A Democratização da Memória:

A Função Social dos Museus Ibero-Americanos



Organização:

Mario de Souza Chagas

Rafael Zamorano Bezerra

Sarah Fassa Benchetrit

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

A marca "Livros do Museu Histórico Nacional" surgiu na ocasião das comemorações dos 80 anos de fundação do MHN. A produção editorial da instituição sempre foi elevada e referência nos estudos sobre História, Museologia e Patrimônio. Neste sentido, a edição anual dos Anais do Museu Histórico Nacional, o lançamento dos livros dos seminários internacionais e a intensificação da publicação de catálogos e obras sobre o acervo, bem o como o livro que ora apresentamos ao público leitor, vêm manter a tradição editorial do MHN como local de produção e divulgação do conhecimento científico. Sem alterar a tradição da qualidade de conteúdo dos livros e periódicos lançados pela instituição, a marca "Livros do Museu Histórico Nacional" representa uma interface de comunicação do MHN com a sociedade.

Vera Lúcia Bottrel Tostes,
diretora do MHN

A Democratização da Memória:

A Função Social dos Museus Ibero-Americanos

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

A Democratização da Memória:

A Função Social dos Museus Ibero-Americanos



Organização:
Mario de Souza Chagas
Rafael Zamorano Bezerra
Sarah Fassa Benchetrit

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva
Ministro da Cultura
João Luiz Silva Ferreira
Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan
José do Nascimento Júnior
Diretora do Museu Histórico Nacional
Vera Lúcia Bottrel Tostes
Livros do Museu Histórico Nacional
Editor: Vera Lúcia Bottrel Tostes

A Democratização da Memória: A Função Social dos Museus Ibero-Americanos
Organizadores
Mario de Souza Chagas
Rafael Zamorano Bezerra
Sarah Fassa Benchetrit

Execução
Alana dos Santos Mendonça (apoio operacional)
Guilherme Xavier da Silveira Viana (tradução)
Lucélia A. Pulzi (revisão)
Raoni Alves Azeredo (projeto gráfico e diagramação)
Ana Paula Lemos Britto de Greenhalgh e Andrea Lemos Britto (projeto gráfico)

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores, não-refletindo necessariamente o pensamento do Museu Histórico Nacional.
É permitida a reprodução, desde que citada a fonte e para fins não-comerciais.

A Democratização da Memória : A Função Social dos Museus Ibero-Americanos /
D383 Organização : Mario de Souza Chagas, Rafael Zamorano Bezerra, Sarah Fassa Benchetrit.
Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 2008.
272 p. : il.; 22,5 cm - (Livros do Museu Histórico Nacional)

Livro baseado no Seminário Internacional : A Democratização da Memória: A Função Social dos Museus Ibero-Americanos, realizado no Museu Histórico Nacional, de 20 a 23 de outubro de 2008.
ISBN:978-85-85822-10-1

1. Democratização. 2. Museus ibero-americanos. 3. Museus - Função social. 4. Memória social. 5. Museu Histórico Nacional (Brasil). I. Título. II. Chagas, Mario de Souza. III. Bezerra, Rafael Zamorano. IV. Benchetrit, Sarah Fassa. V. Série

CDD 069

SUMÁRIO

A Democratização da Memória: A Função Social dos Museus Ibero-Americanos
José do Nascimento Júnior - Vera Lúcia Bottrel Tostes
7

Sobre o Seminário Internacional e sua proposta no ano de 2008
A Democratização da Memória: A Função Social dos Museus Ibero-Americanos
Mario de Souza Chagas - Rafael Zamorano Bezerra - Sarah Fassa Benchetrit
9

Museus, Histórias, Memórias e Nação: a representação do espaço e do tempo em um cenário de poder
Luis Diaz Viana
15

A crise institucional e simbólica do museu nas sociedades contemporâneas
João Carlos Brigola
27

Québec acabou? Para os próximos 20 anos
José Neves Bittencourt
35

Batalhas no campo da memória e dos museus: disputas sobre o sentido do passado, lutas pelo reconhecimento
Maria Leticia Mazzucchi Ferreira
53

Quatro paráfrases sobre a memória em um único campo de batalha, o museu
Daniel Castro Benitez
71

Os museus nacionais no pós-colonialismo
Rubí Sanz Gamo
93

Classificar, nomear, representar: objetos e palavras para construir a nação argentina em um museu
Andrea Roca
105

Museus e representações da nação no pós-colonialismo
Reflexões sobre os passados construídos no Museu Histórico Nacional
Aline Montenegro Magalhães - Vera Lúcia Bottrel Tostes **125**

Museus uruguaios e passado recente: assunto inacabado?
Alejandro Giménez Rodriguez **145**

Da luta pela liberdade, democracia e justiça social
Elbio Ferrario **165**

Museu de História da Catalunha: memória e sociedade
Agustí Alcoberro i Pericay **185**

Fortaleza de Peniche: lugar de memórias
Antonio José Correa **197**

O Museu da República e sua política da memória
Magaly Cabral **213**

Etnia, investigação e representação na exposição Velórios e Santos Vivos
Comunidades negras, afro-colombianas, das raízes e aguadeiras
Cristina Lleras Figueroa **219**

A obra-prima desconhecida
Milan Ivelic **239**

Utopias antropofágicas das raízes do Brasil
Luiz Guilherme Vergara **245**

Anexo I - A DEMOCRATIZAÇÃO DA MEMÓRIA:
A FUNÇÃO SOCIAL DOS MUSEUS IBERO-AMERICANOS
20 A 23 DE OUTUBRO DE 2008 - Museu Histórico Nacional **267**

A Democratização da Memória: A Função Social dos Museus Ibero-Americanos

José do Nascimento Júnior*
Vera Lúcia Bottrel Tostes**

Os museus possuem uma relação estreita com os acervos que abrigam, possibilitando, através de cada objeto, uma variedade de informações sobre as ações produzidas pelos homens. No entanto, devem ser entendidos não apenas como uma coleção dos testemunhos materiais do passado, mas também como elementos de identificação e referência da vida presente. Nos museus, o ontem e o hoje caminham juntos, evidenciando as tensões e as relações entre passado e presente, memória e esquecimento.

Na contemporaneidade, com os avanços tecnológicos e as rápidas transformações das noções de espaço e tempo, cabe aos museus desenvolverem suas metas com o objetivo de criar condições para sua consolidação como polos de transformação social, democratização e inclusão, fundamentados em ações de cunho preservacionista e de referência cultural. Tornam-se, assim, centros preparados para atrair e refletir saberes e fazeres, buscando situar todo e qualquer homem como agente de sua própria história. Desta forma, os museus atuam no desenvolvimento social, possibilitando caminhos que conduzem à reflexão, à produção de conhecimentos e ao desenvolvimento de uma consciência crítica.

Em junho de 2007, realizou-se em Salvador, na Bahia, o *I Encontro Ibero-Americano de Museus* e, em 2008, em Florianópolis, o *II Encontro Ibero-Americano de Museus*, com uma grande representação de profissionais do campo da Museologia de diversos países ibero-americanos. Os eventos tiveram, entre suas propostas, a função de criar condições para a análise e discussões sobre a valorização dos museus como

* Antropólogo e diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).
** Museóloga e diretora do Museu Histórico Nacional (MHN).

espaços democráticos de representação das diversidades culturais, pensar nos desafios do campo da Museologia e na necessidade de cooperação e solidariedade entre os museus dos países ibero-americanos.

Entre os resultados obtidos nesses encontros, destacamos a criação de uma agenda de eventos para 2008, inserida nas celebrações do *Ano Ibero-Americano de Museus*, cujo tema abrangeu os museus como agentes de mudança e desenvolvimento.

Anualmente, no mês de outubro, o Museu Histórico Nacional (MHN) promove o seu tradicional seminário internacional, que procura abordar temas pertinentes às Ciências Humanas e Sociais. Em 2008, o evento foi realizado em parceria com o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu), integrando o seminário internacional à proposta do Demu/Iphan/Minc para a celebração do Ano Ibero-Americano de Museus.

Dentro dos parâmetros da Declaração de Salvador (Bahia, 2007), sugeriu-se, para o seminário de 2008, temas que abordassem a significação e ressignificação da memória nos museus ibero-americanos. Assim sendo, foram tratados pontos importantes para os museus contemporâneos, como, por exemplo, os conflitos e as tensões do desejo de democratização dos meios de memória, o notável desenvolvimento das noções de preservação cultural, a afirmação de identidades locais e de grupos politicamente excluídos das tradicionais representações culturais.

A importância do seminário e a riqueza das apresentações dos seus participantes, especialmente convidados de diferentes países das Américas e da Europa, levou-nos a refletir sobre conceitos, reformular antigas ideias e ideais e acreditar que, efetivamente, os museus estão em transformação e que essa transformação irá trazer benefícios a todos.

O livro que ora introduzimos, fruto de quatro dias de intensa atividade, com conferências, mesas-redondas e muitos debates, é o suporte que viabilizará expandir as ideias e reflexões que ocorreram durante o seminário. Permitirá também alcançar um publico maior que aquele que fisicamente se fez presente ao evento, contribuindo, sem dúvida, para que surjam novas ideias e reflexões.

Sobre o Seminário Internacional e sua proposta no ano de 2008
A Democratização da Memória:
A Função Social dos Museus Ibero-Americanos

Mario de Souza Chagas*
Rafael Zamorano Bezerra**
Sarah Fassa Benchetrit***

As reflexões e os debates sobre identidade cultural e os diferentes processos de construção e desconstrução identitária remetem os interessados no tema às questões mais abrangentes, referentes à dinâmica da vida social e suas trajetórias no tempo e no espaço. Os estudos contemporâneos no campo das ciências sociais e humanas permitem compreender que aquilo que se denomina identidade cultural constitui, ao fim e ao cabo, um processo de identificação que se faz, se desfaz e se refaz permanentemente, permitindo ao indivíduo localizar-se num sistema social e perceber-se como parte de um grupo.

Pertencer a um grupo social, experimentar a identificação, o reconhecimento e a distinção entre "nós" e "eles", implica necessariamente o compartilhamento de determinadas memórias.

Todavia, nem todos os indivíduos em um mesmo grupo e nem todos os grupos em uma mesma sociedade têm o mesmo poder de representação e produção de

* Museólogo. Doutor em Ciências Sociais pela Uerj. Professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Unirio e coordenador técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).
** Historiador. Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador do Museu Histórico Nacional (MHN).
*** Socióloga com mestrado pela Universidade Hebráica de Jerusalém. Assessora da direção do MHN e, entre outras atividades, organiza e coordena os seminários internacionais desta instituição.

identidades e memórias. Esta observação permite compreender que as construções e desconstruções identitárias, assim como a produção de memórias e esquecimentos participam de disputas constantes e podem explicitar posições de poder ocupadas por indivíduos e grupos nos sistemas de relações que os liga.

A comunidade de países ibero-americanos é constituída por nações que guardam entre si semelhanças e diferenças, continuidades e descontinuidades. Se, por um lado, é possível exercitar a imaginação na construção identitária da Ibero-América e identificar valores, culturas, experiências, linguagens, patrimônios, histórias e memórias comuns, por outro, também é possível reconhecer e afirmar as diferenças e as diversidades. O repto para essa comunidade, assim como para cada país per si, é como trabalhar com unidades e identidades provisórias e imaginadas sem destruir as diferenças e alteridades, sem querer reduzir o outro ao eu mesmo; como trabalhar conceitos de nação, memória, museu e patrimônio para que se construam não por subtrações, mas por inclusões e ampliações.

Dominação, colonização, exploração, guerras, revoltas, processos de independência, projetos de construção de estados nacionais, lutas sociais no campo e nas cidades por melhores condições de vida, golpes de estado, ditaduras que promoveram perseguições políticas e cerceamento das liberdades são algumas das experiências comuns aos países da Ibero-América.

Hoje, a maioria desses países vive processos de consolidação democrática e depara-se, de algum modo, com a necessidade de democratizar a democracia. Trata-se não somente da democratização política (com a volta do sufrágio), mas também de um caminhar acelerado, visando à democratização econômica, a dos saberes e fazeres, da educação e dos meios de produção da cultura e da memória, base fundamental de um regime democrático.

Um dos grandes desafios para os museus contemporâneos da Ibero-América

tem sido a criação de condiçoes que possibilitem a preservação de diferentes memórias, a representação de diferentes legados e a ressignificação do que é considerado "nacional". Há ainda as memórias recentes dos inúmeros embates políticos e sociais que se instalaram nesses países durante o século XX, deixando profundas cicatrizes ainda nos dias de hoje.

Os grandes museus nacionais, bem como os regionais, locais, sociais, populares e comunitários, convivem com diferenciadas demandas de memória; vontades de memória que se afirmam como direito à memória e que reivindicam dos poderes públicos o cumprimento do dever de memória. Na contemporaneidade, os clássicos monumentos da história nacional são colocados em questão e, muitas vezes, confrontados com a produção de memórias étnicas, locais, setoriais, de grupos sociais e de indivíduos que querem legitimar e garantir o exercício do direito ao acesso aos bens culturais já produzidos e aos meios de produção de memória e bens culturais. As novas práticas no campo da institucionalização museal da memória – os denominados museus de memória, museus de consciência e museus de favela são alguns exemplos – estão a exigir, por parte do Estado, dos diversos setores do poder público, das universidades, dos cientistas, dos artistas, dos setores econômicos e da sociedade civil, o exercício de uma nova imaginação museal, uma imaginação criadora e produtora de transformações e utopias criativas.

No mundo contemporâneo, os museus da Ibero-América, de algum modo, são convocados para lidar não apenas com heranças e tradições dos grupos que dominaram os processos de construção simbólica das nações e que as constituíram enquanto comunidades imaginadas, mas também com as diversidades dos grupos que as constituem hoje, com os pontos de convergência e de atrito, com as exclusões

históricas e sociais, com a memória dos migrantes e imigrantes, com os silêncios, com os esquecimentos típicos dos jogos de poder e memória.

Esta é uma questão que, na atualidade, diante de um acelerado e crescente processo de mundialização de memórias e de manifestações sociais, artísticas e culturais, torna-se ainda mais complexa. Como indica Stuart Hall, o processo da globalização tem um papel fundamental na transformação das identidades nacionais; o fenômeno da "compressão espaço-tempo" faz-nos sentir o mundo menor e as distâncias mais curtas, fazendo com que eventos em um determinado lugar tenham um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância.[1]

Para Hall, os fluxos culturais entre as nações e o consumismo global criam possibilidades de "identidades partilhadas" como a de "clientes", "consumidores" e "público", tendo a difusão do consumismo contribuído para o efeito de "supermercado cultural". A mediação da vida social pelo mercado global de estilos, lugares, imagens, sistemas de comunicação interligados contribui para que as identidades sejam desalojadas de tempos, lugares, histórias e tradições. Isto gera uma tensão entre o "global" e o "local" na transformação das identidades ou dos processos identitários. Assim, em vez de pensar no global como "substituindo" o local, seria melhor pensar em termos de articulação entre os dois, uma vez que, juntamente com o impacto do "global", há um novo interesse pelo local, o que ocasiona um fortalecimento de identidades locais ou a produção de novas identidades.

