

Artigos

Memento mori: Museu Nacional e o arquivo sem museu

Memento mori: National Museum and the archive without a museum

Memento mori: Museo Nacional y el archivo sin museo

Giselle Beiguelman¹, Nathalia de Castro Lavigne¹

RESUMO

Este artigo parte de uma análise do conteúdo visual compartilhado no Instagram sobre o Museu Nacional do Rio de Janeiro após o incêndio que destruiu quase a totalidade de sua coleção, em 2 de setembro de 2018. Focando na hashtag #museunacionalvive, e concentrando a busca no primeiro ano após o trágico episódio, discutimos como esse arquivo sem museu (Foster, 1996) pode ser visto como um memorial difuso criado por memórias coletivas. Argumentamos, ainda, que esse memorial involuntário que surge de forma espontânea com o compartilhamento de imagens pessoais de arquivo ou de outras categorias existe também como uma compensação para a falta de programas públicos que tratem da memória e preservação do patrimônio no Brasil. Além disso, também apresentamos algumas proposições sobre o processo de remediação de um arquivo que não existe mais após a perda material da maioria de seus 20 milhões de itens a partir do conjunto de imagens fantasmagóricas que existem enquanto vestígio. Nesse sentido, analisamos uma variedade dessas imagens e possíveis categorizações desse museu imaginário memorialístico compartilhadas pelo público na hashtag #museunacionalvive.

Palavras-chave: Museu Nacional do Rio de Janeiro; Museu Nacional Vive; Museu digital; Instagram; Museus imaginários

ABSTRACT

This article addresses the visual content shared on Instagram about the National Museum of Rio de Janeiro after the fire that destroyed almost the entire collection on September 2, 2018. Through the analysis of hashtag #museunacionalvive (“the National Museum is alive”), and focusing the search on the first year after the tragic episode, we discuss how this archive without a museum (Foster, 1996) can be seen as a diffuse memorial created by collective memories shared online. In addition, we also present some propositions about the process of remediation of a file that no longer exists after the material loss of most of its 20 million items from the set of ghostly images that exist as a trace. We also argue that this involuntary memorial that appears spontaneously with the sharing of personal images from archives or other categories also exists as compensation for the lack of public programs that deal with the memory and preservation of heritage in Brazil. In this sense, we analyse a variety of these images and possible categorizations of this imaginary memorialistic museum shared by the public in the hashtag #museunacionalvive.

Keywords: National Museum of Rio de Janeiro; Museum National is Alive; Digital memorial; Instagram; Museum without walls

RESUMEN

Este artículo aborda el contenido visual compartido en Instagram sobre el Museo Nacional de Río de Janeiro luego del incendio que destruyó casi toda la colección el 2 de septiembre de 2018. A través del análisis del hashtag #museunacionalvive (“el Museo Nacional está vivo”), y centrando la búsqueda en el primer año después del trágico episodio, discutimos cómo este archivo sin museo (Foster, 1996) puede verse como un memorial difuso creado por memorias colectivas compartidas online. Además, también presentamos algunas proposiciones sobre el proceso de remediación de un archivo que ya no existe tras la pérdida material de la

mayoría de sus 20 millones de ítems del conjunto de imágenes fantasmales que existen como rastro. También argumentamos que este memorial involuntario que aparece espontáneamente con el intercambio de imágenes personales de archivos u otras categorías también existe como compensación por la falta de programas públicos que se ocupan de la memoria y la preservación del patrimonio en Brasil. En este sentido, analizamos una variedad de estas imágenes y posibles categorizaciones de este imaginario museo conmemorativo compartido por el público en el hashtag #museunacionalvive.

Palabras clave: Museu Nacional do Rio de Janeiro; Museu Nacional Vive; Museu digital; Instagram; Museos sin paredes

INTRODUÇÃO

Na noite em que acompanhamos o prédio do Museu Nacional do Rio de Janeiro ser consumido pelas chamas que destruíram quase a totalidade de sua coleção, no dia dois de setembro de 2018, era quase impossível fugir da imagem daquela tragédia. A cena hipnotizante do incêndio parecia onipresente: rodava em loop em canais de televisão, estampava os portais de notícias e viralizou nas redes sociais. A mobilização intensa e imediata e o absurdo daquele evento nos davam uma falsa sensação de que lembraríamos daquela noite por muito tempo, o que não aconteceu.

Uma pesquisa no Google Trends mostra que a comoção não durou nem sete dias. Entre dois e três de setembro de 2018, as buscas por “Museu Nacional” atingiram o pico de popularidade, caindo para quase zero no dia nove daquele mês. Um ano depois, a triste hipótese foi confirmada: as tendências nas pesquisas sobre o museu eram quase idênticas às anteriores ao incêndio.¹

Fundado em 1818 pelo rei João VI de Portugal, Brasil e Algarves, o Museu Nacional era não apenas o museu científico e histórico mais antigo e importante do Brasil, mas sua coleção era a quinta maior do mundo, com mais de 20 milhões de artefatos de diversas culturas e origens. Em poucas horas, itens como o dinossauro *Maxakalisaurus topai*; as coleções de entomologia, aracnologia e egiptologia; objetos indígenas e gravações de áudio das línguas originais do brasileiro foram quase completamente perdidos (Greschko, 2018).

Além da cena do incêndio, uma grande variedade de imagens logo passaria a circular no Instagram: fotografias históricas do antigo Palácio Imperial na Quinta da Boa Vista; álbuns de família com fotos de crianças junto ao *Maxakalisaurus topai*; muitas selfies com as ruínas da fachada ao fundo. Enquanto as postagens iniciais mobilizavam-se com críticas ou homenagens pela hashtag #lutomuseunacional, a #museunacionalvive ganhou espaço logo depois – frase que se tornaria o nome da campanha do museu pedindo sua reconstrução.

