

iluminar – o da memória institucionalizada, o da contramemória que resiste à força dominante da memória hegemônica ou o da memória que, ao apontar para o futuro, surge como resistência criativa em um mundo em que interagem populações culturalmente distintas –, “memória e linguagem estão intrinsecamente ligadas”. As práticas discursivas que permeiam nosso cotidiano, tanto aquelas produzidas em contextos institucionais, como a família, a igreja, a escola, o trabalho, quanto aquelas veiculadas pela literatura e pela mídia, afiguram-se, portanto, como *locus* privilegiado da investigação que pretende tornar mais visíveis os caminhos da construção da memória ou das memórias que nos constroem como sujeitos.

Casas e portas da memória e do patrimônio

MARIO CHAGAS

As portas dos domínios museal e patrimonial

No século XX, observou Françoise Choay, “as portas do domínio patrimonial”¹ foram forçadas. Um número cada vez maior de pessoas (organizadas em grupos ou individualmente) passou a se interessar pelo campo do patrimônio não apenas em sua vertente jurídico-burocrática vinculada ao chamado direito administrativo, mas sobretudo em sua dimensão sociocultural. Forçadas as portas, o domínio patrimonial, ao invés de restringir-se, dilatou-se. E dilatou-se a ponto de se transformar em um terreno de fronteiras imprecisas, terreno brumoso e com um nível de opacidade peculiar.

A palavra patrimônio tem, ainda hoje, a capacidade de expressar uma totalidade difusa, à semelhança do que ocorre com outros termos como cultura, memória e imaginário. Frequentemente, aqueles que desejam alguma precisão se vêem forçados a definir e redefinir o termo. A necessidade de recuperar sua capacidade operacional, driblando seu acento de difusa totalidade, está na raiz das constantes requalificações a que essa palavra tem sido submetida. Se tradicionalmente ela foi utilizada como uma referência à “herança paterna” ou aos “bens familiares” transmitidos de pais (e mães) para filhos (e filhas), em particular no que se referia aos bens de valor econômico e afetivo, ao longo do tempo gradualmente adquiriu novos contornos e ganhou outras qualidades semânticas, sem prejuízo do domínio original.

¹ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001, p. 13.

Patrimônio digital, patrimônio genético, biopatrimônio, etnopatrimônio, patrimônio intangível (ou imaterial), patrimônio industrial, patrimônio emergente, patrimônio comunitário e patrimônio da humanidade são algumas das múltiplas expressões que habitam as páginas da literatura especializada, ao lado de outras mais consagradas como patrimônio cultural, patrimônio natural, patrimônio histórico, patrimônio artístico e patrimônio familiar. Em alguns meios museológicos, também podem ser encontradas as expressões “patrimônio total” e “patrimônio integral”², as quais, utilizadas para designar o conjunto dos bens naturais e culturais, parecem querer reafirmar a referida totalidade difusa. Entre os problemas decorrentes da noção de “patrimônio integral”, destacam-se a naturalização da natureza e a despolitização do patrimônio, uma vez que, por seu intermédio, insinua-se uma espécie de dispositivo ilusionista que, sem sucesso, deseja criar uma pseudo-harmonia, apagar tensões e eliminar diferenciações, eleições, conflitos e atribuições de valores aos bens culturais. Além disso, a idéia de que tudo faz parte do “patrimônio integral” não encontra eco nos processos e práticas sociais de preservação cultural.

A noção moderna de patrimônio e suas diferentes qualificações, assim como a moderna noção de museu (casa de memória e poder) e suas diferentes tipologias não têm mais de 250 anos. Filhas do Iluminismo, nascidas no século XVIII, no bojo da formação dos Estados-nação, elas se consolidaram no século seguinte e chegaram com pujança ao século XX, provocando ainda hoje inúmeros debates em torno de suas universalidades e de suas singularidades, de suas classificações como instituições ou mentalidades de interesse global, nacional, regional ou local.

De todo modo, vale registrar que, para além de seu vínculo com a modernidade, a categoria patrimônio, como categoria antropológica de pensamento, tem, como sublinhou José Reginaldo Santos Gonçalves, “caráter milenar” e não é “uma invenção moderna”, estando em ação, nomeadamente, “no mundo clássico”, “na idade média” e também “nas chamadas sociedades tribais”³. As noções de museu (casa de

memória e poder) e patrimônio no mundo moderno, além de se manterem conectadas à de propriedade, seja ela material ou espiritual, econômica ou simbólica, estão umbilicalmente vinculadas à idéia de preservação. Provisoriamente, quero sugerir que um anelo preservacionista e um sentido de posse são estímulos que se encontram na raiz da instituição do patrimônio e do museu (casa de memória e poder).

A noção de posse, da qual derivam, por exemplo, possessão, possuidor e possuído, parece, nesse caso, mais precisa e adequada que a de propriedade. O termo posse tem, entre outros, os seguintes sentidos: “retenção ou fruição de uma coisa ou de um direito”; “estado de quem frui uma coisa, ou a tem em seu poder”; “ação ou direito de possuir a título de propriedade”; “ação de possuir, de consumir o ato sexual”⁴. A última acepção me leva à observação de Donald Preziosi que entendeu o objeto museal (ou patrimonial) como “artefato encenado” e “objeto de desejo”, e insinuou que o “museu também pode ser compreendido como um instrumento de produção de sujeitos sexuais”⁵.