O discurso de que vivemos em sociedades plurais, multiculturais, em que prevalece a diversidade de etnias, culturas, gêneros e outros condicionantes socioculturais, e o reconhecimento de que as relações de poder assimétricas legitimam padrões culturais hegemônicos colocam reflexões acerca da incorporação

de vozes silenciadas em práticas e discursos que visam à superação das desigualdades. Parte-se do pressuposto que a pluralidade cultural é uma riqueza a ser conservada. Todavia, ainda que ao legado patrimonial dos diferentes grupos sociais sejam atribuídos valores, apenas uma parcela é preservada em museus de caráter nacional como dispositivo estratégico para representação de tradições culturais e construção de uma determinada ideia de nação. Por mais óbvio que seja, é importante repetir: os museus são caricaturas da realidade e não a realidade. Eles são projetos políticos e poéticos.

Efetivamente, qual é a função social dos museus em virtude das transformações da contemporaneidade? Como os museus estão dialogando com essas transformações e como deverão comportar-se? Como estão se preparando para o enfrentamento do agora e do futuro muito próximo?

Tendo estas questões em mente, foram propostos para o Seminário Internacional do Museu Histórico Nacional (2008) temas que possibilitaram análises e debates sobre a construção de processos identitários e a democratização da memória dos diferentes grupos que constituem os vários países ibero-americanos. Aspectos relativos à criação, representação e preservação cultural viabilizaram também uma densa reflexão sobre os conflitos oriundos do desejo de democratização de memórias como um direito de todos.

Os artigos que compõem o presente livro são originados do seminário e trazem olhares diversos sobre essas questões. O livro que ora apresentamos é uma publicação com característica polifônica, tal como os museus devem ser. Nas páginas que seguem, o leitor irá encontrar textos críticos, que clamam por uma compreensão mais ampla da contemporaneidade, analíticos, que buscam compreender os problemas

através de sua historização, e engajados – porém, não menos refinados –, que mostram como a memória e os museus são espaços de representação e, por isto, também espaços de conflito e de democratização.

Notas

[1] HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DP & A, 1997.

Museus, Histórias, Memórias e Nação: a representação do espaço e do tempo em um cenário de poder

Luis Diaz Viana*

Todo museu que se diz nacional é uma história. Ele conta uma história. Supõe-se que a história de uma nação, mas, na realidade, o que ele provavelmente conta é uma ou mais ideias de nação äplicadas em um caso específico. Ele também narra, de alguma forma, sua breve história e peripécias ou avatares, a biografia de cada museu. Como as mesmas nações, os museus nacionais são uma representação do espaço e do tempo, de uma história ligada a um território.

Quando esses museus são também antropológicos, de antropologia e de etnografia, as coisas se complicam, porque a identificação de algumas pessoas com o seu passado se dá através da cultura ou das culturas que se desenvolveram, conviveram e - muitas vezes - confrontaram o território referido. Além disto, mais que através das culturas propriamente ditas, essa representação pode ser adotada a partir dos vestígios deixados por elas. Tratando-se de representar os povos com quem essas nações estiveram em contato – ou chegaram a subjugar –, vestígios semelhantes adquirem, frequentemente, a aparência de despojos.

Um museu dessa classe é, portanto, a reprodução em pequena escala de certos modelos da nação e a cenografia do poder em que o modelo triunfante ou hegemônico se manifesta. Espera-se de qualquer museu a personificação do que lembramos e não lembramos, posto que o que chegamos a lembrar ou esquecer coletivamente não é o produto de um processo espontâneo, nem natural, nem simples, resultando, na maioria dos casos, em um complexo pacto entre passado, presente e futuro e do modo que resolvemos posicionar-nos perante eles. Memória e esquecimento dependem do lugar que queremos que as pessoas, os feitos e as coisas

* Professor de investigação do Centro de Ciências Humanas e Sociais e diretor da coleção Fontes Etnográficas do Conselho Superior de Investigações Científicas (CSIC/Madri).

em nossa relação com o tempo ocupem, assim como o espaço que pretendemos ocupar diante da história. Uma vez foi dito que "a forma como a história é produzida em qualquer sociedade pode implicar retenção seletiva e destruição de vestígios físicos".[1]

Os museus são um dos melhores exemplos de como as culturas dominantes reproduzem e representam a si mesmas, desdenhando de tudo que não esteja em conformidade com a sua ordem canônica, condenando a ausência daquelas manifestações culturais que não têm lugar neles. Às vezes, armazenar ou arquivar fragmentos das culturas relegadas pode tornar-se também - como sabemos muito bem porque temos analisado a manipulação da cultura popular - uma forma de "enterro" do que se pretende reivindicar: a sua ocultação e esquecimento.

Esse processo pelo qual as coisas e os objetos são arquivados e "preservados", para melhor esquecê-los ou para que fiquem, pelo menos, relegados em uma seção de exotismo, acaba extremamente notório no caso dos chamados museus etnográficos. A ideia predominante em muitos deles é que os fragmentos da realidade que ali se mostram são vestígios de algumas expressões culturais que se encontram à margem do progresso, mesmo que sua procedência temporal responda – em ocasiões – a épocas bastante recentes. Talvez, por esta razão, o discurso desses museus seja frequentemente fragmentário, sem estrutura, se comparado com a estrita ordem cronológica geralmente mandante em museus ou locais históricos. Paradoxalmente, esses museus apelam a essências imutáveis de um povo ou de uma cultura, ou seja, aquilo que éramos e ainda somos parece estar naquilo que foi negligenciado, nessas lojas de lixos independentes, mais do que nos ordenados templos do progresso e modernidade. Estes (e mais se trata de museus de arte moderna e contemporânea) nos igualam – e frequentemente têm o *design* muito semelhante –, os outros nos diferenciam ao funcionar como redutos ou "prisões de identidade". Entretanto, ao mesmo tempo em que parecem venerar essa ilusão de permanência, também se experimenta certo pudor perante o aparente atraso do que

até pouco tempo fazíamos ou fomos. Os museus etnográficos, assim como os de antropologia em geral, produzem – em suma – certo incômodo.

Não somente eles, no entanto. O Arquivo do Duelo, um projeto do qual fiz parte da equipe de investigação e que pretendia - entre outras coisas – manter os vestígios materiais das manifestações populares produzidas na Estação de Atocha, após os ataques terroristas do 11 de maio em Madri, passou por um processo semelhante.[2] Do interesse inicial suscitado que passou, surgiu a inquietação e o esquecimento. Nem ao partido político na oposição nem ao governante atualmente agradaria lembrar-se do desastre, que ambos usaram para atacar-se e hoje se prefere avançar politicamente na ponta dos pés sobre os vestígios dessa tragédia. Um fato trágico que, no entanto, pareceu servir para que a população reagisse e fosse para as ruas, o que pode assemelhar-se a uma "reestruturação da cidadania e do país",[3] preferiu-se esquecer em um exercício coletivo - chefiado pelo poder ou poderes – de acomodação diante da vertigem provocada por aquele momento de "estado de emergência".

O que se esquece é tão importante quanto o que se lembra. E, desde já, mostra-se menos revelador. Os museus nacionais exemplificam perfeitamente esse jogo duplo. Um museu tão impressionante quanto exemplar – no que se refere à materialização de um modelo –, o Museu Nacional de Antropologia do México exprime muito bem esse paradoxo. Construído a partir de uma noção clara de nacionalidade, seu discurso recorre e expõe – no entanto – os restos de todas as culturas que em território mexicano foram ficando pelo caminho durante o processo de desenvolvimento nacional. Como explica a informação do próprio museu, o espaço museográfico está dividido em duas seções. A dedicada à arqueologia ocupa o piso inferior e a de etnografia, o superior. As salas de antropologia estão dispostas ao redor da parte descoberta do pátio central (a lagoa de lírios) e, por ordem cronológica, começa pelo lado direito até chegar à sala Mexica. A partir da sala das culturas de Oaxaca, a ordem de apresentação é geográfica. Cabe destacar que a sala de culturas do norte é dedicada a povos que pertenceram à zona

conhecida como América árida e que se estende ao norte dos limites da América Central. O discurso é construído sobre uma combinação histórico-geográfica que serve como estratégia para perpetrar uma enorme elipse: faltam os últimos quatro séculos e com eles a história do México colonial, uma era sem a qual não é possível compreender a construção da nacionalidade mexicana e a existência ou razão, portanto, do próprio museu.

Já se encontram, nesse exemplo paradigmático duas tendências em conflito, que cobram relevância especial nos museus antropológicos e também em muitos dos chamados nacionais, mesmo não especificamente dedicados à etnografia e antropologia: a identificação e o estranhamento. Os objetos – pois os museus seguem consistindo basicamente nisto, no agrupamento de objetos – são apresentados como relíquias ou vestígios ou despojos com os quais nos identificamos ou estranhamos. E, muitas vezes, uma outra estratégia se mistura criando um produto híbrido: o exotismo dos mesmos. Um exotismo que causa estranhamento, mas que nos leva à identificação. Apenas um complexo processo de relocamento intelectual pode resultar em todas essas culturas pré-colombianas que os visitantes do Museu Nacional de Antropologia do México vão encontrando nas diferentes salas, não apenas "o mexicano", mas também a essência da mexicanidade. E, no entanto, tudo está ordenado e distribuído para que esse efeito seja produzido.

A história da nação espanhola, estranhamente, é relatada – em muitas ocasiões – de maneira a gerar grandes estranhamentos, pois ainda tem algum peso a versão consagrada na época de Franco em que, por exemplo, a Espanha era o celtibero e o visigodo, mas não o fenício nem o árabe nem sequer o romano. Os heróis, que no imaginário coletivo são a essência do espanhol ou, até mesmo, do ibérico, são personagens que lutam contra o invasor: Indibil, Mandonio, até Viriato – o pastor lusitano – ou o Rei D. Rodrigo, no fim se tornam "nossos". Romanos e árabes, por outro lado, são os invasores, os outros, os inimigos.

Dito isto, não pode surpreender que a apresentação museológica que se faz

nas vilas romanas do final do Império escavadas em Castela – como a recentemente "museificação" de Almenara de Adaja em Valladolid – tende a oferecê-las como enclaves romanos na Espanha e não como algo que pode ser considerado "espanhol". Isto é conseguido através de um processo de abstração que torna cada vila real em um modelo ou paradigma de vila, e assim em todas as vilas, mas, principalmente, por meio de uma estratégia de consciente estranhamento.

Parece que pouco importa que as pessoas que as habitavam desenvolveram uma economia de produção de cereal mantida até recentemente como principal fonte de riqueza em terras espanholas; praticaram rituais semelhantes a muitos dos que ainda hoje são realizados em tantos povos da área e que nestes perduram as toponímias que se referem a "quintas", "quintanas" ou "baños"; transitaram com seus ganhos pelos mesmos caminhos que os mestiços depois percorreriam; que nós, os castelhanos, falemos - inclusive - um dialeto da língua que falavam, o latim. Eles eram estranhos pagãos, pessoas estrangeiras "daqui". Não por coincidência, nas narrativas lendárias da Península, se fala de "mouros" em referência a um passado mítico, onde romanos e árabes são cobertos sob o mesmo epíteto: ele que faz referência ao não-cristão.

Uma das amostras mais contundentes dessa visão, segundo a qual haveria uma essência do autóctone que segue no tempo se defendendo do forasteiro, foi produzida pela imprensa regional de Castela-Leão, quando começaram a ser conhecidos os achados dos restos de hominídeos em Atapuerca e alguma autoridade de então chegou a dizer: "O primeiro homem europeu era de Burgos." Sem dúvida que, depois de ler coisas assim, os processos de identificação e a própria construção da identidade acontecem mais de uma vez, tomando como ponto de referência o mais remoto e não o mais próximo. Burgos não existia como província, com sua configuração atual há apenas um século, mas isto não supõe nenhum obstáculo para que alguns possam pensar que os ancestrais da espécie humana que praticavam o canibalismo na Grande Gruta já foram perfeitos burgos.

Embora possa parecer uma piada, este exemplo ilustra uma estratégia muito empregada. No jogo de construção das identidades, o tempo em que uma população humana se assenta em uma área serve para justificar o direito daqueles que hoje estão estabelecidos nela para reivindicá-la como sua. Não importa se os moradores não são os mesmos nem mesmo seus descendentes: o mito e a lenda e também a história formada sobre eles, muitas vezes, ajudam nesse conceito, fornecendo argumentos de continuidade e identidade.

Os museus agem como alambiques de tempo congelado, que depuram dentro de seus muros o que é concebido como a essência da nação. Neste processo de purificação, todos aqueles achados se separam do essencial, que, mesmo aderidos à sua história, não são estimados como relevantes. Mas quem e como se decide o que tem relevância para que uma nação seja o que é? Se as nações surgiram de um passado imperial ou colonial, torna-se ainda mais difícil determinar o que faz parte de sua essência. O Museu Britânico, por exemplo, detém peças estrangeiras em terras próprias – como mosaicos romanos – e todos os tipos de despojos daqueles povos até onde se estendeu ou passou o Império. É uma síntese de identidades, produto do espólio e também da admiração pelo belo. "Britânico" porque os britânicos trouxeram, roubaram ou compraram tudo aquilo, não pelo que produziram. Constitui uma espécie de visão britânica do mundo e diz ou conta, sem dúvida, muito da história da própria Grã-Bretanha, que apareceria – deste modo – como história da humanidade da idade média. Em outros casos, como o espanhol, tem-se buscado muito mais a separação e distinção de disciplinas e conceitos. Existe um Museu Arqueológico Nacional, onde relíquias de diversas culturas e civilizações que se estabeleceram na Península são mantidas, e dois museus de antropologia, um de natureza colonial e outro sobre as culturas tidas como autóctones, o sempre virtual Museu do Povo Espanhol. Expliquemos antes de seguir com algum aspecto de sua paradoxal e emaranhada história.

Em dezembro de 2002, quando foi conhecida a decisão do governo de converter o projeto Museu de Antropologia de Madri no Museu do Traje, muitos

antropólogos assinaram uma carta à ministra da Cultura – da época – posicionando-se contrários a esta iniciativa. Nela, além de denunciar o que – para nós – constituía a incompreensível substituição de um museu por outro, se apelava à conveniência e necessidade do "retorno museológico à sociedade desse conhecimento antropológico do patrimônio cultural". O processo de reconversão do museu parecia fechar, de fato, um ciclo evolutivo que se iniciou, em 1927, com a criação do Museu do Traje Regional e Histórico; este embrião se tornaria, em 1934, o Museu do Povo Espanhol.

No início de março de 2004, pouco antes dos atentados de 11 de maio em Madri, foi inaugurado, apesar de tudo, o Museu do Traje pelo governo do Partido Popular já cessante. E não é de admirar que os antropólogos vissem o evento como um passo para trás, uma vez que cem anos teriam transcorrido para acabar tudo no mesmo ponto de partida: do Museu do Traje Regional e Histórico ao Museu do Traje às moscas.