Desde então, passamos a pesquisar e arquivar parte do material reunido no Instagram na hashtag #museunacionalvive, restringindo o recorte ao primeiro ano após o incêndio. Mas enquanto a frase passou a ser utilizada pela instituição para reforçar a ideia de que o museu está vivo, partimos de um entendimento contrário: buscar nessas imagens a constituição de um memorial formado por memórias coletivas compartilhadas online; uma homenagem póstuma a um museu que hoje existe enquanto fragmento.

¹ <https://trends.google.com/trends/explore?date=2018-02-09%202019-02-09&q=%22Museu%20Nacional%22>

Este artigo analisa a repercussão do incêndio do Museu Nacional por meio do conteúdo visual compartilhado no Instagram pela hashtag #museunacionalvive. Discutimos como acontece o processo de remediação de um arquivo que não existe mais fisicamente a partir de um conjunto de imagens fantasmagóricas após a perda material da maioria de seus 20 milhões de itens. Entre elas estão, por exemplo, fotos de pessoas fazendo *selfies* com as ruínas da fachada vista ao fundo. Algumas aparecem sorridentes, como se visitassem um sítio arqueológico ou outro lugar de memória cuja destruição aconteceu há muito tempo.



Fachada do Museu Nacional após o incêndio e visitante posando atrás do cenário de destruição.
Fonte: Instagram / @contraomundomoderno

As imagens de um ‘museu só de paredes’ remetem à ideia de um *museum without walls*, como foi chamado em inglês o texto *O Museu Imaginário* (1947), de André Malraux. O historiador francês descreve a reprodução fotográfica como algo que favorece a relação com os objetos físicos, argumentando que, graças a ela, as obras de arte sobrevivem e são lembradas. Mas no caso do Museu Nacional aconteceu o contrário: em vez de um “museu sem paredes”, que amplia seu alcance para o mundo por meio das reproduções, o que parece ter sobrevivido é *um museu só de paredes* e um arquivo fantasmagórico de imagens digitais circulando sem um referente que já não existe.

Em entrevista concedida no dia seguinte ao incêndio, Eduardo Viveiros de Castro afirmou que o prédio do museu deveria ser preservado como um *memento mori*, uma “memória dos mortos, das coisas mortas, dos povos mortos, dos arquivos mortos, destruídos nesse incêndio” (Coelho, 2018). Professor do

programa de pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, Viveiros de Castro defendeu que o antigo Palácio Imperial deveria ficar em ruínas, como um memorial.

Optamos por concentrar a análise das imagens encontradas na hashtag #museunacionalvive também pela noção memorialística que a frase evoca, sugerindo a ideia de memorial involuntário e colaborativo. Embora não seja esse o objetivo da campanha oficial, que insiste que o Museu Nacional continua existindo, as fotos compartilhadas com essa hashtag vão além dessa ideia. Nesse sentido, analisamos uma variedade dessas imagens e possíveis categorizações desse museu imaginário memorialístico compartilhadas pelo público.

De um museu imaginário a um arquivo sem museu

Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, a artes plásticas inventaram a sua imprensa. (Malraux, 1965, p. 14).

Ao mencionar pela primeira vez a expressão que dá nome ao ensaio “O Museu Imaginário”, André Malraux compara a disseminação de imagens das obras em livros de artes a um meio de comunicação. Há desde uma referência à transformação das obras em pura informação como ao alcance gerado pela difusão dessas fotografias, responsável por tornar Van Gogh mais conhecido no Japão do que Rafael meio século após sua morte (Malraux, 1965, p.67). As mudanças trazidas na era digital elevou esse fenômeno à décima potência. Transformadas em imagens, as obras reproduzidas na internet circulam sem origem e destino definidos. Do autorretrato de Rembrandt à selfie com a Monalisa, tudo é absorvido como imagem-texto e info-pixel – como código ou informação (Foster, 1966, p. 109).

Tais afirmações se contrapõem às ideias de Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (1936). Para Malraux, é graças à reprodução que as obras sobrevivem e são lembradas. Hal Foster traz esta leitura comparativa entre os dois autores em “O Arquivo sem Museus:” “Se para Benjamin a reprodução destrói a tradição e liquida a aura, para Malraux ela fornece os meios para remontar os pedaços quebrados em uma metatradução de estilo, uma novo museu sem paredes ”(Foster, 1996, p. 109).

A importância de Malraux para Foster refere-se especialmente ao impacto da reprodução fotográfica na arte, em que vê uma comparação com a reprodução na esfera digital:

Se, segundo Malraux, o museu garante o status de arte e a reprodução fotográfica permite as afinidades de estilo, o que uma reordenação digital poderia subscrever? Arte como imagem-texto, como info-pixel? Um arquivo sem museus? Se sim, esse banco de dados será mais do que uma base de dados, um repositório do dados? (Foster, 1996, p. 109; trad. nossa)

Para Foster, reduzir o objeto de arte a um código abre outra fase após a transformação do mundo em imagens: no contexto digital, a arte passa a ser acessada como pura informação. Os museus, para ele, substituíram sua função mnemônica por uma experiência predominantemente visual e de entretenimento.

Especialmente quando combinada com edifícios que são ícones arquitetônicos, mais importantes do que o próprio acervo.

A ideia de museu imaginário e de um arquivo sem museu são trazidas neste artigo como um ponto de partida para discutir o incêndio do Museu Nacional e o surgimento de um acervo digital em redes sociais após sua destruição. Como um arquivo que hoje existe essencialmente como imagem pode evocar um museu que não existe mais fisicamente?

