

A musealização dos escombros: Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína

The musealization of rubble: Turvações Estratigráficas in between the plunder and the ruin

Clarissa Diniz¹Yuri Firmeza²

DOI 10.26512/museologia.v9i17.34968

281

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

Resumo

O presente artigo analisa o processo de pesquisa e a exposição Turvações Estratigráficas (2013), ocorrida no Museu de Arte do Rio - MAR. A partir de uma contextualização do projeto Porto Maravilha, no Rio de Janeiro, são seguidas as pistas de como os materiais arqueológicos (provenientes da região portuária do Rio) e os escombros provenientes do Morro da Providência foram agentes no espaço do Museu durante Turvações Estratigráficas. Problematiza e refuta o saque onto-epistemológico da condição de escombros para condição de obra de arte produzidos pela musealização dos escombros ao conferi-los "autoría" a Yuri Firmeza e inventariá-los como obra de arte.

Palavras-chaves

Turvações Estratigráficas. Museu de Arte do Rio. Yuri Firmeza. Morro da Providência. Porto Maravilha.

Abstract

This article analyzes the research process and the exhibition Turvações Estratigráficas (2013), held at the Museum of Art of Rio - MAR. Departing from the contextualization of Porto Maravilha project (Rio de Janeiro), the article follows the clues as to how archaeological materials (from the port region of Rio) and the debris from Morro da Providência were agents in the Museum space during Turvações Estratigráficas. It problematizes and refutes the onto-epistemological plunder from the condition of rubble to the condition of a work of art produced by the musealization of wreck by conferring "authorship" on Yuri Firmeza and inventing them as work of art.

Keywords

Turvações Estratigráficas. Museu de Arte do Rio. Yuri Firmeza. Morro da Providência. Porto Maravilha.

Busca

Em 2020, o Museu de Arte do Rio - MAR passou a disponibilizar online a catalogação de seu acervo. No website do Museu, através de uma pesquisa com palavras-chaves, os interessados podem acessar de forma simplificada as informações centrais dos mais de 30 mil itens que atualmente compõem o seu acervo.

Na ocasião do lançamento da catalogação online, buscamos por Yuri Firmeza, artista que o MAR tem colecionado e que em 2013 foi comissionado pela instituição para realizar a exposição individual Turvações Estratigráficas, a qual deixou um legado singular para a Coleção MAR.

A busca, que organiza a Coleção em museológica e arquivística, indica

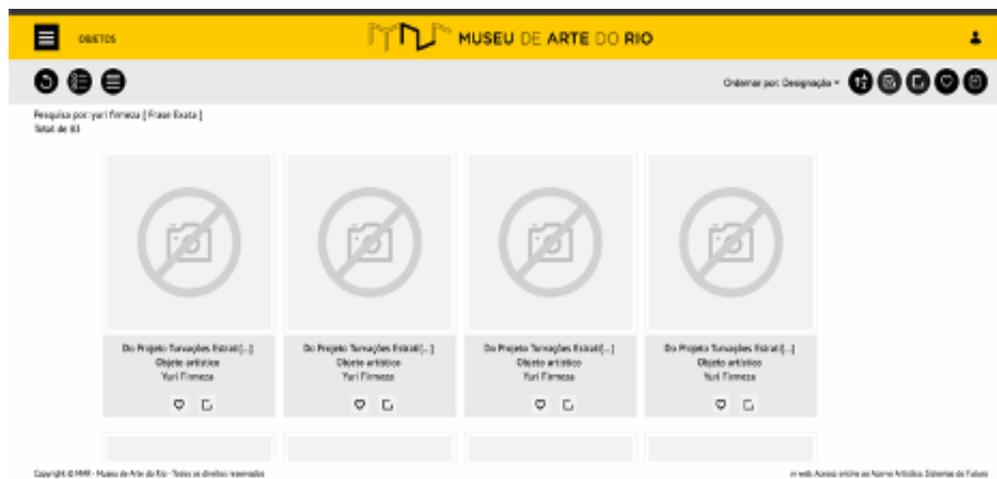
1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - PPGSA. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: clarissa.diniz@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2661-8402>.

2 Doutorando em Arte Multimídia pela Universidade de Lisboa. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará - UFC. E-mail: yurifirmeza@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1772-1966>.

A musealização dos escombros:
Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína

83 objetos. Dentre eles, seis são fotografias da obra Ação (2005), um é o vídeo Demarcação de território (2006-2008), enquanto outros 76 estão catalogados com o título “Do projeto Turvações Estratigráficas”, o autor “Yuri Firmeza” e descritas como “objetos artísticos”.

Figura 1 - Printscreen do mecanismo de busca na Coleção MAR.



Fonte: Website do Museu de Arte do Rio. Disponível em: <www.museudeartedorio.org.br>. Último acesso em 27 jul 2020.

A escolha institucional de atribuir a esses objetos caráter artístico de autoria de Yuri Firmeza nos alarmou. As memórias que seguem são parte de seus ecos.

Sirene

Figura 2 - Construção dos túneis Marcello Alencar e Rio450, 2012.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Era 2012. O Rio de Janeiro fervia pré-olímpicamente como se prenunciasse o fim de seu fôlego. Em um dos corações da cidade, a região portuária, obras de construção civil se tornavam trincheiras ostensivas para uma disputa quase sempre invisibilizada. As ruas e os estratos embaixo delas estavam em guerra. A urgência dos cronogramas dos megaeventos era desafiada pelo trabalho arqueológico e pela historicidade em disputa nas esquinas, nas casas, nos jornais, no boca-a-boca.

O cenário pós-apocalíptico que combinava desmontes com arquiteturas futuras atravessava os corpos ali recém-chegados, convocando-nos. Armados de capacetes, botas e instruções de segurança, entramos no Palacete D. João VI pela primeira vez ainda no começo daquele ano, quando ouvimos a sirene.

Aguda, repetida por três vezes, ela anunciava um estrondo grave. A terra tremia, as janelas vibravam. Objetos insinuavam cair das mesas e paredes; eventualmente caíam. A cada nova detonação, um estado de alerta seguido da rotineira conferência da situação das coisas. Dentro do Palacete, mapeavam-se as rachaduras que emergiam bomba após bomba: implosões diárias para a construção dos túneis Marcello Alencar e Rio450. Enquanto isso, aguardávamos apreensivamente um impacto maior, a implosão do Elevado da Perimetral, logo em frente ao prédio.

O iminente desmonte do Elevado era pouco a pouco ritualizado. Enquanto simbolizava enlutamento para milhares de pessoas, a quilométrica queda do viaduto figurava nos *renderings* produzidos pela Prefeitura do Rio de Janeiro como um gesto de batismo capaz de refundar a vida daquele lugar, “preparando-o para o futuro”. Repetida *ad nauseum* por toda a parte, a máxima da revitalização era performada no ir-e-vir constante de engenheiros, operários, gestores, arqueólogos, jornalistas, empresários, arquitetos, governantes. Igualmente se impunha sobre nós: profissionais de museus, artistas.