Estavam no caminho diferentes denominações que, no papel, foram dadas a um museu que nunca chegou a abrir suas portas de maneira estável, mesmo contando, durante sua trajetória subterrânea, com algum ocasional diretor da estirpe do antropólogo Julio Caro Baroja, nos anos de 1945 e 1954, e uma breve abertura, entre 1971 e 1973. De todos os nomes que lhe foram dados, o de Museu de Antropologia foi, talvez, o mais adequado, quando, sob o governo do Partido Socialista dos Trabalhadores Espanhóis, foi declarada, em 1993, a fusão do antigo Museu de Etnologia com o até então chamado Museu do Povo Espanhol. Refundação que nunca foi efetuada na realidade, produzindo-se, ainda, o paradoxo de que, finalmente, por conta e graças à referida reconversão do Museu de Antropologia no do Traje, passava a ser nomeado o de etnologia, que mantinha materiais dos cinco continentes, porém, acima de tudo, coleções coloniais da África, América e Oceania, como o "Museu Nacional de Antropologia". Uma década mais tarde, portanto, voltava a separar-se o que anteriormente se tentou unir, mas – para provocar mais confusão - empregando a denominação outorgada ao museu reunificado àquele que menos parecia corresponder.

Diante dessa contradição e da escamoteação do museu do povo ou dos povos da Espanha, dizia a carta dos antropólogos ao que anteriormente já foi mencionado:

> É paradoxal que, quando as recomendações de organismos internacionais da cultura se intensificam (...) sobre a necessidade de conservar, divulgar e restituir esse patrimônio cultural tangível e intangível para os seus protagonistas, para as gerações presentes e futuras, o Ministério da Cultura insista (...) em que nosso país continua sendo o único da União Européia (...) que não possui um Museu de Antropologia que nos fale da diversidade de culturas que compõem e formam o seu território estatal.[4]

Vários processos confluíam nesse disparate de política cultural. Como observaram Ascensão Barañano e María Cátedra, que se ocuparam detalhadamente de documentar a perigosa evolução desses museus, não é uma coincidência que o Museu de Antropologia se tenha encontrado reduzido ao suposto estudo dos outros e o estudo de nós fosse "substituído metonimicamente pelo da nossa aparência: o traje".[5]

E não é como suspeitava Caro Baroja, a etnografia, a etnologia e a antropologia foram consideradas por parte do poder como "ciências obscuras ou desprezadas";[6] ou que do pretendido conhecimento do povo espanhol se passava a optar, em um determinado momento, pela exposição da face mais superficial, da envoltura; o que as atitudes mais reacionárias e supostamente progressistas coincidiram em prestar homenagem à entronização do corpo, do traje, da aparência. O mais importante, provavelmente, seja a impossibilidade de que na Espanha atual exista um Museu Nacional de Antropologia que mereça tal título. Segue havendo dois, um concebido sob a óptica do Império sobre os esoterismos de fora e outro – até o momento quase clandestino – que durante a II República pretendeu devolver protagonismo ao povo e reconstruir uma ideia de nação, mas, no fim, se reduziu a um progressivo armazenamento dos esoterismos nacionais. A história dos museus espanhóis de antropologia parece uma metáfora do desenrolar histórico da Espanha, da nação espanhola, como projeto um pouco menos impossível.

As últimas peripécias a respeito do frustrado Museu de Antropologia foram bem significativas: em agosto de 2008, alguns antropólogos e conservadores de museus foram convocados pelos responsáveis do atual Ministério da Cultura, tanto para assessorá-los sobre o que deveria ser feito com os museus estatais de antropologia como para fazer levar a cabo umas decisões que já estavam politicamente tomadas: o Museu de Etnologia e o Museu de Antropologia da América deveriam ter suas instalações modernizadas e o virtual Museu do Povo Espanhol abasteceria o Museu do Traje com peças, que continuaria existindo em um novo local, assim como o futuro Museu de Etnografia, que terá sua sede em Teruel, uma vez que o presidente Rodríguez Zapatero prometeu que assim seria durante sua campanha nas últimas eleições.

Como escrevem Barañano e Cátedra, "por trás do fechamento definitivo do Museu do Povo e da sua subsequente versão como Museu de Antropologia está o problema da definição do povo ou dos povos da Espanha".[7]

Entretanto, a questão principal que, talvez, tenha que ser levantada é a razão pela qual os museus de antropologia continuam sendo tão incômodos a qualquer partido no poder espanhol. Como já indicado no início, os museus nacionais são relatos encapuzados de identidade e a aplicação da visão antropológica sobre eles projeta um monte de perguntas a respeito do tempo, espaço e valor da identidade ou artístico das coisas que neles são armazenadas e expostas. Perguntas que podem enfraquecer as premissas que os constituem como mausoléus da nação.

Para começar, os museus são, geralmente, concebidos como templos da cultura. E, mesmo que os museus de etnografia e antropologia comecem a surgir nos finais do século XIX e início do século XX, em que se produz certa renovação do museu (do "museu-templo" para o "museu-escola"), pode ser dito que herdam ainda essa visão segundo a qual a cultura é apenas o que está dentro de suas paredes e que, portanto, há apenas cultura fora do museu, como apenas se reconhece o saber fora

da universidade. A abordagem da antropologia como conhecimento que caracteriza todos os seres humanos em suas várias maneiras se choca com uma noção em que a cultura era só patrimônio das elites, dos cultos.

A concepção do espaço e do tempo, outro aspecto importantíssimo para os museus nacionais, que tendem a apresentar a história partindo da sequência linear de objetos relevantes produzidos em um determinado território, foi submetida igualmente à revisão pela disciplina antropológica. Durante muito tempo, a antropologia estudou povos primitivos, mas contemporâneos, "povos sem história" e, muito particularmente, comunidades concretas (já pertenceram a estes mesmos povos ou foram comunidades rurais das sociedades tidas como desenvolvidas) como sociedades isoladas entre si. Na realidade, o que se estudava era o funcionamento interno de uma sociedade, mas, em um momento que vem marcado pela obra de Wolf (*Europa e o Povo sem História* – 1982),[8] os olhares dos antropólogos supervisionam os pontos aparentemente fechados que lhes haviam interessado e voltam a contemplar as culturas em sua interação, recuperando a visão global do humano que já foi própria da disciplina em seu início. Em suma, a nação ou as nações foram e ainda são o tema principal da história, não da antropologia. Os museus apresentam a história das nações e das culturas através das coisas ou como se as coisas, os objetos, fossem as culturas.

A diferença fundamental entre a antropologia e a história, no entanto, provavelmente não esteja na sua abordagem do espaço, dos territórios, mas em uma variada concepção de tempo. Os antropólogos têm trabalhado principalmente com narrativas - normalmente por via oral – do passado, com a continuidade disso no presente, ou seja, com a memória coletiva. A história, desde seu início, construiu relatos sobre o passado a partir de documentos escritos que falam do que foi. Muitas vezes fornece uma percepção linear e progressiva das nações, das civilizações ou das culturas, a qual a antropologia renunciou – de certa forma – ao afastar-se da evolução cultural e que, talvez involuntariamente, contribui para o questionamento.

Como a antropologia considera valiosa qualquer cultura, nem mais nem menos que outras e todas as manifestações das mesmas, torna-se particularmente desconfortável a tarefa museológica ocidental centrada na conservação de objetos. Isto dificulta a conversão do cultural em patrimônio. Nos museus é mantido apenas o que é valioso. Mas o que deveria merecer esta consideração? Para a antropologia, a questão não está em que, por utilizar a famosa frase de Finkielkraut "um par de botas equivale a Shakespeare",[9] mas sim que, talvez, devêssemos perguntar a nós mesmos em que medida são valiosas cada uma dessas coisas. Qual a sua valia? Tudo depende de que queiramos ler histórias do passado ou precisemos agir. Se estivermos tratando da fuga de uma catástrofe, as botas podem alcançar um valor extraordinário que Shakespeare nunca teria.

Recentemente, visitei algumas exposições em dois prestigiados museus de arte contemporânea em Madri: uma de Picasso e outra de Modigliani. Seguindo uma estratégia que os atuais curadores de arte gostam de utilizar, algumas das obras de escultura exibidas "dialogam" com esculturas tradicionais africanas. Fosse a minha defasagem profissional ou não, tive a impressão de que essas – as quais desses dois grandes artistas deliberadamente imitam – se mostravam com mais presença e perfeição, dotadas de maior vigor e mistério. "Comia-se", na minha opinião, a dos gênios. Talvez, os curadores pós-modernos tenham pretendido o contrário, mostrar a excelência da arte ocidental, mas – para mim – umas (as de Picasso e Modigliani) não deixavam de parecer cópias e as outras os originais. O valor de mercado, sem dúvida, é muito diferente. Uma escultura yoruba não tem assinatura, não tem história, não tem nação. É a memória dos rituais de adivinhação e magia para os quais foi concebida. Se não fosse porque Picasso e Modigliani se fixaram nesta forma de criar, nem sequer tais obras teriam sido consideradas dignas – após – de entrar nos museus e mercados do Ocidente. Valem mais que umas botas ou que Shakespeare? São, como muitas peças dos museus etnográficos, as botas e Shakespeare temporários e tão importantes para os yorubas que, durante muito tempo, não tiveram valor. Valiam muito para sua importância ser traduzida em preço.

Notas

[1] LANE, Paul. Material Culture of Memory. In: JAMES, W. e MILLS, D. (eds.). *The qualities of Time: Anthropological Approaches*, Oxford: Berg, 2005, p. 19-34. A página mencionada é a 31.

[2] VIANA, Luis Diaz. Narración y memoria. *Anotaciones para una antropología de la catástrofe*, Madri: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2008.

[3] VIANA, Luis Diaz. La resistencia popular en tiempos de globalización: noticia y memoria de la catástrofe. *Iberoamericana*, 2006, n. 24, p. 99-109.

[4] Carta de 4 de dezembro de 2002 dirigida ao Ministro da Cultura.

[5] BARAÑANO, Ascensión e CÁTEDRA, María. La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de Antropología y la creación del Museo del Traje. *Política y Sociedad*, v. 42, 2005, n. 3, p. 227-250.

[6] BAROJA, Julio Caro. *Tecnología popular española*, Madri: Editora Nacional, 1983.

[7] BARAÑANO, Ascensión e CÁTEDRA, María. La representación... Op. cit.

[8] WOLF, Eric R. *Europe and the People without History*, Berkeley: University of California Press, 1982.

[9] FINKIELKRAUT, Alain. *La derrota del pensamiento*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1987.

A crise institucional e simbólica do museu nas sociedades contemporâneas

João Carlos Brigola*

Há duas décadas, no início dos anos de 1980, poucos eram os que acreditavam num futuro prometedor para a instituição museológica, mas o debate atual encontra-a no centro da crítica da condição contemporânea. A avaliação do museu parece hoje oscilar entre *eros* e *tanatos*. Para uns, o museu está mais sexy, mais atraente, enquanto, para outros, o museu pós-moderno encontra-se irreversivelmente em ruínas. O museólogo francês André Desvalées, que acompanhou de perto o intenso movimento doutrinário da *Nova Museologia*, defendeu, em 2003, que "o museu [se] tornou uma droga para as populações, um modo para os políticos e uma mais valia para os arquitetos".[1]

Seja qual for o lado em que nos coloquemos e a perspectiva que adotemos, parece indubitável que o museu, tal qual a cultura ocidental que o herdou do século. XVIII, atravesse uma profunda crise de identidade, não apenas institucional, mas também – e o que é mais inquietante – de representação simbólica. O colecionismo e os museus são, pois, um dos instrumentos da crítica do contemporâneo, uma das chaves para a compreensão da post-modernidade. Essa crise, institucional e simbólica, não pode deixar de ser associada a duas características intrínsecas do museu enquanto lugar de produção, legitimação e divulgação de cultura e sistema global de informação: permeável, como um sensível sismógrafo, às mais ligeiras alterações de ordem cultural, política ou social, tem evidenciado uma surpreendente capacidade de adaptação à mudança. Permeabilidade e adaptabilidade que o deixam, frequentemente, desprotegido na crescente instrumentalização e manipulação das tutelas e dos poderes. Espaço de distinção e de prestígio, o museu ostenta um *status symbol*, que, talvez, ajude a explicar o seu uso e abuso político.

* Diretor do curso de mestrado em Museologia e coordenador do curso de pós-graduação em Museus e Educação da Universidade de Évora (Évora/Portugal).

A explosão museal das últimas décadas, registrada um pouco por todo o mundo globalizado, incluindo os grandes países emergentes na Ásia e na América Latina, tem colocado em evidência a efemeridade e a fragilidade de grande parte dessas novas iniciativas museológicas e acentuado o fosso que as separa dos museus já consolidados. Os inquéritos mais exigentes, com critérios rigorosos de observação, têm desvendado um universo onde, tantas vezes, impera a inexistência de programação, a deficiente formulação da missão do museu, a ausência de sustentabilidade financeira, a carência de recursos humanos com formação adequada ou a sobreposição da arquitetura, design e cenografia, em face dos conteúdos museológicos, aos objetos e coleções. Em muitas iniciativas locais, o museu pode até ser apresentado como uma razoável alternativa desculpabilizadora à destruição de contextos, sob a pressão do crescimento urbanístico. Frequentemente, abrir um museu constitui uma operação piedosa de luto *post-mortem*: primeiro, alteram-se os territórios originais de produção e de usufruto dos bens culturais e, depois, exilam-se, desterram-se os despojos em 'museus/armazéns'.

A crescente competitividade das cidades, apostando na criatividade e inovação como fatores estratégicos distintivos, tem, invariavelmente, utilizado o museu como âncora em vultosas operações de regeneração urbana. As novas catedrais urbanas desconsagradas têm sido desenhadas, nem sempre com o sucesso imediato expectável, para servirem projetos de revalorização social de tecidos urbanos tradicionais ou degradados. O extraordinário crescimento demográfico fixado pelo *Metropolitan Museum of Art* (Met) em New York, a partir da sua edificação num bairro quase inabitado na década de setenta do século XIX, tem sido invocado como matriz histórica. Mas, *mutatis mutandis*, a sua repetição um século depois, com a experiência socialmente perturbante do Centro Pompidou no parisiense Les Halles, revelou a fragilidade do modelo ao propiciar uma especulação urbanística que modificou para sempre o espírito e a matéria de um bairro popular. Cidades portuárias europeias com extensas zonas alteradas pelo abandono de atividades industriais tradicionais – casos de Liverpool, Marselha e Bilbao – transformaram-se em importantes *case study* ao confiarem a construção de equipamentos museológicos de grande escala programas de revitalização social. Estudos recentes têm evidenciado bem os efeitos

dinamizadores que a arte moderna e contemporânea (a tipologia recorrente nesses museus) consegue transmitir ao mundo urbano, cerzindo tecidos sociais e econômicos frágeis, atraindo o universo empreendedor e profissional da criação artística, abrindo portas à modernidade, real ou simbólica, até em áreas geográficas e culturalmente periféricas. Subexistem, é certo, como no caso de extremo mediatismo do *Guggenheim-Bilbao,* sombras de contestação que convocam argumentos quase sempre relacionados com a excessiva autoria arquitetural desses novos museus. Seus críticos contestam a submissão da programação museológica ao programa icônico de uma extraordinária peça de arquitetura, denunciando a equação aparentemente malresolvida entre a imagem esmagadora de escultura urbana e a leveza da política de conteúdos expositivos.

