

## Imagens do futuro nos museus: das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos<sup>1</sup>

### Images of the time to come in museums: from the future machines to the houses of collective dreams

Cláudia Sanz<sup>2</sup>Ingridde Engel<sup>3</sup>

DOI 10.26512/museologia.v9i17.30540

185

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

#### Resumo

Os museus, geralmente pensados como lugares do passado, manifestam-se também como moradas do futuro. Este é o tema de nosso artigo: pensar as relações entre os museus e os modos como imaginamos, sentimos ou tememos o futuro. Trata-se de mapear as imagens do futuro nos museus e, por outro lado, perceber como tal instituição opera como dispositivo temporal, máquina de porvir. Para isso, recuamos aos museus modernos – momento em que o progresso encontra no nascimento dos museus condições de se fortalecer. Por fim, voltamos nosso olhar para as discontinuidades contemporâneas, momento que o próprio futuro se torna peça de museu.

#### Palavras-chave

Museu. Futuridade. Dispositivo. Progresso. Museus imaginários.

#### Abstract

Museums, generally thought of as places of the past, also manifest themselves as home to the future. This is the theme of our article: thinking about the relationships between museums and the ways we imagine, feel or fear the future. It is about mapping the images of the future in museums and, on the other hand, understanding how such an institution operates as a temporal dispositive, a machine for the coming. To this end, we have moved back to modern museums - a moment when progress finds in the birth of museums conditions to become stronger. Finally, we look at contemporary discontinuities, a moment when the future itself becomes a museum piece.

#### Keywords

Museum. Futurity. Dispositive. Progress. Imaginary museums

1 Este artigo é fruto da dissertação de mestrado *Imagens do futuro nos museus: das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, com o apoio financeiro da Capes. Foi realizada no âmbito do grupo de pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6366679869610306>).

2 Professora da Universidade de Brasília e líder do grupo de pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade (CNPq). Pós-doutora pelo ZfL, em Berlim. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense com a pesquisa no Instituto Max Plank de História da Ciência, em Berlim (2008). E-mail: [claudialinharessanz@gmail.com](mailto:claudialinharessanz@gmail.com)

3 Mestre na linha de pesquisa Imagem, Estética e Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, orientada pela Prof. Dra. Cláudia Sanz (2018-2019). Membro do grupo de pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade (CNPq). Museóloga pela Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (2014). E-mail: [ingridde08@gmail.com](mailto:ingridde08@gmail.com)

## Introdução: os museus e as imagens do futuro

*Entre as moradas de sonho do coletivo,  
sobressaem-se os museus*  
Walter Benjamin, *Passagens*, 2018

*Enquanto os documentos históricos  
nos oferecem a ilusão do 'passado perfeito',  
as lacunas nos arquivos nos convidam a conjugar  
a história do futuro do pretérito.*  
Maurício Lissovsky, *Pausas do destino*, 2014

Os museus são tradicionalmente pensados como lugares do passado. Narrativas, depósitos, instituições de guarda das realizações da trajetória humana e da vida na Terra. Tais espaços, entretanto, como analisamos no presente artigo, não se constituíram exclusivamente como abrigo do que, um dia, de fato, fomos, fizemos ou criamos. Tais instituições não se reduzem a uma massa de documentos, objetos, registros, monumentos fixos no outrora ou cravejados no passado. Ao acolher e ordenar os feitos da história, os museus acolheram simultaneamente os sonhos coletivos das épocas que os produziram (como defendeu Walter Benjamin, em *Passagens*). Constituíram-se como lugares em que a memória não pôde ser organizada e trabalhada sem que, simultaneamente, em suas imagens também um certo senso de futuro fosse tatuado. Como trata Derrida acerca dos arquivos, tudo aquilo que de fato ocorreu no passado, quando arquivado, passa a ser atravessado por brechas, apagamentos, esquecimentos diversos – condição necessária para que o arquivo seja a marca de um tempo de dimensões variadas; condição indispensável também para que ele esteja sempre impregnado de porvir. Na perspectiva apresentada por Derrida, haveria, então, um laço indissociável entre o arquivo e uma experiência singular de promessa, de compromisso e expectativa, fazendo com que a questão do arquivo não seja de modo algum o passado: “trata-se do futuro, da própria questão do futuro (...) de uma promessa e de uma responsabilidade para com o amanhã” (DERRIDA, 2001:50).

Teriam os museus – essa espécie de arquivo geral, como definiu Foucault (2003) –, acumulado ou empilhado sobre si algo mais do que o tempo passado? Esse inventário tipicamente ocidental de “épocas, formas e gostos” (FOUCAULT, 2003), que abrigou aquilo que os homens acreditaram dever ser poupado do tempo e protegido do desgaste da vida, teria sido também esculpido e trabalhado pelas expectativas, quimeras, projetos de poder, utopias e medos acerca do porvir? De fato, pelo menos desde a Modernidade, o museu parece ter-se configurado como um dispositivo temporal que não apenas reflete certo modo de organizar e validar o passado; não somente encarna alguma maneira de projetar e planejar o futuro, mas é igualmente capaz de criar e intensificar uma certa experiência de futuridade. Isso significa dizer que as instituições museológicas foram também produtoras de um certo senso de futuro, participando da configuração dessa forma histórica de imaginação acerca do que ainda não vivemos.

Cabe esclarecer o que estamos chamando de futuridade – um tipo de imaginação que paira, legítima e sustenta verdades acerca do amanhã, mas que acaba por garantir também leis e normas do presente, legitimar a edificação de instituições, orientar (ou excluir) investimentos financeiros, políticos ou científicos. Uma espécie de sentimento de tempo (e, nesse caso, de futuro) que não

está apartado das lutas sociais, que é produto e produtor de conflitos e disputas econômicas, que está encharcado e encharca os saberes de uma época (SANZ, 2019b). Se “toda a formação histórica diz tudo o que pode dizer e vê tudo o que pode ver” (DELEUZE, 1992: 121), ela também sonha os sonhos que pode sonhar. E se o futuro ainda está por vir, sua experiência, entretanto, se constitui em cada atualidade. É no hoje que, entrelaçado aos jogos de poder e embrenhado às instituições, um certo senso de futuridade emerge, forjado no trabalho entre imaginação e ciência; esperança e medo; discurso e verdade; visibilidade e maquinarias diversas (como o próprio museu); entre aquilo que se realiza e aquilo que permanece como mera virtualidade, devaneio do artista, invenção do escritor. Nesse sentido, o senso de futuridade faz parte das condições de possibilidade de uma época, produzido por essas condições, mas simultaneamente seu produtor. É uma peça no quadro geral das verdades que estabelecem o campo dos possíveis, sendo afirmado, tensionado ou esgarçado pelos acontecimentos.

Este é o tema de nosso artigo: pensar as relações entre as instituições mnemônicas e o senso histórico de futuro. Nesse sentido, partimos do presente, momento em que o amanhã ganha contornos tipicamente contemporâneos e passa a ser, como trataremos aqui, uma imagem mais explícita dentro de alguns acervos museais. Momento em que o próprio futuro parece em crise, e não apenas por causa das ameaças reais, ecológicas e pandêmicas, mas também porque entra em campo uma espécie de sequestro da imaginação política, confisco da nossa capacidade de conceber um porvir distinto da prevenção; espécie de embargo do possível; contenção das nossas habilidades em sonhar com caminhos distintos dos já dados.

