experiência estética se relaciona com uma gama de outras relações, e que a partir do processo de consciência da movimentação do mundo o movimento reflexivo espelha-se ao movimento observado, os sujeitos sociais na consciência do movimento vivo, desconstruem e constroem novos significados. Assim, a metodologia viva para o universo sociomuseológico, entende o movimento de compreensão como um processo de movimentação infinita da consciência, expresso e recriado na arte, intensificando as ações de atuação sociomuseológica.

A Sociomuseologia, campo teórico e prático de desenvolvimento compartilhado por grandes pensadores e instituições museais, fundamentaram e fundamentam a ciência no novo mundo globalizado, em cenários de pós-guerras, guerras e pandemia. Na contextualização histórica do desenvolvimento sociomuseológico, destaca-se o *Método Sociomuseológico* de Pedro Pereira Leite (2012) que através da construção de narrativas biográficas busca atingir a intersubjetividade para compreender uma comunidade, uma sociedade, em reconhecimento e transformações para o bem universal. A metodologia viva pretende um caminho semelhante, adentrar a poética da intersubjetividade, mas estabelece diferenças que implicará no próprio desenvolvimento e processo reflexivo. Como por exemplo, o *Método Vivo* não pode comprometer-se em passos gerais, universais, tratando de sujeitos humanos que possuem características diferentes mesmo habitando um mesmo território, também não tem a pretensão de um resultado plenamente positivo, pois a intenção da reflexão é a consciência de uma movimentação e o movimento acionado pelos sujeitos dependerá da subjetividade como intersubjetividade (pluralidade) de cada sujeito. Destaca-se que a Sociomuseologia, pela tentativa da recuperação de um movimento dialético positivo, acaba por atingir uma dialética negativa pela compreensão universal, comum em uma mesma sociedade. O *Método Vivo*, assim, fundamenta-se na crítica à dialética negativa, mesmo compreendendo o uso anterior pela Sociomuseologia, e resgata o movimento dialético neoplatônico como totalidade (*ser-nada-devir*).

Assim, no desenvolvimento de um método dialético que parte da experiência consciente sobre o movimento do mundo para atingir e produzir experiências conscientes sobre a movimentação social (mundo), diferentes pensadores como: Baudelaire (1996), Leite (2012), Maria Cristina Bruno (2004), Michel Onfray (2008), Michel de Certeau (2014), Peter Stallybrass (2008), Regina Abreu (2012), entre museólogos, filósofos, historiadores e críticos literários aparecem em concordância a respeito de que a

experiência de conhecimento pode ser comparada ao movimento de deslocamento no processo de consciência e de produção de novos conhecimentos e significados. A estética do deslocamento na metodologia viva é espelhada aos conceitos de *flâneur* e *flâneuse*, e se conectam com a característica *nómada*⁷ do *Método Vivo*, dado que o movimento de deslocamento na experiência de conhecimento é um processo necessário tanto no movimento do pensamento quanto no movimento dos corpos relacionais no universo que se habita.

No eterno movimento acionado pela consciência, é no primeiro ponto do segundo capítulo, II. *Vestígios vivos: Estética literária e Sociomuseologia*, II.I. *Movimento histórico e contexto*, que o processo do movimento contínuo, circular em espiral, acrescido e sempre novo no mundo a respeito, especificamente, do mundo social será pensado através da arte. Novamente a dialética cosmológica neoplatônica de Plotino (270 a.c.) reaparece na retomada do movimento dialético pela metodologia viva, e John Dewey (1912) na concepção de que esse movimento – contínuo, circular em espiral e acrescido no sempre novo – é recriado e exposto na arte, podendo, através da experiência estética, acionar um movimento na compreensão de um movimento. Em outras palavras, quando os sujeitos tomam consciência do movimento como processo, acionam um novo processo de movimentação. Entretanto, a compreensão de tais movimentos depende do contexto em que as obras de arte se inserem e do contexto em que são observadas. Dessa forma, a compreensão do movimento cosmológico que a metodologia viva da Sociomuseologia apresenta sobre as mobilidades sociais hoje opera um resgate da cosmologia neoplatônica, explicitando mais uma vez, o movimento contínuo, circular em espiral, acrescido e sempre novo em contextos diferentes. Contudo, esse caminho aparece como fundamental para compreender o resgate do movimento dialético pela Sociomuseologia, pois o *Método Vivo* acompanhará e recriará esse processo na reflexão dialética sobre o *ser-nada-devir* (HEGEL, 1807,1812) em uma tríade própria como um processo vivo metaforizada na ideia de feminino através da arte: *vida-morte-novo* enquanto nascer, perecer e renascer.

Dada a contextualização do pensamento a ser explorado, abre-se campo para o segundo ponto do capítulo, II.II. *Vida, Morte, Novo*, onde pretende-se uma conexão destes processos no desenvolvimento da metodologia viva e a continuidade do pensamento que se seguia no ponto anterior, o movimento histórico e contexto no processo da metodologia viva através da estética literária. O período do desenvolvimento inicial da

⁷ O termo *nómada* refere-se à *Museologia Nómada* desenvolvida por Pedro Pereira Leite em: SYBILLA, V. LEITE, P. *Excessos e Museologia Nómada*, 2016.

Sociomuseologia é um período de cisões. Na própria compreensão da movimentação histórica em contexto, entende-se que a mudança acontece por cisões. Em um período um pouco anterior ao desenvolvimento da Sociomuseologia, o crítico literário alemão Walter Benjamin em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo: Obras escolhidas volume III* (1994) (que é amplamente citado na museologia contemporânea), chama atenção à modificação da arte no período histórico da modernidade, que consequentemente causou uma modificação na compreensão da subjetividade através dela. Benjamin desenvolve a leitura crítica à luz do pensamento de Charles Baudelaire que em *Sobre a modernidade: O pintor da vida moderna* (1996) faz um diagnóstico da modernidade, observando que mesmo que a melancolia da época seja sedutora e carregue consigo um ideal de beleza, o conhecimento e a transformação são almejados. Utiliza-se o crítico literário Jean Starobinski (2014) em *A melancolia diante do espelho: Três leituras de Baudelaire* (2014), obra referente a conferências no *Collège de France* (1987-8) sobre história e poética da melancolia, em uma das aulas dedicada a leituras de poemas de Baudelaire como testemunho que são compiladas na obra. Starobinski considera um grande processo reflexivo de conhecimento e consciência sobre o mundo na *melancolia diante do espelho* (reflexão da reflexão) expressa por Baudelaire, processo que alcança tanto a fruição da experiência estética dos textos literários quanto a experiência do artista com o mundo e acompanha o processo de experiência (*vida, morte, novo*) consciente e participativa da metodologia viva. Enquanto o crítico literário, Benjamin (1994) reaparece na intenção do método em operar uma leitura crítica da contemporaneidade, pois resgata-se o conceito de *flâneur* para a estética do deslocamento da metodologia viva e, principalmente, nas considerações de Lauren Elkin (2022) a respeito do conceito de *flâneuse*, sobre a experiência do movimento de deslocamento do feminino no espaço urbano.

Seguindo o movimento histórico, é na contemporaneidade que o processo de busca de compreensão da relação sobre o sujeito e o mundo se intensifica novamente através da Sociomuseologia, e será ponto de conexão entre os campos. A experiência de conhecimento proposta pela escola de pensamento tem base em John Dewey, *Arte como experiência* (1934), em Mário Moutinho, *Museus e Sociedade: Reflexões sobre a função social do museu* (1989), e nos atuais livros da *Introdução à Teoria Sociomuseológica* (2020), Mário Chagas *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro* (2009), e Pedro Pereira Leite, *Excessos e Museologia Nômada* (2016) de Leite e Vladimir Sibylla Pires, que em diferentes perspectivas buscam fundamentar a dialética teórica e prática da museologia

contemporânea em uma experiência reflexiva de conhecimento que incita a transformação social e que consolidam o diálogo proposto pela escola de pensamento sociomuseológica para o pensar e atuar no mundo social através de diferentes perspectivas. Implicando os conceitos da estética literária, em respeito à fruição na experiência literária e as formas de observar, movimentar-se, ler o mundo e os mundos, juntamente com os conceitos da Sociomuseologia, especificamente a dimensão poética da intersubjetividade do pensamento nómada, propõe-se a retomada do conceito de *flâneuse* para a tradução do movimento vivo como metodologia viva para o universo real. Movimento que, pelas considerações de Starobinski (2014), muitas vezes é possível exteriorizar apenas “poeticamente”.

Expondo que cada caso e cada fenômeno social em um diferente contexto é também uma produção e um estudo diferente na produção de processos significantes. Logo, é visto a necessidade de renovação da metodologia viva em cada caso que for aplicada. Para compor a seriedade desta criação propõe-se uma análise prática para metaforizar a metodologia em questão nas representações do feminino na arte literária, no terceiro e último capítulo da tese, III. *Análise Viva*.

Como o *Método Vivo* não tem uma noção fechada, segue a fruição da vida e do pensamento humano, em cada caso o método se recria a si mesmo infinitamente, busca-se dois testemunhos artísticos literários expressos em diferentes formatos e em diferentes épocas. O primeiro testemunho aparece como ponto de referência sobre a narrativa artística literária que se deseja ressaltar, Florbela Espanca nas obras *Livro de Mágoas* (1919), *Livro Sóror Saudade* (1923) e *Charneca em Flor* (1931) pela lírica feminina que almeja a morte conceitual como um processo vivo, assim, a aplicação da pesquisa de campo se dará efetivamente no segundo testemunho com a análise das obras visuais da artista Adriana Varejão, a partir da estética do deslocamento no contexto de sua galeria no Instituto Inhotim. Ou seja, objetiva-se compreender como o espaço físico, em relação aos períodos das obras, influenciou no testemunho de Florbela Espanca e Adriana Varejão, e, ao mesmo tempo, explicitar a descrição de Florbela e a expressão de Adriana como dadas pelas perspectivas intersubjetivas de cada artista. Dessa forma, na primeira parte deste último capítulo, III.I. *A lírica que mata: o processo vivo da morte em narrativas femininas e a poesia de Florbela Espanca*, contextualiza-se as obras de Florbela Espanca e analisa-se as mesmas sobre o processo de movimento da morte em vida através da lírica feminina em contexto a luz da metodologia viva; na segunda parte do capítulo, III.II. *Tecendo as vísceras de uma filha bastarda: arte e movimento feminino*

lógico em Adriana Varejão, caracteriza-se o objeto de análise e, em uma pesquisa de campo, metaforiza-se a metodologia viva.

A estética do deslocamento aparece também na subjetividade feminina em contexto, pois os sentimentos e formas do deslocamento feminino urbano foi e ainda é muito diferente do masculino, assim como dos demais gêneros. Pela delimitação da pesquisa, a metaforização será direcionada à experiência feminina através das autoras citadas. Dessa forma, a estética do deslocamento como dispositivo de análise utilizado, em primeiro momento, abre-se campo de entendimento de que o relato subjetivo não é só subjetivo, porque afinal, uma vez que o relato acontece, o sujeito, o pensamento subjetivo, é colocado para fora de si e já se relaciona com tudo o que está em sua volta, descobrindo uma nova dimensão poética da intersubjetividade. Quando o testemunho é estudado pelo museólogo, a intenção de pesquisa também interfere na experiência da leitura da narrativa abrindo uma outra face nessa dimensão poética. Assim, a sociedade descrita por Florbela Espanca e a brasileira refletida nas obras por Adriana Varejão, tem vida em todos aqueles que experimentam seus testemunhos líricos e artísticos pela leitura e confronto estético, ou pela experiência física da sociedade e da cidade, operando um conhecimento vivo, de movimento e continuidade infinitos. Para a finalização da análise e da tese, pretende-se uma retomada das bases da metodologia viva e um esclarecimento dos procedimentos metodológicos nas dimensões de autor e herói, afinal, o eu lírico presente nas duas obras não se refere apenas à intersubjetividade das autoras, mas da experiência viva dos leitores em relação aos personagens de criação lírica expressos nas poesias e nas obras. Deixando claro que a análise presente se refere à metaforização do método defendido na tese e que o mesmo se recria e se modifica em diferentes processos de conhecimento, em movimento de infinita recriação do vivo.

I. CONHECENDO O MÉTODO VIVO

“Quantas vezes já havia morrido?” (2020, p.133) disse Pagu sobre suas crenças políticas. Conhecer é matar ou dar vida aos sonhos? Quantas vezes haveríamos de precisar conhecer para de fato, conhecermos? Seria possível retornar ao estado primeiro - antes do conhecimento? O conhecimento é mesmo um caminho sem volta, quer-se muitas vezes o retorno à ignorância, desejar furar os olhos como Édipo para não mais ver. O confortável do desconforto é mais confortável do que o caminho do conhecimento. Mas o conhecimento em um mundo socialmente humano é um fardo necessário que é preciso enfrentar. Talvez seja mais fácil gerar vidas, nascer vidas, do que conhecer a essência humana. Mas do que serve dar a vida sem o conhecimento sobre sua própria essência?

II. O MOVIMENTO VIVO DO MÉTODO

- *A morte definitiva ou a morte transfiguradora?*
Florbela Espanca⁸

O *Método Vivo* é o processo de experiência participativa e consciente do movimento do universo. Essa experiência se configura num conhecimento profundo, impactante que pode ser também transformador de todo ser que se conecta com a complexidade do mundo. O *Método Vivo* é assim um acontecimento extraído da formação de conhecimento pela consciência humana. Destaca-se a peculiaridade desse processo na própria interação do ser humano com o universo e do desenvolvimento de transformações causadas por essa construção de conhecimento. É preciso saber de antemão que o movimento vivo do conhecimento acontece e está acontecendo a todo momento, porém, o movimento vivo quando pensado no contexto sociomuseológico, torna-se *Método Vivo*.

Enquanto movimento vivo, utiliza-se como exemplo as concepções humanas sobre vida, liberdade, amor e até mesmo Deus. Ou seja, exemplifica-se o movimento vivo com tudo aquilo que jamais teremos atributos suficientes para negar a existência, como qualquer manifestação de auto-organização apreensível pela compreensão humana. Pela Sociomuseologia, esse movimento aparece como *Método Vivo*, um processo consciente,

⁸ ESPANCA, 2009, p. 23.

porém infinito de “geração e corrupção”⁹. O *Método Vivo* é, portanto, um método científico teórico e prático que parte da experiência para construir experiência estética museológica.

Pode-se observar, para o acontecimento desse *Método Vivo*, que um ponto de partida precisa ser acionado, e esse pode ser o papel de qualquer narrativa museológica que atraia a atenção descomprometida do ser humano. Uma vez que o primeiro encontro do ser humano com o que lhe chama atenção se faz, desperta-se a possibilidade do acontecimento da experiência do *Método Vivo*.

A partir daí temos duas fases ou dois caminhos a serem percorridos. (1) O do sujeito pesquisador, museólogo na consciência de um movimento para acionar um novo movimento, e (2) o dos sujeitos experimentadores que se propõe a experimentar uma experiência estética e museológica.

Utilizando da metodologia viva, o museólogo, em um estudo de caso específico, busca elementos na experiência cotidiana e no contato com os sujeitos sociais para acionar a compreensão da movimentação viva da complexidade da realidade em estudo. Assim, na possibilidade de alcançar conscientemente a compreensão da verdade da subjetividade, ou seja, da pluralidade como intersubjetividade, constrói uma narrativa museológica capaz de incitar a reflexão recíproca da compreensão do movimento vivo, a conexão consciente de todas as realidades possíveis em determinado contexto.

O sujeito pesquisador tem consciência da movimentação viva e a partir dessa consciência a metodologia viva renasce para a Sociomuseologia, e conscientemente constrói uma narrativa museológica metodologicamente capaz de tornar essa movimentação viva consciente também para o sujeito que vive. Na experiência museológica desenvolvida a partir do *Método Vivo*, com objetivo de tornar consciente o movimento vivo para o sujeito que experimenta, pode, a consciência da movimentação viva, não ser percebida pelo sujeito imediatamente. O processo de consciência da movimentação viva também acontece em processos, é um ciclo vivo como o ciclo da vida propriamente dita.

Para o sujeito que se propõe a experimentar uma experiência museológica metodologicamente participativa, ascende a possibilidade de um processo reflexivo sobre a compreensão de si como realidade e pluralidade, e como parte da movimentação viva do mundo e de si mesmo. Esse processo acionado na narrativa museológica, implica que

⁹ Referência à obra cosmológica de Aristóteles: *Sobre a Geração e a Corrupção*. Cf.: ARISTÓTELES, 2009, p. 25-27.

o sujeito volte a si mesmo e inicie um processo de reflexão sobre seu anterior ponto de partida, sobre a compreensão que tem (tinha) sobre si e o mundo. Porém, este mesmo ponto de partida claramente não será mais o mesmo, participa da movimentação, e se faz presente, reaparece, em um conhecimento integrado entre o sujeito consigo mesmo e o mundo.

A metodologia viva está em movimento e tenta apreender o movimento em uma experiência consciente sobre a própria movimentação do mundo, a qual quando atingida, inicia uma nova movimentação que é eterna. Por isso, o *Método Vivo* não pode ser fechado e delimitado em procedimentos lógicos formais e matemáticos contemporâneos. O método é mesmo vivo como os seres humanos, acompanha o movimento da vida do pensamento e da liberdade existente na complexidade da vida do mundo. Ao mesmo tempo, o processo metodológico não se refere à uma metodologia anarquista: como visto, acompanha a movimentação da vida do universo e possui também uma lógica, uma continuidade, é um movimento que acompanha e reflete o movimento do universo humano.

O conceito de ciência utilizado aqui deriva da compreensão do processo de conhecimento especulativo, ou seja, do processo de conhecimento como um movimento de pensamento também consciente, na qual, não há uma ordem que pode ser analisada e definida como forma, mas sim apenas uma grande teia de relações e possibilidades. Hegel (1837) desenvolve, através da lógica ontológica e da epistemologia, o método especulativo¹⁰, que cabe aqui ressaltar como parte inspiradora para o *Método Vivo*. O método especulativo e seu movimento aparece no processo científico do *Método Vivo* de forma semelhante à qual é entendido pela filosofia:

Na medida em que ela deve ser ciência, não pode tomar de empréstimo para isso o seu método de uma ciência subordinada, como é a matemática, bem como tão pouco pode contentar-se com garantias categóricas de uma intuição interior ou servir-se de raciocínios a partir da reflexão exterior. Mas só pode ser a natureza do conteúdo que se move no conhecer científico, na medida em que o ao mesmo tempo é apenas esta reflexão própria do conteúdo que põe e gera sua própria determinação (HEGEL, 2016, p.28).

Esse método científico, vivo, operacionado pela filosofia, é tomado de empréstimo para explicar a movimentação do *Método Vivo* em questão. Nesse mesmo cenário argumentativo, do desenvolvimento de uma movimentação que não se curva ao preconceito em relação ao que é indeterminado e ao que provém da supervalorização da forma, o *Método vivo* também se opõe ao radicalismo da pesquisa científica moderna

¹⁰ “A natureza do que é está em ser, no seu próprio ser, seu conceito: nisso consiste a *necessidade lógica* em geral. Só ela é racional ou o ritmo do todo orgânico: é tanto o saber do conteúdo quanto o conteúdo é conceito e essência; ou seja, só a necessidade lógica é o *especulativo*” (HEGEL, 2014, p. 57).

protagonizada pela Revolução Copernicana¹¹. Tão importante quanto forma é o conteúdo e o método não pode ser mais do que um diálogo equilibrado entre os mesmos. O *Método Vivo* é provido justamente do equilíbrio entre conteúdo e forma, da movimentação daquilo que é indizível cientificamente, mas que, também é científico, e que remonta ao pensamento antigo que serviu ao neoplatônico Plotino como fonte para o desenvolvimento da cosmologia antiga¹². Sem mais referências, quer dizer que, assim como fez Hegel, retoma-se aqui o movimento que já se pronunciara nos conceitos de *cosmos* e *logos*. Para os antigos, o *kosmos* refere-se ao mundo natural ordenado racionalmente, a realidade organizada e regida por uma ordem racional da própria natureza. Esse movimento racional, pensado pelos antigos, torna compreensível para o ser humano o entendimento do universo. Isso significa que a racionalidade do mundo é recíproca à racionalidade humana, é uma possibilidade de conhecimento que pode ser atingida pela vontade humana através do movimento da consciência. Portanto, a possibilidade de explicar teoricamente tais fenômenos naturais é o fazer da ciência, é o entendimento do cosmos e do *logos*, ‘cosmoslogia’. A explicação teórica aplicada ao entendimento do universo e da natureza racional se dá pelo discurso racional e argumentativo humano. Dessa forma, o termo *logos* estaria reciprocamente para o cosmos como para o ser humano, e a racionalidade existente no universo é o que torna possível a compreensão e a explicação em um discurso racional sobre a realidade. Existe, portanto, e agora explicitando o pensamento antigo que serviu de base à Plotino, uma conexão entre

¹¹ O radicalismo da pesquisa científica que tomou a Revolução Copernicana, refere-se à ciência que exclui a metafísica, e, portanto, as intuições estéticas. Sem desconsiderar a relevância que a Revolução Copernicana traz para o *Método Vivo*, no sentido de uma revolução das ideias que coloca todas as concepções antigas em questão, também da cultura como fenômeno que influencia no desenvolvimento social, o que possibilita novas transformações sociais e científicas. A metodologia viva, nesse sentido, se opõe ao radicalismo tomado na revolução pela exclusão da metafísica e intuições estéticas no método científico.

¹² Em exemplo, o movimento de apenas um estrato da *Alma (psyché)* a *Alma do Mundo* que compõe o *Kosmos*, parte do mecanismo básico do Sistema Neoplatônico: “A última potência da Alma universal tem como sede a terra, e dela se estende para todo o universo. A potência da Alma que, por sua natureza, possui a sensação, a opinião, o raciocínio, reside nas esferas celestiais, donde domina a potência inferior e lhe comunica a vida. Por conseguinte, move a potência inferior envolvendo-a em toda a volta, e preside ao universo enquanto que volta da terra às esferas celestiais. A potência inferior, ao ser envolvida pela potência superior, dobra-se sobre si mesma, opera em si uma conversão pela qual imprime um movimento de rotação ao corpo em que se encontra. Seja qual for a parte da esfera que se move, enquanto que se move permanecendo em repouso, comunica o movimento ao resto e faz girar a esfera. O mesmo acontece com o nosso corpo: quando a nossa alma entra em movimento como sucede na alegria, ou na esperança de um bem, mesmo que o movimento seja de espécie muito diferente daquele que move um corpo, produz-se no corpo um movimento local. Desse modo a Alma universal, ao aproximar-se do Bem e tornar-se mais sensível, move-se na região superior em direção ao Bem, e imprime ao corpo o movimento que lhe é natural: o movimento local. A potência sensitiva, ao receber do alto o seu bem e provar os prazeres que a sua natureza comporta, procura o Bem, e, como este se encontra presente em todas as partes, anda por todos os lados. O mesmo ocorre com a inteligência: umas vezes está em repouso e outras em movimento, porque se desdobra sobre si mesma. De modo semelhante, o universo move-se circularmente e, ao mesmo tempo, permanece em repouso” (PLOTINO, 2010, p. 22).

as coisas perfeitas, a racionalidade de um mundo que se acredita ser perfeito e as coisas imperfeitas do mundo social¹³. O movimento lógico da perfeição, tida como a racionalidade do cosmos, é semelhante à lógica do movimento que se apresenta na imperfeição do mundo humano. De certo ponto de vista, pode-se arriscar a afirmação de que a movimentação racional da realidade é uma metáfora (imperfeita) da movimentação de auto-organização do cosmos (perfeita).

Este é o ponto de partida teórico e argumentativo para a metodologia viva contemporânea, o *Método Vivo* como um método científico por ser uma lógica do movimento do mundo compreensível através da reciprocidade da razão humana e da racionalidade do real, porém, por ser um movimento que parte do olhar da experiência para atingir uma experiência de conhecimento e assim, um novo movimento, não possui uma forma delimitada e uma lógica formal como a lógica da matemática contemporânea. Isso significa que o *Método Vivo* não só acompanha o movimento do pensamento e do mundo, mas é, ele mesmo, movimento lógico.

Enquanto movimento lógico o *Método Vivo* é também parte do universo e da ciência museológica. O movimento racional do universo compreendido na antiguidade e recuperado por Hegel (1837) é compartilhado também na natureza da metodologia dialética viva sociomuseológica, porque parte do pressuposto de que tudo existe em relação, os organismos vivos possuem um universo relacional interno que garantem o movimento de sua existência viva, e ao mesmo tempo se relacionam com o universo externo garantindo também a vida desse sistema relacional. Com isso, entende-se que o universo é composto por micro-universos relacionais internamente e externamente que garantem a sua própria vida e a vida do universo como um todo. Entende-se a própria vida como um movimento, a vida não seria biologicamente e socialmente possível em repouso. O movimento, nesse contexto, não é linear, e reaparece historicamente no mundo social como um movimento contínuo, circular em espiral e crescendo no sempre novo. O *Método Vivo*, se assemelha à cosmologia neoplatônica por compreender essa movimentação lógica do mundo natural e social à luz da movimentação lógica do universo.

Além disso, também se observa esse movimento racional no período da antes criticada Revolução Copernicana, contudo, assim como o movimento universal

¹³ Essa partição entre o mundo ideal e o mundo real explicada por Platão na tão famosa Alegoria da Caverna em *A República* (1972) ganha a concepção de uma relação ou conexão entre os mundos apenas no Platão tardio em *Timeu* (2001b). É importante considerar que, muitas vezes essa conexão pode ser despercebida na abordagem de Platão, foi sem ela, inclusive, que Aristóteles compreendeu seu mestre. A conexão ou relação entre os mundos é essencial para o *Método Vivo*.

caracterizado na antiguidade, a essência do retorno para a unidade através do movimento sempre novo é o mesmo dos antigos e na dialética hegeliana, porém em uma linguagem moderna que é também recuperado agora no movimento vivo mencionado e leva consigo as características da modernidade. O que muda é como a compreensão do movimento é considerada para esse tempo.