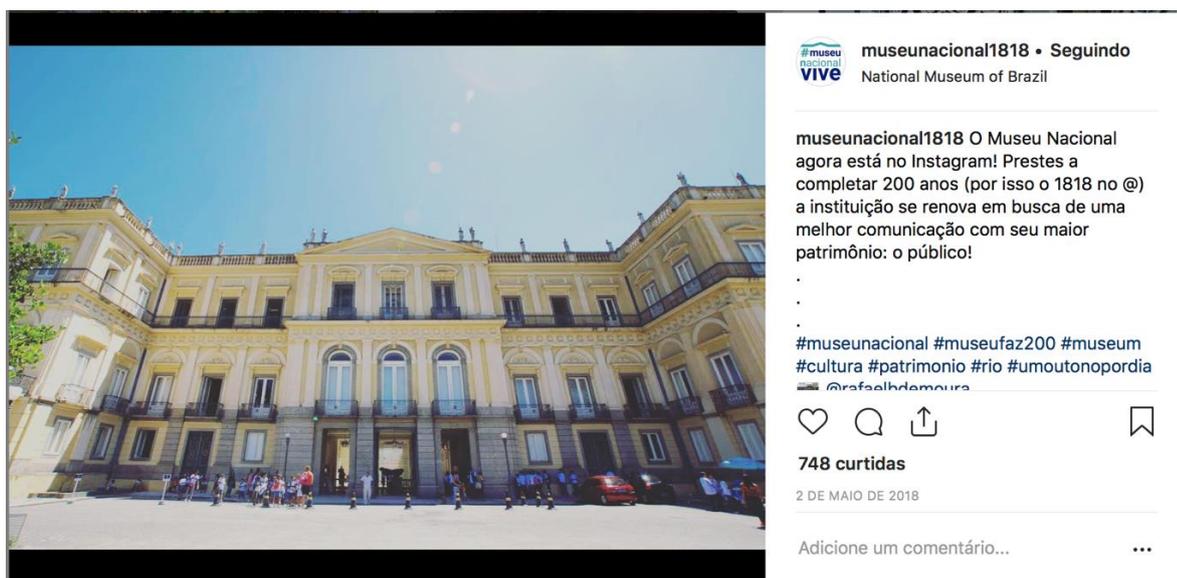
Musealização do museu

O conceito de musealização dos espaços museológicos é outra ideia importante para essa análise. A expressão é usada em referência à musealização da vida cotidiana, discutida por Andreas Huyssen como uma consequência da instabilidade trazida pela modernização e rápidas mudanças tecnológicas. Um dos primeiros autores a problematizar o tema da memória no período pós-moderno em *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (1995), Huyssen reuniu exemplos de diversos campos em que o passado aparece como um assunto constante. Em "Escape From Amnesia: the museum as mass medium", ele dedica especial atenção ao protagonismo cultural dos museus, bem diferente da batalha contra esses espaços assumida pelo movimento de vanguarda no início do século 20 e nos anos 1960. Essa "museummania" estaria relacionada tanto à inserção dos museus na cultura do espetáculo como à valorização de "objetos auráticos", carregados de histórias e capazes de resistir à obsolescência na cultura de massa (Huyssen, 1995, p. 33). Os museus, nesse contexto, representariam a salvaguarda enquanto "repositórios de temporalidade" (Castells, 2011) de uma tradição ameaçada por um presente que se desatualiza cada vez mais rápido.

Se a musealização da vida cotidiana é um dos fenômenos do boom da memória, interessa pensar o que acontece quando o museu se torna objeto de tal prática. Nos últimos anos, especialmente com o surgimento das redes sociais, o próprio museu passou a ser alvo de uma musealização intensa e recorrente: seja por parte dos visitantes, ao fotografar compartilhar as imagens desses espaços; ou da própria instituição, que também passou cada vez mais a documentar a si mesmo, criando um arquivo de atividades que se sucedem com uma agilidade incomparável. A relação entre a arte e o fluxo temporal e a inserção dos museus nesse sistema é trazida também por Boris Groys em *In the Flow* (2016). Vistos não mais como espaços de contemplação, ou museus são cada vez usados para mostras temporárias que se sucedem a todo momento. Com o crescimento do acesso na Web 2.0, a documentação produzida tornou-se uma das atividades principais, mais importante do que a própria coleção.

Mas se hoje uma das maiores funções dos museus é documentar seus próprios eventos, relegando a coleção a um segundo plano, com o Museu Nacional aconteceu o contrário. Ignorado como um lugar que "produz [...] exposições temporárias que demonstram o caráter transitório da ordem presente das coisas", ele

só entrou na dinâmica do fluxo temporal após sua destruição (Groys, 2016, p. 3, trad. nossa). Um exemplo disso é que sua conta no Instagram foi criada em 2 de maio de 2018, tornando-se mais ativa só após o incêndio. Até então, o envolvimento dos seguidores nas postagens era em média inferior a mil; aumentando significativamente logo após sua destruição. O post que primeiro mencionou o incêndio teve mais de dez mil curtidas, enquanto o que anunciava a campanha #museunacionalvive, de 11 de setembro, teve quatro mil. Outro fato interessante foi a criação de contas por departamentos de pesquisa específicos após o incêndio, entre elas a @malacologia_museu_nacional, do setor de Malacologia, e @orthopteramnrij, do setor de Orthoptera, que informam tanto sobre o resgate ou fatos históricos sobre cada área.



Primeira postagem no Instagram do Museu Nacional, em 2 de maio de 2018.
Fonte: Instagram / @museunacional1818

Por outro lado, é estranho que o Museu Nacional não tivesse uma conta no Instagram até 2018. Embora o uso dessa plataforma por instituições seja muitas vezes restrito à estratégia de marketing, a rede social se consolidou como um dos principais canais de comunicação entre museus e seus públicos. Ignorar isso possivelmente contribuiu para o fato de o Museu Nacional ter permanecido negligenciado, com números tão baixos de visitação.²

Em paralelo ao aumento da documentação produzida pela instituição sobre si mesma, outro aspecto da musealização do museu acontece quando um grande número de pessoas compartilha fotos desses espaços. A mudança começou na última década, quando as instituições passam a permitir tirar fotos nas salas expositivas.³ Com isso, ao compartilhar essas imagens em rede, o público assume uma função similar a

² Em 2017, por exemplo, o número de brasileiros que visitaram o Museu do Louvre em Paris foi 50,5% maior do que os que visitaram o Museu Nacional. Barifouse, R. (2018) 'Em 2017, mais brasileiros foram ao Louvre, em Paris, do que ao Museu Nacional' <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45402234>>

³ Desde 2011, por exemplo, o Metropolitan Museum of Art de Nova York retirou as placas que pediam aos visitantes para guardarem os celulares nas salas da exibição. Como afirmou a diretora do museu nesta matéria, o medo de que a reprodução das

de um arquivista ou curador na forma como organiza essas imagens em suas páginas pessoais ou nas hashtags. Como aponta Beryl Graham, “o público não está apenas documentando, mas também curando e taxonomizando” (Graham, 2016, p. 586).