É a partir de nossa atualidade que indagamos qual seria a relação entre essas instituições – tradicionalmente pensadas como lugares do passado – e os modos como imaginamos, sentimos ou tememos o futuro. De que maneira esses vínculos se deram desde a Modernidade e como eles se efetivariam hoje? Essa é a pergunta central que atravessa nosso trabalho. Trata-se de mapear as imagens do futuro nos museus, escavar as formas de tempo dada pelas coleções, examinar os inúmeros enunciados acerca do porvir dentro e fora das instituições. Pensar os sentidos dessas imagens a partir das relações entre figuras heterogêneas – os temas de exposição, os modos de sua organização, os textos curatoriais, as propagandas e sites dos museus, por exemplo. Articulá-las com as narrativas que circulam socialmente dialogando com essas instituições, nos artigos, nos textos teóricos, nas obras literárias ou nas teorias políticas. Assim, não se trata apenas de compreender como certas figuras hegemônicas de futuro emergem nos grandes museus, mas como afloram também em projetos de museus nunca retirados do papel, em esboços nunca edificadas, em futuros perdidos da literatura ou das utopias políticas.

Propomos, então, criar outro campo de reflexão que não aquele que restringe os museus como depósitos do passado. E, nesse sentido, sugerimos realizar aqui um gesto descontínuo: recuar genealógicamente ao futuro pretérito dos museus modernos, momento em que a concepção histórica do progresso encontra também no nascimento dos museus condições de se fortalecer. Em seguida, ainda no âmbito de uma temporalidade dita moderna, percorremos os museus imaginados, utopias, sonhos que viram nos museus sua relação com o futuro. Trata-se de recuperar algumas figuras destoantes, sonhos falidos da memória, plantas de desejos mnemônicos, obsessões de poder que, embora jamais tiradas do papel, nos possibilitam, ainda assim, pensar as complexidades do museu como dispositivo temporal. Por último, à guisa de conclusão, voltamos bre-

Imagens do futuro nos museus:  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos

vemente nosso olhar para as discontinuidades contemporâneas, avaliando de que maneira uma experiência calcada na antecipação dos riscos e na segurança acaba por transformar o próprio futuro em peça de museu. Tal percurso, como veremos, objetiva adensar nossa análise acerca da instituição museológica como máquina de produzir porvir, morada de sonhos e de temores coletivos.

## O jogo dos museus modernos e as máquinas de progresso

*Em 1889, mostraremos, aos nossos filhos,  
o que seus pais fizeram, em um século,  
pelo progresso da instrução,  
amor ao trabalho e respeito à liberdade;  
nós os faremos ver, do alto, a encosta abrupta  
que foi escalada desde as trevas do passado...*  
Georges Berger, *L'Exposition de Paris*, 1889

*Por ocasião de uma Exposição Universal:  
o que de imediato surpreende não é o que os homens fazem hoje,  
mas o que farão mais tarde.*  
A. J. Wiertz, *Obras Escolhidas*, 1870

O prenúncio de Berger, diretor-geral de obras da Exposição Universal de Paris de 1889, acerca do papel das exposições para as gerações futuras não era um mero jogo propagandístico do grande evento em homenagem à Revolução Francesa e para o qual a Torre Eiffel seria levantada. Era também a celebração das exposições como espaço do progresso – marca de um tempo narrado como desenvolvimento contínuo, em permanente progressão, rumo à “escalada da montanha”, para usar seus termos (ver BARBUY, 1999). Traduzia, portanto, um elo estreito entre a construção moderna de lugares de memória e as expectativas coletivas dos tempos vindouros. Antes mesmo das exposições universais, aliás, quando os gabinetes de curiosidades foram cedendo espaço para a emergência das instituições museológicas modernas já não se tratava mais de dispor e guardar o acervo da história natural ou da “vida em geral” numa lógica de simultaneidade ou ainda de totalidade sincrônica. Tratava-se, como veremos, de fragmentar essa totalidade em diversas tipologias específicas, em classificações por categorias de objetos, organizando pedagogicamente esse acervo em marcha temporal – extensiva e progressiva – numa história única e universal<sup>4</sup>.

Como Bennett (1995: 96) ressaltou, a emergência dos museus públicos está profundamente relacionada com a inserção de uma temporalidade inteiramente diferente daquela que organizava as coleções anteriores. O nascimento do museu moderno coincide não apenas com o surgimento de um novo conjunto de conhecimentos – geologia, biologia, arqueologia, antropologia, história e história da arte –, mas igualmente com a implantação museológica desses objetos em sequências evolutivas (a história da Terra, da vida, do homem e da civilização) alinhavadas por uma ordem totalizante de coisas e de povos (BEN-

4 Segundo Koselleck (2006: 31), é nesse período compreendido por ele como modernidade que a noção de tempo histórico ganha força, contribuindo para que os próprios conceitos Antiguidade, Idade Média e Moderna – que já se encontravam disponíveis desde o humanismo – fossem gradativamente disseminados para a história: “Desde então, o homem passou a viver na modernidade, estando ao mesmo tempo consciente de estar vivendo nela”.

NETT, 1995: 96). Insere-se, portanto, na passagem da *episteme* clássica para a moderna, corte epistemológico que opera fazendo com que as coisas deixem de ser organizadas como elementos de tabelas taxonômicas para ser inseridas numa espécie de corrente temporal<sup>5</sup>. O museu, então, desempenha um papel pedagógico próprio, segundo Bennett: faz dessa ordem temporal a base de seu modo narrativo, maneira de conferir visibilidade a esses objetos de conhecimento. Torna-se um “*back-teller*” público, um “profeta retrospectivo”, um novo dispositivo hermenêutico, uma maquinaria de “mostrar e contar” que “há muitas horas e anos, essas e outras coisas deveriam ser vistas” (BENNETT, 1995: 178)<sup>6</sup>.

Não por acaso, William Flower, diretor do Departamento de História Natural do Museu Britânico e presidente da Associação Britânica para o Avanço da Ciência, argumenta – em ilustre discurso pronunciado em 1893 – que a missão dos museus não se poderia restringir a preservar as evidências sobre as quais a história da humanidade e o conhecimento da ciência estavam baseados. O desenvolvimento de uma concepção museológica “do futuro”, em sua opinião, deveria ir além da simples preservação dos objetos (FLOWER, 1898: 31), sendo necessário aperfeiçoar as lógicas de disposição dessas peças no sentido de fornecer instruções para quem as visita: o valor de um museu seria testado não apenas por seus conteúdos, mas pelo tratamento desses conteúdos:

Geralmente há muita aglomeração; muitos objetos são dispostos de tal modo, que mesmo os homens mais altos não os podem ver adequadamente, ainda que se ponham na ponta dos pés; muitos outros são colocados tão baixos, que só podem ser examinados pelo visitante deitado no chão; muitos são completamente prejudicados pela justaposição de objetos incongruentes ou por configurações inadequadas (...) Classificação correta, boa rotulagem, isolamento de cada objeto de seus vizinhos, a provisão de um contexto adequado e, acima de tudo, uma posição em que possa ser pronta e claramente vista são requisitos absolutos também nos museus de arte como nos da história natural (FLOWER, 1898: 32-33).