Apenas aqueles que se consideram possuidores ou que exercem a ação de possuir, do ponto de vista tanto individual quanto coletivo, é que estão em condições de instituir o patrimônio, de deflagrar (ou não) os dispositivos necessários para a sua preservação, de acionar (ou não) os mecanismos de transferência de posse entre tempos, sociedades e indivíduos diferentes. Essa é, possivelmente, uma das radículas do “poder mágico da noção de patrimônio” a que se referiu Françoise Choay, ao reconhecer que “ela transcende as barreiras do tempo e do gosto”⁶; uma outra radícula pode ser associada à noção de preservação, que implica as idéias de prevenção, proteção, conservação e, mais precisamente, a ação de “pôr ao abrigo de algum mal, dano ou perigo futuro”⁷.

O que não está explicitado, todavia, é que, para que a ação preservacionista seja deslanchada, não basta a imaginação de “algum mal”,

² Ver “Anais do 1º Encontro Internacional de Ecomuseus”, de 18 a 23 de maio de 1992. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura Turismo e Esportes, 1992, p. 58.

³ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “O patrimônio como categoria de pensamento”. Em: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 21-9.

⁴ PRADO E SILVA, Adalberto (org.). *Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1971.

⁵ PREZIOSI, Donald. “Evitando museocanibalismo”. Em: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (orgs.). *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, v. 1. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 50-56.

⁶ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Ob. cit., p. 98.

⁷ PRADO E SILVA, Adalberto (org.). *Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos*. Ob. cit.

de algum “dano” ou “perigo” futuro. É preciso, e este não é um ponto sem importância, que o sujeito da ação identifique no objeto a ser preservado algum valor.

Patrimônio & museu: perigos, valores e portas

Perigo e valor. Perigo e valor imaginados são palavras-chave para a ação preservacionista. Essas palavras-chave contêm ao menos duas sugestões:

a) ainda que a morte seja o perigo maior e praticamente inevitável, o sentido corriqueiro de perigo depende fundamentalmente de um referencial. Em outros termos, aquilo que se apresenta como perigo para uns pode não ser percebido como perigo para outros. Além disso, uma mudança de perspectiva pode alterar a visão de perigo. A necessidade de um referencial para a melhor qualificação do perigo permite identificá-lo com maior precisão, mas permite também pensar a própria preservação como um perigo, algo que contribui para a desnaturalização dos discursos preservacionistas. A tentativa de preservação da ordem e da paz a todo custo tende a pôr em perigo a paz e a própria ordenação social; a tentativa de preservar a vida por meio de ritos políticos de limpeza tende a deixar a própria vida em perigo. Ao ver antecipadamente o perigo concreto que representava a ascensão do nazismo na Alemanha, ameaçando de destruição a cidade, a vida social, a cidadania e os princípios democráticos, Walter Benjamin realizou um projeto de preservação e escreveu, em 1933, o livro *A infância em Berlim por volta de 1900*, dedicando-o ao seu “querido Stefan”⁸. A dedicatória do livro para seu filho, como observou Willi Bolle, é significativa. “Nessa comunicação de pai para filho temos literalmente a transmissão de um patrimônio, um elo de continuidade de geração para geração”⁹.

⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 71-142.

⁹ BOLLE, Willi. “Cultura, patrimônio e preservação (Texto I)”. Em: ARANTES, Antônio Augusto (org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-23.

b) sem a identificação de um valor qualquer, seja este mágico, econômico, simbólico, artístico, histórico, científico, afetivo ou cognitivo, a preservação não será deflagrada, ainda que exista o perigo de destruição. O lema adotado pelo Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH) de Santa Cruz, fundado em 1983 e que nove anos mais tarde seria publicamente proclamado como um Ecomuseu ou Museu Comunitário, indica essa mesma direção: “Um povo só preserva aquilo que ama. Um povo só ama aquilo que conhece”¹⁰. Esse lema ajuda a compreensão de que a preservação como prática social utilizada para a construção de determinadas narrativas está impregnada de subjetividades, embora frequentemente elas sejam mascaradas por discursos que se pretendem positivos, científicos, objetivos. A narrativa de Benjamin era completamente diferente desses discursos. Ele foi buscar com sensibilidade e sem pretensão de exatidão, nos dias da sua infância, o elemento de inspiração para o registro da memória da cidade em processo de mudança. Por isso, falava dos labirintos da cidade, dos ruídos do aparelho de telefone, da coleção de borboletas, da jóia ovalada de sua mãe, da biblioteca do colégio, do jogo das letras etc.

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido.¹¹

Olhando por outro ângulo: há uma hierarquia de valores que é mobilizada politicamente para justificar a preservação ou a destruição dos chamados bens culturais. Em nome da preservação e da defesa de supostos valores “mais altos”, exércitos são mobilizados e postos em marcha, provocando a destruição de seres e coisas que, de resto, passam a ser tratados como patrimônios inúteis.

O caso do Museu Nacional do Iraque, de onde foram saqueados, após a tomada de Bagdá pelos exércitos de G. W. Bush, mais de cinquenta mil objetos, alguns dos quais com mais de cinco mil anos,

¹⁰ Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz. *Ecomuseu: Quarteirão Cultural do Matadouro*, ano XI, n. 51, jan/abr 2003.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. Ob. cit., p.104-5.