Metodologia

Escolhemos o Instagram como objeto de análise pela abrangência e importância que vem alcançando nos últimos anos. Desde o seu lançamento, em 2010, a plataforma vem transformando a forma como nos relacionamos com as imagens. Lev Manovich cunhou o termo "Instagramismo" para definir este fenômeno, comparando-o aos movimentos de vanguarda do século 20 em termos de uma linguagem visual própria (Manovich, 2017).

Se a invenção da fotografia no século XIX teve um impacto significativo na história da arte na era dos "museus pós-fotográficos" (Walsh, 2007, p.24), a difusão dessa nova mídia vem estimulando uma mudança igualmente significativa. O uso de celulares por visitantes e o compartilhamento de imagens de obras de arte nas redes sociais têm causado uma grande transformação na forma como nos relacionamos com esses objetos. Desde cerca de 2011, a maioria dos museus ao redor do mundo começou a revisar suas políticas restritivas sobre tirar fotos dentro das galerias. O Instagram parece não apenas ter acompanhado essa mudança, mas ter facilitado a disseminação desse fenômeno.

Analisamos um grupo de aproximadamente 6.500 postagens reunidas na hashtag #museunacionalvive entre 2 de setembro de 2018 e 2 de setembro de 2019, além da conta do Museu Nacional, para identificar padrões entre as imagens que poderiam estar relacionadas à ideia de um memorial. Nosso ponto de partida ao olhar para o grupo heterodoxo foi perceber que tipo de memórias dominam e que narrativas sobre o museu poderão ser contadas no futuro. Como esse arquivo sem museu pode ser entendido por essas imagens online?

Evitamos analisar as postagens de marketing mais explícitas que a certa altura começaram a dominar essa hashtag. Embora seja um conteúdo importante por indicar como a instituição se apresenta após o incêndio, esse conjunto também ofusca o caráter espontâneo de como o público cria suas memórias sobre o museu, o que mais interessa nessa pesquisa.

#MuseuNacionalVive: um Memorial involuntário

Nesta parte, discutimos as categorias que mapeamos nesse arquivo compartilhado no Instagram após o incêndio. Decidimos focar na hashtag #museunacionalvive em razão da frase remeter à ideia de um memorial. A partir daí, elaboramos quatro categorias que poderiam representar um memorial digital em

obras pudesse diminuir as visitas se mostrou um erro. <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1540825-a-transformacao-digital-dos-museus.shtml>>

construção sobre o Museu Nacional: museu em chamas, o boom da memória de si, vestígios materiais e um arquivo de restos mortais.

Museu em chamas: telememoricídio



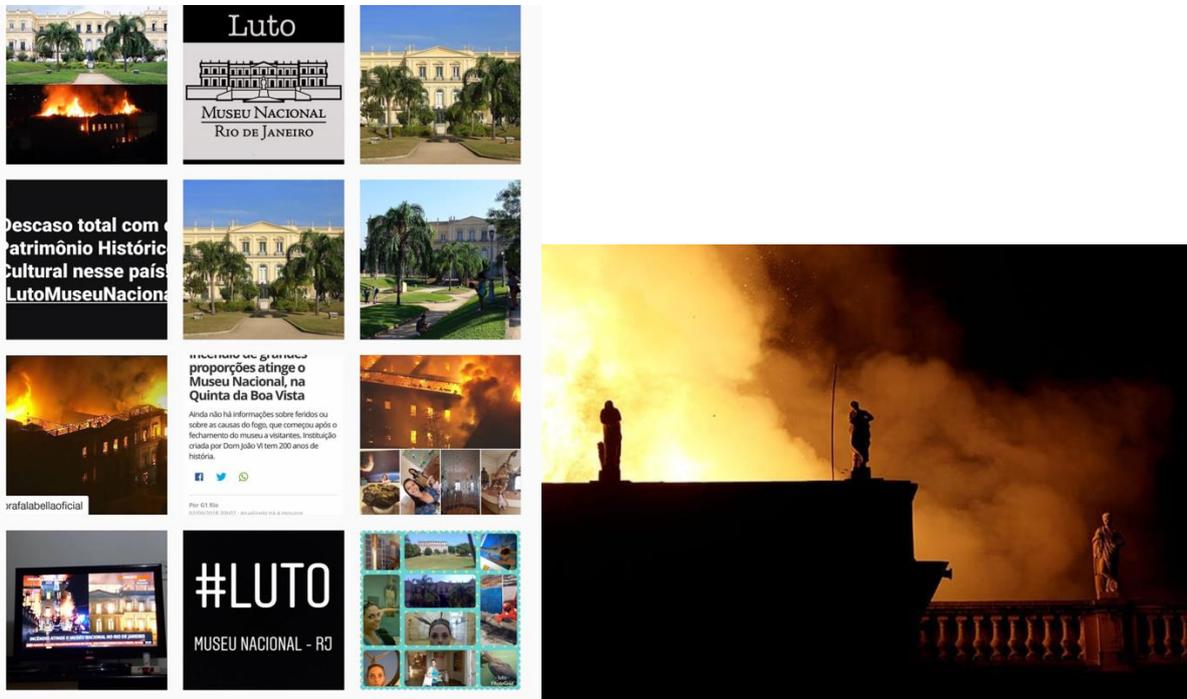
Imagem reproduzida da televisão na noite do incêndio. Fonte: Instagram/ @iquesv

As primeiras imagens que apareceram no Instagram sobre o incêndio foram das telas de televisão transmitindo ao vivo a cena das chamas naquela noite de domingo. Era possível ficar horas assistindo aquele espetáculo surreal e hipnotizante, intercalando a imagem da tevê e das telas do celular em um “presente digital perpétuo” (Hoskins, 2017), vendo 200 anos de história derreterem sem um futuro pela frente ou qualquer reparação possível.