Cabe compreender que nas relações entre as disciplinas que organizam as estruturas de exibição dos diferentes tipos de museu (geologia, arqueologia, antropologia, etc.), o homem é colocado como objeto de conhecimento e, simultaneamente, resultado dessa evolução. Trata-se de uma “higiene” visual e um enquadramento inédito de imagens que constituem a base para uma nova rota narrativa proposta pelos museus modernos: rota que viria a funcionar como uma maquinaria produtiva (tanto em termos de racionalidade como em termos de corporalidade). Tais percursos narrativos, tais caminhadas organizadas no interior de um tempo evolutivo, esperavam dos visitantes – e, muitas vezes, deles exigiam – uma *performance* corporal e mental, necessária para acompanhar as cadeias de eventos interligadas (naturais e humanas), sempre em progressão. Assim, os museus públicos e toda uma série de outras instituições trabalhavam como verdadeiros arranjos educacionais que, além de comunicar significados e valores culturais específicos, também regulava a conduta de seus visitantes de modo autoperpetuador (BENNETT, 1995).

5 Nos baseamos aqui nos dois tipos de *episteme* definidos por Michel Foucault (2016) em *As palavras e as Coisas*: a *episteme* clássica, referente à era da representação ou ao período clássico, entre o século XVII e meados do século XVIII; e a *episteme* moderna, referente à era da história ou ao período moderno, de meados do século XVIII até os deslocamentos para o contemporâneo.

6 Bennett aqui utiliza uma metáfora de Thomas Henry Huxley, escrita num artigo sobre o método de Zadig. Ver Huxley, Thomas Henry (1882). *On the method of Zadig: retrospective prophecy as a function of science*. In: *Science and Culture and Other Essays*. London: Macmillan & Co.

Imagens do futuro nos museus:  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos

Nesse sentido, o museu “trabalhava” não apenas na configuração de um campo menmônico. Produzia igualmente um modo de experimentar o tempo e situar o indivíduo no interior dessa temporalidade. Mais precisamente, operava localizando esse sujeito em relação a uma pretensa origem, mas também demarcando sua atualidade em um ponto “mais evoluído” do que o passado, ponto em que as sequências temporais passariam, então, a ser retrospectivamente inteligíveis. Assim, em vez de suprimir o tempo, o museu moderno o comprime para torná-lo visível e, sobretudo, *realizável* pelo sujeito do projeto civilizador (BENNETT, 1995: 186). Cabe ressaltar que a organização desses pretéritos variados em lógicas contínuas e coerentes aprofunda o fosso entre o espaço da experiência e sua expectativa, exercendo uma espécie de “pressão” na modernidade. Processo que, na avaliação de Koselleck (2006) gerou um tipo inédito de aceleração, movimentando a sociedade como um todo. A transição – como modo constituinte de uma história em que o presente é distinto do passado e do futuro – tudo arrasta, inclusive as narrativas museológicas.

Impossível, portanto, pensar a constituição dos museus modernos fora daquela modalização temporal inventada pela Modernidade em que o passado passar a ser um lugar a ser ultrapassado e o futuro um horizonte desconhecido e sempre aperfeiçoado. Trata-se, como se sabe, da constituição da *Geschichte* – uma *forma* moderna de história, estrutura que não só reorganiza o espaço da experiência, mas, ao fazê-lo, inaugura um campo absolutamente novo também no âmbito do porvir. Desde 1800, como analisa Koselleck (2002), o progresso então se torna um conceito genuinamente histórico, referindo-se a todo o processo social e a todos os assuntos do mundo; a história, por sua vez, torna-se genuinamente progressiva. De fato, mesmo que o termo progresso já fizesse parte do acervo humano muito antes disso, o ineditismo dessa acepção e o conteúdo dessa experiência o vertiam em uma categoria tipicamente moderna<sup>7</sup>. Desde então, tornou-se crença generalizada a ideia de que o progresso seria geral e constante, categoria mundial, enquanto toda regressão, declínio ou deterioração só ocorreriam parcial e provisoriamente. As regressões, aliás, eram tomadas como temporárias e, finalmente, como estímulo para novos progressos; qualquer interrupção (ou até mesmo qualquer catástrofe, seria então avaliada como mero percalço acidental de um caminho ininterrupto em progresso.

É o coletivo singular da história (*Geschichte*), compreendido como sistema e totalidade, que possibilita à ideia de progresso incorporar e ordenar internamente os acontecimentos e as descontinuidades. As variedades de experiências históricas deveriam ser narradas de modo a manifestar uma certa determinação orientada de tempo, transcendente à natureza e imanente à história, numa cronologia em progresso como nas salas dos museus idealizadas por Pitt-Rivers, etnólogo e arqueólogo britânico. Conhecido por ter elaborado metodologias arqueológicas inovadoras e inéditas para sistemas de exibição de coleções museológicas, defendia que o fundamental do museu moderno seria a presença de uma “espinha dorsal” estruturada pela evolução. Em seu entendimento, “imprimir na mente a continuidade e a sequência histórica das artes da vida” seria, “sem dúvida, uma das lições mais importantes a ser inculcadas”

7 Segundo Koselleck, o conceito de progresso concentra em si a descoberta de outro horizonte de expectativa, movimentando uma experiência inédita de presente que se insere em nova estrutura temporal. O espiritual profectus dá lugar ao progressus, humano e mundano. O que antes só poderia ser alcançado pela perspectiva divina é posto a serviço de um aprimoramento da existência terrena; na terra e pelos homens. Tal deslocamento gera enorme consequência epistemológica. Nesse sentido, a ideia de progresso reúne toda a força desse deslocamento: só é concebível numa visão de história única, temporalizada e processualizada, numa narrativa de unidade épica.

(1888: 516). Esse gesto pedagógico dos museus possibilitaria que o visitante pudesse ligar os “elos perdidos”, já que, em suas palavras, as artes da vida admitiriam ser organizadas na ordem em que realmente ocorreram, e com isso elas serviriam para ilustrar o desenvolvimento de outros ramos que poderiam ser assim também arranjados (PITT-RIVERS, 1888). Segundo seu projeto para o museu antropológico nacional, as épocas da evolução humana deveriam ser dispostas estrategicamente em anéis concêntricos:

O período paleolítico sendo o mais antigo, ocuparia o anel central (...). A seguir, a era neolítica e a de bronze seriam dispostas em dois anéis concêntricos e conteriam, além das relíquias desses períodos, modelos de monumentos pré-históricos, cavernas ósseas e outros locais interessantes por conta das descobertas pré-históricas feitas neles. Depois disso, em ordem crescente, viriam antiguidades egípcias, gregas, assírias e romanas, seguidas pelos objetos dos períodos anglo-saxão, franco e merovíngio; estes novamente na expansão externa do desenvolvimento seriam cercados por antiguidades medievais, e os anéis externos de todos poderiam então ser dedicados a mostrar a evolução das artes modernas que poderiam ser colocadas em continuidade com as da antiguidade (PITT-RIVERS, 1888: 517).