é um exemplo emblemático do museu (e suas coleções) como cenário de conflito¹² ou lugar onde também está presente a “gota de sangue”. A memória traumática, nesse caso, instala-se definitivamente na história dos museus do início do século XXI. Na reportagem “O genocídio cultural do Iraque. Saques levaram parte da História da Humanidade”, publicada em *O Globo*, de 19 de abril de 2003, Ana Lúcia Azevedo informou que a UNESCO reconheceu “que entre os saqueadores estavam não apenas iraquianos desesperados, mas também ladrões profissionais de antiguidades”, que “abastecem um mercado milionário mantido por colecionadores, dispostos a pagar fortunas por peças raras, mesmo que jamais possam exibi-las [publicamente]”. Saque, roubo e tráfico de imagens¹³, como se sabe, são percebidos por técnicos que se dedicam à preservação do patrimônio cultural (musealizado ou não) como ameaças cotidianas e, por isso mesmo, eles se especializam no conhecimento de técnicas de identificação, vigilância, segurança, fiscalização e proteção legal dos tesouros que se encontram sob sua guarda. A permanente ameaça que paira sobre esses tesouros é, paradoxalmente, um reconhecimento tácito de seu valor social. “Só em 1974, foram furtadas na Europa 4.785 telas de grandes mestres”¹⁴.

A lembrança desses gestos saqueadores vinculados aos desdobramentos da guerra recente põe em pauta alguns problemas, entre os quais se destacam: a) o da inseparabilidade do par de contrários constituído pela preservação e pela destruição; b) o da relação entre o público e o privado no domínio patrimonial; e c) o da refuncionalização e da ressignificação dos bens culturais, ou, dito de outro modo, o da antropofagia dos significados da memória e do patrimônio.

É possível supor que algumas das obras saqueadas, como a *Cabeça de nobre de Níneve* e a *Harpa da rainha de Ur*, a primeira com mais de

quatro mil anos e a segunda com mais de cinco mil anos, sejam preservadas em lugares secretos, mantidas em coleções clandestinas. Em uma situação como essa, mesmo assegurada a preservação das obras, suas funções sociais teriam sido praticamente eliminadas. Seqüestradas da esfera pública, elas teriam sido novamente lançadas no domínio – nesse caso, brumoso – do privado, com a agravante de que não se teria nenhuma certeza pública de que sua existência estaria garantida. De algum modo, as obras teriam sido submetidas a uma espécie de destruição ou morte social. Impor-se-ia, de modo radical, sobre o interesse público o interesse privado. Mesmo que viessem a ser resgatadas epicamente ou passassem por um processo de ressurreição, suas vidas não seriam mais as mesmas, as suas potências “auráticas” estariam “para sempre” contaminadas por essa experiência traumática.

Quando foram inseridas pela primeira vez no espaço museal, as referidas obras já tinham experimentado uma refuncionalização. A *Harpa*, que possivelmente servira para encantar a corte da rainha de Ur, foi sepultada em um túmulo real e ali permaneceu por mais de cinco mil anos. Redescoberta na primeira metade do século XX, foi transferida para o Museu Nacional do Iraque e voltou ao domínio dos vivos, investida de novos significados e funções. Ao ser seqüestrada do museu, de algum modo retornou ao reino das sombras.

Para além dessas trajetórias espetaculares e desses câmbios de funções e significados, permanece a capacidade de esses objetos suportarem a função de intermediários entre mundos diferentes, daí o seu “poder mágico”. Os fluxos e refluxos de significados e funções, envolvendo em alguns casos as esferas pública e privada, parecem ser mais frequentes do que se imagina, ainda que os museus (casas de memória e poder) de maneira geral operem com a hipótese da eternização dos bens culturais sob seus domínios.

Situação limite e igualmente emblemática é a que se refere a *Retrato do Dr. Gachet*, pintado por Vincent Van Gogh em 1890 e arrematado cem anos depois, em leilão promovido pela *Christie's Auction*, de Nova Iorque, por 82,5 milhões de dólares, pagos pelo industrial e colecionador japonês Ryoei Saito, de 75 anos¹⁵. Desafiando e provocando a lógica patrimonial (e museal) do Ocidente, Saito deixou que se divulgasse que, ao morrer, gostaria de ser enterrado ou cremado, segundo

¹² Para uma introdução aos problemas dos museus em tempos de guerra, recomenda-se a consulta de um pequeno texto de Gustavo Barroso incluído em uma das seções do livro *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Museu Histórico Nacional, 1951, p. 92-6.

¹³ Em 1995, foi realizada em Cuenca, Equador, sob os auspícios da associação UNESCO/ICOM, uma reunião regional para a América Latina e Caribe sobre o tráfico ilícito de bens culturais. Dessa reunião resultou, entre outras coisas, a publicação pelo ICOM, no ano seguinte, do livro *El tráfico ilícito de bienes culturales en América Latina*.

¹⁴ POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. Em: LE GOFF, Jacques (org.). *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1: Memória/História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 54.

¹⁵ SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 65-81.

os ritos tradicionais, com as melhores pinturas de seu acervo, entre as quais estavam *Retrato do Dr. Gachet* e *Au moulin de la galette*, de Auguste Renoir. Independente do mérito e da veracidade da informação posta em circulação por um jornal britânico, ela toca em um dos pontos nevrálgicos da lógica patrimonial do mundo ocidental moderno.

