

ENSAIOS DE MUSEOLOGIA

**UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS
ESTUDOS AVANÇADOS DE MUSEOLOGIA**

MEMÓRIA E PODER: dois movimentos

MÁRIO DE SOUZA CHAGAS

2011

MEMÓRIA E PODER: dois movimentos

Introdução

Portanto: é possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz, como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente viver.

Nietzsche

*Sembrar la memoria.
para que no crezca el olvido.*

Poema visual
opus 2/96 ¹

As instituições que tratam da preservação e difusão do patrimônio cultural, sejam elas arquivos, bibliotecas, museus, galerias de arte ou centros culturais, apresentam um determinado discurso sobre a realidade. Compreender esse discurso, composto de som e silêncio, de cheio e vazio, de presença e ausência, de lembrança e esquecimento, implica a operação não apenas com o enunciado da fala e suas lacunas, mas também a compreensão daquilo que faz falar, de quem fala e do lugar de onde se fala.

A preservação e a destruição, ou de outro modo, a conservação e a perda, caminham de mãos dadas pelas artérias da vida. Como sugere Nietzsche (1999, p.273) é impossível viver sem a perda, é inteiramente impossível viver sem que a destruição jogue o seu jogo e impulsione a dinâmica da vida.²

No entanto, através de uma espécie de argumento tautológico trata-se frequentemente de justificar a preservação pela iminência da perda e a memória pela ameaça do esquecimento, com isso deixa-se de considerar que o jogo e as regras do jogo entre esquecimento e memória não são alimentados por eles mesmos e que a preservação e a destruição não se opõem num duelo mortal, complementam-se e sempre estão ao serviço de sujeitos que se constroem e são construídos através de práticas sociais.

Indicar que as memórias e os esquecimentos podem ser semeados e cultivados corrobora a importância de se trabalhar pela desnaturalização

¹ Reeditado em 1997, na I Bienal Mercosul. A referência envolve as Mães de la Plaza de Maio, Buenos Aires, Argentina.

² Eu gostaria de dizer: o processo civilizatório e a dinâmica de construção do indivíduo.

desses conceitos e pelo entendimento de que eles resultam de um processo de construção que também envolve outras forças, como por exemplo: o poder. O poder é semeador e promotor de memórias e esquecimentos.

O presente texto quer contribuir, ainda que de modo singelo, para a análise das relações entre poder e memória nas instituições culturais que pretendem tratar da preservação do conhecimento, do valor, da verdade, da memória, do testemunho, do documento comprobatório e do monumento. Reconhecer que existem relações entre o poder e a memória implica em politizar as lembranças e os esquecimentos. A memória - voluntária ou involuntária, individual ou coletiva - é, como se sabe, sempre seletiva. O seu caráter seletivo deveria ser suficiente para indicar as suas articulações com os dispositivos de poder. São essas articulações e a forma como elas atravessam e utilizam determinadas sobrevivências, representações ou reconstruções do passado no presente que pretendemos estudar, partindo do princípio de que nenhuma forma de relação com o passado é, em si mesma (Santos, 1993: p.83), emancipadora ou coercitiva.

O presente texto foi dividido em duas partes ou movimentos: o 1º discute as relações entre memória e poder em instituições de preservação de patrimônio cultural nos séculos XVIII e XIX e o 2º aborda estas mesmas relações na atualidade, no território dos museus ditos “tradicionais” e também no âmbito daqueles que pretendem desenvolver novas propostas e orientar-se por “novos paradigmas”. Se há alguma originalidade nessa abordagem, de certo, ela não se encontra num contributo para a compreensão da memória e do poder isolados e sim no entendimento de que nos museus esse par dança junto.

1º MOVIMENTO: memória que explode

A memória até então acumulada vai explodir na Revolução de 1789: não terá sido ela o seu grande detonador?

Jacques Le Goff

A admissão de que a memória acumulada possa ter sido o grande detonador da Revolução de 1789, leva o pesquisador a admitir que se há um movimento de memória que se dirige a um passado e lá se cristaliza - como “culto à saudade”³, lembrança que aliena e evade o sujeito de si e do seu tempo, lembrança reificada e saturada de si mesma e por isso sem possibilidade de criação e inovação – há também um movimento de memória que se dirige para o presente. É o choque entre esses dois movimentos, com a vitória ainda que temporária do segundo, que gera a possibilidade da memória constituir-se em um grande detonador de transformações e mudanças individuais e sociais.

Dirigir-se ao passado, sem nenhuma perspectiva de mudança, implica a comemoração da ordem estabelecida, a afirmação da ordem jurídica, dos valores culturais dados, da verdade científica imposta, a repetição do conhecimento.

O movimento de memória que se dirige ao presente, operando como uma espécie de contramemória (Foucault, 1999: p.33), articula-se com a vida e se instala, como diria Nietzsche, “no limiar do instante, esquecendo todos os passados.” Segundo o autor de **Da utilidade e desvantagem da história para a vida** (1999: p.273), aquele que não for capaz desses esquecimentos não conseguirá manter-se concentrado num ponto como uma deusa de vitória e “nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne os outros felizes.” Um homem que não pudesse mais esquecer ⁴, perderia a própria humanidade e em seguida o poder de agir.

Por esse caminho, compreende-se que ao admitir que a memória acumulada possa ter sido o dispositivo detonador da Revolução de 1789, está aberta a vereda para a compreensão de que no seio da memória acumulada (solução saturada), uma contramemória pode operar e pode desembocar no poder de agir.

³ Expressão cunhada por Gustavo Barroso, ideólogo integralista e criador do Museu Histórico Nacional, para se referir a uma das funções que, segundo o seu ponto de vista, deveria caber a um museu histórico.

⁴ É impossível não estabelecer uma conexão entre essas idéias de Nietzsche e o conto de Jorge Luís Borges, denominado: *Funes, o memorioso*.

Avançando um pouco mais. Se de um lado a memória explode na Revolução, de outro a Revolução inaugura novas articulações de memória. Uma nova e moderna rede (de poder e de memória) é construída, uma rede por onde passam novas relações de classe, novas relações com o corpo, com a justiça, com a política, com a economia, com a educação, com a produção intelectual, com a religião, com as instituições públicas e privadas.

A Revolução francesa institui marcos de memória (datas, heróis e monumentos) articulados com um novo conceito de nação. A comemoração desses novos marcos está inserida no projeto revolucionário. As festas não são apenas festas, são também lembranças da Revolução vitoriosa. A memória que foi o dispositivo detonador do novo, agora é utilizada para recordar, para comemorar, para garantir a ordem inaugurada (no passado). Utilizada para opor-se à antiga classe dominante, a memória agora é usada pela burguesia e vai penetrar com ou sem sutileza nas escolas⁵, nos museus, nas bibliotecas, nos arquivos, na produção artística, religiosa, filosófica e científica.

Concebidos inicialmente como “lugares” do projeto revolucionário os museus, arquivos, bibliotecas e escolas tornados instituições públicas se multiplicam e chegam à atualidade como patrimônio coletivo e memória instituída. Em 1790, foram criados na França, os Arquivos Nacionais e em 1794 eles foram abertos ao público. No caso dos museus, a situação não é diferente. A vontade da burguesia afirmar-se como classe dirigente passa pela criação de um projeto museológico, claramente delineado. Como indica Suano (1986, p.28): “No ano de 1791, as assembléias revolucionárias propuseram, e a Convenção Nacional aprovou em 1792, a criação de quatro museus, de objetivo explicitamente político e a serviço da nova ordem.” Esses quatro museus são os seguintes: 1º o **Museu do Louvre**, inaugurado em 1793, no dia 10 de agosto (marco da queda da monarquia)⁶, exalta a civilização, realiza o elogio da nação e destaca a sua participação no concerto universal como herdeira dos valores clássicos ocidentais e para isso privilegia as obras de artes consagradas colocando ao seu lado, posteriormente, artefatos de povos “primitivos” e de países colonizados; 2º o **Museu dos Monumentos**,

⁵ Os interessados no tema escola e memória podem consultar os trabalhos de Lílian do Valle, entre os quais destaco o livro **A Escola Imaginária** (1997) e o artigo **Memória e patrimônio: os sentidos que vêm da escola pública**. No último a autora afirma: “A Escola pública é a instituição de conservação do patrimônio revolucionário na medida em que ela dá visibilidade – e mais: dá vida, garante a existência destes valores. (...) Do ponto de vista da sociedade, a Escola pública pode ser dita instituição de memória, mas memória do que ainda não foi, memória do que se pretende preparar para o futuro, memória de um projeto que o torna permanentemente visível no seio da sociedade”. (1997: p.96)

⁶ Per Bjurström (1995: p.560) sustenta que a escolha dessa data atende a interesses políticos bem definidos: de um lado comemora-se o aniversário da Revolução e de outro mostra-se como o “Estado democrático foi capaz de realizar em apenas um ano, o que o Antigo Regime não foi capaz de fazer em vinte.” Desde 1777 estava em curso a idéia de transformar a Grande Galeria do Louvre em Museu Real.

inaugurado em 1795, constitui um dos arquétipos do “museu-memória”⁷, objetiva reconstruir o passado grandioso da nação, celebrar e comemorar o grande feito; 3º o **Museu de História Natural**⁸, inaugurado em 10 de junho de 1793, surge a partir do Jardim Real de Plantas Medicinais e volta-se para o desenvolvimento científico classificatório, naturalmente ordenador, uma vez que a história da natureza é também a revelação da ordem natural dos seres e das coisas e 4º o **Museu de Artes e Ofícios**, orientado para as ocupações técnicas e realizações práticas, instalado em 1802, como o *Conservatoire des arts et métiers*.

Esse plano museológico⁹ singular merece atenção. O poder em exercício amplia a sua rede de relações, produz novos sentidos, estabelece linhas de pensamento, determina o que deve ser conhecido, multiplica as instituições de memória (e de esquecimento) atribuindo-lhes um papel de fonte de saber, de “luz” e de “esclarecimento”. Esses quatro museus, cujo projeto é genericamente esboçado no final do século XVIII, ganham corpo e desenvolvimento no século XIX que, como se sabe, é “a idade de ouro dos museus.” (Bréon, 1994: p.4) Esse quaternário constitui-se a partir do exercício de agrupamento de seres, coisas e imagens com nomeações e funções específicas. Os seres musealizados passam a ser memória da natureza e da vida, excluídos do campo das relações, eles são enquadrados nas *gavetas naturais* da ordem da repetição. As coisas também precisam ser disciplinadas e organizadas com o suporte da memória, da experiência, do pensamento sobre o já produzido. O próprio pensamento repetidamente passa a ser derivado da memória. As imagens musealizadas, submetidas a um padrão estético, tem o seu lugar próprio e passam a ser monumentos, testemunhos fidedignos, registros de memória.

Como esclarece Emmanuel Bréon, a partir de 1789, a Revolução deu início a um processo de confisco dos bens nacionais que estavam sob a posse

⁷ O “museu-memória” e o “museu-narrativa” são dois arquétipos museológicos trabalhados por Myrian S. dos Santos em sua tese: *História, Tempo e Memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional*. IUPERJ, 1989.

⁸ Como afirma Foucault: “Os documentos desta história nova não são outras palavras, textos ou arquivos, mas sim espaços claros em que as coisas se justapõem: herbários, coleções, jardins; o lugar dessa história é um retângulo intemporal em que, despojados de todo o comentário, de toda a linguagem de rodeios, os seres se apresentam uns ao lado dos outros, com as suas superfícies visíveis, aproximados segundo os seus traços comuns, e desse modo já virtualmente analisados e portadores do seu próprio nome.” (1966:p.176)

⁹ É interessante observar que o anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), elaborado por Mário de Andrade, em 1936, dentro do programa da Revolução de 1930, sugere também a criação de quatro museus nacionais: o museu arqueológico e etnográfico (que deveria resultar de uma transformação do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista); o museu histórico (que deveria resultar do desenvolvimento do Museu Histórico Nacional); a galeria de belas artes (criada em 1937, com o nome de Museu Nacional de Belas Artes) e o museu de artes aplicadas e técnica industrial (que não existia, mas que também nunca foi criado). Esse projeto museológico de Mário de Andrade guarda estreitas relações com aquele desenhado no final século XVIII.

da realeza, e, ao mesmo tempo, de destruição das lembranças do Antigo Regime. “Para assegurar a salvaguarda dessas riquezas, ela [a Revolução] deveria criar um espaço neutro, que **fizesse esquecer** ¹⁰ as suas significações religiosas, monárquicas ou feudais: este espaço seria o museu” (1994: p.4). O esclarecimento de Bréon favorece o entendimento das sutilezas do exercício do poder articulado à memória e ao esquecimento. O projeto museológico alinha-se com o ideal revolucionário à medida em que concebe museus como instituições públicas e abertas ao público. Depositário fiel dos bens retirados da esfera privada da realeza e inseridos na esfera pública em nome da Revolução, o museu passa a ser também o conservador de lembranças do Antigo Regime, lembranças representadas através de bens materiais que escaparam da guilhotina pelo salvo-conduto de um suposto interesse nacional e coletivo. O interesse nacional é um discurso homogeneizador. No caso dos museus, ele também é o argumento que sustenta a continuidade e a permanência das riquezas e dos valores artísticos e científicos.

A declaração do abade Grégoire, em 1794, à Convenção Nacional, permite identificar em nome de quem as lembranças devem ser salvas: “Inscrevamos – diz ele – em todos os monumentos e gravemos nos corações esta sentença: os bárbaros e os escravos detestam as ciências e destróem os monumentos de artes; os homens livres os amam e os conservam.”(1994: p.4) Portanto, a conservação das ciências, artes e monumentos, destina-se aos “homens livres”, aos burgueses bem sucedidos. Os que não sabem, os que não apreciam as artes, os que não se identificam com os monumentos são “bárbaros” ou “escravos”, e em qualquer caso são excluídos politicamente do processo de construção de memória.

No século XVIII e durante um largo período do XIX os museus, as artes e os monumentos desempenharam um tríplice papel: educar o indivíduo, estimular o seu senso estético e afirmar o nacional. Os “bárbaros” e os “escravos” estavam portanto colocados fora do alcance desse tríplice objetivo. Em outros termos: os museus da modernidade são também dispositivos disciplinares, eles individualizam seus usuários, qualificam seus visitantes e exigem saberes, comportamentos, gestos e linguagens específicas para a fruição de seus bens e o aproveitamento de seus espaços. O poder disciplinar nos museus revela-se de maneira clara através de quatro aspectos ou de quatro “características básicas” (Foucault, 1977: p.125-199 e Machado, 1999: p.VII-XXIII): **1º - A organização do espaço.** Pela via dos procedimentos museográficos o espaço é organizado e individualizado. Salas, ambientes, circulações e circuitos, relacionados com funções específicas e hierarquizadas,

¹⁰ O grifo é meu.

são criados; **2º - O controle do tempo.** Nos templos de memória o tempo é controlado, por mais livre que aparente ser. Há uma velocidade ideal para os usuários do museu: não convém ser muito rápido, nem demasiadamente lento. Há um tempo ideal para que os corpos entrem e saiam do museu. Esse tempo ideal está vinculado à idéia de um princípio de normalidade para a absorção do conhecimento de que o museu é o gentil depositário ou o fiel carcereiro. Além disso, existem horários e dias interditos; **3º - A vigilância e a segurança do patrimônio.** Se o museu guarda monumentos, documentos, tesouros e riquezas sem par, e se os “bárbaros” e os “escravos” só se relacionam com eles para roubá-los, danificá-los e destruí-los, é preciso proteger esse conjunto de bens. Essa será uma das principais funções dos conservadores, fiscais das coisas e dos seres. É preciso vigiar ostensivamente e ao mesmo tempo manter um “olhar invisível” debruçado sobre as ameaças que pairam sobre os bens musealizados. Entre essas ameaças destaca-se o público. É preciso vigiar o público visível e invisivelmente, de tal modo que o público passe a vigiar o público. **4º - A produção de conhecimento.** O poder disciplinar nos museus gera também saberes específicos: referentes ao espaço, ao tempo, aos bens colecionados, ao público e ao próprio conhecimento produzido. Esse novo conhecimento voltará a ser aplicado para o aprimoramento do poder disciplinar.

Antes e depois da Revolução a hierarquização das possibilidades de fruição dos bens musealizados é um fato. Apenas dois exemplos, entre os vários possíveis: 1º - Em 1773, Sir Ashton de *Alkrington Hall (Manchester)* fez publicar em jornais ingleses, nota onde afirmava:

(...) tendo-me cansado da insolência do Povo comum, a quem beneficiei com visitas ao meu museu, cheguei a resolução de recusar acesso à classe baixa, exceto quando seus membros vierem acompanhados com um bilhete de um Gentleman ou Lady do meu círculo de amizades. E por meio deste eu autorizo cada um de meus amigos a fornecer um bilhete a qualquer homem ordeiro para que ele traga onze pessoas, além dele próprio, e por cujo comportamento ele seja responsável, de acordo com as instruções que ele receberá na entrada.¹¹

2º - Vinte anos depois, em 1793, o *projet et règlement pour le Muséum français* estabelecia que os cinco primeiros dias, de cada conjunto de dez, seriam consagrados aos estudos dos artistas e os outros dias ao resto do público. Posteriormente, como revela Bjurström (1993: p.560), os dias

¹¹ Ver o livro **O que é museu** (Suano, 1986: p.27)

destinados ao resto do público seriam reduzidos para três e os reservados para estudos dos artistas ampliados para sete.

Nos dois exemplos encontra-se o traçado de uma política que hierarquiza os usos e os usuários dos bens musealizados, estabelecendo quem pode, quando pode e de que forma pode utilizar o museu e os seus acervos. O primeiro exemplo valoriza as relações sociais de um bem determinado círculo de amigos, estimula a troca de favores e fixa o comportamento canônico. O segundo privilegia de um modo todo especial os artistas em detrimento de outros públicos.¹² Mais do que um privilégio esse acesso facilitado é uma troca de favores, uma permuta de poderes, uma vez que os artistas é que vão construir obras monumentais para assegurar a glória, a imortalidade, a presença no corpo da memória das imagens, dos feitos e dos heroísmos de alguns revolucionários que acabavam atuando como os antigos representantes da nobreza e do clero.

No século XIX as instituições de preservação do patrimônio histórico e artístico se multiplicam. Os museus e os monumentos espalham-se por toda a parte, tendo como principal pólo irradiador os países colonizadores da Europa. Os projetos de nação passam pela construção de museus que ordenam as memórias, os saberes e as artes.

O movimento expansionista europeu encontra na institucionalização da memória - leia-se na criação e manutenção de museus, bibliotecas e arquivos - um instrumento e uma via para a afirmação dos valores burgueses. Nesse sentido, essas instituições são também um *espelho* ou um *palco* (caso específico dos museus) onde as transformações que se operam na sociedade europeia e as conquistas realizadas pela burguesia são, de algum modo, refletidas e apresentadas.

Os museus etnográficos, antropológicos e históricos propriamente ditos são invenções que datam do século XIX. É preciso compreendê-los dentro do mesmo quadro analisado por Foucault em **As palavras e as coisas**. “As ciências humanas - diz ele - apareceram no dia em que o homem se constituiu na cultura ocidental ao mesmo tempo como o que é necessário pensar e o que há a saber.” (1966: p. 448) Em conseqüência, os museus com abordagem ancorada nas ciências humanas ou mesmo os museus do homem só puderam se constituir posteriormente.

Na Dinamarca, por exemplo, a partir de 1879, com os trabalhos de Bernhard Olsen, estará em processo a criação do museu nacional de etnografia

¹² Per Bjurström em seu texto **Les premiers musées d'art en Europe et leur public** (1993: p.560) informa que um regulamento do Louvre previa a exclusão do museu de prostitutas e de pessoas em estado de embriaguez. A regulamentação da exclusão, além de individualizar segmentos de público, permite a suposição de que o museu interessava, por motivos muito diferentes, a um público muito diversificado. Uma pergunta fica no ar: o que prostitutas e bêbados iriam fazer no museu?

(Dansk Folkemuseum), oficialmente aberto em 1885. Ao lado desse museu, isto é: ao mesmo tempo e no mesmo espaço, Olsen abre um *panoptikon*. Utilizando manequins em cera ele reconstitui, de maneira realista, cenas que ilustram acontecimentos históricos e representam personagens célebres. (Maure, 1993: p.151) A palavra *panoptikon* tem o sentido de local de guarda, ponto ou posição central de onde o observador tem visão periférica. Estudando as origens da medicina clínica e os problemas da penalidade Foucault (1972, 1975 e 1979) depara-se com o *Panoptikon* do jurista inglês Jeremy Bentham, editado no final do século XVIII, e afirma que trata-se de uma espécie de “ovo de Colombo na ordem da política”. O *panoptikon* é assim descrito pelo filósofo francês:

(...) na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas tem duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. (...) O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (1977: p.177)

O *panoptikon* museológico concebido por Olsen no final do século XIX além testemunhar a força de penetração da figura arquitetural idealizada por Bentham, sugere que as aproximações entre museus e tecnologias de poder são muitas e precisam ainda ser investigadas com profundidade.¹³ Reduzir o *panoptikon* a um sistema ótico ideal e a partir daí justificar a sua aplicação museológica, desvinculando-a do exercício do poder é, no mínimo, escamotear a questão. Interessa, portanto, perguntar: Quem está sendo retirado da masmorra, da escuridão, do esconderijo? Quem está sendo mergulhado num novo campo de luz e de visão? Quem vê e o que vê? Quem vigia quem?

¹³ Este campo de pesquisa até onde me é dado saber está praticamente inexplorado.

Seria possível pensar que o *panoptikon* museológico de Olsen quer retirar os próprios museus da escuridão e lançá-los num novo campo de luz. Neste caso, os museus é que são vigiados e controlados. Não seria o próprio *panoptikon* museológico uma cela ou um periférico em relação a um dispositivo panóptico ainda mais amplo?

Seria possível pensar também que a coleção, o acervo, o conjunto de bens históricos, artísticos e naturais é que está sendo retirado das trevas, da penumbra e recolocado num ambiente de luz, de visibilidade plena. É verdade que até hoje em alguns porões e depósitos museológicos (espécies de masmorra) existem bens culturais encaixotados, aprisionados, distanciados da visão do público. Interessa compreender que a exposição do acervo vincula-se a um determinado discurso, a um determinado saber dizer. Assim, ao dar maior visibilidade ao acervo o que se faz é afirmar ou confirmar um discurso. O que se expõe à visão do vigia não são objetos, são falas, narrativas, histórias, memórias, personagens em cela, em cena e em cera, acontecimentos congelados. Neste caso, o que se quer aprisionar e ao mesmo tempo deixar à vista é a memória, a história, a verdade, o saber. Não são os corpos (doentes e condenados) que estão nas salas ou celas do *panoptikon* museológico e sim os seus simulacros, os seus duplos em cera. Dupla prisão.

É possível pensar ainda que o usuário (o visitante, o público) é que está sendo retirado da escuridão e lançado na luz. Nesse caso, o visitante é que está na cela ou sala sendo olhado, vigiado, controlado pelos olhos dos manequins de cera, que além de tudo querem condicionar o saber, o olhar, o comportamento e a própria emoção.

O *panoptikon* museológico, a rigor, é tudo isso ao mesmo tempo e no mesmo espaço. O museu vigia e é vigiado. O acervo vigiado também serve para vigiar. O público olha as cenas, as ambientações, as reconstituições do real e é olhado pelos olhos dos vigilantes, mas também pelos olhos de cera, pelo olhar invisível. Tudo isso relacionado com um saber que se quer luminoso e iluminador.

Que se permita ao pesquisador anexar à estas reflexões a idéia de que o *panoptikon* mais do que um equipamento ótico ou um sistema arquitetural aprisionado ao alcance da visão física, é um conceito que permite romper com os limites da abrangência do olhar e criar outros olhares. Este encaminhamento, possibilita pensar a Europa constituindo-se como uma torre central, vazada de janelas que se abrem para uma construção periférica, em anel, dividida em celas ou colônias.

O desenvolvimento dos museus para além da “torre central” europeia e a partir do início do século XIX, é um fenômeno colonialista.

Como sustenta Hugues de Varine:

Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver a sua própria cultura com olhos europeus. (1979: p.12)

Mas o olhar europeu, é preciso acrescentar, também está sendo construído e condicionado pelo sistema colonial, uma vez que ele é parte integrante da rede de relações. Esse olhar produtor de memória e de saber reflete-se nos museus, sejam eles centrais ou periféricos.

O panorama das instituições brasileiras que cuidam da preservação e difusão do patrimônio material e espiritual produzido nas relações com os campos empíricos do trabalho, da vida e da linguagem, foi concretamente transformado após a transferência da corte e da família real portuguesas da Europa para o Brasil, no início do século XIX. Essa transferência, vinculada à seqüência de acontecimentos que se desdobraram a partir da Revolução, trouxe para a colônia não apenas a família real acompanhada de um contingente de mais de 15000 pessoas, mas também novos hábitos, comportamentos, sabores e odores, novas relações de poder, novas ordenações jurídicas e econômicas, novos conhecimentos e práticas médicas, novos olhares, memórias e esquecimentos.

Com grande velocidade é construída uma rede de memória que vincula decididamente o Brasil à Europa. Palavras, livros, documentos, coisas, sonhos, artistas e cientistas europeus são trazidos para a colônia que se transforma em sede provisória da monarquia portuguesa e, acima de tudo, em “um centro produtor e reprodutor de sua cultura e memória.” (Schwarcz, 1995: p.24)

Entre as instituições criadas no Brasil em decorrência direta da presença da família real, destacam-se o Horto Real de Aclimação (1808), a Biblioteca Real (1810), a Academia Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816) e o Museu Real (1818). O aparecimento dessas instituições vem acompanhado de muitas perguntas. Por exemplo, a quem se destina o Museu Real num país onde multiplicam-se os analfabetos, cujas memórias não estão gravadas em livros ou obras de arte e sim em seus corpos e nas práticas sociais quotidianas?

Para responder a essa questão pode-se evocar a lembrança da sentença do abade Grégoire: “os bárbaros e os escravos detestam as ciências e destroem os monumentos de artes; os homens livres os amam e os conservam.” De certo, a Instituição criada não está orientada para negros, índios e mestiços. Ela destina-se à qualificação da coroa portuguesa junto às outras nações; mas também atende aos interesses da aristocracia luso-brasileira, dos homens ricos,

das famílias abastadas, do clero, dos artistas, dos cientistas, dos viajantes e paradoxalmente contribui para a formação de uma elite ilustrada ao nível local. Para estes indivíduos é que a instituição de memória funciona como dispositivo de poder disciplinar, indicando o que se pode saber, o que se pode lembrar e esquecer, o que se pode e como se pode dizer e fazer. Em outros termos: museus, bibliotecas, arquivos, institutos e academias são espelhos e palcos que encenam a dramaturgia da sociedade a que se referem e que ao articularem um determinado discurso, também condicionam o olhar e aprisionam o entendimento, a ciência e a arte.

A pesquisa aqui apresentada orientou-se no sentido de compreender pontualmente as relações entre memória e poder nas instituições modernas de preservação do patrimônio cultural, com ênfase em museus dos séculos XVIII e XIX. Ainda que não faça parte do escopo da presente investigação - pois o próximo movimento será destinado ao estudo de algumas propostas museológicas alternativas - quero destacar a importância de pesquisas que se debrucem sobre as relações entre memória e poder em museus de países socialistas e mesmo sobre o projeto de um Museu Universal (ou Global) concebido por Hitler para ser implantado em Linz, sua cidade natal, com o objetivo de ser o maior e o mais completo museu do mundo civilizado, reunindo obras saqueadas pelo exército nazista e outras compradas pelo próprio *Führer*. Este museu que não se concretizou, queria ser o ápice museal, a síntese dos avanços museológicos da burguesia realizados nos séculos XVIII e XIX ou ainda, como diz Suano (1986: p.51), “a melhor expressão da sociedade capitalista”.

2º MOVIMENTO: entre o diagnóstico e a prescrição

Penso na moda 'retro' atualmente em voga. Que vem a ser esta moda? Quer dizer que se descobrem certas raízes ou que se querem esquecer as dificuldades do presente?

Jacques Le Goff

Dois movimentos de memória: um que se dirige ao passado e outro que se orienta para o presente. O confronto entre eles mantém a dinâmica da vida. A vitória do primeiro sobre o segundo configura-se como a perda da utopia, a perda dos sonhos ou “do tesouro” a que se refere Hannah Arendt:

A história das revoluções - do verão de 1776, na Filadélfia, e do verão de 1789, em Paris, ao outono de 1956, em Budapeste - que decifraram politicamente a estória mais recôndita da idade moderna, poderia ser narrada alegoricamente como a lenda de um antigo tesouro, que, sob as circunstâncias mais várias, surge de modo abrupto e inesperado, para de novo desaparecer qual fogo-fátuo, sob diferentes condições misteriosas. (...) A perda, talvez inevitável em termos de realidade política, consumou-se, de qualquer modo, pelo olvido, por um lapso de memória que acometeu não apenas os herdeiros como, de certa forma, os atores, as testemunhas, aqueles que por um fugaz momento retiveram o tesouro nas palmas de suas mãos; em suma os próprios vivos. (1992:30-1)

Às instituições de memória, e de modo particular aos museus, é freqüentemente atribuída a função de casas de guarda do tesouro.¹⁴ Mas, se o tesouro foi perdido o que elas guardam? E se guardam de fato um tesouro, que tesouro é esse?

Nos museus normalmente encontram-se os testemunhos materiais de determinados períodos históricos. No entanto, a estes testemunhos materiais (alguns com valor de mercado) associam-se valores simbólicos e espirituais de diferentes matizes.¹⁵ Assim, o tesouro guardado nos museus não está

¹⁴ No período de 14 de dezembro de 1994 a 8 de janeiro de 1995 o Ministério da Cultura, através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, realizou no Paço Imperial, a exposição denominada “Tesouros do Patrimônio”, reunindo acervos de doze museus e de diferentes tipologias: esculturas, pinturas, fotografias, partituras musicais, gravuras, filmes, elementos da natureza, moedas, um vestido de princesa, uma bata de escrava, um instrumento de suplício, etc.

¹⁵ Faço coro com Jacques Le Goff: “Pessoalmente, não hesito em usar as expressões de Michelet quando dizia que o patrimônio é espiritual. Com isto entendo a introdução no campo do patrimônio de uma noção da

necessariamente relacionado a valores monetários. Esse tesouro museológico, apenas aparentemente reside nas coisas, uma vez que as coisas estão despidas de valor em si. O que está em jogo é a tentativa de construção de uma tradição que possa vincular o presente ao passado (e quem sabe, por uma vereda de memória insubmissa, o passado ao presente?). Em outros termos: se o museu pode, por um lado, significar que o tesouro foi perdido e ali está apenas o seu duplo, sem potência e sem vida; por outro, pode também lembrar que o tesouro existiu, que ele já esteve nas mãos dos vivos e que pode reaparecer abruptamente, permitindo que o sentido da vida seja reapropriado.

Pensado por essa estrada, o museu (despido também de valor em si) é um campo onde encontram-se os dois movimentos de memória e que desde o nascedouro está marcado com os germes da contradição e do jogo das múltiplas oposições.

O vocábulo museu, como se sabe, tem origem na Grécia, no Templo das Musas, edifício principal do instituto pitagórico, localizado em Crotona (Século VI a.C.). As musas, por seu turno, foram geradas a partir da união celebrada entre Zeus (identificado com o poder) e Mnemósine (identificada com a memória). O retorno à origem do termo museu não tem nada de novo. Diversos textos trazem essa referência. Avançando um pouco pode-se reconhecer, ao lado de Pierre Nora (1984), que os museus vinculados às musas por herança materna (matrimônio) são “lugares de memória”; mas por herança paterna (patrimônio) são configurações e dispositivos de poder. Assim, os museus são a um só tempo: herdeiros de memória e de poder. Estes dois conceitos estão permanentemente articulados nas instituições museológicas.

É fácil compreender, por esta picada mítica, que os museus podem ser espaços celebrativos da memória do poder ou equipamentos interessados em trabalhar com o poder da memória. Essa compreensão está atrelada ao reconhecimento da deficiência imunológica da memória em relação ao contágio virótico do poder e da inteira dependência química do poder em relação ao entorpecimento da memória. A memória (provocada ou espontânea) é construção e não está aprisionada nas coisas, ao contrário, situa-se na dimensão interrelacional entre os seres, e entre os seres e as coisas.

Com todos esses ingredientes, o pesquisador está habilitado para o entendimento de que a constituição dos museus celebrativos da memória do poder decorre da vontade política de indivíduos e grupos e representa a concretização de determinados interesses. Os museus celebrativos da memória do poder - ainda que tenham tido origem, em termos de modelo, nos séculos

diversidade das tradições, os movimentos insurrecionais, os de contestação, tudo o que permitiu a um povo ser aquilo que é. Fazer coincidir este conceito com *objetos* de um passado mitizado é perigosíssimo.” (1986: p.54-5)

XVIII e XIX - continuaram sobrevivendo e multiplicaram-se durante todo o século XX. Aqui não se está falando de instituições perdidas na poeira do tempo; ao contrário, a referência incide em modelos museológicos que, superando as previsões apocalípticas de alguns especialistas, sobrevivem e continuam deitando regras.

Para estes museus, a celebração do passado (recente ou remoto) é a pedra de toque. O culto à saudade, aos acervos valiosos e gloriosos é o fundamental. Eles tendem a se constituir em espaços pouco democráticos onde prevalece o argumento de autoridade, onde o que importa é celebrar o poder ou o predomínio de um grupo social, étnico, religioso ou econômico sobre os outros grupos. Os objetos (seres e coisas), para os que alimentam estes modelos museais, são coágulos de poder e indicadores de prestígio social. O poder, por seu turno, nestas instituições, é concebido como alguma coisa que tem *locus* próprio, vida independente e está concentrado em indivíduos, instituições ou grupos sociais. Essa concepção está distante daquela enunciada por Foucault:

O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E ‘o’ poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto-reprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apóia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las. Sem dúvida, devemos ser nominalista: o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada. (1997: p.89)

A tendência para a celebração da memória do poder é responsável pela constituição de acervos e coleções personalistas e etnocêntricas, tratadas como se fossem a expressão da totalidade das coisas e dos seres ou a reprodução museológica do universal, como se pudessem expressar o real 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.

As relações estreitas entre a institucionalização da memória e as classes privilegiadas têm favorecido esta concepção museal. Não é fruto do acaso o fato de muitos museus estarem fisicamente localizados em edifícios que um dia tiveram uma serventia diretamente ligada a estâncias que se identificam e se nomeiam como sedes de poder ou residência de indivíduos “poderosos”.

Exemplificando: Museu da República e Museu do Itamaraty - antigas sedes republicanas do poder executivo; Museu Imperial e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista - antigas residências da família imperial; Paço Imperial - antiga sede do poder executivo; Museu Benjamim Constant - antiga residência do fundador da República; Museu Casa de Deodoro - antiga residência do proclamador da República; Museu Casa de Rui Barbosa - antiga residência de um dos ministros da República; Museu Histórico Nacional - complexo arquitetônico que reúne prédios militares do período colonial (Fortaleza de São Tiago, Arsenal de Guerra e Casa do Trem); Museu do 1º Reinado - antiga residência da Marquesa de Santos, amante de D. Pedro I.

A indicação desses poucos exemplos, convém esclarecer, não implica a afirmação de que os museus surgidos com caráter celebrativo estejam maculados por pecado original e fadados à reprodução de modelos que eliminam a participação social e a possibilidade de conexão com o presente. Até mesmo porque essa afirmação seria a negação do entendimento do museu como um “corpo” por onde o poder circula. Assim, dentro dos próprios museus desenvolvem-se canais de circulação de poder que permitem a produção de programas, projetos e atividades que traem a missão original da instituição.¹⁶ Para o bem e para o mal os museus não são blocos homogêneos e inteiramente coerentes. Ali mesmo em suas veias circulam corpos e anticorpos, memória e contramemória, seres vivos e mortos. De qualquer modo, para além dessa visão microscópica, não se deve desconsiderar as tendências gerais predominantes em uma instituição, em um complexo institucional ou em um conjunto de processos e práticas. Interessa aqui afirmar que alguns museus, dando provas de que a mudança é possível, buscam transformar-se em equipamentos voltados para o trabalho com o poder da memória.¹⁷

O diferencial, neste caso, não está no reconhecimento do poder da memória, mas sim na colocação das instituições de memória ao serviço do desenvolvimento social, bem como na compreensão teórica e no exercício prático da apropriação da memória e do seu uso como ferramenta de intervenção social.

Trabalhar nesta perspectiva (do poder da memória) implica afirmar o papel dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos para o melhor equacionamento de seu acervo de problemas. O museu que adota este caminho não está interessado apenas em ampliar o acesso aos bens culturais acumulados, mas, sobretudo, em socializar

¹⁶ Em termos administrativos e gerenciais essa missão deveria ser reavaliada e revista de quando em quando.