A implosão do Elevado – além de outras derrubadas – constituía, por sua vez, a erupção de um museu: a transformação daquele Palacete e de seu prédio vizinho, o Terminal Mariano Procópio, em Museu de Arte do Rio.

Figura 3 - Propaganda do Porto Maravilha em frente ao Terminal de passageiros da Praça Mauá, 2014.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Van

No canto inferior esquerdo do *site* da Prefeitura do Rio de Janeiro, uma pequena legenda informava a oferta de visitas guiadas às obras do Porto Maravilha, a complexa operação de reestruturação urbana da região portuária da capital fluminense, que articulava capitais públicos e privados, nacionais e internacionais.

Numa van, um dos engenheiros do projeto, estudantes de engenharia e de arquitetura, investidores, pesquisadores, curiosos. Conduzidos pelo roteiro e pela narrativa do engenheiro-guia, adentramos territórios cujo acesso era mediado pela Prefeitura, posto que reservado a atividades oficiais acerca do andamento das obras. De dentro da van eram anunciados grandes empreendimentos, shoppings e arranha-céus como parte de um projeto de cidade – e de futuro³ – do qual o Museu de Arte do Rio era parte.

Figura 4 - Visita guiada às obras do Porto Maravilha, 2012.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Entre as imagens anunciadas e o ambiente no qual estávamos imersos, tudo era clivagem. Andávamos entre canteiros abertos, amontoados de madeira e tijolos, sítios arqueológicos, maquinaria pesada destruindo construções existentes, sirenes, bombas, galpões abandonados: descomunais assimetrias em relação à cidade idílica prometida pelo engenheiro. E a van não ia até o Morro.

Da vista de suas janelas escapavam os pixos promovidos pela Prefeitura do Rio sobre muros e portas de centenas de casas do Morro da Providência. A

3 “As cidades se tornaram importantes alvos geográficos e laboratórios institucionais na medida em que passaram a ser o centro de uma variedade de experimentos políticos neoliberais, como o aparecimento do marketing do lugar, das zonas estritamente empresariais, das agências de desenvolvimento urbano, das parcerias público-privadas, dos projetos de incubadoras empresariais e dos novos projetos urbanos ou projeto neoliberal, estratégias de controle social, policiamento e fiscalização central propício para a reprodução, transformação e contínua reconstituição. O espaço urbano passou a ser considerado, então, o organismo do sistema neoliberal” (BRENNER; THEODORE, 2002, p. 215).

sigla SMH, em referência à Secretaria Municipal de Habitação, era uma ampulheta inscrita nos lares de centenas de famílias, evocando um futuro breve no qual dali elas seriam compulsoriamente removidas.

Mas, o Morro, a van não subia.

Âncora

Figura 6 - Achado arqueológico recolhido na região portuária e apresentado em Turvações Estratigráficas



Fonte: Museu de Arte do Rio (MAR).

O Museu de Arte do Rio foi a âncora do projeto Porto Maravilha: o primeiro de seus equipamentos a ser concluído pela Prefeitura e entregue aos cariocas. De sua implantação esperava-se a antecipação do futuro. O MAR era um documento vivo de sua viabilidade; evidência de sua necessidade; parte estratégica da produção de seu desejo.

Para lançar a âncora, foi preciso escavar. Meses de trabalho arqueológico sob as fundações do Palacete D. João VI e do terminal rodoviário Mariano Procópio, edifícios erigidos sobre uma região aterrada no começo do século XX, reforçando, por sua vez, um solo anteriormente já preenchido de terra em razão da atividade de trapiches, galpões e pequenos portos que remontavam ao século XVII.

Sob a coordenação da arqueóloga Guadalupe Nascimento⁴, as escavações trouxeram à superfície louças, pentes, cachimbos, utensílios, moedas e dezenas de outros objetos oriundos dos usos históricos daquela região. Em maior quantidade, revelaram uma vasta tipologia de materiais construtivos. Pedras, parafusos, madeiras, tijolos, dormentes, ferros: pavimentações, pedaços de casas e outras edificações postas abaixo nos morros do Castelo e do Senado no princípio do século passado, produzindo uma vastidão de destroços utilizados como material de aterramento de parte expressiva da zona portuária carioca.

O MAR, um museu-âncora, arrimava-se sobre escombros.

⁴ Graduada em Museologia pela Universidade do Rio de Janeiro (1996). Aperfeiçoamento em Arqueologia - IAB (1997), Mestre (2001) e Doutora (2005) em Metalúrgica e de Ciências dos Materiais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pós-doutora em conservação de bens culturais metálicos pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (2010/2015).

Altura

No curso dos ritos implosivos da atrasada urgência dos cronogramas, o Museu de Arte do Rio se impunha sobre outros tempos. Enquanto o revirar das terras da região – o maior porto da história da escravidão, onde estima-se que tenham desembarcado ao menos 1 milhão de indivíduos escravizados – fazia sangrar feridas nunca cicatrizadas, acima no nível do solo daquela Pequena África⁵ o futuro era projetado em forma de altura.

Certificados de Potencial Adicional de Construção (CEPACs) eram emitidos através da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região Portuária (CDURP), uma empresa pública criada pela Prefeitura do Rio de Janeiro para operacionalizar o Porto Maravilha. Sob a alcunha técnica de “potencial adicional”, o Rio de Janeiro vendia direito à altura. As empresas interessadas em investir no futuro da cidade (e, em especial, daquela região) comprariam CEPACs para, com eles, construir arranha-céus sobre o solo machucado da Pequena África.

A venda de altura financeira a operação urbana estimada em R\$ 8 bilhões, o que, como informava a Prefeitura do Rio, “[significava] que os recursos pelos próximos 15 anos para a requalificação urbana de uma área de 5 milhões de metros quadrados não virão dos cofres municipais, mas do setor privado”⁶. Vinha dos CEPACs também a maior parte do orçamento de implementação do Museu de Arte do Rio⁷.

No chão, a conta era outra.

Vala comum

Era 8 de janeiro de 1996 quando o casal Guimarães iniciou a reforma de sua casa, localizada na Rua Pedro Ernesto, na região do Valongo – uma enseada do Rio de Janeiro que, aterrada no século XIX, emprestou seu nome ao Cais onde, desde o século XVIII, funcionou o centro do complexo econômico da escravidão (porto, mercado, cadeia, hospital, cemitério) que ocupava a região portuária da então capital do Império Português.

Ao escavar o chão de sua casa, encontraram ossos e dentes humanos em meio a cacos de cerâmica, vidro, ferro. Depois de um diagnóstico conduzido

5 Os intensos tráfegos e tráficos vinculados às atividades do porto do Rio de Janeiro durante a colonização encontraram, no século XIX, com a abolição formal da escravidão, mais uma ampliação de seus trânsitos. “Libertos”, trabalhadores diversos – em sua maioria dedicados a trabalhos nas ruas, atuando como carregadores, vendedores de comidas, benzedeiros, etc – se estabeleceram na região. Nos bairros da Saúde e da Gamboa, criaram não apenas casas, mas também terreiros, comércios e outras formas para cultural e socioeconomicamente resistir. A pujante presença dessas pessoas, em sua maioria negras, transformou o território do Valongo num lugar profundamente marcado por dimensões diversas da história e das memórias afrodiáspóricas. Em razão disso, recebeu o apelido de Pequena África: nome que honra e eterniza a luta de milhões de pessoas que ali não só estiveram, como se mantêm.