Contudo, o que se nos afigura mais inquietante nessas imensas operações de intervenção no desenho do território é o modelo de expansionismo econômico em que o museu se vê envolvido. O crescente escrutínio mediático desses casos tem ajudado a opinião pública a entender o que caracteriza esse novo fenômeno mercantil em escala planetária: desde a formação da 'Galáxia Guggenheim', passando pelos conglomerados de museus – visível no fracassado negócio entre o *Guggenheim e o Hermitage,* em Las Vegas – até à milionária operação de franchising do *Louvre e do Guggenheim* em Abbu Dahbi. Sendo certo que sempre se poderá argumentar ser esta uma estratégia apenas praticável pelos grandes museus do mundo, cremos que nenhum país, mesmo o mais periférico, poderá considerar-se imune a essa tendência que ameaça contaminar as políticas culturais públicas. Na verdade, são entre nós já muito evidentes os sinais de adesão a projetos de internacionalização e de criação de novos e inesperados espaços museais, mais pautados por critérios de mediatização da imagem do que pelo bem-fundado argumento da valia artística e científica dos acervos disponibilizados. Este modelo expansionista é contestável na exata medida em que impede ou dificulta um programa de investimentos na consolidação do patrimônio museológico nacional e porque introduz motivos de perturbação na definição de critérios e de prioridades culturais.

Num polêmico artigo publicado em agosto de 1990, na New Review of Books, Francis Haskell introduziu um novo tema de juízo das práticas museológicas contemporâneas: o da excessiva frequência de cedência de quadros de grandes mestres para exposições temporárias e os seus efeitos colaterais. O pretexto para a expressão de tão contundentes opiniões – à época geralmente consideradas elitistas e incoerentes com o seu estatuto de comissário de exposições – foi a mostra dedicada a Tiziano, inaugurada no Palácio Ducal de Veneza e, mais tarde, na National Gallery of Art de Washington. O catedrático de História de Arte da Universidade de Oxford considerava deplorável a decisão de permitir que A festa dos deuses, de Bellini, uma das grandes obras-primas da arte europeia, cruzasse o oceano para ser incluída numa exposição em que desempenharia um papel apenas marginal.

> Pode argumentar-se que, em circunstâncias excepcionais, não nos deveríamos preocupar, mas quando as decisões de ceder quadros são uma consequência da política internacional ou da diplomacia artística (quer dizer, do desejo de conseguir em contrapartida empréstimos equiparáveis, como presumivelmente sucede neste caso), essa preocupação deveria converter-se em escândalo.[2]

Esta prática, ainda hoje pouco contrariada, de implícita aceitação de reciprocidade de empréstimo entre museus sem prévia avaliação de riscos e argumentos artísticos e científicos que justifiquem o movimento da obra, é um dos maiores perigos a que se encontram sujeitos tantos tesouros da cultura ocidental. Estará, porventura, por fazer o balanço crítico do que tem representado para a estabilidade física de muitas obras de arte – entre elas, algumas obras-primas da humanidade – a sua intensa circulação nas últimas duas décadas. Mas o principal potencial crítico dessas posições dirigia-se, todavia, para outras áreas da atividade dos museus. O citado artigo denunciava o fato de grande parte dos museus italianos encontrar-se fechada ou quase fechada, enquanto que a exposição de Tiziano poderia ser visitada quotidianamente entre às 9 e 23 horas. A conclusão mais alarmante é que, neste contexto, o trabalho dos conservadores estaria sendo desviado da produção de catálogos das coleções permanentes para os das

exposições temporárias, tendo como consequência na gestão dos museus a utilização de largos recursos humanos e financeiros em produções efêmeras, com prejuízo de outras funções estruturantes, como o inventário e a documentação, o estudo, a investigação e a divulgação dos acervos. Ou seja, o novo paradigma empresarial, adaptado sobremaneira ao mundo da cultura a partir da década de 1980 e baseado no aumento imperioso de receitas, de publicidade e de patrocínios, estaria a empurrar os museus para o frenesim mercantil das exposições temporárias. Hoje, o aumento incontrolável de áreas expositivas e a hiperatividade programática dos grandes museus – que já levou alguns dos seus críticos mais mordazes a aconselharem uma cura de emagrecimento e de tranquilizantes – produziu um circuito internacional impossível de abrandar. Atente-se, por exemplo, no trânsito intenso das exposições itinerantes de chave-na-mão e nas rendosas atividades de transportes, embalagens e seguros, bem como nos efeitos multiplicadores nos fluxos turísticos e na promoção dos prestígios nacionais. Seria, contudo, apressada a conclusão de que estes critérios de gestão afetariam apenas os grandes museus de influência do mundo ocidental e, em particular, os que detêm coleções de arte, uma vez que o *trend* envolve museus de menores dimensões e ambições e de todas as tipologias. No que à Arte em particular diz respeito, seria indesculpável não equacionar, todavia, nesta apreciação crítica, as considerações que F. Haskell deixou expressas no seu derradeiro escrito *O museu efêmero*.[3] Em sua opinião, deve ser colocada a crédito das exposições temporárias a reunião de coleções privadas e públicas de grande qualidade e provenientes de todo o mundo, tal como pinturas realizadas por um único artista ao longo da sua carreira mostrando os estádios sucessivos do seu processo criativo, e ainda a apresentação ao público de artistas escassamente conhecidos ou, até, a divulgação de escolas artísticas na íntegra.

A face mais perceptível das opções preferenciais pelas atividades de forte mediatização e entretenimento – como as exposições temporárias e todo o *merchandising* associado – deriva do que o economista Georges Soros apelidou de 'marketing fundamentalista'. Nos museus em geral e em particular nos do mundo

anglo-saxônico, já se verifica um maior recrutamento, com a fruição de melhores salários, de técnicos com funções comunicacionais. Noutro registro, o *Código Deontológico dos Museus e dos Profissionais*, aprovado pelo *International Council of Museums* (Icom), alerta para o perigo de desestruturação da profissão com o excessivo recurso ao *outsourcing*, por motivos de lógica de racionalidade empresarial, com preocupantes efeitos no desaparecimento de algumas das profissões tradicionalmente ligadas à museologia e à museografia. Alguns críticos encaram com preocupação o fato de se contabilizarem frequentemente mais visitantes no conjunto de exposições temporárias, lojas, quiosques multimédia, restaurante, bar, esplanadas, etc. do que nas salas das coleções permanentes. Contudo, os novos espaços museais (tantas vezes associados a outros equipamentos culturais) participam hoje de processos de sociabilidade e de deambulação urbanas, tais como os encontros amorosos ou a simples *flânerie* ociosa. Alguns diretores de museus, perante um fenômeno que aparentemente não controlam, interrogam-se sobre os efeitos da passagem gradual do conceito de museu-templo ao conceito de museu-fórum, com prejuízo das condições comumente associadas à boa fruição dos objetos e do discurso expositivo: tempo, atenção e concentração.

Mas é no quadro ético que a crise do museu nas sociedades contemporâneas se aproxima de *tanatos*, de uma danação que ameaça corroer a sua base normativa e conceptual enquanto instituição central da cultura: missão, confiança, integridade, autoridade e credibilidade. Com excessiva frequência, museus são notícia na mídia pelos piores motivos, não sendo inusitado vê-los mais tratados nas páginas de polícia do que nas culturais: conflito de interesses (em período de forte sobreaquecimento do mercado) nas relações dos museus com os universos do antiquariato, da atividade leiloeira e da peritagem de obras de arte; receptação de obras sem certificação de origem; participação de alguns profissionais no tráfico ilegal de antiguidades; roubos espetaculares de objetos expostos em desafio à sofisticação de meios de segurança; resistência à devolução aos países de origem de objetos saqueados em contexto de conflitos militares; intervenção direta de interesses comerciais nos conteúdos da

exposição, etc. James N. Wood, ex-diretor do *Art Institute* de Chicago, ao encerrar o artigo dedicado à autoridade nos museus, texto que escreveu para a obra coletiva *Whose Muse? Art museums and the public trust,*[4] considera que alguns sinais preocupantes estão por alterar perigosamente conceitos tradicionais e questionar a essência do museu enquanto serviço público, nomeadamente a mudança da imagem como alimento espiritual para a de gratificação imediatista, conforme as indústrias do entretenimento; o ensino e a especialização substituídos pela celebridade e imediatismo; a memória pela manipulação; a preservação dos objetos pelo seu consumo; a hierarquia dando lugar à promoção individual; e, finalmente, a arquitetura colocada a serviço do espetáculo. Por todas as razões aqui sumariamente invocadas, o museu contemporâneo encontra-se sob suspeita. Ao longo da história da cultura ocidental – da civilização romana às vanguardas artísticas de novecentos – tinha sido possível documentar uma crítica continuada e consistente a comportamentos de colecionadores privados e institucionais considerados cultural e socialmente desviantes, mas era um juízo invariavelmente proveniente das elites intelectuais, de artistas, cientistas e escritores. O que há de novo nesse fenômeno de museofobia contemporânea é basear-se num apertado e exigente escrutínio da comunicação social e da opinião pública, simultaneamente atraídos pelo escândalo, sensacionalismo e expectativas ambíguas alimentadas pelos novos museus.

O conceito de *crise* é um dos mais estimulantes instrumentos de análise ao serviço das ciências sociais e humanas. Longe de significar uma avaliação irremediavelmente negativa, um juízo de valor sobre as tendências de uma época, permite, outrossim, iluminar períodos históricos conturbados e complexos, de transição, em que cesuras na tradição e na coesão preparam o terreno da novidade e da mudança. A ideia que fomos construindo da instituição *museu* ao longo dos dois últimos séculos tem sofrido nos anos mais recentes afrontamentos que a tem obrigado a superar, com evidente sucesso, alguns dos seus mais arreigados atavismos sociais.

Contudo, o conceito de *museu* não poderá ser continuamente ultrapassado sem cessar. Cremos existir uma margem de transgressão que não poderá ser trilhada, sob risco de perder-se, definitivamente, o seu *genius*, a sua identidade. Por vezes, as instituições são historicamente confrontadas com o desafio da sobrevivência, obrigadas a assumir escolhas, a recusar caminhos e a optar por outros. No caso do museu contemporâneo, tendemos a acreditar na atualidade de um combate de ideias, na urgência de um movimento intelectual de renovação teórica e no retorno ao *ethos* primacial que sublinhe a missão original da instituição. Tudo isto, que não é pouco, temperado pela prudente e pragmática necessidade de tornar sustentáveis os projetos, reinventando um modelo de gestão que respeite a especificidade do patrimônio cultural.

Notas

[1] DESVALLÉES, André. Que futuro para os museus e para o patrimônio cultural na aurora do terceiro milênio. *Lugar em Aberto*, Revista da APOM, n. 1, Outubro, 2003, p. 46-74.

[2] HASKELL, Francis. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona: Editorial Crítica, 2000, p. 10-11.

[3] Id.

[4] CUNO, James (editor), *Whose Muse? Art museums and the public trust*. Princeton e Oxford, Cambridge (Massachusetts), Princeton University Press, Harvard University Art Museums, 2006.

Québec acabou? Para os próximos 20 anos

José Neves Bittencourt*

Advertência

Começo com um alerta: não vou alongar-me em nenhuma "profissão de fé" na instituição museal. Basta lembrar que esta existe e, em nossa modernidade, encontra-se absolutamente consolidada. Museus não precisam de publicistas, inclusive porque, ao longo do século passado e deste que se inicia, são muitos os que compuseram tratados que nos explicam os diversos aspectos da trajetória e consolidação desses espaços, bem como de sua vitalidade e futuro brilhante.

Também não vou discutir – e muito menos procurar – novos conceitos, formas de entendimento que sejam adequadas à nossa modernidade. Não que eu seja tradicionalista, mas deixo os "museus da complexidade", os "museus de si" e a "musealização do mundo" para mentes mais abertas. Em meu entender, ainda vivemos, hoje em dia, a época dos "museus públicos" e este formato me parece até agora eficaz, inclusive para ser criticado. "Museu público" serve ao público –, assim, embora a instituição tenha passado, ao longo das últimas décadas, por notável expansão, ainda pode ser vista nos moldes em que o erudito britânico Thomas Greenwood, no final dos oitocentos, a via:

> (...) um Museu e uma Biblioteca Pública são tão necessários para a saúde mental e moral dos cidadãos quanto bons equipamentos sanitários, suprimento de água e ilumimação pública o são para sua saúde e conforto físicos.[1]

Imagino, de forma talvez um tanto arrogante, que ninguém discordará de Greenwood – nem de mim, que o tirei de seu sossego de exatos cem anos (ele morreu em 1908). Afinal, na medida em que governos e instituições privadas parecem cada vez mais interessados em "fazer museus", ou seja, criar instituições" (...) com

* Doutor em História. Pesquisador do Instituto Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (...)",[2] não podemos entender outra coisa que não uma notável expansão do campo museal. Em nosso país, tal expansão tem se feito observar nos últimos 20 anos, embora nem sempre por caminhos retos e muito menos com tranquilidade.

Um sonho político?

Um possível mapa da expansão do campo museal em nosso país é a "Semana Nacional de Museus". O evento, promovido pelo Departamento de Museus e Centros Culturais, o Demu, uma das diretorias do Iphan, teve, em 2008, sua sexta edição, com o tema "Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento". O caderno de atividades aponta mais de 1.470 eventos que tiveram lugar em cerca de 450 instituições, do Acre ao Rio Grande do Sul. No entanto, essa riqueza tem, por certo, outro lado, que o justo entusiasmo obnubila: a maioria das instituições que, durante a "Semana", promovem eventos é de pequeno porte e, provavelmente, luta com grandes dificuldades. Por sinal, as grandes instituições também costumam enfrentar dificuldades para realizar suas funções de "trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações" e garantia da "presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer".[3] Mas, apesar das dificuldades, os museus públicos – sejam da esfera estatal ou privada – já conseguem ter acesso a fontes consistentes de apoio governamental e ressoam mais fortemente na sociedade civil. Certamente, podemos vislumbrar em acontecimentos como a "Semana Nacional", bem como nas diversas outras iniciativas dos órgãos dos diversos níveis do poder público, uma demonstração de vitalidade difícil de contestar.

A ideia de museu parece, quando examinada de perto, fadada, desde seu início, a expandir-se. O "museu público" foi ponto de chegada de um trajeto de quatro séculos e revelou-se conceito de ampla aplicabilidade, no que diz respeito a reorganizar a captura e interpretação da realidade humana pelo próprio homem.

Sabemos bem que coleções e espaços de exposição não eram, cinco séculos atrás, novidades e tiveram papel importante na "abertura do mundo" promovida pelo Renascimento. O "gabinete de curiosidades" e a "coleção de antiguidades" tiveram seu lugar tanto em mansões burguesas quanto em palácios da realeza. A ideia de museu viria, a seu tempo, para reorganizá-los.