¹⁷ O Museu Histórico Nacional, o Museu da República e o Museu do 1º Reinado, por exemplo, já desenvolveram projetos nesta linha, mas a continuidade não foi garantida.

a própria produção de bens, serviços e informações culturais. O compromisso, neste caso, não é com o ter, acumular e preservar tesouros, e sim com o ser espaço de relação, capaz de estimular novas produções e abrir-se para a convivência com as diversidades culturais.

Operando com objetos herdados ou construídos, materiais ou não-materiais, os museus trabalham sempre com o já feito e já realizado, sem que isso seja, pelo menos em tese, obstáculo para a conexão com o presente. Essa assertiva é válida tanto para os museus de arte contemporânea, quanto para os ecomuseus envolvidos com processos de desenvolvimento comunitário. A questão fundamental, como indicou Le Goff, é saber se a instituição museológica está aderindo ao passado e à moda “retro”¹⁸ para compreender e atuar aqui e agora ou para esquecer “as dificuldades do presente”. Em qualquer hipótese, remontar (museograficamente) *ao* passado é reinventar *um* passado, uma vez que dele guardam-se apenas restos. Contudo, à tentativa de “esquecer as dificuldades do presente” alia-se muitas vezes um movimento de promoção passadista¹⁹ que, vinculando o conceito de patrimônio aos objetos materiais, busca afirmar que a memória e a história estão sendo preservadas, sem conflito, sem contestação, sem produção inovadora. (Le Goff, 1986: p.55).

Trabalhar com a perspectiva de um movimento de memória que se conecta estrategicamente ao presente sem querer esquecê-lo, mas olvidando necessariamente alguns aromas do passado, conduz o investigador ao reconhecimento de que aquilo que se anuncia nos museus não é *a* verdade, mas *uma* leitura possível, inteiramente permeada pelo jogo do poder. Onde há memória há esquecimento e “lá onde há poder há resistência”.(Foucault, 1997: p.91) A possibilidade de múltiplas leituras resgata para o campo museológico a dimensão do litígio: é sempre possível uma nova leitura.

Onde há poder há memória.

O poder em exercício empurra a memória para o passado, subordinando-a a uma concepção de mundo, mas como o passado é um não-lugar e o seu esquecimento é necessário, as possibilidades de insubordinação não são destruídas. O tesouro perdido não está no passado, está perdido no presente, mas importa lembrar (ou não esquecer) que ele pode surgir abruptamente incendiando os vivos.

¹⁸ À medida em que se aproximam o fim do ano, o fim do século e o fim do milênio, a moda “retro” se amplia. É como se o presente perdesse força e vigor e o passado sugasse os sujeitos da história para o seu ventre de Saturno.

¹⁹ Exemplos de promoção passadista na Polônia, na Itália e na França são analisados por Le Goff no livro **Reflexões sobre a história**. Esse autor identifica no conceito de patrimônio apontando para o passado um grande perigo.

CONCLUSÃO: quase um outro movimento

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo.

Néstor Garcia Canclini

Com o presente texto busquei compreender a partir da análise de instituições que tratam com o patrimônio, concentrando-me de modo particular nos museus, como se operam as relações entre memória e poder ali mesmo onde estão articuladas teorias e práticas de preservação e uso da herança cultural.

Os estudos desenvolvidos permitiram perceber que onde há memória há poder e onde há poder há exercício de construção de memória. Memória e poder exigem-se. O exercício do poder constitui “lugares de memória” que, por sua vez, são dotados de poder. Nos grandes museus nacionais e nos pequenos museus voltados para o desenvolvimento de populações e comunidades locais, nos museus de arte, nos de ciências sociais e humanas, bem como nos de ciências naturais o jogo da memória e do poder está presente, e em consequência participam do jogo o esquecimento e a resistência. Este jogo concreto é jogado por indivíduos e coletividades em relação. Não há sentido imutável, não há orientação que não possa ser refeita, não há conexão que não possa ser desfeita e refeita.

Ao tratar dos dois movimentos de memória, com orientações vetoriais distintas, tratei esquematicamente de sublinhar a vinculação com o passado ou a conexão com o presente, mas esses movimentos são complexos e não são lineares, existem avanços e recuos em diversos sentidos.

Para finalizar quero introduzir um debate que talvez interesse, de modo especial, aos museus voltados para o desenvolvimento social e a operação com um acervo de problemas que afetam indivíduos e grupos a eles ligados.

As experiências que nos anos 70 opunham-se teórica e praticamente ao caminho adotado pelos museus clássicos, de caráter enciclopédico²⁰, desaguaram caudalosas nos anos 80²¹, permitindo a construção de veredas alternativas e a busca de sistematização teórico-experimental. Entre essas experiências quero destacar as seguintes:

²⁰ Esses museus herdaram “conceitos novecentistas que os condenaram a ser um templo sacrossanto e abstrato da cultura (...)” (Monreal, 1979: p.104)

²¹ Em 1984, foi criado o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM).

1º O Museu Nacional da Nigéria, em Niamey. Existindo pelo menos desde 1958, esse museu ganhou notoriedade na década de 70. Trata-se de um projeto original desenvolvido por Pablo Toucet²² (1975: p.32-5), museólogo e arqueólogo catalão em exílio, sensível às necessidades e problemas da população. Numa área de aproximadamente 24 hectares instalou-se um complexo museológico que no dizer de Hugues de Varine, abrangia:

um museu etnológico ao ar livre, jardim para crianças, jardim zoológico e botânico, lugar para espalhar e passear, para os desfiles de moda africana e europeia, e centro para a promoção de um artesanato de qualidade que fabrica objetos úteis; constitui, afinal a maior escola de alfabetização e, quando é o caso, um centro de difusão de programas musicais. (1979: p. 73)

2º A *Casa del Museo*, no México. Após a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) o Museu Nacional de Antropologia do Instituto Nacional de Antropologia e História do México lançou o projeto experimental a *Casa del Museo*, em três áreas populares: Zona do Observatório, El Pedregal de Santo Domingo e Nezahualcoytl. A prática nessas áreas apontou para uma concepção museológica, segundo a qual o museu passava a ser um veículo de educação e comunicação integrado no desenvolvimento da comunidade. Como assinala Moutinho:

Aconteceu, porém que o sucesso do trabalho em El Pedregal, fruto aliás dos ensinamentos recolhidos na primeira experiência [Zona do Observatório] e que em 1980 se cimentavam através do curso de formação de novos museólogos [cidade de Nezahualcoytl], foi pressentido pelos conservadores da museologia tradicional como uma ameaça aos museus instituídos.(...) Num meio adverso, receoso de mudança, ao projeto da Casa do Museu foram sendo retirados progressivamente todos os apoios, de modo que em 1980 foi dado por encerrado. (1989: p.39-40)

3º Museus locais em Portugal. Após a Revolução de abril de 1974, diversas experiências museológicas desenvolveram-se em Portugal a partir de iniciativas locais realizadas por associações culturais ou autarquias. Alguns museus surgidos ou transformados com base nessas experiências passaram a considerar as suas coleções como um “meio” para a realização de trabalhos de

²² Dirigiu também escavações em sítios arqueológicos na Tunísia.

interesse social; suas intervenções ampliaram-se e orientaram-se para a valorização da localidade, para o fomento do emprego e para as áreas de comunicação e educação. Como afirma o responsável pelo Museu Etnológico de Monte Redondo:

Esta é a verdadeira riqueza que estes museus contém, riqueza essa sempre em transformação, e em correspondência, com os processos de transformação que abrangem todas as áreas da vida do país.

É nossa convicção que o acervo de um novo museu é composto pelos problemas da comunidade que lhe dá vida. Assim sendo, fácil é de admitir que o novo museu tem de ser gerido e equipado por uma forma a poder lidar com um acervo, cujos limites são de difícil definição e pior ainda, sempre em contínua mudança. (1985: p.46)

O esforço para sistematizar as novas experiências museológicas e marcar as diferenças com outros referenciais teóricos levou Hugues de Varine a estabelecer o seguinte quadro esquemático:

Museu tradicional = edifício + coleção + público
--

Ecomuseu/Museu Novo = território + patrimônio + população

Visualizo aqui um problema teórico-prático de grande interesse museológico. Como busquei demonstrar a relação entre memória e poder nos museus não é fortuita ou ocasional, ao contrário faz parte da sua própria constituição. Ainda que nos museus tradicionais essa relação alcance maior visibilidade através do edifício (tipologia arquitetônica), da coleção (pinturas e esculturas monumentais, anéis, armas, bandeiras e artefatos de povos “primitivos”), do público (vigiado, seletivo e pouco participativo) e do discurso museográfico, ela não está ausente dos projetos alternativos, sejam eles ecomuseus, museus regionais, comunitários, locais ou tribais. Contudo, é preciso reconhecer que nesses casos ela ganha algumas especificidades.

Também nos ecomuseus a memória poderá estar orientada para o passado ou para o presente, também ali ela poderá vir a ter uma função emancipadora ou coercitiva. O modelo não tem funcionamento automatizado e a prática tem permitido compreender que ecomuseus também se tradicionalizam.

O termo território, por seu turno, exige cuidado conceitual. O estabelecimento e a defesa de territórios museológicos não tem valor em si. A

prática de demarcação de territórios pode também ser excludente e perversa. Qual é afinal de contas o território do humano? Arrisco-me a pensar que as práticas ecomuseológicas não têm sido sempre de territorialização²³, ao contrário elas movimentam-se entre a territorialização e a *desterritorialização*, sem assumir uma posição definitiva. Lembro-me de um dos responsáveis pelo Museu Etnológico de Monte Redondo, dizer em certa reunião de trabalho: “O Museu é a Taberna do Rui quando lá nos reunimos para a tomada de decisões, e também a casa do Joaquim Figueirinha, em *Geneve*, quando lá estamos trabalhando.” Não há noção de território que suporte esses deslocamentos abruptos. De outra feita, essa mesma pessoa achava importante fazer coincidir o território de abrangência física do Museu Etnológico com um mapa da Região de Leiria em termos medievais (Gomes, 1986: p. 9). As idéias: museu estilhaçado, museu de múltiplas sedes, museu descentralizado, museu com antenas e outras, são ao meu ver, a confirmação do que acabei de expor.

Se por um lado, marcar o território pode significar a criação de ícones de memória favoráveis à resistência e a afirmação dos saberes locais frente aos processos homogeneizadores e globalizantes; por outro, assumir a volatilidade desse território pode implicar a construção de estratégias que favoreçam a troca, o intercâmbio e o fortalecimento político-cultural dos agentes museais envolvidos.

O conceito de patrimônio também não é pacífico, envolve determinados riscos e pode ser utilizado para atender a diferentes interesses políticos. Portanto, ao se realizar uma operação de passagem do conceito de coleção para o de patrimônio, os problemas foram ampliados. No entanto, as práticas ecomuseológicas também aqui não parecem, em muitos casos, reforçar a idéia de coleção ou mesmo de patrimônio, concebido como um conjunto de bens. Práticas museológicas como as do Museu Didático-Comunitário de Itapuã (BA) e do Ecomuseu de Santa Cruz (RJ) operam com o acervo de problemas dos indivíduos envolvidos com os processos museais. O que parece estar em foco, aqui também, é uma *descoleção*, na forma como a conceitua Canclini. (1997: p.283-350). Nos dois casos, não há uma preocupação patrimonial no sentido de proteção de um passado clássico e monumental, mas sim um interesse na dinâmica da vida. Em outros termos: o interesse no patrimônio não se justifica pelo vínculo com o passado seja ele qual for, mas sim pela sua conexão com os problemas fragmentados da atualidade, a vida dos seres humanos em relação com outros seres, coisas, palavras, sentimentos e idéias.

O termo população, além de ancorar o desafio básico do museu, é também de alta complexidade. Primeiramente, é preciso considerar que a

²³ A professora Myrian S. dos Santos estimulou essa reflexão com a seguinte questão: abandonar a idéia do edifício, como elemento definidor do museu, não é também abrir mão do território?

população não é um todo homogêneo, ao contrário, é composta de orientações e interesses múltiplos e muitas vezes conflitantes. Em segundo lugar, numa mesma população encontram-se processos de identificação e identidades culturais completamente distintos e que não cabem em determinadas reduções teóricas. Assim, as identidades culturais locais também não são homogêneas e não estão dadas a partida.

Questão síntese: o repto para as propostas museológicas alternativas que teimam em não perder o seu potencial transformador não estará colocado no favorecimento dos processos identitários variados e na utilização do poder da memória ao serviço dos indivíduos e da sociedades locais, cada vez mais complexas?

O que está em jogo nos museus é memória e é poder, logo também é perigo. Um dos perigos é o exercício do poder de forma autoritária e destrutiva, outro é a saturação de memória do passado, a saturação de sentido e o conseqüente bloqueio da ação e da vida.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, F. de (org.). **Guia dos museus do Brasil**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.
- ANDRADE, Mário. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória**. Brasília: MEC/SPHAN/FNPM, 1980.
- ANDRADE, Rodrigo M. F. de. **Rodrigo e o SPHAN**. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/FNPM, 1987.
- ARANTES, A.A. (org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos**. Lisboa: Terramar, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BJURSTRÖM, Per. Les premiers musées d'art en Europe et leur public. In: POMMIER, E. (coord.) **Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre**. Paris: Klincksieck, 1995.
- BRÉON, Emmanuel (edit.) Le Musée vu par... **Musées & collections publiques de France**. Paris, n. 205. 1994.
- CABANNE, Pierre. **Guide des musées de France**. Paris: Bordas, 1990.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- CASTRO, S.R.. **O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento**. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.
- CHAGAS, M. A ótica museológica de Mário de Andrade. In: **Ideólogos do Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro: MinC/IBPC .p.99-114, 1992.
- _____. Entre mortos e feridos: A construção do discurso preservacionista entre dois intelectuais do patrimônio. **Porto Arte**, n. 10. Porto Alegre: UFRGS. p.87-99, 1995.
- _____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- _____ e GODOY, Solange. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.27, p.31-59, 1995.
- CHAUI, Marilena . **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COELHO, Olívio G.P. **Do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro, 1992.
- DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico/ Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo, 1992.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Lisboa: Portugalia Editora, 1966.
- _____. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1972
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal. 1997.
- _____. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- GADOTTI, Moacir. **Educação e poder: introdução à pedagogia do conflito**. São Paulo: Cortez/ Autores Associados, 1985.
- GALARD, Jean. **Visiteurs du Louvre**. Paris: RMN, 1993.
- GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: FNPM, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Belo Horizonte: UEMG, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- GOMES, Saúl António. **Documentos medievais sobre Monte Redondo**. Monte Redondo: Museu Etnológico, 1986. (Coleção Cadernos Patrimônio, 2).
- GONDAR, Jô. O esquecimento como crise do social. In: **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: PUF, 1968.
- HERNÁNDEZ, F.H. **Manual de museología**. Madrid: Síntesis, 1994.
- HOBBSAWM, Eric J.. **Nações e nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____ e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

INSTITUTO Brasileiro do Patrimônio Cultural. **Ideólogos do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro, 1992. (Cadernos de debates, n.1).

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro: FU, 1990.

KRISHNAMURTI, J. **Liberte-se do passado**. São Paulo: Cultrix, 1971.

- LE GOFF, Jacques (org.) **Enciclopédia Einaudi. Memória - História**, v.1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- _____. **Reflexões sobre a história**. São Paulo: Edições 70, 1982.
- LEON, Aurora. **El Museo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- MACÉ, Federico e ALFONSO, Eduardo. **La sabiduría pitagórica**. México: Editorial Orion, 1974.
- MAURE, Marc. Nation, paysan et musée: la naissance des musées d'ethnographie dans les pays scandinaves (1870-1904). **HRRMN**. Paris, n.20 p.147-57, mars 1998.
- MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.
- MOITAL, João P. **As actas da junta da Parochia de Monte Redondo**. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico, 1986. (Coleção Cadernos Património, 3).
- MOUTINHO, Mário. **Museus e Sociedade**. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico, 1989. (Coleção Cadernos Património, 5).
- NICOLAS, Alain.(org.) **Nouvelles Muséologies**. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.
- NIETZSCHE, F. **Assim falava Zarathustra**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- _____. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova cultural, 1999.
- NORA, P. **Mémoire et Histoire** - la problematique des lieux. Les lieux de mémoire. vol. I. La République. Paris: Gallimard, 1984.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo Brasiliense, 1985.
- POMIAN, K. Musée, Nation, Musée National le Débat. **Musée Archeologique**: art, nature, histoire. n. 49, 1990.
- RIVIÈRE, Georges Henri. **Muséologie**. Paris: Dunod, 1989.
- ROJAS, Roberto (org.). **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.
- SANTOS, Maria Célia T. M. **Processo museológico e educação** - Construindo o Museu Didático Comunitário Prof. Lomanto Júnior, em Itapuã (tese de doutoramento em Educação) Salvador: UFBA, 1995.
- SANTOS, Myrian S. dos. **História, tempo e memória**: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional. (Tese de Mestrado apresentada ao IUPERJ). Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989.
- _____. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. **RCBS**, n. 23, p.71-84, out. 1993.
- SCHWARCZ, Lilia K.M.. O nascimento dos museus brasileiros, 1870-1910. In: MICELI, Sérgio (org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**. v.1. São Paulo: Finep/Vértice, 1989.
- _____. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- SUANO, M. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TOUCET, Pablo. Um museu original a céu aberto. **O Correio**. p.32-5, abril 1975.
- VALLE, Lilian. A escola imaginária. Rio de Janeiro: DP&A. 1997.
- _____. Memória e patrimônio: os sentidos que vêm da escola pública. In: **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.
- VARINE, Hugues. Entrevista. In: ROJAS, Roberto (org.). **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.
- VERGO, Peter (org.). **The new museology**. London: Reaktion Books, 1992.
- WEHLING, Arno e WEHLING, Maria José. Memória e história. Fundamentos, convergências, conflitos. In: **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.

**UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS
ESTUDOS AVANÇADOS DE MUSEOLOGIA**

MUSEU, LITERATURA E EMOÇÃO DE LIDAR

MÁRIO DE SOUZA CHAGAS

2011

MUSEU, LITERATURA E EMOÇÃO DE LIDAR

Introdução

O presente texto resulta de um trabalho de investigação que buscou compreender como os temas museu, memória, coleção e bem cultural estão representados no campo da literatura, de modo particular no fazer poético. A ênfase na poesia não deve precipitar a idéia de que as relações entre museu e literatura estejam confinadas neste campo literário, por mais que os museus sejam espaços poéticos. Como afirma Tomislav Sola (1989: p.49): “*La auténtica comunicación através de los museos ha engendrado siempre una forma de experiencia poética que es al mismo tiempo el único fundamento de todas las consecuencias esperadas de esta comunicación*”.

É importante explicitar à partida o caráter exploratório desta investigação e o exercício de uma linguagem de fronteira, que quer se movimentar entre o acadêmico e a poético, independente da rima.

A relação entre o museu e a poesia tem âncoras no mundo mitológico. Filha de Zeus e Minemósine, a musa Calíope, dedicada a poesia épica, uniu-se a Apolo e gerou Orfeu. Apolo, Calíope e Orfeu movimentam-se com liberdade no mundo da poesia. Orfeu, por seu turno, unindo-se a Selene (a Lua), gerou Museu, personagem semimitológico, herdeiro de divindades, comprometido com a instituição dos mistérios órficos, autor de poemas sacros e oráculos. Esta tradição mitológica sugere a idéia de que o museu é um *canto* onde a poesia sobrevive. A sua árvore genealógica não deixa dúvidas: a poesia épica de Calíope unida à lira de Apolo, gera Orfeu, o maior poeta cantor, aquele que com o seu cantar encantava, atraía e curava pedras, plantas, animais e homens. O iluminado Orfeu deu origem ao poeta Museu.

O termo museu ao longo do tempo recebeu diversas conotações, e entre elas a de compilação exaustiva sobre um determinado assunto. Este é precisamente o caso em que se inclui o *Poetical Museum* (coletânea de canções e poemas), publicado em Londres, no século XVIII (Suano, 1986: p.11).

O presente texto, mesmo entendendo a literatura como uma extensão do corpo da memória, compreende que a experiência poética também é experiência mítica, transcende a escrita e a memória e se manifesta como um sentimento de estupefação, de admiração, de assombro. A experiência poética assim concebida exige um estado de espírito de menino, semelhante ao que Garcia Morente (1974: p.35-6) identifica como necessidade indispensável

para o indivíduo que quer entrar no “território da filosofia.” Para Paulo Freire (1978: p.53) o ato de conhecimento exige a admiração: “Ad-mirar implica pôr-se em face do “não-eu”, curiosamente, para compreendê-lo.(...) Mas se o ato de conhecer é um processo – não há conhecimento acabado – ao buscar conhecer ad-miramos não apenas o objeto, mas também a nossa ad-miração anterior do mesmo objeto.” Por seu turno os museus, como sugere Bruno Bettelheim (1991: p.138), também podem contribuir para provocar, sobretudo nas crianças, a admiração e o assombro. “Do assombro, diz ele citando Francis Bacon, nasce o conhecimento.”

Foi esse espírito dialógico que nos mobilizou e nos levou à construção desse texto, dividido em três partes, alinhavado pelo pressuposto de que nos museus o desafio é lidar com pessoas, é provocar o assombro, expor idéias e trabalhar a emoção de lidar.

Compreendendo o museu como um ‘canto’ (no sentido de lugar) propício para a experiência poética, o presente texto busca finalmente perceber, dentro de um recorte arbitrário, ditado por coleta fortuita, qual o ‘canto’ do museu na prosa poética e na poesia e como ele opera no campo relacional.

I- Atraindo os museus e as coleções para um outro campo

(...) temos que admitir mudanças profundas na forma de atuação de cada museu. Mudanças tão profundas quanto as mudanças da própria sociedade e que exigem naturalmente novas propostas museológicas, novos perfis dos animadores desses processos, pois lidar com pessoas é bem mais complexo do que lidar com coleções. Expor e defender idéias é bem mais difícil do que expor objetos.²⁴

Mário Moutinho

Os museus e as coleções não cabem mais nas molduras douradas ou no cabide dos manuais técnicos, cabem na entrelinha da canção da vida. Os museus e as coleções cabem nas molduras e cabem nos cabides, quando os próprios cabides e molduras são revisitados e ganham novas dimensões, novos significados, novas possibilidades de resistência e de luta.

²⁴ - Excerto da conferência: **Museologia, memória e planejamento urbano**, realizada pelo professor Mário Moutinho, no dia 19 de agosto de 1997, no Museu da Limpeza Urbana Casa de Banhos do Caju (RJ), na abertura do Seminário Memória, Educação e Ambiente: perspectivas para uma ecologia urbana.

Os museus e as coleções transitam entre o abstrato e o concreto, entre o material e o espiritual, entre o virtual e o não-virtual, entre o real e a ficção, entre a poesia e a janela, entre a poesia e a embalagem de bom-bril.

O poeta Manuel de Barros anda dizendo por aí ²⁵ que “o poema é antes de tudo um inutensílio” (1982: p.23). Se o poeta (não) estiver apenas brincando de esconde-esconde, está evidenciado o parentesco entre o poema e o objeto museológico, entre o poema e a coleção. Os objetos museais são também inutensílios; são coisas, trens e trecos que perderam a serventia e a utilidade de origem e passaram a ter uma outra serventia, uma outra servidão até então não prevista. A condição de inutensílio, no entanto, não alija do poema, do objeto e da coleção a possibilidade de despertar idéias, emoções, sensações e intuições e muito menos a possibilidade de ser manipulado como um utensílio de narrativas nacionais, comemorativas e celebrativas de determinadas formas de poder. O inutensílio não está despido de significado, ao contrário, está aberto a diferentes significações.

O parentesco entre o museu, a coleção, o poema e outras formas de expressão literária pode ser flagrado em João Cabral de Melo Neto²⁶ (**Museu de Tudo e Museu de Tudo e depois**), em Mário de Andrade²⁷ (**Macunaíma e O Banquete**), Carlos Drummond de Andrade²⁸ (**Reunião : 10 livros de poesia**), Cecília Meireles²⁹ (**Mar Absoluto e outros poemas e Retrato Natural**), Wislawa Szymborka³⁰ (poemas incluídos no livro **Quatro Poetas Poloneses**, organizado e traduzido por Henryk Siewierski e José Santiago Naud), Italo Calvino³¹ (**Palomar e Cidades Invisíveis**), Charles Kiefer³² (**Museu de Coisas Insignificantes**) e diversos outros escritores.

²⁵ Ver entrevista concedida pelo poeta ao periódico **Caros Amigos**, ano 1, n. 3, jun, 1997.

²⁶ Poeta nascido em 1920, no Recife (PE) e falecido em 1999, no Rio de Janeiro (RJ); autor de **Pedra do Sono** (1942), **Morte e Vida Severina** (1963), **Museu de Tudo** (1975), **A Escola das Facas** (1980), **Agrestes** (1985), **Calle Relator** (1987), **Museu de Tudo e depois** (1988) e diversos outros livros.

²⁷ Em 1893 nasceu em São Paulo (SP) o polígrafo Mário de Andrade que desempenhou um papel central no modernismo brasileiro. Homem de idéias e ação Mário de Andrade discutiu e polemizou com diferentes gerações de intelectuais. Em 1936 elaborou um Anteprojeto que contribuiu decisivamente para a implantação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em fevereiro de 1945, antes do fim da segunda Guerra Mundial, o poeta faleceu.

²⁸ Considerado um dos grandes poetas brasileiros do século XX, nasceu em Itabira do Mato Dentro (MG), em 1902 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1987. Foi Chefe de Gabinete do Ministro Gustavo Capanema e teve grande aproximação com o tema patrimônio histórico e artístico nacional.

²⁹ Poeta nascida no Rio de Janeiro (RJ), em 1901. Autora de farta obra com um claro acento espiritualista e elevado misticismo lírico.

³⁰ Poeta nascida em 1923, em Bnin, cidade polonesa. Participou da geração que resistiu ao nazismo e em 1996 ganhou o Prêmio Nobel da Literatura.

³¹ Escritor nascido em Santiago de Las Vegas, Cuba, em 1923. Logo após o nascimento foi transferido para a Itália, onde veio a falecer no ano de 1985, em Siena.

Em Carlos Drummond de Andrade (1976: p.183), por exemplo, encontra-se o poema:

V - Museu da Inconfidência

São palavras no chão

**e memória nos autos.
As casas inda restam,
os amores, mais não.**

**E restam poucas roupas,
sobrepeliz de pároco,
e vara de um juiz,
anjos, púrpuras, ecos.**

**Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.**

Toda história é remorso.

Aqui o poeta indica o que restou e o que não restou na luta contra o tempo: algumas casas e algumas peças que bem podiam estar inseridas em uma coleção museal. Tanto as peças, quanto as casas não são mais o que eram, são ecos. A palavra 'eco' merece uma atenção especial. A rigor as coleções dos museus têm existência aqui e agora. Em relação ao passado elas são apenas 'eco' de uma voz que já se apagou, mas que curiosamente ainda grita em nossos ouvidos exigindo atenção (leituras e releituras). Apenas a macia flor do esquecimento, sem nenhum perfume capaz de evocar lembranças, governa o ingovernável Senhor do Tempo. Ainda assim, há um choro, há um pranto oculto nas coisas; há uma gota de sangue, de suor, ou mesmo de lágrima nas coleções dos museus. Aí estão os ecos dos massacres de Canudos³³, Candelária³⁴, Carandiru³⁵, Vigário Geral³⁶, Carajás³⁷ e o caso do

³² Escritor nascido em Três de Maio (RS), em 1958. Em 1982 publicou a novela de temática adolescente **Caminhando na Chuva**, hoje em 11ª edição. **Museu de Coisas Insignificantes** é o seu primeiro livro de poesias.

³³ Em 1897, no sertão da Bahia, as forças militares governamentais em confronto com os seguidores do beato Antônio Conselheiro, promoveram a destruição completa do Arraial de Belo Monte, a morte de dezenas de milhares de pessoas, a degola de numerosos prisioneiros de guerra e o aprisionamento de mulheres e crianças.

³⁴ Na madrugada de 23 de julho de 1993 sete meninos de rua, com a idade variando entre 10 e 17 anos, foram barbaramente assassinados em frente a Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro.

³⁵ No dia 2 de outubro de 1992 a polícia militar invadiu o pavilhão 9 da cadeia de Carandiru, São Paulo. Resultado: cento e onze detentos foram brutalmente assassinados.

índio pataxó queimado vivo³⁸. E é isso e mais ainda o que leva o poeta a concluir: “Toda história é remorso”.

Em **Mar Absoluto** de Cecília Meireles(1958: p.310) destaca-se o poema:

Museu

**Espadas frias, nítidas espadas,
duras viseiras já sem perspectiva,
cetros sem mãos, coroa já não viva
de cabeças em sangue naufragadas;
anéis de demorada narrativa,
leques sem falas, trompas sem caçadas,
pêndulos de horas não mais escutadas,
espelhos de memória fugitiva;
ouro e prata, turquesa e granadas,
que é da presença passageira e esquiva
das heranças dos poetas, malogradas:
a estrela, o passarinho, a sensitiva,
a água que nunca volta, as bem amadas,
a saudade de Deus, vaga e inativa...?**

Aqui a poeta faz um inventário dos objetos que normalmente fazem parte das coleções dos museus: espadas, viseiras, espadas, cetros, coroa, anéis, leques, trompas, pêndulos, espelhos, ouro, prata, turquesa e granadas. É quase possível adivinhar o museu³⁹ visitado e referido pela poeta. Aqui estão os objetos de guerra, as insígnias do dominador, os sinais de vitória das oligarquias e das elites política, econômica e religiosa. Aqui estão os fragmentos de memória fugitiva de um bem determinado segmento social. São evidências concretas e materiais. Com doce e singular rebeldia a poeta questiona o museu em seus esquecimentos e pergunta sobre a herança dos poetas, sobre a estrela, o passarinho, a sensitiva, a água, a bem amada e a vaga saudade. A poeta quer saber como o museu resolve a questão dos bens não-

³⁶ Violência, crime e impunidade. No dia 29 de agosto de 1993 homens travestidos de policiais militares entraram em Vigário Geral, bairro do subúrbio do Rio de Janeiro e assassinaram vinte e uma pessoas, entre homens e mulheres.

³⁷ No dia 17 de abril de 1996 a polícia militar do estado do Pará promoveu e executou o massacre de Eldorado dos Carajás. Resultado: dezenove trabalhadores rurais (sem terra) foram mortos e outros tantos feridos e desaparecidos.

³⁸ Na madrugada de 20 de abril de 1997 quatro adolescentes de classe média atearam fogo e assassinaram o índio Galdino Jesus dos Santos da tribo Pataxó Ha-Há-Hãe, que estava dormindo ao abrigo de um ponto de ônibus.

³⁹ O acervo nomeado é paradigmático e por isso mesmo está em relação com diversos museus, entre os quais destaca-se o Museu Histórico Nacional.

tangíveis. Afinal isto deve ou não deve fazer parte do campo de interesse e de questionamento museológicos?

No livro **Retrato Natural** Cecília Meireles(1958: p.535) inclui o poema:

O Ramo de Flores do Museu

**Ó Cinérea Princesa, as vossas flores
ficarão para sempre mais perfeitas,
já que o tempo extinguiu brilhos e cores;**

**já que o tempo extinguiu a habilidosa
mão que levou, serenas e direitas,
a tulipa sucinta e a ardente rosa.**

**Não há mais ilusão de outra presença
que a do Amor, que inspirou graças tão finas
que ninguém viu e em que ninguém mais pensa
porque os homens e o mundo são de ruínas.**

**E este ramo de pétalas franzinas,
leve, liberto da mortal sentença,
tinha, ó Princesa, fábulas divinas
em cada flor, sobre o nada suspensa.**

O poema parece estar conectado liricamente ao ramo ou buque de flores que, segundo a tradição, foi ofertado pela princesa Leopoldina Teresa, filha de Pedro II, ao duque de Saxe, príncipe consorte, e que hoje faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional.⁴⁰ Visualizando o ramo de flores a poeta estabelece um diálogo imaginário com a princesa, onde o tempo que extingue brilhos, cores e mão habilidosa, exerce um papel central. Neste soneto, a poeta identificando as pétalas franzinas e frágeis das flores faz um movimento de costura entre a vida e a morte. O ramo de flores do museu está morto, mas por um jogo de ilusão ele está também “liberto da mortal sentença” de destruição. Ele é a sobrevivência de um ramo de flores ofertado a alguém, e ao mesmo tempo um cadáver insepulto capaz de evocar lembranças da vida social brasileira no final do século XIX. Ele foi roubado da morte e transformado em suporte de memória, em âncora provisória de bens não-tangíveis. É isto o que

⁴⁰ Os interessados podem consultar na Reserva Técnica do MHN o Sistema SIGA para cadastramento de acervos. O ramo de flores em questão é denominado: **Montagem?**, foi incluído na classe (02.1): **Construção Artística** e recebeu o número: **19506**.

permite à poeta ler naquele ramo de flores secas e descoloridas a “presença do amor” e das “fábulas divinas”.

O livro **Quatro Poetas Poloneses** apresenta alguns poemas de Wislawa Szymborka, entre os quais sublinha-se:

Museu

**Há pratos, mas falta apetite.
Há alianças, mas falta reciprocidade
Pelo menos desde há 300 anos.
Há o leque – onde os rubores?
Há espadas – onde há ira?
E o alaúde nem tange a hora gris.
Por falta de eternidade juntaram
Dez mil coisas velhas.
Um guarda musgoso cochila docemente
Com os bigodes caindo sobre a vitrine.
Metais, barro, pluma de ave
Triunfam silenciosamente no tempo.
Apenas um alfinete da galhoifeira do Egito
Ri zombeteiro.
A coroa deixou passar a cabeça.
A mão perdeu a luva.
A bota direita prevaleceu sobre a perna.
Quanto a mim, vivo, acreditem por favor.
Minha corrida com o vestido continua
E que resistência tem ele!
E como ele gostaria de sobreviver!**

O poema de Wislawa também se constrói a partir de um jogo dialético de presenças e ausências, de corpo físico e de corpo psíquico. No museu, “por falta de eternidade”, estão reunidas “dez mil coisas velhas” e concretas como pratos, alianças, leques e espadas, estas coisas evocam sensações e emoções como apetite, reciprocidade, rubores e iras. Tudo no poema indica que aquilo que dá vida às coisas não é visível, não é tangível, não é físico. Sem sensações, sentimentos, pensamentos e intuições as coisas estão mortas. Sem movimento e energia os museus se transformam em casas de coisas desumanizadas. Nestas casas um “cochilo” pode levar o sujeito a se transformar em objeto passivo, a se coisificar, a criar mofo em seus corpos físico e psico-mental. Este processo de reificação atinge o visitante, mas atinge também o profissional de museu, a exemplo do que acontece no poema com o “guarda musgoso”, cujos bigodes sonolentos derramam-se sobre as vitrines. Marcando posição nesse jogo metafórico de vida e de morte a poeta anuncia que está viva. O seu vestido quer sobreviver (como um corpo); mas a

um corpo não é possível viver sem aquilo que lhe dá vida. Para haver sobrevivência é preciso que a vida deixe de contar, sobrevivência é resto de vida. A poeta combatente que resistiu ao nazismo sabe que a vida é inteira.

Em Italo Calvino, no livro *Palomar*⁴¹, encontra-se “O museu dos queijos” (1994: p.66-9), “cujo sortimento parece querer documentar todas as formas de laticínios imagináveis”. Este museu é uma loja, mas também é uma enciclopédia e um dicionário. “Por trás de cada queijo há um pasto de um verde distinto sob um céu distinto(...).”

É nesse museu de queijos que o Sr. Palomar na hora exata de fazer o seu pedido saboroso e elaborado sofre uma perda de memória e “recai no que há de mais óbvio, mais banal, mais divulgado, como se automatismos da civilização de massa esperassem apenas aquele seu momento de incerteza para reencerrá-lo em seu poder”.

O museu de queijos de Italo Calvino evoca memórias, mas também provoca esquecimentos. Sendo uma loja, ele está aprisionado nas malhas da rede de consumo, os seus bens patrimoniais tem valor de mercado, tem serventia financeira, e podem ser consumidos, sem nenhuma preocupação com a preservação do suporte material. Sendo museu, ele é espaço de trocas simbólicas crivado de contradições, uma vez que ali tudo está em uso e o próprio acervo pode ser devorado. A indicação de que por trás de cada queijo há pastos verdes e céus distintos, sugere que ali o interesse também reside no não-tangível. De que interessa um Museu de Queijos que não possam ser provados? Seria a própria negação da memória do paladar. O mesmo se poderia dizer de um Museu de Vinhos⁴², de um Museu de Doces Mineiros ou de um Museu de Cachaças⁴³. Em todos estes casos o desafio é a musealização do não-material, da técnica, do fazer, do saber, do sabor, do odor, do processo e dos elementos naturais em vida. A rigor este é o desafio dos os museus: ou eles são espaços de relação que operam a favor da humanidade e da vida pela via do não-tangível ou arcas de acumulação de bugigangas que se cristalizam nos sobejos de morte.