O que acionou a Revolução Copernicana, pensada pelo viés do método anteriormente descrito, foi a principal mudança na compreensão do Universo. Quando os pensadores direcionaram o olhar para o céu e a reflexão levou-os a olhar de volta para si mesmo tendo a consciência, relutante, de sua insignificância e fragilidade perante o universo, tendo de assumir que não são os astros e as coisas que giram em torno da Terra, mas que a Terra gira em torno do Sol, e que o ser humano é só mais um organismo vivo em uma imensidão majoritariamente ainda desconhecida. Essa dissolução de concepções, colocou tudo o que já havia sido pensado em dúvida e também decadência principalmente pela ameaça à moral religiosa vigente. A compreensão do universo infinito, foi de fato, uma queda¹⁴ daquele paraíso perdido do ser e do divino como centro do universo¹⁵. O processo de reflexão consciente continua sendo um caminho não muito feliz, como ressalta Hegel (1837)¹⁶, mas necessário.

O processo da consciência, no caso de Hegel, parte do processo de constituição do Espírito como visto na *Fenomenologia do Espírito* (1807)¹⁷ aparece também como um movimento lógico pela tríade dialética *ser-nada-devir* e que foi continuamente trabalhada na *Ciência da Lógica* (1812). De uma forma simplista, a tríade refere-se ao movimento do processo dialético, que, no movimento da consciência, o *ser*, em reflexão, transforma-se em *nada* ao mesmo passo que o *nada* se transforma no *ser*, pensá-los separadamente implica já pensar no outro, um não permanece igual a si mesmo, esses processos, para Hegel, devem-se ao *devir*. O processo constante, “devir, nascer e perecer”, torna capaz

¹⁴ A esta *queda* de concepções remete-se a bela representação de Gustave Doré (1832-1883) sobre a queda dos anjos rebeldes na batalha pelo Paraíso Perdido, de John Milton (1667). “*Hell at last/Yawning received them Whole*” (VI, 874-5). (MILTON, 2021, p.472).

¹⁵ “[A] nova Filosofia põe tudo em dúvida,/O Elemento do fogo está posto de parte;/O Sol está perdido, e a/Terra, e não há engenho do homem/Que possa indicar onde o procurar./E livremente os homens confessam que este mundo está exausto,/Quando nos Planetas e no Firmamento/Eles procuram tanta novidade; depois vêm que isto/Se fragmentou novamente em Átomos./Tudo está em pedaços, toda a coerência desapareceu;/Todos os recursos, e toda a Relação:/Príncipe, Súdito, Pai, Filho, são coisas esquecidas,/Pois cada homem pensa que tem de /Ser uma Fénix, e que nada pode ser /Da espécie, de que ele é,a não ser ele.” (John Donne, <<Ignatius, his Conclave>>, in *Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, org. John Hayward (Bloomsbury: Nonesuch Press, 1929), pág. 202) (KUHN, 2020, p. 210).

¹⁶ Cf.: HEGEL, 1995, p. 30.

¹⁷ “O espírito só alcança sua verdade na medida em que se encontra a si mesmo no dilaceramento absoluto” (HEGEL, 2014, p. 41).

que *ser* e *nada* desapareçam, caíam ao mesmo tempo atingindo maior estabilidade, reaparecendo *suprassumidos* em um outro ser.

O devir está, desse modo, numa determinação dupla; em uma, o nada é como imediato, isto é, ela inicia do nada, que se relaciona com o ser, isto é, passa para o mesmo; na outra, o ser é como imediato, isto é, ela inicia do ser, que passa para o nada – *nascer e perecer*.

Ambos são o mesmo, devir, e também, enquanto direções assim diferentes, eles penetram e se paralisam reciprocamente. Uma direção é o *perecer*; ser passa para nada, mas nada é, igualmente, o oposto de si mesmo, passar para o ser, nascer. Esse nascer é a outra direção: nada passa para ser, mas ser igualmente, suprassume-se a si mesmo e é, antes, o passar para nada, é perecer. – Eles não se suprassumem reciprocamente, um não suprassume exteriormente o outro, mas cada um se suprassume em si mesmo e é nele o mesmo o oposto de si (HEGEL, 2016, 110)¹⁸.

A dialética hegeliana e sua interpretação do movimento lógico entre *ser* e *nada* que instituem a necessidade de um *novo ser*, aparece na modernidade tardia e pós-modernidade como um conto de fadas. Entretanto, a desilusão dos pós-guerras, despertou a necessidade do resgate de um movimento dialético que encontrasse novamente um sentido para a vida. O mundo melancólico, em meio à industrialização, mecanização e fragmentação das relações, tornara o pensar um fardo porque a consciência da movimentação daquele momento parecia uma prisão de eterno descontentamento. Nesse contexto, a pós-modernidade parece impossibilitada de pensar o movimento dialético a ponto de entender sua síntese e acaba estagnando no momento negativo do movimento dialético. Nisso consiste a “dialética negativa” dos estudiosos de Frankfurt¹⁹, que em período de crise histórica entendem que a dialética negativa é reflexo da reflexão da impossibilidade de síntese entre ser e nada e início do pensamento especulativo. Ou seja, o movimento dialético não é continuado, e o ser melancólico, estagnado, não consegue *suprassumir* e gerar um novo. Sem a tríade dialética, não se gera o novo, permanece na negação, no nada.

A síntese entre ser e nada mostra-se impossível numa realidade que dilacera o ser e se dissolve no nada. É compreensível a dificuldade em superar e guardar a favor de um novo ciclo, de uma nova possibilidade de vida pensável pelo momento trágico. Porém, a história do mundo demonstra o caos e as cisões como parte da sua existência, idolatrar a melancolia e a crítica ao mundo sem propor uma solução parece um caminho, em verdade, confortável. O movimento, para ser vivo, depende da síntese dialética entre ser e nada que guarda sua igualdade e diferença na geração do novo.

¹⁸ A citação refere-se ao primeiro tomo da *Ciência da Lógica*: 1. A doutrina do Ser. Tradução de Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Federido Orsini. Editora Vozes, 2016.

¹⁹ Cabe ressaltar a obra: *Dialética do Esclarecimento* (1944), dos pensadores Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) que participaram da Escola de Frankfurt, como reflexão do momento de crise ideológica em uma tentativa luminosa de conhecimento

A museologia, quando assume seu caráter científico e social no século XX, renasce no período da pós-modernidade e tem como base a dialética negativa que predomina naquele contexto. Dessa forma, quando se começa a tratar de um pensamento museológico, na tentativa de uma dialética positiva, acaba por dialogar com pensadores da dialética negativa, que implica em contrapontos com o objetivo que é a compreensão, interação e movimentação do mundo social. Contudo, mesmo nessa implicação à contradição da intenção de movimento, a museologia continua a buscar meios para acionar a movimentação participativa dessa ciência. O *Método Vivo*, por sua vez, muda como a compreensão do movimento é implicitamente considerado na contemporaneidade.

O que ainda se leva, guarda-se disso tudo, é a compreensão consciente e racional das movimentações ordenadas da natureza, do cosmos e das sociedades humanas, e que como parte de um processo de reflexão viva, leva, novamente, ao início de um novo processo de conhecimento consciente. Uma necessidade lógica, especulativa, que não possui uma forma definida como a lógica formal, mas, ainda assim, essencialmente científica. Por sua vez, o *Método Vivo*, no contexto contemporâneo, reúne uma movimentação adequada às transformações de sua época.

Após esse grande caminho de referências e tempos, destaca-se, já no pensamento contemporâneo que é cenário do *Método Vivo*, a importância do pragmatismo de John Dewey na concepção da metodologia viva, porque apresenta a experiência de conhecimento como método para a compreensão do movimento da verdade do mundo. Todavia, a importância da empiria no método filosófico para o conhecimento da verdade também reaparece no pragmatismo, ironicamente, como parte especulativa porque a experiência dos sentidos é parte da matéria viva que experimenta a movimentação e movimenta a vida do mundo. Tal reflexão permite novamente pensar sobre o mundo como relacional internamente e externamente, e que o caráter de movimento é o que garante a vida do cosmos. Dessa forma, para apreender um movimento social é preciso a contextualização temporal e espacial, pois o movimento vivo é eterno e existe em processo relacional.

Mas o processo de viver é contínuo; tem continuidade por ser um processo permanentemente renovado de ação sobre o meio e exposição à ação dele, juntamente com a instituição de relações entre o que se faz e o que se sofre. Portanto, a experiência é necessariamente cumulativa, e seu conteúdo ganha expressividade por causa da continuidade cumulativa. O mundo que experimentamos no passado se torna parte do eu que age e sofre a ação em outras experiências. Em sua ocorrência física, as coisas e eventos vivenciados passam e acabam. Mas algo de seu significado e valor é preservado como parte integrante do eu. Através dos hábitos formados na interação com o mundo,

também habitamos o mundo. Ele se torna um lar, e o lar faz parte de nossa experiência cotidiana (DEWEY, 2010, p. 211, 212).

As concepções de Dewey ampliam a reflexão científica através da arte, pois é na arte que o movimento se expressa e é a partir da experiência que o movimento é acionado por um novo movimento; “a arte, forma de atividade carregada de significados passíveis de uma posse imediatamente desfrutada, é a culminação completa da natureza, e a ciência, no sentido apropriado, é a serva que conduz os eventos naturais a esse final feliz” (DEWEY, 1985, p. 269).

Dentro do caminho histórico brevemente seguido aqui, na tentativa de explicar a movimentação viva, para a contemporaneidade mostra-se essencial, na compreensão do *Método Vivo*, a importância da estética no que se refere à representação da lógica do movimento infinito no mundo, ponto também trabalhado por Hegel. Através da arte, portanto, pode-se despertar a consciência da movimentação do mundo. A movimentação apresentada pela arte é peculiar porque apresenta a humanidade como extensão do movimento lógico infinito e, ao se atingir a compreensão de um movimento se inicia um novo movimento. Por isso a premissa em buscar compreender, através da arte, um movimento em contexto espacial e temporal, pois a movimentação depende da movimentação do contexto. Resgatando, assim, a ideia dos antigos, de que a movimentação é a permanência eterna do mundo. “O que é dominante num ser vivo é a capacidade de compreender tudo na unidade. Se permanecesse imóvel, não abrangeria o mundo de uma forma viva, nem preservaria o que há no corpo do mundo; porque a vida do corpo é movimento.” (PLOTINO, 2010, p. 19).

A arte expressa a movimentação natural e consciente da história e do contexto humano que foi criada, e a ciência, campo capaz de interpretar e transmitir esses eventos estudados no contexto histórico da criação. Por essa razão, considera-se que na arte está refletido o objeto do novo, resultado da experiência de conhecimento da movimentação viva do contexto da criação. Se o objeto artístico remete ao período dos antigos, a produção artística atual, remete ao período histórico do contexto atual de criação como um passado da transformação, do novo movimento, que o período atual da criação desenvolve. Dewey descreve muito bem essa relação temporal expressa na arte: “[...] todo passado foi, um dia, o futuro iminente de seu passado, e é agora o passado, não em termos absolutos, mas o passado da mudança que o presente constitui” (DEWEY, 2010, p. 547).

Nesse movimento histórico e circular em sentido espiral, ou seja, que pode possuir um mesmo ponto de partida e de chegada, porém em variadas formas e tempos, observado tanto da história da ciência quanto do movimento do pensamento, do movimento do universo, se objetiva no ser humano, como uma metáfora do movimento consciente e

racional, que tem início, meio, fim e recomeço. Importa ressaltar novamente que o conceito de consciência aqui utilizado, deriva da compreensão hegeliana, a consciência tomada por uma epistemologia a partir de uma lógica ontológica (1837). A tese a respeito do desenvolvimento do *Método Vivo* entre os conceitos da estética literária e o universo sociomuseológico, não tem como intenção apropriar-se e fazer uma exegese de todos os pensadores aqui referidos desde os antigos até Hegel, entretanto, não poderiam ausentar em menções e citações neste diálogo científico profundo.

A consciência do movimento só é possível a partir de um ser que a perceba, assim como um exercício de reciprocidade entre a autoconsciência e a consciência do objeto. Nesse movimento a consciência torna-se um saber da verdade que em movimento, tanto no saber quanto no objeto, faz surgir um novo objeto verdadeiro. É justamente o que se chama experiência. (HEGEL, 2014, p. 77). A experiência museológica, nesse contexto, é o processo de conhecimento sobre o sujeito (subjetivo), conhecimento da obra (objetivo) e o movimento de conexão destes dois saberes que os conecta conscientemente em forma de reciprocidade, transformando um novo objeto. Esse novo objeto é o início de um novo processo de movimento de conhecimento e transformação. Portanto, o método, tem em sua constituição a participação ativa e viva do conceito (objeto) e intuição, do pensamento lógico e especulativo com o discurso museológico.

Esse conhecimento de transformação supera a união de conhecimento das consciências e o guarda (por exemplo, a experiência museológica que inicia no museu, mas que só tem continuidade fora do mesmo, quando o sujeito reflete e supera sua experiência no museu, guarda essa experiência e desenvolve a experiência museológica em complexidade²⁰) na própria consciência verdadeira por ele gerada. Já os infinitos novos campos de significados podem ser melhor explicitados pela arte.

É preciso deixar claro que o novo, em infinitos campos de possibilidades, mudanças e transformações, é eterno, é uma permanência; e esse novo, refere-se novamente à arte. “Desconsidera-se que, na arte – e na natureza, tanto quanto podemos

²⁰ Já que, trabalha-se com o universo hegeliano como importante referência, cabe mencionar o conceito de *Aufhebung*, que em uma tradução simplista, refere-se ao movimento de *superar e guardar*. Ou seja, a superação do processo da experiência de conhecimento ao acionar uma nova experiência, conta com a parte importante que é guardar as abstrações da experiência passada. “-O que se suprassume, não se torna, por isso nada. Nada é o *imediat*; um suprassumido, ao contrário, é um *mediado*, é aquilo que não é, mas como *resultado* que partiu de um ser; ele tem, portanto, *ainda em si, a determinidade da qual provém*.”

Suprassumir tem na língua [alemã] o sentido duplo pelo qual significa tanto guardar, *conversar*, quanto, ao mesmo tempo, cessar, *pôr fim*. O guardar mesmo já encerra em si o negativo, que algo é subtraído a sua imediatidade e, com isso, a um ser aí aberto às influências externas, a fim de conservá-lo. – Assim, o suprassumido é, ao mesmo tempo, um guardado, que apenas perdeu sua imediatidade, mas, por isso, não é aniquilado. [...] Algo é suprassumido apenas na medida em que entra em unidade com o seu contraposto; nesta determinação mais precisa como um refletido, ele pode ser mais adequadamente denominado *momento*” (HEGEL, 2016, p. 111).

julgá-la por meio da arte –, a permanência é uma função, uma consequência das mudanças, nas relações que elas mantêm entre si, e não um princípio antecedente” (DEWEY, 2010, 544).

A Sociomuseologia, na compreensão da metodologia viva, recupera a teoria cosmológica neoplatônica e o movimento dialético hegeliano no contexto do pensamento contemporâneo e que, através do *Método Vivo*, busca compreender a lógica da destruição e recriação em pleno acontecimento. Na compreensão do movimento, a Sociomuseologia atua como agente que incita a transformação tanto na sociedade que observa e habita, quanto no próprio desenvolvimento de seu campo. Como um processo de pensamento e de uma filosofia museológica que se auto-organiza ao molde das experiências refletidas, pensadas, sobre as quais os pensadores se debruçaram. Essa auto-organização se repete na história, em sentido de vida e morte, destruição e recriação, geração e corrupção, de formas sempre diferentes, porém, infinita e eternamente. A Sociomuseologia, como *Museologia Viva*, compreende essa movimentação que não cessa e por isso tem como pressuposto, acompanhar e atuar no movimento do mundo. *O Método Vivo se alimenta do próprio significado de liberdade, onde reina a compreensão do fluxo da vida em suas diversas faces de auto-sobrevivência. O amor pelo conhecimento dos filósofos e o amor pelas evidências dos cientistas dão lugar para experiência reflexiva do ser humano que vive.*

I.II. EXPERIÊNCIA VIVA E MÉTODO

Una. “Nascer outra vez?”
Edgar Allan Poe²¹

A Sociomuseologia acompanha o movimento de renovação iniciado pela Nova Museologia nos anos 70, e a principal questão é sua abertura ao meio social como processo de ação cultural. “A sua abertura ao meio social que lhes dá vida é o seu sentido atual” (PRIMO, MOUTINHO, 2020, p. 31). Nessa nova formulação, o novo tem sentido de uma nova forma de pensar e fazer museologia, e a Sociomuseologia nasce desta movimentação em diálogo democrático, compreendendo o museu como um instrumento a serviço da comunidade buscando integração desta com seu território, no ativismo sócio-

²¹ POE, Edgar Allan. *O colóquio de Monos e Una*. Contos de Imaginação e mistério. Prefácio de Charles Baudelaire; tradução de Cássio de Arantes Leite. – São Paulo: Tordesilhas, 2012.

político²², e em processos museológicos participativos ligados intimamente com a defesa dos direitos humanos buscando sempre novas movimentações e experiências.

Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na acção, situando suas actividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais; (Mesa-Redonda de Santiago do Chile, ICOM, 1972).

O novo anteriormente referido, também encontra sentido no movimento de virada epistemológica das Ciências Sociais nas últimas décadas do século XX, quando emergem significativas reflexões a respeito de teorias e doutrinas científicas, sobre o fazer da ciência e a relação pesquisador e objetivo de pesquisa. A virada epistemológica visa a superação dos pressupostos metodológicos da modernidade e novos rumos para o pensamento. O que antes as ciências priorizavam para o saber da verdade e do conhecimento, como absolutos e sistemáticos, no mundo contemporâneo, tomado por profundas e rápidas transformações era preciso romper com doutrinas, unidades teóricas, fronteiras disciplinares²³ e abrir-se para o novo como em relações de campos antes inesperados, para compreender, acompanhar e também atuar nessa movimentação complexa. Assim também se sucedeu na Sociomuseologia, que acompanhou essa virada epistemológica e encontra nas Ciências Sociais a sua área de conhecimento e atuação.

²²Destaca-se duas considerações presentes na Declaração do MINON, resultantes da XV Conferência Internacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINON) realizada no Rio de Janeiro, Museu da República, Museu da Maré e Museu de Favela, 2013, a respeito e em “[...] defesa de uma Museologia com intenção de mudança social, política e econômica”, assim, considera-se:

“A) Reafirmar os princípios anunciados nas declarações de Santiago do Chile, 1972, e Quebec, 1984;

B) Quebrar hierarquias de poder, a fim de que surjam novos protagonistas de suas próprias memórias.

C) Compreender os museus comunitários como processos políticos, poéticos e pedagógicos em permanente construção e vinculados a visões de mundo bastante específicas;

D) Dar relevo à atuação dos museus sociais, dos museus comunitários, dos ecomuseus, dos museus de favela, dos museus de território, dos museus de percurso e dos espaços museais. Todas essas organizações tiram e põem, fazem e desfazem suas memórias, sentimentos, ideias, sonhos, ansiedades, tensões, medos e vivem sua própria realidade, sem pedir permissão às autoridades estabelecidas;

E) Reconhecer que todos esses museus e processos museais assumem seus próprios “jeitos” de musealizar e se apropriam e fazem uso dos conhecimentos do modo que lhes convém;

F) Colocar em destaque a compreensão de que a museologia social consiste num exercício político que pode ser assumido por qualquer museu, independente de sua tipologia”.

²³ Destaca-se alguns exemplos a respeito das relações interdisciplinares que se sucederam: na obra *Arqueologia do Saber* (1969), Michel Foucault (1926-1984) utiliza da arqueologia como método crítico do discurso capaz de compreender elementos e implicações subjacentes em um saber; Gilles Deleuze (1968, 1969, 1972), Felix Guattari (1972), Jean-François Lyotard (1979), Richard Rorty (1979), entre outros, buscam a superação da tradição epistemológica moderna, analisam os sistemas antes legitimados, relacionam diferentes áreas disciplinares e propõem uma nova forma e método científico que acompanhe a complexidade contemporânea. Mesmo estes e entre outros pensadores, apresentem a insuficiência das teorias modernas para o mundo contemporâneo, a dialética recuperada em busca da superação da analítica moderna, também não é suficiente. Insatisfeitos com o mundo de guerras e pobreza, parece não ter uma solução para o poder exercido e perdido em falsas ideologias.

Os pragmatistas americanos, Charles S. Peirce (1839-1914), William James (1842-1910) e John Dewey (1859-1952), buscam afastar a filosofia da ideia de legitimizar e fundamentar a verdade e o conhecimento, pretendendo o esclarecimento de como se dá o conhecimento sem estabelecer sistemas ou teóricas fechadas. Na própria concepção de método científico, os três grandes pragmatistas, compreendem como um método comunitário, ou seja, democrático para resolver problemas e, posteriormente com Dewey, mediar através da educação. Assim, na tentativa de superação da tradição epistemológica moderna, as Ciências Humanas e Sociais contemporâneas ampliam-se e transformam-se visto as profundas e rápidas transformações sociais, culturais e científicas do contexto atual, e encontram no exercício da linguagem em diferentes perspectivas contextuais um possível aspecto de experiência reflexiva como ferramenta para o conhecimento e soluções das abstrações levantadas.

A Sociomuseologia apresenta-se assim como campo disciplinar das Ciências Sociais, interessada na reflexão e atuação participativas do e no desenvolvimento sociocultural. Dessa forma, o movimento interdisciplinar da Sociomuseologia²⁴ é relacional com outras áreas do universo científico social, na medida em que atem-se as dinâmicas sociais e políticas. Onde a pesquisa parte do pesquisador em diálogo aberto com participação ativa da comunidade social em questão, no intuito de aprofundar o entendimento das problemáticas da dimensão e atuação públicas.

Cabe ressaltar que, as relações interdisciplinares da Sociomuseologia com as demais áreas das Ciências Sociais são *interdependentes*²⁵ entre elas, como por exemplo, a sociologia e a museologia. Se relaciona com a Sociologia pela dimensão pública e pela superação entre as relações anteriores do saber científico social, ao mesmo tempo que diferencia desta pois a Sociomuseologia é um processo de pensamento e reflexão sobre a investigação e o fazer museológico ligado às dinâmicas sociais e estando à serviço delas, da mesma forma que não se enquadra e se distancia de uma museologia tradicional. Assim, diferente também da Museologia como atuação curatorial, pois é um processo com intenção de diálogo sobre a cultura, o patrimônio, o território, as relações e

²⁴ Observa-se algumas dessas relações interdisciplinares: com a sociologia, Max Weber (1949), Jürgen Habermas (1962) e Michael Borawoy (1997); com a história, Karl Marx (1867), Peter Burke (1992, 2005), com a antropologia, Roy Wagner (1975), Marilyn Strathern (1980), James Clifford (1986), George Marcus (1986); com a arqueologia, Bruce Trigger (1989), Gordon Childe (1994), Alice B. Kehoe (1998); entre outras possíveis conexões no campo das Ciências Sociais e demais, como área relacional de pesquisa e participação pública ativa no interesse social e na ampliação ativa das relações que compõem toda complexidade do universo humano.

²⁵ “Ambas, Sociologia Pública e Sociomuseologia, têm em comum um mesmo objectivo que é de certa forma desguetizar as duas áreas da reflexão que se sustentam e alimentam inevitavelmente entre si: Sociologia e Museologia.” (PRIMO, MOUTINHO, 2020, p. 32).

movimentações sociais em contexto, ao mesmo tempo que estuda novas formas para fundamentar o pensamento e práticas museológicas em contexto contemporâneo.

Para os pesquisadores que atuam nessa linha de pensamento e ação, interessa também refletir sobre as formas de pensar e de transformar os processos museológicos com intuito de atuação no desenvolvimento sociocultural, “[...] procurando e avançando com a operacionalização de proposta de usos da cultura no âmbito do desenvolvimento a partir do campo das práticas de participação da museologia social” (LEITE, 2017, p.9). Assim, compreende-se que, para esse campo teórico e prático, a abertura ao meio social é também a busca de consciência sobre a movimentação do meio social em contexto.

Mas se pensamos na actuação dos museus em sintonia com o mundo que os rodeia, e que esse mundo está em permanente mudança, também os museus e as suas exposições terão forçosamente de se renovar no mesmo ritmo da história. Em última instância, poderemos imaginar um museu que a cada manhã propõe uma nova exposição elaborada e montada durante a noite, tal com fazem os jornais (MOUTINHO, 2012, p. 8).

Nesse sentido, o museu e a museologia buscam acompanhar a movimentação em contexto, e assim trabalhar na “superação no âmbito da sua relação com cada um dos membros da sociedade” (LEITE, 2012, p.7). A superação, entendida como uma retomada do movimento anteriormente acionado na tomada da consciência da movimentação em contexto, acrescido com novos saberes e novos meios no processo museológico e relações sociais, cultural e territoriais na sempre nova movimentação²⁶. Afinal, a tomada de consciência sobre um movimento é também o início de um novo movimento. Portanto, a experiência de investigação e atuação sociomuseológica, intensifica a reformulação vinda da Nova Museologia, na questão da superação que a ação museológica pode proporcionar nas dinâmicas e relações sociais, políticas e culturais. Assumindo, assim, a museologia como uma área disciplinar, teórica e prática, em plena movimentação.

A instituição distante, aristocrática, olimpiana, obcecada em apropriar-se dos objectos para fins taxonómicos, tem cada vez mais - e **alguns disso se inquietam** - dado lugar a uma entidade aberta sobre o meio, consciente da sua relação orgânica com o seu próprio contexto social. A revolução museológica do nosso tempo - que se manifesta pela aparição de museus comunitários, museus 'sans murs', ecomuseus, museus itinerantes ou museus que exploram as possibilidades aparentemente infinitas da comunicação moderna - tem as suas raízes nesta nova tomada de consciência orgânica e filosófica" [MAYOR, 1989 (MOUTINHO, p. 2, 1993)]²⁷.