> Os espaços do velho e confuso palácio real, reorganizados e disciplinados de nova maneira, funcionaram como uma das novas tecnologias de poder, controle e supervisão, tanto de pessoas quanto de coisas materiais. A reunião, ordenação, armazenagem, catalogação, etiquetação, conservação e exposição de milhares de pinturas, esculturas, relógios, tapeçarias, espelhos, jóias, moedas, livros, animais vivos e espécimes vegetais possibilitaram o surgimento, no Louvre, no Jardin des Plantes e em outros espaços relacionados, de novas práticas e valores curatoriais.[4]

O curioso é que, 200 anos depois do surgimento de ideia e conceito, o museu público passou a ser considerado uma nova espécie de "velho palácio", talvez não tão confuso, mas, certamente, passível de crítica, que, reunida em uma doutrina, passou a ser chamada, nos anos 1980, de "Nova Museologia".

Correndo o risco de chover no molhado, talvez valha à pena apontar que me refiro ao principal desdobramento da "Mesa-Redonda de Santiago do Chile", realizada em 1972. Neste evento, foram lançadas as bases do então chamado "Museu Integral", primeira indicação da necessidade e da intenção de mudanças do que seria "museu" e suas funções. No reivindicado "novo museu", o tratamento dispensado ao objeto é relacionado ao seu contexto, fazendo com que as ações desenvolvidas saiam do edifício e de forma democrática e participativa busquem a sociedade na qual estão inseridas à instituição. "Nova Museologia" foi um termo criado durante o "Atelier Internacional Ecomuseus – Nova Museologia", realizado, por iniciativa do *International Council of Museums* (Icom), em Québec, Canadá, no mês de outubro de 1984, e veiculado na "Declaração de Québec".[5] Neste documento, o museu é tomado como laboratório de experimentação de uma nova metodologia que deixa de privilegiar o objeto em si, passando a tentar compreendê-lo como

suporte de memória e mediador das relações, contribuindo, desta forma, para uma nova valoração aos objetos museológicos, ampliando, assim, a possibilidade de objetos musealizáveis.

A "Nova Museologia" parece concretizar um grande sonho político, que a alinha aos grandes ideais de libertação através da ação política, ideais característicos dos meados do século passado, sonhos que tinham tempos antes, resultado em experiências bem-sucedidas, como as dos ecomuseus. Na época, tratava-se, possivelmente, do futuro do museu, posto em tela no presente: "viver com, agir com, refletir com pessoas implicadas no combate comunitário cotidiano."[6] Portanto, o museu poderia tornar-se um foco de ação contra o discurso que esconde uma ideologia social de opressão, dar a palavra àqueles que trabalham no silêncio e trazer uma contribuição que só pode ser empírica ao método de intervenção social numa estrutura comunitária.

Ou seja: enquanto o museu "tradicional" contempla, o "novo museu" age. Segundo Peter Vergo, organizador de uma antologia clássica sobre o tema, o problema da "velha museologia" estaria no fato de que se ocupa muito da questão do método e pouco de questões voltadas para funções e teoria dos museus. Isto equivale dizer que as instituições, sem declinar da responsabilidade sobre as coleções e o patrimônio, teriam de passar a assumir como principal tarefa contextualizar artefatos preservados, relacionando-os a uma gama maior de campos que antes seriam considerados fora do escopo dos museus. O objeto dos museus desloca-se dos universos de artefatos, para o homem, em todos os seus aspectos.[7] Trata-se de uma crítica aguda, que incide sobre a instituição museal, começando por seu formato histórico – não importa se o chamemos "palácio das musas" ou "museu público" e alcança todos os seus aspectos.

O resultado final e imaginável seria cair sobre a atuação dos museus: como apontado antes, "uma das novas tecnologias de poder, controle e supervisão, tanto de pessoas quanto de coisas materiais". Diversos autores têm abordado o museu público e seus antecedentes imediatos, os museus iluministas, como participantes do

grande projeto burguês de transformação da multidão desorganizada em um corpo de cidadãos. Esses autores perceberam que, no século XIX, o museu se mostrou instrumento a mobilizar por setores das então ascendentes classes burguesas. Ao longo dos cem anos seguintes, encontrou lugar no projeto de hegemonia dessas classes.

Indo um pouco mais longe, talvez tenhamos de dizer que a expansão do museu, notável ao longo de dois séculos, resultou da possibilidade de expansão de seu aspecto de instrumento político. O Estado reformado pela hegemonia burguesa viu nessa instituição,

> um arquivo geral no qual o tempo não cessava de ser construído e as coisas de todas as épocas (...) podiam ser acumuladas e perpetuamente preservadas contra o desgaste do tempo. O museu atuou e, de muitos modos, ainda atua (e não apenas conceitualmente) como um microcosmo do mundo, um espaço sagrado universal, no qual o homem pode redescobrir e reconstituir seu eu fragmentado.[8]

O museu público constituiria espaço no qual seria possível a reintegração de diversos planos do "homem burguês", que, ao longo do processo de construção do mundo moderno, teriam se fragmentado. Objetivamente, esses diversos planos (por exemplo, o cultural, o econômico, o tecnológico) não podem ser reintegrados, mas no museu encontra-se um lugar onde a cidadania pode ver integradas suas diversas partes, como num espelho.

Heterotopia

> Existe também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais – lugares que existem e são formados desde o início da sociedade – que são algo como contralugares, um tipo de utopia efetivamente decretada na qual os lugares reais que podem ser encontrados dentro da cultura são simultaneamente representados, contestados e invertidos.[9]

Refletindo sobre a oposição entre tempo e espaço, oposição entre o século XIX e "nossa época", Foucault apresenta uma série de tópicos que apontam para a questão do espaço como lugar do político. É uma interessante referência para a questão que nos ocupamos no momento.

O historiador de museus Tony Bennett recupera o texto de Foucault como viga mestra de seu texto clássico, The birth of the museum (infelizmente, ainda não traduzido para nosso português). Bennett analisa, com grande atenção, o surgimento dos museus públicos e toma do filósofo francês a ideia básica de que museus e bibliotecas, heterotopias nas quais o tempo pode acumular-se infinitamente, são produtos característicos do século XIX.[10]

E o que é, afinal, uma "heterotopia"? Como foi posto mais acima: um lugar que é "outro lugar", "capaz de justapor em um único lugar real diversos espaços, diversos locais que seriam por si mesmos incompatíveis".[11] Segundo Foucault, o teatro e o cinema põem, dentro de um espaço altamente delimitado, lugares "que são estranhos uns aos outros".[12] O exemplo mais antigo dessas heterotopias, que tomam a forma de lugares contraditórios, é o jardim. Museus são também espaços definidos por Foucault como "heterotopias de tempo indefinidamente acumulado... nas quais o tempo nunca para de ser construído e chegar a seu próprio auge".[13]

Pode-se pensar que, no museu, a realidade de um mundo fragmentado pela aceleração das forças produtivas podia ser "invertida e contestada". A massa desorganizada encontraria lá os meios para mergulhar numa "cultura pública racional", que a qualificaria para uma vida organizada e, ao mesmo tempo, seria posta diante de um mundo desaparecido, ideal, mas perdido.

Observemos um exemplo, dentre centenas de outros possíveis: o Museu Nórdico. Localizado perto de Estocolmo, Suécia, foi criado, em 1873, com o nome de "Coleção etnográfica da Escandinávia" e recebeu o nome atual, em 1880, época em que foi reorganizado pelo folclorista sueco Artur Hazelius. Em 1891, surgiu como um dos primeiros museus abertos do mundo, no Parque Skansen, ocupando uma área de uns

300 mil metros quadrados. Hazelius percorreu a Suécia e a Noruega recolhendo artefatos que iam de roupas típicas e mobília até estruturas inteiras: casas, pontes e outras peças de arquitetura. Hazelius interessava-se, principalmente, pela cultura rural escandinava, num momento em que a Suécia passava por intenso processo de urbanização e industrialização. Em Skansen, a cidadania poderia ver a si mesma como num espelho.

> Do ponto de vista do espelho, eu descubro minha ausência do lugar onde estou, já que me vejo lá. Partindo desse olhar que está diretamente sobre mim, do plano do espaço virtual que está do outro lado do vidro, me volto em direção a mim mesmo; recomeço a dirigir meu olhar sobre mim mesmo e a me reconstituir lá onde estou.[14]

Skansen, esse "outro lugar" no ambiente altamente civilizado, culto, urbanizado e industrial em que é a Suécia moderna, constituiu marco e modelo de um tipo de museu que, nas três décadas seguintes, seria objeto de grande interesse: o museu de cultura popular. Entre 1900 e 1950, diversos foram criados, na Inglaterra, Escócia, País de Gales, Dinamarca, Noruega, Estados Unidos.[15] Esses museus esforçam-se por reviver o passado "nacional", por mais que tal reviver constitua-se, ao fim e ao cabo, num paradoxo, passado projetado em momentos nos quais a nação ainda estava longe de se constituir.[16]

Mas não é assim tão estranho:

> [o] grande tema do século XIX foi a história. A acumulação de materiais que demonstrassem as eventuais renegociações de significado do passado foi um dos elementos que constituíram a emergência dos museus como lugares públicos. Napoleão usou o texto reescrito do Palácio Real do Louvre para mostrar e celebrar o governo republicano e tornar as massas potencialmente perigosas em cidadãos da República. (...) um espaço foi constituído, no qual novos valores de liberdade, fraternidade igualdade entre cidadãos do Estado poderia ser produzido e reproduzido.[17]

A história apresentava-se em Skansen, assim como no Louvre e na Galeria Nacional de Retratos (*National Portrait Gallery*, aberta em 1856). Museus onde a fragmentação reintegrava-se na forma da nação burguesa e de suas qualidades. "Mostrar e contar", através do recurso, as disciplinas científicas e a inserção dos objetos numa sequência de desenvolvimento, uma estrutura historicizada, na qual, ao fim do percurso (histórico e da exposição), se chegava ao presente e, no presente, o homem comum poderia se ver.[18]

De certa forma, é o que os museus, bem como todas as outras instituições do patrimônio cultural, continuam a fazer, ainda hoje.

Heterotopia de heterotopias?

Mas como convergem o homem fragmentado da sociedade burguesa, as heteropias museais e a reunião de Québec? Os agentes do campo museal reunidos naquela cidade canadense pareciam dispostos a um grande *mea culpa*. Segundo o documento do encontro,

> [a] museologia deve procurar, num mundo contemporâneo que tenta integrar todos os meios de desenvolvimento, estender suas atribuições e funções tradicionais de identificação, de conservação e de educação, a práticas mais vastas que estes objetivos, para melhor inserir sua ação naquelas ligadas ao meio humano e físico.[19]

Ao reivindicar para o museu um papel mais diretamente ligado ao "meio humano e físico" e também "que tudo seja feito para que os poderes públicos reconheçam e ajudem a desenvolver as iniciativas locais que colocam em aplicação estes princípios" (segundo tópico da "declaração de princípios"), os agentes responsáveis por essa tentativa de inflexão reivindicam, de fato, um novo papel político.

Muito justo, mas consideremos, por um instante, o museu público em suas características tradicionais. Para que não recuemos em demasia, desde o século XIX

essa instituição ocupa importante lugar na produção e divulgação de conhecimento científico e no aperfeiçoamento cultural das sociedades. É possível imaginar que não pretenda perder esse lugar, a não ser que as funções historicamente consideradas como pertinentes à instituição museal – e das quais depende sua ação de criação e difusão de conhecimento: identificação, preservação, pesquisa, documentação, exposição – sejam consideradas insuficientes ou pior: obsoletas.

De fato, parece ser exatamente o que a "Declaração" considera, quando estabelece que

> mais de quinze anos de experiências de nova museologia – ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa – pelo mundo foram um fator de desenvolvimento crítico das comunidades que adotaram este modo de gestão do seu futuro.[20]

Talvez, seja outra forma de dizer que mais de cem anos de atuação científica, cultural e educativa não resultaram, até a data do encontro canadense, numa posição que pudesse colocar os museus como vanguarda na dinâmica das sociedades em direção ao progresso.

> Uma análise crítica de museu deve diferir, necessariamente, daquela que o entende como um cenário de grande templo de conservação e exposição de objetos intocáveis e portadores intrínsecos de sentidos. Na atualidade, os museus parecem ter perdido a imagem de um lugar a-histórico para transformar-se em um espaço de contestação e transformação do social.[21]

Nos últimos tempos, parece ser o que reivindicam, sem exceção, todos os agentes, individuais e institucionais, do campo museal: não apenas sair do "palácio das musas" (tudo bem, quem quiser pode chamar de "templo" – o resultado é o mesmo...), mas demoli-lo.

A explosão do "palácio" implica, talvez, num formato em que o museu abre mão do espaço para estar em todos os lugares:

> Os museus são casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes. Os museus são conceitos e práticas em metamorfose.[22]

De fato: o "museu tradicional" cede lugar aos "museus de região" e à "musealização de centros urbanos"; os "museus comunitários" tornam-se lugares nos quais as comunidades estendem, no tempo e no espaço, seu alcance e potência. Mas e os "museus públicos"? Terão as coleções de artefatos e testemunhos de todas as espécies perdido o lugar para as imagens, cores, sons e formas?

Não parece ser esse o problema. O alcance das coleções pode ampliar-se com novos e inusitados tipos de artefatos, sem que essas deixem de ser coleções e os artefatos, artefatos. O dilema posto pela "Declaração de Québec", mais de 20 anos atrás, é bem outro: o museu, como marco e ícone de uma grande comunidade de agentes (ou seja, um "lugar social"), não conseguiu atuar politicamente, daí buscar reconstruir-se, começando por abandonar ou, pelo menos, reconsiderar práticas possivelmente elitistas ou desconectadas da sociedade ou, de outra forma, conforme o teórico português Mário Moutinho: "Por oposição a uma museologia de coleções, tomava forma uma museologia de preocupações de caráter social."[23] Os museus, ao longo de parte considerável do século passado (segundo a "Declaração", pelo menos desde o início dos anos de 1960), procuravam formas de recolocar-se junto às populações que tinham, mais de um século antes, ajudado a ordenar e disciplinar – ou seja, a subordinar. A museologia "de coleções" representaria o lugar assumido pelos museus nesse processo.

Não é que o teórico português – ou qualquer teórico ligado à "Nova Museologia" – postule o abandono das coleções. Ao contrário, a "Declaração" estabelece que

> [este] movimento utiliza, entre outros, todos os recursos da museologia (coleta, conservação, investigação científica, restituição, difusão, criação), que transforma em instrumentos adaptados a cada meio e projetos específicos.[24]

Mas se as declarações (tanto a de Québec quanto a de Moutinho) estabelecem uma dicotomia – uma museologia "de coleções" e outra "social" –, seria o caso de perguntar se, de fato, no processo secular de consolidação, a instituição museal não teria se encaminhado para cumprir, tardiamente, o destino daqueles que ajudou a disciplinar, representando: a fragmentação.