Após pagar um preço recorde pelo referido quadro, Saito teria sobre ele direito irrestrito de propriedade? É possível imaginar que o mundo ocidental se sinta possuidor dessa imagem e compreenda que ela está possuída de valores ocidentais de culto e de cultura que devem ser preservados. Saito morreu em 1996, e ainda hoje há um certo ar de mistério acerca do destino de *Retrato do Dr. Gachet*. É quase impossível ao pensamento ocidental admitir que o destino de uma obra como essa não seja, ao fim e ao cabo, o espaço museal. Os museus são devoradores. Não é demais lembrar, no entanto, a incômoda observação de Theodor Adorno, para quem museal, "museu e mausoléu são palavras conectadas por algo mais que a associação fonética"¹⁶. Do ponto de vista museológico, interessa reter o fato de que preservar também pode implicar uma ação contra a vida. Não basta preservar contra a ação do tempo; é preciso garantir a prerrogativa do interesse público sobre o privado, mesmo reconhecendo que, sob essa designação (interesse público), ocultam-se diversos grupos de interesse, de interesses diferentes e até mesmo conflitantes.

Voltemos ao domínio patrimonial. Propriedade e posse, preservação e destruição, perigo e valor, público e privado, e refuncionalização e ressignificação parecem ser os termos que dão o contorno moderno da noção de patrimônio e, de modo particular, da noção de patrimônio cultural musealizado, que, a rigor, é um instrumento de mediação entre diferentes mundos, entre o passado, o presente e o futuro, entre o visível e o invisível.¹⁷ Não é outro o sentido de uma herança que socialmente se transmite em termos diacrônicos e se partilha em termos sincrônicos. Essa herança adjetivada, como indica Norbert Elias¹⁸, não é apenas social e individualmente constituída; ela também participa da construção de sociedades e indivíduos.

¹⁶ ADORNO, Theodor. "Valery-Proust Museum". Em: *Prisms*. London: Neville Spearman, 1967, p. 173-86.

¹⁷ POMIAN, Krzysztof. "Colecção". Ob. cit, p. 51-86.

¹⁸ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

O "Catador" de pregos, de Manoel de Barros, é um indício de como se constitui a *imaginação museal ou patrimonial*.¹⁹ Ele coleta um acervo de coisas que já não têm a mesma função que tinham antes. Ao coletar "pregos enferrujados" e marcados pela memória do tempo – pregos que "ganharam o privilégio do abandono" e que "já não exercem mais a função de pregar" – o homem que "cata" quase se identifica com os pregos nessa função aparentemente inútil. Ao catar pregos, porém, o homem constitui um patrimônio. Não importa que seja um "patrimônio inútil da humanidade", mas sim sua condição de patrimônio adjetivado. Não é, diga-se de passagem, descabida de sentido museológico a hipótese de um museu de pregos, até porque em um prego há um mundo de saberes e fazeres. Como observou Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, "o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza"²⁰.

A possibilidade da "afirmação de si ou do grupo" pela valorização e institucionalização de acervos biográficos, etnográficos, históricos, artísticos e outros – elevados formalmente à categoria de patrimônio cultural – sublinha seu papel de mediação. Em outras palavras, os pregos coletados, sejam eles pregos, agulhas, dedais, caixas de ferramentas e de costura, cipós, leques, broches de propaganda política, rótulos de cigarro e de cachaça, máscaras mortuárias, canhões e espadas de guerra, flechas, facas de ponta, jóias de arte plumária e outras jóias, painéis de barro, troncos do império, cestos de palha trançada, produção artística de crianças, médicos, bancários, banqueiros, bandidos, mendigos e doentes mentais, condecorações, medalhas, moedas, cédulas e um infinito de coisas, não só forçam as portas dos domínios patrimonial e museal, como também se afirmam como portas.

A insistente alusão às portas dos domínios patrimonial e museal, além de deixar entrever a função de porta para o patrimônio, que, ao findar as contas, é alguma coisa que liga e desliga mundos distintos, prepara o terreno para duas referências históricas distantes no tempo e no espaço, mas com grande poder de condensação dos argumentos aqui desenhados. Refiro-me a duas portas, uma francesa e outra bra-

¹⁹ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do infimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 43.

²⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 164.

sileira, que, em situações históricas distintas – uma no fim do século XVIII e a outra na primeira metade do século XX – foram transformadas em emblemas de disputas do imaginário, em corpos mediadores do combate pela construção simbólica da memória e do patrimônio.

Primeira referência: a porta de Saint-Denis (França)

As políticas e práticas de esquecimento e de memória, de destruição e de preservação, postas em movimento pela Revolução Francesa implicaram, como se sabe, diligências deliberadas para destruir e apagar determinados corpos capazes de condensar uma simbologia referente ao Antigo Regime, ao mundo feudal, à monarquia e ao clero; esforços efetivos para promover deslocamentos ou transferências de sentido de alguns desses corpos, e ações concretas capazes de produzir novos corpos, de construir novas simbologias e de criar novos lugares e padrões de representação de memória.

Essas políticas configuravam campos de tensão e conflito. Medidas e ações de celebração da nova ordem deflagravam forças iconoclastas para a destruição das lembranças da ordem velha e se chocavam com outras medidas e ações que, em nome da nova ordem, preconizavam a defesa de ícones do patrimônio cultural, identificando nesses ícones valores econômicos, históricos, científicos ou artísticos que os deveria tornar dignos de ações preservacionistas.