A consciência sobre a movimentação social e cultural, tanto por parte do pesquisador quanto por parte da comunidade que participa ativamente desse processo,

²⁶ “É no âmbito dessa superação que a nova museologia tem vindo a questionar-se sobre o lugar dos objetos, dos espaços e dos territórios, como componente da relação dos sujeitos com o real (com o mundo real).” (LEITE, 2012, p.7).

²⁷ Fala de Frederic Mayor em 1989, quando Diretor Geral da UNESCO, na abertura da XV Conferência Geral do ICOM- International Council of Museums, em Haia, extraída do texto: MOUTINHO, Mário Canêva de Magalhães. *Sobre o conceito de museologia social*. Cadernos de Museologia, Porto, n. 1, 1993.

emerge da necessidade de atuar participativamente no meio social em contexto. Ou seja, compreender, no caso sociomuseológico, é um processo de ações: ação de incentivar a reflexão sobre a experiência social que se vive; ação como processo de conhecimento sobre si e sobre o meio que se habita; e ação como novo processo de atuação, reflexão, comunicação e transformação; uma ação precede e sucede a outra, como um movimento aspiral, acrescido e sempre novo.

Fala-se, portanto, de uma museologia como campo disciplinar que busca acompanhar a movimentação e o contexto da realidade estudada, tanto a movimentação e o contexto contemporâneo global na atualização das reflexões e das práticas, como também o social, cultural e territorial de cada caso museal. É claro que, o Movimento para uma Nova Museologia assim como toda a complexidade da Sociomuseologia, não se resume em poucas linhas. O que se procura destacar aqui são alguns dos processos que intencionam à *tomada de consciência orgânica e filosófica*, como ressalta Frederic Mayor (1989), especificamente no campo sociomuseológico. Compreender a movimentação do mundo social em sua complexidade e atuar no movimento estando em plena movimentação no próprio fazer e pensar a museologia.

O *Método Sociomuseológico* assemelha-se ao *Método Vivo* na intenção da reflexão consciente a respeito da movimentação social, mas define-se na atuação da prática reflexiva, ou seja, na atuação como ação na movimentação social. O *Método Vivo* é um método ontológico que pode ser utilizado pela Sociomuseologia, pelos pesquisadores (museólogos) e pelos sujeitos que se propõe a experimentar uma experiência museológica, auxiliando na ampliação do processo reflexivo na experiência de conhecimento, estética e museológica. Nessa abordagem, entende-se a Sociomuseologia como uma *Museologia Viva* porque busca acompanhar e atuar na movimentação do mundo social e cultural, em movimento vivo que acompanha o movimento que estuda. Isso significa que, em movimento vivo, a museologia estuda um movimento, participa do mesmo e busca formas de comunicá-lo e transformá-lo e a metodologia viva aparece na consciência da movimentação viva do mundo para a museologia na pesquisa e na experiência que proporciona.

Utilizando da mesma inspiração do termo vida do *Método Vivo* para considerar a Sociomuseologia como uma *Museologia Viva* já nas primeiras ideias apresentadas em outro lugar²⁸. O termo vida, vem do latim *vita* e possui diversas definições, nessa

²⁸ SOUZA, Manoela N. Capítulo I. A experiência museológica: I.II. *Método Vivo*. In: *A experiência sensorial do corpo em exposições museológicas*. Dissertação de mestrado orientada pela Prof. Doutor Pedro Pereira Leite, defendida na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em 2018. (p. 30-41). 2018.

construção considera-se o conceito de vida como uma estrutura que garante o movimento relacional e a continuidade do universo. Vida e morte garantem o movimento de continuidade e existência cósmica pelo seu caráter dinâmico.

Cabe destacar que, partir da compreensão da museologia como um campo teórico e prático só foi possível pela recuperação da conexão mais íntima da teoria e da prática estudada e exercida pela escola de pensamento da Sociomuseologia. No imenso desenvolvimento participativo teórico e prático da Sociomuseologia, uma grande rede de pensadores, autores e instituições acadêmicas e museais atuaram e atuam fundamentalmente nesta ciência do novo mundo globalizado. Compreender o contexto também desta ciência é fundamental para compreender o movimento dialético que se seguia, afinal, o mundo *vivia* em pós-guerras e globalização, a dialética negativa que já se apresentava nos filósofos pós-modernos parece fazer sentido também para a museologia naquele momento. Os sujeitos humanos, estavam e ainda estão deveras mutilados pelo caos social, mas o que ainda pode ser explorado nesse universo sociomuseológico é a reconstrução do movimento dialético e não da interrupção nesse movimento como acontece na dialética negativa. A dialética negativa, vai até o segundo ponto de reflexão, ou seja, utiliza do movimento reflexivo para compreender a cisão²⁹.

Entretanto, a cisão é o início do movimento dialético, a cisão já é a experiência que se vive, é partir dela que se inicia o movimento reflexivo como princípio de mudança. A Sociomuseologia emerge de um período de cisões, busca exercer uma dialética positiva, mas em seus passos acaba por chegar em uma dialética negativa. Com isso, o *Método Vivo* segue uma crítica à dialética negativa, mesmo compreendendo o uso anterior dos pensadores sociomuseológicos, e resgata, à luz da dialética neoplatônica, o movimento dialético na ampliação da proposta sociomuseológica de estudo e experiência museológica. A dialética neoplatônica compreende que todo o organismo vivo só existe em movimento e em relação. A Sociomuseologia, por sua vez, ressalta que para compreender uma sociedade é necessário compreender sua movimentação, em uma

²⁹ A dialética negativa é um legado para a Teoria Crítica, pode ser entendida como uma reação à primazia da razão estimulada pela dialética iluminista. A dialética iluminista tomada pelo método especulativo hegeliano que segue o movimento triádico *entre ser-nada-devir*, confere ao *devir* um momento de síntese. Esse movimento possui no seu último momento a unidade entre *ser* e *não ser* “o conceito da unidade do ser e do não-ser –ou, na forma refletida, da unidade do ser distinto e do ser indistinto –ou da identidade da identidade e da não identidade. Esse conceito poderia ser considerado como a primeira, a mais pura e a mais abstrata definição do absoluto” (HEGEL, 2011, p.57). O entendimento dos pensadores de Frankfurt sobre a dialética de Hegel considera o momento de síntese uma quimera, pois não há dissolução absoluta entre ser e não-ser. À parte as críticas à essa compreensão, segundo a obra de Adorno, *Dialética Negativa* (1966): “Somente uma filosofia que se liberta de tal ingenuidade merece continuar sendo pensada.” (2009, p.12).

interpretação metodológica viva, a consciência do processo de um movimento em contexto temporal e espacial incita novos movimentos, transformações e experiências.

Deve-se considerar que a Sociomuseologia, como uma ciência viva, também já teve propostas metodológicas, como é o caso do *Método Sociomnense* de Pedro Pereira Leite que desenvolveu em sua dissertação de doutoramento na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em 2011 e publicou como obra em 2012 *Olhares Biográficos: A poética da intersubjetividade em museologia*. Nessa obra, Leite apresenta o *Método Sociomnense* como uma metodologia de conhecimento que propõe incluir a narrativa biográfica nos processos museológicos que busca a superação da relação entre sujeito e objeto (ou seja, a compreensão do sujeito como intersubjetivo gera um novo objeto museológico (sujeito-objeto) e a metodologia busca superar a compreensão subjetiva), analisada a partir da poética da intersubjetividade, para a compreensão da dimensão plural do sujeito social, ampliando ação social da museologia. Em resumo à essa metodologia complexa, a poética da intersubjetividade utilizada nas abstrações da museologia, ajudaria a explicitar a essência relacional do sujeito humano e a compreensão de si pelo outro no contexto social que vive.

Em outras palavras, a metodologia do pensador Leite (2012) busca através da narrativa biográfica adentrar a poética da intersubjetividade para que o próprio sujeito no processo participante, torne consciente suas relações sociais e a respeito de si mesmo, através do outro. É uma metodologia complexa, mas também inspiradora para a metodologia viva que se desenvolve.

Na intersubjetividade o conhecimento depende não do sujeito racional, nem das suas emoções e sentimento, mas ele é produzido pelos outros. A ideia não é dada pela mente em reflexão centrada no espaço e no tempo, mas pelo uso da palavra, numa determinada comunidade e em práticas coletivas. O conhecimento museológico deixa de estar centrado nos objetos nos museus para se centrar na produção de objetos nas comunidades e territórios como processos de conhecimento (LEITE, 2012, p. 15)

O que se pretende porém, com a metodologia dentro do *Método Vivo* é um caminho semelhante ao de Leite, que busca através da experiência estética compreender a movimentação viva do mundo em contexto e comunicá-la através da mesma metodologia pela experiência estética e museológica. O caminho, dessa forma, é semelhante à metodologia *Sociomnense*, mas difere principalmente em dois pontos: primeiro, porque os passos da metodologia viva não podem ser universais pois, tratando de sujeitos e seres humanos diferentes e em lugares diferentes um Imperativo Categórico³⁰ aplicado como método de narrativa biográfica compreende de uma forma

³⁰ *Imperativo Categórico* referente à segunda Crítica de Kant [1788], a saber a *Crítica da Razão Prática* (2017).

geral a intersubjetividade como um saber de lei universal³¹, como reconhecimento comum. Afinal, o método cita adentrar em um universo ético e político, ou seja, atinge a compreensão ética e moral de uma determinada comunidade como regra geral universal da mesma. Segundo, porque os sujeitos que se propõe a transformação são sujeitos dilacerados, agredidos pela agressão social e não pressupõem um resultado plenamente positivo. A dialética existe pela relação dos antagonismos³², e a metodologia de Leite é positiva no fato de atingir uma cumplicidade solidária, pelo devir de um futuro comum no social e que na verdade não é tão positiva assim pela compreensão comum em uma sociedade. Já a metodologia viva, parte do pressuposto de que os sujeitos estão corrompidos pelo caos social e não busca direcionar uma “resolução dos conflitos”, mas apenas a consciência desses sujeitos que, a partir das quais, poderá gerar transformações.

Um processo transitivo (onde a ciência se assume como um processo de conhecimento e como técnica de análise da probabilidade e da imprevisibilidade) que se exprime como um processo de comunicação (como uma relação entre a forma de comunicação (uma linguagem) e o consenso que se cria como resolução dos conflitos das partes (uma dialética). (LEITE, 2012, p.16).

Pensando nisso, acertando as semelhanças e diferenças dos caminhos que se seguem entre o *Método Vivo* e a metodologia de Leite, volta-se a refletir sobre a experiência de conhecimento como objeto e objetivo de estudo da museologia viva sociomuseológica. Ora, o que conecta com Dewey (1912) que chamava atenção de que a consciência do movimento já é em si um novo movimento. Para a vida dessa *museologia viva*, interessa o conhecimento sobre a movimentação viva do mundo social e natural. Os mundos social e natural, assim como a vida, não possuem uma lógica do movimento uniforme, mas manifestam processos que envolvem fluxos e influxos, como a geração e corrupção, a destruição e a reconstrução, a morte como parte de um processo vivo e dialético no seu mais profundo movimento. Isso significa, que a vida é a manifestação de uma continuidade, de um movimento, sendo assim a mudança e a mutabilidade de suas estruturas a garantia de sua continuidade.

A própria natureza pela sua ordem cosmológica se torna conhecida pela consciência humana, o ser humano se mostra único ser capaz de compreender a movimentação do mundo natural e social e assim incitar uma nova movimentação consciente. O sujeito, nesse sentido, quando consciente sobre o processo de movimentação do mundo social, guarda tais abstrações e supera iniciando assim um novo movimento. Nesse ponto, a metodologia viva novamente reaparece quando experiência e

³¹ A universalidade aqui refere-se a universalidade do micro-universo de uma comunidade e não de todas as comunidades humanas.

³² Conferir no tópico acima: II.I. *O movimento vivo do método*.

método se fundem. Entretanto, que tipo de experiência seria capaz de tornar consciente a movimentação do mundo? Concordando com Dewey (1912), a arte expressa a conexão do ser com o mundo, da sua interação repleta de significados, linguagens, intervenções, de morte e novas vidas pensáveis e também uma metáfora³³ do movimento dialético.

A arte tem a faculdade de promover e concentrar essa união entre qualidade e significado de um modo que vivifica ambos. Em vez de anular a separação entre sensorial e o significado (dita psicologicamente normal), ela exemplifica, de maneira acentuada e aperfeiçoada, a união característica de muitas outras experiências, encontrando os meios qualitativos exatos que se fundem mais completamente com aquilo que se quer expressar (DEWEY, 2010, p. 450).

Se é a partir da experiência de conhecimento tanto para o museólogo quanto para o sujeito que experimenta, tornar consciente a movimentação do mundo em contexto espacial e temporal para incitar novas transformações, o papel da arte para o trabalho de um museólogo apresenta-se como objeto completo. Dessa forma, a experimentação estética como uma experiência de conhecimento seria por onde pode-se compreender a essência de um tempo, por exemplo, seu ciclo temporal (mesmo que não se finda). Como foi ressaltado anteriormente, a compreensão de um universo vivo é a compreensão na movimentação, considerando que no meio social essa movimentação se manifesta de forma circular em espiral, acrescida e sempre nova.

Compreender um ciclo, requer também situar o contexto temporal e espacial do objeto de estudo. Assim, para que a experiência de conhecimento aconteça é necessário passar pela reflexão dialética, aliando a teoria e a prática, e analisando as transformações que acontecem ou aconteceram no contexto que se está inserido. Se o objeto de análise, tiver sido desenvolvido muito anteriormente ao tempo presente de observação, deverá estar claro o contexto que a obra foi feita e o contexto do tempo que se analisa.

Dewey sugere com sua teoria de que a experiência de conhecimento acontece em longos processos, como um processo de amadurecimento. Se o próprio tempo é o meio organizado e organizador das transformações, tanto naturais quanto sociais, o amadurecimento dos processos da experiência é repleto de intervalos, de pausa, reflexão, cisão e novos movimentos. “A forma, tal como presente nas artes, é a arte de deixar claro o que está envolvido na organização do espaço e do tempo, prefigurada em todo curso de uma experiência vital em desenvolvimento” (DEWEY, 2010, p. 90, 91).

Se o processo de conhecimento acontece em longos processos de amadurecimento e depende da compreensão do contexto em que o sujeito está inserido, é também compreensível que ela aconteça de diferentes formas em diferentes sujeitos. A esse

³³ O termo metáfora, como na compreensão de Jean-François Courtine (2006), “o trans-porte, a transposição, a transferência ou a tradução” (p. 147) do movimento dialético expresso e recriado na arte.

respeito, destaca-se a relação do termo *nómada*³⁴ desenvolvida também por Pedro Pereira Leite (2016) quatro anos mais tarde do *Método Sociomnse*, em *Museologia Nómada*³⁵, com a metodologia viva pela compreensão da transitoriedade da experiência subjetiva de conhecimento. A *Museologia Nómada*, é inspirada no pensamento crítico dos filósofos contemporâneos Friedrich Nietzsche³⁶ (1844-1900), Gilles Deleuze³⁷ (1925-1995) e Michel Foucault³⁸ (1926-1984), e afirma “o caráter relativo da verdade, como algo dependente da perspectiva do processo de observação” (LEITE, 2016, p. 54). Ou seja, cada sujeito terá sua observação e verdade sobre o mundo, um mesmo fenômeno pode ser observado e compreendido de diferentes formas por diferentes sujeitos. A modernidade e pós-modernidade são percebidas também como períodos em que a racionalidade e a ciência colocavam-se como discursos de poder. Porém, compreende-se, através do conceito de historicidade de Hegel (1837), que cada época tem suas próprias características que se entrelaçam com o tempo circular em sentido espiral, acrescido e sempre novo da arte.

Walter Benjamin (1928), compara a filosofia com uma constelação³⁹ de pensamentos. Assim, entende-se de forma geral a totalidade da história das ciências humanas e da arte. Nessa constelação de pensamentos, é possível conectar a ampliação e o desenvolvimento da museologia no movimento de renovação anteriormente citado, a Nova Museologia e Sociomuseologia. A *Museologia Nómada*, por sua vez, pode ser considerada uma museologia crítica que, diferentemente do *Método Sociomnse*, rompe com a ideia de uma narrativa hegemônica sobre as culturas e sociedades, amplia as relações de sujeito e objeto dentro dos museus e da pesquisa museológica sobre os sujeitos e a sociedade; abrindo espaço para a pesquisa da intersubjetividade. A dimensão poética⁴⁰ da intersubjetividade de Leite (2012, 2016), é um meio por onde os museus podem criar as suas narrativas. “A relevância da construção da narrativa pela intersubjetividade não

³⁴ Referente à *Museologia Nómada* por Pedro Pereira Leite em SYBILLA, V. LEITE, P. *Excessos e Museologia Nómada* (2016).

³⁵ SYBILLA, V. LEITE, P. *Excessos e Museologia Nómada* (2016)

³⁶ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência* (2003); *Além do bem e do mal: Prelúdio à uma Filosofia do Futuro* (1992). *Assim falou Zaratustra* (1978).

³⁷ DELEUZE, G. GUATARRI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (1995).

³⁸ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (2007); *Vigiar e punir: Nascimento da Prisão* (1999).

³⁹ “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984, p. 56). Cf.: BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*, 1984.

⁴⁰ “[...]Poético no sentido em que se transcende na produção de significados. Poética no sentido que é através do ato comunicativo que se produz e se cria inovação. Poética no sentido da busca da pluralidade dos significados. Poética porque a narrativa é simultaneamente exegética e teórica. No primeiro caso porque liberta os significados contidos nas formas, através de sua verbalização e ritualização; e teórica porque ao mesmo tempo que situa um discurso num espaço e num tempo contextual a recria através da releitura da experiência social significativa” (LEITE, 2012, p. 4).

deriva do valor material do discurso e dos objetos, mas da experiência vivida” (LEITE, 2012, p. 4). Aqui explica-se a relação da Museologia Nómada com a construção do *Método Vivo*.

Entretanto, deve-se novamente ressaltar que a dimensão poética da intersubjetividade, no contexto da metodologia viva, não busca compreender uma comunidade como lei universal, mas que através dessa dimensão poética seria possível adentrar na intersubjetividade dos sujeitos no sentido de despertar a compreensão subjetiva como sujeitos plurais e relacionais. Sujeitos estes, parte do desenvolvimento do mundo e que suas ações interferem na experiência de uma comunidade, de um território e de um tempo.

Na compreensão do movimento circular em espiral, acrescido e sempre novo da arte, compreende-se que cada exposição museológica e cada experiência estética constrói e se relaciona com uma gama de outras relações, e que a partir dela podemos incitar o processo reflexivo dos sujeitos sociais a desconstruir e a construir novos significados. Pode-se assim, refletir a experiência estética e museológica pelo viés de uma estética do deslocamento. Tal reflexão, da experiência pelo deslocamento, já foi abordada de diferentes formas por muitos pensadores. Ressalta-se aqui duas considerações que fundamentam uma metáfora viva sobre a experiência como estética do deslocamento. A experiência como viagem⁴¹ e a experiência como caminhar. A experiência como viagem fundamentada por Michel Onfray (1959) em *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia* (2008), Maria Cristina Bruno em *A expedição em cenário museal* (2004) e na Museologia Nómada⁴² de Leite (2016), os pensadores concordam com a ideia de que a experiência pode ser comparada à uma viagem na construção dos processos significantes⁴³. A experiência como caminhar, destacada em *Colecionando museus como ruínas: percursos e experiências de memória no contexto de ações patrimoniais* de Regina Abreu (2012) *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer* (2014) de Michel de Certeau (1925-1986) e Peter Stallybrass (1949), em *O mistério do caminhar* (2008)⁴⁴, os autores associam o movimento do caminhar ao movimento reflexivo como constituição de sentido que incita novos movimentos, transformações e interações. A partir das reflexões acionadas pelos pensadores acima, explicita-se a possibilidade do movimento

⁴¹ A reflexão da experiência museológica como uma viagem, foi também citada na dissertação de mestrado: SOUZA, Manoela N. *A experiência sensorial do corpo em exposições museológicas*, 2018.

⁴² Cf.: SYBILLA, V. LEITE, P. *Excessos e Museologia Nómada* (2016).

⁴³ “No século XXI a viagem é uma experiência de transitoriedade. O conhecimento é trabalhado a partir da experiência dos sentidos” (LEITE, 2012, p. 5).

⁴⁴ *O mistério do caminhar* (2008), presente no último capítulo do livro *O casaco de Marx: Roupas, memória, dor* de Peter Stallybrass (1949).

de deslocamento, seja no caminhar, seja no viajar, seja na própria especulação do pensamento e da imaginação, como um movimento reflexivo de conhecimento capaz de acionar transformações. Com isso, entende-se que a estética do deslocamento é parte importante para a metodologia viva que se constrói.

Charles Baudelaire (1821-1867), na obra *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna* (1996), apresenta o *flâneur*⁴⁵ como um observador tedioso e melancólico que a partir de sua insatisfação despreza o tempo e a pressa e observa a multidão que se distingue em sua volta. “A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão” (BENJAMIN, 1994, p. 51). Nesta observação distante, abre-se espaço para um processo reflexivo e ressignificante sobre os seres que compõem a multidão, suas relações e o território urbano que habitam. Baudelaire, da mesma forma, ressignifica e torna valoroso o refugio da modernidade daquele que se propõe a observar.

O conceito desse sujeito pensante e observador que se sente abandonado e distante da sociedade que habita e, ao mesmo tempo busca, no perambular desta sociedade, a ressignificação do ambiente e das relações que o rodeia, será trabalhado na concepção da movimentação feminina como *flâneuse*. A experiência da *flâneuse* é intensificada nesta observação de deslocamento e significação pela questão da profunda diferença na experiência do perambular despercebido de um homem para o mesmo movimento de uma mulher. Não desconsiderando os demais gêneros e sentidos dos seres humanos, mas na tomada de partida de uma reflexão através de obras de arte, demonstrar desde logo profundas diferenciações do ato de *flanar*, em um contexto no qual não se direciona à uma narrativa e experiência unicamente masculina, como de costume.

Adverte-se, que a intenção da presente tese se encontra na reflexão entendida em sentido neoplatônico, ou seja, na movimentação do universo para além da personificação, além da matéria, além da forma, entretanto, em conexão com o tempo e os objetos presos na matéria subjugada diferenciada da reflexão presa na matéria livre (masculina). Nesse sentido, utiliza-se da *flâneuse*, como inspiração para a fase observacional do *Método Vivo* por acompanhar o movimento do pensamento e da liberdade existente na complexidade da realidade que ela observa. Pois acontece, como expressado pelas teorias feministas, de

⁴⁵ “A multidão é seu universo, como o ar é a dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito” (BAUDELAIRE, 1996, p.21).

“o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTTLER, 2021, p.18).

Regina Abreu também fez uso do conceito de *flâneur* como metáfora para fundamentar a metodologia da “etnografia de percursos” (2012, p. 27) como resgate da experiência urbana na reflexão sobre a consideração de cidades e museus como ruínas pela concepção patrimonial histórica que se atinha à paisagem e não ao significado histórico propriamente dito. O *flâneur*, nessa metodologia, “procura extrair o eterno do transitório” (ABREU, 2012, p. 25). Já na metodologia viva, a *flâneuse* se manifestava no desenvolvimento da pesquisa, e ao encontro com as considerações de Regina Abreu, essa metáfora encontra relações dialógicas com demais considerações no campo museológico.

A utilização do conceito de *flâneur* por Baudelaire (1996), aponta uma ligação entre o momento de desilusão da modernidade tardia e pós-modernidade, ao mesmo tempo que faz crítica à dialética negativa. Pois, Baudelaire não compreendia como a dialética poderia parar apenas no segundo movimento e não aspirar uma nova movimentação, uma transformação. Regina Abreu (2012) de antemão aciona o desejo de transformação pela metodologia de observação em movimento, o *flâneur* de Baudelaire distingue-se do que observa, mas ressignifica a modernidade. As considerações do poeta, nesse sentido, são possibilidades que acendem e iluminam o resgate ao movimento dialético, e a Sociomuseologia trabalhada em uma metodologia viva, ascende novamente à necessidade deste resgate.

II. VESTÍGIOS VIVOS: ESTÉTICA LITERÁRIA E SOCIOMUSEOLOGIA

“Os mortos são na vida os nossos vivos, andam pelos nossos passos, trazemo-los ao colo pela vida fora e só morrem conosco” (ESPANCA, 2016, p.5), a narrativa de uma morta em busca do amor, descreve a vida como ela é. Vive-se entre os vestígios vivos dos mortos, aprende-se com eles, para transformar vidas ainda em vida. Mas a transformação deveras acontecerá não em nossas vidas, mas na vida de outros, quando para nós, não vida mais existir. A história pode se repetir, nessa forma de aprender com a voz viva dos mortos, quando cada vez mais vozes tiver, a história acontece, de novo, porém, de uma nova forma, e assim, eternamente.

II.I. MOVIMENTO HISTÓRICO E CONTEXTO

Ex nihilo nihil fit
Parmênides

O processo de mudança no mundo se efetiva em diferentes períodos históricos, como no próprio cosmos e na arte. Através de cisões, há a mudança; “porque a vida do corpo é movimento” (PLOTINO, 2010, p. 19). Para usar um exemplo mais próximo, o momento compreendido pós Revolução Francesa, foi um período de crise ideológica. Os ideais de *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*, inseridos ironicamente em uma guerra sangrenta, tomaram os pensadores da época por uma profunda decepção, pois nada se teve destes princípios⁴⁶. Os pensadores sentiram a necessidade de recuperar as ideias neoplatônicas e reconectar a teoria e prática para uma nova esperança de desenvolvimento social.