Este não foi o primeiro incêndio de museus no Brasil, mas foi “talvez o primeiro telememoricídio da história, registrado e replicado até a exaustão, na internet e na televisão” (Beiguelman, 2019, p. 215).⁴ A noção de testemunho da mídia também vale ser trazida. Analisando os exemplos do Holocausto e do atentado ao World Trade Center em 2001, Paul Frosh e Amit Pinchevski diferenciam os dois casos por um entendimento distinto sobre testemunho. “Enquanto no primeiro, as testemunhas finais e autorizadas são geralmente entendidas como aqueles que estavam lá, no último somos assombrados pela possibilidade de que sejam os telespectadores distantes [...] – que foram as verdadeiras testemunhas do evento” (Frosh e

⁴ O termo memoricídio foi criado por Mirko Grmek em 1991 no contexto das guerras dos Bálcãs, mas disseminado por Ivan Lovrenovic no ensaio “The Hatred of Memory” (1994), para o The New York Times. Entendida como a intenção de destruir todos os vestígios da existência cultural de uma nação em um determinado lugar, essa noção evoca um discurso semelhante contra a memória notado em muitos processos de apagamento da história brasileira. Beiguelman (2019).

Pinchevski, 2009, p. 3). Depois do 11 de setembro, todo mundo parece ter se tornado não só testemunha, mas produtores de depoimentos.



Imagens da hashtag #lutomuseunacional, que antecedeu a #museunacionalvive. À dir., imagem do incêndio. Fonte: Instagram / @eduardosalustio

Ao testemunhar a destruição do Museu Nacional em tempo real e a repercussão por vários tipos de imagens, especulou-se que o acontecimento seria tratado como uma grave tragédia nacional. No entanto, um ano depois, não apenas o assunto tinha desaparecido do debate público, mas as fotos que retratavam o museu em chamas também apareceram com menos frequência no Instagram. Se a vigilância do produtor do testemunho existe para evitar que esses eventos voltem a acontecer, com o Museu Nacional não foi o caso. Embora altamente reproduzidas, as imagens do museu em chamas circularam apenas por alguns dias. Mesmo assim, elas ainda carregam uma carga simbólica importante e muitas vezes são postadas quando a destruição do Museu Nacional reaparece. Essa repetição é representativa de uma memória traumática associada a esse evento, mas circunscrita em um eterno presente que evita uma tentativa mais profunda de compreender suas causas e consequências.

O boom da memória de si

Na noite do incêndio, um grupo de estudantes de Museologia postou uma chamada nas redes sociais pedindo as pessoas que enviassem fotografias do Museu Nacional de seus arquivos pessoais. Ao mesmo tempo, muita gente começou também a publicar no Instagram imagens antigas feitas no museu. Chamava

atenção o fato de tanta gente ter uma memória para compartilhar sobre um museu que havia sido esquecido por tantos anos.

A cultura confessional é uma boa forma de entender a reação nas redes a esse episódio. Definida por Andrew Hoskins como a versão do século XXI do boom da memória, ela se baseia em uma “memória de si” caracterizada por uma incerteza constante sobre o passado e o que deve ser mantido para o futuro. Em paralelo, há uma consciência midiática pouco clara sobre essas mídias, usadas ora como plataformas de comunicação ora como arquivo, resultando na criação de uma autoimagem cinza e opaca. Como afirma Hoskins, “uma sociedade que não pode mais ‘ver’ a si mesma é uma sociedade sem memória” (2017, p.10). Essa falta de autoconsciência sobre nosso passado histórico é típica da política do esquecimento na história brasileira. Nesse sentido, o gesto de compartilhar fotos da infância, provavelmente da primeira e única visita ao museu, ou mesmo tirar selfies nas ruínas do museu, indica uma tentativa de inscrever a memória pessoal na história oficial como forma de melhor assimilá-la.

Algum tempo depois do incêndio, a segunda leva de postagens que começou a aparecer eram selfies tiradas em frente ao museu apenas com a fachada do Palácio Imperial ao fundo. Algumas eram fotos encenadas de alguém que olha para as ruínas da fachada de fundo fingindo surpresa, como se estivessem testemunhando a tragédia naquele exato momento. O filtro vintage do Instagram usado em algumas das foto ajuda a confundir o índice temporal, reforçando a tendência de reencenar o passado para melhor entendê-lo.