O progresso, como sustentou Arno Münster (2016), configurou-se como um princípio norteador da modernidade. Princípio que atravessava, de ponta a ponta, a sociedade – base para a emergência e legitimação de muitas instituições, conceito operado por vários campos do saber, pressuposto e condição de possibilidade para diversas matrizes ideológicas. O que dava a impressão de a humanidade estar caminhando em uma “boa direção”, na ampliação de suas habilidades para a felicidade, em um fluxo de avanço contínuo para a “perfectabilidade” (ou aperfeiçoamento), corrente que caracterizava a sociedade moderna a partir de sua diferença em relação a seus antepassados, tidos então como “bárbaros”.

De fato, a invenção do conceito de progresso significou inventar com ele também sua contrapartida: o retrocesso ou o atraso, cada vez mais, medidos em escalas de estágios, decadência e desenvolvimento. O progresso escalona de modo crescentemente abrangente a multiplicidade das experiências do mundo, as diversidades locais e praticamente todos os domínios da vida humana em eixo único de avanço contínuo em termos de aperfeiçoamento. No âmbito das instituições museológicas, esse eixo norteador temporal se apresentava ora como espécie de pressuposto, entrelinha de narrativas mais explicitamente vinculadas ao passado, ora como tônica semântica produzida pelas novas ordens curatoriais, por projetos de plantas arquitetônicas como os de Pitt-Rivers ou por discursos embebecidos pela profecia de um destino promissor.

Ainda que de modo peculiar, as Exposições Universais da segunda metade do século XIX, também confrontaram a diferenciação do tempo em estágios de história única (como coletivo singular) com as expectativas de um futuro de progresso, nesse caso tecnológico. Apesar do termo “universal” não constar no título da primeira grande exposição, realizada em Londres em 1851, logo não restarão dúvidas acerca da pretensão de apresentar *tudo* o que se relacionasse à atividade humana, todo os povos, todas as técnicas, todo o mundo no âmbito de narrativa única, global e processual. Nas palavras de Sigfried Giedion, citadas por Benjamin (2018: 211) em seus comentários sobre as exposições, esse século, aliás, queria fazer surgir a “visão do cosmo humano”, mostrando “todas as regiões

Imagens do futuro nos museus:  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos

e, mesmo, em uma retrospectiva, todas as épocas. Da agricultura e mineração, da indústria e das máquinas, mostradas em funcionamento, até as matérias-primas e o material manufaturado, até a arte e o artesanato”. Idealizadas e executadas por empresários, cientistas e políticos, essas feiras, que disputaram com os museus seu lugar, não exibiam apenas produtos, máquinas e novas ciências: eram também verdadeiras vitrinas de devoção à técnica e, finalmente, adoração ao progresso. Como destacou Barbuy (1999: 51), as exposições universais em geral celebravam o desenvolvimento alcançado “pela indústria, apresentando a própria sociedade industrial como ápice de um processo evolutivo, no tempo, em padrões desejáveis para toda a humanidade, universais”. Nelas, a história, além de ser compreendida como a própria vida, era concebida também como a soma de todas as histórias particulares, dando forma a uma única história do mundo, uma história universal, em que, acima das histórias, estava a história como progresso. Como ponderou o príncipe Albert de Saxe-Coburg Gotha (1849), tratava-se “de uma missão quase sagrada: dar oportunidade de conagraçamento aos povos e estreitar os laços de solidariedade das nações no contexto dos novos tempos de progresso e civilização”.

Necessário ainda ressaltar que entre as feiras, museus e as exposições universais uma distância se interpunha em termos de sistemas de disciplinarização do olhar (ver CRARY, 1999). No entanto, como pontua Bennett (1995), tais mostras internacionais proporcionaram uma zona de interação entre o museu e a feira que, sem desfazer suas distintas identidades, minaram sua aparente oposição e realizaram um conjunto incessante e multifacetado de trocas entre si. De toda forma, a despeito de suas diferenças, tais fenômenos parecem bastante assentados num solo epistemológico comum e, embora a ele respondessem de modos distintos, dele não escapavam inteiramente. Efeitos-instrumentos complementares de uma experiência temporal tipicamente moderna que tinha no progresso uma espécie de denominador comum. Eram, cada qual com sua maneira de confrontar a passagem do tempo, com seu jeito de afirmar o compromisso com a duração acumulada, com sua forma de saudar o tempo vindoura – e apesar de suas singularidades –, tecnologias de progresso.

### **Dos museus como dispositivos temporais e as moradas do que poderia ter sido**

*No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cida de azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente.*  
Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, 1990

Pensamos, portanto, na dimensão positiva do museu – aquela que nos permite analisá-lo como um dispositivo temporal<sup>8</sup>. Isso significa supor que existe uma “maquinação” de temporalidade no interior dessas instituições e também em torno delas (e a partir delas). Essa “maquinação” se efetiva na relação entre múltiplos vetores, entre peças heterogêneas – imagens diversas, represen-

8 Sobre o conceito de dispositivo, ver Foucault (1979), Agamben (2009) e Deleuze (1996).



tações, figuras variadas, rotinas, plantas arquitetônicas, regulamentos, trajetos, enunciados, projetos curatoriais, saberes, discursos, leis. Juntas, essas peças formam sistemas de engrenagem, fluxos, circulações, ritmos, linhas de força sujeitas à sedimentação de sentidos (e, como veremos, também a desvios de direção). Na realidade, pensar o museu como dispositivo exige pensá-lo além da ideia de que ele simplesmente replica, incorpora ou se submete a um sentimento de tempo que está fora dele, construído independente dele.

Os museus (como dispositivos) não seriam meros *efeitos* de uma temporalidade hegemônica, autônoma. Se tais instituições fazem ver um modo peculiar de sentir o tempo; fazem ouvir certo sussurro acerca do passado; fazem perceber algumas curvas de enunciação sobre o que está por vir; se elas também obscurecem outros modos de descrever a história e esperar o amanhã, é porque elas interferem, intensificam, contribuem de forma específica para a constituição dessa experiência temporal. Nessa perspectiva, os museus são máquinas não apenas quando reverberam os enunciados acerca do progresso, mas também quando acabam por transformar as “caminhadas organizadas” (Bennett) do visitante em modos de o visitante se pensar no mundo; quando acabam por verter os percursos no interior dos corredores dos prédios museológicos em modos de conduta, em maneiras peculiares de se posicionar na vida, no tempo, na história e, também, no futuro. O museu, argumenta Bennett (1995), também constrói o homem.