Enquanto dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, dois ou mais sentidos podem ocupar um mesmo corpo patrimonial, uma vez que estão (os sentidos) na dependência do lugar social que a ele (o corpo) é destinado. Esse lugar social, no entanto, é dado pelas relações dos indivíduos e dos grupos sociais com o referido corpo, decorrendo dessas relações o seu alto grau de volatilidade. A capacidade de os corpos patrimoniais encarnarem múltiplos sentidos contribui para a ampliação de tensões e conflitos.

O célebre retratista e iconoclasta²¹ convicto Jacques-Louis David, ao desejar erigir monumentos em honra do povo francês, quis que seus

²¹ O caráter iconoclasta de David, ao ser contraposto à sua iconofilia, favorece o entendimento de que não se tratava de uma guerra contra toda e qualquer imagem, mas de uma disputa de imagens ou de um combate que tinha como alvo a destruição de imagens que faziam lembrar o Antigo Regime.

alicerces fossem construídos com os fragmentos de “antigas estátuas reais”²²; já Dussault, seu contemporâneo, em direção oposta, articulou um discurso de conservação de alguns ícones patrimoniais. Em 1792, na Convenção Nacional, discursou em defesa de uma porta:

Os monumentos do despotismo caem em todo o reino, mas é preciso poupar, conservar os monumentos preciosos para as artes. Fui informado por artistas renomados de que a porta Saint-Denis está ameaçada. Dedicada, sem dúvida, a Luís XIV [...], ela merece ódio dos homens livres, mas essa porta é uma obra-prima [...]. Ela pode ser convertida em monumento nacional que os especialistas virão, de toda a Europa, admirar.²³

A retórica que se constrói em torno da porta é admirável. A porta “está” ameaçada. A porta “foi” dedicada. A porta “merece” ódio. A porta “é” obra-prima. A porta “pode ser” convertida em monumento nacional. A porta não é isso ou aquilo, ela é isso e aquilo e mais aquilo outro.

A retórica da porta tem seu eixo, portanto, em um deslocamento brutal e veloz de sentidos. Como porta e como corpo concreto, ela condensa valores diferentes, ancora significados distintos e múltiplos adjetivos, e encarna diferentes funções, inclusive a de ser porta.

Segunda referência: a porta da velha igreja de São Miguel (Brasil)

Em junho de 1937, Paulo Duarte, a convite de Mário de Andrade, que fora nomeado pelo ministro Gustavo Capanema para a função de delegado, em São Paulo, do Ministério da Educação e Saúde, realizou algumas excursões com o objetivo de iniciar o inventário do que deveria ser tombado e preservado como patrimônio histórico e artístico nacional no estado de São Paulo. Dessas excursões resultou uma *Campanha*, capitaneada por ele e veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo* com o título: “Contra o vandalismo e o extermínio”²⁴. No centro dessa *Campanha*, encontrava-se uma porta desaparecida:

²² CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Ob. cit., p. 108.

²³ Ibid., p. 111.

²⁴ Artigo publicado por Paulo Duarte em *O Estado de S. Paulo* de 11 de junho de 1937. Em 1938, o material da *Campanha* foi publicado, sob o mesmo título, pelo Departamento de Cultura de São Paulo.

Destas colunas quero denunciar o atentado! Quero denunciá-lo, com as reservas necessárias, pois é inacreditável a revelação! Ao que parece o golpe partiu de um padre da paróquia de São Miguel [...]. A porta da sacristia, uma pesada porta de cobre, toda ela trabalhada a mão, documento da toska, ingênua, suave, deliciosa escultura antiga; uma grande cômoda [...] e, mais ainda, um precioso sacrário da igreja acabam de ser vendidos.²⁵

A presença dos numerosos adjetivos confere ao discurso preservacionista de Paulo Duarte uma marca distintiva. A perda denunciada e o valor adjetivado justificam a *Campanha* que, logo em seguida, abarcaria outros corpos patrimoniais e seria engrossada com a participação de diversos intelectuais e representantes de instituições, em atenção ao seu chamamento para que todos se mobilizassem e vencessem a “barbárie de iconoclastas”²⁶.

O tom dramático do discurso, todavia, não deve impedir a compreensão de que se tratava não de uma guerra de iconófilos contra iconoclastas, mas sim de um combate em torno de determinadas imagens. O que estava em pauta era a disputa pela produção de um corpo imaginário para o passado brasileiro, um corpo representativo dos ideais modernos que, já nessa altura, consideravam-se vitoriosos.

A carta de Oswald de Andrade para Paulo Duarte a propósito da referida *Campanha* é explícita nesse sentido:

Muita gente ainda crê que o mundo moderno, em literatura e arte, é contrário ao passado. Os renovadores são considerados, pela má informação, como quebra-louças ou quebra-cabeças.

Ora, liquidada a fase polêmica, [...] nosso intuito é constituir uma época – a contemporânea do rádio e do avião – com toda a dignidade que a outras deram os criadores das Catedrais ou Renascimento, e, entre os quais, no passado nacional, se encaixam os obscuros mestres do entalhe e da decoração que a sua atilada energia quer ainda salvar dos apostólicos leiloeiros de São Miguel.