É uma boa pergunta. Em Skansen ou nos grandes museus nacionais, o espelho mostra a fragmentação do homem da sociedade burguesa. Por outro lado, prestemos atenção à reflexão de Foucault em torno da questão do espaço.

> Agora, apesar de todas as técnicas para apropriação do espaço, apesar de toda a rede de conhecimentos que nos capacita a formalizá-lo, o espaço contemporâneo não foi ainda inteiramente dessantificado (diferentemente do tempo, ao que parece, desconectado do sagrado, no século XIX). De fato, certa dessantificação teórica do espaço (aquela assinalada pelo trabalho de Galileu) aconteceu, mas nós ainda não alcançamos o ponto de uma dessantificação prática do espaço. E, talvez, nossa vida seja ainda governada por certo número de oposições que permanecem invioláveis, que nossas instituições e práticas não ousaram ainda romper. Essas são as oposições que observamos como simplesmente dadas: por exemplo, entre espaço privado e espaço publico, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e de trabalho. Todos esses são ainda nutridos pela presença oculta do sagrado.[25]

Essa é uma questão de fundo. O museu público representa um espaço no qual se realizou parte de um projeto político. Não todo o projeto, mas o suficiente para que acabasse politicamente comprometido.

Como o espaço pode ser visto como lugar do político é problemática que ultrapassa os objetivos deste artigo. Entretanto, no museu, o espaço torna-se lugar de uma dupla representação: a do mundo e a do próprio museu. Uma dessas representações: o museu e seus agentes como transformadores da realidade. O espaço torna-se não só espaço político, mas também espaço comprometido com o projeto burguês de mundo ou, talvez, seja melhor dizer logo: o museu é um espaço onde se representa o projeto hegemônico vitorioso.

Aí está o nó detectado pelos participantes de inumeráveis reuniões, desde Québec. Denunciar o museu como espaço de um projeto político desconectado das reais necessidades das populações passa a ser a principal missão do próprio museu. Uma outra forma de dizer: "dessantificação do espaço". Espelho de uma tarefa incompleta, o museu torna-se o "outro lugar" do próprio museu. A heterotopia das heterotopias. O museu do museu.

Mas até que ponto nessa heterotopia absoluta se restituirá o político?

> O espelho funciona, a esse respeito, como uma heterotopia: faz com que esse lugar que ocupo no momento em que olho a mim mesmo no vidro seja, de uma vez, totalmente real, conectado com todo o espaço que o cerca e absolutamente irreal, desde que, para ser percebido, tem de ser ultrapassado o ponto virtual que está lá.[26]

Reconstrução do político: dois estudos de caso e duas propostas de ação

Falhamos todos, então? Seria uma constatação, além de arrogante, triste. Minha ideia é mais para o lado de fazer da teoria e da reflexão crítica que ela abre "pontes, portas e janelas".

Voltemos à 6ª Semana Nacional de Museus. Navegar pelas centenas de eventos do caderno permite constatar pontos interessantes. Vejamos:

> O Museu do Índio, no Rio de Janeiro, participa do evento com uma programação especial que pretende conscientizar adultos e crianças sobre a importância da preservação e divulgação do patrimônio cultural indígena.[27]

Ou seja, explicitamente, o Museu do Índio, instituição localizada no Rio de Janeiro, pretende conscientizar "adultos e crianças" (suponho que habitantes do Rio de Janeiro) da importância da própria tarefa. Propõe-se o museu, e não é preciso muito esforço para decodificar a mensagem, mostrar ao mundo um aspecto dele, mundo, justamente o que foi recortado da realidade para ser posto no espaço musealizado. Segundo o site do museu na Internet, isto foi feito através da exibição pública de alguns filmes produzidos por iniciativa da própria instituição.

O Museu do Índio, ao longo da última década, tem se apropriado, de forma extremamente bem-planejada, das chamadas "novas tecnologias", de modo a expandir as possibilidades de realizar suas funções. Recentemente, foi apresentada uma exposição em Belo Horizonte: Tisakisü – Tradição e novas tecnologias da memória. A exposição (o título quer dizer "a nossa palavra") é fruto de um trabalho de documentação do acervo musical e ritual Kuikuro, do Alto Xingu. Segundo o texto da exposição...

> O que apresentamos aqui (...) é o trabalho dos últimos anos, quando iniciamos um ambicioso projeto de documentação, linguística e cultural, solicitado pela própria comunidade, preocupada com a continuidade de sua tradição em um ambiente de rápida mudança. Durante o projeto, produzimos um acervo muito extenso sobre a língua e a cultura Kuikuro. Em particular, documentamos quase todo o universo musical, cuja dimensão nos era antes inteiramente desconhecida.[28]

A comunidade indígena busca no museu a possibilidade de preservar as próprias tradições. Estamos diante da admissão, por uma parte da sociedade brasileira, de sua própria incapacidade de sobreviver num mundo em acelerada mudança. Convoca o museu como forma de ter a garantia de que pelo menos fragmentos de sua cultura sejam futuramente preservados.

É um trabalho político e não implica explosão dos limites ou características do museu "tradicional" – museu, em todos os sentidos, público – nem na musealização da comunidade indígena instalada no Xingu. Implica superposição de uma série de

métodos e tecnologias que subvertem o espaço real e o recolocam como espaço político, através da criação de artefatos e coleções. O Museu do Índio não se dispõe a salvar as comunidades indígenas, transformando-as em um grande museu.

> Mentor do tempo, e por isso, constituindo, em parte, a memória coletiva dos povos, o museu é partícipe do próprio 'devir' da cotidianidade e dos saberes diferenciados. De fato, a representação do real, contextualizada a partir desses saberes, gera inúmeras enunciações da relação tripartite espaço-museu-tempo. A relevância dessa relação consiste, justamente, nas leituras e releituras que o público e a instituição-museu (ambos co-partícipes do museal) fazem a partir de certo tipo de discurso museológico.[29]

Poderíamos resumir o trecho referenciado da seguinte maneira: o museu nem é o mundo e nem é "vivo" (como insistem em dizer certas correntes teóricas): como demanda social, é parte do mundo e da vida.

Como instituição, o museu tateia em um ambiente cuja transformação parece ser mais rápida do que essas instituições estão conseguindo processar. Tateia no espaço, procurando novos universos de fragmentos que se transmitem em marcos. Diria que milhares de instituições museais, pelo mundo, se encontram às voltas com esse tatear. Por exemplo, o Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), em Belo Horizonte (MG), também participante da sexta semana.

Entretanto, a participação do MHAB acaba se remetendo, como tudo o mais que faz aquela instituição, a seu processo de reestruturação institucional. Inaugurado em 18 de fevereiro de 1943, como Museu Histórico de Belo Horizonte, o museu formou-se a partir de uma coleção de artefatos que reunia pinturas, esculturas, instrumentos de trabalho, fragmentos de arquitetura, fotografias, plantas, mapas, etc. Este recolhimento sistemático acabou por determinar o estabelecimento de uma política de acervos para o MHAB, que, embora nunca formalizada, existiu antes mesmo de sua instalação. Antes de mais nada, uma política "tradicional", articulada aos preceitos

estabelecidos, de forma mais ampla, pela política de patrimônio em âmbito nacional.[30]

A análise da documentação guardada pelo Museu Histórico Abílio Barreto permite observar que as diretrizes adotadas para o recolhimento do acervo que deu origem à instituição permaneceram norteando a política de aquisição até os anos de 1990. Àquela altura, poucas eram as iniciativas voltadas para o recolhimento de acervos e o aprimoramento de sua gestão, o que, de certa forma, definiu um período de estagnação da instituição.

A partir de 1993, com a instauração do chamado "processo de revitalização",[31] foi formada uma equipe técnica composta por especialistas, que deu início a trabalhos de análise e crítica do acervo, o que significou, concretamente, a implementação de um projeto de inventário e a realização de pesquisas sobre as coleções. Conhecidas as características das acumulações de objetos preservados, suas lacunas e possibilidades, pretendia-se, então, estabelecer as bases e condições para a adoção de uma efetiva política de acervos no museu.

> À idéia de objetos autênticos e típicos, ilustrativos de uma história celebrativa, na qual não há lugar para diferenças ou conflitos, o 'processo de revitalização' contrapunha a proposta de ampliar os horizontes de abordagem histórica e a natureza do acervo, conferindo ao Museu uma concepção de história socialmente mais generosa, com vistas ao "desenvolvimento de uma consciência crítica sobre o passado e o presente da cidade.[32]

Ou seja: uma série de ações institucionais encadeadas, ao longo de uma década, objetivaram a modernização do museu e dos diversos serviços por ele prestados. Isto significou, concretamente, a reorganização da instituição, com base na análise e revisão do discurso contido no acervo e nas exposições até então apresentadas. A ressignificação do acervo acarretou também a renovação das propostas expositiva e educativa do museu. A própria "concepção celebrativa do

passado" transformou-se em "objeto do museu", dentro de uma visão crítica, capaz de considerar a multiplicidade das experiências vividas no espaço urbano, do passado e do presente. Tudo isto implicou expansão verdadeiramente exponencial do acervo, como meio de permitir uma visão mais abrangente da cidade.

O teórico de museus Ulpiano Meneses insiste, em diversas de suas reflexões, que museus são espaços onde se constrói uma intermediação institucional entre a sociedade e objetos materiais retirados do ciclo da mercancia. Segundo este especialista, a evocação, característica dos museus de história até certa época, deve estar presente, mas não como objetivo institucional. Tirada dos museus essa característica, ela deve ser colocada como objeto de conhecimento.[33] Acho que podemos entender, deste trecho, que, na atualidade, os museus, como forma de se requalificar, devem buscar aprofundar essa intermediação, por ser ela a mais nobre, dentre todas as tarefas museais que possamos levantar.

Não importa como isso será feito: por novas tecnologias ou requalificando acervos tradicionais. São duas vias possíveis – entre diversas – de juntar sentido à instituição. Basicamente, foi o que tentaram fazer os dois museus que recolhi para esta reflexão. "Juntar sentido" significa reforçar as possibilidades que os museus têm de se fazer entender.

Que os museus estão envolvidos, desde Québec, em uma busca, não me parece restar dúvidas e isto é saudável. "Neste sentido, este movimento, que deseja manifestar-se de uma forma global, tem preocupações de ordem científica, cultural, social e econômica."[34] Esse movimento, a "Nova Museologia", deseja reconstruir os museus como entidades políticas ativas, de caráter global. Os ecos da "Declaração", passados mais de 20 anos, ainda ressoam esse sonho político. Não devemos parar de sonhar, mas, talvez, seja tempo de começarmos a pensar nos próximos 20 anos.

Notas

[1] GREENWOOD, Thomas. Apud BENNETT, Tony. *The birht of the Museum: History, theory, politics*, Londres: Routledge, 1995, p. 18. (Trad. de José Neves Bittencourt).

[2] BRASIL, Ministério da Cultura. Sistema Brasileiro de Museus. Brasília, DF: Iphan/Departamento de Museus e Centros Culturais. <http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_museusdemu.htm>. Acesso em: 18 dezembro 2008.

[3] Id.

[4] WESCHER, Paul, Vivant Denon and the Musée Napoleon. Apud HOOPER-GREENHILL, Eilean. The space of the museum. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture, v. 3, n. 1 (1990). Disponível em http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/3.1/Hooper.html. Acesso em: 18 dezembro 2008 (trad. por José Neves Bittencourt).

[5] Cf. *Declaração de Québec. Princípios de base de uma nova museologia (1984).* MUSEU (Revista Eletrônica). http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.htm. Acesso em: 19 dezembro 2008.

[6] Ainda é válida a consulta a um livro relativamente pouco conhecido de Hughes de Varinne – VARINE, Hughes de. *O tempo social.* Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1987. Neste livro, as premissas políticas do ecomuseu são explicadas com clareza.

[7] Cf. VERGO, Peter (ed.). *The new museology,* Londres: Reaktion Books, 1989.

[8] HOOPER-GREENHILL, Eilean. *The space...* Op. cit.

[9] FOUCAULT, Michel. *Of other spaces.*
http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html. Acesso em: 18 dezembro 2008. Trad. do trecho referenciado por José Neves Bittencourt.

[10] Cf. BENNETT, Tony. *The birth...* Op. cit. p. 1.

[11] FOUCAULT, Michel. *Of other spaces...* Op. cit.

[12] Id.

[13] Id.

[14] FOUCAULT, Michel. *Of other spaces...* Op. cit.

[15] Cf. KAVANNAGH, Gaynor. *History curatorship,* Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1990, p. 16-19 e cap. 3. Para uma introdução dessa questão em nosso país, cf. BITTENCOURT, José Neves. *Desconstruindo e reconstruindo acervos no Museu Histórico Nacional.* In: BRASIL, Museu de Artes e Ofícios. Seminários de capacitação museológica. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2004, p.133-143.

[16] Um exemplo dessa projeção da Nação no passado é o do Museu Nacional da Legião Romana, um dos braços do Museu Nacional do País de Gales, situado em Caerleon, *uma das três únicas fortificações permanentes na Grã-Bretanha Romana.* Segundo o site do museu na Rede Mundial de Computadores, *situado dentro do que são restos da fortaleza, que inclui o mais completo anfiteatro na Grã-Bretanha e os únicos restos de um acampamento de uma Legião Romana visíveis em toda a Europa.* http://www.museumwales.ac.uk/en/roman/. Acesso em: 21 dezembro 2008.

[17] HOOPER-GREENHILL, Eilean. *The space...* Op. cit.

[18] Cf. BENNETT, Tony. *The birth...* Op. cit. p. 76-77.

[19] *Declaração de Québec.* Museu (Revista Eletrônica)
http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.htm. Acesso em: 19 de dezembro de 2008.

[20] Id.

[21] ROMERO, Fanny L. *Reflexão sobre os museus e suas mediações.* 4to Congreso Virtual de Antropología y Arqueología – NAyA 2004 (Outubro de 2004). Cultura, identidad y patrimonio. http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/fanny_longa_romero.htm. Acesso em: 19 dezembro 2008.

[22] BRASIL, Ministério da Cultura. *Sistema Brasileiro de Museus: Apresentação.* Ministério da Cultura, 2006(?). http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_apresentacao.htm. Acesso em: 25 novembro 2008.

[23] MOUTINHO, Mário. *A declaração do Québec de 1984.* In: ARAÚJO, Marcelo M.; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo* (Documentos e Depoimentos). Comitê Brasileiro do ICOM, 1995. http://www.territorio-cultura.net/pessoal/mm_pdfs/Museologia%20referenciados/Declaracao_Quebec.pdf. Acesso em: 19 dezembro 2008.

[24] *Declaração de Québec...* Op. cit.

[25] FOUCAULT, Michel. Of other spaces... Op. cit.

[26] Id.

[27] Museu do Índio na 6ª Semana Nacional de Museus. http://www.museudoindio.org.br/template_01/default.asp?ID_S=27&ID_M=473. Acesso em: 02 fevereiro 2009.