Talvez tenha sido a compreensão de que os museus poderiam capturar, orientar, “assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos sobre seres vivos” (elementos que, segundo Agamben (2009), definem um dispositivo) – que tenha alimentado o propósito de Adolf Hitler. O chefe na Nacional Socialista julgou ser indispensável para a consolidação de seu projeto de poder totalitário a construção de um museu em Linz, sua cidade natal na Áustria. Seria o maior, mais imponente e mais espetacular museu de arte do mundo. Em seus planos, o museu abrigaria, de um lado, obras de judeus e artistas modernos que ele considerava “degeneradas”; de outro, ofereceria aos visitantes a possibilidade de contrastar aquilo que ele considerava “lixo da história” (Apud EDSEL e WITTER, 2015) com o “ápice” da perfeição das formas artísticas que, de acordo com sua perspectiva, eram as coleções de arte clássica (Idem). O Führermuseum, *museu do líder* em português, tinha planta arquitetônica com 6 metros de comprimento e foi transformado em modelo em escala tridimensional, grande o suficiente para encher uma sala inteira, “mostrando cada prédio, ponte e árvore que iria crescer e prosperar sob sua mão poderosa” (Idem). Entre as missões dessa grandiosa instituição (que seria construída a partir de obras confiscadas ou de compras forçadas pelo seu governo), estaria o dever primordial de atestar o progresso da nação alemã, alcançado por meio da ascendência da raça ariana sobre todas as demais<sup>9</sup>. Tratava-se certamente de uma política ariana da memória que tinha como pressuposto uma projeção que ultrapassava aquela atualidade. Não era apenas um delírio de museu, era também um projeto de supremacia mnemônica, desejo de silenciamento, destruição de corpos (e histórias). Uma obsessão de poder total – no ontem, no hoje e no tempo do porvir. Era, finalmente, a expressão máxima (e alucinada) de uma certa acepção do progresso, como denunciou Walter Benjamin.

9 Com o fim da Segunda Guerra Mundial, que resultou também no suicídio do líder alemão, as obras permaneceram em adegas, depósitos e minas, e o “Museu de Arte Linz”, como também ficou conhecido o projeto, permaneceu como um museu fictício. Ver Linz verändert. History Linz. Disponível em: <https://stadtgeschichte.linz.at/english/12110.php>. Acesso em: 19 jan. 2020.

Imagens do futuro nos museus:  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos

Projetado por Albert Speer, o complexo do museu deveria ocupar mais de 36 quilômetros de galerias, e as fachadas do prédio principal deveriam ter colunas no estilo neoclássico de cerca de 150 metros (CHARNEY, 2017). As fotografias das maquetes do nunca realizado museu de Hitler impressionam não apenas pela grandiosidade de sua ambição. Fazem pensar também as atrocidades que o homem foi capaz de cometer em nome de um pretenso desenvolvimento tecnológico e social. As fotografias em que “o grande líder” admira sua maquete (como se estivesse admirando a certeza de seu triunfo futuro) evidenciam o modo como as lógicas sacrificiais do progresso assumiram o *status* de uma racionalidade capaz de legitimar o extermínio em diversas dimensões, de submeter o presente e o passado ao sacrifício em nome de uma pretensa reconciliação final. Trata-se da lógica sacrificial em que Benjamin (1985) reconhece na estrutura catastrófica. A catástrofe da qual ele trata não é o que está por vir, não é o que é anunciado pelos pessimistas, não é o que dizem os profetas das calamidades. Não. A catástrofe é o que acontece; a catástrofe é produzida pelo próprio conceito de progresso que avança, por cima das ruínas humanas, profetizado e anunciado pelos vencedores (por aqueles que nunca são sacrificados).

Tal projeto – que utiliza o museu para misturar categorias e desumanizar o humano – revela igualmente as estreitas relações (pretéritas e atuais) entre o senso de futuridade, os museus e o poder. Por mais disparatado que fosse pensar a construção de um museu dessa magnitude – construído a partir de roubos e de desapropriações<sup>10</sup> –, a análise desse monumento à barbárie não se deve se restringir ao aspecto delirante de sua concepção. Em vez disso, é necessário pensar os projetos de instituições museológicas – tanto os que foram de fato edificadas quanto aqueles que permaneceram no papel – como *produto* e *produtor* de suas épocas, dispositivos de certos sentidos de futuro historicamente constituídos.

Se a história está repleta de sonhos que nunca se materializaram, também está cheia de museus que nunca deixaram de ser projetos: instituições mnemônicas imaginárias, nunca colocadas em prática ou retiradas do papel. Casas ficcionais, lugares da literatura e do cinema; museus de contos; figuras utópicas e distópicas. Como analisa Morris (2014), o mundo está cheio de museus que não existem plenamente em três dimensões – museus descritos por palavras ou desenhados em plantas arquitetônicas; catálogos que equivalem (pelo menos em complexidade e sofisticação) a verdadeiros museus; projetos conceituais, concebidos e projetados em todos os detalhes sem nunca terem sido construídos; instituições virtuais, obras de artistas, criações de romancistas e poetas (Idem). Tais imagens lançam luz sobre muitas das questões de que aqui tratamos. Nos fazem mesmo ver (a partir de outras perspectivas) os museus edificadas, aqueles que de fato existiram. Nos fazem também perguntar acerca da capacidade dos museus configurarem enquadramentos, visibilidades e invisibilidades acerca da experiência vivida no passado. Possibilitam igualmente questionar a habilidade de essas instituições em mobilizar nosso corpo, disciplinar nosso olhar, interferir em nosso horizonte de expectativas ou na própria concepção de atualidade em que estamos inseridos. Permitem perceber de maneira mais evidente a forma fantasmagórica que habitava os museus modernos quando maquinavam uma pretensa evolução, como único caminho da história; ou melhor, quando, ao supor que todos os passados poderiam estar alinhavados em uma só linha evolutiva, não apenas ocultavam as multiplicidades dessas histórias e as sacrificavam

10 Estima-se que, durante a Segunda Guerra Mundial, mais de cinco milhões de obras de arte foram desapropriadas ilegalmente. Foi, segundo Haeyns, provavelmente o maior roubo da história (HAEYS, 2015).

em nome do futuro, mas ocultavam igualmente todas as atrocidades que foram cometidas em nome do progresso<sup>11</sup>.

Criam, ainda, outras visibilidades: nos permitem vislumbrar os museus que poderiam ter sido; museus que *foram* apenas virtualmente, que existiram sob outra materialidade – a da imaginação, da utopia, das esperanças ou dos medos. E nos fazem pensar sobre o próprio lugar dessas projeções imaginárias que, às vezes, são encarnadas de maneira exemplar as condições de possibilidade de uma certa época histórica. Outras vezes, tecem tensões com essa época; esgarçam essas condições de possibilidade; viabilizam outras temporalidades, outras políticas de memórias, propiciam que o futuro permaneça como lugar de alteridade. Emergem como crítica e estabelecem crises no próprio tempo que as criou. Assim, se os sonhos de museu denunciam, algumas vezes, sonhos de poder, também traduzem desejos de “outramento”.