⁴⁶ Para os pensadores da época, a revolução só poderia dar certo se a razão fosse reunificada, isso significa que as ideias de *Liberdade, Igualdade e Fraternidade* só poderiam acontecer se fossem unificadas pelo pensamento especulativo. Dessa forma, os pensadores também se uniram e escreveram o *Mais Antigo Programa do Idealismo Alemão* (1796), onde reafirmam que o ato supremo da razão é um ato estético, assim, pela arte seria então possível chegar a essa reunificação de ideias e não pela estratégia política como se seguia na revolução francesa. A recuperação da ideia do ato supremo da razão ser um ato estético e da unificação da razão, são recuperações platônicas e neoplatônicas. “Para Schelling, Hegel e Hölderlin e o conjunto dos pensadores que empreenderam essa interrogação, trata-se de explicitar os conceitos que estarão em condições de executar esse projeto. Em outras palavras, trata-se, para eles, de reencontrar essa verdade que fora expressa nas obras dos antigos poetas trágicos, verdade que, para eles, não era nada mais que a unidade da razão, a unidade das oposições e das antinomias da razão que tornaria possível a realização desse projeto” (THIBODEAU, 2015, p. 32). Cf.: THIBODEAU, 2015, p. 24 e 25.

A cosmologia neoplatônica de Plotino em *Enéada II: a organização do cosmo* (270 a.c.), refere-se à compreensão do movimento do mundo que hoje temos sobre as mobilidades sociais e culturais. Os astros, assim como os seres humanos, existem e movimentam-se em relação ao espaço, ao tempo e aos outros corpos que interagem, por isso compreender o Todo é perceber o movimento na vida de um processo contínuo e circular em espiral, porém, acrescido e sempre novo, que se efetiva em relação ao seu contexto. “O resultado, porém, é que o Todo vivente não permaneceria igual a si mesmo, apenas semelhante” (PLOTINO, 2010, p. 12). Com relação a isso, o movimento circular em espiral (novo), justifica-se, antes, pelo ser animado que habita o corpo físico e que se relaciona com o que está em sua volta, em seu contexto espacial; “Por isso corre no lugar que ocupa, que é o seu, mas não para aí repousar, pois existe para mover-se” (PLOTINO, 2010, p.20). Assim, a mobilidade é necessária e permanente, como a morte é necessária para a vida e vice-versa, também evidente nos seres humanos, mas a interação do corpo com o contexto é o movimento dos *influxos* e *refluxos*⁴⁷ do mundo, que através do processo de morte gera um novo recomeço, a vida. Ora, desde Platão⁴⁸ já se sabe que nada surge do nada e também que a vida surge da morte e vice-versa, eternamente. “Todas as coisas se relacionam umas com as outras, não só em cada indivíduo, mas mais ainda no Todo; a união do ser vivente realiza-se mais perfeitamente no universo” (PLOTINO, 2010, p. 30). O ser humano, único ser capaz de compreender esses movimentos e até mesmo de gerá-los utiliza de sua capacidade inteligível para modificar suas experiências no mundo.

⁴⁷ Conceito usado por John Dewey (2010) para determinar os movimentos gerados por interações: “Todas as interações que afetam a estabilidade e a ordem no fluxo turbilhonante da mudança são ritmos. Existem o influxo e o refluxo, a sístole e a diástole: a mudança ordeira. Esta se move dentro de limites. Ultrapassar os limites estabelecidos equivale à destruição e à morte, a partir das quais, entretanto, se constroem novos ritmos. A intercepção proporcional das mudanças estabelece uma ordem de padrão espacial, e não apenas temporal: como as ondas do mar, as ondulações da areia onde as ondas fluíram e refluíram ou as nuvens lanosas e as de fundo escuro. O contraste entre a falta e a plenitude, a luta e a realização ou o ajuste depois da irregularidade consumada constituem o drama em que ação, sentimento e significado são uma coisa só. Daí resultam o equilíbrio e contrabalanceamento. Estes não são estáticos nem mecânicos. Expressam uma força que é intensa, por ser medida pela superação da resistência. Os objetos circundantes beneficiam ou prejudicam” (DEWEY, 2010, p. 79).

⁴⁸ A teoria platônica da existência infinita do universo exposta em *Timeu* (2001): “É forçoso que aquilo que deveio seja corpóreo, visível e tangível; mas, separado do fogo, sem dúvida que nada pode ser visível, nem nada pode ser tangível sem qualquer coisa sólida e nada pode ser sólido sem terra. Daí que o deus, quando começou a constituir o corpo do mundo, o tenha feito a partir de fogo e de terra. Todavia, não é possível que somente duas coisas sejam compostas de forma bela sem uma terceira, pois é necessário gerar em ambas um elo que as una. O mais belo dos elos será aquele que faça a melhor união entre si mesmo e aquilo a que se liga, o que é, por natureza, alcançado de forma mais bela através da proporção...” (PLATÃO, 2001b, p. 99, 100).

Experimentar o mundo é uma experiência complexa de conhecimento que é possível ser explorada. A experiência em meio social é mesma a transformação e interação entre os corpos internos e externos, bem como ao meio e ao tempo que acontecem. Porém, observar é diferente de compreender, para que a experiência de conhecimento aconteça, é preciso aliar a teoria e a prática, analisar os movimentos que acontecem dentro do universo em que se está inserido. E para que isso ocorra, é preciso incitar o processo de compreensão, como também, o espaço, o tempo, a história, deixam de ser aquele “fluxo infundável e uniforme” que John Dewey (2010) cita, mas:

[...] também o meio organizado e organizador do influxo e refluxo rítmicos de impulsos expectantes, movimentos de avanço e recuo e de resistência e suspense, com realização e consumação. É uma ordenação do crescimento e do amadurecimento [...]. O tempo, como organização da mudança, é crescimento, e o crescimento significa que uma série variada de mudanças entra nos intervalos de pausa e repouso, de conclusões que se tornam os pontos iniciais de novos processos de desenvolvimento (DEWEY, 2010, p. 90).

Com isso, compreende-se que o processo de experiência consciente é complexo e acontece em longos processos. Para tornar consciente a movimentação viva do mundo a partir da consciência é preciso aliar o contexto histórico, temporal e espacial do movimento que se deseja apreender, e tomada a consciência de um movimento um novo movimento é acionado. Entende-se que a consciência de um movimento circular em espiral, acrescido e sempre novo só é possível em contexto, e é também um movimento circular em espiral e novo em contexto (histórico, temporal e espacial, no sentido lógico ontológico).

O movimento de recriação e de restabelecimento das relações de diferentes formas, é estudado como um aspecto histórico, mas que se origina de outro aspecto mais geral. Essa generalização condiz com a morte e com a vida, também de como elas aparecem no cosmos como um todo vivo. A lógica do movimento relacional do universo, apresenta-se igualmente no movimento relacional do universo social, onde vida e morte são, biologicamente e socialmente, partes essenciais da continuação infinita do movimento desse mundo social. Ou seja, o movimento espiral e sempre novo refere-se à própria vida, que em movimento opera a morte para uma nova vida. Essa lógica de destruição e reconstrução é a própria dialética acontecendo e a consciência desse movimento dialético vivo é objeto da metodologia viva. O processo de apresentação do ciclo histórico que acompanha o movimento dialético do cosmos é recriado e exposto na arte, quando consciente pelos pesquisadores sociomuseológicos, renasce também a metodologia viva.

Para melhor compreender esse movimento histórico como um movimento vivo, na reconstrução do movimento dialético pela metodologia viva sociomuseológica,

propõe-se considerar as formas como o feminino se apresenta na história através da arte como metáfora do movimento dialético vivo. Afinal, na história do mundo os pensadores e cientistas apresentam metáforas para traduzir conceitos e movimentos filosóficos, mas que se relacionam ao masculino porque direcionavam-se à pensadores. Na presente tese, a metodologia viva que faz brilhar o método dialético da Sociomuseologia, metaforiza-se nas concepções femininas expressas na arte como totalidade do movimento dialético vivo. Destacando que, busca-se acionar a reflexão da dialética museológica viva pelo feminino como possibilidade para a discussão ainda mais geral sobre todas as formas de ser, sentir, amar e existir, assim como as demais orientações de gênero existentes. Contudo a arte expressa o movimento dialético e também manifesta a movimentação histórica em contexto, justifica-se por isso, utilizar da arte como metáfora para traduzir esse movimento e torná-lo mais compreensível.

Entretanto, por que metaforizar? Jean-François Courtine, instrui a ideia de metáfora como auxílio, pois traz uma ideia para o mundo que se habita. Pensar o movimento histórico como movimento que está em pleno acontecimento, parece trazer a necessidade de incitar essa compreensão como viva e a metáfora como tradução de um movimento no que remete à vida real pode ser um meio que auxilie metodologicamente ao esclarecimento, à experiência de conhecimento sobre o movimento do mundo.

Constata-se então que a metáfora deve ser entendida, se é permitido dizer assim, ao pé da letra, como designando o trans-porte, a transposição, a transferência ou a tradução (com aquilo que toda tradução induz necessariamente de desvio, de substituição mais ou menos regrada, de impropriedade, de força e de violência na explicitação de um não-dito essencial à “língua-fonte”); mas a transferência aqui não afeta apenas um nome, conforme a estrita problemática aristotélica da *lexis*, mas de modo mais geral um elemento, uma tonalidade ou um tom, uma esfera, que são deportados naquilo que lhes é sempre relativamente “impróprio” ou “estrangeiro” (COURTINE, 2006, p. 147).

Por isso, propõe-se pensar metaforicamente nas recriações do feminino na arte como exemplos do movimento efetivo dentro de um mundo social caracterizado pelas ações que são humanas, o que diferencia também os ciclos sociológicos⁴⁹ dos ciclos da natureza⁵⁰, embora ambos façam parte de um mesmo universo. Na visualização do acontecimento da dialética na arte como parte importante para construção de análise do *Método Vivo*, através de sua tradução em uma metáfora que expressa o processo de vida em morte que gera transformações, uma nova vida pensável. Como se, na recuperação do movimento dialético pela Sociomuseologia, o *Método Vivo* recriasse o processo de acontecimento da reflexão dialética – *ser, nada, devir* (HEGEL, 1807, 1812) totalidade

⁴⁹ No campo do saber conceitualizado pelo ser humano, onde encontra-se a arte, a mudança como intencional.

⁵⁰ No campo da natureza e de seus processos biológicos, a mudança é natural.

do movimento dialético – em uma tríade própria metaforizada pelo feminino na arte – *vida, morte, novo*.

Pensar no processo de fluxo da vida pela morte e pela vida em meio ao desenvolvimento social é refletir as transfigurações culturais significativas que ocorreram em grandes cisões temporais e históricas em contexto. Dessa forma, a compreensão do processo de movimento contínuo, circular, em espiral, acrescido e sempre novo do mundo social, é decorrente da consciência do ser humano sobre o contexto em que a obra se insere, isso como caminho fundamental para compreender a morte como um processo vivo.

II.II. VIDA-MORTE-NOVO

*E quando a derradeira, enfim, vier,
Nesse corpo vibrante de mulher
Será o meu que hás de encontrar ainda...
Florbela Espanca⁵¹*

A obra de arte, independentemente do tempo cronológico, tem um movimento histórico. Nesse movimento, muda também como a obra acontece em cada época. O processo de vida, morte e nova vida, no desenvolvimento humano é observado na pesquisa científica e social que reflete na teoria e prática museológica contemporânea. Por isso, para que se desenvolva uma experiência pura de compreensão do que se experimenta e do que se vive, é preciso aliar a teoria com a prática, a teoria do movimento contínuo, circular em espiral, acrescido e sempre novo em conexão com o ambiente, o contexto e a experiência das obras. O que se pretende aqui é fazer uma conexão entre a estética literária e a Sociomuseologia, para a fundamentação do *Método Vivo*.

A Sociomuseologia direciona-se a um movimento que sempre se renova, tal área de pensamento não tem nada a ver com o imutável a não ser quando entendido na própria transformação e interação social. Se, como ressalta Mário Chagas, “A museologia que não serve para a vida não serve para nada” (CHAGAS; BOGADO, 2017, p. 147), a consciência sobre a movimentação cultural e social é a própria incitação do processo de morte intencional como intervenção, atuação e mudança social viva, principalmente na questão de gênero e de linguagem, porque a mudança é em certo sentido, uma espécie de morte e vida.

⁵¹ *Supremo Enleio, Charneca em Flor* (1931).

A estética literária na modernidade modificou a compreensão da subjetividade através da arte, como objeto que expressa o testemunho como manifestação de linguagem subjetiva sobre a compreensão do mundo em contexto temporal e espacial. Essa consideração dada na modernidade, se conecta com a proposta da metodologia viva em tornar consciente o movimento do mundo em contexto histórico, e a realidade de um movimento em contexto. Dessa forma, o método também propõe um movimento infinito na observação de contextos específicos, estimulados pela experiência sociomuseológica. O processo de experiência participativa e consciente do movimento do mundo no contexto sociomuseológico é metaforizado no movimento feminino de vida em morte e nova vida, dos influxos e refluxos do mundo, que se objetiva colocar em palavras. Daí a conexão do *Método Vivo* e toda a argumentação que se desenvolve.

Retomando a fundamentação dessa ampliação da compreensão subjetiva a respeito da arte na modernidade é Charles Baudelaire (1863). O poeta, em *Sobre a modernidade: um pintor da vida moderna* (1996), faz um diagnóstico sobre o período e nessa ‘tradução’ exprime a modernidade através da contemplação das obras de arte. A arte e o artista, muitas vezes, compõem “mais um embaraço do que um auxílio” (BAUDELAIRE, 1996, p. 32). Este embaraço, portanto, é composto por múltiplos significados perturbadores que conversam e exercitam a memória daquele que se propõe a sentir, pensar e criar. Como o poeta traz em sua *Arte Mnemônica: o artista*, “[...] desenha de memória” (BAUDELAIRE, 1996, p. 32). Mas como é criada essa subjetividade artística? “No espelho da verdade, o coquetismo é futilidade, reflexão perecível. E não há melancolia mais “profunda” que aquela que se ergue, diante do espelho, face à evidência da precariedade, da falta de profundidade e da Vaidade irremediável” (STAROBINSKI, 2014, p. 19).

A grande melancolia⁵², expressa também na crise do ópio trabalhada por Baudelaire (1860)⁵³, estagnou os sujeitos, o que torna compreensível a dialética negativa da modernidade tardia e pós-modernidade em chegar apenas até o segundo ponto.

⁵² “[...] a melancolia é um luto pela perda de si mesmo, pela sensação de estar morto em vida, uma vez que o mundo não tenha o sentido fundamental da existência. Não permitindo que uma explicação fantasiosa venha a preencher a lacuna que a pergunta pelo sentido deixou aberta, o sujeito melancólico aferra-se a uma posição de defesa da vacuidade do sentido, da nadificação, e passa a ser o portador da morte” (FIANCO, 2019, p. 35).

⁵³ Menção à obra *Os Paraísos Artificiais* (1860) de Charles Baudelaire (1821-1867), em alusão às *Confissões de um comedor de ópio* (1821) de Thomas De Quincey (1785-1859): “O autor já não insiste em persuadir-nos de que as *Confissões* haviam sido escritas, pelo menos em parte, com um objetivo de saúde pública. A intenção delas, diz-nos francamente, era mostrar a força do ópio para aumentar a faculdade do sonho. Sonhar magnificamente não é dom concedido a todos os homens, e, mesmo naqueles que o possuem, arrisca-se a ser cada vez mais diminuído pela dissipação moderna e pela turbulência do progresso material. A faculdade do sonho é uma faculdade divina e misteriosa; pois é pelo sonho que o homem comunica com o mundo tenebroso que o rodeia.” (BAUDELAIRE, 2005, p. 128).

“(sonhar, ruminar, matutar) sem fim [...] visto que, um sentido unido não pode ser encontrado” (GAGNEBIN, p. 39). A crítica literária, Jeanne Marie Gagnebin expressa a melancolia vivida através da compreensão e oposição entre símbolo e alegoria em Benjamin, mas que revela o sentido de total desilusão da pós-modernidade. Não há mais saída, o mundo devastado por guerras, indústria, não parecia mais possível imaginar uma nova vida. O fardo de viver, para o ser melancólico, transformou aqueles pensadores em sujeitos paralisados, atordoados pelas próprias mentes.

Numa construção refinada, inverte-se a dor infligida a outrem em dor infligida a si mesmo. O poema demonstra, se é que era necessário fazê-lo, a precedência da agressão sádica sobre a inversão masoquista. É da energia que atinge outrem, sem motivação explícita, que deriva o tormento infligido a si mesmo. Derivação conduzida ao longo de uma série de imagens em que a onda de lágrimas provocadas amplifica-se até alcançar as dimensões de uma paisagem fluvial e marinha, ao passo que o jogo das comparações multiplica e fragmenta as figuras do “eu lírico”. De maneira inesperada, através das imagens acústicas encadeadas [...] efetua-se a inversão contra si mesmo: abertura para a entrada em cena da Ironia (STAROBINSKI, 2014, p. 29)

Starobinski (2014), nas suas análises referentes aos poemas de Baudelaire, conecta a ironia no movimento de reflexão causado pela melancolia presente nas concepções da arte. Para ele, a ironia estaria presente no movimento de reflexão da reflexão, usando das formas reflexivas do espelho para explicar estes deslocamentos. Na ambivalência da reflexão irônica, a partir da melancolia personificada em rosto de mulher, representa-se não só as concepções de mundo, muitas vezes oprimidas pelos antigos, como as construções e desconstruções do mundo moderno e contemporâneo através da arte.

Esperava “uma ideia de melancolia, de lassidão, até mesmo de saciedade” e acrescentava que um rosto de mulher “é uma provocação tão mais atraente quanto mais esse rosto é, em suas linhas gerais, mais melancólico”. Baudelaire decerto modo conhece todo o perigo da melancolia. Ele sabe ler, naquilo que o seduz, “uma amargura recorrente, fruto de privação ou de desespero”, e ainda “as necessidades espirituais, as ambições tenebrosamente reprimidas (STAROBINSKI, 2014, p. 22).

Baudelaire “cultivou” sua “histeria com deleite e terror”, entretanto, desejava “curar-se de tudo, da miséria, da doença e da melancolia”. Pelas repressões da época moderna, mesmo em estado melancólico, Baudelaire aspirava a mudança e a cura dessa tristeza. O melancólico que observa a si mesmo no espelho, para Baudelaire, se queda no mergulho da imagem, mas não observa que a alma do espírito humano é o movimento, é a transformação através da consciência.

Homem livre, sempre quererás bem ao mar!
O mar é teu espelho; tu contemplas tua alma,
no desdobrar infinito dessa lâmina,
e teu espírito não é abismo menos amargo.
Tu te comprazes em mergulhar no seio de tua imagem...
(*L'Homme et la mer*, XVI, Baudelaire) – (STARONISKI, 2014, p. 27).

O ser, em Baudelaire, existe essencialmente em dualidade. O movimento existe em dualidade, e a dialética que acompanha o movimento do mundo, como método,

compreende as dualidades e pela reflexão torna consciente o movimento do mundo. Como anteriormente foi ressaltado, atingir a consciência continua não sendo um processo feliz, mas é necessário.

Sobre a forma de leitura crítica da modernidade, o texto *O Flâneur* no livro *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo: Obras escolhidas volume III* (1989) de Walter Benjamin, reaparece como referência para o desenvolvimento de uma leitura crítica da contemporaneidade. Observar o período histórico, o território urbano, seu movimento, os símbolos, os signos, o que é um ato heroico na literatura nesse momento. Segundo o pensador, “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade” (BENJAMIN, 1989, p. 73), para ele viver a modernidade requer uma construção heroica. “Pois, o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 1994, p. 94). Nessa constituição heroica, o crítico literário desconstrói a ideia da literatura como fuga, concordando que a literatura está mais para um mergulho para dentro do mundo do que um distanciamento dele. O que acompanha o movimento *nômada* da nova museologia em desconstruir a ideia geral sobre as culturas e a colocar os sujeitos como protagonistas sociais. Os heróis desse novo olhar contam agora com uma perspectiva contemporânea da *flâneuse* ao utilizar o *Método Vivo* para atingir uma experiência museológica profunda.

Para Benjamin, o *flâneur* da modernidade, que caminhava lentamente e sem medo no tecido humano, desapareceu. A cidade tornou-se uma espécie de selva, por codificação e denominação. Os sujeitos que habitam as cidades voltam a caminhar apressados, devido à Revolução Industrial (1760-1840), correm como se estivessem fugindo de um predador. Que gera também a dificuldade e até impossibilidade da narrativa literária. Quem está apressado fugindo da violência ou correndo contra o tempo pelo seu trabalho, ambos em busca de sobrevivência, não tem tempo para observar. Assim, surgem as galerias, shoppings, lugares onde são concebidos mundos protegidos; a essa ideia podemos referir também os museus clássicos. Porém, os museus, que também são considerados lugares de poder, reagiram a essa fuga em uma forma de enfrentamento da realidade e colocando os sujeitos sociais como protagonistas da cultura e do movimento da vida urbana.

Considera-se, a partir de: *As coisas mortas: fotografia e melancolia em Walter Benjamin* (FIANCO, 2019), sobre a “importância da imagem para a transformação da subjetividade contemporânea e sua relação com a transitoriedade” (FIANCO, 2019, p. 23), pois, a proposta de um olhar reflexivo para si e para o que cerca pode ser uma forma poderosa e transformadora, como também uma manifestação da transitoriedade e

contingência dos seres humanos e da arte. Observa-se, portanto, a possibilidade da volta do olhar do *flâneur* sobre o mundo, em perspectiva feminina, como parte observacional do *Método Vivo* (como auxílio para a concepção e para a experiência museológica proposta pelo movimento sociomuseológico). A *flâneuse*, no processo da metodologia viva, encontra-se na desapressada observação dos sujeitos, que com a complexidade de seus corpos sensíveis são instigados a observar ao seu redor, pensar, sentir, criar, e recriar os *minimundos*⁵⁴ que compõem os sujeitos humanos.

Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Lauren Elkin na recente obra: *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres* (2022), dá vida ao conceito de *flâneuse*, por lembrar que, a experiência da mulher em relação ao conceito de *flâneur* muitas vezes é esquecida. Para os homens, o sair perambular pelas ruas sem ser percebido, foi e ainda é possível. Na experiência do feminino, perambular sem ser percebida é quase impossível. O desenvolvimento do texto não procurará desenvolver uma crítica à diferença de sexos, gêneros e sentimentos. Porém, ressalta-se a *flâneuse* pela metaforização que começa a ganhar sentido.

“*Une Idée*”, como se um círculo recomeçasse e como se o irremediável da melancolia condenasse a queda a repetir-se indefinidamente e o cativo a eternizar-se. Como se, enfim, o infortúnio e a “*gloire*” da consciência não pudessem dizer-se adequadamente senão *de outro modo*, por via analógica, isto é: poeticamente (STAROBINSKI, 2014, p. 41).

Carla Canullo (2017) esclarece os termos de tradução e metáfora como verdade, utilizando dessa afirmação e das obras de Baudelaire, conecta-se o estudo da estética literária e dos críticos literários ao estudo sociomuseológico para compreender a movimentação de um determinado contexto e aspirar transformações. Retomando Courtine (2006), “O todo não pode se sentir senão em suas partes e quando essas se tornam “*totais*” (p. 158).

Nas frações de pós-guerra, Revolução Francesa, Primeira Guerra e Segunda Guerra Mundial, o gênero feminino ainda era tido como secundário e frágil, o que foi expresso na arte através da transfiguração da melancolia gerada pela decepção da ideia de feminino em uma nova vida de liberdade pensável ao gênero. Mas, afinal, o que tudo

⁵⁴ Cf.: TROMBETTA, G. L. *As “visões” de Tirésias: arte, música e compreensão*. 2016, p. 12.

isso tem a ver com o feminino? Novamente, em diálogo com a cosmologia neoplatônica de Plotino: “Segundo Platão, a Necessidade, mãe das Parcas, junto com as suas filhas, dá voltas a esse fuso e imprime-lhe um movimento de rotação na geração de cada ser. Graças a essa rotação, os seres podem ser gerados” (2010, p. 31). Considerando especificamente o sexo feminino⁵⁵, que ainda na época de uma linguagem binária era o único capaz de gerar vidas, foi constantemente aniquilado na história do mundo pelas próprias vidas que gerou. Porém, inicia-se a investigação de como o processo de morte operou a transfiguração de um conceito dado como morto, o feminino, para uma nova vida, e através da relação com seu contexto, a transfiguração da morte a elas dada em uma nova vida. A importância de compreender esse processo de movimento histórico mergulhado no contexto da ideia de feminino reflete na teoria e prática museológica da Sociomuseologia, porque tem como um de seus princípios a igualdade de gênero pela democratização da experiência de conhecimento no desenvolvimento do mundo. E aí está a resposta, é na transfiguração da ideia de feminino dentro do contexto, enquanto sexo, que os processos de morte e vida sociais inicialmente nascem, perecem e se transformam em uma nova vida, pois para que ideais novos surjam é necessário que antigos sejam superados pelo processo de morte, então retornando a metáfora de Platão, o conhecimento é como um parto⁵⁶. Onde ocorre uma nova construção a cada nova geração, novos surgimentos de grupos, estilos, e condições sociais.

O que se relaciona profundamente com o movimento histórico museológico, pois é na contemporaneidade que o processo de busca de compreensão da relação sobre sujeito e o mundo se intensifica. A fruição da experiência estética literária sobre o mundo e conseqüentemente os sujeitos sociais, se unem na metaforização do *Método Vivo* na expressão feminina na arte e fundamentam o desenvolvimento da metodologia em pleno acontecimento vivo por essa metáfora que expressa tanto a experiência estética literária sobre o mundo e os sujeitos sociais, quanto o processo de consciente sobre a movimentação viva do mundo em contexto histórico.

⁵⁵ Referente ao espectro do sexo biológico explicado por Judith Butler (2021) em *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*.

⁵⁶ “São as dores do parto, meu caro Teeteto. Não estás vazio; algo em tua alma deseja vir a luz” (PLATÃO, 2001a, 148e- 149a).