Fonte: Instagram / @cristianocardoso e @piresbrb



Fonte: Instagram / @vinhos.julia

Vestígios materiais

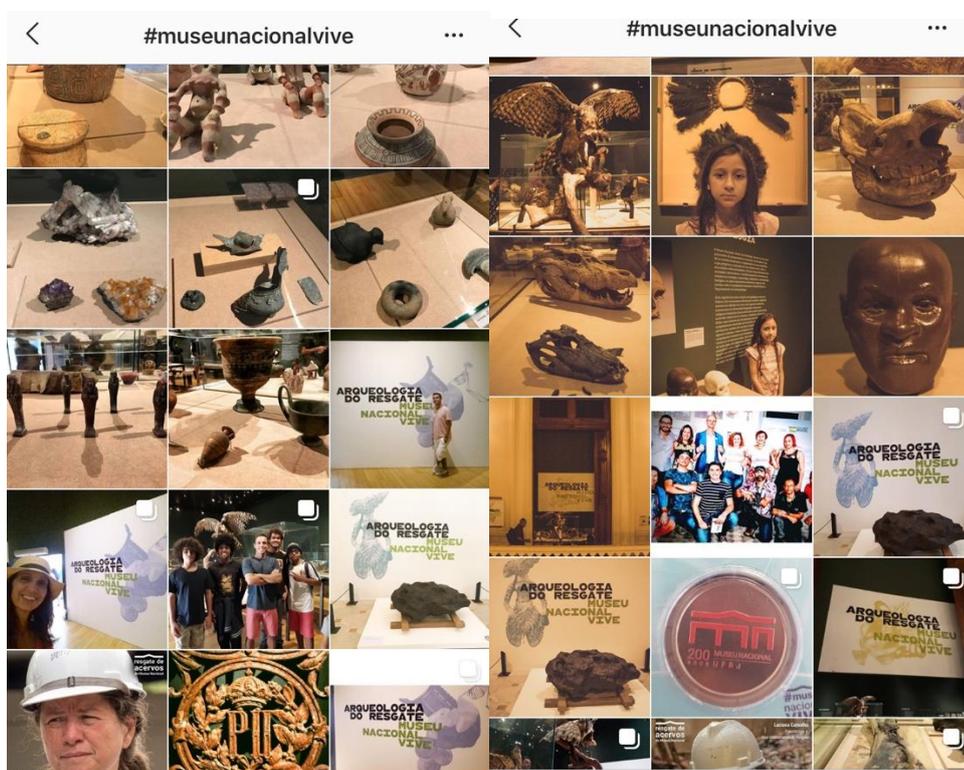
Mesmo com o desaparecimento da memória tradicional, sentimo-nos obrigados a recolher assiduamente restos, testemunhos, documentos, imagens, discursos, quaisquer sinais visíveis do que foi, como se este dossiê fluorescente fosse chamado a fornecer alguma prova a quem sabe qual tribunal da história. (Nora, 1989, p. 13)

A definição de Pierre Nora para a ideia de “lieux de mémoire” como qualquer coisa que pode “parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, estabelecer um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (Nora, 1989, p. 13) traz uma compreensão interessante do papel da matéria nesses locais. Se a memória é vista como intangível, a lembrança só pode acontecer por meio de alguma forma

material – mesmo que seja uma data no calendário. Segundo Nora, os lugares de memória só surgiram como consequência ao colapso da memória e da aceleração da história; uma ruptura no presente em relação ao passado e ao futuro. Nesse sentido, a única forma de acessar o passado é por meio de sua reconstrução, que ocorre principalmente na forma de vestígios.

O surgimento da “thing theory” (Bill Brown, 2001) é visto também como uma resposta à “desmaterialização de objetos na mídia digital” (Huysen, 2016, p. 107), ao mesmo tempo em que resultou em um interesse maior pelos objetos físicos ao invés de uma tentativa de substituí-los por representações virtuais. O interesse pela cultura material prevalece na forma como obras de arte são compartilhadas em redes sociais. Como atesta Kylie Budge em “Objects in Focus: Museum Visitors and Instagram” (2017), após desenvolver uma pesquisa no Museum of Applied Arts and Sciences, na Austrália, entre todas as imagens analisadas, 40 % eram dos closes de sapatos em exibição, indicando que “apesar do fascínio da tecnologia e de todas as coisas no reino digital, as pessoas ainda são atraídas em estar na presença do objeto tridimensional” (Budge, 2017, p. 81, tradução nossa).

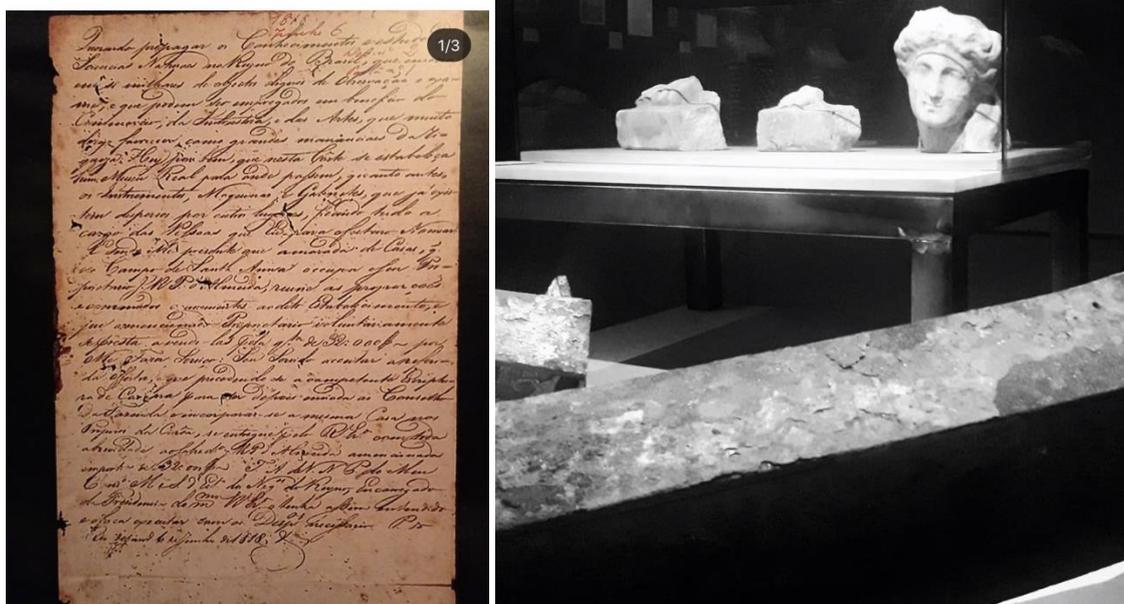
Fragments da coleção do Museu Nacional começaram a aparecer na hashtag #museunacionalvive no início do trabalho de resgate, mas aumentaram significativamente quando parte desse material foi reunido em uma exposição realizada no CCBB do Rio de Janeiro entre fevereiro e abril de 2019, com mais de cem itens resgatados. A mostra “Museu Nacional Vive - Arqueologia de um Resgate” teve um papel forte na alimentação da hashtag.