A fase agressiva do modernismo atual está encerrada com a nossa vitória. Quem hoje defende o ‘passadismo’ de modo algum defende o ‘passado’. Defende o nada!²⁷

²⁵ DUARTE, Paulo. “Contra o vandalismo e o extermínio”. São Paulo: Departamento de Cultura de São Paulo, 1938, p. 11.

²⁶ Ibid., p. 16.

²⁷ Carta de Oswald de Andrade datada de 13 de junho de 1937. Ibid., p. 169-170.

Por não interessar ao presente estudo, fica no ar o destino final das portas. Importa reter a moldura da função porta. Enquanto no caso francês a retórica da preservação se constrói sobre uma hipotética ameaça de destruição e perda, no caso brasileiro a porta foi perdida, vendida por um “padre”²⁸ (ou pai), e “a retórica da perda”²⁹, utilizada como dispositivo de preservação que deverá rumar para outros ícones ou corpos patrimoniais. De um lado, tem-se a porta da perda como porta; de outro, a perda da porta como porta. No caso francês, a porta ainda é um corpo presente; no brasileiro, um corpo ausente. Mas mesmo o corpo ausente ainda evoca memórias, o que sugere a capacidade de deslocamento da imaginação criadora para a moldura restante da porta. A porta não é apenas um corpo material, é também a idéia desse corpo.

De outra janela: do ponto de vista poético e museológico, tanto a presença quanto a ausência da porta, na condição de corpo patrimonial, podem ser criativas, produtivas e estimulantes. Pela presença ou pela ausência, pela preservação ou pela destruição, importa que o patrimônio cultural – corpo portal imaginário – seja atravessado por múltiplas linhas de força e poder, por tradições, contradições, conflitos e resistências; nada nele é natural, mesmo se chamado de natural; tudo é mediação cultural. O jogo das pedrinhas – popular no Brasil e em Portugal, nas antigas Roma e Grécia, e que, segundo Câmara Cascudo, está representado em uma ânfora grega existente no museu de Nápoles³⁰ – traduz com ludicidade o argumento apresentado aqui. Esse jogo milenar pode ter, como tem no meu caso, enorme potência evocativa de lembranças. Guardar cinco pedrinhas (elementos da natureza), contudo, não é guardar o jogo. O jogo, que envolve tensão, atenção, movimentos e habilidades, só se guarda jogando em sociedade com outros jogadores (imaginários ou não). Sua preservação como jogo (bem intangível) está na inteira dependência do saber-fazer rolar, subir e descer o corpo das pedras.

²⁸ No artigo “Contra o vandalismo e o extermínio”, Paulo Duarte diz ter sabido que o padre era “estrangeiro”, insinuando a insensibilidade do vigário para as tradições locais e o seu interesse nos valores econômicos.

²⁹ GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / IPHAN, 1996.

³⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

A cidadela patrimonial e o bastião museal

Constituída a partir de práticas sociais específicas, a cidadela do patrimônio cultural contém o museu e suas especificidades como uma espécie de bastião, de tal modo que o processo de musealização se confunde com o que se poderia chamar de patrimonialização. Sendo parte dessa cidadela, o museu, no entanto, tem freqüentemente, de dentro para fora e de fora para dentro, forçado as portas e dilatado o domínio patrimonial.

No caso brasileiro, basta lembrar a criação em 14 de julho de 1934, no Museu Histórico Nacional, da Inspetoria Nacional de Monumentos, dirigida por mais de três anos por Gustavo Barroso, e que foi um dos principais antecedentes do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como reconheceu Rodrigo Melo Franco de Andrade em matéria publicada no *Jornal do Comércio*, do Recife, de 18 de agosto de 1939: "Outrora, a função que hoje desempenhamos estava cometida ao Museu Histórico Nacional, pela inexistência de uma instituição especializada. A amplitude do Serviço cingia-se, então, à cidade de Ouro Preto, considerada, por ato do governo, monumento nacional"³¹.

A morte da Inspetoria Nacional de Monumentos não se deu, como o texto acima poderia sugerir, por problemas técnicos de falta de especialização ou em razão de sua pouca amplitude geográfica, mas sim por embates de poder, por disputa de projetos de política de memória. A corrente de pensamento e prática patrimonial que Gustavo Barroso representava foi derrotada politicamente pela corrente modernista que tinha em Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade os seus representantes mais destacados. No entanto, no que se refere ao bastião museal representado pelo próprio Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso foi vitorioso e formou mentalidades. A compreensão desses embates, com vitórias e derrotas parciais e diferenciadas, favorece o entendimento das práticas discursivas que até hoje separam e reaproximam, casam e divorciam seguidamente, "as coisas do patrimônio e as coisas dos museus"³², o povo do patrimônio e o povo dos museus, que, a rigor, são povos irmãos.

Ao contribuir para a constituição e a dilatação do domínio da cidadela patrimonial, o campo museal se vê igualmente forçado a uma dilatação e

a uma reorganização dos seus próprios limites, especialmente a partir das suas práticas de mediação. Esse fenômeno, passível de ser observado após a Segunda Grande Guerra e as guerras coloniais, ganha maior nitidez nos anos 1980 com os desdobramentos da chamada nova museologia.

É nesse quadro de reorganização, reconceituação e dilatação de limites que pode ser entendido o conceito de *museu imaginário* desenvolvido por André Malraux nos anos 1970, e que tem como pontos de partida a evidência da não-completude dos "verdadeiros museus" e o reconhecimento de que a ampliação das possibilidades técnicas de reprodução das obras de arte alterara a relação dos sujeitos sociais com essas mesmas obras.