⁴¹ Cheguei aos livros **Palomar** e **Cidades Invisíveis**, respectivamente, através de Magaly Cabral e Cristina Maciel (de quem fui orientador). Firmo aqui, mais uma vez, às duas colegas, os meus agradecimentos. A monografia de conclusão do curso de graduação em museologia, elaborada por Cristina Maciel, abordou com sensibilidade algumas questões museológicas a partir do livro **Cidades Invisíveis**.

⁴² Na cidade do Porto, em Portugal, encontram-se em algumas caves espaços tratados museologicamente e abertos à visitação. Nestas caves o público é levado a conhecer um pouco mais a história e a tradição vinícola da região e é convidado a provar alguns vinhos.

⁴³ Fui informado acerca da existência do Museu das Cachaças, na cidade de Paty do Alferes (RJ), através do amigo e museólogo Antônio Fernando Mendes de Lima Madanelo. O museu mantém dois tipos de acervos: um voltado para a contemplação e outro para a degustação.

No livro **As Cidades Invisíveis**, também de Italo Calvino, oculta-se sob o título: “As cidades e o desejo 4”, referências à cidade de Fedora (1993: p.32-3), em cujo centro há um museu, instalado em

um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade 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.

O museu do palácio das esferas de Fedora reúne não o já realizado ou já feito ou mesmo aquilo que foi, mas sim aquilo que poderia ter sido se... O que encontramos nas esferas de vidro são suposições de cidades e estas suposições permitem a compreensão de que também Fedora é uma suposta cidade e de que o museu do palácio de metal igualmente é hipótese. Seria possível supor que Fedora se resume ao próprio palácio e que a cada momento uma nova esfera de vidro está sendo criada em um novo cômodo e que por isso mesmo Fedora segue o seu próprio caminho. Se por um lado, o museu de Fedora preserva os fragmentos ou suportes de memória do que não se realizou; por outro se mantém como um espaço em devir. É possível ao museu descomprometer-se com o que foi e afirmar-se como o espaço do sendo? Não será o museu, por si só e como tudo o mais, um sendo ou um permanente devir?

Mário de Andrade em seu livro **Macunaíma** apresenta o tema coleção de uma maneira bastante original. Macunaíma, o herói de nossa gente, queria recuperar o seu muiiraquitã perdido, talismã de pedra verde, que ele acreditava estar sob a posse do Gigante Piaimã (ou Venceslau de Pietro Pietra), um célebre colecionador de pedras. Em seu grajaú tamanho (um arremedo de museu) tinha:

turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo d’água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados facões flechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javanese, obeliscos mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornitomorfas de Iguape, opalas do igarapê Alegre, rubis e granadas do rio Gurupi, itamotingas do rio das Garças, itacolumitos, turmalinas de Vupabuçu, blocos de titânio do rio Piriá, bauxitas do ribeirão do Macaco, fósseis calcáreos de Pirabas, pérolas de Cameté, o rochedo tamanho que Oaque o Pai do Tucano atirou com a sarabatana lá do alto daquela montanha, um litóglifo de Calamare, tinha todas essas pedras no grajaú. (1978: p.65)

Contrariado e suando de inveja, Macunaíma resolveu fazer uma coleção para imitar o gigante. No entanto, não queria colecionar pedra, coisa tão difícil de carregar. Além disso, a terra do herói tinha pedras por todos os lados. Não carecia colecioná-las. Então, o herói matutou e resolveu fazer uma coleção de palavras-feias.

Num átimo reuniu milietas delas em todas as falas vivas e até nas línguas grega e latina que estava estudando um bocado. A coleção italiana era completa, com palavras pra todos as horas do dia, todos os dias do ano, todas as circunstâncias da vida e sentimentos humanos. Cada bocagem! Mas a jóia da coleção era uma frase indiana que nem se fala.(1978: p.69-70)

É esta coleção de “dez mil vezes dez mil bocagens” que Macunaíma, em certa altura, joga na cara de Piaimã, sem conseguir, como pretendia, amedrontá-lo.

No livro **O Banquete**, Mário de Andrade, inclui dois personagens que também são colecionadores. Um é Sarah Light que, com seu muito dinheiro, monta uma “coleção de orquídeas e avencas” (1977: p.75), compra “todos os discos de Bach” e constitui “uma discoteca colossal”(1977: p.47), capaz de sossegar as suas culpas, os seus remorsos e os seus desejos. O outro

é Félix de Cima, prefeito e mecenas da cidade de Mentira⁴⁴, que

não queria saber de quadros nem de estátuas no apartamento, só gravuras pornográficas, e como os artistas, depois de comprado o quadro do governo, presenteavam com uma tela bem grátis o protetor das artes, Félix de Cima, descobriu a generosidade. Mandava tudo para a Pinacoteca de Mentira. Só guardou um quadrinho, porque esse era muito precioso, diziam, uma vênus angelina, em estilo persa, vinda dum salon de Paris e que era atribuída a Raffaello Sanzio.

No primeiro exemplo temos a evidência de uma oposição contundente, mas também uma singela similitude, entre a coleção de pedras (coisas concretas e tangíveis, objeto de estudo das ciências naturais e classificatórias) e a coleção de bocagens, ou palavras-feias (elementos não-

⁴⁴ Mentira é o nome da cidade que serve de pano de fundo para **O Banquete** - obra de ficção publicada por M.A. em capítulos semanais na **Folha da Manhã**, a partir de maio de 1944 até a sua morte em fevereiro de 1945. Félix de Cima (um dos cinco personagens de **O Banquete**) é o prefeito de Mentira, mecenas e colecionador. Ele despreza as manifestações nacionais, protege os estrangeiros e considera toda ousadia artística como arte bolchevique.

materiais, pertencentes à esfera do não-tangível). O Muiraquitã, exemplo singular de artefato, é “pedra verde” e é talismã, e, por isso mesmo, participa com nitidez das duas esferas: a do tangível e a do não-tangível.

No segundo exemplo temos a “coleção de orquídeas e avencas” (bens naturais à partida) impregnada de uma dimensão cultural e humana, e a coleção de discos como uma indicação dos limites da preservação do não-tangível (a música) através de um suporte tangível (o disco). Esta situação limite fica mais clara quando se compreende que quem preserva a música (folclórica, popular ou erudita) não é o disco, a fita ou a partitura, e sim o músico em diálogo, ação, vivenciação e execução musical⁴⁵. Félix de Cima, prefeito e mecenas de Mentira, é um exemplo bem acabado do colecionador alienado e egocêntrico.

A ficção frequentemente assina pactos de vida e de morte com a realidade. O próprio Mário de Andrade interessado na dinâmica das manifestações culturais vivenciou a contradição entre a cultura viva e a preservação que periga cristalizar o cultural. Ele também foi um arguto colecionador de obras de arte e suas ações no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo colaboraram para a formação de coleções.

Assim como a colossal coleção de discos de Sarah Light, montada com o muito dinheiro que não lhe faltava, servia para aplacar os seus remorsos, os seus desejos, as suas frustrações, medos e culpas; assim também algumas coleções parecem servir para preencher vazios, para ordenar o mundo, para aplacar culpas e remorsos sociais. Outras parecem querer exorcizar os fantasmas do passado através de um pacto (revisionista) firmado no presente.

João Cabral de Melo Neto e Charles Kiefer⁴⁶ desafiam o nosso pensamento com seus títulos intrigantes: **Museu de Tudo** (1975), **Museu de Tudo e depois** (1988) e **Museu de Coisas Insignificantes** (1994). Sabemos que tudo é museável, mas sabemos também que na prática nem tudo será musealizado. A idéia de um museu de tudo é um absurdo lógico. Mas essa mesma idéia serve de alerta para os procedimentos totalitários de alguns museus (novos ou velhos) que pretendem museificar a vida e não se contaminar com ela. O museu de tudo é museu de nada, assim como a

⁴⁵ Por volta de 1994, após o lançamento do CD *Etenhiritipá*: Cantos da tradição Xavante, um jornalista perguntou a Ailton Krenak, coordenador do Núcleo de Cultura Indígena: Com este CD vocês estão preservando a tradição, a música e a cultura xavante? Ao que Ailton Krenak respondeu: Não. Com este CD estamos apenas divulgando a música xavante. A preservação da tradição, da cultura e da música é feita lá na aldeia pelos próprios xavantes cantando, dançando e vivendo. (Citação de memória e não literal).

⁴⁶ Sou grato aos ex-alunos Aparecida Cerqueira e Márcio Rangel que com carinho me levaram ao poeta Charles Kiefer e ao livro **Museu de Coisas Insignificantes**.

memória total, do ponto de vista humano, é puro esquecimento, e a preservação total é destruição e morte radical.

O livro de João Cabral de Melo Neto não trata do tudo ou do todo, e sim de partes. O Museu de Tudo se faz sem pretensões de ser alguma coisa. O poeta ironiza e brinca com a sua própria poesia. Ao dizer: museu de tudo, ele remete o leitor ao museu de nada. Com um humor sutil o poeta parece sorrir e sugerir que nada disso é muito rigoroso. Por caminhos diversos ele parece se aproximar da idéia do poema despido de ossatura interna e de múltiplas utilidades. O primeiro poema é uma advertência, e a seu modo, uma chave para o entendimento do livro:

Museu de Tudo

**Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
que deve entranhar qualquer livro:
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco.**

O museu aqui sugerido pelo poeta pernambucano é uma miscelânea ou uma reunião de coisas várias. Ele pode ser “caixão de lixo ou arquivo”. Como um caixão de lixo (ou depósito) ele recebe desorganizadamente restos de coisas que perderam valor de uso e que mesmo desprezadas ainda servem ao poeta; como arquivo ele tem ordenações e arranjos internos construídos pelo poeta e aproxima-se do conceito de reserva técnica aberta ao público.

No livro **Museu de Tudo e depois** João Cabral de Melo Neto descreve a experiência poética e mítica de uma mulher diante de uma obra de arte em um dos museus espanhóis:

O Mito em Carne Viva

**Em certo lugar de Castela,
num dos mil museus que ela é,
ouvi uma sevilhana,
a quem pouco dizia a Fé,
ante uma Crucificação
comovida dizer
a emoção mais nua e crua
corpo a corpo, imediata, ao pé,**

**sem compunção fingida,
sem perceber sequer
a névoa que a pintura
põe entre o que é e o que é:
Lo qui é no habrá sufr'io e'ta mujé!**

**Eis a expressão em carne viva,
e por que viva mais ativa:
nua, sem os rituais ou as cortinas
que a linguagem traz por mais fina.
A Crucificação para ela
não era o que o pintor num tempo:
para ela era como um cinema
narrando um acontecimento
era como a televisão
dando-o a viver no momento.**

O poeta admirado descreve a experiência poética de admiração da sevilhana. Como uma criança, ela se relaciona com a obra de arte de modo intenso; não se trata de conhecimento e de argumento racional, não se trata de uma interpretação da obra em seu contexto histórico, mas de uma vivência humana carregada de emoção; não se trata de admirar a técnica do pintor, mas sim de assombrar-se com a vida, com a dor e o sofrimento humano. É possível identificar a experiência museal e mítica da sevilhana com a sugestão de Bruno Bettelheim de que os museus devem provocar a sensação “de assombro com as maravilhas do mundo.” Segundo ele:

Há quem pense que a apreciação pode ser estimulada por estudos práticos de pintura e desenho, mas posso refutar isso porque aprendi desenho e pintura durante alguns anos. Apenas me fez ver o abismo que separava os meus esforços daqueles que eu admirava no museu. Dominar a técnica da água-forte não abre nenhum caminho para a compreensão de Rembrandt. Enfatiza o acidental e o efêmero e negligencia o essencial. E o mesmo se dá com as histórias romanceadas, como as que narram a vida de Rembrandt ou a sua falência financeira.(1991: p.144)

A idéia sugerida por Charles Kiefer com o título **Museu de Coisas Insignificantes** aponta para outros caminhos. Aceitar esse museu implica a aceitação de que as coisas insignificantes podem ter significado; não um significado próprio, único e imutável, mas um significado atribuído e cambiável; implica ainda a aceitação de que todo museu é formado de coisas insignificantes e que o significado (e o valor) dessas coisas não está nelas mesmas, mas

na relação que com elas se pode manter. “Tudo o que a nossa civilização rejeita, despreza e mijá em cima, serve para fazer poesia.” - diz Manuel de Barros (1997: p.19). A perspectiva de um museu de coisas insignificantes serve também para apontar o caráter político e ideológico das coleções museológicas. Em outras palavras: não existem coisas, trens e trecos que de antemão sejam peças de museu. Não são os discutíveis critérios de beleza, raridade, riqueza, temporalidade, familiaridade e estranheza que definem o que será musealizado, mas sim o jogo de interesses políticos, econômicos, estéticos, religiosos, sociais, culturais etc. Os critérios determinantes do processo de musealização, ancorados na areia movediça dos valores, não são tão objetivos quanto se imagina. A potência das subjetividades revela-se com clareza e força no seguinte poema de Charles Kiefer:

No museu da memória

**No museu da memória guardo de Munique
os carrilhões da praça, a festa da cerveja.
Guardo a galeria de retratos das amantes**

**de Frederico, o Grande, e as telas do monge
Zurbarán. No museu da memória reservei
um espaço para a pequena Gräfelting. Mas,**

**no centro desse nada que são as lembranças,
guardo os doces olhos de Radha, mais que os
castelos da Baviera, mais que Bóris Gudonov.**

Os museus e as coleções foram atraídos para o campo da literatura com a intenção de perceber o encantamento do tema e ao mesmo tempo romper com as certezas acerca do que o museu é. O museu pode ser tanta coisa... mas, entre as tantas coisas que ele pode ser interessa pensá-lo como espaço de encontro, de convivência, de cantoria, de cidadania, de resistência, de lazer e de luta, tendo como pano de fundo a memória e o esquecimento, a preservação e a destruição. Interessa compreender, de mãos dadas com os poetas, que o problema dos museus não está nas coisas e sim naquilo que lhes confere sentido, que o não-tangível é capaz de alimentar o tangível com vida e movimento e que a experiência poética no ‘canto’ museu pode subverter a ordem museológica estabelecida, criar novas possibilidades de leitura e gerar admiração, estupefação e assombro e com isso produzir conhecimento ali mesmo, no coração do inesperado.

II - Museu, mudança e emoção de lidar⁴⁷ com o transitório

Alaúdes, perfumes, copas,
Lábios, cabelos, grandes olhos:
Brinquedos que o tempo destrói
Dia a dia – meros brinquedos!

Omar Khayyam

Os museus estão em movimento. Pressionados pelas transformações políticas, sociais, econômicas e tecnológicas os museus estão em mudança. Alguns realizam mudanças internas, outros agitam-se como loucos, outros movimentam-se sem sair do lugar, lembrando as bicicletas e as esteiras das pós-modernas academias de ginástica.

Não há um modelo a seguir. As tendências museológicas são múltiplas. Grandes museus são comparados e comportam-se como shopping centers; mega-exposições são realizadas com impacto na mídia, concebendo o bem cultural como produto atrelado ao mercado financeiro; exposições minimalistas e outras de curtíssima duração são ensaiadas; museus comunitários envolvem-se com questões de urbanismo, mercado de trabalho, defesa dos direitos de cidadania de seus participantes e desenvolvimento social; alguns museus diversificam as suas atividades culturais e educativas, outros investem nas novas tecnologias.

As fronteiras das especializações museológicas estão sendo rompidas. A classificação dos museus em instituições de arte, de história e de ciências, já não atende às necessidades atuais. Essas mudanças estão a exigir novos profissionais, novos agentes para os processos culturais, novos processos de formação e uma produção de conhecimento articulada com a atualidade. O problema da formação não reside em uma mudança no rol de disciplinas de um curso qualquer, ele está situado ao nível das mentalidades e no aprisionamento a modelos educativo-culturais que, travestidos de pompa e circunstância neo-liberal, valorizam o capital em detrimento do trabalhador, o

⁴⁷ A expressão “emoção de lidar” - segundo Vera Machado (1996: p.118) - foi criada por Luiz Carlos, ex-cliente da Casa das Palmeiras que, ao trabalhar com lã e afeto na criação de um objeto, escreveu: “GATO, SIMPLEMENTE ANGORÁ/DO MATO,/AZUL OLHOS NARIZ CINZA/GATO MARROM/ORELHA CASTANHO MACHO/AGORA RAPIDEZ/EMOÇÃO DE LIDAR.” Ainda segundo Vera Machado, o método emoção de lidar, delineado pela Dra. Nise da Silveira, “visa a coordenação do indivíduo como um todo: corpo-psique, pensamento-sentimento, intuição-sensação, através da função criativa existente dentro de todo ser humano.”

ter em detrimento do ser, a bugiganga em detrimento do humano. Estes modelos resultam em processos museológicos que cultuam acervos, que valorizam a acumulação de tesouros materiais, que compreendem o cultural engessado nas coisas, aprisionado na órbita da morte. Para os adeptos desses modelos o interesse museológico concentra-se no valor mercadológico e não na cultura viva ou na relação que os seres mantêm com os outros seres, com os bens tangíveis e não-tangíveis.

Em 1996, no período de 13 a 16 de agosto, foi realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, o **II Seminário museus-casas: comunicação e educação** (1998). Naquela ocasião, o Grupo de Trabalho I - coordenado pela professora Maria Célia Teixeira Moura Santos, autora da tese **Processo museológico e educação: construindo o Museu Didático Comunitário prof. Lomanto Júnior, de Itapuã** (1995) - depois de ter encarado uma longa discussão sobre a museologia e os museus na atualidade, apresentou suas conclusões através de uma paródia da música de Lulu Santos e Néelson Mota, denominada **Como uma onda no mar**. A memória deste Grupo de Trabalho é aqui recuperada com a convicção de que a paródia em pauta, problematiza de maneira bastante singular o tema museus e mudança:

Como uma onda no mar

**O museu jamais será
de novo do jeito que já foi um dia.
Tudo muda,
tudo sempre mudará.**

**Museu-vida é um grande transformar,
num desafio constante.
O objeto que se vê não é
igual ao que era há um segundo.**

**Tudo muda o tempo todo no mundo.
Não vale reproduzir o passado em si mesmo,
agora somos sujeitos da história,
aqui dentro e lá for a:**

como uma onda no mar.

As idéias básicas de uma prática museológica comprometida com o vida, com a transformação, com a construção de um mundo melhor, estão presentes nessa saborosa paródia que é também uma espécie de hino que

saúda e exalta a museologia voltada para as pessoas, para os sujeitos da história. Os museus são impermanentes, os objetos são impermanentes, as exposições são impermanentes. Tudo muda o tempo todo. Não será a própria identidade alguma coisa que se faz e se refaz, alguma coisa que está em permanente devir? O alento dessa museologia impermanente, transitória, não será a própria onda do mar, o movimento da vida?

A Dra. Nise da Silveira⁴⁸ na abertura da exposição: **40 anos de estética na Casa das Palmeiras**, realizada em 1997, no Museu da República, depois de ter brincado de estranhar o fato inusitado do Palácio do Catete, antiga Casa de Poder, abrigar uma exposição que apresenta a produção de doentes mentais, esclareceu que o que alimenta a relação entre os terapeutas e os clientes⁴⁹ da Casa das Palmeiras é a “emoção de lidar”. A emoção de lidar com pessoas que estão fora dos padrões considerados normais, que são colocadas às margens da vida social, que são consideradas improdutivas e descartáveis pela sociedade capitalista e de consumo, chega mesmo a ter um caráter revolucionário. A emoção de lidar foi, com certeza, o móvel que impulsionou a rebeldia da Dra. Nise da Silveira:

Se você vê o doente mental, ele tem uma expressão triste, miserável, decadente, mas, se você conseguir olhar o outro lado, verá talvez tesouros incalculáveis. Eu não sou boba nem nada, e fui olhar o lado rico; desse lado rico nasceu o Museu do Inconsciente. (1997)

Assim, fica bastante claro que o Museu de Imagens do Inconsciente⁵⁰ nasceu do não-conformismo, de um rompimento com a ordem cristalizada que buscava enquadrar e aprisionar o humano, a emoção, a intuição, a sensação, a mente e a vida nos limites do estabelecido, do conhecimento estagnado e morto. A sobrevivência do Museu de Imagens do Inconsciente como um organismo vivo e inovador não está garantida pelo impulso de sua causa geradora, ela depende da manutenção do facho da rebeldia e da emoção de lidar que é, ao mesmo tempo, a valorização do pulso da vida. No caso de qualquer outro museu a situação não é diferente. Olhados de uma determinada perspectiva, os museus também têm uma expressão triste,

⁴⁸ A Dra. Nise da Silveira é médica psiquiatra junguiana, criadora do Museu de Imagens do Inconsciente e fundadora da Casa das Palmeiras.

⁴⁹ A Dra. Nise da Silveira rejeita com veemência o termo paciente e prefere o termo cliente para designar os doentes mentais que participam do processo terapêutico na Casa das Palmeiras.

⁵⁰ Vinculado ao centro Psiquiátrico Pedro II o Museu de Imagens do Inconsciente foi inaugurado em 20 de maio de 1952.

miserável, decadente, mas também neste caso é possível olhar o outro lado e “encontrar tesouros incalculáveis”. É evidente que não se trata das condecorações, das louças brasonadas, das moedas e selos raros, das baixelas de prata, das jóias dos monarcas e dos seus súditos, das medalhas e troféus de guerra, dos fetiches, das relíquias ou dos fósseis. Nos museus também está presente a emoção de lidar. A emoção de lidar com as pessoas, com a cultura viva. A emoção de lidar com os inutensílios e organizá-los dentro de uma determinada estrutura gramatical. A emoção de aprender a falar a língua das coisas, sabendo que falar a língua das coisas não significa falar para as coisas, significa aprender a falar através das coisas consigo mesmo e com o outro.

Este é um dos problemas das coleções nos museus. Os objetos estão lá como palavras em estado de dicionário, mas a língua não é o dicionário. A articulação das palavras num conjunto pleno de significado vai além do dicionário, assim como a articulação dos objetos num discurso próprio e pleno de sentido vai além das coleções, dos inventários e das reservas técnicas.

Construir e expor um discurso é muito mais complexo do que expor o objeto pelo objeto. Expor idéias através de objetos implica um pleno domínio da linguagem museal, clareza conceitual e interesse nas pessoas. Lidar com pessoas é muito mais complexo do que lidar com objetos, mas esse é o desafio dos museus que buscam o caminho das relações e das convivências humanas.

A exposição **40 anos de estética na Casa das Palmeiras** apresentou num espaço que foi marcado pela presença oficial do Chefe do Poder Executivo⁵¹, um acervo que rompe inteiramente com o tradicional; não se trata de um tesouro composto por obras de artistas consagrados e ligados no mercado de arte; não se trata de um conjunto de alfaias e condecorações utilizadas por aristocratas e políticos de linhagem monarquista ou republicana; mas sim, de um tesouro, descoberto por Nise da Silveira, que traz indelével marca de humanidade, que amplia as significações da relação da mente com os múltiplos seres, mundos e realidades. O acervo poético e plástico da Casa das Palmeiras, como sugere Nilza de Oliveira (1997), denuncia a discriminação conceitual entre os chamados sadios e os denominados loucos. Mas, o tesouro maior da Casa das Palmeiras e do Museu de Imagens do Inconsciente reside no intangível, na reinvenção do contato humano, no deslumbramento, no assombro, na estupefação diante dos múltiplos estados mentais, no exercício da emoção de lidar.

⁵¹ O Palácio do Catete, onde está localizado o Museu da República, foi sede da Presidência da República no período de 1897 a 1960.

III - Museu: casa onde ‘desdormem’ inutensílios

Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um travador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes, *um parafuso de veludo* e um lado primaveril.

Manoel de Barros

Já não se pode acalentar certezas acerca dos museus e da museologia. É possível dizer o que os museus e a museologia foram, mas não se pode deixar de reconhecer que o leque de possibilidades para o futuro é imenso. De minha parte, contento-me com a perspectiva do museu continuar sendo uma casa onde minam inutensílios, um instrumento a favor da humanidade, uma rede de sonhos e utopias, um antro que desanda e amanhece espaços para a solidariedade.

No balanço dos ventos pós-modernos teorias apocalípticas sobre os museus colocam-se em pé de igualdade com teorias tradicionalistas revigoradas com a poção mágica das novas tecnologias. Como afirma Ferreira Gullar (1993: p.77):

Todos nós que lidamos com arte estamos acostumados às profecias apocalípticas. Já se anunciou o fim da palavra, o fim do livro, o fim da pintura, o fim da música. E numa época em que mais que nunca se escreve, se publica, se pinta, se compõe. E isto na maioria dos casos é anunciado, não como uma catástrofe, mas como um avanço. Pode-se dizer que surgiu um novo tipo de atividade intelectual que consiste, não em fazer arte, mas em profetizar a arte do futuro. Isso não deixa de ter o seu encanto, mas levando a crer que a única maneira de se criar arte (seja do presente, seja do futuro...) é fazendo arte agora, porque não se transforma coisa alguma pondo-se do lado de fora dela, a tecer teorias.

Há quem diga que Elvis não morreu, que Elis não morreu, que John Lennon e Renato Russo estão vivos. Há quem queira sustentar que deus morreu, que a história morreu, que as ideologias e as utopias morreram. Pessoalmente, compreendo que a morte é a maior das mentiras, e, por isso mesmo, não compactuo desse jogo de vidas e mortes interesseiras. As ideologias, no máximo, mudaram de roupa. As utopias são com fênix, renascem das cinzas. E a ressurreição dos ídolos *pop star* é determinada pelos deuses do mercado.

Nesses tempos de globalização - novo nome para o velho imperialismo - os museus têm um papel importante. Eles operam com documentos/bens culturais com forte base espaço-temporal e são capazes de promover identificações. Os museus - pelo ângulo do território, do lugar e do espaço - são localizações. Mesmo amparados em conceitos mais ou menos largos os museus são locais. É na localização que a prática museal encontra o seu ninho, o seu nicho, a sua arena e o seu caminho de afirmação, de negação ou de transformação. Por este caminho, pode-se compreender que os museus são espaços possíveis de resistência, uma vez que podem operar com identidades locais (em devir) frente à tentativa de massificação cultural.

A globalização não é o único fenômeno social a afetar os museus nessa viragem de século. À semelhança do que aconteceu no final do século XIX, estamos vivenciando uma nova explosão do espírito comemorativo e uma nova valorização das memórias. A memória, com todos os perigos de manipulação e alienação, está na moda. Diariamente encontramos na mídia notícias sobre museus, preservação de fragmentos de memória, patrimônio cultural etc. Mas tudo isso está a indicar que a memória e a preservação do patrimônio cultural estão em cheque. A corrida em direção à memória e à preservação é também uma corrida em direção ao esquecimento e à destruição.

Os desafios museológicos vestem-se com a roupa da moda, mas ainda assim eles continuam passando pela preservação do não-tangível, pela valorização dos conteúdos e pelo estímulo à recepção crítica das mensagens (virtuais e não-virtuais). Mas, o maior desafio dos museus continua sendo o de estar ao serviço da vida e da humanidade em cada um de nós. É para isso que servem os inutensílios... para nos humanizar; ainda que para tanto seja preciso mostrar a gota de sangue, de suor e de lágrima. Os inutensílios, sejam eles poemas ou objetos de museu, podem ajudar a acender a emoção de lidar, a reinventar e viver os ideais libertários de amor e conhecimento comprometidos com a vida humana. Lidar com pessoas, expor idéias, viver a mudança e trabalhar com a impermanência são os problemas que se colocam para os museus e para os profissionais que não querem se deixar aprisionar na cela da materialidade dos acervos e na rede que naturaliza o mercado hipoteticamente mundializado.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião: 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- ANDRADE, Mário. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. **Macunaíma**. São Paulo: Martins, 1978.
- BARROS, Manoel de. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- _____. Entrevista exclusiva. **Caros Amigos**. Rio de Janeiro, ano 1, n.3, p.18-21, 1997.
- BETTELHEIM, Bruno. **A Viena de Freud e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de ouro da mitologia: A idade da fábula, história de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHAGAS, M. S. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999. (Cadernos de Sociomuseologia, v.13).
- _____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- _____. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d.
- KHAYYAM, Omar. **O Rubaiyat**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- KIEFER, Charles. **Museu de Coisas Insignificantes**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- MACEDO, Vera. Casa das Palmeiras: 40 anos de funcionamento. **Quatérnio Revista do Grupo de Estudos C. G. Jung**, n. VII, p.115-24, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. **Museu de Tudo**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1975.
- _____. **Museu de Tudo e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- MEIRELES, Cecília. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- MORENTE, Manuel Garcia. **Fundamentos de Filosofia: lições preliminares**. São Paulo: Mestre Jou, 1976.
- MOUTINHO, Mário. **Museus e Sociedade**. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico, 1989. (Coleção Cadernos Património, 5).
- _____. **SEMINÁRIO MEMÓRIA, EDUCAÇÃO E AMBIENTE: perspectivas para uma ecologia urbana**. Museologia, memória e planejamento urbano (Conferência de abertura). Rio de Janeiro: Museu da Limpeza Urbana/ Casa de Banhos do Caju, 1997.
- NAUD, José Santiago e Siewierski, Henryk. (org.) **Quatro poetas poloneses**. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1995.
- NÚCLEO DE CULTURA INDÍGENA. **Etenhiritipá: Cantos da Tradição Xavante**. Manaus: Compact DISC digital audio, 1996.

- NUNES, Benedito (org.). **A utopia antropofágica**: a antropofagia ao alcance de todos. Rio de Janeiro: Globo, s.d.
- OLIVEIRA, Nilza de. A estética da Casa das Palmeiras. In: **Catálogo da exposição 40 Anos de Estética na Casa das Palmeiras**. Rio de Janeiro: Museu da República/II Colóquio Latino-Americano de Estética: Estética em Questão, 1997.
- SANTOS, Maria Célia T. M. **Processo museológico e educação** - Construindo o Museu Didático - Comunitário prof. Lomanto Júnior, em Itapuã (tese de doutoramento em Educação / UFBA) Salvador: UFBA, 1995.
- SANTOS, Myrian. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória tradição e traços do passado. **RCBS**, n.. 23, p.70-84, 1993.
- SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS**: Comunicação e Educação, II, 1998. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/MinC. Anais...
- SHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SOLA, Tomislav. Conceito y naturaleza de la museologia. **Museum**. Paris: UNESCO, n.153, v.39, n.1, p.45-49, 1989.
- SUANO, Marlene. **O que é Museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

**UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS
ESTUDOS AVANÇADOS DE MUSEOLOGIA**

**OS MUSEUS, A MUSEOLOGIA
E O PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO**

Mário de Souza Chagas

2011

OS MUSEUS, A MUSEOLOGIA E O PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO

“Até o fim da vida de sempre mestre da Universidade de Colúmbia, Boas conservou-se um entusiasta dos museus de Antropologia.”

Gilberto Freyre (1979:15)

Introdução

O primeiro parágrafo do ensaio “O nascimento dos Museus Brasileiros, 1870-1910”, de Liliam K. M. Schwarcz (1989, 20), incluído no primeiro volume de **História das Ciências Sociais no Brasil**, organizado por Sergio Miceli, deixa patente que a autora irá proceder a análise do pensamento social brasileiro⁵² através de um enfoque institucional.

No último parágrafo (p.71) desse mesmo ensaio Schwarcz , tratando das instituições museais após o advento das universidades, sustenta que aos museus nacionais - leia-se Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Museu Paraense Emílio Goeldi e Museu Paulista - “considerados como locais de uma ‘pré-ciência’ ”, restará o campo das Ciências Naturais, ao passo que as universidades assumirão “a representação de um projeto enciclopédico e globalizante.”

Nesse ponto a autora remete o leitor para a última nota de rodapé , a de número 55, e ali apresenta o que pode ser considerado a chave mestra, capaz de abrir portas e janelas em seu próprio texto. De outro modo, na nota 55 Schwarcz abre a possibilidade de um diálogo com o clássico artigo⁵³ em que Wanderley Guilherme dos Santos (1978) critica a naturalização da periodização historiográfica ancorada em marcos institucionais.

Eis, na íntegra, a nota 55:

“Local privilegiado da classificação evolutiva e cujos pressupostos se pautam nas Ciências Naturais, os museus etnológicos brasileiros cumpriram, sem dúvida, papel relevante na “pré-história” do pensamento científico brasileiro. Resta garantir que o espaço da crítica a

⁵² Sobre o pensamento social brasileiro consultar o artigo de Lúcia Lippi de Oliveira (1999), incluído na coletânea **O que ler na ciência social brasileira** (1970-1995), segundo volume.

⁵³ Trata-se do artigo Paradigma e História: A Ordem Burguesa na Imaginação Social Brasileira, preparado por Santos, em fevereiro de 1975, e incluído em seu livro **Ordem Burguesa e liberalismo político**, publicado pela Livraria Duas Cidades, São Paulo, em 1978.

um paradigma não nos leve à “desconsideração de qualquer produção anterior”. Wanderley Guilherme dos Santos tece considerações relevantes nesse sentido, ao questionar a periodização tradicional, que estabelece a institucionalização das atividades científicas sociais como o divisor de águas entre um período dito “pré-científico e um período científico”. Segundo o autor, esse tipo de historiografia ordenaria o passado em função do presente, estando portanto “desarmada para entender as exatas articulações do desenvolvimento intelectual” (Santos, 1978, pp. 26-27).”

Essa nota, sem dúvida importante, relativiza, mas ainda assim reafirma a crença no marco historiográfico da institucionalização das Ciências Sociais e considera os museus como fazendo parte do “pré-científico” ou da “pré-história do pensamento científico brasileiro”. Não é difícil identificar a atribuição de valores aos termos “pré-história” e “pré-científico”, sobretudo quando colocados em comparação com o “científico” e com a “história das ciências sociais”. Se há uma “pré-história” e uma “história” que lhe sucede, há um marco fundador, um marco zero, momento em que a escrita científica é dominada. Esse argumento deixa no ar a seguinte questão: a naturalização e a atribuição de valor interpretativo a essa distinção entre o “pré-histórico” e o “histórico”, entre o “pré-científico” e o “científico” não estará aprisionada ao paradigma classificatório e evolucionista que ela pretende superar?⁵⁴

Se por um lado, a referência ao artigo de Wanderley Guilherme dos Santos contribui para a desnaturalização do marco fundador das Ciências Sociais, localizado nos anos 30 e arbitrariamente centrado na experiência acadêmica da USP e da UDF, está última considerada como um projeto naufrago; por outro, como aponta Luís Rodolfo Vilhena (1997), apesar do que é indicado na nota 55, o primeiro volume da **História das Ciências Sociais no Brasil**, não apresenta um trabalho de pesquisa que desenvolva outra perspectiva analítica. “Muito pouco é dito acerca das teorizações substanciais propostas por nossos precursores, reduzidas a tabelas temáticas ou apresentadas através de suas trajetórias institucionais e profissionais.” (p.54)

Mesmo reconhecendo que a produção de conhecimento científico no Brasil, entre o segundo reinado e a república velha, passa com destacada importância pelo universo museal e que a concepção de um projeto de pesquisa de matriz institucional que queira compreender essa produção precisa levar em consideração a atuação de intelectuais vinculados a

⁵⁴ Lúcia Lippi de Oliveira, em seu artigo Interpretações sobre o Brasil (1999:153) identifica também essa mesma matriz evolucionista em diversos textos da coletânea **História das Ciências Sociais no Brasil**, organizada por Sergio Miceli.

instituições como o Museu Nacional, o Museu Paraense Emílio Goeldi, o Museu Paranaense, o Museu Paulista, o Museu Júlio de Castilhos, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte da Bahia e muitos outros, mesmo assim, o pesquisador pode se considerar livre para seguir um outro caminho. A matriz de análise institucional não é, como demonstrou Wanderley Guilherme dos Santos, a única capaz de dar conta da “imaginação social brasileira” e em conseqüência também não é a única capaz de explicitar a aproximação entre os museus, a Museologia e o pensamento social brasileiro.

Com o presente texto, dividido em duas partes, o pesquisador quer refletir sobre a consideração que estigmatiza as instituições museais tratando-as como espaços pré-históricos e pré-científicos e quer também compreender o pouco interesse que o tema museu tem despertado no campo das Ciências Sociais. Na primeira parte, o investigador apresenta e analisa o resultado do levantamento perpetrado em consagrados veículos de divulgação das Ciências Sociais, visando identificar nos mesmos o grau de interesse sobre os temas museu e Museologia; na segunda parte, as atenções do pesquisador estão concentradas naquilo que existe de especificamente museológico no pensamento de Gilberto Freyre, que, assim como os museus, é tratado pelas análises ancoradas em matriz institucional como “pré-científico”, “pré-histórico” ou “ensaísta”.