6 Cf. relatório Porto Maravilha - Operação Urbana. Disponível em: <<http://www.portomaravilha.com.br/uploads/releases/55cbb3412ff1b.pdf>>. Último acesso em 20 jul 2020.

7 “No âmbito da gestão, o Museu de Arte do Rio - MAR insere-se na lógica das parcerias público-privadas que embasa o projeto Porto Maravilha, cujos gastos são custeados por meio dos CEPACs (Certificados de Potencial Adicional de Construção): comercialização do direito à construção na região, com foco na venda a grandes corporações nacionais e internacionais, com o objetivo de fazer, da região portuária carioca, um novo centro empresarial do país. Nesse sentido, o MAR também não é gerido exclusivamente pelo poder público, mas configura-se como um museu público (ligado à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro) com gestão da sociedade civil, por meio de uma Organização Social – OS selecionada a partir de edital público” (GUIMARÃES, 2019).

pelo Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB)⁸, concluiu-se que sob o piso do lar dos Guimarães situava-se o Cemitério dos Pretos Novos, uma trágica vala comum para as pessoas sequestradas pela escravidão que não resistiram à travessia do Atlântico. Estima-se que, entre, 1722 a 1830, numa área de não mais do que 100m², o Cemitério tenha recebido 6 mil corpos⁹.

A importância histórica do achado arqueológico motivou a fundação, nove anos depois, do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN). A redescoberta do Cemitério é a materialização das memórias que narravam, mesmo sem evidências há mais de cento e cinquenta anos, que ali um dia houve um cemitério. E que os mortos lá enterrados continuavam presentes.

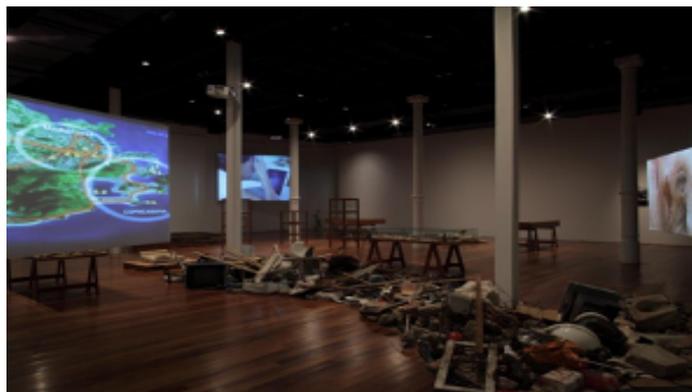
Paredes

Arremessado entre solos e céus da Pequena África, quando do convite do diretor cultural do Museu de Arte do Rio, Paulo Herkenhoff, para que expusesse individualmente na instituição prestes a ser inaugurada, o olhar de Yuri Firmeza logo se deteve às paredes.

Feitas de placas de MDF aplicadas sobre uma estrutura de perfis de *metal*, as assim chamadas “paredes falsas” das galerias do Pavilhão de Exposições do MAR – nome que o Palacete D. João VI recebeu ao se tornar museu – reverberavam a branca assepsia com presunções de neutralidade dos *renderings* do Porto Maravilha. Não fosse por quatro janelas que permaneceram abertas e voltadas ao pátio interno do museu, as paredes teriam vedado completamente a relação com a exterioridade. Física e simbolicamente, operavam um corte.

Novas, limpas, e imponentes em seus seis metros de altura, o descolamento das paredes em relação ao contexto social, cultural, político, urbanístico e histórico do Museu que as sustentava terminava por torná-las tão licenciosas quanto inócuas para uma “exposição sem obras”¹⁰, conforme descrevia Yuri Firmeza à época da inauguração de *Turvações Estratigráficas*.

Figura 7 - Vista da exposição Turvações Estratigráficas. Crédito: Wilton Montenegro.



Fonte: Arquivo da autora.

8 O relatório do diagnóstico está disponível em no website do Instituto dos Pretos Novos. Disponível em: <http://www.pretosnovos.com.br/dropbox/textos/Arqueologia_an%C3%AAlise_biocultural_1996_2006.pdf>. Último acesso em 20 jul 2020.

9 Informação retirada do artigo *As duas evidências: as implicações acerca da redescoberta do cemitério dos Pretos Novos*, de Júlio César Medeiros. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e08_a20.pdf>. Último acesso em 24 jul 2020.

10 Cf. depoimento de Yuri Firmeza no vídeo Making of Yuri Firmeza: *Turvações Estratigráficas* (2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kCxNQBYUaKI>>. Último acesso em 22 jul 2020.

A musealização dos escombros:
Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína

Para o artista, seu trabalho consistia não em criar objetos ou representações, mas em “produzir um encontro” entre sujeitos, tempos e espaços. Convocadas a ocupar estratigraficamente o espaço da galeria, presenças dessemelhantes performavam memórias, desejos e violências incontíveis.

Topografia

Figura 8 - Vista da exposição *Turvações Estratigráficas*.



Fonte: Fotógrafo: Wilton Montenegro; Arquivo do autor.

Três telas suspensas¹¹ pendiam do teto da galeria e pairavam sobre os demais objetos, dispostos sobre o chão e em mesas-vitrines. Pontuando o preâmbulo e o fim da mostra, duas pequenas fotografias – autoria de Augusto Malta – dos desmontes do Morro do Senado e do Morro do Castelo pairavam na imensidão branca de paredes opostas. Na penumbra, as presenças imantavam diferentes camadas do ambiente turvado não só pela luz, como também pela insistência dos restos.

11 A primeira tela, instalada na entrada da sala de exposição, apresentava um conjunto de vídeos realizados com imagens projetivas-promocionais-institucionais alinhavadas com a especulação imobiliária sobre a região portuária. Anunciava os eventos esportivos que em breve ocorreriam no país e os benefícios do plano urbanístico do Porto Maravilha. Tais narrações ufanistas eram alternadas com melodias de bossa nova. A violência dessas imagens-sons consistia, também, no apagamento brutal dos contextos, das vizinhanças, das pessoas que ali foram representadas.

A segunda tela apresentava uma senhora – D. Jucineide, a avó de Yuri Firmeza – que, entre a praia e a sua casa, repetia algumas histórias e um pequeno poema criado por seu pai com as letras de seu nome. A repetição imediata das mesmas falas e gestos fazia com que percebêssemos um esquecimento ativo operando em sua vida. O vídeo foi filmado ao longo de 10 anos, documentando o acentuado esquecimento provocado pelo Mal de Alzheimer, embora sua montagem seja não-cronológica. A repetição e o esquecimento das histórias narradas e sua escala individual re-situava o público diante dos escombros histórico-sociais que ocupavam a sala expositiva. Por fim, na última tela, surgiam dois elefantes em planos-detalhes que, no início do vídeo, não revelavam do que se tratavam as superfícies figuradas nas imagens. Por vezes pareciam uma tomada geográfica aérea, árida como num mapa. Diante de tantas escavações, a textura da pele, sua materialidade, suas dobras, traços e marcas do tempo faziam pensar, conforme Paul Valéry (*apud* DELEUZE, 1998, p. 11), que “o mais profundo é a pele”. O elefante também fazia menção à memória e à morte, uma vez que este animal, ao pressentir a morte, se retira da manada para morrer solitariamente.