Fourier, por exemplo, o grande pensador da utopia segundo Boaventura de Santos (2018), sonhou com museus. Melhor, sonhou com uma “orgia dos museus”<sup>12</sup>. Momento em que cada membro da sociedade por ele vislumbrada mostraria a parte do corpo que mais lhe conviesse: “uma sessão em que amantes notáveis revelam a coisa mais notável que têm. Uma mulher que de bonito só tem os seios expõe apenas os seios cobrindo o restante do corpo” (FOURIER, 1998: 96). Felizes e apaixonados pela vida, os habitantes dos falanstérios<sup>13</sup> realizariam no museu uma experiência absolutamente distinta daquela que visava “acumular” tempo perpetuamente, estratificar épocas em lugar imóvel. Se, de alguma forma, os projetos utópicos de Fourier se inscrevem no âmbito da temporalidade moderna, dela também se desviam. O avanço contínuo de seus sonhos não parece submeter exatamente nem o presente ao futuro, nem o sacrifício a um final supremo. Se está a serviço de algo, parece ser, ainda que utopicamente, do gozo ou da felicidade; a serviço, portanto, também de uma pretensa presença no presente (algo que a aceleração proveniente do progresso constantemente interditava).

Imaginando uma sociedade livre movida pelo amor e, sobretudo, cuidadosamente planejada, Fourier tratou de classificar as orgias em várias categorias: aqui entraria a figura do museu no território inventado por ele. Não se sabe, entretanto, se, nos projetos de Fourier, a orgia de museu aconteceria de fato num espaço definido como museu e nem por que esse momento de orgia deveria ser denominado museu. Em sua obra *Nouveau monde amoureux*, trata de tópico específico que ganha sentidos de uma metáfora da transgressão: talvez porque fosse um momento de *mostrar* e *contar* ou um momento de profanar a própria concepção do que deve ser contado e mostrado num museu; talvez um tempo e um espaço fora do tempo, em outro espaço. Talvez porque suas categorias fossem disjuntivas: a orgia dos museus parece uma festa absolutamente distinta da solenidade dos “hinos do progresso” realizada pelos museus modernos; a cena erótica em cores insípidas no interior de uma instituição sóbria parece transformar esse lócus em um lugar de tempo libidinoso. Em seus planos, aliás, o museu aparece como uma superposição temporal, algo que servisse para

11 Falamos aqui do conceito benjaminiano de fantasmagoria. O autor entendia o progresso com uma fantasmagoria da história (ver BENJAMIN, 2018).

12 Filho de seu tempo, acreditava que a orgia poderia constituir um elo universal entre os povos e que, por meio de sua prática pública – e, portanto, diferente da orgia vulgar da civilização, praticada veladamente como algo proibido –, ela envolveria, sobretudo, “a nobre expressão do amor livre (BEECHER, 1986: 310-311).

13 No modelo de sociedade de Fourier, os falanstérios seriam comunidades guiadas pelas ideias de trabalho aprazível, por uma ordem econômica societária e pela transformação das relações morais e sexuais.

Imagens do futuro nos museus:  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos

aumentar o poder da vida: “O dia nunca será longo o suficiente para as tramas e alegres reuniões produzidas pela nova ordem” (FOURIER apud, BARTHES, 1989). Como avalia Barthes,

a vida fourierista é uma imensa festa. Às três e meia da manhã no solstício de verão (é necessário pouco sono em Harmonia), o homem social está pronto para o mundo: (...) o homem mundano é alguém que passa seu tempo citando (e tecendo o que cita). As citações que Fourier emprega descrevendo alegremente a vida mundana do homem societário são extraídas paradoxalmente (paragramaticamente) dos léxicos repressivos do regime civilizado: a Igreja, Siale, Exército, Bolsa de Valores, Salões, a Colônia Penitenciária e o Escotismo fornecem à pantera fourierista suas imagens mais felizes. Toda mundanidade é dissociativa: é uma questão de se isolar para recuar e traçar a área na qual as regras do jogo podem funcionar. O partido fourierista tem dois recintos tradicionais, o tempo e o lugar (BARTHES, 1989: 112).

Na literatura, Ítalo Calvino imaginou não um simples museu, mas um museu de futuros. Na obra *As Cidades Invisíveis*, o museu da cidade de Fedora foi descrito por Marco Polo ao imperador mongol Kublai Khan como um lugar cuja coleção é composta por esferas de vidro que abrigam outros cenários imaginados para a região, projeções hipotéticas daquilo que poderia ter sido a Fedora perfeita para cada época. No entanto, enquanto o modelo da cidade ideal era construído em miniatura, “Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro” (CALVINO, 1990: 32-33). Um museu imaginário que coleciona futuros promissores parece não resistir, como fez Fourier quando sonhou seu “museu de orgias”, mas sim esgarçar as possibilidades de um senso de futuro, colocando numa linha sucessória aquilo que ele, o progresso, pôde subsidiar. Trata-se de um museu que coleciona as utopias que guiaram o próprio “desenvolvimento” da época que as prospectou. Na fala dirigida ao imperador, o viajante Polo parece reconhecer a relevância de se imaginar um futuro melhor e aconselha:

no atlas do seu império, ó Grande Khan, devem constar tanto a grande Fedora de pedra quanto as pequenas Fedoras das esferas de vidro. Não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas. Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é; as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo (CALVINO, 1990: 32-33).

Se voltarmos ao conceito foucaultiano de dispositivo, perceberemos que ele abarca uma multiplicidade que não está restrita àquilo que se impõe como hegemônico. Como analisa Deleuze (1996) o dispositivo é um mapa, um terreno com linhas que constituem figuras variadas. Trata-se de arranjos de curvas de visibilidade e curvas de enunciação, num regime próprio de luz, numa distribuição própria de olhares, visíveis e invisíveis. Mas essas linhas e luzes são também forças, vetores que pressupõem suas próprias fraturas. De acordo com o autor, dispositivo se define também por uma capacidade de se transformar ou se “fender em proveito de um dispositivo futuro” (DELEUZE, 1996: 3). Nessa perspectiva, as linhas de saber e poder que compõem um dispositivo estão sempre sujeitas a processos de enfraquecimento desde que as linhas de subjetivação sejam capazes de traçar caminhos de criação “que não cessam de fracassar, mas que também, na mesma medida, são retomados, modificados, até a ruptura do

antigo dispositivo” (Idem). Assim, os museus imaginários são ao mesmo tempo, por um lado, produção de suas épocas, funcionando como intensificação de uma certa temporalidade; mas que, por outro lado, às vezes alargaram as possibilidades que foram as próprias condições de sua existência. Atritam-se com suas épocas, favorecendo – ainda que precariamente – o surgimento de outras temporalidades.