Para o desenvolvimento da investigação as seguintes fontes foram consideradas:⁵⁵

Periódicos

- **Revista Brasileira de Ciências Sociais** (de 1986 a 1999)
- **Mana – Estudos de Antropologia Social** (de 1995 a 2000)
- **Dados - Revista de Ciências Sociais** (de 1966 a 2000)

Livros

- **O que ler na ciência social brasileira** (1970-1995), coletânea de textos em três volumes (Miceli 1999)
- **História das Ciências Sociais no Brasil**, coletânea de textos em dois volumes (Miceli 1989 e 1995)

⁵⁵ A produção acadêmica que, de algum modo, relaciona museu e ciências sociais no Brasil é mais ampla do que aquela que pode ser identificada a partir das fontes indicadas. O recorte das fontes obviamente é arbitrário, ainda assim, ele pode fornecer um exemplo significativo do interesse das Ciências Sociais sobre o tema museu, sobretudo se se considera a presença de programas de pós-graduação vinculados a essas mesmas fontes.

- **Ciência do Homem e Museologia:** sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste, do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Freyre 1979/1980)

Parte I – O movimento e o silêncio

“As relações entre antropólogos e museus já foram bem mais próximas do que hoje nos parecem.”

**J. R.S. Gonçalves
(1995,55)**

Diante do expressivo conjunto de textos indicados como fontes de investigação o pesquisador se pergunta: Existe nesse material algo de especificamente museal ou museológico⁵⁶? Qual é o lugar do museu e da Museologia na agenda das Ciências Sociais?

Ao realizar uma busca⁵⁷ no catálogo das publicações da Associação Nacional de Pós-graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), disponível no site <http://www.anpocs.org.br>, o navegador interessado nos termos museu e Museologia obterá como resposta, a seguinte indicação: sem registro. Ainda que usuário sistemático, o navegador pode desconfiar do meio virtual. É possível que tenha ocorrido alguma lacuna na construção das palavras-chaves ou na arquitetura do sistema de busca. Neste caso, ele deverá consultar, em uma das bibliotecas da cidade, os 41 números da **Revista Brasileira de Ciências Sociais** (RBCS), produzidas no período de 1986 a 1999. Contudo, o resultado da consulta presencial não será diferente.

Consultando os 10 números do periódico **Mana – Estudos de Antropologia Social**, publicados entre outubro de 1995 e abril de 2000, pelo Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, o investigador também não identifica nenhum artigo abordando os temas que se encontram na alça de sua mira.

Consultando os 43 volumes do periódico **Dados - Revista de Ciências Sociais**, publicado pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ), um único texto abordando questões museais e museológicas é

⁵⁶ O termo museal está sendo utilizado para designar aquilo que se refere ao museu e o termo museológico aquilo que se refere à Museologia.

⁵⁷ A última busca foi realizada no dia 23 de julho de 2000.

encontrado. Trata-se do artigo “Objetos, Memória e História. Observação e Análise de um Museu Histórico Brasileiro”, de Myrian S. dos Santos, incluído no volume 35, n.º 2, de 1992.

Estudando a obra **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)** também não se encontra nenhum texto que trate diretamente do tema em apreço. A novidade fica por conta de Lúcia Lippi de Oliveira (1999), que no texto “Interpretações sobre o Brasil”, ao examinar de maneira específica a produção do “Grupo de Trabalho Pensamento Social no Brasil da ANPOCS”, desenvolvida no período compreendido entre 1983 e 1995, arrola “informações capazes de qualificar o balanço substantivo dessa área” e realiza um mapeamento dos autores e dos temas fundamentais apresentados no GT. Esse mapeamento indica a presença do museu como um assunto incluído no tema “Instituições e Movimentos Culturais”, e indica que nos anos de 1991 e 1994, surgiram dois autores abordando diretamente a temática museal. Em 1991, Regina Abreu apresenta o *paper*: “O culto da saudade: museu, história e nacionalidade em Gustavo Barroso” e em 1994, ela e José Reginaldo Santos Gonçalves, dividem a autoria do texto: “Os museus e a crise da representação nacional”. Em 1992, Luís Donisete Benzi Grupioni e Silvana Rubino, apresentam respectivamente os *papers*: “Coleções etnográficas sob suspeita: notas sobre as expedições do casal Lévi-Strauss ao Brasil central” e “O patrimônio histórico e artístico do SPHAN”, considerados aqui como temas que tangenciam os museus e a museologia, sem abordá-los diretamente, não foram, por essa razão, examinados no presente estudo.

Na obra **História das Ciências Sociais no Brasil** destaca-se a pesquisa de matriz institucional de Liliam K. M. Schwarcz, anteriormente citada.

A partir do levantamento realizado nas fontes indicadas é possível perceber que o interesse dos cientistas sociais no tema museu é rarefeito, ainda que diversas instituições museais no Brasil tenham mais de um século e estejam fortemente arraigadas ao campo do pensamento social brasileiro⁵⁸, à produção de conhecimento na área das Ciências Sociais e às interpretações e representações nacionais.

A escassez de interesse desperta a atenção, sobretudo quando se verifica que a denominada “era dos museus no Brasil”, situada segundo Schwarcz (1988)⁵⁹ entre 1870 e 1930, não implicou o esgotamento do fenômeno museu e não impediu a sua proliferação⁶⁰. Ainda que no século XIX monumentos,

⁵⁸ “(...) assunto tão ligado à cultura brasileira”, diria Gilberto Freyre (1979, 5).

⁵⁹ O pesquisador utiliza um texto datado de 1988, anterior a publicação do primeiro volume de História das Ciências Sociais no Brasil, incluído na Série História das Ciências Sociais, no. 6, e denominado “A ERA DOS MUSEUS NO BRASIL (1870-1930): POLVO É POVO E MOLUSCO É GENTE”, divulgado pelo IDESP.

⁶⁰ A proliferação dos museus não é um fenômeno exclusivo do Brasil. Apenas alguns exemplos: em 1976 a República Federal da Alemanha possuía 1550 museus e em 1985 atingia o número de 2415; o Canadá saltou

museus, arquivos e bibliotecas tenham sido espalhados por todo o mundo, ainda que festas e exposições nacionais e internacionais celebrando datas, fatos e acontecimentos prodigiosos desvinculados de causas e conseqüências tenham sido teatralizados (Chagas, 1997), o século XX deu continuidade e maximizou o fenômeno da proliferação de museus, datas, monumentos, arquivos e bibliotecas. Se o espírito comemorativo explodiu no século XIX, como sugere Le Goff (1984: 37), o estrondo, o barulho, as fagulhas e as luzes projetaram-se durante todo o século XX. A procura de um exemplo brasileiro, situado entre os anos 70 e 80, ancorado em dados empíricos, leva o investigador à tese de mestrado, de Benny Schvasberg (1989). Em sua pesquisa Schvasberg indica que o crescimento do número de museus, em termos nacionais, no período de 1972 a 1978 esteve situado em torno de 1%, ou seja, a “situação é praticamente de estagnação com pequenas flutuações regionais”. Nesse período o Rio de Janeiro é o estado onde se registra o maior crescimento (mais 12 museus) e Minas Gerais o maior decréscimo (menos 3 museus). No sexênio seguinte (de 1978 a 1984) a situação é inteiramente diversa e “o número total de Museus aumenta em 103%” (p.116).

Em 1958, outro exemplo, foi elaborado e publicado com o apoio do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE) e da Organização Nacional do ICOM (*International Council of Museums*), um repertório dos museus nacionais, resultado de pesquisa solicitada pela UNESCO e desenvolvida de acordo com os seus modelos. Essa publicação, organizada por Guy de Hollanda (1958), apresenta um total de 166 museus no país. Considerando que em 1986, segundo Schvasberg, o número de museus no Brasil girava em torno de 1000, pode-se perceber que em menos de três décadas o número de museus foi multiplicado por 5. De outro modo, no período contido entre 1958 e 1986, o número de museus no país cresceu a uma velocidade média superior a 29 museus por ano.

Estes dados são suficientes para indicar que o propalado esgotamento do universo museal precisa ser revisto e reexaminado em outras bases. Da mesma forma, a idéia de uma “era dos museus” com marcos rígidos de princípio, meio e fim, não parece dar conta da complexidade que os dados empíricos lançam na arena museológica.

A escassez de interesse chama ainda mais a atenção quando se verifica que muitos cientistas sociais atuam em museus e outros como Darcy Ribeiro, para citar nesse momento apenas um exemplo, desenvolvem um pensamento museal e se empenham na criação de museus. Em 1986, durante a sua gestão como vice-governador e secretário de ciência e cultura, Darcy destacou-se

de 471, em 1976, para 1515, em 1985; os EUA pulou de 4988, em 1976, para 6120 em 1985 e a França que em 1977, possuía 1250 museus, passou a ter 1921, em 1985. (Rivière 1989)

como pensador, articulador e semeador de museus, alguns ganharam corpo e se materializaram outros tiveram a tecitura do sonho. Segundo o próprio Darcy Ribeiro:

“No campo da museologia, foi enorme nossa messe. Citemos apenas alguns exemplos. Criamos o Museu França-Brasil, para visualizar os cinco séculos de bom convívio que tivemos com os galeses. Estamos montando o Museu do Carnaval, que dará ao visitante do Rio a visão e o ritmo dos desfiles, em qualquer dia do ano. Estamos concluindo o projeto de criação de um Museu da Civilização Rústica, com fundamento na qual – a roda d’água, o monjolo, o carro-de-boi, o alambique etc. – esses brasis se construíram. A Fazenda Colubandê, dignamente restaurada, vai receber uma réplica do melhor mobiliário rústico brasileiro. Ao redor dela, cultivaremos um imenso pomar com todas as frutas de antigamente. Será um santuário de todas as árvores frutíferas, inclusive de passarinhos, para ver se eles voltam a revoar outra vez. Estamos lutando com os ministros da cultura do Brasil e de Portugal para conseguir comovê-los e chamá-los ao esforço de converter o velho Paço Imperial do Rio no Museu da Civilização Portuguesa.”

A longa citação justifica-se pelo sabor da narrativa e pelo interesse em dar voz a um personagem que articulava complexos processos museológicos e visualizava nos museus uma função educativa e social bastante nítida. No início dos anos 50, trabalhando no Serviço de Proteção aos Índios (SPI), Darcy idealiza o Museu do Índio, inaugurado em 1953. Nesse museu em 1956 funciona, com a ajuda da CAPES, um curso de especialização em Antropologia Cultural, destinado à formação de pesquisadores (cf. Hollanda, 1958: 24). No Museu do Índio trabalhavam também Roberto Cardoso de Oliveira e Eduardo Galvão. Em 1958, após “uma das crônicas crises” do SPI (Corrêa: 1995, 38-39), Darcy Ribeiro aproximase de Anísio Teixeira no CBPE, Roberto Cardoso de Oliveira vai para o Museu Nacional e

Eduardo Galvão volta para o Museu Paraense Emílio Goeldi.

Se as acima referidas aproximações e interações com o mundo dos museus têm como campo privilegiado a Antropologia, isto não significa que é nesse campo que elas se esgotam. É digno de nota o fato de que o primeiro curso de pós-graduação em Museologia no Brasil, tenha surgido em 1978 na Escola Pós-graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política (ELSP) de São Paulo, coordenado por Waldisa Russio Camargo Guarnieri, que defendeu tese de mestrado (1977) e doutorado (1980) nessa mesma Escola, abordando respectivamente os seguintes temas: “Museu: um aspecto das organizações culturais de país em via de desenvolvimento” e “Um museu de indústria na cidade de São Paulo.” Esse curso deu origem ao Instituto de Museologia de São Paulo, formou e influenciou algumas gerações de museólogos brasileiros.

Os dados até agora apresentados indicam que existem muitas aproximações entre os museus, a Museologia e as Ciências Sociais, mas ao mesmo tempo existe um interesse rarefeito no que tange a adoção do museu como objeto de estudo. De outro modo, as aproximações não chegam a configurar uma troca mais aprofundada. Os cientistas sociais, de uma maneira geral, não tomam o museal como um possível objeto de estudo e, ao mesmo tempo, a produção museológica, gerada por profissionais de Museologia, mantêm-se distanciada das Ciências Sociais. A troca de conhecimento entre as áreas é reduzida e o diálogo quase inexistente.

Por tudo isso, cresce em interesse o interesse dos quatro cientistas sociais, anteriormente identificados, que trabalham com questões museais e museológicas, quais sejam: Regina Abreu, José Reginaldo Santos Gonçalves, Myriam Sepúlveda dos Santos e Liliam Katri Moritz Schwarcz.

Em primeiro lugar, vale observar que eles participam de uma mesma geração. Em seguida, importa compreender que as suas pesquisas, seja para mestrado (Myrian⁶¹, 1989 e Regina⁶², 1990) ou doutorado (Liliam⁶³, 1988 e Reginaldo⁶⁴, 1990), são concluídas num intervalo de dois anos. Os quatro participaram do GT da ANPOCS sobre o Pensamento Social no Brasil. Mesmo que Schwarcz não tenha apresentado trabalhos no GT, ainda assim dele participou através da pesquisa coordenada por Sergio Miceli (cf. Oliveira, 1999: 152). Além disso, temos nesse conjunto três autores com base no Rio de Janeiro (Myrian, Regina e Reginaldo) e um com base em São Paulo (Liliam); três autores com veia antropológica (Liliam, Regina e Reginaldo) e um com veia sociológica (Myrian). Seguindo a sugestão de Wanderley Guilherme dos Santos, os quatro autores, podem ser agrupados nas três matrizes de análise do pensamento social brasileiro da seguinte forma: a) Matriz institucional, Liliam; b) Matriz sociológica, Myrian e c) Matriz ideológica, Regina e Reginaldo. Considerando o recorte das fontes aqui realizado, percebe-se que o interesse sobre o tema museu é, como foi dito, rarefeito. Ainda assim, a produção desses quatro autores confirma a suposição de Gonçalves (1995:62):

Se, a partir dos anos vinte e trinta deste século, houve um progressivo afastamento dos antropólogos, ou da pesquisa e teoria antropológicas em relação aos museus, a partir dos anos oitenta verifica-se o que se poderia chamar uma reaproximação. Desde a última década tem sido produzida extensa bibliografia de pesquisa e interpretação antropológica sobre museus nas modernas sociedades ocidentais.

⁶¹ A tese de mestrado de Myrian S. dos Santos foi apresentada no IUPERJ, em junho de 1989 e foi denominada “**História, Tempo e Memória**: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional”.

⁶² A tese de mestrado de Regina Abreu foi apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1990 e foi denominada “**Sangue, Nobreza e Política no Templo dos Imortais**”, trata-se de um estudo antropológico da coleção Miguel Calmon no Museu Histórico Nacional.

⁶³ O texto de Liliam Schwarcz “foi produzido como parte do projeto sobre História das Ciências Sociais”, desenvolvido pelo IDESP. Em 1988, foi publicado na Série História das Ciências Sociais n.º 6, com o título: “**A Era dos Museus no Brasil (1870 – 1930)**, polvo é povo; molusco também é gente.” O pesquisador não sabe o ano em que Liliam defendeu sua tese de doutorado.

⁶⁴ A tese de doutorado de José Reginaldo Gonçalves foi apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Virgínia, em 1990 e foi denominada “*Rediscoveries of Brazil: nationalism and historic preservation as narratives*”

E ele próprio é um autor que cuida de realizar essa reaproximação.

Em verdade, Abreu, Gonçalves e Santos dedicaram-se nos últimos dez anos a pensar, ainda que não exclusivamente, os temas: museu, memória, patrimônio e coleção e publicaram textos em coletâneas e periódicos⁶⁵

Mariza G. S. Peirano (1999, 234) examinando a noção de diferença, como definidora da antropologia, sugere que “nos últimos trinta anos a alteridade *deslizou* de um pólo onde ela é (ou pretende ser) radical e outro onde nós mesmos, cientistas sociais, somos o Outro.” Avançando em seu exame a autora identifica quatro tipos ideais: a) a alteridade radical; b) o contato com a alteridade; c) a alteridade próxima e d) a alteridade mínima.

Os estudos dos quatro autores, anteriormente citados, confirmam a tendência, sublinhada na Antropologia, de realização de estudos voltados para as suas próprias sociedades. Avançando nessa vereda, é possível supor que a redução da distância cultural e geográfica entre o pesquisador e o seu “grupo de nativos” e o desenvolvimento de investigações nos níveis de alteridade próxima e mínima, permitam a eclosão de estudos que tenham o museu como objeto.

Essa suposição parece se confirmar quando examinamos, por exemplo, os seguintes textos de Mariza Corrêa: “Traficantes do excêntrico. Os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60” (1988) e “A Antropologia no Brasil (1960-1980)” (1995). Nos dois textos a autora ao debruçar-se sobre o seu próprio universo acadêmico, redesenhando a historicidade da Antropologia no Brasil, depara-se com documentos públicos que podem ser lidos e interpretados. Entre esses documentos encontram-se fontes textuais, depoimentos, mas também as instituições. E chama a atenção entre essas instituições o lugar ocupado pelos museus. Longe de terem se esgotado no início do século e serem lugares da “pré-ciência”, ou da “pré-história do pensamento social brasileiro”, eles são, entre os anos 30 e 80, por intermédio daqueles que os constroem, núcleos de produção acadêmica, órgãos de pesquisa e agências de formação de pesquisadores para

⁶⁵ Alguns exemplos: Abreu publicou em *Ciência em Museus*, *Anais do Museu Histórico Nacional*, *Cadernos de Estudos Museológicos* e *RBSC*; Gonçalves publicou em *Estudos Históricos*, *Ideólogos do Patrimônio e Invenção do Patrimônio*; Santos publicou em *Cadernos do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS)* da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), *Dados* e *RBCS*.

as Ciências Sociais. Este é o caso do Museu do Índio, do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, do Museu Paulista e do Museu Paraense Emílio Goeldi, todos citados por Roberto Da Matta, em seu livro *Relativizando: uma introdução à antropologia social*, como instituições formadoras de antropólogos:

“Em 1959-60, quando começava meus estudos, o noviço não tinha nem um sistema de bolsas de estudo, nem muitas escolhas teóricas ou substantivas. De igual maneira eram reduzidos os locais onde podia receber um treinamento profissional na disciplina. Ou estagiava no Museu Nacional, ou no Museu Paulista, ou seguia para Belém do Pará, a fim de aprender no Museu Goeldi como era possível ser sábio, simpático e desprezioso com o inesquecível Eduardo Galvão.” (1981, 179)

A parte o reconhecimento do importante papel dessa trilogia de museus - a que se poderia acrescentar o Museu do Índio para gerar um losango, como Da Matta faz em nota de rodapé - na formação dos antropólogos e em consequência no desenvolvimento da Antropologia, há um grande silêncio de estudos sobre o papel desses e de outros museus na sociedade brasileira a partir de abordagens ancoradas nas Ciências Sociais e mais, não há um diálogo sistemático entre as tribos de antropólogos, sociólogos e cientistas políticos com as tribos de museólogos e museógrafos responsáveis também por pesquisas, exposições, ações educativo-culturais e procedimentos técnicos de documentação, guarda e conservação de acervos. Essa ausência de diálogo, ao que tudo indica, tem como ponto de partida as práticas cotidianas desenvolvidas nos próprios museus. Mas... esse é um assunto que merece outra investigação, com outros procedimentos metodológicos.

Parte II – Museus e Museologia em Gilberto Freyre

“O museu, enquanto memória institucionalizada, organiza também o esquecimento de tudo o que na nova perspectiva é desnecessário e inoportuno.”

Myrian S. dos Santos (1992, 233)

Os museus, espaços de memória, de esquecimento, de poder e de resistência, são criações historicamente condicionadas. São instituições datadas e podem, através de suas práticas culturais, ser lidas e interpretadas como um documento. Quando o pesquisador se debruça sobre as instituições museais, compreendendo-as como elementos típicos das sociedades modernas, é possível identificar em suas estruturas de atuação três aspectos distintos e complementares: a) do ponto de vista museográfico a instituição museal é campo discursivo; b) do ponto de vista museológico ela é produtora de interpretação e c) do ponto de vista histórico - social ela é arena política. No entanto, como é óbvio, nenhuma instituição tem vida própria, e sim a vida que lhe conferem os que nela, por ela e dela vivem. Interessa, portanto, saber: por quem, por que e para quem o discurso é construído; quem, como, o que e por que interpreta; quem participa e o que está em causa na arena política. Todas essas questões orientam o pesquisador na direção de buscar compreender a ação e a reflexão daqueles que dão vida às instituições. Considerando que o seu foco é o museu e o pensamento social brasileiro, interessa saber como determinados intelectuais no Brasil, pensam e fazem os museus e a Museologia? Que tipo de museus eles idealizam e materializam? Que prática museológica eles estimulam?

Esse é o espírito que norteia o presente estudo.

O pensamento museológico do velho de Apipucos, como Gilberto Freyre gostava de ser conhecido no fim da vida que não foi curta, está condensado em quatro documentos : 1º- o artigo publicado no **Diário de Pernambuco**, em Recife, no ano de 1924; 2º- o texto do **Manifesto Regionalista**, lido em 1926 e publicado pela primeira vez em 1952; 3º- o texto denominado “**Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais**”, publicado em 1960, pela Imprensa da Universidade do Recife, hoje Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e 4º- o ensaio publicado em forma de livro denominado **Ciência do Homem e Museologia: sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais**. Recife, IJNPS, 1979/1980. Série Documentos, 14.

Inicialmente, é importante esclarecer que Gilberto Freyre, filho de família tradicional, nasceu no Recife, no último ano do século

XIX. Em 1920 estava matriculado na *Columbia University*, estudando Antropologia com Boas e Sociologia com Giddings. Em dezembro de 1933, o clássico *Casa-Grande & Senzala* estava publicado e daí para adiante a produção gilbertiana é intensa. Em 1977, segundo Villaça (1977, 13), já alcançava mais de sessenta livros e mais de cinquenta opúsculos. Ainda que a consagração de *Casa-Grande & Senzala* tenha sido imediata – meses depois de publicada já era comentada nos jornais através de artigos de Yan de Almeida Prado, Roquete Pinto, João Ribeiro e Affonso Arinos de Melo Franco, inspirava um poema de Manuel Bandeira e recebia o prêmio Felipe d’Oliveira – Gilberto Freyre corria em pista própria, informado dos modernismos, produzia obra moderna, mas ainda assim às margens dos modernismos paulistanos e cariocas, insistia em dialogar com o regional e com a tradição.

Entre os aspectos inovadores do livro de estréia de Gilberto Freyre está a linguagem que teima em diluir as fronteiras entre a ciência e a arte. Essa teimosia será motivo de crítica e de aplauso, mas acima de tudo motivo de orgulho. É ele mesmo quem se pergunta: “O que principalmente sou?”, para em seguida responder: “Creio que escritor. Escritor literário. O sociólogo, o antropólogo, o historiador, o cientista social, o possível pensador são em mim ancilares do escritor.” (apud Villaça 1977, 32) Outro aspecto inovador é o uso de múltiplas fontes documentais, num entendimento nada ortodoxo sobre o que é documento. Edson Nery da Fonseca (1983), um dos principais biógrafos de Gilberto Freyre, observa que além de seu pluralismo metodológico, há também em *Casa-Grande & Senzala* um “pluralismo documental”. Ali o autor lança mão de depoimentos e de anúncios de jornais, além de outras “obras impressas e manuscritas, letras e partituras de músicas, desenhos e daguerreótipos, fotografias e plantas de edifícios, retratos de pessoas, coisas e animais”. Arquivos, bibliotecas, coleções e museus públicos e particulares são consultados. Esse pluralismo documental está associado a um olhar lançado para uma espécie de história íntima, onde aspectos cotidianos e aparentemente insignificantes, em contraposição ao grandioso, solene e monumental, ganham destaque.

Todo o plano de *Casa-Grande & Senzala*, segundo o seu autor, assenta-se na “diferenciação fundamental entre raça e cultura” ou

ainda na diferenciação “entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio”, o que foi aprendido nos estudos de Antropologia realizados sob a orientação de Franz Boas.

As teorias e as práticas museológicas de Freyre estão impregnadas, como se quer demonstrar, dos ingredientes acima indicados, incluindo a sua forte inclinação literária e as orientações de Boas acerca dos museus de Antropologia. Em outros termos, Gilberto Freyre pensa o museal a partir do ponto de vista de um cientista social - antropólogo, sociólogo ou historiador social – com forte veia artística e interessado no diálogo entre o regional e o universal e capaz de construir um discurso com bases documentais plurais.

Em 1929, durante o governo de Estácio Coimbra (1926-1930), foi criado o Museu do Estado de Pernambuco, em cujo acervo dos séculos XVII, XVIII e XIX destacam-se móveis de jacarandá, porcelanas, imagens católicas, litografias, gravuras em metal, pinturas, esculturas, desenhos e material arqueológico e etnográfico. A criação do Museu do Estado, ao que tudo indica, foi sugestão de Gilberto Freyre (cf. 1979, 22) que na ocasião era um dos assessores do governador. Em 1924, o jovem Gilberto, publicara no **Diário de Pernambuco** artigo onde apontava a necessidade do estado ter um museu que “reunisse valores da cultura regional”, “que a evocasse de modo atraentemente educativo” e que “apresentasse o que a formação regional viesse produzindo de mais típico ou de mais característico.” (p.23)

Nesse artigo Freyre argumenta: “agora que um museu de Artes Retrospectivas⁶⁶ se organizou no Rio, bem poderia cogitar Pernambuco - terra brasileira de passado tão denso, tão profundo – de estabelecer o seu, como documento à vida local.” Em seguida, critica a noção museológica dos Institutos Históricos que operavam apenas para a exaltação dos feitos grandiosos nas esferas militar e política, e não se interessavam pelo cotidiano do brasileiro, onde deveria ser incluída a “gente do povo” e o “homem rústico.” Entre as diversas sugestões de “ilustração plástica de muito cotidiano significativo”, passível de ser submetido a um processo de musealização, destaca-se “a da

⁶⁶ O pesquisador supõe que o museu de Artes Retrospectivas a que se refere o artigo de 1924, seja o Museu Histórico Nacional, criado no Rio de Janeiro, em 1922, por Gustavo Barroso, durante as comemorações do centenário da independência do Brasil.

técnica da produção do açúcar”. Aqui estaria, possivelmente, um dos germes do Museu do Açúcar, criado em 1960, pelo Instituto do Açúcar e do Alcool e inaugurado em nova sede em 1963, com projeto arquitetônico de Carlos Correia Lima e museográfico de Aloísio Magalhães.

Esse artigo seminal do ponto de vista museológico, repercute de certo no Manifesto Regionalista de 1926, onde Freyre levantando o seu regionalismo contra as atitudes modernistas e progressistas de alguns “místicos do cimento armado e mistagogos das avenidas largas”, expõe suas idéias museológicas afirmando querer “museus com panelas de barro, facas de ponta, cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carros-de-boi, e não apenas com relíquias de heróis de guerras e mártires de revoluções gloriosas.” Manifestando o seu interesse em exaltar “bumbas-meu-boi, maracatus, mamulengos, pastoris e clubes populares de carnaval”, ele manifesta também o seu desejo de “um museu regional cheio de recordações das produções e dos trabalhos da região e não apenas de antigüidades ociosamente burguesas como jóias de baronesas e bengalas de gamenhos do tempo do Império.” (1976, 61-62).

Criado por Gilberto Freyre em 1949, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, de forma gradual e sistemática foi afirmando-se como instituição interessada não apenas no desenvolvimento de pesquisas, mas também voltada para as áreas de documentação, preservação, divulgação científica e promoção cultural. O Museu de Antropologia do IJNPS surgiu do desdobramento de ações nessas áreas e do interesse, sempre reafirmado, de documentar e estudar a região. No **Guia dos Museus do Brasil**, organizado por Fernanda de Camargo e Almeida e publicado em 1972, consta que o Museu de Antropologia, “transformado em Departamento de Museologia para atendimento dos museus da região”, possuía o seguinte acervo: a coleção do Maracatu Elefante, material de construção oriundo de demolições, luminárias populares, cerâmica popular, ex-votos, cestaria e peças de mobiliário, além de “louças, calçados, instrumentos de trabalho agrário, brinquedos e jogos, cachimbos, facas de ponta, arreios e adornos de animais.” (p.93-94)

Em 1979, o Museu do Açúcar, o Museu de Antropologia do IJNPS e o Museu de Arte Popular, criado em 1953 por iniciativa de Abelardo Rodrigues, foram fundidos em uma única instituição, dando origem ao Museu do Homem do Nordeste, que, por assim dizer, é a coroação museográfica da teoria museológica gilbertiana.

O interesse de Gilberto Freyre pelo universo museal remonta ao tempo de estudante de pós-graduação na *Columbia University*. Segundo ele, Franz Boas aconselhava insistentemente que o estudante de Antropologia se especializasse em observações e estudos nos museus. “Boas – diz ele - não considerava completo o especialista nessa ciência [Antropologia] a quem faltasse o contato com essas modernas instituições de cultura e de estudo, complementares das universidades; e onde funcionam, aliás, vários cursos universitários.” (1979, 12) Em viagem à Europa o então estudante, seguiu a recomendação do mestre e obteve grande proveito.

O museu é concebido por Gilberto Freyre como uma obra, um documento, uma realização do espírito humano. “Nos museus de Antropologia – ele afirma - também se exprime o saber de grandes mestres; e talvez, em certos casos, de uma maneira mais viva e mais dinâmica que através de conferências ou de cursos.” Como sugere o criador do IJNPS, esse seria o caso de Rivet⁶⁷, que no Museu do Homem teria encontrado a sua melhor expressão. Esse é também o reconhecimento nítido de que a instituição museal apresenta um determinado discurso e produz uma determinada interpretação. Considerando-se que esse discurso e essa interpretação indicam “uma” fala e “uma” visão, e que o campo museal está aberto a “outras” falas e “outras” visões, compreende-se a dimensão de arena política desse mesmo campo. As teorias museológicas de Gilberto Freyre difundiram-se com velocidade pelas regiões norte e nordeste. O Museu do Trem, no Recife (PE), o Museu Regional de Olinda (PE), o Museu da Rapadura, em Areias (PB), o Museu do Estado do Piauí, o Museu do Homem do Norte, em Manaus (AM), e outros processos museológicos espalhados por vários municípios do norte e do nordeste, receberam direta ou indiretamente o impacto dessas teorias. Gilberto Freyre, teve em Aécio de Oliveira, museólogo

⁶⁷ Freyre imagina que Roquete Pinto tenha desejado exprimir-se através do Museu Nacional, sem ter, contudo, alcançado “inteiro sucesso”.

formado na década de sessenta, pelo Curso de Museologia, então situado no Museu Histórico Nacional, o maior propagador de suas teorias museológicas e o seu grande braço museográfico. Assumindo a museologia como “missão” e a museografia como expressão estética e técnico-científica, Aécio de Oliveira percorreu, durante aproximadamente vinte anos, as regiões norte e nordeste semeando, como diria Darcy Ribeiro, museus e cursos de capacitação museológica. A criação, nos anos 80, de um Departamento de Museologia no Museu Paraense Emílio Goeldi, parte de um plano de revitalização, recebeu a influência direta do seu trabalho.

No Museu do Homem do Nordeste, laboratório de experimentação museológica (Chagas e Oliveira 1983, 181), Aécio de Oliveira desenvolveu e colocou em prática as principais idéias museológicas de Gilberto Freyre. Ali estão evidenciadas: a atenção para o “cotidiano significativo” em oposição ao solene, grandioso e monumental; o rompimento museográfico com o paradigma evolucionista e classificatório; a distinção entre cultura e traços de raça e a ênfase na experiência cultural que se revela em bens materiais e não materiais; o uso do pluralismo documental; a ênfase no regional em oposição ao estadual, mas em articulação com o nacional e o internacional e a valorização dos processos de miscigenação; tudo isso tratado dentro de um princípio estético expográfico de feira pública, tropical e barroca, que quer comover, emocionar e brincar, quer ser educativo e atraente, “sem deixar de ser científico” (Freyre 1979, 6).

A hipótese de um regionalismo museológico amesquinhado, é rechaçada por Freyre:

“Quem diz museu moderno, diz centro de estudos e de pesquisas; e estudos e pesquisas que não se podem confinar aos limites da província ou da região onde se acha o museu. Teríamos, nesse caso, provincianismo ou regionalismo, não do bom, mas do estéril, que é aquele que cedo se degrada em autofagia, por falta de contato ou de intercâmbio dos seus centros de estudos com outros centros de atividade intelectual, de pesquisa artística ou de estudo científico: centros onde se realizam estudos semelhantes aos que se processam em instituições regionais do tipo do Instituto Nabuco.”(1979, 42)

Gerado a partir de três museus com trajetórias e histórias distintas, o Museu do Homem do Nordeste mantém uma unidade

que se ancora na manutenção do conceito “homem do nordeste” num campo de luz cambiante e sombras móveis, o que equívale a pintá-lo com pinceladas impressionistas. Dez anos após a sua criação, ainda era possível reconhecer dentro do Museu do Homem do Nordeste as presenças nítidas, com territórios demarcados, do Museu de Antropologia, do Museu do Açúcar e do Museu de Arte Popular. De outro modo, a fusão que só foi possível pela abrangência e pelo poder integrador da teoria museal gilbertiana que, opondo o documento cotidiano ao solene monumento, não opõe o “homem rústico” ou a “gente do povo” aos “senhores e senhoras de engenho”, ao contrário integra-os.

O museu em Gilberto Freyre é identificados como centro de pesquisa e de educação, como campo discursivo, como produtor de interpretação, mas não como arena política., ainda que o seja. Para sobreviver, o projeto museológico de Freyre, necessita de um permanente diálogo, ao nível nacional, com os dirigentes e profissionais de museus e de museologia. É por esse motivo que, em 1976, realizou-se no Recife, promovido pelo IJNPS, com apoio do Ministério da Educação e Cultura, o I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus, onde palestraram, abordando os temas basilares: Aloísio Magalhães⁶⁸ – “O Museu e a Cultura Nacional”; Lourenço Luiz Lacombe⁶⁹ – “Museu e Educação”; Augusto Carlos da Silva Telles⁷⁰ – “Museu e Preservação do Patrimônio Cultural”; Gerardo Brito Raposo da Câmara⁷¹ – “Formação Profissional” e Gilberto Freyre – “Museu e Pesquisa”. O documento produzido a partir desse Encontro ficou conhecido como: **“Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira”** e traduz a tentativa de contribuição do IJNPS, no âmbito da museologia, para uma possível “Política Nacional de Cultura”. O exame desse documento, ainda que importante, foge ao escopo do presente trabalho. O pesquisador compreende, no entanto, que ele deva ser feito em articulação com o contexto político cultural dos anos 70, em que um braço do Estado, em nome da memória nacional, preservava determinados bens culturais e o outro mandava para o esquecimento, censurava

⁶⁸ Na ocasião era o diretor do Centro Nacional de Referência Cultural, situado em Brasília.

⁶⁹ Então Diretor do Museu Imperial.

⁷⁰ Arquiteto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁷¹ Na ocasião, diretor do Museu Histórico Nacional.

e punia outras expressões artísticas e culturais, consideradas desnecessárias e inoportunas.

Conclusão

“A chegada dos anos 30 marcará o fim da “era dos museus etnográficos” como fenômeno mundial. Atrelados à crítica radical que incide sobre o paradigma evolucionista nesse momento, tais museus levarão tempo para se reestruturar em outras bases teóricas.”

Liliam Schwarcz (1995, 96)

No período de abril de 1989 a outubro de 1992, foram publicados pelo Museu Paraense Emílio Goeldi, com apoio do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq), 4 volumes do periódico **Ciências em Museus**. A partir de 1995, voltou a circular, retomando a série interrompida em 1975, no volume 26, o periódico **Anais do Museu Histórico Nacional**. A referência a essas duas publicações tem o objetivo de esclarecer que o pesquisador está ciente de que o recorte utilizado, ainda que reúna um volume expressivo de textos produzidos por cientistas sociais, pode obnubilar a contribuição de outros autores que trabalhando no âmbito da relação entre o museu, a Museologia e o pensamento social brasileiro, não tenham sido incluídos nas publicações consultadas. De qualquer forma, essa não inclusão, seja por que motivo for, é plena de significado. Vale ressaltar que uma consulta a esses periódicos resgatará para o debate autores como Napoleão Figueiredo (1989), Cláudia Menezes (1989), Walter Alves Neves (1989), Denise C. Hamu (1989), Berta G. Ribeiro (1989), Luís Donisete Benzi Grupioni (1989), Dominique Tilkin Gallois (1989), Regina Márcia Moura Tavares e Edna Luísa de Melo Taveira (1992), Raul Lody (1990), Ulpiano Bezerra de Menezes (1992), José Neves Bittencourt (1996) e Maria Margareth Lopes (1998), entre outros.

A suposição é que com esses dois periódicos configura-se um universo temático completamente distinto e ainda mais, os cientistas sociais que publicam nesses periódicos, salvo um ou outro exemplo, correm em pistas próprias.