III. ANÁLISE VIVA

*Sobre um sonho desfeito erguer a torre
Doutro sonho mais alto e, se esse morre
Mais outro e outro ainda, toda a vida!*
Florbela Espanca⁵⁷

Desde os gregos antigos, os seres humanos são compreendidos como seres condenados e submetidos ao conhecimento. Quando conscientes sobre sua trágica existência, não podem mais viver livres de tal conhecimento, condenados pelo saber de sua condição e obstinados ainda a viver, afirmam-se e tornam-se arte pela única forma de manter-se vivos sob sua condição trágica. A análise viva pretende esclarecer a concepção da metodologia viva através da metaforização do *Método Vivo* na relação de duas diferentes obras a respeito do feminino.

A primeira delas, a lírica visceral de Florbela Espanca (1894-1930), que, pelo contexto temporal que vive e pelo conhecimento acedido, almeja a morte para a transfiguração de uma nova vida ao feminino. A segunda, por sua vez, as obras visuais da artista contemporânea, Adriana Varejão (1964), que através de uma pesquisa de campo em sua galeria no Instituto Inhotim, expõem a dor e as vísceras escondidas na aparente beleza da história do mundo para de fato, decompô-las e escrevermos uma possível nova história. As obras em diferentes contextos, especificamente referente a estética do deslocamento em que o ambiente influencia a obra das autoras que, quando conscientes da movimentação trágica do mundo a respeito do conceito dado a elas, mulheres, transformam a dor em obra e possibilitam novas reflexões e transformações.

Por metodologia viva entende-se um estudo sociomuseológico do processo da consciência que experimenta em si o movimento do universo. Essa metodologia é o acontecer de um movimento que, vivo, se entrelaça tragicamente e contingentemente na realidade de forma fortuita para um conhecimento verdadeiro no tempo. Tornar-se consciente no presente é um processo que demanda a experimentação do conhecimento em sua origem, no ultrapassar do tempo cronológico. Na Grécia antiga, “o conhece a ti mesmo” declarado por Sócrates⁵⁸ inaugura o trágico processo de “tornar-se consciente” em cenário belamente visitado e admirado por todos até os dias de hoje. Na

⁵⁷ Cf.: ESPANCA, 2015, p. 146; poema VIII, Livro *Charneca em Flor* (1931).

⁵⁸ “[...] E se eu disser que o maior bem que pode haver para um homem é, todos os dias, discorrer sobre a excelência e sobre outros temas acerca dos quais me ouvíeis dialogar, investigando-me a mim e aos outros.” (PLATÃO, 1993, p. 95, linha 38a).

contemporaneidade, após grandes revoluções no pensamento pelo movimento do próprio pensamento, pode-se entender o “tornar-se consciente” através do que chamamos aqui de metodologia viva.

Na era da transformação incessante e da possibilidade de onipresença reflexiva⁵⁹ do mundo em que se debate o século XXI, parte-se da trágica e dolorosa compreensão da finitude humana para um tornar-se consciente na transformação do jogo da vida em um jogo mais prazeroso. Esse jogo, protagonizado pelo *Método Vivo* é digno de um processo de vida próprio e decisivo para o conhecimento, portanto, mais justo. Através da metodologia viva, a memória acende a todo poder do conhecimento para um hoje, para que as partidas do jogo de hoje, sejam melhores e para que posteriormente as próximas partidas sejam tomadas com ainda mais consciência, inteligência e poder.

Na busca pelo esclarecimento da metodologia viva, pretende-se uma metaforização do *Método Vivo* pela ideia de feminino expressa por duas diferentes perspectivas artísticas, as quais habitam diferentes contextos. Afinal, se tratamos aqui da movimentação do mundo como um movimento espiral que se repete de diferentes formas, em diferentes contextos e tempos, torna-se mais claro uma metaforização que contemple diferentes tempos e obras para a experimentação da possibilidade de consciência da movimentação do mundo em contexto. Portanto, a metodologia que se segue é dialética, a investigação aplicada que busca analisar o movimento conceitual do feminino, com objetivo exploratório e procedimento técnico de pesquisa bibliográfica e de campo pelas obras das autoras em contexto, com abordagem qualitativa e associativa dialógica em suas obras no emprego relacional sobre a morte como possibilidade para uma nova vida.

A origem da metodologia de análise encontra na metaforização histórica do conhecimento do mundo, sua linha de desenvolvimento. Através da movimentação do pensamento na história, observa-se, o período em que seres humanos e deuses viviam no mesmo âmbito, quando ainda não haviam grandes hierarquizações de poder entre homens e mulheres. A passagem desse momento, onde a mitologia respondia as perguntas sobre o mundo para o pensamento filosófico acompanha o distanciamento entre seres divinos e seres humanos, o processo de conhecimento através da ciência, iniciado pela filosofia antiga, foi usado no renascimento e na modernidade como um artifício para o poder. A religião cristã pode ser entendida como um desses artifícios políticos, pois insere nos conflitos de poder a ideia de um Espírito. Esse Espírito, no sentido religioso cristão toma

⁵⁹ À respeito da possibilidade de uma onipresença reflexiva, trata-se da radicalização da interação do pensamento entre tempos e culturas atual, ou seja, processo de virtualização do mundo.

personificação e, entendido como Deus, proporciona a dominação e o exercício da soberania através dos seus “comunicadores” por meio da ameaça de punição social e do medo do castigo divino e eterno. “A que ponto o medo ensandece os homens! O medo é a causa que origina, conserva e alimenta a superstição. [...] os homens só se deixam dominar pela superstição quando têm medo [...]” (ESPINOSA, 2003, p.7).

A origem dessa forma de denominação, entretanto, encontra-se ainda no debate entre *ser* e *não ser*⁶⁰ protagonizado pelos pré-socráticos e reciclado⁶¹ em diferentes formas no decorrer da história, assim como nas tríades e metáforas. O debate entre *ser* e aparência que está em constante transformação, exige que os discursos sejam atualizados para fazer sentido em sua época. Assim fora no decorrer da história, da tríade grega protagonizada pelas Moiras⁶² até a Santíssima Trindade. Importa destacar aqui a importância da tríade em seu sentido lógico filosófico e situando seu início com um estudo do movimento do pensamento no universo através da ontologia hegeliana.

A tríade da lógica ontológica de Hegel entre *ser-nada-devir*, que servirá de plano central na inspiração do movimento do *Método Vivo*, pode ser entendida como uma retomada do pensamento antigo pelo pensamento moderno. No que diz respeito à essa

⁶⁰ No diálogo Timeu, pode-se observar a passagem em que a diferença entre ser e não ser começa a ser desenhada em sentido filosófico e científico: “Na minha opinião, temos primeiro que distinguir o seguinte: o que é aquilo que é sempre e não devém, e o que é aquilo que devém, sem nunca ser? Um pode ser apreendido pelo pensamento com o auxílio da razão, pois é imutável. Ao invés, o segundo é objecto da opinião acompanhada da irracionalidade dos sentidos e, porque devém e se corrompe, não pode ser nunca. [...]” (PLATÃO, 2001b, d. 28 a., p. 93, 94).

⁶¹ Assim como, o que fora antes desenvolvido pelos Eleatas e Parmênides e questionado por Heráclito, retomado nas discussões hegelianas tratariam de um mesmo processo e um mesmo fim: “*De nada devém nada, nada é precisamente nada*” tem sua importância própria pela sua oposição ao *devir* em geral e, com isso, também à criação do mundo a partir do nada. Aqueles que afirmam a proposição “Nada é precisamente nada”, a ponto de se exaltar por causa dela, não têm consciência de que, com isso, aderem ao *panteísmo* abstrato dos Eleatas e, de acordo com a Coisa, também ao spinozista. O ponto de vista filosófico segundo o qual vale como princípio “Ser é apenas ser, nada é apenas nada”, merece o nome de sistema da identidade; esta identidade abstrata é a essência do panteísmo. (HEGEL, 2016, p. 87)

⁶² “Hesíodo põe as *Moirai* simultaneamente em duas linhagens diferentes que, por suas naturezas e modos de procriação diversos, em nada se tocam, em nenhum momento se miscigenam: as *Moírai* são filhas da Noite cissiparidas (vv. 217-9) e são filhas da união de Zeus e *Thémis* (vv. 904-6). Com essa origem dupla e antinômica, as *Moirai* são o limite positivo, constitutivo e configurativo de cada ser divino ou humano e — e por isso mesmo — são o limite negativo, coercitivo e cancelante: elas *afirmam* tudo o que um ser é e pode ser e *negam* tudo o que ele não é e não pode ser. A afirmação do que é e pode ser é já em si mesma a negação do que não é nem pode ser. A dupla filiação das *Moirai* indica, nos termos próprios do pensamento mítico, que toda afirmação implica a negação (*omnis affirmatio est negatio*)” (TORRANO, 1995, p. 67).

As Moiras, filhas da Noite: “[...] As Hespérides que vigiam além do ínclito Oceano/ belas maçãs de ouro e as árvores frutíferas/ pariu e as Partes e as Sortes que punem sem dó:/ Fiandeira, Distributriz e Inflexível que aos mortais/ tão logo nascidos dão os haveres de bem e de mal./ elas perseguem transgressões de homens e Deuses/ e jamais repousam as Deusas da terrível cólera/ até que dêem com o olho maligno naquele que erra” (HESÍODO, 1995, vv. 217-9).

As Moiras, filhas de Thémis e Zeus: “[...] Partes a quem mais deu honra o sábio Zeus,/ Fiandeira Distributriz e Inflexível que atribuem/ aos homens mortais os haveres de bem e de mal” (HESÍODO, 1995, v904).

retomada deve-se abordar a importância do resgate do pensamento estético pela filosofia alemã moderna no contexto da Revolução Francesa. Essa recuperação apresenta a necessária relação recíproca entre a reflexão e a arte, inspirados pelos ideais dos revolucionários franceses.

No universo do pensamento moderno em que se torna cada vez mais evidente a necessidade de voltar à dialética platônica, como protagonizado no fragmento *O Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão*: “uma ética [...]” através da “ideia a que reúne a todas, a ideia da *beleza*, tomando-se a palavra em sentido superior, platônico.” (BECKENKAMP, 2003, p.215, 216). Começa a se delinear a insuficiência do pensamento científico e analítico, bem como a importância da metaforização pela arte via relação recíproca, um dos conceitos filosóficos mais importantes da época.

O conceito de relação recíproca é de muita importância para a concretização da metáfora na realidade, pois é por meio deste que ser e não ser se relacionam fortuitamente. Conforme Friedrich Schiller (1759-1805) em *A Educação estética do homem* (1795):

Somos instados ao cumprimento dessa dupla tarefa (dar realidade ao necessário EM NÓS e submeter a realidade FORA DE NÓS à lei da necessidade) por duas forças opostas, que nos impulsionam para a realização de seus objetos e que poderíamos chamar conveniente de impulsos (Carta XXI, 2017, p. 59).

Chegamos agora ao conceito de relação recíproca entre dois impulsos, em que a eficácia de cada um ao mesmo tempo funda e limita o outro; em que cada um encontra sua máxima manifestação justamente pelo fato de que o outro é ativo. Esta relação de reciprocidade entre os dois impulsos é meramente uma tarefa da razão, que o homem só está em condições de solucionar plenamente na perfeição de sua existência. É a ideia de humanidade, no sentido mais próprio da palavra, um infinito [...] (Carta XIV, 2017, p.69)

Muito resumidamente, a ideia de relação recíproca, expressa a superação das separações kantianas entre letra e espírito e a realizar o projeto de tornar “as ideias estéticas mitológicas”.

Se, no processo de relação entre *ser* e *não ser* desenvolve-se toda a história do pensamento em geral, assume-se de antemão a importância da metáfora. É na metáfora que se realiza a compreensão da reciprocidade entre *ser* e *não ser* e, portanto, se apresenta uma abrangente concepção de conhecimento. Nesse sentido, a metodologia viva se mostra como um resgate da cosmologia neoplatônica pelo pensamento moderno e se fundamenta através de uma teoria filosófica museológica localizada em uma museologia social, é admitido pensar na história da filosofia da arte e estética na ideia de tradução, imitação, ser e cultura.

É na era moderna que aparece a tentativa da construção do ‘homem novo’, mesmo na tentativa de superar os antigos, a arte da modernidade e a antiguidade ainda se baseavam na tradução do mundo recodificado para a pintura e a poesia (*mímese*⁶³ = tradução). Claramente observa-se a supremacia da visão em ambos os períodos, o que posteriormente fora ampliado. O que cabe nessa abordagem é o caráter de tradução, afinal, nestes períodos as artes, poesia e pintura, referiam-se à tradução do mundo com objetivação do real. A narração dada tanto pictórica como lírica, referia-se à uma narração objetiva e não subjetiva do real. A aproximação entre poesia e pintura davam-se no seu fazer, e o seu fazer referia-se à tradução da realidade.

Entretanto, a análise viva, não consiste justamente em traduzir o método em uma linguagem artística, mas traduzir como mediação metafórica, esclarecer, aproximar os leitores da metodologia viva. “O tradutor é quem vive da condição de *mediador e de mediação*, é aquele que *para* este meio é entrega, *pelo simples fato de existir*” (CANULLO, p. 89). Busca-se metaforizar a metodologia para esclarecer e mediar, assim como a própria concepção sociomuseológica da prática museológica contemporânea, que é observar as abstrações, resolver e mediar, a proposta metafórica se apresenta. Desse modo, a metaforização desenvolve-se em dois caminhos, a primeira busca metaforizar a influência do pensamento do contexto na obra da poeta Florbela Espanca e a segunda, metaforiza-se a tríade dialética viva (*vida-morte-novo*) através da obra de Adriana Varejão.

III.I. A LÍRICA QUE MATA: O PROCESSO VIVO DA MORTE EM NARRATIVAS FEMININAS E A POESIA DE FLORBELA ESPANCA

Eu, naufraga da Vida, ando a morrer!

*A Vida, que ao nascer, enfeita e touca
De alvas rosas a fronte da mulher,
Na minha fronte mística de louca
Martírios só poisou a emurhecer!*
Florbela Espanca⁶⁴

O conceito de morte relacionado ao sexo e gênero feminino por intermédio das autoras e de suas personagens em análise metafóricas parece, até então, elucidar um processo vivo na história do mundo, ilustrando também a morte e a transfiguração

⁶³ Cf. ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Tradução Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018 (p.31-37).

⁶⁴ *Pior Velhice, Livro de Mágoas* (1919).

conceitual da museologia com base no processo *vivo* proposto pela Sociomuseologia e Museologia Social contemporânea. A análise metafórica da lírica de Florbela Espanca (1894-1930), tem como caminho a retomada do movimento acionado por Marie de Gournay (1622), Olympe de Gouges (1791) e Mary Wollstonecraft (1792) em relação à ideia do conceito morto dado ao feminino e por elas reivindicado, ilustrado através processo de reanimar a matéria sem vida em *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley (1797-1851) até a transfiguração intencional desse conceito morto nas obras *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sóror Saudade* (1923) e *Charneca em Flor* (1931) de Florbela Espanca.

É oportuno ressaltar que na linguagem das obras analisadas na lírica de Florbela Espanca, observa-se também a ideia que se tinha sobre o feminino naqueles períodos (séculos XIX, XX), diferentemente da compreensão contemporânea que, mesmo em uma dialética feminista, defende o ser⁶⁵ no lugar de determinar uma categoria fixa em distinções socialmente criadas. Assim, a presente investigação reforça que não defende uma concepção abstrata de sexo, gênero e sexualidade sobre o feminino, mas analisa o processo histórico de morte iniciado pelas autoras para a liberdade do sexo e do gênero feminino compreendidos em seus contextos, como um movimento vivo que felizmente foi posteriormente ampliado.

No contexto das pensadoras e artistas que aqui se apresentam, o conceito morto dado ao feminino é intencional, ou seja, elas mesmas matam e transfiguram uma nova vida ao seu sexo e gênero. A morte é compreendida não como o encerramento e fim de um processo, mas como o início de algo novo. Antes da análise à lírica propriamente dita de Florbela Espanca e das obras de Adriana Varejão, é importante ressaltar o que incita esse processo reflexivo sobre o conceito de morte ao feminino, que tem sua primeira inspiração nas discussões acionadas a respeito do feminino a partir do século XVII e XVIII e que fundamentaram o movimento de desenvolvimento do que hoje se conhece por feminismo.

Sabe-se que as reflexões positivas e negativas sobre o sexo e gênero femininos foram longamente trabalhadas no decorrer da história do mundo, em contexto filosófico e literário, entretanto toma-se como ponto de partida o diálogo iniciado por Marie de Gournay (1565-1645)⁶⁶ na defesa de que nenhuma lei (religiosa, moral ou natural)

⁶⁵ Cf.: BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (2021).

⁶⁶ Marie de Gournay em carta para a rainha regente da França, Ana da Áustria (1601-1666) que assume o trono de 1643 a 1651, defende que a única possível salvação do poder da rainha seria através da virtude do conhecimento, o que pode-se interpretar pelo diálogo com as demais obras de Gournay (1622), que a transformação do exercício do sujeito feminino só poderia acontecer através do estudo, da possibilidade em

sustentariam o descrédito e a subjugação feminina, e que tudo isto só poderiam mudar na movimentação intencional da cultura no desenvolvimento do tempo.

Gournay não foi a única voz distante e isolada do universo predominantemente masculino, um século mais tarde, Olympe de Gouges (1748-1793) aparecia entre as vozes das discussões políticas e não estava sozinha. Em 1791 publica a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, em resposta a Constituição Francesa de 1791 inspirada na *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*, De Gouges protagonizou, juntamente com Mary Wollstonecraft (1759-1797), uma grande discussão política, ética e moral na Europa. Já no primeiro artigo de sua declaração, De Gouges (1791) afirma: “A mulher nasce livre e permanece igual ao homem em direitos. As distinções sociais só podem ser fundadas sobre o proveito comum.” GOUGES, 1791, apud ROVERE, 2019, p. 257).

Wollstonecraft, um ano mais tarde em 1792 publica a obra *A Vindication of the Rights of Woman* também em resposta à Constituição Francesa, clamando por direitos básicos à toda a comunidade humana devido ao conceito dado como morto e objetivo à “metade da raça humana”⁶⁷ (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 21). Dessa forma, para as mulheres que não foram consideradas como cidadãs restava “aprender com o exercício de suas faculdades a necessidade da paciência; mas todos os direitos sagrados da humanidade são violados por insistirem na obediência cega; ou, os mais sagrados direitos pertencem somente ao homem” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 113). Como afirmou Immanuel Kant (1724-1804) em *Resposta à Pergunta: Que é Esclarecimento?* (1783), as mulheres eram obrigadas a se submeter as normas precedentes para poderem estar e ocupar o lugar destinados a elas na sociedade, mas se ousassem “andar sozinhas” (KANT, 1985, p. 102), mesmo em ameaça, elas conseguiriam muito bem. Porém, para atingir o esclarecimento é preciso trabalhar o intelecto e este processo, naquele período, não era oferecido ao feminino. Assim, as mulheres destinadas apenas ao luxo e a propriedade continuavam oprimidas, aniquiladas, presas em uma vida aparente de um conceito morto.

Como Marie de Gournay e Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft escolheu arriscar *em advogar por seu próprio sexo*⁶⁸ e “por todo o gênero humano” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 17) e inspiram o nascimento do feminismo. Movimento

aceder ao conhecimento, e na movimentação cultural que o conhecimento traria para o feminino no universo social e moral. “[...] Significa que para vossa majestade a luz das virtudes não terá Ocidente, assim como a felicidade dos franceses que ela iluminará. Porém, como a senhora está no Oriente tanto da sua idade como das suas virtudes, digno-se a ter a coragem de chegar ao meio-dia de ambas ao mesmo tempo. Quero dizer, ao meio-dia das virtudes que só podem amadurecer com o tempo e a cultura”. (GOURNAY, 1624 apud ROVERE, 2019, p. 27).

⁶⁷ Devido aquele contexto histórico ser resumido por indivíduos do sexo feminino ou do sexo masculino.

⁶⁸ Cf.: WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 17.

por elas iniciado que se distância de um feminismo radical que no lugar de propor a igualdade de gênero oprime os demais. Em defesa de um equilíbrio, observa-se o início da possibilidade de mudança de um conceito morto para uma nova vida, pautada na virtude do conhecimento e na liberdade ao feminino. Se só existe vida pelo processo de morte, então a morte de um preceito cultural é parte da transformação social e só pode acontecer intencionalmente mudando nossas experiências no mundo, ou seja, com a proposta em refletir e argumentar com temáticas que possibilitam o crescimento humano. Para acontecer algo como o mencionado, o ser humano necessita estar aberto e preparado para a morte, pois como defendido até o momento, para que haja uma nova vida é necessário a morte.

A respeito da transformação e transfiguração de conceitos sociais, remetemos ao romance *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1823), de Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851). O Doutor Frankenstein, em sua melancolia, com suas palavras, com “o anjo da destruição” (SHELLEY, 2017, p. 61) sucumbiu ao desejo de se tornar maior que a natureza e acabou desafiando as leis naturais da vida em reanimar uma criatura feita a partir de diversas partes mortas de outros corpos. Essa criatura, rejeitada por seu criador, transforma-se em um monstro e da mesma forma o seu próprio criador. Em correlação ao texto de Shelley encontramos as mulheres também rejeitadas por suas criaturas, por seus filhos homens, mas que se apropriaram como podiam da influência dos mesmos para serem ouvidas⁶⁹, nisso M. Shelley, Gournay, De Gouges e Wollstonecraft apresentam-se como pensadoras de intenções grandiosas para com o microcosmo em que viveram. A criação literária de Shelley possibilita muitos questionamentos, assim como várias perspectivas diferentes de trabalho. Porém, na presente contextualização de análise, o que interessa na história de Victor Frankenstein é a reanimação de uma matéria sem vida, a transfiguração intencional da morte em vida que interfere na experiência do mundo, como será observado na lírica de Florbela Espanca e nas obras de Adriana Varejão. Esse movimento histórico que não cessa, vive também em Florbela e em Adriana, que já passou pelo primeiro momento de transfiguração do feminino e assina como uma mulher não rejeitada que pode ser ouvida, mas que, o que talvez ainda seja pior, sem a credibilidade merecida.

O eu-lírico feminino na obra da poeta portuguesa Florbela Espanca, apresenta-se de variadas formas, porém, a presente análise, detêm-se nas manifestações da voz

⁶⁹ O protagonista da história de Mary Shelley é um homem, assim como sua criatura, e além do mais inicialmente o livro não levou seu nome na publicação, reconhecida como autora do mesmo um pouco mais tarde.

desejosa da morte para através dela alcançar a liberdade e as realizações que não pode conquistar em vida. A poeta Florbela teve uma vida conturbada, filha bastarda reconhecida tardiamente, com longas histórias amorosas, paixões proibidas, interrupções de gestações, tentativas de suicídio, falta de reconhecimento como poeta em vida, mesmo tendo tantos problemas, isso não a impediu de lançar-se ao novo, onde é considerada uma pensadora à frente de seu tempo. O que foi especificado acaba por demonstrar que a melancolia vivenciada pela autora e pelo feminino fixada em seu contexto, é também vivida e expressada pelo eu-lírico em seus poemas, sendo oportuno ressaltar que o eu-lírico não é interpretado como a expressão da vida da autora, mas no sentimento de melancolia em comum que todo o gênero feminino vivia naquele momento, ou seja, uma dura fase de resignificação da vida.

Pelo esboçado, para a personagem lírica, o emergir de sua essência dependia de um distanciamento da vida cotidiana, era preciso dar lugar à decomposição para uma real compreensão da composição de uma vida pensável. É, portanto, na morte de um tempo que se transfigura um novo tempo, nesse caso, uma nova possibilidade de liberdade ao feminino, reflexão que a Sociomuseologia incita a fazer pela sua ampliação de papel social com o mundo. Nas palavras de Mário Moutinho “A leitura que se faz não é da obra de arte em si, mas da obra em relação com a pessoa que com ela se confronta” (1994 p. 15). A experiência de conhecimento para transformação social é a grande preocupação da museologia contemporânea. Por isso, a volta da conexão entre a teoria e a prática, própria da dialética cosmológica, como aparece em movimento na ideia de feminino.

Com o objetivo de metaforizar o *Método Vivo*, através da arte literária e da arte pictórica femininas, analisaremos o processo fundamental da morte para o movimento da vida, na transfiguração intencional de um conceito dado como morto ao feminino em uma nova vida, afinal, o processo de morte em um preceito cultural só pode acontecer intencionalmente e é parte constituinte de uma nova vida. O processo de apresentação do ciclo histórico que acompanha o movimento dialético do cosmos é recriado e exposto na arte. Como é o caso das obras feitas pelas pensadoras aqui analisadas, especificamente nesse momento de Florbela Espanca.

No misterioso livro do teu ser
A mesma história tantas vezes lida!⁷⁰ (ESPANCA, 2015, p. 56).

Nasce novamente o movimento eterno no acontecer da dialética na poesia, na lírica, que em contextos diferentes apresenta o mesmo movimento. “A arte, portanto, prefigura-se nos próprios processos do viver” (DEWEY, 2010, p.92). Pois, no *misterioso livro do teu*

⁷⁰ *Fanatismo, Livro de Sórora Saudade* (1923).

ser, do *ser feminino*, podemos observar deveras o movimento contínuo, circular em espiral, acrescido e novo na *mesma história tantas vezes lida* pelas obras sugeridas, a mudança que é permanente e a intenção que é o movimento, porém sempre novas em contextos diferentes. Antes de chegarmos de fato na análise da dialética na lírica de Florbela Espanca, analisaremos ciclos anteriores para, com cuidado, folhear as páginas deste universo socioliterário e sociomuseológico.

Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft, que viviam a profunda decepção da Revolução Francesa, em respostas à constituição de 1791 que apresenta o feminino como um conceito morto por não ter direitos básicos à educação, por exemplo; ambas propõem uma espécie de revolução feminina de ideias com a arma da educação. “É hora de efetuar uma revolução nos modos das mulheres – hora de devolver-lhes a dignidade perdida – e fazê-las, como parte da espécie humana, trabalhar reformando a si mesmas para reformar o mundo” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 69). Observa-se aqui, o movimento intencional e consciente das pensadoras que, assim como Marie de Gournay, compreendem a mudança como longos processos temporais até a transfiguração da morte de um conceito em uma nova vida. Na teoria de Dewey (2010), acompanha no desenvolvimento da metodologia viva, compreende-se o processo de conhecimento na experiência do mundo também em longos processos:

Quando um relâmpago ilumina uma paisagem escura, há um reconhecimento momentâneo dos objetos. Mas o reconhecimento em si não é um mero ponto no tempo. É a culminação focal de longos e lentos processos de maturação. É a manifestação da continuidade de uma experiência temporal ordenada, em um súbito instante ímpar de clímax. Isolado, ele é tão sem sentido quanto seria a tragédia de Hamlet, caso se restringisse a um único verso ou palavra, sem qualquer contexto. Mas a frase “o resto é silêncio” é infinitamente pregnant como conclusão de um drama encenado pelo desenvolvimento no tempo; o mesmo pode ocorrer com a percepção momentânea de uma cena natural. A forma, tal como presente nas artes, é a arte de deixar claro o que está envolvido na organização do espaço e do tempo, prefigurada em todo curso de uma experiência vital em desenvolvimento (DEWEY, 2010, p. 90, 91).

A mudança intencional do conceito feminino, só poderia acontecer através da experiência das mulheres que se colocam no difícil e triste desafio de compreender, analisar e querer mudar as monstruosidades direcionadas a elas no decorrer dos ciclos históricos. A transformação do conceito mórbido dado ao feminino só poderia se transfigurar em uma nova vida se fosse por elas incitado. Participam, portanto, as mulheres na transfiguração da ideia de conceito de feminino no movimento por elas mesmas acionado. “As coisas são feitas umas para as outras. O mundo está cheio de sinais e sábio é aquele que entende umas coisas pelos sinais das outras” (PLOTINO, 2010, p. 30). A Sociomuseologia direciona-se a um movimento que sempre se renova, tal área de

pensamento não tem nada a ver com o imutável a não ser a própria transformação e interação social. Se, como ressalta Mário Chagas em um dos grandes princípios da museologia contemporânea, constantemente referido na Sociomuseologia e Museologia Social, “A museologia que não serve para a vida não serve para nada” (CHAGAS; BOGADO, 2017, p. 147), a consciência sobre a movimentação cultural e social é a própria incitação do processo de morte intencional como intervenção, atuação e mudança social viva, principalmente na questão de gênero e de linguagem, porque a mudança é em certo sentido, uma espécie de morte e vida.

O ser humano, único ser capaz de compreender e incitar o movimento circular em espiral e novo do universo, assim como da sociedade, utiliza desta capacidade para intervir na experiência com o mundo. “A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e a reordenação” (DEWEY, 2010, p. 93). Para Dewey, a consciência, ela mesma, já seria a causa do movimento, da transformação. Wollstonecraft deu o primeiro passo, a precursora do feminismo incitou um longo processo no mundo que é ainda hoje por nós observado.

A natureza e a vida não manifestam um fluxo, mas uma continuidade, e a continuidade envolve forças e estruturas que perduram através da mudança; ao mudarem, pelo menos, elas o fazem mais devagar do que os incidentes superficiais, e por isso são relativamente constantes. Mas a mudança é inevitável, mesmo que não seja para melhor. Há que contar com ela. Ademais, nem todas as mudanças são graduais; elas culminam em mutações súbitas, em transformações que na época parecem revolucionárias, ainda que em uma perspectiva posterior, assumam seu lugar em um desenvolvimento lógico. Tudo isso se aplica à arte (DEWEY, 2010, p. 546, 547).

A lógica do movimento vivo, como ressalta Dewey, não é um fluxo uniforme, mas um processo que envolve influxos e refluxos, como a destruição e reconstrução, a morte que possibilita a continuidade, uma nova vida. Mas se, para entendermos melhor esse processo, a mudança pode ser compreendida através da arte em contexto, observa-se a transfiguração da morte em vida que Mary Shelley apresenta com seu Prometeu Moderno⁷¹:

Para analisar as causas da vida, primeiro devemos recorrer à morte. [...] Vi quando a boa forma do homem era degradada e perdida; contemplei a corrupção da morte que se sucedia às faces rubras da vida; observei como os

⁷¹ A analogia da história de Frankenstein como Prometeu Moderno, deve-se ao questionamento de uma verdade fundamental sobre as diversas formas de busca pelo conhecimento. *Prometeu Acorrentado* (ÉSQUILO, 458 a.C.), foi um titã que desafiou roubar o fogo dos deuses e que foi castigado a permanecer acorrentado e a sofrer a dor por de ter seu fígado comido por uma águia todos os dias durante trinta mil anos. Em *Metamorfoses*, de Ovídio, Prometeu desafiou criar um homem de barro e partes de animais, conferindo-lhe vida com o fogo celestial que roubou da carruagem do sol. Na interpretação de John Milton (1608-1674) em *O Paraíso Perdido* (1667), a criatura pergunta à Prometeu: “Pedi-te eu, no meu barro, ó Criador, que me modelasses homem?! Solicitei-te que me tirasse das trevas e me colocasses aqui, neste delicioso jardim?” (MILTON, 1991 p. 221).

vermes herdavam as maravilhas do olho e do cérebro. Demorei-me em examinar e analisar todas as minúcias das relações de causa e efeito exemplificadas na transição da vida para a morte e da morte para a vida, até que, do meio dessas trevas, uma luz subitamente recaiu sobre mim – uma luz tão brilhante e maravilhosa, embora tão singela, que, enquanto entontecia com a imensidão do panorama que se ilustrava, fui surpreendido pelo fato de que, entre tantos homens de gênio que dedicavam pesquisas à mesma ciência, somente em mim pudesse estar reservada a descoberta de um segredo tão surpreendente (SHELLEY, 2017, p. 67, 68).

Se, como sugere o Dr. Frankenstein, é preciso recorrer à morte para se compreender o processo da vida, e nela observar o movimento de influxo da vida até a morte e o refluxo da morte em uma nova vida, retoma-se à cosmologia neoplatônica que compreende o movimento aspiral (novo) do mundo e adiciona-se a ideia de que os impulsos que geram os influxos e refluxos são, na verdade, o movimento de interação com o contexto em que se relacionam. Quando o personagem diz que observa *as relações de causa e efeito exemplificadas na transição da vida para a morte e da morte para a vida*, observa o contexto em que a matéria do corpo já inanimado é entregue à *corrupção da morte*, as partes dessa matéria que compreende o Todo do microcosmo que é o corpo humano, agora é instrumento para gerar novas vidas voltadas ao ciclo da natureza, ao macrocosmo. “Os seres inanimados servem de instrumento para os outros e só agem quando impulsionados do exterior” (PLOTINO, 2010, p. 34). Porém, quando contrariadas em mudar o percurso natural da matéria física, para compor um outro corpo, só se pode acontecer intencionalmente, ou seja, por um processo interventivo movido pela necessidade de mudança do contexto em que se encontra. Da mesma forma como acontece na sociedade, o processo de influxo e refluxo, novamente, ocorre pela intenção recorrente da interação com o contexto temporal e social.

Mary Shelley escreveu a obra que desafia a superioridade do homem sobre a natureza com um personagem masculino. Entretanto, a vitória de Victor é ainda sobre o sexo feminino por ultrapassar as limitações masculinas na obsessão da criação da vida, declarando sua superioridade sobre a natureza do sexo feminino na possibilidade natural da criação. Poderíamos nós pensar que essa ousadia tem relação com a suposta superioridade dos homens aos demais gêneros humanos? Afinal, a resposta feminina dada à constituição Francesa foi por conta de tal movimento considerar apenas os homens como seres de intelecto. Com os mesmos argumentos, de Gouges e Wollstonecraft as quais questionam e desafiam a Constituição, na face de um personagem masculino M. Shelley questiona as buscas pelo conhecimento, a superioridade masculina sobre o sexo feminino na sua impossibilidade de gerar vida, e a ciência no viés da monstruosidade masculina na criação forçosa da vida.

Além dessa contextualização, pensa-se essa obra em mais duas formas: a primeira, sobre o homem que foi destruído pela sua criação, como as mulheres que não foram classificadas como cidadãs pelas próprias vidas que geraram; e pela transfiguração da morte em vida, a reanimação de uma matéria morta em uma nova vida, construída com diversas partes de outros corpos. Ora, se as mulheres foram rejeitadas pelas criaturas que geraram, a obra de Dr. Frankenstein sobre a intervenção na natureza humana física parece também parte do processo que foi iniciado por Gournay, Gouges e Wollstonecraft, e a intervenção na natureza humana social tem seu movimento continuado. Pois, a autora, Shelley, que matou a narração da voz feminina, da *matéria inerte*, colocou o personagem como masculino, demonstrou que essa reformulação iniciada pelo feminino é capaz de provocar a movimentação de influxo e refluxo no mundo social e natural e que a cada período acontece diferentemente.

É difícil conceber a variedade dos sentimentos que me impulsionaram, como um furacão, no primeiro entusiasmo de sucesso. Vida e morte pareciam para mim fronteiras ideias que deveria, primeiramente, transpor, despejando uma torrente de luz em nosso mundo sombrio. Uma nova espécie abençoar-me-ia como criador e origem; [...] Após essas reflexões, pensei que se era capaz de animar matéria inerte, poderia, com o decorrer do tempo (embora agora creia impossível), restabelecer a vida onde a morte aparentemente entregou o corpo à corrupção (SHELLEY, 2017, p. 69).

Mas afinal, como esse processo de re-criação, de morte intencional e transfiguração em uma nova vida, desse *mundo sombrio*, se sucedeu na lírica? Ainda em reflexo da crise moderna despertada pós Revolução Francesa, o mundo também viveu a melancólica Primeira Guerra Mundial. Para o feminino, mais uma vez era necessário voltar às raízes daquela revolução iniciada pelas feministas Gournay, Gouges e Wollstonecraft, era necessário mais uma vez buscar sentido para a vida.

E é sempre a mesma mágoa, o mesmo tédio,
A mesma angústia funda, sem remédio,
Andando atrás de mim, sem me largar! (ESPANCA, 2015, p. 45)⁷².

A lírica, tida como frágil e por isso feminina, expressa, em verdade, a potência feminina na busca da recriação constante do mundo social. Na obra de Florbela Espanca, observamos a profunda melancolia que as mulheres viveram naquele período⁷³ através do

⁷² *Sem remédio*, Livro de Mágoas (1919).

⁷³ Assim como a profunda melancolia protagonizada pela poeta uruguaia Delmira Agustine (1886-1914) em *Los cálices vacíos* (1913). “Érase una cadena fuerte/ como un destino,/ Sacra como una vida, sensible como un alma;/ La corte con un lirio y sigo mi camino/ Con la fragilidad magnífica de/ la Muerte... Con calma/ Curiosidad mi espíritu se/ asoma á su laguna/ Interior, y el cristal de las/ aguas dormidas,/ Refleja un dios ó un monstruo,/ enmascarado en una/ Esfinje tenebrosa suspensa/ de otras vidas,” (2021,p.15).

eu-lírico que, em vida, saúda intencionalmente a morte como redenção da penosa história cultural.

A mais nobre ilusão morre... desfaz-se...
Uma saudade morta em nós renasce (ESPANCA, 2015, p. 81)⁷⁴.

O desejo de morte, nesse caso de destruição, é intencional e aparece também como uma necessidade para uma nova vida livre dos precários preceitos culturais, um processo preciso para a mudança, para a recriação.

Se me ponho a cismar em outras eras
Em que ri e cantei, em que era querida,
Parece-me que foi noutras esferas,
Parece-me que foi numa outra vida... (ESPANCA, 2015, p. 22)⁷⁵.

A *Saudade*, termo constantemente referido nas obras da poeta portuguesa, refere-se muitas vezes a saudade do sonho, da vida que é idealizada ao feminino e não se pode viver.

E quando mais no céu eu vou sonhando,
E quando mais no alto ando voando,
Acordo do meu sonho... E não sou nada! ... (ESPANCA, 2015, p. 18)⁷⁶.

O eu-lírico só se completa em relação ao contexto da obra e ao sujeito que experimenta a obra estética, assim, é claro também pensar que o contexto que a poeta viveu era extremamente tumultuado e pela história aparece também uma busca constante de um sonho de se reconhecer como sociedade.

Ó meu País de sonho e de ansiedade,
Não sei se esta quimera que me assombra,
É feita de mentira ou de verdade! (ESPANCA, 2015, p. 117)⁷⁷.

Portugal deixa de ser monarquia e passa a ser república, porém a república ainda com grandes resquícios monárquicos divide novamente a população. Como se não bastasse logo estoura a Primeira Guerra, e o país envia soldados para o campo aliando-se à França.

Que a vida é um contínuo destruir
De palácios do Reino das Quimeras! (ESPANCA, 2015, p. 77)⁷⁸.

Em meio a todas essas mudanças, o mundo vive em grande incerteza, a melancolia da guerra e do feminino passam a lutar no mesmo lado.

E a esta hora tudo em mim revive (ESPANCA, 2015, p. 69)⁷⁹.

⁷⁴ *Vida, Livro de Sóror Saudade* (1923).

⁷⁵ *Lágrimas Ocultas, Livro de Mágoas* (1919).

⁷⁶ *Vaidade, Livro de Mágoas* (1919).

⁷⁷ *Nostalgia, Livro Charneca em Flor* (1931).

⁷⁸ *Ruínas, Livro de Sóror Saudade* (1923).

⁷⁹ *Anoitecer, Livro de Sóror Saudade* (1923).

Recorda-se, revive-se o sonho pela decepção, intenção necessária para mudança. O movimento de morte como um processo vivo reaparece novamente através do sentimento melancólico expresso na experiência da lírica, porém, de uma nova forma. Para melhor compreender a melancolia expressa pelos poemas busca-se as palavras de Francisco Fianco em *As coisas mortas: fotografia e melancolia em Walter Benjamin* (2019):

[...] a melancolia é um luto pela perda de si mesmo, pela sensação de estar morto em vida, uma vez que o mundo não tenha o sentido fundamental da existência. Não permitindo que uma explicação fantasiosa venha a preencher a lacuna que a pergunta pelo sentido deixou aberta, o sujeito melancólico aferra-se a uma posição de defesa da vacuidade do sentido, da nadificação, e passa a ser o portador da morte (FIANCO, 2019, p. 35).

Na profunda melancolia feminina que se ergue diante da consciência de si, “No silêncio de cinzas do meu Ser” (ESPANCA, 2015, p. 37)⁸⁰, do ser feminino, a saudade do sonho antes incitado é clamada,

Se o nosso sonho foi tão alto e forte
Que bem pensara vê-lo até à morte
Deslumbrar-me de luz o coração! (ESPANCA, 2015, p. 75)⁸¹.

Nesse movimento circular em espiral e novo, acontece como se no eu-lírico pudesse encontrar todas as vozes anteriormente citadas. Porém, na obra de Florbela, a voz do eu-lírico é feminino e se assumira assinando como uma poeta, mesmo que durante sua vida tenha sido praticamente ignorada como tal. Como dito, o eu-lírico não é expresso pela vida pessoal de seu autor, e a obra de Florbela foi constantemente confundida com sua própria vida, chegando a críticos compreenderem que sua obra muitas vezes se mistura com a personalidade⁸². Nessa abordagem, compreende-se na voz do eu-lírico as vozes que incitaram o processo de morte intencional para a transfiguração do conceito feminino em uma nova vida⁸³.

Nas coisas luminosas deste mundo,
A minha alma é o túmulo profundo
Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos! (ESPANCA, 2015, p. 134)⁸⁴.

⁸⁰ *A um livro, Livro de Mágoas* (1919).

⁸¹ *Saudades, Livro de Sóror Saudade* (1923).

⁸² Refere-se as obras: JUNQUEIRA, Renata. S. A poética de Florbela. In: ESPANCA, Florbela. *Antologia Poética de Florbela Espanca*. (2015). LACOURT, Gisela. “E se um dia hei de ser pó, cinza e nada”: *Metamorfozes do Eu na poesia de Florbela Espanca*. (2020). MARQUES, Ângela. Introdução. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos* (2001). SANTOS, Derivaldo. *Dúvida e dívida melancólica: A modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca*. (2006).

⁸³ Podemos referenciar aqui, para uma compreensão também pós-moderna, Walter Benjamin (1928, 1989), que considera a arte como um anjo do progresso, onde pela melancolia incita o mundo pelo saber e traz consigo as vozes mortas.

⁸⁴ *Panteísmo, Livro Charneca em Flor* (1931).

E a morte como um processo vivo, possibilita nascer a *Flor do Sonho*⁸⁵,

Nascerás outra vez de outras entranhas,
Nascerás outra vez de uma outra Mãe! (ESPANCA, 2015, p.119)⁸⁶,

retornando alusão teórica de Platão sobre o conhecimento como algo permeado pelas dores de um parto, nasceu também em Florbela.

O que nos interessa, realmente, é compreender que a mudança é ela mesma a permanência das relações cosmológicas, “[...] a permanência é uma função, uma consequência das mudanças, nas relações que elas mantêm entre si” (DEWEY, 2010, p. 544), e, que a morte não é um fim, mas um processo vivo.

Dou-te o meu corpo prometido à morte! (ESPANCA, 2015, p. 122)⁸⁷.

O eu-lírico feminino na obra da poeta, entrega a *matéria inerte* já *prometida à morte* para ser o novo, “Ultrapassar os limites estabelecidos equivale à destruição e à morte, a partir das quais, entretanto, se constroem novos ritmos” (DEWEY, 2010, p. 79). Entende-se a morte como necessidade, nessa transfiguração a morte passa de ser uma necessidade natural para ser uma necessidade intencional, na consciência isso também é uma transfiguração. Considera-se três mudanças, necessidade natural para a necessidade intencional, o conceito de morte como processo vivo e a própria necessidade. Florbela Espanca parece entender como brilha no mundo essa necessidade intencional da morte através do olhar feminino, que não mais escondido, pensa na transformação social tanto de guerra ideológica quando de vida pensável. Para essa transfiguração da morte em vida, o novo é viver o sonho,

E ser-se novo é ter-se o Paraíso,
É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,
Aonde tudo é luz e graça e riso! (ESPANCA, 2015, p. 25)⁸⁸.

E esse movimento cosmológico não cessa, observado em Wollstonecraft, em Shelley pela obra de Victor Frankenstein, pela lírica de Espanca, compreendemos que buscar a consciência destes processos é também incitar novas mudanças e esse é o grande intuito da Sociomuseologia.

Ah! Podem voar mundos, morrer astros,
Que tu és como Deus: Princípio e Fim!... (ESPANCA, 2015, p. 56)⁸⁹.

⁸⁵ Poema *A flor do Sonho*, *Livro de Mágoas* (1919), 2015, p. 31.

⁸⁶ *Crucificada*, *Livro Charneca em Flor* (1931).

⁸⁷ *Volúpia*, *Livro Charneca em Flor* (1931).

⁸⁸ *Dizeres Íntimos*, *Livro de Mágoas* (1919).

⁸⁹ *Fanatismo*, *Livro de Sórora Saudade* (1923).

Compreender a complexidade do mundo é atuar conscientemente nele, o movimento de morte é, sim, um novo princípio; o movimento dialético em acontecimento. Apesar de fazer uma relação entre teorias filosóficas e obras femininas, a ideia de morte e vida aparece de forma muito simples no cotidiano da natureza e do cotidiano da própria consciência humana.

Com essa breve análise viva, observa-se a obra como uma cisão da época de sua autora que, a partir do dilaceramento da realidade faz encontrar a movimentação no mundo em pleno acontecimento e fazer disso algo efetivo, como uma prova da dialética teoria-prática expressa já na cosmologia neoplatônica e continuado pela Sociomuseologia. Até mesmo no pensamento que apresentado fora acompanhado pelas transfigurações importantes que são infinitas, que não cessam;

E é tudo sempre o mesmo, eternamente... (ESPANCA, 2015, p. 43)⁹⁰.

III.II. TECENDO AS VÍSCERAS DE UMA *FILHA BASTARDA*⁹¹: ARTE E MOVIMENTO FEMININO LÓGICO EM ADRIANA VAREJÃO

É ter fome, é ter sede de Infinito!
Florbela Espanca⁹²

Tecendo um novo diálogo metafórico, destaca-se desde já que todas as interpretações relacionadas à obra de Adriana Varejão referem-se exclusivamente ao contexto da tese. Dessa forma, contextualiza-se o início da pesquisa de campo: 15 de outubro de 2023, no Instituto Inhotim, localizado no município de Brumadinho no interior de Minas Gerais, Brasil; período de 1 mês em imersão na galeria de Adriana Varejão sob co-orientação do Professor Doutor Luíz Henrique de Assis Garcia/UFGM que, prontamente recebeu a pesquisa e contribuiu para o desenvolvimento da mesma através de orientações, conversas ao longo do ano de 2023 e visita ao campo durante os procedimentos práticos. Como parte dos procedimentos de pesquisa de campo, a coleta de dados deu-se a partir da experimentação viva em abordagem qualitativa e associativa dialógica por relacionar as obras da artista através da metaforização da tríade dialética viva (*vida-morte-novo*) e a lírica de Florbela Espanca a respeito da movimentação conceitual do feminino. Interpreta-se, no contexto da presente análise, uma narrativa lírica

⁹⁰ *Tédio, Livro de Mágoas* (1919).

⁹¹ Termo utilizado em referência às obras *Filho bastardo* (1992) e *Filho bastardo II* (1995) de Adriana Varejão.

⁹² *Ser Poeta, Charneca em Flor* (1931).

e também histórica expressa nas pinturas de Varejão que, literalmente, abre a primeira camada do belo para expressar o que há por trás das máscaras barrocas coloniais possibilitando um longo processo reflexivo de conhecimento.

Adriana Varejão nascida no Rio de Janeiro em 1964, ano de início da Ditadura no Brasil, viveu em sua infância um contexto marcado por opressões e um conservadorismo forçoso. A arte desse contexto, fora marcada por grandes metáforas pela impossibilidade de livre expressão. Assim como na história da colonização brasileira, atrás da aparente beleza, existe um grande caos mascarado. Entretanto, pensa-se, com pela herança barroca, que a máscara, assim como a metáfora nesta análise, incide no desejo da descoberta. Michel Onfray (1999) afirma

Em todos os barrocos [...] o gosto pelo disfarce é uma virtude. Mascarar, esconder, dissimular com o objetivo de descobrir mais tarde. Existe nisso um jogo com o desejo, cujo propósito reside na dialética da dissimulação e da revelação. [...] O teatro é o local privilegiado da máscara (p. 26).

Eis que o teatro aparece aqui como mais uma forma de expressão e experiência estética de conhecimento que poderá ser pensada em universo sociomuseológico vivo. Dewey considerava que, nos museus assim como no teatro, o prazer estético faz parte da educação como conhecimento fundamental pela expressão humana e social que nelas se encontram. Os museus, como o teatro, propõem diferentes formas de experimentação social produtivas no aprendizado pelo exercício do pensamento crítico. Logo, a arte no contexto barroco é marcada pelas reflexões estéticas e filosóficas ornamentadas pela beleza do exagero, onde tudo o que parece ser, não é.

O barroco esteve presente na colonização brasileira que pode ser entendido como projeto cristão e aparece em diferentes expressões artísticas desse período. “Amor humano e amor divino fazem parte desse projeto cristão, mas também de um projeto barroco inscrito nas artes de Minas Gerais do século XVIII” (SCHWARCZ, VAREJÃO, 2014, p. 69). Varejão, inspirada na materialidade e no movimento expressos na arte barroca mineira, no jogo de perspectivas de uma imensa beleza construída por muito sangue e dor, utiliza dessa linguagem em uma narrativa contemporânea que, de sua própria inspiração, inspira agora a metaforização da tríade da dialética viva por expressar abertamente a influência do contexto histórico brasileiro em suas obras.

A galeria de Adriana no Instituto Inhotim, é um espaço que a experiência acontece pelo percurso do que se chama “*promenade architecturale*” (WISNIK, p.66, 2013) (arquitetura de passagem, de percurso), então a própria concepção de *flâneuse* e de movimento dentro desta análise viva, encontra-se inserida na experiência da galeria como

um todo. “Tudo então é percurso” (WISNIK, p.66, 2013). Uma galeria pensada como edifício cego, com apenas uma entrada e uma saída, sem janelas e grandes visões para o exterior, a experiência do processo reflexivo de conhecimento inicia no jogo de observação dos sujeitos, quando parte da narrativa deste jogo de observação se dá pela visão daquela artista melancólica que observa a aparente beleza e a degradante narrativa do espetáculo de uma cultura.

Cabe acompanhar aqui o desenvolvimento da imagem do pensamento da obra da artista, a luz da metodologia viva. A partir de agora inicia-se uma narrativa que necessita de um acompanhamento visual, com o suporte de fotografias. As argumentações e exemplificações do método estarão situadas no caminhar do percurso. Em exercício narrativo metaforiza-se a metodologia viva da experiência da galeria Adriana Varejão.

Ao posicionar-se em frente à galeria como obra, observa-se o edifício⁹³ duas vezes refletido como imagem, primeiro na visão aparente e segundo no reflexo do espelho d’água, o qual também invade a galeria. O mistério de um edifício fechado que flutua em meio a natureza e sobre o espelho d’água, desperta o desejo de conhecimento, de revelar o que há por dentro desse caixa e o que há no reflexo do mesmo. O jogo de perspectivas é iniciado já no primeiro olhar, e ao movimentar-se até o encontro com a primeira obra de Varejão, pode-se observar antes a nossa própria imagem em reflexo a movimentar-se. Assim, previamente, conclui-se que a movimentação do mundo acontece mesmo sem ser percebida, a todo o momento, independentemente de passar pelo processo da consciência humana ou não. Entretanto, para que a experiência reflexiva a respeito da movimentação do mundo aconteça, um ponto de partida é acionado quando nos deparamos com a primeira obra.