Movimentando-se na contramão dos processos de institucionalização, o conceito de museu imaginário, que Malraux faz coincidir, na falta de expressão mais adequada, com o chamado "mundo da arte"³³, desarranja as tentativas de disciplinar o gosto e de controlar a relação dos indivíduos e grupos sociais com o patrimônio cultural em metamorfose. A invasão e a ampliação do campo de possibilidades³⁴ do domínio patrimonial, o rompimento com leituras rígidas e sistematicamente diacrônicas, a insurreição contra o domínio absoluto da racionalidade, a celebração da vitória contra o medo da imagem e a valorização das metamorfoses de significados parecem ser algumas das características inovadoras do *museu imaginário*. De certo modo, esse museu também é um estímulo libertário ao desenvolvimento da *imaginação museal*.

O Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM), que se organizou nos anos 1980 com base nos flancos abertos, nos anos 1970, no corpo da museologia clássica tanto pela Mesa Redonda de Santiago do Chile quanto pelas experiências museais desenvolvidas no México, na França, na Suíça, em Portugal, no Canadá e um pouco por todo o mundo, viria também configurar um novo conjunto de forças capazes de dilatar a um só tempo o bastião museal e a cidadela patrimonial.

Ecomuseus, etnomuseus, museus locais, museus de bairro e de vizinhança, museus comunitários, museus de sociedade e museus de território são algumas das múltiplas expressões que passaram a habitar as páginas da literatura especializada, ao lado de outras mais consagradas como museus históricos, museus artísticos, museus científicos e museus ecléticos. Os no-

³¹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: MinC/SPAHN/FNPM, 1987, p. 30.

³² CHAGAS, Mário e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. "A vida social e a política dos objetos de um museu", *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 34, 2000, p. 203.

³³ MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 206.

³⁴ VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

vos tipos de museu romperam fronteiras e limites, quebraram regras e disciplinas, esgarçaram o tecido endurecido do patrimônio histórico e artístico nacional, e se estilhamaram na sociedade. Suas práticas de mediação atualizaram a potência de uma *imaginação* que deixou de ser prerrogativa de alguns grupos sociais. Não se tratava mais apenas de abrir os museus para todos, e sim de admitir a hipótese e desenvolver práticas em que o próprio museu, concebido como um instrumento ou um objeto, poderia ser utilizado, inventado e reinventado com liberdade pelos mais diferentes atores sociais. Por essa estrada, o próprio museu passou a ser patrimônio cultural, e o patrimônio cultural uma das partes constitutivas da nova configuração museal.

A musealização, como prática social específica, derramou-se para fora dos museus institucionalizados. Tudo passou a ser museável, ainda que nem tudo pudesse, em termos práticos, ser musealizado. A *imaginação museal* e seus desdobramentos museológicos e museográficos se tornaram passíveis de serem lidos em qualquer parte onde estivesse presente um jogo de representações de memórias corporificadas. Casas, fazendas, escolas, fábricas, estradas de ferro, músicas, minas de carvão, cemitérios, gestos, campos de concentração, sítios arqueológicos, notícias, planetários, jardins botânicos, festas populares, reservas biológicas, tudo isso poderia receber o impacto de um olhar museológico. E a existência mesma do museu continuou sendo sustentada não em uma totalidade, mas no fragmento, no estilhaço, na descontinuidade do imaginário que constitui o patrimônio cultural (incluindo aí o natural). A aceitação dessa descontinuidade e da necessidade de negociação sistemática de significados e funções para o patrimônio cultural musealizado passaram a ser alguns dos antídotos necessários para evitar a germinação de discursos totalizantes (por vezes totalitários) que, assim como as práticas museais, também se renovaram.

Peregrinando pela obviedade e assinalando a não-completude dos museus e das coleções, essa afirmação, que bem poderia ser assinada por André Malraux, sustenta a possibilidade de se alinhar um conhecimento mais amplo por intermédio das relações que podem ser mantidas com os diferentes fragmentos de patrimônio cultural. O esforço “para tentar imaginar um museu de um tipo novo” e ao mesmo tempo sistematizar as novas práticas, sublinhando as diferenças em relação a outros modelos teóricos, levou Hugues de Varine³⁵, ainda nos anos 1970, a desenhar uma concepção de museu que substituisse as noções de públi-

co, coleção e edifício pelas de população local, patrimônio comunitário e território ou meio ambiente. Tudo isso, acrescento eu, atravessado por interesses políticos diversos, por disputas de memória e poder.

A concepção museal, sustentada por Hugues de Varine e outros praticantes da museologia se organizou sob a forma de um quadro comparativo, ainda hoje divulgado e utilizado³⁶:

Museu tradicional = edifício + coleção + público

Ecomuseu / Museu novo = território + patrimônio + população

O que não está explícito nesse esquema é que os termos território, patrimônio e população (ou comunidade) não têm valor em si. A articulação desses três elementos pode ser excludente e perversa, pode ter função emancipadora ou coercitiva. Além disso, as práticas ecomuseológicas não têm sido sempre de territorialização; ao contrário elas têm se movimentado entre a territorialização e a desterritorialização, sem assumir uma posição definitiva.