Nessa altura, o entendimento do pesquisador é que o lugar dos museus e da Museologia na agenda das Ciências Sociais têm sido periférico ou marginal. Apesar dos museus serem campos de práticas sociais, apesar de

estarem na moda e ocupando grandes espaços na mídia nesses tempos de globalização e pós-modernidade, eles não têm merecido a atenção dos cientistas sociais brasileiros. Em outras palavras, o interesse pelo campo museal é rarefeito; mas ainda assim vem crescendo, como observou Gonçalves (1995) e após o afastamento dos anos vinte e trinta, verifica-se depois dos anos oitenta uma reaproximação. Essa reaproximação é mais forte pela via da Antropologia e mais fraca pela da Sociologia e das Ciências Políticas.

Entender o afastamento e a reaproximação passa, na opinião do pesquisador, pela compreensão do papel que teve a matriz institucional de análise do pensamento social brasileiro que quis estabelecer, como indicou Santos (1978), marcos de separação entre uma produção pré-científica e outra científica, entre uma produção não universitária e outra que partia da universidade, atribuindo, e esse é ponto, juízo de valor a essas marcações. Essa matriz de análise institucional contribuiu para o afastamento dos cientistas sociais dos museus enquanto área de interesse, mas não enquanto espaço físico de convivência e de trabalho. Metaforicamente a situação assemelha-se a do indivíduo que indo todo o dia para o seu local de trabalho pelo mesmo caminho, deixa de perceber a mudança das estações e o encantamento do próprio caminho. O desenvolvimento de estudos com reduzido nível de distanciamento geográfico e cultural tende a recolocar os museus em pauta, ou a abrir os olhos do caminhante para o próprio caminho.

No entanto, para cientistas sociais como Franz Boas, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e Paul Rivet os museus estiveram em pauta. Quer como centros de pesquisa, de educação, de divulgação científica ou de preservação patrimonial, quer como instrumentos de intervenção social.

Os museus regionais ou nacionais, de grande ou pequeno porte, de artes ou de ciências, públicos ou privados, leigos ou eclesiásticos, de participação comunitária ou de ação tirânica, todos são campos discursivos, são produtores de interpretações e são arenas políticas.

Com o presente texto quero, como museólogo e trabalhador social, não apenas indicar a escassez de determinados estudos sobre o campo museal; quero mais, quero atrair o olhar cúmplice e a solidariedade dos cientistas sociais para esse campo de estudo. Aproximemo-nos, afinal de contas, como sugere Gonçalves (1995), “é possível dizer que a Antropologia nasceu nos museus.” Aproximemo-nos, no mínimo para observar e examinar com Weber o comportamento do zelador do Museu de Kolmar ao mostrar aos visitantes “os seus tesouros”⁷².

⁷² A tese de doutorado de Maria Cecília Londres (1997) apresenta como epígrafe, na introdução, uma pequena pérola, mas um grande achado, que me levou a Max Weber, **Ensaio de Sociologia** (1982).

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Regina. **A fabricação do imortal** : memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro : Rocco, 1996.
- _____. Memória, história e coleção. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.28, p.37-64, 1996.
- _____. Emblemas da nacionalidade : o culto a Euclides da Cunha. **RBCS**, Rio de Janeiro, n.24, p.66-84. fev.1994.
- _____. Por um museu de cultura popular. **Ciências em Museus**, Belém, v.2, p.61-72. out. 1990.
- _____. **Sangue, nobreza e política no templo dos imortais**. Rio de Janeiro, RJ, 1990. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1990.
- _____. Tradição e modernidade no Museu Histórico Nacional. **Cadernos Museológicos**. Rio de Janeiro, n.3, p.13-28.1990.
- ALMEIDA, Fernanda de Camargo e (org.). **Guia dos museus do Brasil**. Rio de Janeiro : Expressão e Cultura, 1972.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o SPHAN**. Rio de Janeiro : SPHAN, 1987.
- ARANTES, A.A.(org.). **Produzindo o passado**. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- BATISTA, M. R. (coord.) ABC do IEB. São Paulo : EDUSP, 1997.
- ____ e LIMA, Y.S. **Coleção Mário de Andrade** : Artes Plásticas. São Paulo : USP, 1984.
- BITTENCOURT, José Neves. Espelho da “nossa” história : imaginário, pintura histórica e reprodução no século XIX brasileiro. **Rev. Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, v.87, p.58-78.1986.
- _____. Observações sobre um museu de história do século XIX : o Museu Militar do Arsenal de Guerra. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.29, p.57-86.1997.
- CHAGAS, M. **Há uma gota de sangue em cada museu** : a ótica museológica de Mário de Andrade. Rio de Janeiro, RJ, 1997. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro, 1997.
- ____ e REIS, Carlos Antônio (org.). **50 anos de Casa-Grande & Senzala** : exposição itinerante. Recife : Ed. Massangana, 1983.
- ____ e OLIVEIRA, A. Une expérience sous les tropiques: le musée de l’homme du Nord-Est, à Recife. **Museum**. Paris, n.139, p.181-185.1983.
- ____ e GODOY, Solange. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória nos museus. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.28, p.105-115.1996.
- _____. A formação profissional do museólogo : 7 imagens e 7 perigos. **Cadernos Museológicos**. Rio de Janeiro, n.3, p.39-44.1990.
- _____. O campo de atuação da Museologia. **Ciências em Museus**. Belém, v.3, p.73-84.out.1991.

- CORRÊA, M. A Antropologia no Brasil (1960-1980). In: MICELI, S.(org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**. São Paulo : Ed. Sumaré, 1995. v.2, p.25-106.
- _____. Traficantes do excêntrico. Os antropólogos no Brasil dos anos trinta aos anos 60. **RBCS**. Rio de Janeiro, v.3, n.6, p. 79-88. fev. 1988.
- DA MATTA, Roberto **Relativizando** : uma introdução à antropologia social. Petrópolis : Vozes, 1981.
- FARIA, L. de Castro. Nacionalismo, nacionalismos - dualidade e polimorfia. In: CHUVA, M. (org.). **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro : IPHAN. 1995. p.27-40.
- FIGUEIREDO, N. O negro nos museus da Amazônia. **Ciência em Museus**. Belém, v.1,n.1, p.7-30. abr. 1989,
- FONSECA, E. N. Prefácio. In: CHAGAS, M. e REIS, C. A . (org.) **50 anos de Casa-Grande &Senzala** : exposição itinerante. Recife: Ed. Massangana, 1983.
- FONSECA, M. C. L. **O patrimônio em processo** : trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.
- FREYRE, G. **Ciência do homem e museologia**. Recife : IJNPS, 1979.
- _____. **Manifesto regionalista**. Recife : IJNPS, 1976.
- _____. **Obra escolhida**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1977.
- GALLOIS, D.T. O acervo etnográfico como centro de comunicação intercultural**. Ciência em Museus. **Belém, v.1,n.2, p.137-142. out. 1989.**
- GONÇALVES, J. R. S. **Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais**. Estudos históricos. **Rio de Janeiro, n.2. 1988.**
- _____. **Rediscoveries of Brazil: nationalism and historic preservation as narratives**. Virgínia, EUA, 1990. Tese (Doutorada em Antropologia) - Universidade de Virgínia, 1990.
- _____. **O templo e o fórum : reflexões sobre museus, antropologia e cultura**. In: CHUVA, M. (org.). **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro : IPHAN, 1995.
- _____. **A retórica da perda** : os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1996.
- _____. Coleções, museus e teorias antropológicas : reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. **Seminário A Escrita da História, organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro, nov 1998.
- GRUPIONI, L.D.B. Levantamento de coleções Bororo em museus brasileiros. **Ciência em Museus**. Belém, v.1, n.2, p.123-132. out. 1989.
- HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris : PUF, 1968.
- HAMU, D. C. A cultura moche do Peru : uma exposição pobre sobre uma civilização rica**. **Ciência em Museus**. Belém, v.1, n.1, p.97-99. abr.1989.
- HOBBSBAWM, E. e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.
- INSTITUTO BRASILEIRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL. **Ideólogos do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro. Cadernos de debates n.1, 1992.
- INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS. **Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira**. Recife, 1976.

- JEUDY, H. P. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro : FU, 1990.
- LE GOFF, Jacques. Memória-História . **Enciclopédia Einaudi**. Porto : Imprensa Nacional, 1984.
- _____. Reflexões sobre a história. São Paulo : Edições 70, 1982.
- LODY, R. Coleções africana e afro-brasileira : estudos sobre cultura material e**
prospecções museológicas. **Ciência em Museus**. Belém,v.2, p.27-32. out. 1990.
- LOPES, Maria Margareth. A formação de museus nacionais na América Latina. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.30, p.121-146.1998.
- MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo? : a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.
- MENEZES, C. Museu do Índio : novas perspectivas e possibilidades para a**
participação estudantil e das populações indígenas. **Ciência em Museus**. Belém, v.1,n.1, p.31-38. abr. 1989.
- MENEZES, U. B. A exposição museológica : reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea**. **Ciência em Museus**. Belém, v.4, p.103-120.out. 1992.
- MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**.Rio de Janeiro : DIFEL, 1979.
- ____ (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo : DIFEL,1984.
- ____ (org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**, v.1. São Paulo : Vértice, 1989.
- ____ (org.) _____, v.2. São Paulo : Sumaré,1995.
- ____ (org.) **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)**. São Paulo : Ed. Sumaré; Brasília : CAPES, 1999.
- ____. Condicionantes do desenvolvimento das Ciências Sociais. In: MICELI, S.(org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**, v.1. São Paulo : Vértice, 1989.
- ____. O cenário institucional das Ciências Sociais no Brasil. In: MICELI, S.(org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**, v.2. São Paulo :Ed. Sumaré, 1995. p.7-24
- MOTA, Carlos Guilherme (org.) **Brasil em Perspectiva**. São Paulo : DIFEL, 1974.
- ____ **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo : Ática,1990.
- NEVES, W. A .e BRUNO, M. C. O .Ossos para ofício: proposta, execução e avaliação de uma exposição temporária. **Ciências em Museus**. Belém, v.1, n.1, p.39-59. abr.1989.
- NETTO, L. **Investigação históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro : Instituto Philomático, 1870.
- NORA, P. **Mémoire et Histoire : la problematique des lieux**. Les lieux de mémoire. Paris : Gallimard, 1984.
- OLIVEIRA, F. **Morte da memória nacional**. Rio de Janeiro : Topbooks,1991.
- OLIVEIRA, L. L. Interpretações sobre o Brasil. In: MICELI, S. (org.) **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)**.v.2. São Paulo :Ed. Sumaré, Brasília : CAPES, 1999. p.147-182.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- PEIRANO, M. G. S. Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada). In: MICELI, S. (org.) **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)**, v.1.São Paulo : Ed. Sumaré, Brasília : CAPES, 1999. p.225-266.
- RIBEIRO, B. G. Museu e memória. : Reflexões sobre o colecionismo. In: **Ciências em**

- Museus**. Belém, v.1,n.2, p.109-122.out. 1989.
- _____. Uma proposta museológica: Amazônia Urgente: cinco séculos de História e Ecologia. **Ciências em Museus**. Belém. v.1, n.2, p.171-179. out. 1989.
- RIBEIRO, D. Política cultural Rio. **Revista do Brasil**. Edição especial, p.2-5. 1986.
- RIVIÈRE, Georges Henri. **Muséologie**. Paris : Dunod, 1989.
- RUSSIO, W. Cultura, patrimônio e preservação. In: ARANTES, A.A. (org.). **Produzindo o passado**. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- SANTOS, A .C. M. Memória, história, nação: propondo questões. **Rev. Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, v.87, p.5-12. 1986.
- SANTOS, M. C. T. M. **Processo museológico e educação** : construindo o Museu Didático - Comunitário Prof. Lomanto Júnior, em Itapuã. Salvador, 1995. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, 1995.
- SANTOS, M. S. Objetos, memória e história. Observação e análise de um museu histórico brasileiro. **Dados**. Rio de Janeiro, v.35, n.2, p.216-237. 1992.
- _____. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. **RBCS**. Rio de Janeiro, n.23, p.70-84. out. 1993.
- _____. **A luta da memória contra o esquecimento** : reflexões sobre os trabalhos de Jacques Derrida e Walter Benjamin. Rio de Janeiro : IUPERJ, 1997.
- _____. Até que ponto o museu preserva a memória? **Cadernos do PPCIS da UERJ**. Rio de Janeiro, n.4, p.16-32.1998.
- SANTOS, W. G. **Ordem burguesa e liberalismo político**. São Paulo : Duas Cidades, 1978.
- _____. Raízes da imaginação política brasileira. **Dados**. Rio de Janeiro, p.137-161.1970.
- SCHWARCZ, L. K. M.. O nascimento dos museus brasileiros, 1870-1910. In: MICELI, S. (org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**. V.1. São Paulo : Vértice, 1989.
- _____. **O espetáculo das Raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **A era dos museus no Brasil (1870-1930) polvo é povo, molusco é gente**. São Paulo : IDESP, 1988. (Série História das Ciências Sociais, n.6).
- SILVA, J. L. W. Repensando os museus históricos como casas de memória : a proposta do Museu da República, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro (1983-1986). **Rev. Tempo Brasileiro**.Rio de Janeiro, v.87. p.122-125. 1986.
- SUANO, M. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TAVARES, R.M.M. e TAVEIRA, E.L. de M. I Encontro nacional de museus**
- universitários. **Ciências em Museus**, v.4, p.9-40.out.1992.
- VILHENA, L. R. **Projeto e missão** : o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro : FGV, 1997.
- ____ e CAVALCANTI, M. L. V. de C. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v.3,n.º5, p.75-92.1990.
- VILLAÇA, Antonio Carlos. Gilberto Freyre, tradição e modernidade. In: FREYRE, G. **Obra escolhida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- WEBER, M. **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro : Guanabara, 1982.

**UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS
ESTUDOS AVANÇADOS DE MUSEOLOGIA**

MEMÓRIA POLÍTICA E POLÍTICA DE MEMÓRIA

Mário de Souza Chagas

2011

MEMÓRIA POLÍTICA E POLÍTICA DE MEMÓRIA

Para Gilda Lopes

Introdução

Ao assentar a lupa sobre o tecido resultante da costura entre memória e poder, o pesquisador⁷³ coloca-se em condições de compreender a teia de forças que lhe confere sentido. Memória e poder exigem-se. Onde há poder, há resistência, há memória e há esquecimento.⁷⁴ O caráter seletivo da memória implica o reconhecimento da sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável. A ação política, por seu turno, invoca, com frequência, o concurso da memória: seja para afirmar o novo, cuja eclosão dela depende; seja para ancorar no passado, em marcos fundadores especialmente selecionados, a experiência que se desenrola no presente.

É a ação política, não necessariamente partidária, que faz coincidir memória, identidade e representação nacional; pisoteando a “macia flor de olvido”(Andrade 1976, 183), confundindo identidade com pertencimento (Serres, 1997) e operando no sentido de transformar “uma” representação do nacional “na” marca expressiva do nacional, “uma” representação de memória “em” memória, como se o nacional e a memória pudessem ser enquadrados e fixados. Ações políticas dessa ordem são, por exemplo, perpetradas por instituições que tratam da preservação e difusão do denominado patrimônio cultural material e imaterial. Entre essas instituições o pesquisador pode destacar os museus nacionais⁷⁵ que operam a um só tempo como campos discursivos, centros de interpretação e arenas políticas.

Nos museus nacionais, e entre eles a ênfase recai nos históricos, está em pauta a preservação, o uso e a transmissão de uma determinada herança cultural, composta de fragmentos a que se atribui o papel de representação do nacional ou melhor, de representação de determinados eventos, narrados sob

⁷³ A colaboração de Andréa Prates, Ecylla Brandão, Lúcia Vieira e Miriam Benevenuto foi importante para o desenvolvimento da pesquisa.

⁷⁴ O artigo **Memória e Poder**: dois movimentos (Chagas, 1999), aprofunda essa discussão.

⁷⁵ No Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) estão incluídos na categoria de museus nacionais: Museu Histórico Nacional, Museu da República, Museu Imperial, Museu Nacional de Belas Artes e Museu da Inconfidência. Essa categorização é reconhecidamente polêmica e também está vinculada a questões orçamentárias.

determinada ótica. Essa herança, à medida em que se articula com fatos, acontecimentos, processos e conjunturas políticas, é convertida em memória política. Por sua vez, a preservação e a difusão dessa memória está atrelada à política de memória colocada em curso pelas instituições museais.

O tema é atraente e tem sido abordado a partir de diversos ângulos. Com o presente texto o pesquisador quer contribuir, de modo singelo, para a construção de um novo olhar lançado sobre o perfume das flores de memória. Em termos estratégicos, visando maior precisão e melhor delimitação temporal e espacial, a pesquisa foi concentrada em um único documento/bem cultural. Trata-se de uma pintura histórica, realizada por Aurélio de Figueiredo, em 1896, denominada “Compromisso constitucional” e que integra o acervo do Museu da República, criado em 1960, por ocasião da transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília.

O discurso expográfico⁷⁶ do Museu da República atua como um elemento mediador entre o público e a obra concebida pelo artista que, por sua vez, atua como mediador entre o acontecimento e os pósteros. O Museu da República interpreta a obra que interpreta o acontecimento. Aurélio de Figueiredo, ao pintar o “Compromisso constitucional”, cinco anos depois do acontecimento, produz uma obra que quer habitar o imaginário social republicano e quer dizer como aquele acontecimento se processou. O artista, por esse ângulo, é produtor privilegiado de memória política, ele quer reconstituir o acontecimento com o seu estilo, com a sua memória. Entre o público visitante e o acontecimento há uma dupla mediação.

O presente texto, dividido em quatro partes, toma o “Compromisso constitucional” como base para uma investigação que se debruça sobre a memória política no início da República, sobre o papel mediúnico⁷⁷ do artista e do museu e sobre a política de preservação (e uso) de representações de memória levada a efeito pelo Museu da República.

⁷⁶ Referente ao desenho da exposição. A expografia é uma parte da museografia.

⁷⁷ O termo é utilizado para indicar o papel do artista e do museu como mediadores de emoções, pensamentos, intuições e sensações, entre o público e fatos, fenômenos e acontecimentos.

I – Memória política

Ecléa Bosi (1998, 453) no capítulo 4 de seu livro **Memória e sociedade**: lembranças de velhos, esclarece que a lembrança de “fatos públicos” apresenta um “pronunciado sabor de convenção” e um visível “teor ideológico”. Na arena da “memória política” a intervenção dos juízos de valor é notável. “O sujeito – diz a autora - não se contenta em narrar como testemunha histórica ‘neutra’. Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da história, e reafirmando sua posição ou matizando-a .”

A memória política ao ser invocada não reconstitui o tempo passado, mas faz dele uma leitura, banhada nas experiências objetivas e subjetivas daquele que lembra. Segundo Bosi (1998, 454): “A memória dos acontecimentos políticos suscita uma palavra presa à situação concreta do sujeito.” Por mais natural que possa parecer, essa memória é construção que se atualiza no presente e se projeta para o futuro. Para se atualizar e se projetar de um tempo em outro tempo a memória lança mão de diversas fontes. Estudando o processo de construção e perpetuação da “memória política, social e histórica do trabalhismo”, João Trajano Sento-Sé (1999, 99) observa que os meios de transmissão da memória não passam apenas pela oralidade, mas também por histórias, relatos e documentos

O termo documento merece atenção especial. Ainda que o seu uso corriqueiro esteja associado à idéia de fonte textual, ele tem o sentido de suporte de informação e, como indica Paul Otlet, citado por Fonseca (1983, 5), aplica-se a livros, revistas, jornais, desenhos, filmes, discos, selos, medalhas, fotografias, esculturas, pinturas, monumentos, edifícios, espécies animais, vegetais e minerais etc. A origem latina do termo, indica que o documento (*docere*) é aquilo que ensina alguma coisa a alguém. Nesse sentido, parece claro que a transmissão de memória política ao se valer de documentos, no sentido mais amplo do vocábulo, tem também uma intenção pedagógica, um desejo de articulação entre os que foram e os que vieram depois, uma vontade de formar e produzir continuidades. Lançando mão de múltiplas fontes documentais os grupos políticos e sociais recorrem ao passado pela via da memória, não tanto para remontá-lo, mas sim para recontá-lo ou mesmo, como indica Sento-Sé (1999, 99) para afirmar “valores socialmente compartilhados, reinterpretando-os e conferindo-lhes atualidade”. “Aspectos do seu passado – diz o autor – são recortados e rearticulados num todo dotado de sentido. Este, contudo, refere-se não somente à história passada do grupo, mas a seu tempo

presente. É a atualidade dos valores e das regras, projetadas na história coletiva, que a memória celebra.”

A obra “Compromisso constitucional”, pintada por Aurélio de Figueiredo, enquadra-se perfeitamente na noção de documento anteriormente apresentada. O artista, ao produzir uma pintura histórica monumental, produziu também um documento que interpreta o acontecimento que ele quer monumentalizar; o artista, longe da pretendida “neutralidade”, produz um registro de memória política republicana impregnado de juízos de valor e de sinais claros em relação à sua posição.

“Compromisso constitucional” não é apenas tinta óleo sobre tela e muito menos uma fotografia do acontecimento, ele quer ser discurso que recorta o passado e lhe confere sentido, ele quer, ao seu estilo, narrar o acontecimento, purificado dos aspectos menos nobres, para as futuras gerações. Ele quer ser memória e história. O caráter narrativo das pinturas de Aurélio de Figueiredo foi captado com sutileza pelo desenhista Brócos, em caricatura publicada no jornal **Gazeta de Notícias**, onde o artista aparece com um pincel na orelha direita e uma pena na orelha esquerda, com uma paleta na mão esquerda e um livro na mão direita. Ao pé da caricatura encontra-se o seguinte comentário: “Camões tinha pena e espada. Aurélio tem pena e pincel. Pinta excelentes romances e escreve quadros esplêndidos.” Obra pintada para ser lida. Esse parece ser o caso de “Compromisso constitucional”, obra que lê o acontecimento e quer ser lida, não apenas do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista histórico e político.

A caricatura de Brócos e seu comentário remetem o pesquisador ao capítulo I, de **As palavras e as coisas**, de Michel Foucault (1966, 25), que depois de ter descrito detalhadamente a pintura “*Las Meninas*”, de Velázquez, sem ter nomeado as imagens que lá estão representadas, resolve, então, mesmo relutando, nomeá-las; mas ainda assim reconhece que palavras e pinturas participam de uma “relação infinita”.

“Trata-se – diz ele – de duas coisas irredutíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aquele que as seqüências sintáticas definem.”

Em seguida, Foucault sustenta que o “nome próprio nesse jogo, é apenas um artifício” que permite uma passagem veloz entre o espaço da fala e o espaço do olhar. A recomendação do filósofo é

para que se ponha “de parte os nomes próprios” e se permaneça
“no infinito da tarefa.”

O trabalho aqui realizado, põe de parte, provisoriamente, a recomendação do filósofo e procura os nomes próprios, querendo, não por comodismo, saber como o artista estabeleceu a tecedura entre nomes, representações visuais e acontecimento político. Não é sem sentido que alguns

nomes são identificados e outros não. Além disso, a pintura histórica de um acontecimento, em nome da fixação do “seu caráter perene e portanto ideal” (cf. Cláudia Valladão de Mattos 1999, 123) e para maior glória e exaltação do registrado em suporte material e transformado em matéria de memória, se permitia pequenas licenças ou traições.

Antes de empreender uma leitura da obra de Aurélio de Figueiredo é importante compreender com José Murilo de Carvalho (1990) a formação de uma iconografia republicana no Brasil.

Como se sabe, processos de mudança política e social favorecem a ressemantização sígnica e a proliferação de novas imagens, palavras, sons e objetos vários, com o objetivo de ocupar no imaginário social o lugar dos velhos signos. A “batalha de símbolos e alegorias”, como a denomina Carvalho (1990, 10), faz parte das lutas políticas e ideológicas.

“A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro.”

Na elaboração desse imaginário os artistas (pintores, escultores, músicos, poetas, arquitetos, urbanistas etc.) exercem papel de decidida relevância. Acostumados a trabalhar com espaços, formas, imagens, palavras, cores e sons eles são chamados a participar como mediadores entre o novo regime político e a população. O papel de suas obras não é apenas estético, é também político e pedagógico. Os valores exemplares precisam ser difundidos, os novos marcos de memória política precisam ser criados e divulgados. Foi assim na Revolução Francesa, a partir de 1789, como demonstrou Carvalho (1999), e na instauração da República brasileira, um século depois.

Artistas como Henrique Bernadelli, Décio Villares, Eduardo de Sá, Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo, participaram da construção desse imaginário republicano. Eduardo de Sá e Décio Villares eram artistas positivistas. O último, um dos mais ativos artistas republicanos, foi juntamente com Aurélio de Figueiredo discípulo de Pedro Américo. Décio Villares foi o responsável pelo desenho da Bandeira do Brasil com o dístico “ordem e progresso”, pintou e esculpiu alegorias republicanas e diversas imagens de Benjamin Constant e de Tiradentes. Aurélio de Figueiredo também era republicano, como se pode depreender do primeiro quarteto de seu soneto dedicado ao Amazonas e incluído na obra “**Aurélio de Figueiredo – meu pai**” (Cordovil 1985, 22):

“Amazonas sem par, Rio – Mar soberano,
Permite que ao rever este teu solo imenso,
Eu me venha curvar, cheio de orgulho intenso
Para aclamar-te – Rei! – sendo eu, republicano!”

Considerado um artista romântico, Aurélio de Figueiredo teve uma militância artística republicana mais discreta do que a de Décio Villares. Entre as suas obras que disputam espaço no imaginário popular republicano, destacam-se: “O martírio de Tiradentes”, “Compromisso constitucional” e “A Ilusão do terceiro reinado”⁷⁸ ou “O último baile da ilha Fiscal”. Esta última, pintada em 1905, é a sua obra mais famosa. Ela foi produzida com a autorização do Congresso Federal e foi adquirida pelo presidente Rodrigues Alves. Nela a alegoria da República brasileira destaca-se na parte superior do quadro, do lado nascente, acompanhada por “Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant, Aristides Lobo, Quintino Bocaiúva, Floriano Peixoto etc.” (Figueiredo 1907) Aí, em aparente harmonia, estão os próceres da República. Aqueles que segundo Carvalho (1990, 35-54) disputam um lugar de destaque no panteão republicano. Sobre o último baile da ilha Fiscal, o próprio artista esclarece:

“Seguindo um uso inveterado entre os pintores, pus entre os convivas desta festa memorável, a qual tive o prazer de assistir em companhia de minha senhora, além dos nossos retratos, os de

⁷⁸ Tanto o “O martírio de Tiradentes”, quanto o “O último baile da ilha Fiscal” fazem parte do acervo do Museu Histórico Nacional.

três filhas minhas, que lá não estiveram, pois as duas gêmeas tinham apenas um ano, e a terceira não era ainda nascida. É um anacronismo muito comum [a] estes quadros de história. Deixei, porém, de retratar muitos cavalheiros e senhoras que vi no baile, por me haverem pedido com instância, quase ordenado formalmente, que os não pusesse na tela!

Finalmente, não me foi possível representar muitos figurões que ali deveriam estar, pela falta absoluta de retratos, sobretudo, tratando-se de pessoas já falecidas.” (Figueiredo 1907, 132)

Até o presente momento o pesquisador não encontrou a descrição do artista sobre o “Compromisso constitucional”. Ainda assim, o texto que acompanha “A ilusão do terceiro reinado” ou “O advento da República”, publicado em 1907 na revista **Renascença**, explicita o método de trabalho do artista e contribui para a compreensão do processo de construção de memória social. A obra tem caráter exemplar e idealizado, ela faz concessões, rompe com real e com as amarras temporais, mas ainda assim é considerada pintura de história. A presença do artista, que se considera republicano, entre os convivas, coloca, entre outras, a seguinte questão: a situação de alguns artistas formados pela Academia Imperial de Belas Artes, na passagem da Monarquia para a República, não estaria encharcada de ambigüidade?

O caso de Pedro Américo, irmão mais velho e professor de Aurélio de Figueiredo, merece referência. Tendo se notabilizado pela produção de pinturas históricas, entre as quais destacam-se “A Batalha de Campo Grande” (acervo do Museu Imperial), “A Batalha do Avaí” (acervo do Museu Nacional de Belas Artes) e “Independência ou Morte”⁷⁹ (acervo do Museu Paulista), Américo foi identificado por alguns críticos como colaborador da “política cultural do Império” e “do projeto nacionalista do imperador D. Pedro II”. Segundo Mattos (1999, 117), essa posição lançou o artista, após a instauração da República, “em sérias dificuldades”. No entanto, como demonstra amplamente Rafael Cardoso Denis (1999, 191-233) “o movimento republicano reconheceu em Pedro Américo um representante possível e quis apropriar-se de suas obras como símbolos de uma causa bem

⁷⁹ Esta obra também é conhecida pelos nomes de “O Brado do Ipiranga”, “O Grito do Ipiranga” ou “A Proclamação da Independência”.

distante da propaganda imperial.” O melhor exemplo, citado por Denis, é a carta elogiosa de Quintino Bocaiúva, publicada em 10 de outubro de 1871, em **A República**, órgão oficial do partido republicano, dirigida a Pedro Américo e designando-o como “gênio americano”.

Essas referências não objetivam, de modo algum, minimizar as ligações pessoais e profissionais do artista com o projeto cultural do Império e do imperador, visam apenas relativizar o seu compromisso político-ideológico. Em 1890, Pedro Américo foi eleito pela Paraíba, como deputado para a Assembléia Constituinte, tendo sido o segundo “mais votado de seu estado natal”.(Cordovil 1985, 82). Com notoriedade no novo regime político, Pedro Américo produziu pinturas históricas visando o imaginário republicano. Como esclarece Denis (1999, 214): “Essa sua facilidade evidente em estar sempre na graça do poder institucional vigente milita contra qualquer atribuição de um posicionamento ideológico mais radical.”

Por mais notável que seja, convém esclarecer, que, o comportamento político de Pedro Américo não é padrão explicativo para outros artistas, ele apenas coloca em evidência o drama da ambigüidade daqueles que dependem do poder institucional para a produção de suas obras.

Na próxima seção, a pesquisa estará orientada para a leitura da obra “O compromisso constitucional”, a sua relação com o imaginário social republicano e as questões políticas que a mesma suscita.

II – Para não dizer que não falei das flores da memória

A teatralização da memória republicana, ao tomar como referência a efeméride de 15 de novembro de 1889, destaca, como principais atores desse “drama social”⁸⁰ e político, os militares do exército. Como observa Carvalho (1990, 40), “A proclamação da República”, óleo sobre tela pintado por Henrique Bernadelli, concentra a cena do teatro de memória em Deodoro da Fonseca montado em seu cavalo, tendo ao fundo, em posição secundária, mais alguns militares e uns poucos civis.

Ainda que não se deva cair no exagero de desprezar a participação dos líderes civis na eclosão do movimento, uma vez que estavam articulados com os oficiais do Exército, é preciso reconhecer (Rodrigo Patto Sá Motta 1999, 48) que sem a presença e a efetiva participação dos militares a implantação da República dificilmente teria se perpetrado.

O movimento republicano desde 1870, com a publicação de seu manifesto, vinha se organizando e divulgando o seu ideário. Grupos civis e militares participavam do movimento que, independente das distintas orientações políticas que nele se alojavam (Carvalho 1990), não alcançava ou não visava a mobilização popular. A crítica de Joaquim Nabuco (1977, 64) aponta, em outros termos, essa mesma situação:

“Nesse sentido, o Abolicionismo deveria ser a escola primária de todos os partidos, o alfabeto da nossa política, e não o é; por um curioso anacronismo, houve um partido republicano muito antes de existir uma opinião abolicionista, e daí a principal razão por que essa política é uma Babel na qual ninguém se entende.”

A centralidade da força militar na instauração da República confirma-se com o fato de o chefe do governo provisório, o primeiro presidente e o primeiro vice-presidente (depois segundo presidente), da nascente República, serem militares do Exército e não terem sido eleitos pelo voto direto.

⁸⁰ Para a noção de “drama social” consultar Sento-Sé (1999, 41-46).

O primeiro presidente civil foi Prudente de Moraes. Eleito pelo voto direto em 1894, governou o país até 1898, com um pequeno intervalo por motivo de saúde. Foi durante o governo de Prudente de Moraes que a transferência da sede do poder executivo do Palácio do Itamaraty para o Palácio de Nova Friburgo (depois Palácio Catete e Museu da República) foi decidida e realizada. A novo palácio presidencial, cuja reforma teve início em meados de 1896, foi inaugurado em 24 de fevereiro de 1897; data símbolo, adotada como marco de memória para celebrar o sexto aniversário da promulgação da primeira Constituição republicana. Na inauguração da nova sede do poder executivo, a tela “Compromisso constitucional”, medindo 3,30 m x 2,57 m, datada e assinada⁸¹, já se encontrava decorando uma das paredes do “Salão das Audiências”, localizado, à época, no primeiro pavimento. (cf. Almeida 1994, 40 e Lopes 1964, 202)

Como se vê, o quadro encomendado ao artista pelo Banco da República do Brasil, cujo presidente era Afonso Pena, faz parte de um conjunto de gestos que querem inaugurar e marcar uma nova fase na trajetória republicana do país. E nesse momento, a figura de um presidente civil e os seus gestos políticos passam a ser trabalhados como âncoras de um novo ciclo político. A data de elaboração da representação (1896) dialoga com a data do acontecimento representado (1891) e nos dois momentos a ênfase incide sobre a figura de Prudente de Moraes, como se o que se quisesse representar fosse a construção de uma nova (ou a restauração de uma velha) centralidade.

Quando o pesquisador coloca-se diante da grande tela pintada por Figueiredo, verifica que mesmo o espectador menos atento é atraído inicialmente para a área central do quadro, onde se destaca a figura de um homem com barba, em trajes civis, de pé, com as mãos apoiadas sobre uma mesa de madeira. A partir desse ponto o olhar pode escorregar ligeiramente sobre a frente da mesa e colher sobre o tapete: rosas, botões, pétalas e folhagens. Rompendo com o magnetismo do ponto central, o olho procura mais flores e as encontra sobre a mesa de um homem de bigodes, em trajes civis, sentado, fazendo anotações. O olhar desse homem encontra o olhar do espectador. Para onde ele olha? Afastando-se do quadro o espectador percebe que girando o olhar no sentido

⁸¹ Nessa obra o artista assina-se F. Aurélio.

horário, a partir desse homem sentado, e tomando como referência as cabeças representadas no primeiro e no segundo plano, ele desenha uma espécie de círculo ou elipse humana que se abre e se fecha no homem sentado. Esse círculo ou elipse de cabeças masculinas forma-se em torno da mesa e das flores no chão. Sobre a mesa encontram-se livros, papéis, penas e tinteiros. É possível visualizar uma linha reta entre o homem sentado que olha para a frente do quadro e o personagem central, de pé, com barba e trajas civis, como se fossem dois eixos. Por trás da mesa, ao lado esquerdo do personagem central e mais elevado, encontram-se quatro homens em trajas civis; no lado direito, encontram-se seis homens. Os dois primeiros, ou mais a frente, usam uniformes militares. Aquele que se encontra imediatamente à direita do homem central, em um nível mais baixo, é mais velho, usa barbas e está procedendo à leitura de um livro, de modo solene e grave; o outro militar é mais jovem e usa bigodes. Em toda a cena apenas esses dois homens ostentam uniformes militares. A leitura realizada pelo mais velho não parece estar sendo acompanhada com o mesmo interesse por todos os homens do círculo ou elipse visualizada pelo espectador. O ambiente não é tranqüilo, ao contrário é tenso. Um outro espectador diria: “Sente-se a atmosfera pesada, não há euforia nas faces severas dos presentes” (Lopes 1964, 211). Alguns homens conversam entre si; outros, de costas para a mesa, olham para uma cena que se desenrola fora do campo da visibilidade pictórica. Se pelo menos houvesse, como no quadro “*Las Meninas*” pintado por Velázquez e descrito por Foucault (1966, 17-33), a representação de um espelho no fundo desse cenário solene... Não há um espelho, mas há uma réstia de luz entrando pela direita do quadro. No último plano ou plano superior, o olhar, deslizando sobre paredes e colunas de gosto neoclássico, vai encontrar na tribuna um grupo de mulheres bem vestidas, sentadas, algumas portando leques e chapéus. Por trás delas alguns homens pouco nítidos, de pé, observam os acontecimentos. O presença feminina e o seu lugar ao fundo e na parte superior direita da obra chama a atenção do olhar. As flores voltam a se impor, elas não foram esquecidas. Quem as teria jogado no tapete do quadro e na mesa do homem sentado que faz anotações e olha para frente ou para fora do quadro, de costas para o personagem central e para o homem velho em ato de leitura? O gesto de jogá-las, parece um gesto

feminino. A República também foi fartamente representada por alegorias femininas (cf. Carvalho 1990, 75-96). Parece que o homem sentado procura identificar com o olhar quem lançou as flores. Mas o olhar que ele encontra é o olhar do espectador. Ele procura e encontra o que não é visível na tela. Esse lugar do olhar externo à tela, como diria Foucault (1966, 17-33), coincide com o lugar do olhar do artista, do espectador e do lançador das flores. Olhar para a frente e para fora do acontecimento representado é também olhar para a posteridade, para a invisibilidade do futuro, para o futuro da República que se desenha lá atrás. O que faz esse homem sentado? Ele registra, ele faz anotações. O pesquisador adivinha sua função: ele é o homem-memória. Ele olha para o espectador como quem olha para o futuro. E o artista, que também cuida da memória do acontecimento político, dialoga com ele. Esse homem-memória, segundo a tradição, é o taquígrafo Caetano da Silva. Talvez ele saiba quem lançou as flores. Olhando melhor para a grande tela o espectador percebe que o seu centro são as flores, aparentemente lançadas do futuro (1896) no passado (1891).