Imagens da hashtag #museunacionalvive nos meses de fevereiro e abril de 2019

Os vestígios, nesse caso, estão presentes de duas maneiras diferentes: como fragmentos físicos do arquivo resgatado e como imagens reproduzidas compartilhadas online. Se a fotografia é também um vestígio de algo que ficou no passado (Barthes, 2000), elas desempenham um papel essencial em contraste com a falsa ideia de vivacidade sugerida pela campanha #museunacionalvive. Hoje o Museu Nacional vive essencialmente como um vestígio do passado organizado como memória. Ao mesmo tempo, as fotos desses vestígios incluídos na exposição reforçam suas propriedades físicas como “algo diretamente desenhado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (Sontag, 2005, p. 120).”

Uma imagem representativa nesse sentido é a do decreto de fundação de 6 de junho de 1818, mostrando sua missão “divulgar o conhecimento e os estudos das ciências naturais no Brasil, que contém milhares de objetos dignos de observação”. Em contraposição, outra imagem mostra uma viga torcida pelo fogo e fragmentos das estátuas que ficavam no topo do palácio. Mesmo que não seja esse o discurso da exposição, a combinação dessas peças como imagens unidas por uma mesma hashtag cria uma narrativa reveladora dos momentos marcantes da história do museu – de seu início promissor até seu fim violento.



Imagens da hashtag #museunacionalvive nos meses de fevereiro e abril de 2019

Outro destaque da mostra foi uma réplica em papel machê de um trono de madeira entalhada doada pelos embaixadores do Rei Adandozan (1718-1818) ao Príncipe Regente D. João VI em 1811. Estava entre os 700 itens da coleção Africana que foram totalmente perdidos no incêndio. Feita por um estudante de 13 anos ao saber que o original havia sido destruído, a peça foi incluída posteriormente na coleção. A escolha de um material frágil para materializar o objeto perdido é interessante pela sensação de efemeridade que remete à forma como essa memória foi tão facilmente apagada.

O exemplo dessa réplica é interessante para acompanhar como o futuro arquivo do Museu Nacional vai se misturar com as memórias pessoais sobre a destruição. Como demonstram outras imagens encontradas na

hashtag #museunacionalvive no momento da exibição da mostra, a réplica em papel machê do trono do Rei Adandozan incorpora uma característica dos museus memoriais, que estão sempre “entre o efêmero e o permanente, entre a dissolução da memória pessoal e as histórias oficiais endurecidas” (Williams, 2007 , p.1).



Fonte: Instagram @araujohistorian

Um arquivo de sobras, um museu fictício

Nosso ponto de partida ao olhar para o grupo heterodoxo de imagens na hashtag #museunacionalvive foi entender que tipo de memórias dominam e quais narrativas sobre o museu podem ser contadas no futuro. Os fragmentos são provavelmente o tipo de imagem que desempenha o papel mais significativo no grupo analisado: seja pelos restos do acervo musealizados na exposição *Arqueologia de um Resgate*, as ruínas do edifício ou as fotografias que retratam o espaço museológico como vestígios de memórias coletivas.

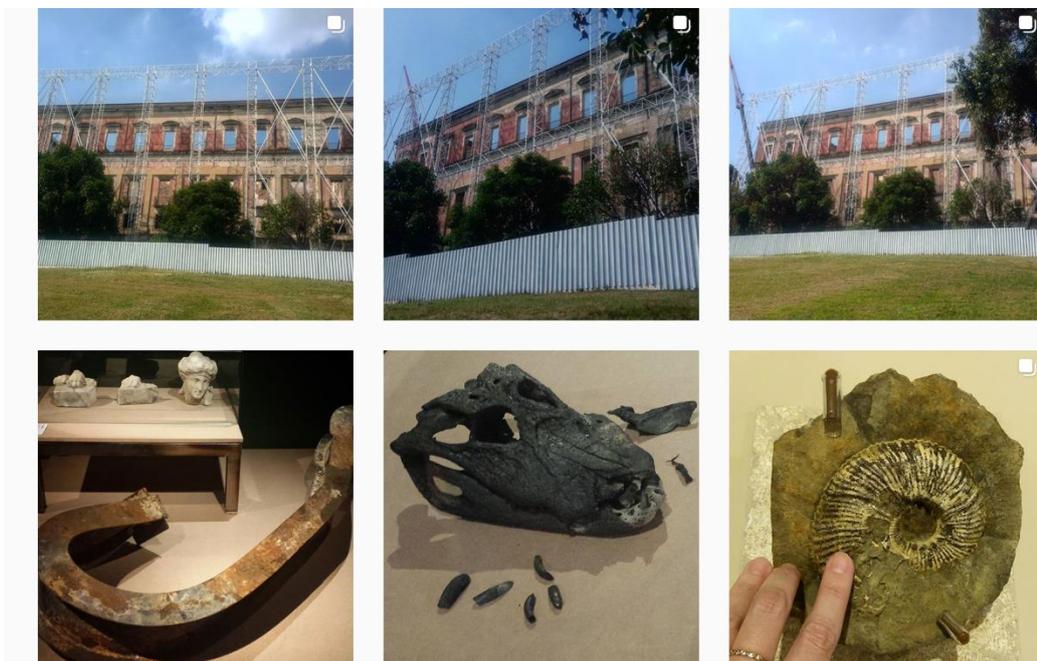
Aspecto intrínseco da fotografia, o fragmento é um conceito importante para André Malraux. Um dos motivos para seu interesse pela estética da ruína está relacionado ao contexto do pós-guerra, quando o ensaio *O Museu Imaginário* foi concluído. Ao escrever sobre reproduções de obras de arte, ele consideraria o fragmento como uma possibilidade de recriar um objeto a partir de perspectivas inteiramente novas. Esse é um dos argumentos que tornou seu texto tão atual no debate sobre a maior circulação de imagens trazido com as novas tecnologias, especialmente no universo das redes sociais.

No entanto, como argumenta, essa recriação fragmentária de um objeto – assim como o valor simbólico que os museus dão às obras de arte – existe apenas como ficção, um dos sentidos para a noção de

imaginário. Nesta perspectiva, pode-se olhar para as imagens das ruínas do Museu Nacional, ou dos restos do seu acervo, como uma possibilidade simbólica de restaurar o que já não existe por meio de imagens, mesmo que em um sentido ficcional.