⁹³ Projeto arquitetônico desenvolvido por Rodrigo Cerviño Lopes (2003) em diálogo com a artista.



94

Figura 1: imagem da Galeria Adriana Varejão, Instituto Inhotim.

Utilizada como um banco, a obra de azulejaria que recebe o título de *Panacea Phantastica* (2003-08)⁹⁵, convida os sujeitos a um momento contemplativo e reflexivo apresentando 50 diferentes espécies de plantas alucinógenas. Afastando-se da ideia de tempo cronológico que habituados vivem em atraso, somos estimulados a abrir as *portas da percepção*⁹⁶, como sugere a própria citação presente na obra a respeito dos estímulos produzidos pelas plantas:

[...] produzem mudanças profundas e agudas na esfera da experiência, na percepção da realidade, nas noções de espaço e tempo...Permanecendo inteiramente consciente, o indivíduo experimenta uma espécie de universo onírico, que em muitos aspectos parece mais real que o mundo habitual da normalidade. Objetos e cores, tornando-se em geral mais brilhantes, perdem o caráter simbólico; permanecem à parte e assumem um significado maior, ganhando uma existência como que mais intensa (SCHULTES, HOFMANN, 1980, apud VAREJÃO, 2008).

Esse convite diz respeito também a abrir-se para a reflexão, exercer a liberdade do movimento do pensamento na consciência. A obra estimula a abertura das portas perceptivas, a ampliação do pensamento, dos sentidos, do mover-se tanto em deslocamento espacial quanto reflexivo, olhar para além do que se vê, olhar através do reflexo, olhar através da narrativa histórica, olhar através do conceito feminino, olhar ao entorno e olhar a si mesmo como um processo de cura. Na mitologia grega⁹⁷, Panaceia é

⁹⁴ Imagem de Eduardo Eckenfels, fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-adriana-varejao-2/>, acesso 02/04/24.

⁹⁵ VAREJÃO, Adriana. *Panacea Phantastica*. 2003-08. Técnica: Serigrafia sobre azulejo 40 x 202 x 202 cm.

⁹⁶ “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é: infinito” [BLAKE (1790-93), 2020, p.35].

⁹⁷ “No começo, visto que Júpiter, o primeiro no mundo, ligou a cabeça humana a uma cerviz de cavalo e derramou todas as dores, e atribuiu a eterna morte, ela foi chamada Panaceia, seguindo muitos anos aflita em mente e roubada em bens e nome.” (OVÍDIO, Livro XII, linhas 391-393). Esse fragmento refere-se a

associada como Deusa da Cura, dessa forma pode-se perceber que, o processo de conhecer-se seja profundamente complexo, quando experimentado pelo feminino, também é um processo de cura.



Figura 2: imagem da obra *Panacea Phantastica* (2003-08)

Se, a metodologia viva concorda com as considerações de Dewey a respeito de uma experiência manipulada para incitar o processo de conhecimento, um ponto de partida é acionado neste espaço contemplativo. As diferentes espécies de plantas que podem alterar a percepção, possuem ainda mais uma questão em comum, suas raízes⁹⁹. A obra de Varejão, é imóvel, enraizada. Esse enraizamento da obra, expressa uma impossibilidade de mover-se, como também um movimento na busca do sujeito pelo sentido do que se é, o que se torna, em correspondência com o contexto que se habita. As raízes, podem muito bem metaforizar a influência do contexto histórico, pois as plantas se tornam o que são por se alimentarem do seu contexto determinado. Diferentemente das plantas, os seres humanos movimentam-se espacialmente, mas também sofrem influências profundas na sua constituição pelo contexto espacial, temporal e social, que habitam. O que se coloca em evidência é que, além de influenciados, também somos

obra *As Metamorfoses* de Ovídio, onde o autor dirige-se à Panaceia como planta medicinal de cura, que posteriormente fora personificada como a Deusa da Cura.

⁹⁸ Imagem de Eduardo Eckenfels, fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/panacea-phantastica-adriana-varejao/>, acesso 02/04/24.

⁹⁹ Considera-se a conversa com o guia Edno Marques durante a pesquisa de campo (especificamente no dia 24/10/23) a respeito da possibilidade de interpretação das raízes das plantas expressas na obra *Panacea Phantastica* (2003-08), no sentido de um enraizamento em contraponto com a liberdade expressa pelos pássaros na última obra da galeria, *Passarinhos – de Inhotim a Demini* (2003-08).

influenciadores. E mais uma vez, sentados sobre a obra imóvel, observamos o reflexo que agora, volta o olhar para quem a observa em forma melancólica. Afinal, questionar-se e iniciar um processo reflexivo sobre o que se é não é um processo pleno de leveza. O observador, por sua vez, contempla, diferenciando-se da obra, para ressignificar.

Conhecer-se a si mesmo, para ressignificar, o ser agora, consciente de sua influenciada e influenciadora vida, inicia um profundo processo reflexivo e *flana*, move-se.

Ao perceber-se como sujeito vivo, é possível perceber também que todo o mover-se é vivo e que por trás do aparente, e do reflexo, ainda há significações a se revelar. *Linda do Rosário* (2004)¹⁰⁰, denuncia o que há por trás da pele dos edifícios, paredes, azulejos, da vida urbana explorando a história viva no concreto que parecia inerte. A obra expõe a história visceral¹⁰¹, composta por diferentes vozes, corpos e cores.



Figura 3: imagem da obra *Linda do Rosário* (2004)

Nestas duas superfícies observa-se duas camadas, a primeira, de azulejos em linhas precisamente retas, fria como as tradições, ordenada como a história é contada, estranha como muitas vezes é uma cultura, compreende-se uma certa beleza no irreal. Já a segunda camada, a do interior, escondida como o sangue que suja, grita. O *charque*¹⁰³

¹⁰⁰ VAREJÃO, Adriana. *Linda do Rosário*. 2004. Técnica: óleo sobre alumínio e poliuretano, 195x800x25 cm.

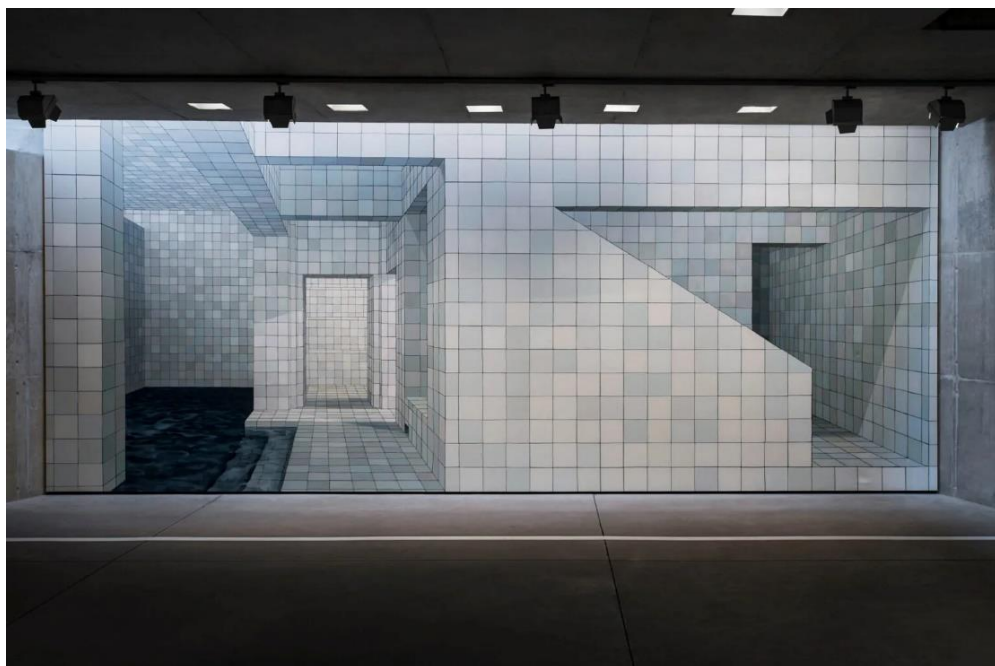
¹⁰¹ “A carne dos colonos, a carne dos escravos, a carne nos indígenas, a carne dos portugueses aparecem agora como matéria, como elemento que se impõe não como personagem subalterno, mas tal qual ator principal. O sangue, insiste Adriana Varejão, representa a colonização, mas também lembra parto, tesão, sensualidade e a própria arte” (SCHWARCZ, VAREJÃO, 2014, p. 252).

¹⁰² Imagem de Eduardo Eckenfels, fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/linda-do-rosario/aceso> 02/04/24.

¹⁰³ Referência a série *Charques*, desenvolvida pela artista desde os anos 2000.

como vísceras, deseja expor-se, tanto a carne objetificada quanto o sujeito *flâneuse* que experimenta, almejam a mudança, e nem que para isso seja preciso matar e morrer, usar daquela matéria mutilada como arma. Porque a carne, compreendida nessa análise como feminina, é, mas ao mesmo tempo, não o é por ver-se como carne, como objeto. Transfigurando aquele ser, que antes entrara viva, morta em vida. Intencionando o jogo recíproco em processo de morte para uma nova vida pulsante de mudança.

O processo de morte em vida e de vida em morte, é tensionado por um silêncio misterioso em *O Colecionador* (2008)¹⁰⁴. Posicionando-se em diferentes lugares e observando por outras perspectivas, o interior da galeria aumenta, aprofunda e conecta diversas formas com diferentes espaços em relação as obras que ali se encontram. Nesse jogo de profundidades e perspectivas, a obra da coleção *Saunas*, uma das mais intensas em detalhes artísticos de Varejão, misteriosamente nutre a esperança do novo feminino ali surgir, ali aparecer. Como será, essa nova? Será livre como deseja-se?



105

Figura 4: imagem da obra *O Colecionador* (2008)

O jogo de luz expresso na obra, movimentada-se no reflexo com a água, de uma certa forma, acalma aquilo que antes parecia simplesmente um fim trágico, porque o movimento da água é vida, é sempre novo. Por outro lado, anseia pelo mistério do que virá, colocando o peso da decisão e do futuro em quem observa. Até então, a história fora narrada pela artista e com a exemplificação na tensão do processo reflexivo da tríade da

¹⁰⁴ VAREJÃO, Adriana. *O Colecionador*. 2008. Técnica: óleo sobre tela, 320×750 cm.

¹⁰⁵ Imagem de Daniel Mansur, fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/o-colecionador/>, acesso: 02/04/24.

dialética viva, agora, quem narra são os expectadores. Expectadores porque acostumam-se a esperar e a receber as informações, mas nessa obra, o expectador tem função ativa. Da mesma forma que o Movimento de uma Nova Museologia e a Sociomuseologia, o expectador não só assiste, é ele agora sujeito empoderado e responsável pelo que será expresso.

Nesse processo em que vida é morte e morte é vida, o ser é nada e nada é efetivamente o devir a ser, os papéis não se invertem, eles modificam-se. Se, a narração da autora morre, quem narra? Quem narra a história? Quem dá vida aos seres e as ideias? Autora, heroína e narradora, ou, artista, pesquisadora e sujeito, em reflexão resta apenas o silêncio. E o silêncio, como considerou John Cage (1985)¹⁰⁶, é repleto de sons, ruídos, pela música mais orquestrada de todas, a música da pulsação da vida, pois ao tencionar a morte das narradoras presas em um conceito fechado, os sujeitos como heroínas aparecem, e o processo de reanimação daquela matéria sem vida desperta para a possibilidade de uma nova vida, de uma nova pulsação, de um novo ser em uma nova narrativa repleta de sons. Porém, ainda como possibilidade, o processo tem continuidade no desenrolar da experimentação estética da galeria.

No segundo piso da galeria, como em um movimento fúnebre da história de si¹⁰⁷, caminhando sobre a carcaça *intersubjetiva*, encontra-se a continuidade do processo de pensamento dialético vivo, explícito na beleza até então confusa de *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-08)¹⁰⁸. Essa é uma das mais intrigantes obras da artista, pode-se compreender a história da colonização do Brasil¹⁰⁹, expressa na narrativa de uma grande onda, de um grande maremoto que engole o que antes existira nessa terra. O maremoto é masculino, e masculinas foram as barbáries operadas durante as colonizações. A cor azul, muitas vezes compreendida como expressão da riqueza e influência portuguesa e, em contraponto à interpretação de uma cor harmoniosa, aqui o azul denuncia o caos, a dor, e a frieza de uma história confluyente e controversa contada com uma narrativa linear de

¹⁰⁶ “nenhum som teme o silêncio [...]” (CAGE, 1985, p.98).

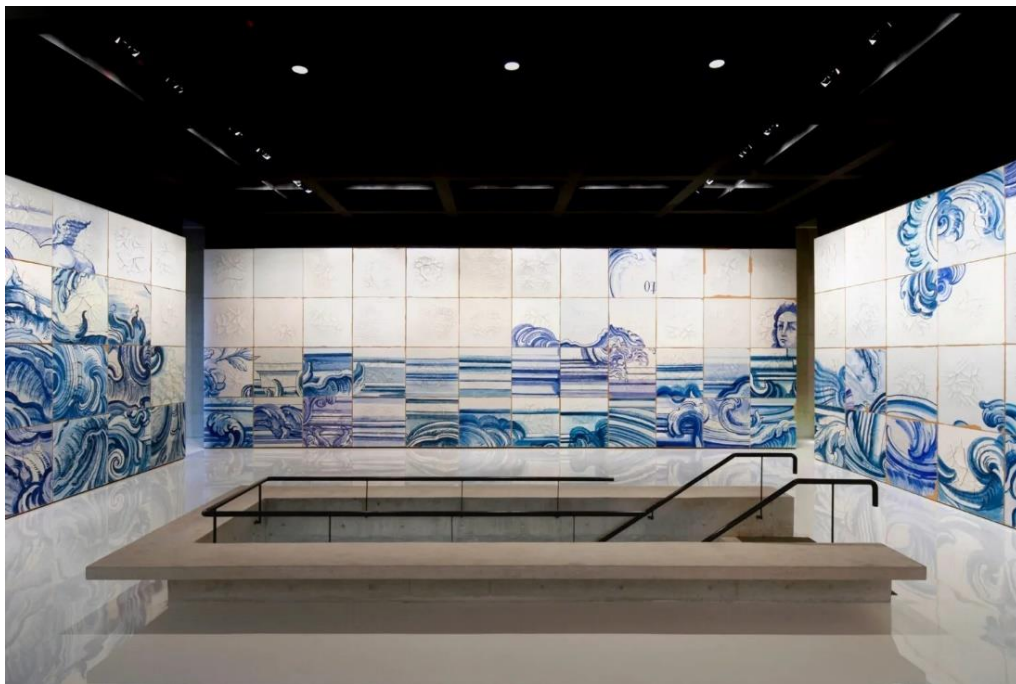
¹⁰⁷ Em alusão ao enterro dos mortos que, em cemitérios, são enterrados em concreto e não em terra.

¹⁰⁸ VAREJÃO, Adriana. *Celacanto provoca maremoto*. 2004-08. Técnica: óleo e gesso sobre tela, 110 cm x 110 cm cada (184 peças).

¹⁰⁹ Expressa na influência da arte barroca mineira, representada pela materialidade que ‘sai’ da obra em adornos, movimentos e também pela figura de anjos. A influência do barroco no Brasil, deve-se pela colonização portuguesa, manifestada também na representação da azulejaria em tons de azul e craquelados que podem ser interpretados de variadas formas, como, no caso da colonização, o longo transporte dos azulejos em navios de Portugal para o Brasil e depois o deslocamento por terra através de mulas. Muitos azulejos não chegavam intactos e eram colocados ‘fora de ordem’, com rachaduras.

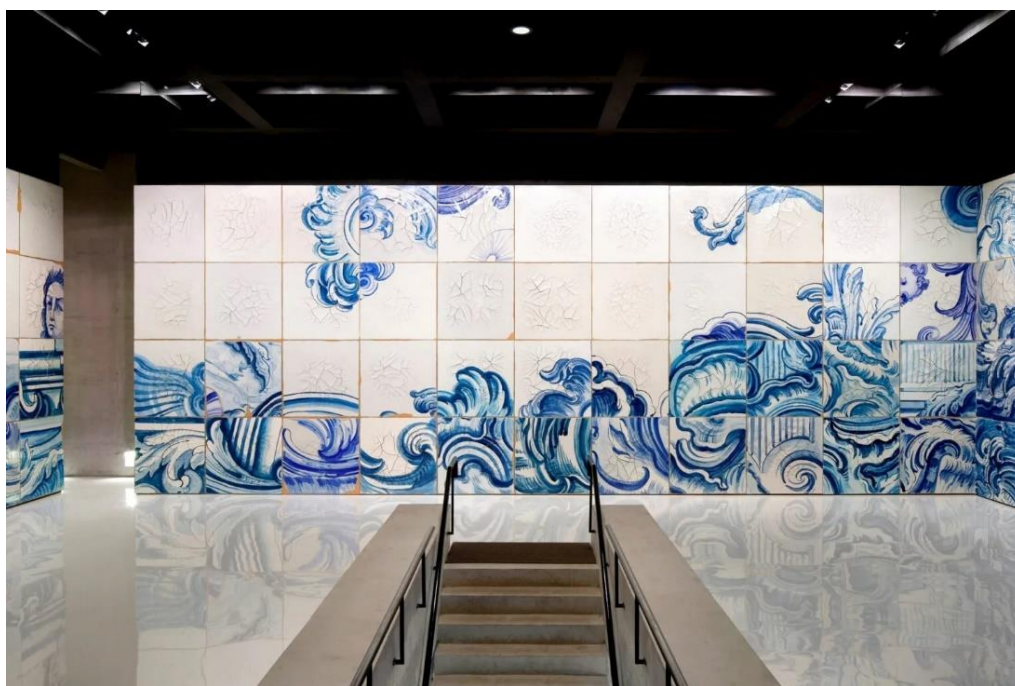
A obra também, por representar um grande maremoto, pode ser interpretada ainda como o mar que liga Portugal e Brasil e sua representação *heterotópica* de infinitos campos de possibilidades, representações e interpretações a respeito da colonização do Brasil.

admiração e agradecimento pela catequização que hipoteticamente trouxe a nós, brasileiros, a dádiva do conhecimento erudito.



110

Figura 5: imagem da obra *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-08)

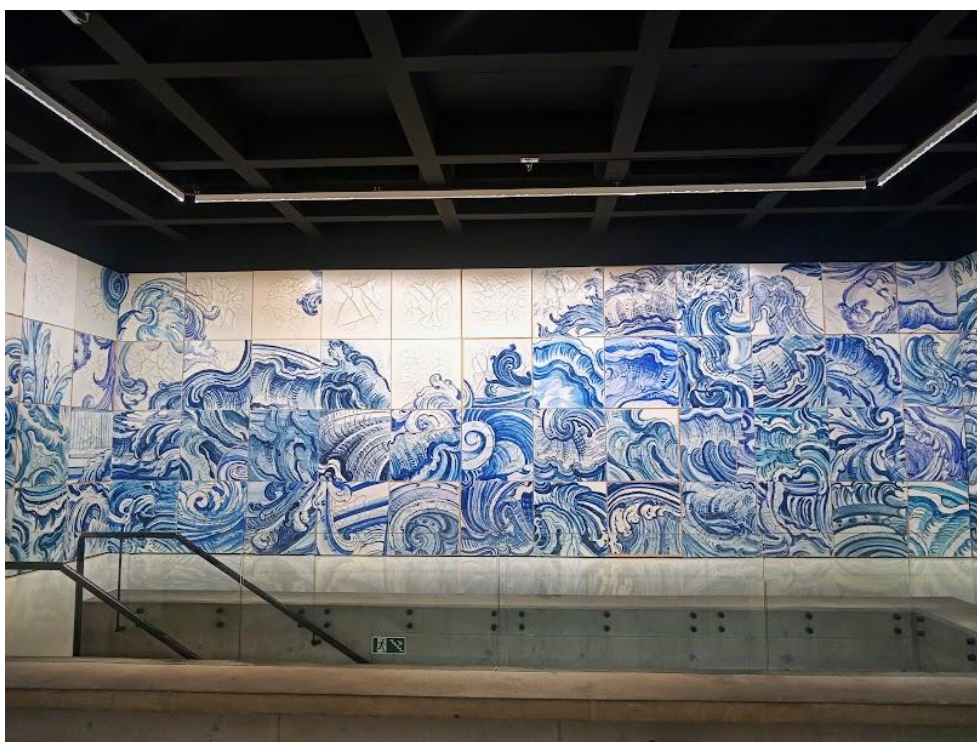


111

Figura 6: imagem da obra *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-08)

¹¹⁰ Imagem de Eduardo Eckenfels, fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/celacanto-provoca-maremoto/>, acesso 02/04/24.

¹¹¹ Imagem de Eduardo Eckenfels, fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/celacanto-provoca-maremoto/>, acesso 02/04/24.



112

Figura 7: imagem da obra *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-08)



113

Figura 8: imagem da obra *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-08)

Entretanto, ainda pode-se analisar a obra a partir de outro aspecto, o da movimentação do mundo como um todo. Se observarmos a obra em movimento, ou seja, no deslocamento circular em espiral, o início pode ser de uma onda calma, depois começa

¹¹² Imagem de arquivo pessoal.

¹¹³ Imagem de arquivo pessoal.

a agitar-se e provocar um grande maremoto finalizando com o acalmar-se novamente, como se sucede na história dos séculos. Ou o movimento pode começar pelo caos, como pensar por exemplo, o Brasil a partir da colonização, inicia-se no caos, no maremoto, para depois acalmar-se, e sucessivamente, novas ondas de caos surgiram e irão surgir. Há expressa nesta obra uma ordem na aparente desordem e a pele que é arrancada destes azulejos, representada pelo craquelado¹¹⁴, é mais uma forma de incitar o despertar do movimento do pensamento. A obra instiga o movimento espacial de quem observa, base para a compreensão da mesma que, quando atingida em reflexão, inicia um novo movimento. Assim acontece na história, na poesia, na pintura, no conceito, no sujeito, no feminino, na morte como na vida.

O movimentar-se da *flâneuse* na sociedade, como já mencionado nos capítulos anteriores, é muito diferente do movimentar-se do *flâneur*. Uma das diferenças dessa movimentação é a subjugação do feminino como carne, como objeto à mercê do desejo sexual de outros. A obra *Carnívoras* (2008)¹¹⁵, pode ser contemplada de quatro diferentes ângulos, dois ângulos no primeiro piso da galeria por estarem dispostas no teto do segundo piso em uma abertura direcionada à obra *Linda do Rosário*, e em dois ângulos no segundo piso. Os ângulos do segundo piso, também proporcionam uma nova contemplação para *Linda do Rosário*, onde não se observa mais os azulejos, a primeira camada da obra, mas apenas carne. Não há mais a pele urbana dos azulejos, há só a materialidade interna, morta em vida. Dessa forma, as plantas carnívoras representadas em formas únicas que remetem à órgãos sexuais tanto masculinos como femininos em tons avermelhados, parecem dançar em um movimento antropofágico¹¹⁶ de desejo e de fome. Desejo daquela matéria exposta e desejo de si, desejo de nutrir-se de si mesmos.

¹¹⁴ O craquelado na representação dos azulejos de Adriana Varejão, tem influência no craquelado Chinês da época da dinastia Song entre 900 e 1200 anos, e diversas são as interpretações e intenções a respeito dessa representação; entre elas, a passagem do tempo, o movimento dos azulejos na tentativa de reconhecimento de uma mesma cultura em diversos territórios, a expressão da pele que quando retirada expõe uma materialidade história que fora escondida, entre outras infinitas possibilidades.

¹¹⁵ VAREJÃO, Adriana. *Carnívoras*. 2008. Técnica: óleo e gesso sobre tela, dimensões variáveis.

¹¹⁶ “A antropofagia que está ligada à nossa colonização e funciona como motor de histórias na obra de Adriana Varejão. Histórias que podem ser lidas em muitos tempos – transformados em simultâneos – e a partir de várias perspectivas” (SCHWARCZ, VAREJÃO, 2014, p.32).