III – Nomes, sobrenomes e representações

O acontecimento representado na grande tela “Compromisso constitucional” foi levado a efeito em 26 de fevereiro de 1891, como uma conseqüência dos acontecimentos anteriores. Em novembro de 1890 foi instalado o Congresso Constituinte da República sob a presidência de Prudente de Moraes e ao mesmo foi apresentado o Projeto de Constituição elaborado pela comissão nomeada pelo Governo Provisório e revisto e reformulado por Rui Barbosa. No ano seguinte, em 24 de fevereiro, a Constituição foi promulgada. A primeira eleição para presidente e vice-presidente, no entanto, teria um caráter de exceção. Uma disposição transitória indicava que, após a promulgação da Constituição, os constituintes deveriam elegê-los. Assim, no dia seguinte foi realizada a eleição. A papeleira, improvisada em urna eleitoral, a cadeira do presidente, a primeira Constituição e a caneta que possivelmente utilizada para a sua assinatura foram transformados em documento, em suporte de memória e hoje também fazem parte do acervo em exposição no Museu da República.

O Congresso constituiu-se em foco de resistência à candidatura de Deodoro da Fonseca. O resultado da eleição⁸² foi o seguinte:

PARA PRESIDENTE	NÚMERO DE VOTOS	
Deodoro da Fonseca	129	

⁸² Dados de fonte secundária, cf. Lopes (1965, 206).

Prudente de Moraes	97	
Floriano Peixoto	3	
Saldanha Marinho	2	
José Higino	1	
CONSTITUINTES VOTANTES	232	

PARA VICE- PRESIDENTE	NÚMERO DE VOTOS	
Floriano Peixoto	153	
Almirante Wandenkolk	57	
Prudente de Moraes	12	
Coronel Piragibe	5	
Almeida Barreto	4	
Custódio José de Melo	1	

CONSTITUINTES VOTANTES	232	
---------------------------	-----	--

A candidatura de Prudente de Moraes ganhou a configuração de uma pedra no caminho quase naturalizado de Deodoro da Fonseca rumo à chefia do Poder Executivo. A vitória não implicou a consagração do velho militar, proclamador da República e candidato ao panteão dos heróis nacionais (Carvalho, 1990), uma vez que a pequena diferença de 32 votos (13,8 %) em relação ao segundo colocado, não era confortável e indicava o prestígio de uma liderança civil, com base política em São Paulo, onde o Partido Republicano, desde o início era mais organizado. Como se isso não fosse o bastante, o candidato governista (ou deodorista) à vice-presidência, Eduardo Wandenkolk, foi derrotado por Floriano Peixoto com uma larga margem de votos (41,3 %).

O óleo sobre tela de Aurélio de Figueiredo, construtor de uma dramaturgia de memória, quer retratar o dia seguinte. Passada a tempestade, aberta a barriga da urna improvisada, processada a contagem dos votos, indicados os vencedores eleitos por 232 cidadãos, seria preciso dar continuidade ao processo. A representação de Figueiredo quer ao mesmo tempo marcar a diferença e afirmar a continuidade. É como se a grande tela dissesse: hoje (1896) é um outro tempo, mas esse outro tempo já estava presente e em gestação naquele tempo, no ontem (1891) que aqui está representado. O dia seguinte é o 26 de fevereiro de 1891. Segundo Lopes (1965, 211): “Deodoro foi recebido friamente, enquanto uma cálida salva de palmas acolheu Floriano. Esta atitude acabou de incompatibilizar o Generalíssimo com a Assembléia.”

Ainda em 1891, antes de completar nove meses, o Juramento Constitucional realizado por Deodoro foi quebrado e o Congresso dissolvido. Diante das reações da oposição e do enfraquecimento de sua posição Deodoro renunciou e a presidência foi passada para Floriano Peixoto.

O pesquisador quer, nesse momento, nomear, apontar com o dedo os personagens representados por Aurélio de Figueiredo. O trabalho da professora Gilda M. A. Lopes (1965, 202-205) e dos

colegas Cícero Antônio F. de Almeida, Lúcia Vieira, Andréa Prates e Nara Abud foi decisivo para essa identificação. O quadro abaixo, acompanhado de um desenho em silhueta, facilita a nomeação, que não é pensada como definitiva.

REPRESENTAÇÕES E NOMES

- 1- Prudente de Moraes (1841, SP – 1902, SP)
Bacharel em Direito, deputado provincial por São Paulo (1868, 1878 e 1885), presidente da Província de São Paulo, senador constituinte e presidente do Congresso (1890/1891), presidente do Brasil pelo Partido Republicano Federal (1894/1898).
- 2- Deodoro da Fonseca (1827, AL – 1892, RJ)
Militar, chefe do Governo Provisório (1889/1891) e presidente da República (1891), decretou a dissolução do Congresso (1891).
- 3- Cesário Alvim (1839, MG – 1903, RJ)
Bacharel em Direito, deputado federal em três legislaturas no regime monárquico, presidente da Província do Rio de Janeiro (1888/1889), presidente da Província de Minas Gerais (1890), ministro do Interior e prefeito do Distrito Federal (1898/1900).
- 4- Floriano Peixoto (1839, AL – 1895, RJ)
Militar, ministro da Guerra no Governo Provisório, vice-presidente da República (1891) e presidente da República (1891/1894).
- 5- José Simeão de Oliveira (1838 – 1893)⁸³
Militar, nomeado presidente de Pernambuco (1890), eleito duas vezes para o Senado, uma para a Assembléia Constituinte (1890/1891) e outra para a legislatura ordinária do Congresso Nacional (1891/1893), ministro da Guerra (1891).
- 6- Júlio de Castilho (1860, RS – 1903, RS)
Bacharel em Direito e jornalista, deputado constituinte (1890/1891), presidente do Rio Grande do Sul por duas vezes: 1891 e 1893/1898.).
- 7- Esteves Júnior
Sem informação
- 8- Cassiano do Nascimento
Sem informação
- 9- Quintino Bocaiúva (1836, RJ – 1912, RJ)

⁸³ Dúvida de identificação: é possível que se trate de Índio do Brasil.

Jornalista, ministro das Relações Exteriores (1890), senador constituinte pelo Rio de Janeiro (1890/1891), presidente da Província do Rio de Janeiro (1901/1903).

- 10- Francisco Glicério (1846, SP – 1916)
Militar e advogado provisionado, ministro da Agricultura (1890/1891), deputado constituinte (1890/1891), senador da República (1902) por São Paulo.
- 11- Pinheiro Machado (1851, RS – 1915, RJ)
Bacharel em Direito, senador constituinte (1890/1891) pela Província do Rio Grande do Sul. Assassinado na cidade do Rio de Janeiro.
- 12- Bernadino de Campos (1841, MG – 1915, SP)
Bacharel em Direito, deputado provincial durante o regime monárquico, deputado constituinte (1890/1891), presidente da Província de São Paulo (1892), ministro da Fazenda (1896), senador por São Paulo (1902) e de novo presidente de São Paulo (1902).
- 13- André Cavalcanti (1834 – 1927)
Bacharel em Direito, deputado por Pernambuco, chefe de polícia das Províncias da Paraíba, Pernambuco e Bahia, juiz dos Feitos da Fazenda (1891) e chefe de polícia (1894) do Distrito Federal, ministro (1897) e presidente (1924) do Supremo Tribunal Federal.
- 14- Eduardo Wandenkolk (1838, RJ – 1902, RJ)
Militar, ministro da Marinha (1890/1891), senador pelo Distrito Federal, chefe do Estado-Maior da Armada (1902).
- 15- Lauro Sodré (1858 – 1944)
Militar, constituinte, discípulo de Benjamin Constant.
- 16- Pedro Américo (1843, PB – 1905, Florença)
Artista plástico, doutor em Ciências Físicas, deputado constituinte pela Paraíba.
- 17- Não identificado⁸⁴
- 18- Saldanha Marinho (1816, PE – 1895, RJ)
Bacharel em Direito, deputado provincial (1848), presidente das Províncias de Minas Gerais (1865/1867) e São Paulo (1867/1868).

⁸⁴ Segundo Gilda Lopes (1965) é possível que o representado seja Jacques Ourique ou Furkuim Werneck, segundo considerações informais de Andréa Prates (técnica do Museu da República) a hipótese de um auto-retrato, por enquanto, não deve ser descartada.

- 19- Campos Sales (1841, SP – 1913)
Bacharel em Direito, deputado-geral (1885), ministro da Justiça (1889), presidente da Província de São Paulo (1894/1898), presidente da República (1898/1902), senador federal (1909).
- 20- Aristides Lobo (1838, AL – 1896, MG)
Jornalista, ministro do Interior no Primeiro Governo Provisório (1890), deputado constituinte (1890/1891) e depois senador pelo Distrito Federal.(1892).
- 21- Lauro Müller (1864, SC – 1926, RJ)
Engenheiro militar, presidente de Santa Catarina, deputado constituinte (1890/1891), ministro da Viação e Obras Públicas (1903/1906), senador por Santa Catarina.
- 22- Antônio Azeredo (1861 – 1936)
Jornalista, deputado e senador diversas vezes.
- 23- Amaro Cavalcante (1849, RN – 1922)
Bacharel em Direito, deputado constituinte (1890/1891), ministro da Justiça (1897), do Supremo Tribunal (1906) e da Fazenda (1918), prefeito do Rio de Janeiro (1917).
- 24- Pais de Carvalho
Secretário da Assembléia Constituinte
- 25- Mata Machado
Secretário da Assembléia Constituinte
- 26- Coronel João Soares Neiva
Secretário da Assembléia Constituinte
- 27- Eduardo Mendes Gonçalves
Secretário da Assembléia Constituinte
- 28- Alcindo Guanabara (1865, RJ – 1918)
Jornalista, deputado constituinte (1890/1891), senador da República (1912).
- 29- Sampaio Ferraz
Militar (Coronel na aclamação de 15 de janeiro de 1890), chefe de polícia e deputado constituinte (1890/1891).
- 30- Borges de Medeiros (1863, RS – 1961)
Bacharel em Direito, presidente do Rio Grande do Sul nos períodos de 1898 a 1907 e de 1913 a 1928, deputado constituinte (1933) e candidato a presidente da República em 1934, na eleição realizada no Congresso Nacional, ocasião em que foi derrotado por Getúlio Vargas.
- 31- Rosa e Silva (1857, PE – 1929)

Bacharel em Direito, senador e vice-presidente da República
(1894/1898) na chapa de Campos Sales.

A- Caetano da Silva

Taquígrafo

B, C e D Não nomeados

Taquígrafos auxiliares



O círculo ou elipse de cabeças masculinas na grande tela de Aurélio de Figueiredo é um registro de memória política referente aos primeiros tempos da República. Não são apenas homens ilustres e influentes políticos que ali estão representados. Os gestos e os movimentos, os lugares, as aproximações e as distâncias, as conversas e olhares, tudo quer representar. Tudo compõe o discurso do artista, até mesmo os seus esquecimentos, as suas naturalizações e o seus romantismos. Querendo o artista ou não, além das nobres virtudes, ali também estão representados os interesses escusos, a inimizade, o ódio, a inveja, a traição, a soberba, a prepotência, a tirania, o orgulho, a vaidade, as mesquinhas, a compra e venda de imagens para o futuro. Ali em 8,48 m² o artista deu pigmento, deu cor e forma, à representação do poder. A concentração de energia política é surpreendente.

Em termos de formação ou atuação profissional os representados distribuem-se da seguinte forma: 12 eram bacharéis em direito (sendo um provisionado), 08 eram militares, 05 eram jornalistas (sendo um também Bacharel em Direito), 01 era artista plástico e os 08 restantes faziam parte da equipe de apoio (04 taquígrafos e 04 secretários). A presença militar, compreende-se agora, era ampla e não se esgotava nos dois (presidente e vice-presidente) uniformizados; mas ainda assim, os Bacharéis em Direito dominavam a cena. Além de militares e bacharéis destacavam-se os jornalistas. O apoio deles foi fundamental para a campanha republicana. O domínio e a posse de um jornal era também indicativo de poder político, de possibilidade de articulação e mobilização. Aparentemente há um estranho no ninho: o artista plástico, irmão de Aurélio Figueiredo. Segundo depoimento de sua sobrinha (Cordovil 1985, 85), Américo desiludiu-se com a política e, terminado o mandato, “não se candidatou à reeleição”, e voltou para as suas atividades artísticas na Itália.

Em termos de ocupação de cargos no poder executivo os representados estão assim distribuídos: 04 foram presidentes da República, 02 foram vice-presidentes, pelo menos 10 foram presidentes ou governadores de Província, pelo menos 12 foram ministros, 02 foram prefeitos e 02 foram chefes de polícia. Em termos de ocupação de cargos no legislativo: pelo menos 13 foram senadores e 16 foram deputados. Os números acima

indicam também que muitos dos representados passam de um cargo para outro, movimentam-se com agilidade entre o executivo e o legislativo e acumulam cargos e funções. Dois exemplos: Cesário Alvim e Borges de Medeiros. O primeiro teve três legislaturas de deputado federal na Monarquia, foi presidente das Províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, foi ministro do Interior e prefeito do Distrito Federal; o segundo foi presidente por duas vezes do Rio Grande do Sul e foi deputado em 1933, na Assembléia Constituinte para a elaboração da segunda Constituição da República. A memória da candidatura de Borges de Medeiros à presidência da República em 1934, dá a perspectiva da abrangência temporal do círculo ou elipse de cabeças masculinas reunidas na tela.

Numerados e nomeados aqueles que estão representados no insistentemente referido círculo ou elipse de cabeças masculinas da grande tela do artista, que se destacou pelo seu romantismo, o pesquisador volta-se para os que estão fora desse círculo ou elipse e de novo para o que é central.

Fora do círculo ou elipse, na tribuna, estão as mulheres (bem vestidas), e alguns homens. Segundo Lopes (1965, 205) elas são “as esposas e as filhas dos constituintes” e entre os homens destaca-se a figura do Barão de Lucena (1835, PE – 1913), presidente das Províncias de Pernambuco e Rio Grande do Norte (1872), Bahia (1877) e Rio Grande do Sul (1885), amigo e compadre de Deodoro, ministro da Fazenda, das Obras Públicas, da Justiça e do Supremo Tribunal Federal. O que representa o Barão de Lucena, com esse currículo tão familiar, fora do círculo ou elipse principal? O que o aproxima das mulheres (bem vestidas)? O que há de semelhante entre eles? O pesquisador entende que eles são a representação das testemunhas oculares da história, mas estão longe de ser o observador passivo. Eles opinam e decidem fora do fórum estabelecido lá embaixo, eles também são poder, um poder que se movimenta na fidelidade dos compadres, na fidelidade (ou infidelidade) da alcova.

Além dos que estão na tribuna há também os esquecidos. Lopes (1965, 212) lembra Silva Jardim⁸⁵ (que não foi eleito para a

⁸⁵ O combatente Silva Jardim após a proclamação da República, não recebeu nenhum apoio dos republicanos. Desgostoso embarcou, em 1890, para a França. No exterior recebeu um abaixo assinado de mais de 3000 assinaturas solicitando a sua volta, o que não aconteceu. Numa visita ao Vesúvio, descuidou-se e caiu na boca do vulcão.

Assembléia Constituinte) e Rui Barbosa, que foi ministro da Fazenda e vice-chefe do Primeiro Governo Provisório (1889) e destacado senador nos trabalhos de redação e reforma do projeto de Constituição. “Aurélio de Figueiredo, contudo, – diz Lopes – omitiu o grande baiano da sua tela.” Em 1893, depois de ter feito oposição ao governo de Floriano Peixoto, Rui Barbosa exilou-se e só retornou ao Brasil em 1895. No entanto, no tempo passado que o artista quer representar (1891) e no tempo presente de onde pintou (1896), Rui Barbosa estava atuante no meio político brasileiro e, ainda assim, foi exilado da grande tela. É interessante observar como Lopes (1965, 205), mesmo percebendo a ausência do senador baiano, mantêm-se enredada na teia metodológica da leitura naturalizante e positivista da obra do artista. Refém da teia que condiciona o olhar, a autora afirma: “Como todo quadro histórico este narra, com bastante veracidade, um episódio de nossa vida republicana.” Não há nenhuma veracidade na grande tela de Figueiredo, como ele mesmo viria a sugerir no texto que acompanha “A ilusão do terceiro reinado”. O que está em pauta não é a verdade, é a interpretação, são as diferentes possibilidades de leitura de um mesmo documento. O romantismo do artista individualiza a sua obra. Aquelas flores no chão e na mesa do taquígrafo continuam desafiando o olhar do espectador. Além das ausências indicadas por Lopes, há o silêncio em torno da população analfabeta, das outras mulheres e dos outros homens, das crianças e dos escravos recém libertos. Enquanto o pintor pintava a grande tela, Antônio Conselheiro agitava e redesenhava o sertão.

IV - Política de memória

Examinando a relação entre imagens e memória James Fentress e Chris Wickham (1992, 65) consideram que uma “memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiro articulada. A memória social é portanto memória articulada.” Essa articulação, como os autores observam, não se dá apenas por meio de palavras verbalizadas ou grafadas, mas também por imagens. Assim, do mesmo modo como há um vocabulário, há um imaginário vinculado à memória social. Esse imaginário social, produzido a partir dos indivíduos, é complexo, dinâmico e processual. De outro modo, ele tem sutilezas, reentrâncias e saliências, dobras e ondulações, e não está dado de maneira definitiva, ao contrário, está em construção. Imagens que estavam iluminadas podem de uma geração para outra ser lançadas na sombra e vice-versa. A noção fundamental é que sem transmissão a memória social não se constitui. A transmissão portanto implica a atualização da memória. Nesse sentido, memória e preservação se aproximam. Preservar é ver antes o perigo de destruição, valorizar o que está em perigo e tentar evitar que ele se manifeste como acontecimento fatal. Assim, a preservação participa de um jogo permanente com a destruição, um jogo que em tudo assemelha-se ao da memória com o esquecimento. A adoção de procedimentos, resultantes de deliberação de vontade individual ou coletiva, visando a preservação de bens tangíveis ou intangíveis constitui o que se chama de política de preservação. Trata-se em verdade de prática social que pode ser identificada nas famílias, nos grupos religiosos, nos grupos étnicos, profissionais, nos partidos políticos, nas instituições públicas e privadas e de modo particular nos museus. Se aquilo que se preserva é concebido como suporte de informação e como alguma coisa passível de ser utilizada para transmitir (ou ensinar) algo a alguém, pode-se falar em documento e memória. Nesse caso, pode-se também falar em política de memória.

Nos museus uma política de memória está em pauta: sintonizada ou não com as diretrizes políticas de outros museus e de outras instituições que atuam como lugares de memória; comprometidas ou não com o projeto que originalmente concentrou neles os fragmentos de memória política.

O documento **Política de preservação de acervos institucionais**, publicado pelo Museu da República e pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (1995), considera a conservação, a documentação, a aquisição, o processamento técnico, a pesquisa, o acesso, a disseminação, o treinamento, a restauração e a segurança como princípios específicos de uma política de preservação. Henrique Lins de Barros e Anelise Pacheco (1995, 5), reconhecendo a importância desse trabalho para “as instituições que lidam com a memória”, sustentam que uma “política de preservação voltada a essas instituições deve se constituir em mais uma forma de respaldar sua função social, permitindo que gerações futuras possam vir a conhecer suas referências passadas.”

Tudo isso, favorece a compreensão de que política de memória e política de preservação, no caso das instituições museais, caminham juntas e em algumas vezes se confundem.

A estratégia de delimitação temática adotada no presente estudo faz com que o pesquisador concentre o seu foco na preservação da tela “Compromisso constitucional”. Pintada especialmente para o novo palácio presidencial, no Catete, ao que consta nunca esteve em outro lugar. O seu dossiê nada informa a respeito da sua participação em exposições fora do Catete. No catálogo da exposição comemorativa do centenário do artista, realizada em 1956 no Museu Nacional de Belas Artes, ela não foi incluída. Assim, no período de 1897 a 1960 a sua preservação esteve sob a responsabilidade da presidência da República. O acesso à obra estava restrito aos que freqüentavam a sede do Poder Executivo. Durante esse período a obra foi tratada como um objeto decorativo, com possível valor histórico. Em outros termos, o seu contato com a posteridade passava pelo filtro (mediação) direto da presidência da República. O destino da obra é alterado a partir de 1960 com a transformação do Palácio do Catete em Museu da República. Essa inflexão de trajetória implica a musealização da obra, o que equívale à sua submissão a um processo específico de preservação, pesquisa e comunicação. Entre 15 de novembro de 1960 e 31 de dezembro de 1961 o Museu da República recebeu 172.400 visitantes. Submetida ao contato com o público era preciso que a obra de Figueiredo fosse estudada. O artigo de Gilda Lopes (1965, 202) pretende responder à demanda dos visitantes “ávidos de explicações”.

Entre 1960 e 1996, descontando-se o período em que o Museu da República esteve fechado à visitação, a obra de Aurélio de Figueiredo foi sempre apresentada, como retrato natural de um acontecimento que deveria receber toda a atenção e reverência do público.

A exposição “A Ventura Republicana”, inaugurada em novembro de 1996, criou um novo fato museológico. Pela primeira vez, a tela “Compromisso constitucional” foi apresentada ao público de um modo crítico e humorístico. Mesmo assumindo a responsabilidade da preservação do bem tangível, o Museu inseriu a pintura histórica de Figueiredo num discurso que, além de não referendar a tradição, não considera o “Compromisso constitucional” como ponto expográfico central. A nova exposição do Museu da República, à semelhança do que foi ensaiado no módulo **Expansão, Ordem e Defesa**, do Museu Histórico Nacional, propunha, agora de maneira mais radical, um olhar crítico sobre o espólio ou a memória política dos primeiros anos da República.

A grande tela “Compromisso constitucional” é apresentada na exposição **A ventura republicana**, ao lado da papeleira (urna improvisada), da cadeira do presidente da Assembléia Constituinte, do primeiro exemplar da Constituição de 1891, da primeira bandeira republicana com o dístico “ordem e progresso” que, segundo a tradição, foi bordada pelas filhas de Benjamin Constant e de muitas ordens honoríficas. Uma espécie de contra-memória é colocada em cena, movimentando um discurso alternativo que propõe como guias dois escritores: Barão de Itararé e Lima Barreto. Em nenhum momento eles aparecem iconograficamente, eles não disputam um lugar no panteão de heróis da pátria, eles operam com palavras, com piadas e idéias. A sala onde o quadro se encontra apresenta no portal, pelo lado de fora, o título: “O poder dos vivos”; do lado de dentro, no reverso do portal, aparece o contra-título: “Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mais vivos”. A frase é do Barão de Itararé, zombando dos positivistas. O catálogo da exposição (1996) não deixa dúvidas:

“O território dos Mais Vivos são as Instituições. Não negociam com o Além, mas com as Urnas, Constituições, Partidos, Núcleos de Interesse, Instâncias Superiores, etc.(...).

Os Mais Vivos recebem medalhas, bottons e leques. Legaram-nos bandeiras, pratos comemorativos, discursos. São a Reserva Moral da Nação.”

Entre alfaias em prata, cristal e porcelana; entre leques em renda, seda, marfim e madrepérola; entre ordens honoríficas, placas, medalhas e homenagens; entre pratos, pinturas, bandeira, caneta, cadeira e urna, impõe-se o pensamento de Lima Barreto:

“Todos nós falamos mal dos nossos senadores e deputados; todos nós os apelidamos atrozmente; mas quando o Congresso se fecha, há um vazio na nossa vida comum e nos enchemos de pavor.”

“Temos também a festa da bandeira, que é eminentemente tendenciosa e positivista. O seu fito é manter o lema comtista – Ordem e Progresso, no pavilhão auriverde; e não tem outro fim.”

“Implico com três ou quatro sujeitos das letras, com a Câmara, com os diplomatas, com Botafogo e Petrópolis; e não é em nome de teoria alguma, porque não sou republicano, não sou socialista, não sou anarquista, não sou nada: tenho implicâncias.”

A palavra de Lima Barreto trás para a imagem de Aurélio de Figueiredo um componente inovador. A exposição do Museu não parece preocupar-se com o fato de eles terem ou não mantido um diálogo em vida. Ela os coloca vivos agora, em diálogo e as duas obras se completam. A memória pela imagem e a memória pela palavra, sem subordinação, potencializam-se.

Com o catálogo na mão o pesquisador olha para o “Compromisso constitucional” e lê um trecho de Lima Barreto:

“A não ser que suba ao poder, por uma revolta mais ou menos disfarçada, um general mais ou menos decorativo, o mandachuva é sempre escolhido entre os membros da nobreza doutoral; e, dentre os doutores, a escolha recai sobre um advogado.”

Ao oferecer ao público uma outra possibilidade de leitura de uma obra que durante anos foi lida como expressão de “veracidade”, o Museu enriquece o seu campo discursivo, afina os seus instrumentos de interpretação e incorpora na arena política outros enfoques. A política de memória não se restringe ao campo da

preservação, ao contrário, avança na direção da investigação e da comunicação museal.

Considerações finais

Com o presente estudo busquei dialogar com uma representação de memória construída com o objetivo explícito de ocupar um lugar no imaginário social republicano. Construções desse tipo são comuns no século XIX, tanto no Império quanto na República. O gênero pintura histórica, na hierarquia das artes plásticas no século XIX, estava no topo da escala e era considerado como o mais nobre. Discípulo direto e irmão mais novo de um dos principais mestres desse gênero de pintura no Brasil, Aurélio de Figueiredo, encontraria no regime republicano um espaço para a sua expressão artística nesse gênero de pintura. No final do século XIX a pintura das grandes batalhas já não interessava; mas ainda assim elas continuavam acontecendo; não mais para combater paraguaios ou holandeses, mas para combater jagunços, rebeldes amotinados e militares sublevados. Mas, a força estética da pintura histórica estava nessa altura em decadência.

Antecede o labor pictórico, nesse gênero artístico, um minucioso trabalho de levantamento de informações, de coleta de depoimentos orais, de consulta a imagens e espaços e outros documentos. O artista trabalha claramente com lembranças, com as suas lembranças e as lembranças de outros. O relato que Aurélio de Figueiredo faz sobre a metodologia adotada para a execução de “A ilusão do terceiro reinado” é bastante explícito a esse respeito; do mesmo modo, como o relato de Pedro Américo (1999) a respeito da obra “Independência ou Morte”:

“Sabendo o artista, que além dos 30 ou 40 guardas de honra, outras pessoas presenciaram o fato da proclamação da Independência, depois de comparar detidamente os diversos modos possíveis de dividir em grupos tantos cavaleiros, poderá, sem ofensa à verdade histórica e no interesse da eurytmia, colocar

no séquito imediato de D. Pedro duas ou mais figuras além das que resultassem do cálculo o mais acurado, ou da mais provável hipótese.”

Ambos os artistas, buscavam recordações, fragmentos capazes de acender memórias, imagens, palavras, oralidades. Tudo isso, e mais algumas fantasias “no interesse da eurtmia”, entrava na composição das obras. Os artistas operam como se soubessem que nas suas obras, produzidas para fazer lembrar, não é verdade o que está em jogo e sim o acreditável, ainda que numa escala reduzida. Eles são agentes mediadores (eu gostaria de dizer “agentes de memória”) entre diferentes tempos, entre o acontecimento e a posteridade. Como mediadores individualizados e carregados de subjetividades eles se dirigem através dos indivíduos à coletividade, eles dialogam com o imaginário social. Em suas obras há também uma intenção pedagógica, não é sem razão que até hoje elas habitam os livros e cadernos didáticos como se fossem capazes de dar corpo ao acontecimento. Nesse sentido, eles também são agentes políticos, e não são tão estranhos no ninho, quanto se poderia julgar.

Durante todo o tempo mantive em mente a idéia, partilhada com Fentress e Wickham (1992, 70), de que a memória sendo retrospectiva e prospectiva, pode fornecer a cada um de nós “uma perspectiva para a interpretação das nossas experiências no presente e para a previsão do que virá a seguir.” O memória só tem sentido atualizada.

Com o presente texto procurei refletir sobre a produção de memória política a partir da obra de um artista e sobre a política de memória a partir da instituição museal. O tema é amplo, está em aberto e a exigir novas abordagens. Como a memória não está nas coisas, mas na relação que com elas se pode manter, é sempre possível uma nova leitura, uma nova audição ou a percepção de um novo aroma ali... entre as flores do esquecimento

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Cícero Antonio F. **Catete: memórias de um palácio**. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.
- AMÉRICO, Pedro. O brado do Ipiranga. In: MATTOS, Cláudia Valladão e OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (orgs.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Reunião: 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- ARANTES, A.A. (org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BARROS, Henrique Lins de e PACHECO, Anelise. Apresentação. In: Política de preservação de acervos institucionais. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins/Museu da República, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BJURSTRÖM, Per. Les premiers musées d'art en Europe et leur public. In: POMMIER, E. (coord.) **Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre**. Paris: Klincksieck, 1995.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Cadernos de antropologia e imagem, 8. Rio de Janeiro: Uerj, Núcleo de Antropologia e Imagem, 1995.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- CARNEIRO, Leandro Piquet e KUSCHNIR, Karina. As dimensões subjetivas da política: cultura política e antropologia da política. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.13, n.24, 1999.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, S.R.. **O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento**. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.
- CHAGAS, M. Entre mortos e feridos: A construção do discurso preservacionista entre dois intelectuais do patrimônio. **Porto Arte**, n. 10. Porto Alegre: UFRGS. p.87-99, 1995.
- _____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- _____. (coord.) **Conhecendo o Museu da República**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1998.
- _____. e GODOY, Solange. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.27, p.31-59, 1995.
- CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. **Aurélio de Figueiredo: meu pai**. Rio de Janeiro: Vida Doméstica, 1985.
- DENIS, Rafael Cardoso. Ressuscitando um velho cavalo de batalha: novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, UERJ, ano 2, n.2, jan-jun, p.191-233. 1999.
- DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico/ Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo, 1992.
- FEIJÓ, M. C. O que é política cultural. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. **Memória social**. Lisboa: Teorema, 1992.
- FONSECA, Edson Nery. Prefácio. In: CHAGAS, M. e REIS, C. A. (org.) 50 anos de casa-grande & senzala; exposição itinerante (catálogo). Recife: Massangana, 1983.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Lisboa: Portugalia Editora, 1966.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FREIRE, Paulo. Da leitura da palavra à leitura do mundo. **Leitura: teoria e prática**, Campinas, 1: 3-9, nov.1982.
- GONDAR, Jô. O esquecimento como crise do social. **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: PUF, 1968.
- _____. e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro: FU, 1990.
- LE GOFF, Jacques (org.) **Enciclopédia Einaudi. Memória - História**, v.1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- _____. **Reflexões sobre a história**. São Paulo: Edições 70, 1982.
- LOPES, Gilda Marina de Almeida. 1º Compromisso constitucional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.XIII, p.201-215. 1964.
- _____. A história que os pintores contaram. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.XXIII, p.25-35. 1972.
- NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Petrópolis: Vozes, 1977.

- MATTOS, Claudia Valladão e OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999.
- MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.
- MOUTINHO, Mário. **Museus e Sociedade**. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico, 1989. (Coleção Cadernos Patrimônio, 5).
- MOTA, Carlos Guilherme (org.) **Brasil em perspectiva**. São Paulo: Difel, 1974.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Introdução à história dos partidos políticos brasileiros. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **F. Aurélio de Figueiredo** (catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento). Rio de Janeiro, out-nov. 1956.
- MUSEU DA REPÚBLICA. **A ventura republicana**, catálogo da exposição. Rio de Janeiro, 1996.
- NICOLAS, Alain.(org.) **Nouvelles Muséologies**. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.
- NIETZSCHE, F **Obras incompletas**. São Paulo: Nova cultural, 1999.
- NOVO CICIONÁRIO de História do Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1971
- NORA, P. **Mémoire et Histoire** - la problematique des lieux. Les lieux de mémoire. vol. I. La République. Paris: Gallimard, 1984.
- POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO de acervos institucionais. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins/Museu da república, 1995.
- POMIAN, K. Musée, Nation, Musée National le Débat. **Musée Archeologique**: art, nature, histoire. n. 49, 1990.
- RIO JORNAL. Bellas-Artes: uma exposição de quadros de Aurélio de Figueiredo. 31 de março de 1924.
- RIVIÈRE, Georges Henri. **Muséologie**. Paris: Dunod, 1989.
- SANTOS, Myrian S. dos. **História, tempo e memória**: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional. (Tese de Mestrado apresentada ao IUPERJ). Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989.
- _____. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. **RCBS**, n. 23, p.71-84, out. 1993.
- SENTO-SÉ, João Trajano. Brizolismo. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- SCHWARCZ, Lilia K.M.. O nascimento dos museus brasileiros, 1870-1910. In: MICELI, Sérgio (org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**. v.1. São Paulo: Finep/Vértice, 1989.
- SERRES, Michel. Qu'est-ce l' identité? **Le Monde de l'Éducation et de la Formation**. Jan. 1997.
- SUANO, M. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- VALLE, Lilian. A escola imaginária. Rio de Janeiro: DP&A . 1997.
- _____. Memória e patrimônio: os sentidos que vêm da escola pública. **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.
- VERGO, Peter (org.) **The new museology**. London: Reaktion Books, 1992.
- VIEIRA, Evaldo. **Poder político e resistência cultural**. Campinas: Autores associados, 1998.
- WEHLING, Arno e WEHLING, Maria José. Memória e história. Fundamentos, convergências, conflitos. **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.

**UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS
ESTUDOS AVANÇADOS DE MUSEOLOGIA**

**LINGUAGENS, TECNOLOGIAS E PROCESSOS
MUSEOLÓGICOS**

Mario de Souza Chagas

2011

LINGUAGENS, TECNOLOGIAS E PROCESSOS MUSEOLÓGICOS

Introdução

O presente texto movimenta-se entre reflexões e ações desenvolvidas e partilhadas nos últimos seis anos na Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT/Lisboa), no Museu Histórico Nacional (MHN/RJ) e no Museu da República (MR/RJ). Se, por um lado, o texto é fala de quem se percebe comprometido com a dinâmica da vida e acredita na socialização do saber e do fazer; por outro, é exercício de fidelidade ao tema Linguagens, Tecnologias e Processos Museológicos, proposto pela Coordenação do Curso de Especialização em Museologia da Universidade de São Paulo.

O exercício de fidelidade determinou a divisão do texto em três partes: a primeira aborda as possibilidades de uma linguagem museal e busca investigar em que bases essa linguagem se assenta; a segunda discute os usos e aplicações da tecnologia museu e das novas tecnologias e a terceira detêm-se no exame do processo museológico, buscando compreender como linguagens e tecnologias dele participam.

Três autores: D'Amaral, Foucault e Russio foram revisitados e seus textos, publicados nos anos 70 e 80, foram adotados como referências básicas para a singela tecedura do presente texto.

PARTE I – LINGUAGENS

A suposição de que existe uma especificidade de linguagem no processo de comunicação no universo museal⁸⁶, leva o pesquisador a interessar-se pelo tema.

De maneira geral, a linguagem é entendida como o uso, a seleção, a instituição e a combinação de sinais que possibilitam a comunicação entre os seres humanos. As idéias de instituição, preservação e seleção de sinais de comunicação vinculam-se à noção de dicionário e as idéias de combinação, arranjo e arrumação de sinais articulam-se com o campo das estruturas sintáticas. No entanto, a linguagem não é o dicionário e também não se reduz ao campo das regras de sintaxe. Em outros termos, a linguagem não é um conjunto fechado de sinais ou mesmo uma determinada forma de ordená-los. Essa idéia, qual seja, a de um sistema organizado de sinais destinados à comunicação é apropriada para dizer o que é a língua. Contudo, determinadas abordagens (e a museologia não está de fora) favorecem a confusão entre esses dois conceitos: língua e linguagem, ainda que a distinção entre eles tenha sido realizada por Saussure, no início do século XX.