No chão da galeria, atravessando perpendicularmente parte do espaço, um amontoado de objetos e destroços de construção recolhidos do Morro da Providência sugeria uma lava amorfa adentrando brutalmente o Museu. Tijolos, partes de bicicletas, telhas, torneiras, livros, estruturas de madeira, sapatos, painéis, pedaços de concreto, latrinas, vergalhões, roupas, brinquedos, cadeiras, ventiladores, fios, pés de mesas, garrafas e inúmeros outros objetos haviam sido recolhidos dos entulhos largados no Morro pela Secretaria Municipal de Habitação a cada vez que demolia as casas previstas de remoção pela operação urbana Porto Maravilha.

Em vitrines foram depositados os objetos arqueológicos encontrados nas escavações das obras do próprio Museu. Sobre *palets* repousavam blocos de concreto de um antigo mural que ocupava entrada do Terminal Rodoviário Mariano Procópio, o edifício que passou a abrigar a Escola do Olhar, o programa de educação do MAR. Um busto do próprio Mariano Procópio, outrora localizado na Praça Mauá, fazia vizinhança ao que sobrara do painel. Ainda no chão, estruturas de madeira dos antigos trapiches localizados na região portuária.

Antagonicamente aos objetos recolhidos dos entulhos da Providência, os achados arqueológicos que um século antes ali haviam sido jogados na condição de restos agora performavam singularidade, esbanjando a força de quem, como gesto de insubmissão à gravidade e ao esquecimento, havia retornado à superfície.

Escavação

Figura 9 - Sítio arqueológico na região portuária, 2012.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

O gesto de escavar a terra, revolver o solo, trazer à tona o soterrado, figura constantemente no pensamento de Walter Benjamin.

Em *Trabalhos de subsolo*, por exemplo, Benjamin confessa: “Vi em sonhos um terreno deserto. Era a Praça do Mercado de Weimar. Havia escavações em curso. Também eu escavei um pouco a areia. E vi aparecer o pináculo da torre de uma igreja. Não cabendo em mim de alegria, pensei: um santuário mexicano pré-animista, o Anaquivitzli. Acordei a rir.” (BENJAMIN, 2018: 24).

A sobreposição de lugares e de tempos que se revela na estratigrafia contesta a linearidade da flecha do tempo, envolvendo a racionalidade progressista em sonho. Mesmo que risível para Benjamin, longe de sua dimensão idílica, sonhar com outras camadas do tempo, escavando-as, põe em dúvida a primazia da realidade cuja materialidade se impõe porque soterra outras matérias-tem-

A musealização dos escombros:
Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína

po. Assim, enquanto Benjamin se diverte com a experiência de, ao alcance de suas mãos, produzir um curto-circuito na crono-geopolítica do evolucionismo histórico – performado pela imagem de um santuário mexicano soterrado por um mercado alemão –, foi num estado talvez mais sonâmbulo do que onírico que, na Pequena África, nosso corpo se empoeirou da terra lançada ao solo para superpor os Morros ali incrustados: escombros por sua vez outrora sobrepostos ao mar. Agora, o novo estrato de matéria-tempo era o Museu.

Dentro do MAR e nos seus arredores, uma equipe de arqueólogos, em contraponto com a violência dos estrondos das bombas, das escavadeiras e das marretas a quebrar paredes no interior do futuro museu, escavavam meticulosamente, coletando fragmentos e caquinhos de todos os tipos. Como indicava Benjamin em *Escavar e recordar*, escavavam sem o “receio de regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) – [espalhando-a], tal como se espalha a terra, [revolvendo-a], tal como se revolve o solo.” (BENJAMIN, 2018: 219).

A delicadeza de seus gestos demandava uma radical concentração, sustentando pequenos mantos de silêncio em meio à zoadá generalizada. Uma reverência à materialidade da história que, a cada movimento dos pincéis usados na escavação, manifestava que a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994: 229). Testemunhávamos, diante da algaravia dos cacos, a irrupção destes agoras situados entre um Rio de Janeiro cujo *passado não passava* enquanto, por sua vez, *o futuro nunca chegava*.

Montagem

Figura 10 - Detalhe de *Turvações Estratigráficas*



Fonte: Fotografia: Wilton Montenegro: Arquivo pessoal do autor.

A análise¹² de cada pequeno fragmento performava historicidades heterogêneas. Bastava a alça de uma xícara para que pudéssemos atravessar a formação do Rio de Janeiro em suas frequentes reurbanizações, demolições e apagamentos, a exemplo da reforma de Pereira Passos: *turning point* a partir do qual a cidade do Rio de Janeiro – até então conhecida como a *capital da morte* – passou a imaginar-se como *Cidade Maravilhosa*.

Diante da força dessas matérias-tempo, a cuidadosa seleção e disposição do material arqueológico que fora encontrado dentro e no entorno do Museu de Arte do Rio engendrava um pensamento de montagem inegavelmente vertebral a *Turvações Estratigráficas*. Ao espacializar essas presenças, articulávamos as contingências, as geografias e as historicidades nelas encarnadas. Avizinhadados, sobrepostos, equiparados, friccionados ou re-narrados entre constelações e outros arranjos da exposição, os achados arqueológicos performavam, assim, um contra-arquivo inscrito na própria agência dispositiva de sua materialidade.

Por sua vez, para além de sua dimensão utilitária¹³, as sete vitrines que acondicionavam os achados arqueológicos operavam marcos por entre as múltiplas presenças da exposição. De variados tamanhos e formas, compunham modulações que sustentavam a topografia da mostra através de suas elevações, declives e interrupções.

Tal qual o museu, em suas tecnologias de fazer ver, recortar, reduzir e ampliar, as vitrines produziam visibilidades e dizibilidades a partir da montagem entre fragmentos, dissensos e vazios. Um azulejo português, uma cerâmica colonial, uma faiança inglesa *flow blue* e uma moeda com espessa camada de oxidação poderiam compor uma mesma vitrine: a racionalidade da montagem das peças – porque informada pela intuição e pelo *páthos* – não correspondia, por exemplo, às lógicas museais das ciências naturais, nas quais costumeiramente os objetos são dispostos cronológica, geográfica ou taxonomicamente.

Enquanto a estratigrafia arquitetou o encontro que constituiu *Turvações Estratigráficas*, por sua vez, turvar tornou-se sua metodologia de montagem. No chão da exposição, onde repousavam os entulhos descidos do Morro da Providência, a opacidade adquiria outros contornos.