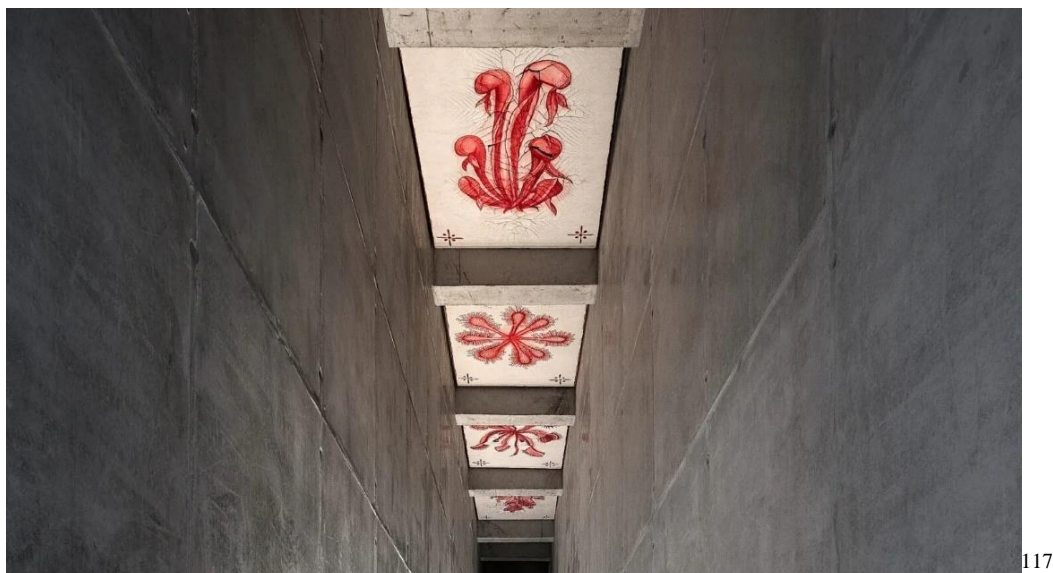


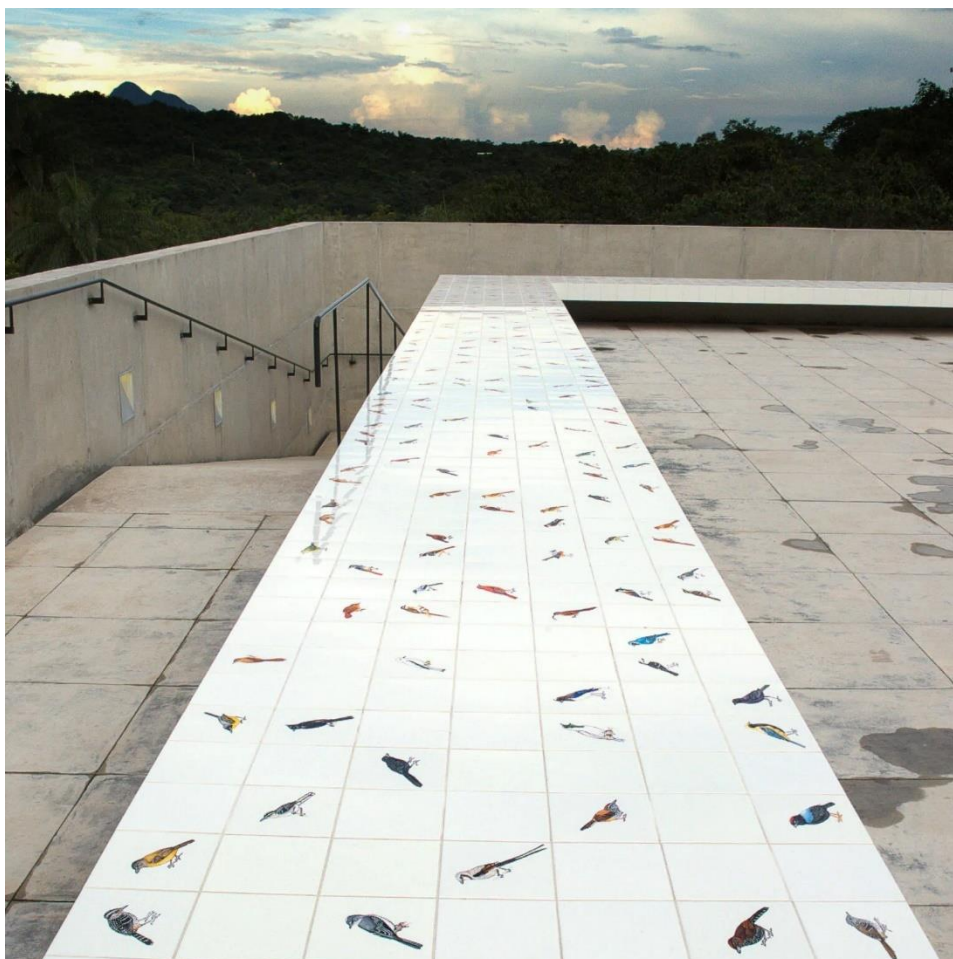
Figura 9: imagem da obra *Carnívoras* (2008)

O vermelho das *Carnívoras* parece mais frio que o azul quente do caos de *Celacanto*, ambas as obras se contrapõem em diferentes sentidos. Mas é a partir do movimento, do antagonismo, do desejo, da vontade e do sexo, que a sociedade humana se move. E em um gozo clitoriano, enterra-se aquilo que antes fora entendido como carne, como objeto, e transforma todo mistério melancólico em reflexo de poder. É momento para o novo.

Após iniciar um processo de ampliação reflexiva para o conhecimento, direcionar o olhar para o mundo e observar-se refletido em um mundo que antes era conhecido apenas algumas partes, depois de expostas os mistérios, as dores, o sangue, depois de degenerados pela visão corrupta, e enterrados os mortos de uma história contada, depois de aceder à consciência e saber que não conseguiremos mais viver sem esse conhecimento, no último pavimento da galeria, Varejão retira todas as informações arquitetônicas de uma natureza destruída pela humanidade. No terceiro andar e última obra, *Passarinhos – de Inhotim a Demini* (2003-08)¹¹⁸, a artista escolheu plantar árvores frutíferas ao entorno da galeria para que pássaros habitassem esse espaço, concluindo a experimentação da galeria ao som de seus cantos. Nessa nova perspectiva apresentada, observa-se o mundo como fora antes de nós, livre. Sentimos o peso da existência no próprio corpo, e ao único caminho possível que resta é um novo movimento, pelo caminhar a um destino ainda desconhecido, mas que só existirá pela intenção de mudança.

¹¹⁷ Imagem de Eduardo Eckenfels, fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/carnivoras/>, acesso 02/04/24.

¹¹⁸ VAREJÃO, Adriana. *Passarinhos – de Inhotim a Demini*. 2003-08. Técnica: azulejos pintados à mão, 100 x 382 cm.



119

Figura 10: imagem da obra *Passarinhos – de Inhotim a Demini* (2003-08)

Toda a materialidade exposta é esvaziada pelo olhar, e o que resta da materialidade é o peso de nossos próprios corpos e o peso de nossa própria existência em movimentação. Seremos livres como o voo dos pássaros? Seremos a causa da morte daqueles que são livres? Teceríamos uma nova vida? O que, verdadeiramente somos?

¹¹⁹ Imagem de Vicente de Mello, fonte: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/passarinhos-de-inhotim-a-demini/>, acesso 02/04/24.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O próprio sentido de um movimento novo e importante em qualquer arte está em que ele expressa algo novo na experiência humana, uma nova modalidade de interação do ser vivo com o meio que o cerca e, portanto, a liberação de forças antes confinadas e inertes.
John Dewey¹²⁰

A tese apresentada, juntamente com sua metaforização, protagonizou a realização do *Método Vivo*. Esse processo permitiu a aproximação da teoria sobre a movimentação da liberdade do pensamento na consciência com a vida real. A pesquisa buscou, na construção e esclarecimento da metodologia viva, uma fundamentação filosófica museológica, operada na retomada da dialética cosmológica neoplatônica e da dialética hegeliana no contexto contemporâneo sociomuseológico em conexão com a estética literária.

O processo de conhecimento vivo, como visto, é longo e pode ser melhor explicitado através da tríade dialética viva: *vida-morte-novo*. Em diálogo com as artistas, Florbela Espanca escancara a influência do contexto social em sua lírica que almeja a morte conceitual do feminino para uma nova vida pensável. Adriana Varejão que nasce em um período de ditadura no Brasil, em um país colonizado que idealiza a vida europeia e subjuga o feminino como carne, explicita a tríade dialética viva em suas obras como em uma narrativa lírica pictórica a respeito do movimento antagônico do contexto que habita e tecendo novas possibilidades para o novo.

“Ainda assim é no ócio, nos sonhos, que a verdade submersa às vezes vem à tona” (WOOLF, 2014, p. 37). A busca pela verdade e pela compreensão do mundo através da aplicação da metodologia viva no universo artístico feminino, demonstrou o movimento lógico estudado e a influência do contexto na arte, como uma movimentação circular em espiral, por aparecer novamente, porém de uma nova forma, no contexto contemporâneo. Cabe a nós, pesquisadores e sujeitos pensantes, buscar e proporcionar experiências de conhecimento e tecer o novo, assim, eternamente.

¹²⁰ DEWEY, 2010, p.518.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. *Colecionando museus como ruínas: percursos e experiências de memória no contexto de ações patrimoniais*. ILHA – Revista de Antropologia / Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. v. 14, números 1 e 2 (2012) – Florianópolis: UFSC/PPGAS, p.17-35, 2012.

ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro. Zahar. 2009.

AGUSTINE, Delmira. [1913]. *Los cálices vacíos*. SAGA Egmont, 2021.

ARQUEOFEMINISMO: mulheres filósofas e filósofos feministas/ organizado por Maxime Rovere; traduzido por Andrea Maria Mello, Camila Lima de Oliveira, Pedro Muniz, Viviana Ribeiro, Yasmin Haddad; ilustrado por Heloisa Eterlvina. – São Paulo: n-1 edições, 2019.

ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Tradução Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018 (p.31-37).

_____. *Sobre a Geração e a Corrupção*. Tradução e notas: Francisco Chorão. Revisão: Alberto Bernapé Pajares. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Edição Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Os paraísos artificiais*; tradução de José Saramago. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo: Obras escolhidas volume III*. [1989]. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista: 1ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Tradução Irene Aron, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BECKENKAMP, Joãozinho. *O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*. Veritas – Porto Alegre, v. 48 n. 2, junho de 2003. (p.211-237).

BLAKE, William. [1790-93]. *O matrimônio do céu e do inferno*; O livro de Thel. Tradução e introdução de José Antonio Arantes. – [4. edição] – São Paulo: Iluminuras, 2020.

BORAWOY, Michael. [1997]. *The Extended Case Method – Four Countries, Four Decades, Four Great Transformations, and One Theoretical Tradition*. University of California Press, 2009.

BRITO, Matheus Barbosa. *Materialidade e Contingência: Contribuição à reflexão estética nos Estudos Literários*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária, UNICAMP), 2017.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. [1847]. Editor Fabio Cyrino, tradutora Doris Goettems. Landmark; edição Bilíngue, 2012.

BRUNO, Maria Cristina. *A expedição em cenário museal*. São Paulo 450 Anos. Museu da Cidade de São Paulo. Realização Prefeitura do Município de São Paulo, Marta Suplicy. Secretaria Municipal da Cultural, Celso Frateschi. Departamento de Patrimônio, 2004.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução, Renato Aguiar. - 21ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

BURKE, Peter. [1992]. *História e teoria social*. Tradutores Klauss Brandini Gerhardt, Roneide Venancio Majer, Roberto Leal Ferreira. Editora Unesp; 2ª edição, 2012.

_____. [2005]. *O que é história cultural?* Tradutor Sérgio Goes de Paula. Zahar; 2ª edição, 2021.

CALABRE, Lia; CABRAL, Eula; SIQUEIRA, Maurício; FONSECA, Vivian. *Memória das olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares*. 1 ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017, v. 1, p. 139-146.

CANULLO, Carla. *O quiasmo da tradução: Metáfora e Verdade*. Tradução de Íris Fátima da Silva Uribe e Luis Uribe Miranda. Paco Editorial, 2017.

CARVALHO, Luciana M. *Do museu a museologia: constituição e consolidação de uma disciplina*. Tese do programa de museologia e patrimônio, UNIRIO, 2017.

CERTAU, Michel. [1980]. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Editora Vozes, 2014.

CHAGAS, Mário; BOGADO, Diana. A museologia que não serve para a vida, não serve para nada: O Museu das Remoções como potência criativa e potência de resistência. CALABRE, Lia; CABRAL, Eula; SIQUEIRA, Maurício; FONSECA, Vivian. *Memória das olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares*. 1 ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017, v. 1, p. 139-146.

_____. *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009, Brasil. 2009.

_____. CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA Nº 13 – 1999. Lisboa, Portugal. 1999.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat, São Paulo, Huicitec, 1985, p.98.

CHAVES, Priscila Monteiro. *Sobre a dimensão estética do conceito de leitura literária: perspectivas de uma Dialética Negativa*. Tese (Doutorado em Educação, UFPEL), 2017.

CHILDE, Gordon. *The Archaeology of V. Gordon Childe: Contemporary Perspectives*. Edited by David R. Harris. University of Chicago Press; 1st edition, 1994.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. [1986]. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Tradução de Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens/ed. UFRJ, 2016.

COLETTE, Sidonie Gabrielle. [1910]. *A vagabunda*. Tradutor Julio Silveira. Imã Editorial Ltda; 1ª edição, 2019.

COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da história*. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. – São Paulo: Ed. 34, 2006.

DECLARAÇÃO MINOM, RJ, 2013. XV Conferência Internacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), realizada no Rio de Janeiro, Museu da República, Museu da Maré e Museu de Favela, 2013.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC, 1984. Declaração de Quebec: Princípios de Base de uma Nova Museologia, 1984. *Cadernos De Sociomuseologia*, v. 15, n. 15, 11. Museologia e Património: Documentos Fundamentais. Edições Lusófonas, ULHT: Lisboa, 1999.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. [1980]. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. [1991]. *O que é a filosofia?* São Paulo, Ed. 34, 3ª edição, 2010.

DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio*. [1821]. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves. -Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Organização Jo Ann Boydston; editora de texto Harriet Furt Simon; introdução Abraham Kaplan; tradução Vera Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Tradução de Denise Bottmann. – São Paulo: Fósforo, 2022.

ESPANCA, Florbela. *Antologia Poética de Florbela Espanca*. São Paulo: Martin Claret, 2015.

_____. [1931]. *As máscaras do destino: 292*. Martin Claret, 2ª edição, 2016.

_____. *Diário do Último Ano*. Porto Alegre: Pradense, 2009.

_____. *Sonetos*. Moderna Editorial Lavoires, 2001.

ESPINOSA, B. de. *Tratado teológico-político*. Trad. Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

FIANCO, Francisco. *As coisas mortas: fotografia e melancolia em Walter Benjamin*. Cadernos Walter Benjamin, nº 22, 2019.

_____. *Walter Benjamin e a Melancolia*. Dissertação (Mestrado em Ética de Filosofia Social) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, orientado pela Profa. Dra. Márcia Tiburi, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis, Vozes, 1972.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. – 9. Ed. – São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos), 2007.

_____. *O corpo utópico: As heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert; Tradução Salma Tannus Michail. São Paulo: n -1. Edições, 2013.

_____. *Vigiar e punir: Nascimento da Prisão*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FRANÇA, Tania Maria R. *Museologia: a produção do campo como representação do conhecimento científico*. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio, UNIRIO), 2017.

FREGA, Marina Ferreira. *Do Fóssil ao Húmus: Arte, Corpo e Terra no Antropoceno*. Tese (Doutorado em Artes, UNIRIO,) 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. As formas literárias da Filosofia. *Filosofia e Literatura*. Organizadores: Ricardo Timm de Souza e Rodrigo Duarte. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

_____. O rumor das distâncias atravessadas. *Filosofia e Literatura*. Organizadores: Ricardo Timm de Souza e Rodrigo Duarte. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. Editora Perspectiva, 1994.

_____. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Editora Imago, 1997.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Walter Benjamin. Série: Obras escolhidas I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. Editora Brasiliense, 8ª edição, 2012.

GALVÃO, Patrícia. *Pagu: Autobiografia precoce*/Patrícia Galvão. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HABERMANS, Jürgen. [1962]. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Denilson Luís Werle. Editora Unesp; 1ª edição, 2014.

HEGEL. Georg Wilhelm Friedrich. *Ciência da Lógica: 1. A doutrina do ser*/ Georg Wilhelm Friedrich Hegel; [traduzido por Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Fereico Orsini]. – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016 – Coleção Pensamento Humano). 2016.

_____. *Ciência da lógica: 2. A doutrina da essência*/ Georg Wilhelm Friedrich Hegel; [traduzido por Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Fereico Orsini]. – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016 – Coleção Pensamento Humano). 2017.

_____. *Ciência da lógica: 3. A doutrina do conceito*/ Georg Wilhelm Friedrich Hegel; [traduzido por Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Fereico Orsini]. – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016 – Coleção Pensamento Humano). 2018.

_____. *Fenomenologia do espírito*/ Georg Wilhelm Friedrich Hegel; tradução de Paulo Meneses; com a colaboração de Karl-Heinz Effen, e José Nogueira Machado. – 9. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. *Introdução à História da Filosofia*. Tradução: Artur Mourão. Edições 70, LDA, 2018.

_____. *Filosofia da História*. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. 2. ed., reimpressão – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos Deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3ª ed. São Paulo, EDITORA ILUMINURAS, 1995.

JUNQUEIRA, Renata. S. A poética de Florbela. *Antologia Poética de Florbela Espanca*. São Paulo: Martin Claret, 2015.

KANT, Immanuel. *Resposta à Pergunta: Que é Esclarecimento? Textos Seletos*. Edição bilíngue, tradução do original alemão por: Raimundo Vier (os prefácios à Crítica da Razão Pura), Floriano de Sousa Fernandes (os demais textos); introdução de Emmanuel Carneiro Leão. 2ª ed. Editora Vozes, Petrópolis, 1985.

_____. *Crítica da Razão Prática*/Immanuel Kant; tradução de Monique Hulshof. – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2017.

KEHOE, Alice B. *The land of Prehistory: A critical history of American Archeology*. London: Routledge, 1998.

KUHN, Thomas. *A Revolução Copernicana: A Astronomia Planetária no Desenvolvimento do Pensamento Ocidental*. [The Copernican Revolution] Tradução de Marília Costa Fontes. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. [The structure of Cientific Revolutions] Tradução de Beatriz Viana Boeira e Nelson Boeira. 5. ed. São Paulo: Pioneira, 1998.

LACOURT, Gisela. “*E se um dia hei de ser pó, cinza e nada*”: Metamorfoses do Eu na poesia de Florbela Espanca. Orientadora Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2020.

LEITE, P. *A poética da intersubjetividade: A viagem como elemento catalisador da transitoriedade na museologia*, 2011.

_____. Diálogos sobre narrativa sobre o Excesso: Fundamentos de uma Museologia Nómada, in: SYBILLA, V. LEITE, P. *Excessos e Museologia Nómada*, 2016.

LUFT, Eduardo. *Notas para uma estética do pensamento*. BAVARESCO, Agemir; MILONE, Jerônimo; NEIVA, André; TAUCHEN, Jair. *Filosofia na PUCRS: 40 anos do Programa de PósGraduação em Filosofia (1974 – 2014)* / Agemir Bavaresco, Jerônimo Milone, André Neiva, Jair Tauchen (Orgs.). – Porto Alegre: Editora Fi; EDIPUCRS, 2014 (pp.172-192).

LUZ, Raquel Leão. *Labirintos da escrita, experiência da linguagem: um convite à criação literária*. Tese (Doutorado em Educação, UFRGS), 2018.

LYOTARD, François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*/Ana Martins Marques. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARQUES, Ângela. Introdução. *Sonetos*: Florbela Espanca. Moderna Editorial Livros, 2001.

MARX, Karl. [1867]. *O capital*. Veneta; 1ª edição (7 novembro 2014).

MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE – ICOM - UNESCO, 1972. *Cadernos De Sociomuseologia*, v. 15, n. 15, 11. *Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais*. Edições Lusófonas, ULHT: Lisboa, 1999.

MILTON, John. *O Paraíso Perdido*. Tradução de Conceição. G. Sotto Maior. Ilustrações de Gustave Doré. Ediouro, 1991.

MOUTINHO, Mário Caneva de Magalhães. *A construção do objecto museológico: The construction of the museological object*. *Cadernos de Museologia: Centro de estudos de Socio-Museologia*. Editora Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1994.

_____. A declaração de Quebec de 1984. *A memória do pensamento museológico contemporâneo* (Documentos e Depoimentos) org. Marcelo Araujo & Cristina Bruno, Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

_____. Declaração MINOM - Rio de Janeiro 2013. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 50, n. 6, 31 Out. 2015.

_____. *Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta para reflexão*. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 28, n. 28. *Actas do XII Atelier Internacional do MINOM / Lisboa*, 2007.

_____. *Museus e Sociedade: Reflexões sobre a função social do museu*. *Caderno de Patrimônio*. 1989.

_____. *Nova Museologia de ontem Sociomuseologia de hoje: dos processos históricos às tendencias atuais* *Revista de Museologia*, Associação Espanhola de Museologia, Madrid #53 -2012, pp 30-34, 2012.

_____. *Sobre o conceito de museologia social*. *Cadernos de Museologia*, Porto, n. 1, 1993

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Além do bem e do mal: Prelúdio à uma Filosofia do Futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Assim falou Zaratustra*. *Obras Incompletas*. Coleção: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*. Quetzal Editores, Lisboa – Portugal, 2008.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Júnior. Ediouro, 1983.

PLATÃO. *A República*. 1972. Tradutor Edson Bini. Edipro; 3ª edição (1 fevereiro 2019).

_____. *Êutifron, Apologia de Sócrates, Críton*. Tradução, introdução e notas de José Trindade Santos. 4ª ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

_____. *Sofista. Diálogos: O Banquete – Fédon – Sofista – Político*. Traduções de: José Cavalcante de Souza (O Banquete), Jorge Paleikate e João Cruz Costa (Fédon, Sofista, Político). Coleção Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. *Teeteto – Crátilo. Diálogos de Platão*. Tradução do grego por Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém. Universidade Federal do Pará, 2001a.

_____. *Timeu – Crítias*. Tradução do grego Rodolfo Lopes. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra, 1ª ed, 2001b.

PLOTINO. *Eneáda II: a organização do cosmo*. Introdução, tradução e notas de João Lupi. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. *Enéada III. 8 [30]: sobre a natureza, a contemplação e o Uno/ Introdução, tradução e comentário: José Carlos Baract Júnior*. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

POE, Edgar Allan. *O colóquio de Monos e Una*. Contos de Imaginação e mistério. Prefácio de Charles Baudelaire; tradução de Cássio de Arantes Leite. – São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mario C. Referências teóricas da Sociomuseologia. *Introdução à Sociomuseologia*. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2020, p. 17-34.

RECHENA, Aida. SANCHO, Emanuel. JANEIRINHO, Raquel. *O MINOM-Portugal na museologia portuguesa contemporânea*. Cadernos de Sociomuseologia, Nº 20-2022 (vol. 64), ULHT, Portugal, 2022.

RORTY, Richard. *A filosofia e o espelho da natureza*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

SANTOS, Derivaldo. *Dúvida e dívida melancólica: A modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca*. 2006. Número de folhas 261. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Numa série de cartas. Tradução Roberto Schwag e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SCHIMIDT, Peter R. KEHOE, Alice B. *Archaeologies of listening*. Editores Peter R. Schimidt e Alice B. Kehoe. Gainesville: University Press of Florida, 2019.

SCHULTES, Richard E. HOFMANN, Albert. *The Botany and Chemistry of Hallucinogens*. Charles C. Thomas Publisher, Limited, 1980.

SCHWARCZ, Lilia. VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, 1. ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SHELLEY, Mary. W. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. (1823) Tradução de Márcia Xavier de Brito, Carlos Primati; ilustrações de Pedro Franz. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

SÓFOCLES, Antígone. VIEIRA, Trajano. ALMEIDA, Guilherme de. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (p.49-87).

SOUZA, Manoela N. Capítulo I. A experiência museológica: I.II. Método Vivo. *A experiência sensorial do corpo em exposições museológicas*. Dissertação de mestrado orientada pela Prof. Doutor Pedro Pereira Leite, defendida na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em 2018. (p. 30-41). 2018.

_____. *Experiência Museológica: A Heterotopia no Museu do Lixo*. Anais do SEFIM-Simpósio de Estética e Filosofia da Música II, 2017, Porto Alegre/RS/BR: UFRGS, V. 3. p. 255-301, 2016.

STALLYBRASS, Peter. O mistério do caminhar. *O casaco de Marx: Roupas, memória, dor*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*. São Paulo, Editora 34. Tradução Samuel Titan Jr. 2014.

STRATHERN, Marilyn. [1980]. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. (p.23-78). São Paulo: Ubu Editora, 2017.

TORRANO, Jaa. Memória e Moira. (p. 57-68). HESÍODO. *Teogonia: a origem dos Deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3ª ed. São Paulo, EDITORA ILUMINURAS, 1995.

TRIGGER, Bruce G. Trigger [1989]. *História do Pensamento Arqueológico*. São Paulo, editora Odysseus; 2ª edição, 2011.

TRISTAN, Flora. *My walks around London*. Flora Tristan's diary and observations on London life in the 1830s. First published in France, 1840 under the title "Promenades dans Londres" by Flora Tristan. Trotamundas Press Ltd, 2016.

TROMBETTA, Gerson L. A ideia de progresso e a estética da modernidade: uma perspectiva literário-musical. *História Intelectual e dos Conceitos. A historicidade e suas múltiplas escalas: Europa, América e África*. Organizadores Marçal de Menezes Paredes e Fabrício Antônio Antunes Soares. Passo Fundo: Acervus Editora, 2020.

_____. *As "visões" de Tirésias: arte, música e compreensão*. Per Musi. Ed. Por Fausto Borém e Lia Tomás. Belo Horizonte: UFMG, n. 35, p. 1-14, 2016.

THIBODEAU, Martin. *Hegel e a tragédia grega*. Tradução Ademir Bavaresco, Danielo Vaz-Curado R. M. Costa. – 1.ed. – São Paulo: É Realizações, 2015.

VAREJÃO, Adriana [et al.]. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Organização e apresentação por Heloísa Buarque de Holanda. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

_____. *Entre carnes e mares*. Compilado de textos críticos por Isabel Diegues. Cobogó; 1ª edição, 1 de janeiro de 2009.

WAGNER, Roy. [1975]. *A invenção da cultura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

WEBER, Max. [1949]. *Metodologia das Ciências Sociais*. Tradução de Augustin Wernet. Cortez Editora, 2022.

WISNIK, Guilherme. Experiência concentrada. (p. 66-67). *Inhotim: arquitetura, arte e paisagem = Inhotim: architecture, art, and landscape/* editor Fernando Serapião; textos Audrey Migliani, Fernando Lara e Guilherme Wisnik; tradução Michael Penfield,

Cristian Dore; fotos Leonardo Finotti. – São Paulo: Editora Monolito, 2013. Edição bilíngue: português/inglês. (Ensaio publicado originalmente em Projeto Design, nº340, de junho de 2008). 2013.

WOLLSTONECRAFT, Mary. [1792]. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução Ivania Pocinho Motta. 1ed. – São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOLF, Virginia. [1929]. *Um teto todo seu*. Tradutora Bia Nunes de Souza. Tordesilhas; 1ª edição, 2014.



UPF

UNIVERSIDADE
DE PASSO FUNDO

UPF Campus I - BR 285, São José
Passo Fundo - RS - CEP: 99052-900
(54) 3316 7000 - www.upf.br