Essa confusão, identificável a partir do século XVII, tende a exaltar a idéia de língua, em detrimento da linguagem, quando a rigor, “tanto a língua natural quanto os demais sistemas sígnicos⁸⁷ são manifestações da Linguagem(...).” (D’Amaral, 1977)

A questão, portanto, é que a supremacia da língua movimenta-se no sentido de calar a linguagem ou de enclausurar o processo de comunicação. Em termos museológicos⁸⁸ a supremacia da língua equivale à atribuição de valores essenciais ao patrimônio material e à consideração de que a preservação dos bens patrimoniais tem valor em si mesma. Enclausurada a comunicação, ou mesmo lançada para um segundo patamar, a vida e a condição humana são ameaçadas, uma vez que a comunicação é selo distintivo do humano.

Como sustenta D’Amaral, dialogando com Heidegger,

(...) “sendo a linguagem o lugar em que o homem se faz homem, e se reconhece - neste sentido pode-se dizer que a linguagem é a casa do homem -, e sendo o homem essencialmente co-existência, linguagem é comunicação. Não por extrapolação, aproximação frutífera, mas por natureza.”

⁸⁶ Aquilo que se refere ao museu, independente do caráter institucional.

⁸⁷ Aqui encontram-se os museus.

⁸⁸ O termo está sendo usado para designar aquilo que se refere à museologia.

Nessa perspectiva, a linguagem e a comunicação possibilitam a valorização do humano e o desenvolvimento de dispositivos que desmascaram e resistem à tentativa de imposição de normas cultas como padrão de saber. A identificação da linguagem com a casa do homem, logo com o próprio pensar, permite que o pensamento seja resgatado das garras do entesouramento dos signos, do saber monumental e dominador. Por esse caminho, abrem-se espaços para outros saberes, saberes locais, subalternos, excluídos do universo culto, mas incluídos na campo da linguagem e da comunicação.

A suposição de uma “linguagem museal”, de acordo com a vereda que está sendo trilhada, para ser investigada adequadamente precisa ser compreendida como tendo a mesma natureza da comunicação museal. Assim, se a comunicação é processo, a linguagem também é processo.

O museal aqui é tomado tão somente como adjetivo qualificativo de determinado campo (o museu) de manifestação da linguagem ou ainda como o indicativo de um determinado âmbito em que o processo de comunicação, lançando mão de certos recursos, pode ser vivenciado. O uso descuidado do termo museal (o mesmo é válido para o patrimonial) adjetivando a linguagem e a comunicação (o mesmo é válido para a educação) periga implantar uma visão reducionista do problema. Afinal de contas, sendo a linguagem/comunicação a casa do homem, e sendo o museu produto do homem - conservado e transformado por ele – é, por conseguinte, manifestação da linguagem (no singular), assim como a arte em geral, e a poesia, em particular.

Chegamos a um ponto crucial e não podemos fugir da questão: O museu tem uma linguagem específica? A Museografia é a linguagem dos museus, como sugere o título do Seminário, promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pela Organización de los Estados Americanos, no Museu Histórico Nacional, em 1997?

Repetindo: sendo produto do homem, o museu é manifestação da linguagem. Assim, falar em “linguagem museal” (ou algo que o valha) não é falar de uma especificidade da linguagem e sim indicar um lugar (ou um campo) de manifestação da mesma. O museu resulta da linguagem.

Sendo a linguagem processo e comunicação, sendo o museu feito pelo homem e para o homem, há no museu, por natureza, possibilidade de comunicação e linguagem. A especificidade, se existe, reside no campo delimitado e delimitador e não na linguagem. É importante lembrar que a instituição, a preservação e a seleção de bens culturais (considerados como elementos sógnicos) pode constituir o dicionário (reserva técnica), mas não a linguagem. De igual modo, a combinação, o arranjo e a arrumação dos

elementos sgnicos podem constituir uma estrutura sinttica (regras básicas da expografia), mas não constituem a linguagem.

O nódulo da questão parece residir no termo Museografia que foi compreendido como o desenho, a grafia ou a escrita do museu, e que gradualmente passou a ser associado  idéia de linguagem. Ao que tudo indica, estamos aqui diante do problema que D’Amaral denominou de o “esquecimento da linguagem, resolvido (...) pela hipertrofia da noção de língua”

Em termos singelos: não basta estar exposto para estar em comunicação; não basta estar escrito, de acordo com esta ou aquela regra de sintaxe, para ser linguagem. A linguagem pressupõe discurso organizado e em movimento, ou seja, em comunicação. Mas, a possibilidade de comunicação/linguagem pressupõe, por seu turno, a instituição ou mesmo a preexistência de um conjunto de elementos sgnicos que serão arranjados de um determinado modo, produzindo um determinado discurso.

No caso dos museus esses elementos sgnicos são os objetos herdados (patrimônio cultural⁸⁹), mas também os objetos construdos⁹⁰ ou instituídos com o objetivo de comunicação, mas além desses objetos temos também outros elementos que participam da estrutura discursiva, tais como: o espaço, a luz, a sombra, a cor, a ausência de cor, o peso, a altura, o som, o silêncio, o cheiro, a imagem, a forma, as dimensões, a transparência, a singularidade, a repetição, o arranjo, a monumentalidade, a língua falada, a língua escrita, além de diferentes expressões artísticas, tais como a música, a poesia, o cinema etc.

Queremos sustentar que a “linguagem museal” (com aspas para que o perigo do reducionismo não seja esquecido) não é a linguagem das coisas, mas a linguagem dos seres interessados em se comunicar “poeticamente” lançando mão dos recursos disponíveis. Por essa estrada, podemos compreender que o que se quer preservar, destruir e comunicar não são objetos, são pensamentos, sentimentos, sensações e intuições. Como afirma Moutinho: “(...) lidar com pessoas é bem mais complexo do que lidar com coleções. Expor e defender idéias é bem mais difícil do que expor objetos.” No processo de comunicação museal os objetos, assim como os outros recursos, são meios.

A “linguagem museal”  diversificada e complexa, uma vez que múltiplos elementos podem ser empregados no processo de comunicação, sem que haja entre eles uma hierarquia predefinida. Em uma estrutura expográfica, um objeto herdado (uma medalha por bravura militar, por exemplo) não , à partida, mais ou menos importante do que uma imagem em movimento, do

⁸⁹ O conjunto dos bens materiais, espirituais e naturais, sobre os quais se faz incidir uma carga valorativa e uma intenção preservacionista.

⁹⁰ Estou utilizando terminologia desenvolvida por Mário Moutinho.

que um perfume de jasmim, do que um ruído denotativo de um disparo de revólver ou do que uma canção popular. Estamos muito longe, portanto, da linguagem proposta pelos sábios doutores da Academia de Lagado registrada por Swift, nas célebres *Viagens Gulliver*. Os acadêmicos de Lagado defendiam a abolição das palavras, uma vez que elas serviam apenas para nomear as coisas. E em lugar das palavras, segundo eles, os homens deveriam conduzir consigo os objetos necessários para a conversação.

Sublinhando o distanciamento em relação à proposta de linguagem dos doutos da Academia de Lagado, queremos sustentar com veemência que se existe uma, “linguagem museal” ela não está restrita às coisas, mas antes lança mão das coisas e outras tantas linguagens e de outros tantos recursos: táteis, visuais, olfativos, gustativos, auditivos, afetivos, cognitivos e intuitivos.

Parte II – Tecnologias

Identificar a presença da tecnologia nos museus não tem nenhum caráter inovador. Denunciar o avanço ou atraso desse ou daquele museu em relação ao uso de novas tecnologias também não tem originalidade. Durante toda a segunda metade do século XX temos ouvido, lido e discutido essas questões e, com certeza, elas continuarão presentes pelo século XXI adentro, revigoradas a cada novo desenvolvimento tecnológico aplicável ao universo museal.

Dois aspectos, salvo melhor juízo, nos parecem importantes e merecedores de destaque quando nos debruçamos sobre o tema. Primeiro: o próprio museu é um equipamento e uma tecnologia museológica. Segundo: a tecnologia não tem valor em si, o que implica dizer que o centro da questão está no uso, nas práticas sociais a ela relacionadas.

Importa lembrar, juntamente com Russio - responsável pelo projeto do Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo⁹¹ – que se por um lado, é possível utilizar o termo tecnologia no sentido de aplicação prática da ciência, diferenciando-o, assim, de técnica; por outro, é também possível considerar que “tecnologia e técnica, ou técnicas, são termos equivalentes.”

Compreender o museu como tecnologia implica o reconhecimento de sua dimensão técnica. Não é por acaso que um dos marcos bibliográficos da museologia no Brasil é o livro de Gustavo Barroso⁹², denominado: Introdução à técnica de museus, da mesma forma como não é casual Russio ter criado nos

⁹¹

⁹² Barroso, ideólogo do integralismo no Brasil, foi também o criador do Museu Histórico Nacional, em 1922.

anos 70 a coleção Museu & Técnicas⁹³, vinculada à Secretaria de Indústria, Ciência, Comércio e Tecnologia do Estado de São Paulo.

Sendo técnica e tecnologia, o museu será derivado de outro campo de conhecimento e irá propiciar a produção de novos conhecimentos. Tanto o campo de onde o museu se deriva, quanto o campo derivado têm sido chamados de museologia. Sendo ferramenta, instrumento ou tecnologia o museu depende de um saber e de um fazer capaz de colocá-lo em movimento, capaz de dirigi-lo e manipulá-lo nesta ou naquela direção. Assim, essa tecnologia exige aprendizado, aperfeiçoamento, capacitação e institucionalização. O Curso de Técnicos de Museus, criado em 1932, por Gustavo Barroso, além de constituir-se em marco institucional pretendia atender a essas exigências.

A tecnologia/museu ocupa e dramatiza o espaço, operando com o tempo passado, com a coleção visível e concreta de “valores”⁹⁴ artísticos, históricos e científicos e quer projetar-se no invisível, na mente e nos corações das gerações futuras, quer lançar as raízes do passado amordaçado no futuro, quer servir ao poder instituído e para isso constrói uma determinada memória. A tecnologia/museu articula poder e memória.

Ao estudar a arquitetura hospitalar, as origens da medicina clínica, as penitenciárias e os problemas da penalidade Foucault deparou-se com o *Panoptikon* do jurista inglês Jeremy Bentham, editado no final do século XVIII. Por essa pista o filósofo percebeu a importância da visibilidade total dos corpos, dos indivíduos e das coisas para um olhar centralizado dos médicos, penalistas, industriais e educadores em seus anseios por uma arquitetura ou tecnologia de poder apropriada para a resolução dos os problemas de vigilância e segurança.

O interessante, para uma abordagem museológica, é que em 1885, Bernhard Olsem criou na Dinamarca, ao lado do Museu Nacional de Etnografia, um *panoptikon* museal, utilizando manequins em cera para ilustrar acontecimentos históricos e personagens célebres. Com este exemplo, queremos evidenciar as aproximações entre tecnologia de poder e memória e sustentar que o campo está aberto a novas investigações⁹⁵.

No Brasil, durante todo o século XIX e mais da metade do século XX, o museu/tecnologia, esteve quase que exclusivamente ao serviço dos interesses das oligarquias, das elites econômicas e dos grupos tradicionalistas empenhados em manter privilégios sociais. Ao longo desse tempo o

93

94 As aspas intencionam evidenciar a existência de um discurso que pretende naturalizar a instituição desses valores artísticos, históricos e científicos.

95

museu/tecnologia foi usado para disciplinar, comunicar códigos de comportamento e padrões de civilização, dizer o que é digno de ser preservado e guardado na memória, dialogar com o estrangeiro, identificar os cultos, valorizar os saberes monumentais e dominantes.

Só a partir dos anos 70, no Brasil, vamos encontrar o uso da tecnologia/museu com outra direção vetorial. E nesse ponto, os trabalhos de Rússio são referência obrigatória. Com Rússio a tecnologia/museu passou a ser utilizada em articulação com a museologia popular. Ela trabalhou a tecnologia/museu como uma espécie de contramemória, de contra-ordem ou mesmo de contramuseu que, rompendo com os modelos tradicionais, ousava colocar-se contra a domesticação museal.

Na atualidade, estamos diante de novas tecnologias que trazem para os museus novos aportes e novas possibilidades de trabalho (e ironicamente de desemprego). O computador com os seus múltiplos periféricos e programas, as máquinas digitais, a internet, o CD-ROM, o scanner, o fax, o disco laser, CD play, tudo isso acelera e aumenta a possibilidade de comunicação, recepção de informações e pesquisa. Há quem sustente que vivemos uma nova revolução industrial. De minha parte continuo compreendendo que o novo não está nas coisas, mas no uso que fazemos delas, nas práticas sociais e culturais que desenvolvemos. Quando um pai e um filho navegam juntos na internet, a novidade não está na internet, mas na relação de amor, de amizade e carinho entre o pai e o filho. Não há nada de novo no uso da tecnologia de ponta para o domínio e a exploração dos homens. No Brasil essa história tem pelo menos 500 anos. O novo está no conteúdo, na crítica dos conteúdos e nas práticas transformadoras.

De qualquer modo, é preciso conhecer as novas tecnologias para que se possa utilizá-las na contramão, ou seja, como um instrumento de resistência à dominação e exploração cultural e como uma ferramenta que beneficie o desenvolvimento social das grupos locais. Por tudo isso, trabalhar a favor da democratização do uso das novas tecnologias é fundamental.

Parte III – Processos Museológicos

O exercício de fidelidade temática levou-nos a investigar a “linguagem museal” e também a tratar do museu como uma tecnologia de poder e de memória, onde tecnologias diversas podem ser aplicadas. Avançando no

estudo, passaremos a abordar o tema: Processos Museológicos, visando discutir a sua natureza e identificar nele os temas anteriores.

Como ponto de partida, apresentamos relatos impressionistas de duas exposições de longa duração, montadas em museus federais no Rio de Janeiro

1º exemplo - Museu Histórico Nacional (MHN)

Em 1994, foi inaugurada, depois de dois anos de trabalho de construção coletiva e interdisciplinar, a exposição de longa duração denominada: Expansão, Ordem e Defesa. Trata-se de uma mostra que tem âncoras em uma concepção historiográfica original⁹⁶ e em uma proposta museológica inovadora. A sua tese central é que a expansão e a defesa do território brasileiro, contra as ameaças internas e externas, foram levadas a efeito em nome de um eixo ordenador sustentado pelos poderes estatal, eclesiástico, militar e paramilitar. Os movimentos e práticas sociais que se opunham a ordem estabelecida, eram percebidos como ameaça e por isso mesmo deveriam ser dissolvidos, destruídos ou banidos com o amparo da cruz e pela força da espada. Índios bravios, negros aquilombados, inconfidentes mineiros, farrapos, alfaiates, jagunços de Canudos, beatos do Contestado, cangaceiros, subversivos, trabalhadores sem-terra, todos foram (e alguns ainda são) percebidos como ameaças, como focos de contra-ordem e foram tratados (e alguns ainda são) como inimigos de deus, de sua majestade, da nação, do império, da república, da pátria.

Para dar corpo a essas idéias a equipe enfrentou muitos desafios. O primeiro deles foi o prédio e a sua articulação com o Pátio dos Canhões. Depois de algumas discussões, optou-se por deixar visível o caráter militar e monumental da arquitetura. Em relação ao mobiliário museográfico, optou-se pela reciclagem de um conjunto de vitrines utilizadas em exposições temporárias, pelo máximo aproveitamento dos planos verticais e horizontais através de painéis, tablados e paredes. Em relação a cor, luz, som e texto optou-se por uma gama de cores entre o cinza, o ocre, o vermelho e o vinho; pela combinação entre luz branca e amarela, sem efeitos dramáticos; pela criação de uma trilha sonora com músicas brasileiras e pela apresentação de diversos níveis de leitura de textos: títulos, subtítulos, poemas, textos técnicos de legendas, textos explicativos e citações de época.

O resultado foi uma exposição corajosa, capaz de romper com o culto à saudade, aos soldados, aos heróis vitoriosos e ao passado glorioso. Ruptura

⁹⁶ A exposição contou com a consultoria dos historiadores: Ilmar R. Mattos, Luís Affonso Seigneur de Albuquerque e Marcia de Almeida Gonçalves.

dramática e tensa, uma vez que o MHN foi criado exatamente para a realização desse culto.

Além de vitrines, painéis, mapas e gráficos, a expografia operou com objetos herdados, objetos adquiridos especialmente para a exposição, fotografias, desenhos, jogo de espelho, réplicas de objetos etc. Na entrada, o primeiro impacto: a celebração da 1ª Missa na América, de Maurício Rugendas. Lá estão a ordem e a expansão, a cruz e a espada. Nos ouvidos: música popular brasileira, entrecortada por trechos de Vila-Lobos e Ernesto Nazaré. No teto várias tabuletas com frases de letras de compositores de música popular recente sugerem ironicamente uma outra leitura para a exposição.

A colocação de uma vitrine dedicada a discutir o Movimento dos Sem-Terra (onde aparece uma bandeira, um pedaço de plástico preto, uma enxada, alguns palmos de terra, uma braçada de trigo e algumas fotografias de pessoas identificadas e nomeadas), muito antes da marcha até Brasília, não se fez sem luta interna, sem atritos políticos e ideológicos. Nas costas da vitrine do MST está a vitrine dos latifundiários, dos senhores de engenho, donos de fazendas, sem cara, sem nome, mas com terra. Em frente à vitrine do MST as missões guaraníticas e ao lado o garimpo de Serra Pelada e o massacre de índios por pistoleiros.

Lá adiante, numa sala carregada de armas, é discutida a construção do Estado Imperial. No centro da sala uma vitrine vermelha, onde o revólver de Garibaldi, enfrenta o revólver de Caxias que tem doze balas.

Na seqüência, uma proposta cinematográfica e um convite para a pausa. Diante da obra de Vitor Meirelles, *Combate Naval do Riachuelo*⁹⁷, um dos episódios da Guerra com o Paraguai, é preciso parar, sentar, encarar os horrores da guerra e compreender que aos artistas também se encomenda a construção da memória militar visando o futuro. Lá está a tela gigante, como num cinema, mas os personagens estão imóveis.

Logo depois os soldados do Império passam a ser soldados da República. São os mesmos homens, as mesmas fardas, mudam-se os botões.

Na última vitrine, encontram-se lado a lado os homens de cartola num banquete republicano no Palácio do Catete e os jagunços do Contestado, fazendo um churrasco. Na mesma vitrine o vestido⁹⁸ de Maria Bonita, mulher de Lampião, resiste.

O circuito é todo pontado de poesia, e termina com o poema de Fernando Pessoa:

⁹⁷ A restauração do **Combate Naval do Riachuelo** foi patrocinada pela Petrobras.

⁹⁸ Segundo o historiador Frederico Pernambucano de Mello esse vestido marcou a entrada do zipper no nordeste.

MAR PORTUGUÊS

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram.
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

2º exemplo - Museu da República

Em 1996, depois de oito meses de trabalho em equipe interdisciplinar, foi inaugurada a exposição de longa duração *A Ventura Republicana*⁹⁹, com o patrocínio da Petrobras.

A proposta conceitual elaborada depois de algumas reuniões, foi desconstruída e reconstruída muitas vezes. Em virtude de um cronograma apertado, a equipe foi dividida em várias frentes de trabalho: pesquisa', seleção e conservação de acervos, seleção de textos, obras arquitetônicas, discussão conceitual e museográfica etc.

Como esclarece Joel Rufino, a exposição não pretende narrar uma determinada história da República, mas sim apresentar visões da vida em diferentes épocas ao longo do regime republicano brasileiro.

Pensada e construída para gerar perguntas, incomodar, emocionar e mexer com o público, *A Ventura Republicana* é um desafio à inteligência e à sensibilidade. Esse desafio está expresso logo na entrada. Subindo as escadas em direção ao terceiro pavimento, vamos acompanhando uma série de estrelas coladas na parede. A medida em que se aproxima a entrada da exposição, cresce o volume sonoro do hino nacional. No início do circuito três frases do personagem Riobaldo, do livro *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.,

⁹⁹ A exposição teve a curadoria do historiador Joel Rufino dos Santos e da arquiteta Gisela Magalhães.

escritas sobre uma tabuleta, lançam o desafio: “O senhor pense. O senhor ache. O senhor ponha enredo.” A partir desse ponto vários roteiros são possíveis, ainda que um seja sugerido.

Em cada canto há uma surpresa. Mesmo os olhos mais atentos, poderão descobrir objetos, imagens, frases, poemas, fotografias e significações que em visitas anteriores não tinham sido percebidos. A exposição tem um certo ar barroco: sobre um fundo negro que esconde tudo (inclusive a arquitetura do prédio, motivo de muita polêmica) ela se desenvolve carregada em cores, sinuosa, volumosa, cheia, com janelas que dão para dentro, barulhenta, enviesada, jovem, tecnológica, dialética, crítica, bem humorada e séria.

O núcleo *Os presidentes*, por exemplo, apresenta objetos pessoais, fotografias e dezenas de bustos de ex-presidentes amontoados, sem ordem cronológica, sem um sentido aparente. Eles olham o horizonte e os seus olhares nos conduzem à silhueta do super-homem reproduzida numa parede de vidro azul. Ao lado dos objetos pessoais dos presidentes, dentro de duas pequenas vitrines, um fuzil AR-15 com o cano para cima, como se fosse um monumento, e um par de tênis Nike.

O núcleo *O Poder do sertão* estabelece um diálogo entre o MST, Canudos e Contestado. Como se estivéssemos na outra margem do rio, podemos olhar por três janelas para um retrato, uma mesa e um conjunto de cadeiras de ex-presidentes.

O núcleo *O Poder dos Vivos* mostra as condecorações, insígnias, medalhas e símbolos da República em construção. Retrata a classe política e denuncia o poder dos mais vivos.

Mais adiante o núcleo *A rua* indica que por esse espaço alternativo trafegam outras memórias e outros poderes, além da história, da vida, do carnaval, do futebol e do povo da rua.

O núcleo *As armas* discute o uso da força armada, da violência e da tortura nas relações sociais e políticas. Outros núcleos se sucedem.

A equipe da exposição além de dar visibilidade para um enorme conjunto de objetos guardados há anos na Reserva Técnica, criou vários objetos, adquiriu e incorporou o inusitado, por exemplo: uma Bíblia, um Livro dos Espíritos, um Alcorão, uma imagem em gesso de Iemanjá, uma fantasia de baiana da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, um Cazumbá do Maranhão, uma escultura em isopor de Pomba Gira e outra de Zé Pilintra, uma navalha de malandro, um par de chuteiras, um Pau de Arara (autêntico, original e utilizado) e muito mais.

A iluminação é teatral. Cada núcleo tem uma trilha sonora própria. Textos bem humorados e back-lights pontuam o circuito do princípio ao fim. Um monitor de imagens passa trechos de filmes de Glauber Rocha, outro

propagandas publicitárias e outro finalmente está conectado a uma rede de televisão com 24 horas de notícias. Um único cômodo foi mantido com a ambientação que apresentava nos anos 50: o quarto onde Getúlio Vargas suicidou-se. O sacralizado foi retrabalhado e assumido como tal. Uma voz pausada e solene recita a Carta Testamento e um véu negro nos separa do, mas não nos impede de ver o, local do acontecimento trágico.

A instalação $\frac{1}{4}$ de memória, de Marcello Dantas, complementa a exposição. O próprio autor descreve sua obra: “O quarto de dormir de grande parte dos presidentes do Brasil. Nesse quarto, na própria cama onde passaram muitas de suas noites de sono e sem ele, está a imagem de um homem velho, sem identificação, dormindo, flutuando projetado sobre os lençóis. Em torno, os móveis do quarto e uma enorme cortina esvoaçante, nessa cortina branca, a memória do Brasil em chamas, uma centena de fotos e trechos de filmes históricos sendo consumidos pelo fogo e esquecidos. Nos pés da cama, um genuflexório, onde o público que se ajoelhar será brindado com uma pequena surpresa sobre o sonho de quem um dia pode escrever a história, que todos nós passamos o resto da vida esquecendo $\frac{3}{4}$ e sofrendo com outro $\frac{1}{4}$ de memória que nos resta.”

Esses dois exemplos - testemunhos da renovação após a ditadura militar – demonstram como os recursos iconográficos, textuais, sonoros, luminotécnicos, arquitetônicos, escultóricos, cinematográficos, eletrônicos e outros são combinados para produzir um determinado resultado. Como foi indicado não se trata de uma linguagem de objetos, como no caso relatado nas Viagens Gulliver, mas sim de uma escrita complexa, que permite várias abordagens e várias leituras. O processo de comunicação pela “linguagem museal” é híbrido e tem múltiplas entradas e saídas.

Nestes dois exemplos identificamos o esforço para a concretização de um discurso, de uma narrativa poética que mistura razão e emoção, ciência e arte, mito e história. Estamos diante de concepções expográficas diferentes. Elas operam com o espaço de maneira diferente, tratam os objetos de maneira diferente, dirigem-se a públicos diferentes, mas, no entanto, para além das diferenças, há um compromisso visível com a atualidade. Há um interesse claro no outro e uma vontade de comunicação.

Nos dois casos, temos conteúdos fortes, corajosos que quebram com a expografia domesticada, abrem espaços de arejamento, rompem com o silêncio em relação ao saber excluído.

Se é possível enxergar um certo ar barroco na A Ventura Republicana, talvez seja possível identificar um certo classicismo na Expansão, Ordem e Defesa. A primeira é turbilhão, dança, movimento e som alto, a segunda é

clareza, precisão, sobriedade e som baixo. As duas repudiam o caminho fácil da apresentação de coleções lineares e comprovam que o conformismo museológico vigente não é hegemônico, ali mesmo dentro do organismo oficial há espaço para a contramemória, para a resistência. As duas exposições, com diferenças de estilo, provocam e emocionam, tratam os temas com poesia e permitem experiências poéticas; além disso elas usam (uma mais do que a outra) as novas tecnologias na contramão da banalização dos conteúdos, da violência e da exploração.

Para que o processo de comunicação museal se desenvolva não basta, como já foi dito, estar em exposição, é preciso que o homem se descubra e se reconheça ali. É no processo de comunicação que o homem tem condições de perceber a si mesmo e ao real colocado à sua frente. Como esclarece D'Amaral: “Só a intervenção da linguagem, por sua própria conta, independente da intenção do “sujeito”, independente da pressão do “objeto”, faz emergirem figuras como sujeito, objeto, realidade, natureza.”

A investigação até aqui conduzida nos permite entender que a natureza do processo museológico é a linguagem/comunicação. Se a museologia, como queria Waldisa Russio, estuda a relação entre o homem (sujeito que conhece) e o objeto (bem cultural) num determinado espaço (cenário) denominado museu, tudo isso participando de uma mesma realidade, ela (a museologia) há de ter como núcleo de interesse a comunicação. Conclusão: a “linguagem museal” (sempre com aspas) é a essência do processo museológico. No entanto, é preciso não esquecer que nem o dicionário, nem a regras de sintaxe são a linguagem.

O entendimento de que a museologia estuda uma relação específica entre o homem e a realidade, mediada pelo objeto/bem cultural, coloca-nos no seio da linguagem, que é a casa do homem. Sendo o museu, como vimos, produto do homem e manifestação da linguagem, somos obrigados a admitir que a museologia pode muito bem ser entendida como o “estudo dos museus”. Nesse caso, fica claro que o problema foi apenas transferido, posto será preciso perguntar: o que é museu. E se o museu for compreendido, por exemplo, como o espaço/cenário propício para o estudo da relação entre o homem/sujeito e o objeto/bem cultural, o problema em termos teóricos está resolvido. A museologia estuda os processos museológicos

Oxalá! Tudo isso sirva para alguma coisa. Muito obrigado.

**UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS
ESTUDOS AVANÇADOS DE MUSEOLOGIA**

**PATRIMÔNIO CULTURAL, MEMÓRIA SOCIAL E MUSEU:
ESTÍMULOS PARA PROCESSOS EDUCATIVOS**

Mário de Souza Chagas

2011

PATRIMÔNIO CULTURAL, MEMÓRIA SOCIAL E MUSEU: ESTÍMULOS PARA PROCESSOS EDUCATIVOS

Introdução

Nos anos 60 e 70 do século XX alguns setores da vanguarda intelectual e cultural do ocidente anunciaram a morte do museu. Esse anúncio, normalmente acompanhado de um discurso generalista e totalizante, colocava em movimento críticas severas ao caráter aristocrático, autoritário, conservador e inibidor dessa instituição de memória, considerada como uma espécie em extinção e por isso mesmo chamada de "dinossauro" e de "elefante branco". Trinta anos depois, o que se verifica é que os museus não apenas não morreram, como se multiplicaram e ganharam destaque na cena cultural e na vida social do mundo contemporâneo.

O museu hoje é um fenômeno muito mais complexo do que se imaginava nos anos 60. Para compreendê-lo criticamente não é mais suficiente reduzi-lo ao papel de legitimador dos interesses das classes dominantes, ainda que esse papel continue sendo desenvolvido por muitas instituições. Ao serem assumidos como campo de ação e de discurso, os museus deixaram de interessar apenas aos conservadores da memorabilia das oligarquias. O fato é que ao lado dos museus de grandes narrativas, desejosos de grandes sínteses, constituíram-se museus de narrativas modestas, mas nem por isso menos atuantes e inovadores. Narrativas modestas, mas com potência discursiva e capacidade de promover novas possibilidades de identificação.

De algum modo, os museus estão na moda. Não mais como "um bastião da alta cultura" (Huyssen, 1994), ainda que essa máscara não tenha sido de todo abandonada, e sim como um mediador cultural. E se isso é verdade, mais do que nunca está colocada em evidência a necessidade de entender esse fenômeno e aprender a utilizar esse instrumento mediador que interfere na vida social contemporânea. Por tudo isso e por constituir-se em microcosmo social é que os museus interessam aos museólogos, aos filósofos, aos sociólogos, aos historiadores, aos antropólogos, aos arquitetos, aos urbanistas, aos artistas, aos cientistas políticos, aos políticos e, de modo especial, aos educadores e educandos.

Um dos primeiros desafios ao pensamento crítico sobre os museus é o desenvolvimento de investigações específicas que levem em consideração um processo dialético mais complexo do que aquele que se reduz ao jogo entre o passado e o presente, o velho e o novo, a tradição e a modernidade. Esse primeiro desafio implica, por exemplo, a consideração de que os museus são plurais, de que há uma grande diversidade museal, de que eles podem ser tomados como ferramentas de trabalho e podem, portanto, servir a interesses variados, e de que mesmo dentro de um único museu existem múltiplas linhas de força em ação. Um outro desafio é compreender o museu como prática social e centro de interpretação, do que decorre a possibilidade de entendê-lo como campo de relações objetivas, subjetivas e intersubjetivas. Pensar o museu como espaço de relações é aceitar a sua dimensão humana, a sua condição de "casa do homem" em processo de construção, e em conseqüência o seu estado de permanente tensão, de disputa, de litígio. Essa permanente tensão entre o seqüestro da palavra, o silêncio e a fala, entre a preservação, a deterioração e a criação, entre a imposição, a exposição e a proposição ganha densidade quando nos museus são abordados temas como patrimônio cultural e memória social, por exemplo.

O presente texto, surgido da vontade de partilhar experiências e reflexões¹⁰⁰ diretamente relacionadas com o campo que se delimita através do título **Oficina Patrimônio Cultural, Memória Social e Museu: estímulos para processos educativos**, foi dividido em quatro partes¹⁰¹.

Na primeira parte indico os antecedentes dessa prática museal; na segunda coloco em destaque algumas aproximações teóricas; na terceira descrevo a concepção e a realização do projeto de Oficina e na quarta analiso a experiência desenvolvida.

Se essa comunicação for capaz de suscitar questões, provocar diálogos e debates, estimular ações e reflexões e inspirar novas teorias e práticas no campo que se delineia entre museu e educação, terei alcançado meus objetivos.

¹⁰⁰ A equipe responsável pelo desenvolvimento do projeto contou com a participação de Magaly Cabral (Coordenadora do Centro de Documentação da FCRB), Vânia Dolores Estevan de Oliveira (Chefe do MCRB), Cristina Porto (Colaboradora na 1ª etapa), Sônia Alice Monteiro Caldas (Colaboradora e Assistente na 2ª etapa), Denise Diorio (museóloga do MCRB), Teresa Castro Duque Estrada de Barros (Estagiária do MCRB) e Diogo Correia Maia (Estagiário do MCRB).

¹⁰¹ O material aqui utilizado resulta de Oficinas realizadas nos dias 19 e 20 de julho de 2000 (manhã e tarde); 5 e 6 de fevereiro de 2001 e 19 e 20 de julho de 2001.

1. Antecedentes

A Oficina denominada **Patrimônio Cultural, Memória Social e Museu: estímulos para processos educativos** vem sendo amadurecida há pelo menos dez anos. O seu núcleo inicial (Oficina da Palavra) foi concebido em 1987 (Chagas, 1987), em práticas especialmente desenvolvidas com alunos de graduação do Curso de Museologia da UNIRIO, na disciplina Introdução à Teoria Museológica. Posteriormente, no início dos anos 90, também com alunos de graduação e no âmbito da mesma disciplina, foi desenvolvida a denominada Oficina do Objeto. No período de 1992 a 1995, no Departamento de Dinâmica Cultural do Museu Histórico Nacional, foi levado a efeito um programa especialmente orientado para professores da rede oficial de ensino que desejavam visitar com os seus alunos as exposições do Museu. Foi nessa ocasião que a Oficina da Palavra e do Objeto recebeu a sua primeira estruturação, passou a contar com a apresentação do desenho animado "Uma excursão ao Supermercado", da turma do Charlie Brown, e passou a ser apresentada sistematicamente de quinze em quinze dias para professores das redes pública e privada de ensino. Nesse mesmo período, a Oficina da Palavra e do Objeto foi desenvolvida com adolescentes em situação de rua, projeto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e com educadoras de creche num projeto da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social (SMDS) em convênio com a Universidade Federal Fluminense (UFF).

Posteriormente, no Museu da República, no período de 1996 a 1998, foi desenvolvido o projeto Patrimônio, Vida e Preservação, especialmente voltado para jovens de famílias de baixa renda. Nessa ocasião, foi acrescentado aos módulos anteriores o módulo Oficina da Fotografia e da Imagem, trabalhando os conceitos de Memória e Patrimônio através de fotografias feitas pelos jovens em caminhadas pelo bairro do Catete e adjacências. A experiência desenvolvida com os adolescentes foi também partilhada com professores que procuravam a Divisão de Educação do Museu da República.

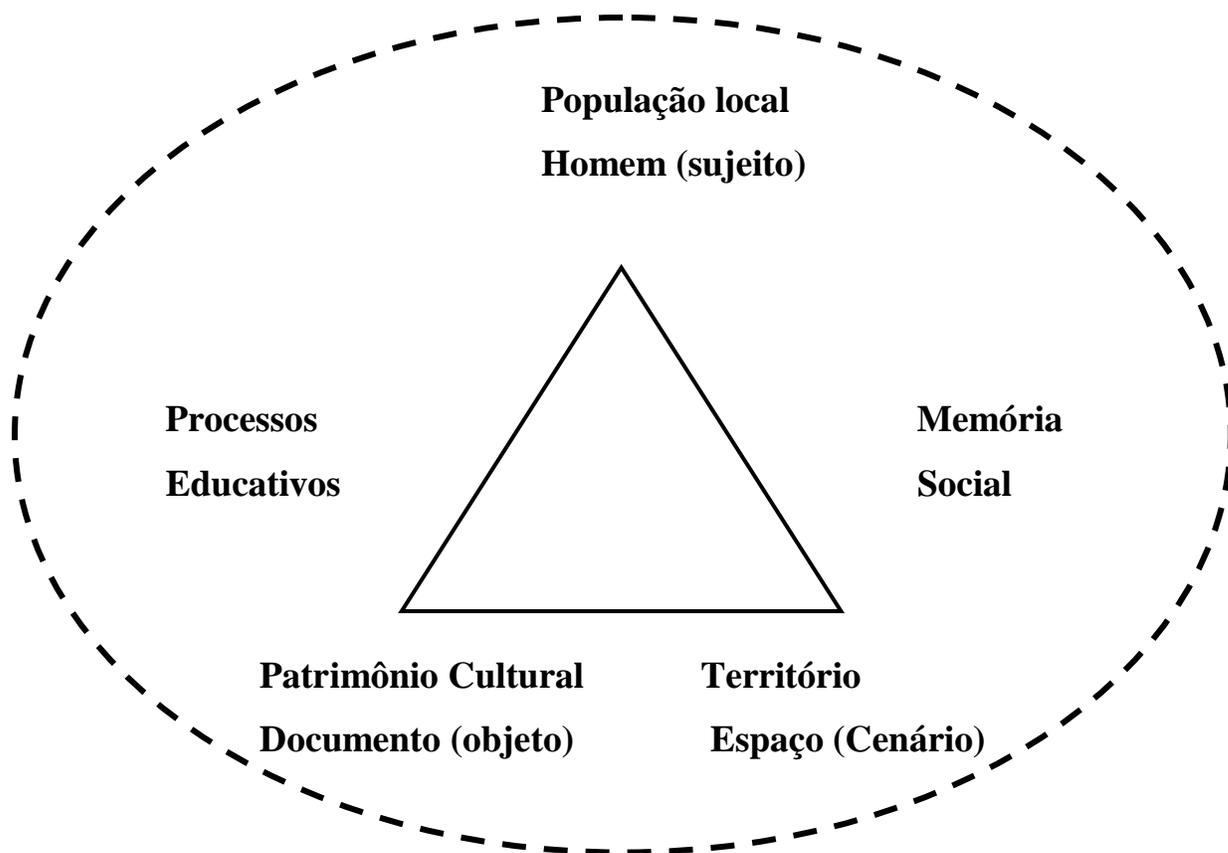
Assim, quando em 2000, Magaly Cabral, em nome da Fundação Casa de Rui Barbosa, solicitou que eu desenvolvesse um programa de Oficinas para professores da rede oficial de ensino do Rio de Janeiro, a sua referência básica era o trabalho desenvolvido no Museu Histórico Nacional e no Museu da República. Em outros termos: a proposta de Oficinas para a Museu Casa de Rui Barbosa deveria levar em consideração, como de fato está acontecendo, as experiências acumuladas nos projetos anteriores.