Limpeza

A fabricação da exposição engendrou um complexo de negociações. Sem obras e, por isso, um trabalho em si mesma, a exposição dependeu do engajamento de instâncias tão diversas quanto o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), os moradores e alguns traficantes do Morro da Providência, a família do artista: responsáveis por aportar ao Museu cada uma das presenças convocadas ao encontro proposto por Firmeza.

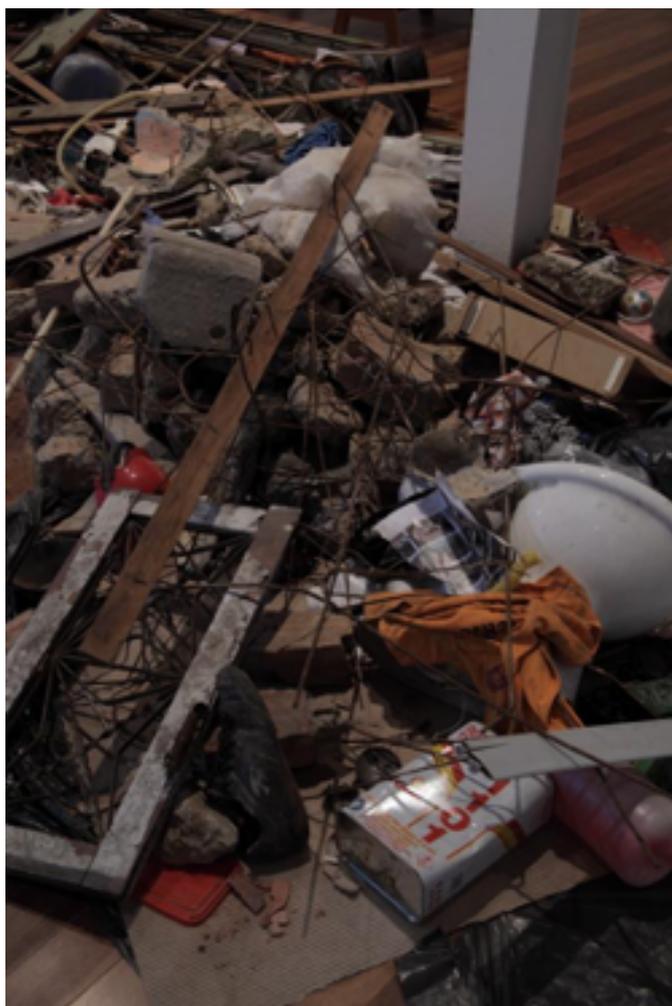
Enquanto o Iphan e o IRPH assumiam as responsabilidades físicas e simbólicas dos modos de exibir as peças arqueológicas e o próprio artista e sua família cuidavam da forma como as imagens de D. Jucineide, avó de Yuri, figurariam na mostra, por sua vez, o entulho retirado do Morro da Providência não encontrara pessoas a quem atribuir um grau qualquer de tutela.

12 A análise dos achados tomou o inventário “Projeto arqueológico: levantamentos prospectivos de sub-superfície e monitoramento dos edifícios D. João VI e do Terminal Rodoviário Mariano Procópio – Praça Mauá. Futuro Museu de Arte do Rio”, realizado sob a coordenação de Guadalupe Nascimento, como base.

13 As vitrines, assim como todo o projeto expográfico, foram pensando e produzidas por nós juntamente com o arquiteto Artur Vasconcelos Cordeiro.

A musealização dos escombros:
Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína

Figura 11 - Detalhe de *Turvações Estratigráficas*.



Fonte: Fotografia: Wilton Montenegro: Arquivo pessoal do autor.

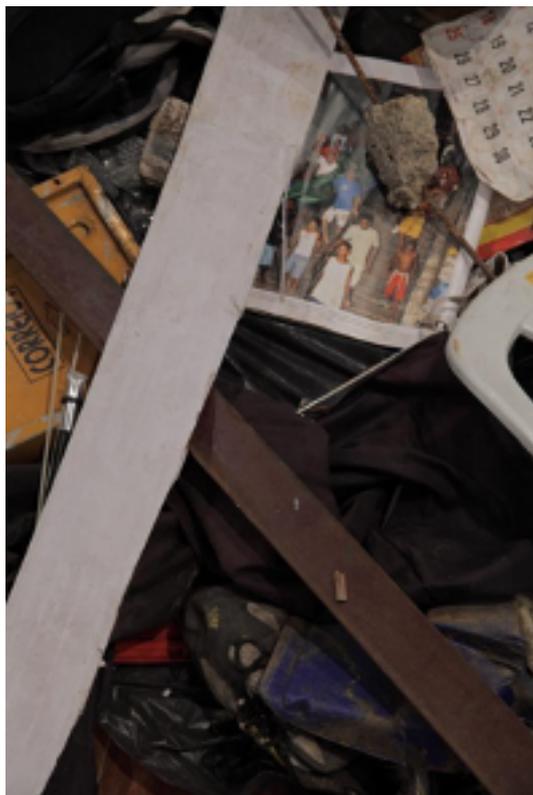
Inseridos no Museu sob a condição inicial de lixo, aquelas centenas de objetos sequencialmente expropriados – por seus donos, pela SMH, pelo MAR e pelo artista – não puderam resistir à higienização que lhes foi imposta pela arte. O Museu não sabia como neutralizar os riscos de contaminação atrelados àqueles escombros sem limpá-los, conseqüentemente retirando, junto com a sujeira, parte inextricável de sua condição de evidências de um covarde processo de desmonte e gentrificação.

Aquela rica diversidade de materiais prenes de memórias foi, assim, submetida a uma seqüência de envenenamentos e faxinas: álcool, Lysoform, Dettol, água sanitária, vassouras, trinchas, pás e mãos enluvadas varreram o lixo daquele entulho, higienicamente domesticando-os como destroços passíveis de exibição.

Ainda assim, mesmo que desinfetados e disciplinados, os restos advindos do Morro da Providência sublevavam-se.

Revolta

Figura 12 - Detalhe de *Turvações Estratigráficas*.



Fonte: Fotógrafo: Wilton Montenegro; Arquivo pessoal do autor.