Quando nos anos 1990, em reunião de trabalho, um dos responsáveis pelo Museu Etnológico de Monte Redondo, em Portugal, afirmou que “o Museu é a taberna do Rui, quando lá nos reunimos para a tomada de decisões, e também a casa do Joaquim Figueirinha, em Genève, quando lá estamos trabalhando”³⁷, estava deliberadamente desgeografizando o Museu. Em outro momento, durante a mesma reunião, essa mesma pessoa achou importante fazer coincidir o território de abrangência física do Museu com um mapa medieval da Região de Leiria. Assim, se, de um lado, marcar o território pode significar a criação de ícones de memória favoráveis à resistência e à afirmação dos saberes locais em face dos processos homogeneizadores e globalizantes, de 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 domínio patrimonial, como vimos, não é pacífico. Ele envolve determinados riscos e pode ser utilizado para atender a diferentes interesses políticos. A passagem do conceito de coleção para o de patrimônio, portanto, aumentou a quantidade dos problemas em jogo. Ainda assim, as práticas ecomuseológicas também aqui não parecem reforçar a

³⁵ VARINE, Hugues de. “O ecomuseu”, *Ciências e Letras. Revista da Faculdade Portogalegrense de Educação, Ciências e Letras*, n. 27, 2000, p. 61-101.

³⁶ ALONSO FERNÁNDEZ, Luís. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza 2002, p. 95.

³⁷ CHAGAS, Mário. “Memória e poder: focalizando as instituições museais”, *Revista de Estudos Transdisciplinares do PPCIS da UERJ*, ano 3, n. 2, 2001, p.5-23.

idéia de coleção ou mesmo de patrimônio, considerado apenas um conjunto de bens que se transmitem de pai para filho. Experiências como as do Museu Didático-Comunitário de Itapuã³⁸, na Bahia, e do Ecomuseu de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, operam com o acervo de problemáticas dos indivíduos envolvidos com os processos museais. O que parece estar em foco, então, é uma descoleção, na forma como a conceitua Nestor García Canclini³⁹. Nos dois casos, para além de uma preocupação patrimonial no sentido de proteção de um passado, há interesse na dinâmica da vida e na capacidade de os corpos patrimoniais funcionarem como instrumentos de mediação entre diferentes tempos e mundos. Em outros termos, o interesse no patrimônio não se justifica apenas por seu vínculo com o passado, seja ele qual for, mas também por sua conexão com os problemas fragmentados da atualidade, com a vida dos seres em relação com outros seres, coisas, palavras, sentimentos e idéias.

O termo população, que ancora o desafio básico do museu, possui alta complexidade. Em primeiro lugar, é preciso considerar que a população não é um todo homogêneo, e é composta de orientações e interesses múltiplos, muitas vezes conflitantes. Em segundo, em uma mesma população encontram-se processos de identificação e identidades culturais completamente distintos, que não cabem em determinadas reduções teóricas. Assim, as identidades culturais locais também não são homogêneas e não estão dadas de antemão.

O campo museal, como se costuma dizer, está em movimento, tanto quanto o domínio patrimonial. Esses dois terrenos que ora se casam, ora se divorciam, ora se interpenetram, ora se desconectam, constituem corpos em movimento. E como corpos, também são instrumentos de mediação, espaços de negociação de sentidos, portas (ou portais) que ligam e desligam mundos, indivíduos e tempos diferentes. O que está em jogo nos museus, e também no domínio do patrimônio cultural, é memória, esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. Por tudo isso, interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles, contra eles, apesar deles e a partir deles.

³⁸ SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. "Processo museológico e educação: construindo um museu didático-comunitário", *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 7; Lisboa 1996.

³⁹ CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 283-350.

A memória e as condições poéticas do acontecimento

MAURICIO LISSOVSKY

Uma apresentação sistemática do pensamento de Walter Benjamin não é possível. No início de sua vida acadêmica, ainda estudante de teologia e filosofia, chegou a propor para si projetos ambiciosos no terreno da metafísica, em particular uma revisão do conceito de *experiência* em Kant.¹ Por ocasião de sua tese de doutorado, recusada por mais de uma banca, a ruptura com o que chamava "filosofia sistemática" se explicita.² Na introdução metodológica de *Origem do drama barroco alemão*, anuncia claramente suas escolhas "epistemológicas" fundamentais: o pensamento se torna "iluminação", o conceito, "imagem cintilante", e a dissertação, uma "prosa interrompida". O próprio objeto do conhecimento passa a ser, antes de tudo, um fragmento. Em oposição à analítica cartesiana, fundada sobre o exame dos "detalhes", Benjamin adere à "monadologia" de Leibniz, em que o fragmento guarda um ponto de vista único sobre o Todo, irredutível a qualquer outro.

A aproximação que me proponho a fazer da noção de memória em Walter Benjamin será realizada aqui à sua maneira, *fragmentariamente*. É como fonte de fragmentos que lidaremos com alguns de seus textos mais importantes para esse tema: "Sobre alguns temas em Baudelaire" e "Sobre o conceito de história". O que isso significa? Significa

¹ Ver "Sobre o programa da filosofia futura". Em: BENJAMIN, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1970, p. 7-19.

² A leitura de *Matéria e memória*, de Bergson, contribuiu em larga medida para que Benjamin renunciasse a suas ambições como filósofo acadêmico. Em Bergson, teria encontrado uma formulação convincente dessa "metafísica da experiência" e desistido de continuar buscando-a.