2. Bases Teóricas

O projeto do Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, elaborado por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, adota o "Discurso Chapliniano como tema básico". No começo, no meio e no fim ela repete o mote de Charles Chaplin: "Vós não sois máquinas! Não sois animais! Vós sois homens! Trazeis o amor e a humanidade em vossos corações! Vós, o povo, tendes o poder de criar esta vida livre e esplêndida... de fazer desta vida uma radiosa aventura." (Guarnieri, 1980) Na base da Oficina Patrimônio Cultural, Memória Social e Museu: estímulos para processos educativos encontra-se também este discurso humanizador de Chaplin. Os museus podem ser compreendidos como máquinas, aparelhos, tecnologias ou ferramentas; mas nós não somos museus, não somos coisas, somos homens. Nós trazemos o amor e a humanidade em nossos corações; nós temos o poder de criar uma vida livre e esplêndida e de fazer da vida uma aventura radiosa.

O reconhecimento do museu como um instrumento de trabalho, como uma ferramenta e não como um fim em si mesmo altera radicalmente a forma de lidar com o passado, com a memória e seus processos de institucionalização. Nessa linha de idéias destaca-se a compreensão do museu e da museologia comprometidos com a vida e com a transformação social. A noção de museologia que alimenta a Oficina é aquela que sustenta que esta disciplina estuda a relação entre o homem (sujeito) e o documento (objeto) num determinado cenário (espaço), que é sobretudo um espaço de educação e cultura.

Pensada por esse caminho, a museologia é uma área de conhecimento que tem uma aplicabilidade bastante mais ampla do que a instituição museu. De outro modo: processos educativos com base museológica, trabalhando as noções de patrimônio cultural e memória social, podem ser desenvolvidos nas escolas. As escolas, assim como as fábricas, e essa é uma das teses de Waldisa Rússio, podem ser lidas museograficamente como museus.



Outro aspecto conceitual de relevo no desenvolvimento da Oficina é o estímulo à recepção crítica das mensagens (Eco, 1984). Se num primeiro momento é importante desnaturalizar o museu, é preciso em seguida estimular que os educadores/educandos discutam a mensagem que o museu está tentando transmitir e, ao discuti-la, considerem a possibilidade de múltiplas interpretações e a arbitrariedade dos discursos museais que querem se impor como verdade. O estímulo à recepção crítica está sintonizado com as propostas de Paulo Freire (1994) no que se refere à importância de superar a "consciência ingênua" e desenvolver a "consciência crítica" que se caracteriza, entre outros aspectos, pelo amor ao diálogo, à indagação e à investigação; pelo "anseio de profundidade na análise de problemas"; pelo reconhecimento de que a "realidade é mutável" e pelo esforço "para livrar-se de preconceitos". A consciência crítica, e esse é um ponto de particular importância nos processos educativos levados a efeito no campo museal, "não repele o velho por ser velho, nem aceita o novo por ser novo, mas aceita-os na medida em que são válidos." (Freire, 1994, 41) O problema aqui está localizado não no nível da coisa velha ou da coisa nova, mas no do válido e do inválido. Quem valida?

Quem determina o que é válido? As noções de válido e inválido permitem que a relação com o passado seja problematizada.

No texto **A luta da memória contra o esquecimento**: reflexões sobre os trabalhos de Jacques Derrida e Walter Benjamin, de Myrian S. dos Santos, este problema assume posição central, como se verifica através das questões: "Qual seria, então, a importância do passado para o presente? Seria o passado sempre uma invenção do presente ou, ao contrário, a única possibilidade de crítica ao presente? Mas se o passado ainda é crucial, quem de nós, contemporaneamente, pode afirmar este passado em sua presença?" (1997, 3)

Os estudos realizados por Myrian S. dos Santos (1989, 1992, 1993 e 1997) indicam que a memória não é uma lembrança aprisionada no passado; ao contrário, é "construída socialmente" no presente e no presente "reconstrói" o social. A possível tensão entre o poder das "estruturas e contextos sociais" e o poder do indivíduo capaz de "rememorar" pode ser superada, como sugere a autora acompanhando os trabalhos de Walter Benjamin, com a compreensão da memória "como a experiência de indivíduos que se relacionam entre si e estão localizados no tempo e no espaço." (1993, 82-83) Essas experiências não são apenas reflexivas e racionais, são também emocionais, intuitivas e sensoriais. A forma como o indivíduo relaciona-se com o passado é multirramosa.

Em termos operacionais o Patrimônio Cultural é compreendido na Oficina em tela como um conjunto de bens tangíveis, intangíveis e naturais, envolvendo saberes e práticas sociais, a que se atribui determinados valores e desejos de partilha (perspectiva sincrônica) entre contemporâneos e de transmissão (perspectiva diacrônica) de uma geração para outra geração. Também o Patrimônio Cultural é terreno em construção, resulta de eleição, escolha, seletividade e se constitui em campo de disputa. Não basta querer democratizar o acesso ao Patrimônio Cultural consagrado como portador dos valores simbólicos da nacionalidade, é preciso ir mais longe. É preciso compreender a retórica dos discursos sobre o processo de construção do Patrimônio Cultural (Gonçalves, 1996), e por esse caminho favorecer a construção de novos patrimônios, de novas possibilidades de apropriação cultural. Como sustenta Canclini (1994, 96): "As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras como se transmite o saber de cada sociedade através das escolas e museus, demonstram que diversos grupos se apropriam de forma desigual e diferente da herança cultural. Não basta que as escolas e os museus estejam abertos a todos, que sejam gratuitos e promovam [em todos os setores] sua ação difusora; à medida que descemos na escala econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriação do capital cultural transmitido por estas instituições."

O estímulo para uma relação criativa e crítica com a noção de Patrimônio Cultural favorece, por exemplo, novas interpretações, novos usos, a construção de uma nova agenda patrimonial, a noção de que a própria escola constitui-se num patrimônio importante e de que há na escola um patrimônio cultural relevante que passa pelas pessoas, pelas relações, pelos saberes, pelos nomes, pelos corpos, pela saúde, pelo território, pela vizinhança e muito mais.

3. Descrição¹⁰²

A Oficina em foco foi construída visando os professores que atuam na rede oficial de ensino do Rio de Janeiro. Um ponto sobre o qual combinamos, desde o primeiro momento, Magaly Cabral, Vânia Dolores e eu, foi o caráter processual do projeto. Nós buscaríamos evitar a ação pontual, descolada da noção de processo e descomprometida com avaliações e acompanhamentos. Outro ponto importante foi o reconhecimento de que a Oficina deveria levar em consideração a possibilidade de estimular processos educativos nas próprias escolas e também em outras instituições museais. De outro modo: mesmo tendo no Museu Casa de Rui Barbosa (MCRB) sua base operacional, o processo educativo colocado em curso nela não se esgotaria.

O PASSO A PASSO

O convite para participação na Oficina é feito a partir da mala direta do Museu Casa de Rui Barbosa (sistematicamente atualizada) e dirigido a professores, coordenadores, diretores e instituições de ensino. A inscrição é realizada mediante o preenchimento de um pequeno formulário, remetido para a FCRB por correio tradicional, por fax ou por *internet*.

Recebidos com entusiasmo, os participantes são convidados a confirmar a inscrição e em seguida tem início a denominada "dinâmica da apresentação". Essa dinâmica, que não ultrapassa dez minutos, consiste numa atividade lúdica e singela: são constituídas rapidamente duplas de participantes, respeitando de

¹⁰² O programa da Oficina é distribuído com antecedência para todos os participantes.

preferência o critério de aproximação. Cada participante é convidado a apresentar-se para o seu par; depois de todas as apresentações os participantes são chamados a apresentarem-se para o coletivo. Nesse momento, de par em par, um participante apresenta o outro. O objetivo é estimular o interesse no outro e preparar os debates em torno da memória.

Em seguida, tem início a denominada "oficina da palavra". Trata-se de uma dinâmica que permite muitas variações. A regra básica é trabalhar com a palavra "museu".

Exemplo 1. São colocados dentro de uma sacola dez pedaços de papel dobrado. Em cada um deles está escrita a palavra: "museu" (os participantes, é claro, não sabem que a palavra é a mesma). Dez ou cinco participantes são convidados a retirar da sacola um desses papéis. O coordenador explica que eles só devem desdobrar o papel quando isto lhes for solicitado e que ainda assim eles devem ler a palavra silenciosamente e devem dizer para o coletivo que idéias eles associam àquela palavra. Essa operação é repetida com cada um dos participantes que retirou um papel dobrado da sacola. Logo adiante, o coordenador pergunta para todo o grupo se é possível identificar a palavra. A partir daí o coordenador promove um debate, levando em consideração todas as associações feitas com a palavra "museu".

Exemplo 2. O coordenador informa que fará um jogo de associação de idéias; em seguida explica que irá apresentar verbalmente uma palavra para alguns participantes e que cada participante escolhido deverá responder de imediato com aquilo que lhe vier a cabeça. Próximo passo: o coordenador provoca verbalmente cinco ou oito participantes com a palavra "museu", dita sempre no mesmo tom, e solicita que eles respondam por associação de idéias. Segue-se o debate.

Exemplo 3. O coordenador seleciona cinco ou oito participantes, apresenta para eles a palavra "museu" escrita numa tabuleta e solicita que eles escrevam rapidamente num papel aquilo que a palavra lhes sugere. As anotações dos participantes selecionados são apresentadas para o grande grupo. Segue-se o debate.

Em geral, a "oficina da palavra", por acessar o campo do imaginário, estimula muitas reflexões e permite que o grupo trate com liberdade muitos pontos de interesse museal e museológico.

Na seqüência, é apresentado em vídeo o desenho animado "Uma excursão ao supermercado", com a turma do Charlie Brown. Trata-se de um desenho estimulante cuja trama envolve numa mesma ação educativa a escola,

o museu e o supermercado. **Sinopse:** As crianças estão confusas com os procedimentos técnicos de ensino. Charlie Brown está com baixo desempenho escolar. A professora marca uma visita ao Museu de Arte da Cidade e solicita um relatório valendo nota. Charlie Brown, acompanhado de alguns amigos, visita por engano o supermercado que fica ao lado do Museu. Ele só se dá conta do engano depois de ter entregue o relatório. No dia da entrega das notas ele está desesperado. No entanto, a professora também se engana e pensa que ele fez "uma analogia brilhante" do Museu de Arte com o supermercado. Conclusão: Charlie Brown tirou nota 10 (dez).¹⁰³

O vídeo é estimulante e propicia a abordagem de temas como: olhar museológico, processo de musealização, mercantilização cultural, relação museu e escola, discurso de autoridade, museu e contemporaneidade e outros.

Após o debate os participantes são convidados a realizar um passeio pela literatura e a travar conhecimento com a produção artística de alguns autores, diretamente relacionada com o tema museu. Entre esses autores, destacam-se: José Saramago (1994), Italo Calvino (1993 e 1994), Wislawa Zimborka (1995), Mário de Andrade (1977 e 1978), Cecília Meireles (1958), Carlos Drummond de Andrade (1976), João Cabral de Mello Neto (1975 e 1988) e Charles Kiefer (1994).¹⁰⁴

Concluindo essa primeira parte alguns professores são estimulados a apresentar para os colegas experiências já realizadas. Interessa conhecer as práticas desenvolvidas pelos professores antes e depois de terem participado de pelo menos uma Oficina. Esses relatos de experiências são em simultâneo: respeito à voz do professor e item de avaliação da Oficina.

Segunda parte. Após o intervalo, tem início a denominada "oficina do objeto e da imagem". Essa dinâmica também comporta muitas variações. É possível trabalhar só com objetos, só com imagens ou ainda combinando objetos e imagens. É igualmente possível trabalhar com uma coleção de objetos constituída pela equipe coordenadora, criando uma espécie de baú de memórias. Tudo depende do dinamismo e do tamanho do grupo.

Exemplo 1. A rigor, a dinâmica começa no ato da inscrição, no momento em que o participante é chamado a levar para a Oficina um objeto e uma fotografia do seu agrado e que sejam importantes para ele. O que se espera com esse chamamento é que ele experimente o processo de seleção e

¹⁰³ Esse desenho animado inspirou o texto No Museu com a Turma do Charlie Brown (Chagas, 1996), distribuído para os participantes da Oficina.

¹⁰⁴ Ver CHAGAS, M. Museu, Literatura, Memória e Coleção. In: LEMOS, M. T. T. B. e MORAES, N. A. . **Memória e Construções de Identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

valorização de objetos e imagens. Caso o participante, por algum motivo, não tenha escolhido antecipadamente algum objeto ou imagem, o coordenador solicita que a escolha seja feita entre os pertences que ele traz consigo. Em seguida, cada participante é convidado a apresentar para o coletivo o seu objeto ou imagem. Logo depois, o coordenador divide o grande grupo em grupos menores e solicita que cada novo grupo organize com os objetos apresentados uma pequena exposição, com o objetivo de contar uma determinada história. Completada a tarefa, cada um dos grupos é chamado a visitar e a ler a exposição dos outros grupos. Após as visitas, o coordenador analisa e explicita todo o processo destacando os critérios de seleção do objeto ou imagem, a memória individual e a memória coletiva, a construção do patrimônio e o fato de que ao falar sobre o objeto ou imagem o participante fala na verdade de si mesmo, de seu universo de subjetividades. Em relação à exposição, o coordenador sublinha a idéia de que o objeto do participante, misturado ao coletivo de objetos, passa a constituir outra história; na relação com outros objetos, ele não deixa de ser o objeto do participante, mas ganha novos valores e funções. Por fim, o coordenador indica que nos exercícios de criação e escrita, visita e leitura das exposições entram em cena as múltiplas possibilidades de relação com o mesmo conjunto de bens culturais.

Exemplo 2. A equipe coordenadora solicita que o participante leve para a Oficina um brinquedo. Uma sacola ou caixa de brinquedos, organizada pela equipe coordenadora, estará disponível para aqueles que, por algum motivo, não atenderam à solicitação. O trabalho se desenvolve como o anteriormente descrito. O debate, no entanto, enfatiza a memória dos brinquedos e brincadeiras, o patrimônio tangível e o intangível. A brincadeira é considerada como prática social que confere ao brinquedo um sentido especial, uma inserção diferenciada no universo da cultura viva. O uso educacional do patrimônio cultural opera de modo semelhante.

Sem nenhuma intenção de esgotar o debate e sem querer silhuetas definitivas, os trabalhos são encaminhados para a identificação de novos campos de interesse e de novas temáticas capazes de alimentar futuras Oficinas. Como uma avaliação processual, o tema museu é discutido mediante novos enfoques. Na seqüência, é apresentado um vídeo institucional e são fornecidos materiais diversos sobre o MCRB¹⁰⁵, além de uma bibliografia e textos referentes ao conteúdo da Oficina. Finalmente, o participante é levado para uma visita especial ao MCRB, tendo como inspiração o livro de poesia de Domingo Gonzalez Cruz, *A Casa de Rui Cheia de Encantos* (1995). Os

¹⁰⁵ Destaque para o Museu Casa de Rui Barbosa: guia do visitante. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

trabalhos do dia são encerrados com ampla troca de endereços e entrega de certificados.

4. Apresentação dos primeiros resultados

O POTE MUSEU

Haila¹⁰⁶ se levanta e diz:

"Avon chama. A revendedora trazia pelo *dim - dom* a mágica do potinho turquesa que era de vidro - agora não é mais - e garantia na tampa circular que era nutritivo e umidecedor."

Haila apresenta o pote:

"Minha sogra me deu. Ela começou guardando os dentinhos de leite do filho - meu marido. Quando ele vem, vem acompanhado do pote. Mas agora ele não guarda só os dentes, guarda também a medalha que não se sabe porque, nem quem mereceu, mas que mereceu é verdade. Ali também estavam as balas de revólver detonadas pela vida. Lembranças do tempo do serviço militar. Desejo frustrado de seguir carreira? Vontade de saber que aquele tempo passou ou vontade de lembrar que existiu? Acontece que construímos uma família. Vieram as crianças. O pote, de seu canto, a tudo assistia, sobre a penteadeira, na cômoda sobre o paninho de crochê ou mesmo de dentro da gaveta na seção lembranças e coisas que se guardam sem saber porque. E acontece que o moleque adorava aquela chupeta. Só aquela. Adiantava comprar outra não. E a pobre, de tão querida, rasgou. E o medo de que o moleque engolisse a borracha gasta? O pai encontrou a solução: guardou a chupeta no pote turquesa e disse pro moleque: Sumiu! Aí os anos passaram. O menino rapaz se tornou e o objeto daquela criança, do pote passou a fazer parte. E o melhor é que ninguém conseguia tirá-lo de lá."

¹⁰⁶ A professora participou de duas Oficinas; ela é Coordenadora Pedagógica e Regente de 4ª Série na Escola Municipal Maria das Dores Negrão.

Assim, Haila apresentou o objeto solicitado para integrar a dinâmica de que ela iria participar: uma "oficina sobre objetos". O convite para a Oficina solicitava que ela trouxesse um objeto do seu agrado. Depois da apresentação de todos os objetos, foi a vez de montar uma exposição. O pote de Haila foi um objeto central na dinâmica proposta. E essa centralidade se exacerbava à medida em que ela afirmava que o pote era "o Museu da família Rangel" e que ele "era um Museu Portátil, cabia em qualquer bolsa."

Poderosas memórias saíram do pote. Até a chupeta, para surpresa geral, saiu do pote. E os integrantes do grupo iam criando história que fariam daqueles objetos - representantes de memórias individuais e familiares - fibras de um novo tecido. Os objetos são misturados, combinados, organizados e reorganizados na relação de uns com os outros. A carga simbólica de alguns é liberada e a de outros é contida. O processo flui de forma lenta, mas avassaladora. Só aí Haila revela que o marido havia morrido. A perplexidade se instala.

"Do jeito que você fala - diz Sônia com espanto e como quem assume o espírito do grupo - pensamos que ele estivesse vivo".

"Mas está - replica Haila com firmeza - seu corpo é que foi embora."

O Pote Museu da professora Haila permite uma conexão de memória com o projeto de "museu portátil" *La Boite-en-valise*, trabalhado por Marcel Duchamp, no período de 1936 a 1941. É certo que Haila não tem conhecimento desse trabalho de Duchamp e também não tem, diferentemente do artista, um interesse específico na discussão dos problemas de recepção e institucionalização cultural. Penso, no entanto, que esse Pote Museu, como uma espécie de lâmpada mágica, permite contar histórias com memórias e materializa uma discussão sistematizada por Myrian S. dos Santos (1997). Ele evoca perfumes, cores, formas, sons, vozes e presenças; ele ancora e pode colocar em movimento dores, sentimentos, cuidados, crenças, energia psíquica, visão de mundo e mais; ele testemunha e abriga o gesto da mãe-avó, da amante, da mãe-mãe, do filho-pai, do pai e do filho; ele é uma espécie *sui generis* de lugar de memória, mas a memória individual, familiar ou social transborda para além de seu corpo de vidro. O Pote Museu da professora Haila talvez sintetize de modo radical a necessidade humana de trabalhar e articular memórias voluntárias e involuntárias e por isso mesmo sintetize também alguns dos objetivos dessa Oficina.

PARTICIPANTES E INSTITUIÇÕES

O presente texto foi construído a partir do material produzido por pessoas que participaram das Oficinas realizadas nos dias 05 e 06 de fevereiro e 19 e 20 de julho de 2001. Ao todo trabalhamos com 149 participantes e 96 instituições, sendo que muitos participantes eram partilhados por mais de uma instituição e muitas instituições enviaram mais de um participante. Estiveram presentes representantes de pelo menos seis Coordenadorias Regionais de Educação da Cidade do Rio de Janeiro, de pelo menos dez CIEPS, de pelo menos cinquenta e cinco escolas municipais, de pelo menos dois colégios federais, de pelo menos dois colégios estaduais, de pelo menos três instituições particulares de ensino e de pelo menos uma escola de fora do Brasil¹⁰⁷. A planilha 1 organiza e facilita a leitura dessas informações.

Em termos da formação escolar (Planilha 2), observa-se uma forte tendência para a melhor qualificação do professor. A maioria absoluta dos participantes (66%) tem curso superior completo, 10% curso superior incompleto e alguns já concluíram cursos de pós-graduação, seja ao nível de especialização (6%), mestrado (3%) e doutorado (1,3%).

Em relação à atuação dos participantes (Planilha 3) nas instituições de ensino, observa-se que a maioria absoluta está vinculada ao ensino fundamental: da educação infantil à 4ª série (46%) e da 5ª a 8ª série (28%). Este dado é importante e espelha a prioridade que o MCRB confere ao ensino fundamental, tanto que o projeto das Oficinas foi inicialmente desenhado para atender a esta faixa. Merece referência o fato de que alguns dos participantes que atuam no ensino de nível médio (7%) estão vinculados a cursos de formação de professores e outros a colégios federais, estaduais e particulares. É possível supor que o alto índice de respostas em branco (17%) tenha alguma relação com o número de participantes com funções técnicas, burocráticas ou administrativas (Ex.: Coordenadores Pedagógicos, Diretores de Escola, Agentes Culturais, Estagiários etc.).

A maioria absoluta dos participantes (62%) afirma que costuma freqüentar museus (Planilha 4), raros são aqueles que assumem que não freqüentam e nunca levaram os alunos a um museu. No entanto, quando perguntados sobre a última vez em que estiveram em um museu com alunos (Planilha 5) e sem alunos (Planilha 6), um número expressivo de participantes (21%) optou por deixar a questão em branco. De qualquer modo, vale destacar que nos últimos seis meses, pelo menos 37% dos participantes (o que é um número bastante expressivo) esteve em um museu com alunos; no entanto,

¹⁰⁷ Um professor das Escolas Estatais da Argentina, de passagem pelo Rio de Janeiro, fez questão de participar de uma das Oficinas.

este percentual salta para 52% quando se trata de visitar museus sem alunos. Como poderíamos explicar este expressivo salto percentual? É possível supor que os participantes estejam ampliando concretamente o seu interesse em relação ao mundo dos museus; mas não se pode descartar a hipótese de que a visita com alunos é mais problemática do ponto de vista da segurança, do transporte e do apoio institucional. Penso que uma resposta minimamente satisfatória situa-se numa combinação desses e outros fatores. O depoimento de muitos professores indica que para mega-exposições e para grandes projetos de determinados patrocinadores eles contam com transporte de porta a porta e um apoio decidido das secretarias de ensino. Esse depoimento explicita, entre outros, um problema: o eventual e o midiático exercem um brutal fascínio, eles dominam a cena cultural com amparo das secretarias de ensino.

Os museus de "história e antigüidades"(30%) e os museus de "arte" (25%) são os que mais agradam aos participantes (Planilha 7); no entanto, um número expressivo (21%) indica que não tem preferências. A não indicação de preferências não deve ser lida como desinteresse em relação aos museus, ao contrário. Merece também atenção a indicação de que entre os museus que mais agradam ao participante estão os "dinâmicos e interativos" (5%), os "científicos" (4%), os de "antropologia e folclore" (2%) e os "que retratam o real" (1%). Evidencia-se aqui um campo interessante de investigação que passa pela representação subjetiva que os professores constroem em relação aos museus.

Confirmando a tendência anterior, em termos de exposição (Planilha 8) as que mais agradam aos participantes são as de "artes" (55%), de "história, memória e objetos antigos" (21%) e de "fotografias e iconografias" (9 %). De modo dispersivo, os participantes indicaram o seu agrado tanto por mega-exposições, quanto por pequenas mostras; tanto por exposições biográficas, quanto por mostras temáticas, de literatura, de miniaturas, de numismática, etc.

O conjunto dos participantes indicou que conhece 76 museus diferentes (Planilha 9). Ainda que a maioria dos museus citados esteja localizada na cidade do Rio de Janeiro, aparecem também museus de São Paulo, Salvador, Niterói, Ouro Preto, Paraty, Vassouras, Madrid, Paris, Londres, Florença, Lisboa, Leningrado, Giverny, Nova York, México, Buenos Aires, etc. Essa grande dispersão reafirma o interesse do grupo no campo museal, mas indica também que alguns componentes do grupo têm referências culturais de âmbito internacional. Os cinco museus mais citados - Museu de Arte Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Histórico Nacional, Museu Imperial e

Museu da República,- confirmam as preferências anteriormente indicadas (Planilhas 7 e 8).

ALGUNS RESULTADOS

Nos dias 19 e 20 de julho de 2001 o MCRB promoveu um encontro para aprofundamento e avaliação dos trabalhos desenvolvidos nas Oficinas realizadas em fevereiro, convidando os mesmos professores. Para essa nova etapa foram enviadas correspondências com formulários específicos para 80 (oitenta) participantes da etapa anterior. Desse total, 17 participantes (21,25%) responderam e devolveram os formulários; sendo que 16 concordaram em participar da nova etapa e 1 indicou que "infelizmente" não poderia participar, mas ainda assim contribuiu para a avaliação.

Desses 17 participantes, 11 ficaram mais estimulados a freqüentar museus; 5, mesmo tendo o hábito de freqüentar museus, mudaram a forma de olhar para eles e 1 não se manifestou a esse respeito. Em relação aos processos educativos, 14 professores indicaram que já visitavam museus com os seus alunos, mas ainda assim passaram a estabelecer e a estimular novas abordagens e 3 indicaram que ficaram mais estimulados a visitar museus com alunos. Em termos práticos, 11 professores realizaram pelo menos uma visita a museu após a primeira etapa da Oficina e 5 indicaram que mesmo não tendo realizado visitas a museus, desenvolveram ações relacionadas com o patrimônio cultural, a memória social e o museu. Treze dos participantes dessa nova etapa aplicaram a metodologia desenvolvida em projetos educativos e culturais variados.

DEPOIMENTOS

Apresento a seguir alguns dos depoimentos apresentados pelos professores que aplicaram a metodologia utilizada na primeira etapa da Oficina:

- "Nas visitas futuras ao Museu as crianças foram convidadas a conduzir os passeios. As visitas eram sempre diferentes, dependendo

do olhar de cada uma. Ex: Uma das crianças se ateve e chamou atenção dos outros para a questão do espaço, os cômodos e inclusive os espaços que estavam fechados para restauração; outra priorizou os objetos do Museu comparando-os aos atuais."

- "A partir dessa nova proposta as crianças ficaram mais interessadas, pois eram elas que criavam a dinâmica da visita. As crianças espontaneamente se preparavam com o material já existente no Atelier da Floresta."
- "Passei a observar o espaço do Museu com outros olhos, fazendo uma maior relação entre os fatos históricos e os acontecimentos atuais. O que tornou a visita muito interessante."
- "Fiquei muito feliz pois, iniciando este trabalho, pelo menos dois alunos procuraram visitar um museu com suas famílias. Levando em consideração a distância e as dificuldades que enfrentamos para este programa, já fico muito feliz com este número. É sinal de que a "semente" está se desenvolvendo."
- "Levei os meus alunos ao Palácio Tiradentes e fiz com eles a dinâmica aplicada na Oficina."
- "Museu de Arte Naïf. Deixei as crianças mais à vontade no Museu."
- "Estamos trabalhando com o projeto "Conhecendo a história do bairro da Vila da Penha". Reunindo documentos, fotos, mapas, etc."
- "Estou fazendo com os meus alunos um levantamento sobre o patrimônio artístico e cultural da Região Portuária."
- "Estou desenvolvendo projeto sobre Memória dos bairros e das escolas da E/1ª CRE."

- "Trabalhei com a turma "O Patrimônio contido na Azevedo Sodré". Procurei despertar nos alunos o entendimento da importância da escola como fonte de conhecimento para o crescimento individual e coletivo dos alunos que passam pela escola."
- "Foi discutida em sala de aula a importância dos brinquedos e do ato de brincar, culminando com a explicação sobre memória individual/memória social."
- "Na visita ao Museu Imperial (em Petrópolis), pude direcionar para observações que não ficaram no âmbito da história, como por exemplo, o porquê das janelas tão altas e o uso de espelhos para maior aproveitamento da iluminação..."
- "Utilizei a dinâmica sobre Museu (palavra) em outro contexto: usei a palavra Avaliação para que os professores dissessem o que significava. Foi uma atividade interessante."
- "Repasse para os professores, sensibilização e preparo para as próximas visitas a museus com nossos alunos."
- [Trabalhei] "no sentido de mostrar que as pequenas coleções podem dar início ao gostar de museus. Isso será usado em agosto, época do folclore."
- "A visita foi interessante e enriquecedora, fornecendo subsídios para melhorar as aulas. A visita foi ao Museu Histórico Nacional e ao Museu Nacional."
- "Participei de visita ao Museu da República e estou participando junto com a equipe da SME e do Museu da montagem de visitas pedagógicas ao conjunto do Palácio do Catete."

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do projeto **Patrimônio Cultural, Memória Social e Museu**: estímulos para processos educativos, está a indicar que os objetos e as coleções musealizadas e, de modo mais amplo, o patrimônio cultural museável não são apenas portadores de dados, suportes de informações ou lugares de memória voluntária, eles são também atores de destacada importância no âmbito de experiências e dramas com exaltado nível de subjetividade. O exemplo do "Pote Museu" da professora Haila é paradigmático e permite pensar que alguns museus também podem ser potes capazes de provocar estupefações, deslumbramentos e experiências imprevisíveis.

Outro aspecto relevante reside no entendimento de que estímulos para processos educativos que não considerem a visita a um determinado leito expositivo como a única possibilidade de trabalho pedagógico podem alcançar resultados mais amplos e até mesmo surpreendentes. Vale ressaltar, segundo penso, que o nosso foco de interesse está no educador, como mediador qualificado entre os educandos e o patrimônio cultural, e não na venda de um produto de *marketing* denominado museu. Nosso interesse definitivamente não é vender o MCRB, e sim contribuir para o desenvolvimento de práticas pedagógicas que levem em consideração o direito à memória e ao patrimônio como elementos expressivos da cidadania cultural. Esses direitos, no entanto, não implicam apenas o acesso à memória alheia, mas também o poder e o saber construir com liberdade os seus próprios dispositivos de memória. Esse projeto contribui, insisto nesse aspecto, de modo teórico e prático, para as experiências de apropriação de saberes e de transferência de tecnologia museal para atores sociais envolvidos com processos educativos.

Os depoimentos dos participantes indicam que as nossas Oficinas repercutem em práticas que se desenvolvem nas escolas e também em outros museus, nomeadamente no Museu Histórico Nacional, no Museu Internacional de Arte Naïf, no Museu do Folclore, no Museu da República e no Museu Imperial.

O respeito ao outro e o interesse em partilhar fazeres, tecnologias e saberes constituem as tônicas dominantes desse projeto. Essas tônicas permitiram a identificação de um desejo e de uma necessidade dos professores participantes: eles gostariam de ser ouvidos pelos profissionais que atuam no campo do museu, da memória social e do patrimônio cultural. Alguns professores sentem falta de apoio por parte dos museus; outros indicam que os

museus censuram e estão despreparados para receber jovens e crianças; muitos relatam a dificuldade de meios de transporte e as peripécias com os ônibus piratas. As experiências dos professores e alunos com os museus falam de um outro lugar, com outros enfoques e olhares. Nos museus, nem tudo está sob controle e, para além dos discursos expográficos, outros discursos também são colocados em movimento e são experimentados pelos frequentadores de maneira muito particular e individualizada. Dois exemplos: 1) Durante uma visita a um consagrado museu, um aluno dirige-se à professora e comenta: "Professora, eles pensam que a gente aqui é ladrão."; 2) Em outro museu, outra professora ouve a seguinte afirmação: "Eu sou museóloga, não sou professorinha primária não." Esses dois exemplos, em meu entendimento, introduzem no debate enfoques que complexificam ainda mais a relação museu e educação e sublinham a importância de se escutar os frequentadores e não-frequentadores dos espaços museais. Sistematizar essa escuta é um desafio que no Brasil ainda não foi enfrentado.

Bibliografia

- ABREU, Regina. **A fabricação do imortal** : memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro : Rocco, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. São Paulo: Martins, 1978.
- _____. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ARANTES, Antônio Augusto(org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense: 1984.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BITTENCOURT, José Neves. Espelho da “nossa” história: imaginário, pintura histórica e reprodução no século XIX brasileiro. **Rev. Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, v.87, p.58-78.1986.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, v.23, p.94-115, 1994.
- CHAGAS, Mário. **Museu**: coisa velha, coisa antiga. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1987.
- _____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- _____. Museu, Literatura , Memória e Coleção. In: LEMOS, M. T. T. B. e MORAES, N. A . **Memória e Construções de Identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- CRUZ, Domingo Gonzalez. **A Casa de Rui Cheia de Encantos**. Rio de Janeiro, FCRB, 1995.
- DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico/ Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: 1992.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade do cotidiano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. **Memória social**. Lisboa: Teorema, 1992.
- FONSECA, M. Cecília Londres. **O patrimônio em processo** : trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. **Anais do Seminário Sobre Museus-Casas: Comunicação e Educação II**, Rio de Janeiro. 1998.
- GALARD, Jean. **Visiteurs du Louvre**. Paris: RMN, 1993.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O templo e o fórum : reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: CHUVA, M. (org.). **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro : IPHAN, 1995.
- _____. **A retórica da perda** : os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1996.
- GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. **Um museu de indústria em São Paulo**. São Paulo: Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980.
- HUYSSSEN, Andreas. Escapando da Amnésia. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, v.23, p.34-57.1994.
- JEUDY, Henry Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro : FU, 1990.
- KIEFER, Charles. **Museu de Coisas Insignificantes**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- LE GOFF, Jacques (org.) **Enciclopédia Einaudi**. Memória - História , v.1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- LOPES, Maria Margareth. A formação de museus nacionais na América Latina. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.30, p.121-146.1998.
- MEIRELES, Cecília. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- MELO NETO, João Cabral de. **Museu de Tudo**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1975.
- _____. **Museu de Tudo e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- NICOLAS, Alain.(org.) **Nouvelles Muséologies**. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.
- NORA, Pierre. **Mémoire et Histoire** - la problematique des lieux. Les lieux de mémoire. vol. I. La République. Paris: Gallimard, 1984.
- RIBEIRO, Berta G. Museu e memória. : Reflexões sobre o colecionismo. In: **Ciências em Museus**. Belém, v.1,n.2, p.109-122.out. 1989.

- RIVIÈRE, Georges Henri. **Muséologie**. Paris : Dunod, 1989.
- SANTOS, Myrian S. dos. **História, tempo e memória**: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional. (Tese de Mestrado apresentada ao IUPERJ). Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989.
- _____. **A luta da memória contra o esquecimento** : reflexões sobre os trabalhos de Jacques Derrida e Walter Benjamin. Rio de Janeiro : IUPERJ, 1997.
- _____. Até que ponto o museu preserva a memória? **Cadernos do PPCIS da UERJ**. Rio de Janeiro, n.4, p.16-32.1998.
- _____. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. **RBCS**. Rio de Janeiro, n.23, p.70-84. out. 1993.
- _____. Objetos, memória e história. Observação e análise de um museu histórico brasileiro. **Dados**. Rio de Janeiro, v.35, n.2, p.216-237. 1992.
- SANTOS, Maria Célia T. M. **Processo museológico e educação** - Construindo o Museu Didático - Comunitário prof. Lomanto Júnior, em Itapuã (tese de doutoramento em Educação / UFBA) Salvador: UFBA, 1995.
- SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. Lisboa, Caminho, 1994.
- WEHLING, Arno e WEHLING, Maria José. Memória e história. Fundamentos, convergências, conflitos. **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.
- ZIMBORKA, Wislawa. Museu. In: NAUD, J. S. e SIEWIERSKI, H. (org.) **Quatro poetas poloneses**. Curitiba, Secretaria de Cultura do Paraná, 1995.