Em meio ao montante de material recolhido dos desmontes no Morro da Providência e dispostos no Museu, um livro entreaberto saltava à atenção, revelando uma imagem de pessoas descendo uma escada enquanto carregavam a bandeira do Brasil. O fulgor dos corpos evidenciava tratar-se de algum acontecimento extraordinário, mas indecifrável àqueles que, como nós, desconheciam seu contexto

Dias depois da coleta do material no Morro, em visita ao Museu, Maurício Hora, morador da Providência que havia colaborado com a realização de *Turvações Estratigráficas*, nos apontou o livro em meio ao monte de entulho, anunciando ser o autor da imagem e compartilhando o contexto do acontecimento por ele documentado. Meses depois, a fotografia seria incorporada ao acervo do Museu de Arte do Rio, integrando a exposição *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, em cujo catálogo se lê:

Em junho de 2008, três jovens do Morro da Providência foram assassinados por traficantes da facção ADA - Amigos dos Amigos, do Morro da Mineira. David Wilson Florêncio da Silva, Wellington Gonzaga da Costa Ferreira e Marcos Paulo Rodrigues Campos foram entregues aos traficantes da ADA, inimiga do Comando Vermelho, que então chefiava o tráfico no Morro da Providência, por um grupo de onze policiais militares. Os jovens haviam sido detidos quando retornavam de um baile funk e, após serem interrogados na delegacia, foram liberados. No que deveria ser o retorno à Providência, foram, contudo, levados ao Morro da Mineira pelos militares responsáveis pela ação. O crime chocou a sociedade e a comunidade da Providência, que desceu o Morro com a bandeira nacional para protestar em frente ao Comando Militar do Leste na

noite do enterro das vítimas. Cerca de 400 pessoas se reuniram para demonstrar sua indignação contra a arbitrariedade da Polícia Militar, que as reprimiu com bombas e detenções. Maurício Hora, fotógrafo, ativista e primo de um dos jovens assassinados, registrou a emoção do momento em que a comunidade desceu a Providência para lutar contra mais um dos abusos do poder policial que tem marcado a sua história. (CARDOSO; DINIZ, 2015: 145)

Fantasmas

Sabe-se que, das coisas encontradas nos prédios onde hoje funciona o MAR, uma delas não emergiu das escavações, mas do interior de uma parede de alvenaria do antigo Terminal Rodoviário Mariano Procópio. Entre os tijolos de uma parede em processo de demolição foi encontrado um incinerador desativado e emparedado. Dentro dele, um corpo carbonizado e uma pequena maleta com uma cápsula de bala e um documento.

Porque possuía evidências de ter sido vítima de um crime, o corpo foi supostamente reconduzido ao Instituto Médico Legal (IML) para que sofresse necrópsia. Depois disso ele foi desaparecido. De fato, no processo de pesquisa de *Turvações Estratigráficas*, entramos em contato com diversas delegacias, com o IML, com a equipe que havia encontrado o corpo emparedado, mas não obtivemos respostas ou localizamos seu paradeiro.

Sabe-se, contudo, que durante a ditadura militar no Brasil, o edifício do Terminal Rodoviário Mariano Procópio abrigou uma das delegacias do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), locais onde muitos presos políticos desapareceram.

E há quem afirme sentir presenças invisíveis nos corredores da Escola do Olhar.

Física política

Johannes Fabian analisa a inter-relação entre tempo e espaço na fabricação da alteridade na antropologia: “os esforços em estabelecer relações com o Outro por meio de mecanismos temporais sugeriram uma afirmação da diferença como distância” (FABIAN, 2013: 52), situando-o num lugar e num tempo distinto daquele que produz o discurso e que, portanto, incorpora o ponto de vista. Esse mecanismo Johannes Fabian identificou como o alocronismo da antropologia – a negação da coetaneidade que a constitui como “uma ciência sobre outros homens, num outro Tempo” (FABIAN, 2013: 67).

Herança evolucionista e manifestação do etnocentrismo, a negação de coetaneidade tem sido, como adverte Fabian, uma preciosa contribuição “para a justificação intelectual da iniciativa colonial” (FABIAN, 2013: 53) uma vez que, fundando uma espécie de “física política”, acabou por naturalizar a contradição – quando não, como para a física moderna, a impossibilidade – de dois corpos ocuparem o mesmo espaço.

Se, politicamente, essa fisicalidade extraordinária poderia se dar por meio do “deslocamento”/“remoção” de um dos corpos da relação (como comprovam os genocídios coloniais, não qualquer corpo, mas o do colonizado) ou ao “fingir que o espaço está sendo dividido e distribuído entre corpos distintos” (como argumentam as teorias da miscigenação), a antropologia terminou por elaborar uma estratégia politicamente mais eficaz para tornar possível o impossível e, assim, viabilizar o colonialismo a partir da amenização dos horrores de seu projeto ético.

Para tanto, a “estratégia preferida tem sido simplesmente manipular outra variável – o Tempo. [...] Atribui-se às populações conquistadas um tempo diferente” (FABIAN, 2013: 65), conferindo, a partir dessa temporalização, sentidos para o seu presumido distanciamento espacial. Trata-se, como sublinha Johannes Fabian, da aliança entre a geopolítica e a cronopolítica (FABIAN, 2013: 161). Soterrados pelo tempo dentro de paredes ou abaixo do solo, alguns corpos, contudo, escapam.

Acervo

Turvações Estratigráficas pode ter sido uma rota de fuga, suspeita performada pela lista dos 76 objetos legados ao acervo do Museu de Arte do Rio através do projeto:

- MAR.2013.001528: vergalhão (ferro, concreto)
- MAR.2013.001529: armário (ferro)
- MAR.2013.001530: grade de janela (ferro, madeira)
- MAR.2013.001531: guarda-chuva (plástico, tecido, metal)
- MAR.2013.001532: bicicleta (plástico, ferro, borracha)
- MAR.2013.001533: jornal (papel)
- MAR.2013.001534: cano e tijolo (PVC, concreto)
- MAR.2013.001535: grade de ventilador (plástico)
- MAR.2013.001536: assento sanitário infantil (plástico)
- MAR.2013.001537: chapa com puxador (metal)
- MAR.2013.001538: latrina (cimento, metal)
- MAR.2013.001539: pedaço de telha (argila)
- MAR.2013.001540: mochila (tecido)
- MAR.2013.001541: descanso de panela (metal)
- MAR.2013.001542: vergalhão (ferro)
- MAR.2013.001543: carcaça de fita VHS (plástico)
- MAR.2013.001544: lata (metal)
- MAR.2013.001545: garrafa (vidro)
- MAR.2013.001546: pedaço de plástico (plástico)
- MAR.2013.001547: madeira (madeira)
- MAR.2013.001548: panela (metal, plástico)
- MAR.2013.001549: brinquedo (plástico)
- MAR.2013.001550: brinquedo (plástico)
- MAR.2013.001551: brinquedo (tecido)
- MAR.2013.001552: calendário (papel)
- MAR.2013.001553: caixa de correio (metal)
- MAR.2013.001554: garrafa quebrada (vidro)
- MAR.2013.001555: pote plástico (plástico)
- MAR.2013.001556: tampa de pote de sorvete (plástico)
- MAR.2013.001557: livro (papel)
- MAR.2013.001558: tampa de pote (plástico)
- MAR.2013.001559: camisa (tecido)
- MAR.2013.001560: panela (metal)
- MAR.2013.001561: bola estourada (couro)
- MAR.2013.001562: saco de lona (ráfia)
- MAR.2013.001563: luva de goleiro (couro)
- MAR.2013.001564: tampa com borboleta (vidro)

A musealização dos escombros:
Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína

- MAR.2013.001565: perna de boneca (plástico)
- MAR.2013.001566: torneira (metal)
- MAR.2013.001567: tesoura do Mickey (metal, plástico)
- MAR.2013.001568: brinquedo (plástico)
- MAR.2013.001569: pedaço de mármore (mármore)
- MAR.2013.001570: pedaço de cimento (cimento)
- MAR.2013.001571: pedaço de cimento (cimento)
- MAR.2013.001572: pedaço de piso (cimento, azulejo)
- MAR.2013.001573: pedaço de piso (cimento, azulejo)
- MAR.2013.001574: grade de ventilador (plástico)
- MAR.2013.001575: roupa (tecido)
- MAR.2013.001576: mochila (tecido)
- MAR.2013.001577: capacete (plástico)
- MAR.2013.001578: sapato (tecido, metal)
- MAR.2013.001579: tijolo (argila)
- MAR.2013.001580: pá (plástico)
- MAR.2013.001581: metal retorcido (metal)
- MAR.2013.001582: frigideira (metal)
- MAR.2013.001583: corneta do Brasil (plástico)
- MAR.2013.001584: entulho (PVC, cimento, tijolo)
- MAR.2013.001585: brinquedo/pistola (plástico)
- MAR.2013.001586: tampa de pote de goiabada (plástico)
- MAR.2013.001587: bola estourada (couro)
- MAR.2013.001588: celular (plástico, componentes eletrônicos)
- MAR.2013.001589: pedaço de piso (azulejo, cimento)
- MAR.2013.001590: cano (metal)
- MAR.2013.001591: restos de pipa (palito de madeira, papel, linha)
- MAR.2013.001592: chinelo rosa (borracha)
- MAR.2013.001593: santa sem cabeça (resina plástica)
- MAR.2013.001594: microfone (plástico, componentes eletrônicos)
- MAR.2013.001595: brinquedo/boneco (plástico)
- MAR.2013.001596: flor (tecido)
- MAR.2013.001597: telha (argila)
- MAR.2013.001598: fio de aço e cadeado (fio de aço e metal)
- MAR.2013.001599: tijolo (cimento, tijolo)
- MAR.2013.001600: telha (argila)
- MAR.2013.001601: azulejo (cerâmica).
- MAR.2013.001602: CD (plástico)
- MAR.2013.001603: cartaz de propaganda política (papel)

Removidos pela SMH de seus lares originais e, depois, deslocados do Morro da Providência para o MAR, os materiais hoje musealizados já foram lixo. Higienizados como salvaguarda de sua condição de entulho musealizável, os destroços que foram incorporados ao acervo do Museu através de doação do artista se defrontaram com nova transformação de seus estados simbólicos: tornaram-se ruína.

Ao contrário do que supunha o artista, os pedaços das casas demolidas pelo Porto Maravilha não sobreviveram como arruinamento daquele fracassado projeto de futuro, senão como vestígios de uma suposta – mas inexistente, visto que era unicamente encontro – “obra” de Firmeza.

Como exemplifica o destino-ruína daqueles escombros da Providência,

parece de fato haver um “imaginário das ruínas” central à modernidade. Ainda que, como lembra Andreas Huyssen, “bombardeios não [pretendam] produzir ruínas, [mas] escombros” (HUYSSSEN, 2013: 93), a estetização é capaz de transformar mesmo os destroços mais escatológicos em ruínas, produzindo nostalgia ao invés de indignação. Por isso, como aponta Huyssen, entender como se elabora um “imaginário das ruínas é central para qualquer teoria da modernidade que queira ser mais que o triunfalismo do progresso e da democratização, ou a saudade de um poder passado de grandiosidade” (HUYSSSEN, 2014: 99).

Nessa direção, há que se dizer que, por meio daqueles escombros, Yuri Firmeza e a equipe curatorial de então intencionavam que o MAR, uma instituição da Prefeitura do Rio de Janeiro, pudesse conservar o testemunho do processo de gentrificação implicado com o Museu desde sua origem. Tratava-se de “admitir a presença de sangue no museu”, aceitando-o “como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição” (CHAGAS, 1999: 19).

Entretanto, o processo de musealização, ignorando a performatividade da própria matéria, objetificou-a como criação do artista – e quiçá, como indica o título que lhe foi atribuída (“Do projeto Turvações Estratigráficas”), do próprio Museu –, indicando como

a tendência para celebrar a memória do poder é responsável pela constituição de acervos e coleções personalistas, etnocêntricas e monológicas, tratadas como se fossem a expressão da totalidade das coisas ou a reprodução museológica do universal; como se pudessem expressar a realidade em toda a sua complexidade ou abarcar as sociedades através de esquemas simplistas, dos quais o conflito é banido por pensamento mágico e procedimentos técnicos de purificação e excludência (CHAGAS, 1999: 22).

Ao fazê-lo, desconsideram-se onto-epistemologias que porventura pudessem transpirar por entre sua materialidade, inscrevendo-a num regime representacionista contra o qual, por sua vez, elas se rebelavam a ponto de descer o Morro que a van não subia.

Reserva

Nos recusamos a aceitar a objetificação dos escombros de tantas vidas. Em que pese que o gesto produzido por *Turvações Estratigráficas* tenha sido o motor da musealização daquilo que nela estava presente, devemos aliar-nos à insistência dos corpos que emergem do solo, das paredes e da história para reivindicar que suas vidas sejam enunciadas como tal.

Yuri Firmeza não é autor dos escombros. Aqueles 76 destroços são irreduzíveis a *Turvações Estratigráficas*. Equivalê-los à arte, como se performassem a ruína de uma obra, é violentar a violência de que são testemunhas, neutralizando-a.

Contra a necropolítica da arte e do museu, que objetifica as matérias e desconsidera suas performatividades, suspendendo-as do espaço-tempo das vidas em transformação, queremos imaginar que, acondicionadas nas gavetas, trainéis, caixas e arquivos de uma reserva técnica, elas vivem. Que, sob a turvação do plástico bolha, obras, objetos, imagens e destroços – invisível, silenciosa e lentamente – implicam-se “em sua própria e contínua historicidade” (BARAD, 2017: 16).

Se, do ponto de vista de uma história hegemônica da arte, seria possível compreender o encontro que produziu *Turvações Estratigráficas* como um gesto conceitual da parte de Yuri Firmeza – inscrevendo-o numa tradição euro-estadunidense que pensa a arte antropocentricamente, reservando a criação aos humanos –, através das memórias que aqui narramos gostaríamos de afirmar que, ao operar com as materialidades de tantos tempos, o artista viveu, em seu corpo, a percepção de que não agia sozinho.

Como um encontro, *Turvações Estratigráficas* foi um fenômeno irreduzível a quaisquer de suas supostas unidades ontológicas: escombros, achados arqueológicos, vídeos, fotos, mobiliário, museu, chão, paredes, teto. A condição de existência da exposição foi a própria relacionalidade que a constituiu. O artista não agiu, portanto, através das presenças por ele convocadas a se encontrarem. Ao contrário, foi a disposição ao encontro de todas as materialidades implicadas em *Turvações Estratigráficas* que a tornou passível de agência.