Ruínas da fachada do prédio e imagem de uma funcionária que fez uma tatuagem do prédio do museu (Fonte Instagram / @fatinha_morado e @museunapele)



Imagens da fachada destruída e outros vestígios encontrados no trabalho de resgate

Conclusão

A onipresença das câmeras digitais na cultura contemporânea, combinada a um uso das redes sociais como arquivo, oferece um novo contexto para os museus ao utilizarem essas ferramentas não só um meio de comunicação, mas também de documentação. Ao analisarmos o conteúdo compartilhado no

Instagram do Museu Nacional após sua destruição, percebemos um uso diversificado da plataforma tanto pelo público quanto pelo museu. Embora as postagens em um tom de campanha de marketing tenham se tornado predominantes na hashtag #museunacionalvive, este 'arquivo sem museu' pode ser entendido por várias categorias diferentes.

No entanto, o uso dessa hashtag como título de uma campanha institucional reforça a continuidade das políticas de esquecimento no país, tornando menos provável uma discussão sobre a extensão da perda de pelo menos metade do acervo. Afinal, o que se perdeu foi muito mais do que uma coleção valiosa, mas parte de um conhecimento reservado para as próximas gerações de todo o mundo. Diante desse cenário, a ideia de que o Museu Nacional vive sugere uma memória traumática de forma peculiar. Ao invés de se apegar ao passado, as postagens compartilhadas nessa hashtag evitam problematizar o abandono que culminou em seu incêndio, construindo uma presença positiva que se torna virtualmente mais real do que as circunstâncias de sua perda material simbólica e irreversível. Por fim, a musealização do Museu Nacional após sua destruição cria um museu imaginário no sentido ficcional sugerido por Malraux. É um museu que (sobre)vive apenas de fragmentos de memórias recriadas coletivamente, sem nenhuma garantia de que serão lembrados por gerações futuras.

Referências

ARAÚJO, Ana Lúcia. The Death of Brazil's National Museum. **The American Historical Review**, 124(2), 2019. pp.569-580.

BARBON, Júlia. Museu Nacional quer reabrir ao público em 2022, **Folha de São Paulo**, 26 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2019/08/museu-nacional-quer-reabrir-uma-parte-do-palacio-para-o-publico-em-2022.shtml> (Acesso em 2 de dez. de 2020).

BARIFOUSE, Rafael. Em 2017, mais brasileiros foram ao Louvre, em Paris, do que ao Museu Nacional, **BBC News Brasil**, 3 setembro de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45402234> (Acesso em 2 de dez. de 2020).

BARTHES, Roland. **Camera Lucida**. London: Vintage Books, 2000.

BEIGUELMAN, Giselle. 'Beleza Compulsiva Tropical' em BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo, Edições Sesc, pp. 312-331.

BUDGE, Kylie (2017). "Objects in focus: Museum visitors and Instagram." *Curator: The Museum Journal* 60.1 pp. 67-85.

CASTELLS, Manuel. 'Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço'. Em: *Revista Musas* (5): 8-21, year VII, 2011. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-Musas-5.pdf> (Acesso em 2 de dez. de 2020).

COELHO, Alexandra. "Eduardo Viveiros de Castro: 'Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas,'" **O Público**, 4 de Setembro de 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-per-manecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021>. (Acesso em 2 de dez. de 2020).

FOSTER, Hall. 'The archive without museums.' **October** 77, 1996, pp. 97-119.

FROSH, Paul; PINCHEVSI, Amit, eds. **Media witnessing: Testimony in the age of mass communication**. New York: Palgrave, 2009.

GRAHAM, Beryl. 'Exhibition Histories and Futures: The Importance of Participation and Audiences'. Em PAUL, Christiane. **A Companion to Digital Art**, West Sussex: Wiley Blackwell, 2016, pp. 575-596.

GRESCHKO, Michael Greschko, M. 'Fire Devastates Brazil's Oldest Science Museum', **National Geographic**, 6 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/science/2018/09/news-museu-nacional-fire-rio-de-janeiro-natural-history/> (Acesso em 2 de dez. de 2020).

GROYS, Boris. **In the flow**. London: Verso Books, 2016.

HOSKINS, Andrew. 'Digital network memory'. Em: Erll, A. and Rigney, A. (eds.) **Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory**. Series: Media and cultural memory (6). Walter de Gruyter: Berlin, Germany, 2009, pp. 91-106.

Digital media and the precarity of memory'. Em Meade, L.; Harris, B.; Bergen, V. Sutton, J.; Barnier, A. **Collaborative Remembering: Theories, Research, and Applications**. Oxford University Press: Oxford, UK, 2017, pp. 371-385.

HUYSSSEN, Andreas. **Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia**. New York: Routledge, 2012.

(2016) 'Memory things and their temporality', *Memory Studies*, 9(1), pp. 107–110.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 1965.

MANOVICH, Lev. Instagram and Contemporary Image, 2017 [on line]. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image> (Acesso em 2 de dez. de 2020).

MUSEU NACIONAL 'Museu Nacional apresenta balanço depois de um ano' [2019, online]. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/destaques/balan%C3%A7o_resgatehtml.html (Acesso em 2 de dez. de 2020).

NORA, Pierre. 'Between memory and history: Les lieux de mémoire'. **representations**, 1989, pp.7-24.

WILLIAMS, Paul. **Memorial museums: the global rush to commemorate atrocities**. Oxford, New York: Berg, 2007.

SONTAG, Susan Sontag, S. **On Photography**. New York: Rosetta Books, 2005.

1 - Giselle Beiguelman

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)

<https://orcid.org/0000-0003-4812-5972>

gbeiguelman@usp.br

2 - Nathalia de Castro Lavigne

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)

<https://orcid.org/0000-0001-6685-0583>

nlavigne@usp.br