### **Breves conclusões a partir do hoje: quando o futuro vira peça de museu**

*Aqui, tudo gira em torno da pergunta: como queremos viver no futuro? Na exposição, os visitantes podem descobrir muitos futuros possíveis. Futurium, site do museu, 2019*

*Todos que desembarcam num porto, qualquer porto, têm a consciência, se não mesmo a visão, de que um futuro está prestes a se descortinar. E pressentem que esse futuro não é algo distante no tempo, abstrato: ele começa agora, sempre no momento em que os pés, antes sobre o convés do navio, na incerteza (e nas possibilidades infinitas) do mar, tocam as pedras pisadas do cais, como no famoso samba. Museu do Amanhã, site do museu, 2019*

Entre moderno e contemporâneo, continuidades e descontinuidades se entrelaçam. Nesse processo, o museu se vem transformando, ganhando novas acepções, adquirindo sentidos próprios e, por outro lado, permanecendo como instituição relevante para pensar a sociedade atual, suas relações com os gestos mnemônicos e, em nosso caso aqui, para pensar as relações históricas com o porvir. De fato, como vimos no desenvolver de nosso artigo<sup>14</sup>, os museus constituíram-se a partir de vínculo estreito à experiência temporal de suas épocas: ao mesmo tempo em que são por elas constituídos, também as inventam; ao mesmo tempo em que são efeitos de seus regimes de historicidade (HARTOG, 2015) são também instrumentos de seus agenciamentos; ao mesmo tempo em que servem como máquina de modelos dominantes, formam, outras vezes, linhas destoantes, possibilitam tensões impensadas, experiências de outras temporalidades.

Em 2019, foi inaugurado em Berlin, o museu Futurium, uma verdadeira “casa de futuros”, que ofereceria aos visitantes, segundo a própria definição de seus curadores, “rascunhos previsíveis, imagináveis e desejáveis do porvir” (Futurium, s.d.). De forma semelhante, o Museu do Amanhã, inaugurado em 2015 no Rio de Janeiro, se define como “um museu de ciências diferente, um ambiente de ideias, explorações e perguntas sobre a época de grandes mudanças em que vivemos e os diferentes caminhos que se abrem para o futuro” (Museu do Amanhã, s.d.). Trata-se, segundo seus textos de apresentação, um museu de terceira geração, pois em vez de se basear apenas em vestígios do passado “é construído a partir de uma coleção de possibilidades” (Idem). Assim como na Alemanha ou no Brasil, o futuro também aparece como tema central do Museu do Futuro em Dubai. De acordo com seus mentores, a instituição convida todos

14 Para uma análise mais aprofundada ver ENGEL (2020).

Imagens do futuro nos museus:  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos

“a olhar para além do presente e ocupar seu lugar nos mundos possíveis que estão por vir” (Museu do Futuro, s.d.). Essas três instituições, aliás, fazem parte de uma articulação maior denominada por seus responsáveis Forms (*Futures Oriented Museum Synergies*), aliança que, de acordo com eles, teria como objetivo criar e expandir as iniciativas de museus orientadas para o futuro<sup>15</sup>.

Certamente o futuro – aquele fio condutor que aparecia nos museus modernos como uma espécie de horizonte difuso (apesar de presente) – parece ganhar hoje, pelo menos em alguns museus, contornos nítidos e explícitos. Deixam, cada vez mais, de ser um eixo norteador para ocupar uma grade “da programação”, para mobilizar toda a *mise en scène* requerida pelos objetos que integram o acervo dessas instituições, antes composto, como defendeu Pitt-Rivers (1888), por antiguidades. Na Europa, no mundo árabe e na América Latina, a imagem do que está por vir parece estar ganhando protagonismo bastante inusitado para um lugar que tradicionalmente podia ser pensado como um “*back-teller*”, um “profeta retrospectivo”, para retomar os termos de Bennett (1985); instituição que deveria mostrar e contar o que “há muitas horas e muitos anos” deveria ser visto. Teria o futuro virado peça do museu contemporâneo? Estariam agora os museus flexibilizando as imagens do progresso como a única imagem do amanhã em vias de apresentar, agora, um “mapa de possíveis”?

Certamente, parece certo dizer que o futuro, agora, está aqui (e dentro do museu). Como afirmam as propagandas do Museu do Futuro de Dubai, essa instituição deveria ser “um local de exibição para uma nova era, um centro de criatividade e esperança, em que poderemos ver, *tocar* e *moldar* o nosso futuro” (The Museum of the future, s. d.). Por meio de “cenários vívidos”, a exposição permanente do museu árabe busca questionar, a partir de diversas dimensões da vida humana, os desejos, os planos, as previsões e os projetos para o futuro. No museu carioca, a exposição *Amanhãs*, apresenta ao visitantes simulações, estimativas e projeções a partir da “pergunta norteadora”: “Para onde vamos?” (Museu do Amanhã, s. d.). Dispostas em uma espécie de origami, previsões de seis tendências que, segundo seus curadores, vão moldar o futuro nas próximas décadas (grifos nossos). Entre elas, aparecem as mudanças climáticas; o aumento da população mundial; a integração e diferenciação dos povos, regiões e pessoas; e o aumento do número dos artefatos por nós produzidos (Idem). Segundo seu curador, a intenção seria a de fazer as pessoas pensarem sobre a sociedade que queremos no futuro, “evitando um colapso irreversível, caso não se opte pela sustentabilidade” (OLIVEIRA, 2015).

O recuo genealógico realizado neste artigo, mesmo que breve, possibilita pensar as relações modernas entre museu e futuridade, servindo, por consequência, para refletirmos acerca dos deslocamentos atuais. Nessa análise, trata-se não apenas de perceber a entrada do futuro contemporâneo para o espaço e para o tempo expositivo, mas exige também que seja investigada a maneira pela qual essa estrada se realiza. Se o porvir verte-se em objeto passível de musealização, tal deslocamento opera não exatamente tornando visível o que era invisível, mas dando formas (hiper)visíveis bastante distintas daquelas da modernidade. Tal processo, entretanto, não é fenômeno estritamente relacionado e essas instituições. As paredes dos museus não estão apartadas das transformações mais amplas que descolocam na experiência temporal e, especialmente,

15 Dos museus que participaram da reunião que firmou o acordo Forms estavam o Futurium (Berlim), Biotopia (Munique), Museu do Futuro (Dubai), Museu das Nações Unidas (Copenhague), Miraikan (Tóquio). Ver Instituto de Desenvolvimento e Gestão – IDG. Museu do Amanhã lidera encontro de museus do futuro em Amsterdã. Disponível em: <<https://www.idg.org.br/pt-br/node/622>>. Acesso em: 02 abr. 2020).

nas relações com o tempo vindouro parte dos elementos que configuram nossa alteridade.

A hipervisibilidade do futuro fala e faz falar acerca de algo que ainda não aconteceu, mas que, projetado nas telas tecnológicas de simulação, ganha tintas de verificação e acaba sendo visto (e vivido) como atual e presente. Essa presentificação inédita do amanhã está absolutamente entrelaçada como uma espécie de cultura da antecipação, fenômeno cultural e histórico que faz do futuro uma dimensão passível de ser incorporada como parte integrante do presente (ver SANZ, 2019b e 2020). Trata-se de uma biopolítica do futuro (SANZ, 2019a) que tem na instalação generalizada da antecipação um programa geral, chancelado por especialistas de distintas áreas. Implantação que supõe uma analítica do futuro fazendo dos cálculos preventivos um gesto imprescindível, tanto para a sociedade quanto para o indivíduo. Como indicou Agamben (2009), aliás, o futuro tornou-se hoje um dos mais importantes dispositivos do poder. Talvez, a grande crise que estamos vivendo seja exatamente a crise de futuro como lugar de “outramento”.