Como sintetiza Leminski (1983), no poema *O barro*, – o barro / toma a forma / que você quiser // você nem sabe / estar fazendo apenas / o que o barro quer –, quem escava sabe que está sendo tão escavado quanto a matéria em que põe as mãos. Na economia das formas, não há resto. Noves fora, o resto retorna, porque circula, na condição de matéria:

Matéria não é pequenas porções de natureza, uma tábula rasa, superfície ou espaço em branco passivamente aguardando a significação; nem é um chão incontestado para teorias científicas, feministas ou marxistas. A matéria não é suporte, locação, referente ou fonte de viabilidade para o discurso. A matéria não é imutável ou passiva. Ela não requer a marca de uma força externa como a cultura ou a história para completá-la. A matéria já é desde sempre uma historicidade em curso (BARAD, 2017: 25).

Bakhita

Em outubro de 2000, o Papa João Paulo II canonizou Josefina Bakhita. Padroeira dos sequestrados e escravizados, é considerada pela Igreja Católica como a primeira Santa da África. Nascida no Sudão em 1869, Bakhita – nome que, significando “bem-aventurada”, lhe foi atribuído pelos raptadores que a levaram ao mercado de El Obeid e de Cartum – foi escravizada durante décadas e serviu à família do Cônsul italiano D. Calixto Legnani, o qual lhe deu uma carta de liberdade.

Ainda que “livre” [sic], Bakhita continuou trabalhando como ‘ama-seca’ para a família do Cônsul. Em janeiro de 1890, conseguiu passar à Congregação das Filhas da Caridade de Santa Madalena de Canossa, quando foi batizada. Anos depois, em 1896, ingressou na ordem das Irmãs Canossianas com o nome religioso de Irmã Josefina. Conhecida como Madre Morèta, Mãe Moreninha, conta-se que, por sua vez, Bakhita referia-se a Jesus Cristo como “o meu Patrão”.

Bakhita também foi o nome dado a um corpo encontrado entre os achados arqueológicos do Cemitério dos Pretos Novos, no Valongo. Seu esqueleto foi remontado através de pesquisa arqueológica coordenada por Reinaldo Bernardes Tavares (Museu Nacional, UFRJ/IPN) a partir de ossos que haviam sofrido “quebras propositais, destruições e sofrido cremação”¹⁴. A emergência de Bakhita à flor da terra comprova cientificamente as violências da escravidão, revelando as condições de saúde física e emocional às quais as pessoas escravi-

14 Cf. informações disponíveis no website do Instituto dos Pretos Novos. Disponível em: <<http://pretos-novos.com.br/museu-memorial/cemiterio-dos-pretos-novos/>>. Último acesso em 23 jul 2020.

zadas foram constantemente submetidas.

Se a anterior inexistência de provas materiais da escravidão no Brasil durante tanto tempo alicerçou o negacionismo que a atribuía exageros ou ficções, a aparição de Bakhita e de outros corpos lastreia, na matéria, o que era até então memória. Posto que o cientificismo inscrito e reproduzido pela colonialidade aguardava evidências para epistemologicamente encarar a escravidão em todos os seus traumas, é crucial que, como demonstra Bakhita, não deneguemos a importância ontológica da matéria não-objetificada: “Nem as práticas discursivas nem os fenômenos materiais são ontológica ou epistemologicamente prévios. Nenhum pode ser explicado em termos do outro. Nenhum tem status privilegiado para determinar o outro” (BARAD, 2017: 26)

A matéria age. Volta. Insiste a contrapelo das ruínas que porventura lhe sejam imputadas.

Bakhita vive.

Zumbido

Os sons dos estrondos e das sirenes que povoam as memórias do processo de produção de *Turvações Estratigráficas* vão aos poucos rachando lugar com o silêncio sibilado da reserva técnica do Museu de Arte do Rio. Enquanto conserva fisicamente os escombros genocidas do Porto Maravilha, o MAR se defronta com problema de como lidar com aqueles destroços musealizados.

Não sendo possível reencenar *Turvações Estratigráficas* em razão de sua especificidade contextual, tampouco parece-nos adequado reduzir aquela pequena porção de entulho à condição de ruína daquilo que não mais poderá (re) apresentar-se.

É preciso admitir como eticamente delicada a apropriação do entulho¹⁵ da Providência: a coleta do lixo do Morro para o Museu. Entretanto, alarmante é também a manobra de converter cada um daqueles documentos da barbárie do Estado em obra de arte a ser física e simbolicamente conservada pelo Museu. Diante deste saque onto-epistemológico, defendemos, ética e politicamente, a persistência dos escombros na condição de escombros, de modo que o Museu de Arte do Rio conserve os índices da violência que, em razão do Porto Maravilha, lhe é constitutiva.

Não desejemos, contudo, imputar ao Museu toda a responsabilidade pelos devires acondicionados em sua reserva técnica. Fazê-lo seria menosprezar a potência das materialidades e de suas relações com a dilatação e o esgarçamento do tempo, ignorando a capacidade dessas corporeidades em vazar até mesmo por entre mais monolíticos regimes de historicidade. Os escombros, essas matérias-tempo, agirão.

Enquanto isso, o Museu – e tudo o que nele se implica – deve conviver com os escombros não apenas enquanto eles existem soterrados, sustentando o peso da instituição, mas sobremaneira acompanhar as visibilidades e as dizibilidades que adquirem na medida em que retornam à superfície.

Por isso, essa escrita – que materializa em palavras as memórias de tantos corpos – reitera a confiança nos destroços. Insistimos, porque acreditamos,

15 É preciso salientar que muitas das casas destruídas eram construções geminadas. Com isso, a destruição de uma punha em risco todas as outras. Forçava, assim, a retirada imediata das famílias que ali moravam sob o risco de desabamento. As casas destruídas pela Prefeitura não tinham seus restos recolhidos pela Secretaria Municipal de Habitação, o órgão competente. Com isso, estes entulhos convertiam-se em focos de lixo a céu aberto, com o acúmulo de água, insetos, ratos, caramujos e outros animais peçonhentos.

A musealização dos escombros:
Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína

que a matéria discursa e institui.

O zumbido está repleto de vozes.

Referências

BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. *Revista Vazantes*, v. 1, n. 1 (2017). Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20451>>. Acesso em: 28 jul 2020.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento*. 2. Ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2018.

_____. Sobre o Conceito da História. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas. Volume 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRENNER, Neil; THEODORE, Nik. *Spaces of Neoliberalism: urban restructuring in North América and Western Europe*. Nova Iorque: Blackwell Publishing, 2002.

CARDOSO, Rafael; DINIZ, Clarissa. *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2015.

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*, n 13, 1999. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/30>>. Acesso em: 28 jul 2020.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes, 2013.

GUIMARÃES, Luiz. “*Isso vai transformar o Rio*”: reflexões sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio - MAR. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ). Rio de Janeiro, 28 de março de 2019.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. Ed. Brasiliense, 1983. Disponível em: <<https://blogdocafil.files.wordpress.com/2009/04/paulo-leminski-caprichos-e-relaxos-pdfrev.pdf>>. Acesso em: 28 jul 2020.

Submetido em 15 de agosto de 2020.
Aprovado em 06 de setembro de 2020.