[28] Museu de Artes e Ofícios, Imprensa. Em cartaz. http://www.mao.org.br/port/imprensa.asp?opc=not&id_noticia=241&pg=1. Acesso em: 19 dezembro 2008.

[29] ROMERO, Fanny L. Reflexão sobre os museus... Op. cit.

[30] Para mais informações sobre o tema, cf. CÂNDIDO, Maria Inês; TRINDADE, Silvana Cançado. *O acervo de objetos do MHAB. Formação, caracterização e perspectivas.* In: PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo (org.). *Reinventando o MHAB: O museu e seu novo lugar na cidade* – 1993-2003, Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004, p. 145-146.

[31] Trata-se do processo de reformulação conceitual, metodológica, infraestrutural e administrativa do Museu Histórico Abílio Barreto, iniciado em 12 de março de 1993 com a reunião do *Fórum de Discussão e Elaboração de Propostas*. Este processo teve a duração de 10 anos. Para uma memória bastante detalhada, cf. PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo (org.). *Reinventando o MHAB: O museu e seu novo lugar na cidade* – 1993-2003, Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

[32] JULIÃO, Letícia. *Visitando o futuro.* O MHAB, 1993-2003. PIMENTEL, Thaïs Velloso Cougo (org.). Reinventando o MHAB... Op. cit. p.176.

[33] Cf. MENESES, Ulpiano T. B. de. *Para que serve um museu histórico?* In: BRASIL, Museu Paulista: USP. *Como explorar um museu de história?* São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992, p. 1-2.

[34] *Declaração de Québec...* Op. cit.

Batalhas no campo da memória e dos museus: disputas sobre o sentido do passado, lutas pelo reconhecimento

Maria Leticia Mazzucchi Ferreira*

Introdução

O título dessa mesa-redonda leva-nos a diferentes pensamentos sobre o que pode significar "batalhas no campo da memória e dos museus". Visto de uma maneira superficial poderíamos estar falando de guerras deflagradas por essa ou aquela memória, essa ou aquela versão do passado, o que se resolveria com algumas estratégias expográficas ou, nos casos mais beligerantes, impondo aquela que é, então, eleita como a verdadeira versão, a verdadeira memória. Compreendemos, entretanto, que não se trata apenas de um problema ou de estratégias, mas sim de tendências contemporâneas contempladas no que chamamos de reivindicações memoriais.

Pretendemos nesse debate aprofundar um pouco mais essa questão atual que vem sendo apresentada sob diferentes expressões, canalizadas todas para o mesmo problema que é o de confrontar diferentes apreensões do passado com diferentes sujeitos sociais. Assim, acostumamo-nos nas últimas décadas a ouvir sobre "conflitos de memória",[1] "disputas de memória",[2] "reivindicações memoriais",[3] expressões que são acrescidas de sentido por outras como "dever de memória" e "justa memória". Ao "dever de memória", expressão de forte conotação ideológica, aproximam-se noções de justiça e culpa, transformando os gestos memoriais em verdadeiros lugares de redenção.[4] Em relação à "justa memória", formulada por Paul Ricoeur, torna-se uma espécie de metáfora desses tempos memoriais. Assim, diz Ricoeur que

* Professora adjunta do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas. Como pesquisadora e docente, desenvolve projetos envolvendo disputas memoriais, emoções patrimoniais, patrimônio imaterial e museus.

> me sinto perturbado pelo inquietante espetáculo que é o excesso de memória de um lado, o excesso de esquecimento de outro, para não falar das comemorações e dos abusos de memória e esquecimento. A idéia de uma justa memória é, portanto, um dos temas cívicos de dedicação.[5]

É fundamental reiterar, ainda que isto já tenha sido feito por diferentes autores, que essas expressões fazem parte de um léxico utilizado na contemporaneidade, nestes tempos de "sedução pela memória" como tão bem abordou Huyssen.[6] São categorias de análise para problemas e realidades decorrentes da ascensão da memória ao plano investigativo das Ciências Humanas e Sociais. Se, tal como nos coloca Huyssen, o homem da modernidade buscava futuros possíveis, o homem contemporâneo vive de passados possíveis. De acordo com Joel Candau,[7] vivemos tempos marcados por um anemotropismo, uma compulsão memorial e patrimonial.

Assim, expressões como conflitos, disputas, reivindicações só encontram sentido em sociedades que cada vez mais identificam a memória como a categoria mais abrangente para refletir seus anseios de presente e futuro.

Ao pensar-se na memória como a problemática atualização do passado no presente, percebe-se que, além de suas infinitas possibilidades de recriação desse passado, tantas quantas forem as necessidades no presente, sua ritualização vem envolta na emoção. Aqui nos deparamos com mais uma questão de fundamental importância para a compreensão das reivindicações memoriais e patrimoniais, normalmente associadas às buscas identitárias: a afirmação de uma memória coletiva. Dito de outra forma, o que faz com que os sujeitos se percebam partícipes de uma grande memória, encompassadora e totalizante? A noção de memória coletiva, ainda que gerada a partir da ideia de Maurice Halbwachs, é um campo em busca de definição e só podemos compreendê-la sob a forma de metáfora[8] ou dentro daquilo que Joel Candau denomina como retóricas holistas, ou seja, as totalizações que fazemos ao empregar termos, expressões, figuras, visando designar conjuntos estáveis, duráveis e homogêneos.[9]

Buscando encontrar as formas de compartilhamento de memórias, Candau formula o conceito de metamemória como aquele que mais poderia aproximar-se da ideia de coletivo. A metamemória, ou seja, a ideia que os sujeitos fazem de sua própria memória é, portanto, originária das formas sociais de transmissão das informações. Tal como afirma o autor; essa transmissão é mediatizada por diferentes veículos (objetos, saberes, tradição oral, etc.), de formas diversas, conscientes ou inconscientes. A esses transmissores de memórias o autor denomina sociotransmissores e uma das questões que se poderia colocar é justamente como e que força adquirem para transformarem-se em memória ou, melhor dizendo, para que os sujeitos a reconheçam como tal.[10]

Ao mesmo tempo, tal como afirma o autor, é fundamental entender esse compartilhamento menos como o de memória e mais de esquecimentos, pois o que recuperamos é infinitamente menor do que o que esquecemos ou obliteramos. Neste sentido, as ações patrimoniais são, na verdade, desejos de produção de memórias coletivas, escolhas políticas do que lembrar e do que esquecer.

Aqui nos deparamos com aquilo que está mais ao centro das indagações deste texto, ou seja, as políticas de memória que assumem sua dimensão mais profunda no campo patrimonial. Somos, então, levados a pensar na ideia fundamental que está no centro dessas políticas contemporâneas, que é a luta pelo reconhecimento e, desta forma, aproximamo-nos um pouco mais do núcleo dessa discussão, os conflitos de memória.

Ao abordar a luta pelo reconhecimento, é preciso ressaltar que o mesmo não ocorre pela via da diferença, o que nos levaria a pensar necessariamente no conceito de identidade, sempre relacional. Essa luta pelo reconhecimento pode ser abordada muito mais como a reivindicação do "direito ao passado" baseada em uma reivindicação de igualdade e dignidade, como se respondesse à necessidade de formas compensatórias da desigualdade.

Poderíamos aproximar também essa ideia de luta pelo reconhecimento com a

de disputas no campo memorial, do qual o patrimônio é a expressão complexa e passível de instrumentalizações.

A ideia de conflitos de memória vincula-se, num primeiro olhar, às representações de passados trágicos, imersos na dor coletiva, nos ressentimentos e manipulações, sobretudo de caráter político. Inúmeros são os exemplos que podem ser descritos aqui e, se nos detemos apenas na história recente europeia, há um número expressivo de trabalhos e pesquisas sobre a Segunda Guerra Mundial e os processos de descolonização, com ênfase nas interdições e disputas de memória. É fundamental observar que, em geral, esses objetos de estudo estão imersos em zonas obscuras da memória dita coletiva, emocionalmente ainda muito carregados de culpa e interdições.

No campo museal, de uma memória que se pretende pública, temos visto inúmeros exemplos. Nos últimos tempos, alguns episódios envolvendo museus foram divulgados na imprensa internacional. Um deles foi o referente a uma exposição organizada em Berlim, cujo tema era os europeus expulsos do Leste (alemães, sobretudo) imediatamente após o término da Segunda Guerra. A notícia, divulgada no jornal Le Monde, falava da indignação do primeiro ministro polonês Jaroslaw Kaczynski denunciando essa exposição, organizada por uma associação que justamente defende a memória desses alemães. Em sua fala dizia o primeiro ministro que "é uma tentativa de relativizar a história da Segunda Guerra Mundial... é importante guardar na memória quem era o assassino e quem era a vítima".[11]

O primeiro ministro polonês ataca a organização da exposição, denominada "Caminhos compulsórios",[12] de querer reduzir a história da Segunda Guerra ao problema das expulsões e omitir o contexto ligado ao Holocausto e aos massacres do povo polonês. Ressalta ainda que tanto a Polônia quanto a República Tcheca estão constantemente alertas para iniciativas dos alemães em reivindicar possessões perdidas nestes países.

Por outro lado, os organizadores da exposição argumentam terem tomado o

cuidado de referenciar outras expulsões: a dos armênios massacrados sob o Império Otomano, a dos judeus que acompanhou o Holocausto, a das minorias étnicas dos Balcãs durante os conflitos de 1990. A exposição seria, então, o primeiro passo na criação de um centro de documentação e memória sobre os expulsos.

Nesse relato aparece bastante definido aquilo que poderíamos denominar como "concorrência de vítimas", um dos elementos recorrentes dessas disputas de memória vinculadas a processos traumáticos e cuja reparação ainda está em curso.

De igual intensidade e contemporaneidade são os processos de negação da memória, sobretudo em sociedades que vivenciaram (e vivem) experiências de regimes com perfil autoritário e que, no limite, impedem os vivos de enterrarem seus mortos, subtraem o direito da memória para quem fica. A este nível temos a difícil gestão da memória das ditaduras na América Latina e observa-se que aqui a memória é requisitada pelos movimentos sociais como forma de libertação do horror e tomada simbólica do controle sobre esse passado. Os diversos organismos para a memória existentes em países como o Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai são exemplificadores dessas demandas de direito ao passado e o surgimento de memoriais, museus, centros de memória, universidades para a memória, etc. são materializações desse desejo e necessidade.

Por outro lado, sobretudo nos países do Leste europeu que vivenciaram o socialismo real, a negação da memória ocorre tanto por parte dos que assumiram o projeto socialista como seu, internalizando os ideais políticos do mesmo, como por parte das gerações mais recentes sobre as quais incidiram as grandes mudanças e que demandam o direito ao esquecimento. As imagens inesquecíveis das estátuas de Lênin e Stalin, suspensas por gruas e sendo retiradas dos locais públicos nos quais estavam como monumentos ao passado, passaram a povoar o imaginário contemporâneo, sinais dos tempos de pós-queda do Muro.

No Brasil, o debate recente sobre a anistia e seus efeitos maléficos sobre a memória da ditadura militar assume a dimensão de um conflito público, menos sobre

o dever de memória, mas, fundamentalmente, pela permanência do esquecimento. Em seu discurso como ministro da Justiça, Tarso Genro defende o entendimento de que os torturadores não foram perdoados pela Lei da Anistia e afirma que a tortura é um crime comum, não havendo, portanto, o direito ao perdão sem o devido julgamento.[13] Outro ponto polêmico que levanta o ministro são as indenizações pagas aos perseguidos da ditadura militar, cujos valores revelam grandes distorções e injustiças. Esta posição do ministro abriu um debate no qual acusações de "política revanchista de Estado" se confrontam com aqueles que nunca aceitaram a política do esquecimento. Entretanto, para a maior parte da sociedade, essa discussão está fora do universo de preocupações e lutas.

Não pretendemos abordar aqui, em profundidade, a noção de anistia e suas implicações. Apenas, e dentro do que se propõe essa mesa-redonda, nos utilizaremos dela como exemplo de um conflito entre o que lembrar e o que esquecer. Tal como aborda Nicole Loraux, a origem da noção de anistia entre os atenienses aponta para uma obrigação do esquecimento, um dever cívico de apagar os infortúnios e tragédias.[14]

Longe de ser um debate verdadeiramente público sobre o direito à memória e os usos dessa no presente, a questão da anistia coloca-se, na cena contemporânea brasileira, como algo fora do lugar, uma frágil tentativa de confrontar memória e seu contrário.

Os museus como lugares de memória... a memória como lugar do conflito

Serão apresentadas três situações envolvendo museus e espaços públicos de memória. Em todas aparecem, em menor ou maior grau de confronto, disputas memoriais.

A primeira situação é a da *Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration* (Cidade Nacional da História da Imigração), Palais de La Porte Dorée, Paris, inaugurada em 10

de outubro de 2007. Ocupando um espaço de mais de 1.100 metros quadrados, este empreendimento cultural é assim definido em seu material de divulgação:

> O estabelecimento público da Porte Dorée – Cité Nationale de *l´histoire de l´immigration* está encarregado de juntar, salvaguardar, valorizar e tornar acessíveis os elementos relativos à história da imigração na França, notadamente desde o século XIX, contribuindo assim para o reconhecimento de percursos de integração de populações imigrantes na sociedade francesa, e fazer evoluir as abordagens e mentalidades sobre a imigração na França.[15]

No conjunto de justificativas e missões desse espaço pedagógico-memorial, que é como deseja ser visto esse lugar, os desafios apresentados são reveladores da concepção de memória e musealização que presidiu o projeto. Assim, segue o texto, os desafios são o de fazer admitir como patrimônio nacional a história da imigração. Esse reconhecimento é abordado como fruto de um trabalho simbólico sob o que se define como patrimônio comum e cultura legítima. Essa é então a razão pela qual o projeto privilegiou a constituição de um museu nacional que conserva a história da nação.

Como um segundo desafio, o discurso oficial do estabelecimento fala em construir redes envolvendo o público e associações, empresas, universidades, num projeto de coleta de acervo e não de coleção. Ressalta que os vestígios da cultura material e elementos imateriais dessas experiências e percursos migratórios serão privilegiados através de uma "galeria de dons", espaço que abriga objetos dos mais diferentes tipos, usos e sentidos.

O percurso de constituição desse lugar foi, desde o começo, marcado por posições contraditórias, uma vez que o tema central, a imigração, vem sendo cada vez mais alvo de políticas severas por parte do Estado, bem como uma crescente criminalização desses sujeitos no cenário da França atual.