Nesse processo, o conceito de progresso na atualidade vai se afastando daquele que, tradicionalmente, orientou os projetos modernos. Não que a imagem do progresso tenha deixado exatamente de existir: se ela ainda permanece como objeto de enunciação permanente, os seus sentidos vão ganhando novas acepções. O progresso contemporâneo já não parece vincular-se à crença em um necessário melhoramento; diferentemente, passa a estar atado à capacidade humana de administrar as ameaças que provêm do futuro, de evitar os riscos. É justamente o conceito de risco generalizado, como Beck (1999) analisou, que introduz no horizonte de expectativa uma ideia de contínua piora, constante agravamento e encurtamento das possibilidades no futuro. Tal ressignificação vincula a noção de progresso, inevitavelmente, à gestão *segura, técnica* e, muitas vezes, *rentável* do imaginário da catástrofe. Assim, a prática de antecipar o que provavelmente viveremos assume uma forma sociomaterial da vida cotidiana, uma normatividade que promete dominar as incertezas e se impõe como o único modo de gerir as diversas ameaças do porvir. Engendradas nas redes comunicacionais e nos sistemas tecnocientíficos da atualidade, essas imagens parecem operar justamente no estreitamento do sentido do possível, já que o futuro deixa de ter como fundamento seu caráter de diferença, alteridade. Apesar de pretensamente mais seguro, o futuro – nítido e atual – vai perdendo graus de incerteza e imprevisibilidade, tendo também aberturas e virtualidades subtraídos de sua figura (SANZ, 2020).

Cabe, portanto, indagar se “os museus orientados para o futuro” estariam de fato criando um “acervo de possibilidades para o amanhã”, como propaganda o curador do museu carioca (Museu do Amanhã, s.d). O termo “possível” aqui estaria na realidade intensificando a cultura da antecipação e, portanto, estreitando exatamente o campo dos possíveis? De fato, as transformações são gigantescas. Deslocamentos que colocam no cenário muitas questões, entre elas, perguntas acerca da nossa capacidade de imaginação de um futuro distinto daquele que vivemos.

Nesse sentido, pensar os museus como dispositivos temporais, requer cartografar esses diagramas múltiplos que não se efetuam apenas pelas linhas de poder/saber de uma temporalidade. Requer perceber também aquelas lacunas a que se referiam Derrida e Lissovsky, as lacunas dos arquivos, as lacunas dos futuros pretéritos e dos futuros do presente. Que sonhos de museu hoje se constituem como linhas dissonantes dessa racionalidade hegemônica que

Imagens do futuro nos museus:  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos  
estreita nossos horizontes de expectativas?

Talvez seja mesmo nos sonhos de museus, nos planos precários, utópicos, imaginários que se possa ver mais claramente o estrangulamento do futuro como alteridade; e neles ver – simultaneamente – outros caminhos para o porvir. Talvez a cartografia desses sonhos nos permita perceber os modos pelos quais o museu poderia tensionar os vetores hegemônicos, desviar dos gestos de captura da diversidade e da duração, fundando outras economias do possível.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo? In: *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBERT KG. F.R.S., Prince. The Exhibition of 1851. The Speech at The Lord Mayor's Banquet, in the City of London, October 1849. *The Illustrated London News*, 11 October 1849. Disponível em: <<http://pages.zoom.co.uk/leveridge/albert.html>>. Acesso em: 03 abr. 2020.
- BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1989.
- BECK, Ulrich. *World risk society*. Cambridge: Polity, 1999.
- BEECHER, Jonathan. *Charles Fourier: the visionary and his world*. California: University of California Press, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Tese sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, v. 1. 7. ed. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.
- BERGER, Georges. *L'Exposition de Paris, 1889*. Paris: Seuil, 1968.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARNEY, Noah. Inside Hitler's Fantasy Museum. *The Daily Beast*. New York, 2017. Disponível em: <<https://www.thedailybeast.com/author/noah-charney>>. Acesso em: 03 abr. 2020.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. "O que é um dispositivo?" In: *O mistério de Ariana*. Lisboa: Veja, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- EDSEL, Robert M; WITTER, Bret. *Caçadores de obras-primas: salvando a arte ocidental da pilhagem nazista*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- ENGEL, Ingridde. *Imagens do futuro nos museus: das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos*. Dissertação de mestrado, Brasília: UnB, 2020.
- FLOWER, William. Modern Museums (Discurso presidencial à Associação de Museus na Reunião de Londres, 3 de julho de 1893). In: *Essays on museums and other subjects connected with natural history*. London/New York: The Macmillan and Co. Limited, 1898.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.



- FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411- 422.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOURIER, Charles. [1918]. *Le nouveau monde amoureux*. In: *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales, suivi du Nouveau monde amoureux*. Québec: Les presses du reel, 1998.
- HAEYS, Peter. *How was it possible? A Holocaust Reader*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2015.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts cultural memory in the present*. California. Stanford University Press, 2002.
- LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MORRIS, Rachel. "Imaginary museums: what mainstream museums can learn from them?" *Midas*. *Museus e estudos interdisciplinares*, v.4 (Varia e dossier temático: "Museus, utopia e urbanidade), 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/643>>. Acesso em: 03 abr. 2020.
- MÜNSTER, Arno. "Progrès et catastrophe selon Walter Benjamin". Conférence donnée le 19 novembre 2016 dans le cadre du salon du livre "Les idées mènent le monde" à Pau et organisée par l'Institut Heinrich Mann de Pau. Vídeo no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ThlxTlJja84>>. Acesso em: 31 mar. 2020.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. "Prefeitura do Rio inaugura Museu do Amanhã". Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://www.pcrj.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5804466>>. Acesso em: 05 abr. 2020.
- PITT-RIVERS, A.H.L.F. Opening Address as President of the Anthropological Section of the British Association. *Nature* 38, p. 516-518, 1888. Disponível em: <<https://doi.org/10.1038/038516a0>>. Acesso em: 31 de mar. de 2020.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Construindo as epistemologias do sul: antologia essencial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.
- SANZ, Cláudia Linhares. "Future-se, porque quem o futuro faz é você: relações contemporâneas entre educação e responsabilização do porvir". In: DRAVET, Florence et al. *Transdisciplinaridade e educação do futuro*. Brasília: Cátedra UNESCO de Juventude, Educação e Sociedade/Universidade Católica de Brasília, 2019a.
- SANZ, Cláudia Linhares. "Biopolíticas do Futuro". Conferência ministrada no seminário internacional *Imagem, Tecnologia e Subjetividade*, UnB, 2019a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CUhewAohlIOU>>. Acesso em: 03 abr. 2019b.
- SANZ, Cláudia Linhares; PESSOA, Mirella. "Vigiar a velhice, vigiar o futuro: tecnologia, antecipação e governo de condutas". *Contemporânea: comunicação e cultura*. Salvador: PósCom-UFBA, 2020 (no prelo).