As críticas mais violentas emergem de setores marcadamente conservadores

da sociedade francesa, dentro dos quais se encontram aqueles que consideram ultrajada a memória da França colonial. Uma das vozes mais exaltadas, e que será abordada aqui como o polo ativo do conflito memorial, é a Associação Nacional Marechal Lyautey, cuja missão é a de salvaguardar e musealizar a vida deste militar francês que, no auge de sua carreira, ocupou o cargo de comissário residente geral da República Francesa no Marrocos. Neste lugar, então sob o Protetorado francês, Lyautey inaugura, de acordo com o discurso da associação,

> Uma era de pacificação e organização do país, em uma conjuntura por vezes difícil, algumas vezes em desacordo com o governo. Ele fará maravilhas. Sendo ao mesmo tempo pacificador, negociador, administrador, lança as bases do Marrocos moderno sempre respeitando o Sultão, suas tradições, sua religião, seu patrimônio cultural e arquitetural.[16]

A crítica feita por essa associação, com manifestações à imprensa e carta denúncia escrita ao presidente da República, fundamenta-se na ideia de que está havendo um desvio "impostor", expressão utilizada por eles, da função a qual teria sido destinado o prédio. Reclamam essas vozes que o edifício, exemplar da Exposição colonial de 1931, foi realizado por Lyautey com a ajuda do arquiteto Laprade e do escultor Janniot. Seguem os representantes da associação dizendo que,

> [...] se os adeptos do arrependimento e da humilhação da França não tivessem obstaculizado, esse palácio deveria apresentar hoje, com a imagem de Savorgnan de Brazza, Laperrine, Faidherbe, Gallieni, Lyautey, e tantos outros jogados ao esquecimento, aquilo que Arthur Conte descreveu como a Epopéia Colonial da França.[17]

Denominado pela associação como Palácio Lyautey, o lugar é depositário de sentidos e significados que estariam sendo subvertidos pela criação da Cité. Nas acusações lançadas pela associação aos organizadores do museu está a ideia de que o mesmo, com seu discurso museal, teria feito o amálgama entre imigração e colonização, manifestando a vontade de reconhecer uma comunidade de imigrados.

Além disto, e como acusação mais contundente, afirmam que "a instalação desse organismo no Palácio da Porta Dourada demonstra a vontade de fazer esquecer, com cinismo, a razão de ser desse lugar de memória".[18]

Continuando a exasperada crítica, falam os membros da Associação Nacional Lyautey que a estratégia utilizada pelos organizadores da Cité é de "desfigurar o lugar, para melhor dele se apropriar".[19]

Ainda que se possa relativizar as críticas e sua repercussão no cenário público, não podemos deixar de entendê-las no quadro daquilo que chamamos então de Conflitos de Memória. Neste caso, o espaço é o elemento sobre o qual se articula a disputa memorial. Entenda-se aqui o espaço como uma construção simbólica carregada, portanto, de sentidos diferentes. Não por acaso o Palácio da Porte Dorée foi utilizado para abrigar a Cidade Nacional da Imigração. Ao contrário, justamente por ter sido erigido para abrigar uma exposição colonial, assume um sentido mais denso ao abrigar os reflexos dessa política colonial. O reconhecimento dessa espécie de sacralidade do lugar está demonstrado por sua escolha para as funções que desempenha no presente. Os objetos, imagens, registros de histórias de vida, o acervo museal como um todo adquire um sentido muito mais profundo e de maior ressonância ao visitante, justamente porque ocupa, agora de maneira tangível, um lugar na história dessa sociedade francesa.

A disputa no campo memorial passa, justamente, pela reivindicação ao espaço ou, melhor dizendo, ao lugar. Para o grupo Lyautey, esse seria o lugar do compromisso republicano com o passado, a recuperação de uma França que levou a civilização e o progresso para os lugares onde isto não existia, de acordo com a visão colonialista. Esse setor reivindica o direito à memória de homens que construíram esse passado colonial, tal como o Marechal Lyautey. Ao mesmo tempo, e esse sem dúvida é o epicentro do conflito, rechaçam que essa missão salvadora e civilizatória possa confundir-se com as migrações contemporâneas, rejeitam a possibilidade de colocar no mesmo plano o norte-africano do século XIX com os imigrantes que povoam as

periferias das grandes cidades francesas. Esta distinção que buscam recuperar reflete a impossibilidade, para alguns setores da sociedade francesa, em reconhecer os imigrantes como membros dessa nação e o debate pela recuperação de uma identidade francesa, ocultando e revelando as clivagens sociais desse país.

O olho que chora... disputas de memória e justiça

O segundo caso que apresentamos localiza-se no Peru. Entretanto, a realidade da qual é testemunho pode ser estendida a outros países latino-americanos que compartilham situações políticas e econômicas marcadas por grandes desníveis sociais, bem como uma profunda descrença no papel protetor do Estado.

Falaremos aqui de um parque da memória instalado nos arredores de Lima, empreendimento em parte financiado pela municipalidade de Jesus Maria em homenagem às vítimas da violência política no país.

No meio de um parque, com árvores e lugares de descanso, há uma obra de arte denominada o "Olho que chora". É uma escultura de granito com outra pedra no seu centro, de onde constantemente escoa água, como se fossem lágrimas. Essa escultura, feita pela artista holandesa Lika Mutal, é composta por um conjunto formado pela escultura central e um labirinto de alamedas formadas por 32 mil pequenas pedras sob as quais estão pintados os nomes, idade e data de morte ou desaparecimento de pessoas vitimadas ou pela violência das forças de segurança do Estado ou das ações terroristas. De acordo com o texto publicado no site desse parque da memória,

> A escultora Lika Mutal (....) pensou no desenho de uma escultura que, além de ser uma homenagem às vitimas, seja também um instrumento eficiente para fazer com que a população tome maior consciência sobre o que passou no Peru durante os anos de conflito armado interno, assim como para promover a reflexão e ativar a memória para a

> construção de um Peru mais justo, democrático e solidário (...). É um espaço destinado a honrar e preservar a memória de todas as vítimas (...) cada pedra representa a história de tragédia e horror de uma pessoa, como também de uma família inteira cuja situação de exclusão, pobreza e injustiça perdura.[20]

O "olho que chora" seria a representação de Pachamama, a mãe terra, deusa ancestral de várias culturas americanas, chorando pela violência que acomete sobre seus filhos.

De acordo com a pesquisadora Katherine Hite,[21] os conflitos envolvendo o memorial começaram depois que a Corte Interamericana de Direitos Humanos decretou que o governo peruano deveria indenizar, sob diferentes formas, os familiares e sobreviventes de um massacre ocorrido em um centro de detenção no ano de 1992, em consequência de um motim dentro de um pavilhão. A violência com a qual agiu a polícia deixou um saldo de dezenas de mortos e feridos. Na sentença emitida pela Corte Interamericana ficaram estipuladas indenizações, custeio de tratamentos e também a inscrição dos nomes dos mortos no memorial "O olho que chora". Muitos desses mortos eram militantes do Sendero Luminoso, movimento de guerrilha. Este fato gerou expressões de discordância e reações agressivas, incluindo ataques contra o memorial.

De acordo com a mesma autora, para a Corte Interamericana o monumento deveria ser um registro das vítimas, consideradas por ela como todas as pessoas que tenham sido assassinadas de maneira extrajudicial.

Em meio a pedidos para que os nomes desses guerrilheiros fossem retirados e até mesmo que o memorial fosse desativado, um movimento contrário é desencadeado com a participação de camponeses de regiões mais afetadas pela violência. Em defesa do memorial carregam fotografias de seus mortos ou desaparecidos e clamam por uma reconciliação nacional.

Para muitas pessoas que frequentam o memorial, aquele é um lugar de reencontro simbólico com o ente que lhes foi retirado e a reflexão sobre a violência, que incide, especialmente, sobre os setores mais miserabilizados da sociedade peruana.

As perguntas que poderíamos colocar, mesmo sem conhecer os vários aspectos desse processo, são: Como dispor duas memórias, aparentemente antagônicas (muitos daqueles nomes são de pessoas vitimadas pelo terrorismo), ocupando o mesmo espaço simbólico? Que noções de justiça (ou injustiça) de direitos humanos e de vítimas são elaboradas por aqueles que se manifestam favoráveis ou contra a persistência do memorial?

É certo que esse caso, assim como tantos outros relacionados às memórias interditas, revela algumas impossibilidades que cercam a memória, como a da reconciliação. Entretanto, o memorial cumpre um papel fundamental, que é o de trazer ao debate a existência dessas memórias e a necessidade de abordar o tema da violência como num plano contínuo entre passado e presente.

Mais do que conflitos de memória, entendemos que aqui temos reivindicações e negações memoriais, como se para existir uma (a dos mortos nos atos terroristas) não pudesse existir a outra (sendo que muitos desses terroristas são camponeses e crianças recrutados à força, tal como aborda Katherine Hite).

Como no caso anterior, o espaço é carregado de sentidos. Aqui a obra de arte ultrapassa sua função estética e transforma-se em elemento evocativo da lembrança.

Permanece em suspensão qual o caminho a ser trilhado para, senão uma reconciliação, uma compreensão mais ampla da memória.

Passamos então para o terceiro e último caso ambientado no sul do Rio Grande do Sul, numa cidade denominada São Lourenço do Sul.

A nau da memória e o Museu do Imigrante: o difícil conflito entre o que lembrar e o que esquecer

A cidade de São Lourenço do Sul localiza-se na região Sul do Brasil, às margens do Arroio São Lourenço. Essa região foi local de implantação de imigrantes oriundos da Alemanha que passava, na segunda metade do século XIX, por transformações políticas e sociais. Assim, tanto alemães quanto pomeranos constituem as levas de imigrantes do final de 1800. No que se refere à Pomerânia (região ao norte da Alemanha sob o domínio do Império Prussiano), tal como afirma Salamoni,[22] a transição do sistema feudal para o capitalismo gerou um número expressivo de camponeses, que, perdendo suas terras, foram absorvidos pela crescente industrialização ou engrossaram as levas de imigrantes para a América. No caso específico dessa região de São Lourenço, a ação de um empresário alemão, Jacob Rheingantz, foi fundamental para o agenciamento da vinda desses então denominados "colonos" e sua fixação na Serra dos Tapes, onde se desenvolveu um crescente núcleo populacional distribuído em lotes de terra de igual tamanho.[23]

Dos elementos biográficos de Jacob Rheingantz destaca-se seu nascimento na cidade de Sponheim, na região da Prússia Renana, em 1817. Com espírito empreendedor, busca conhecimentos sobre produção de vinhos na França e, acompanhando um deslocamento familiar, imigra para a América, aportando em Rio Grande, em 1843. Em 1858, traz, através de uma associação com José Antonio Guimarães, a primeira leva de imigrantes para essa região da atual São Lourenço do Sul.[24]

A imigração pomerana foi comemorada no seu 50º aniversário com a construção de um monumento a Jacob Rheingantz, o lançamento de um livro e o translado de seus restos mortais da cidade de Rio Grande para a cripta da igreja luterana da colônia.

Ao completar o centenário, foi erigido um monumento ao colono.

Já para as comemorações do 150º aniversário, inúmeras ações, implementadas sobretudo pelo poder público, levaram a termo aquilo que passou a ser considerado como "a saga dos pomeranos". O governo municipal lançou-se, desde 2005, na promoção daquilo que definiu como "a redescoberta de ser pomerano". Cabe aqui esclarecer que nessa região não apenas pomeranos se instalaram, mas também alemães e outras etnias que ocupam regiões vizinhas, constituindo um mosaico étnico que foi o responsável, por exemplo, pela introdução dos cultivos de frutas como o pêssego, que se transformou num dos grandes elementos da economia colonial (dessa região rural de Pelotas). Com os imigrantes europeus vieram técnicas de produção de doces de frutas, tais como os cristalizados e as compotas.

Para o poder público local, a recuperação de tradições e a valorização da memória estão na base da afirmação de uma identidade que, durante muito tempo, foi encompassada pela expressão "alemão batata", ou seja, o colono de hábitos simples e formas mais rudes de expressar-se, sobretudo na fala, uma vez que a população mais idosa ainda hoje encontra dificuldades em falar o português.

Dentre as várias ações de "resgate da tradição e memória pomerana", merece destaque o Caminho Pomerano, espécie de circuito pela zona rural no qual o visitante é levado a observar e interagir com "a verdadeira cultura pomerana".

Para o ano de 2008, foram planejadas muitas atividades e, dentre elas, a cerimônia de comemoração da chegada dos imigrantes na região, no dia 18 de janeiro de 1858. Numa embarcação construída como réplica do Bucaneiro que trouxe as primeiras 88 pessoas, membros da comunidade, incluindo autoridades locais, vestiram indumentárias "como se fossem os pobres imigrantes" e, carregando sacos, valises, crianças, embarcam na Nau da memória, tal como descrito no trecho abaixo:

> Às 6h45, ao subirem no barco Bucaneiro, construído especialmente para encenação da chegada de seus antepassados em São Lourenço do Sul, RS, há 150 anos, os 88 figurantes imaginavam como teria sido aquela viagem a uma terra desconhecida. Cada um se projetou no tempo e a

> imaginação os fez voltar às suas origens. A saudação às bandeiras da Alemanha e do Brasil mostrava um misto de esperança com a nova vida, que poderia ser conquistada, e de lembranças do seu país de origem.[25]

A cerimônia segue pelo desembarque encenado às 8 horas e neste mesmo momento badalam os sinos de todas as igrejas da cidade. Em carroças, cavalos e a pé, saem os figurantes a percorrer os caminhos dos ancestrais em meio a muita emoção, tal como descrito nos jornais locais. A trajetória termina na casa de Jacob Rheingantz, sede do futuro Museu do Imigrante.

Este museu deverá ser inaugurado na casa onde morou Jacob Rheingantz e que durante muito tempo abrigou outras funções, sendo nos últimos anos utilizada como residência por famílias que ocuparam o lugar. Retomada pela prefeitura, vem sendo gestionada pelo poder público e uma associação de caráter civil, encarregada de formular a proposta museológica para esse espaço.

Um dos grandes desafios a ser enfrentado pela comissão de implantação é justamente o que se refere aos sentidos que assume Jacob Rheingantz nas memórias locais. As representações sobre este homem, certamente dotado de um grande espírito empresarial, foram construídas sobre o mito e o esquecimento. A memória construída sobre a figura de Jacob Rheingantz apoia-se sobre o pioneirismo de suas ações, fazendo dele um homem à frente do seu tempo. Ao mesmo tempo, torna invisível a figura de João Guimarães, seu sócio português, bem como as várias manifestações de descontentamento dos colonos locais, algumas delas assumindo um caráter de muita animosidade e revolta.[26]

Em pesquisa feita recentemente, Eduardo Iepsen entrevista alguns moradores da cidade e zona rural de São Lourenço. Ao ser perguntado sobre quem teria sido Jacob Rheingantz, a maior parte das pessoas entrevistadas ratifica a imagem oficial de desbravador, corajoso, empreendedor. As vozes dissonantes recuperam histórias contadas por entre as gerações familiares e falam de desgostos, decepções, exploração e revolta.

O discurso da administração local é igualmente revelador de contradições. Ao mesmo tempo em que preconiza uma política de memória que não faça exaltações aos vultos do passado, permitindo incorporar outros atores sociais nesse espaço museal, reafirma o lugar como possuidor dessa historicidade imanente e implementa ações afirmativas como a adoção de uma cidade gêmea alemã. Neste caso, Sponheim, a cidade natal de Jacob Rheingantz.

Por uma justa política da memória

A análise desses três exemplos, ainda que brevemente descritos, pode levar-nos a algumas considerações sobre os dispositivos memoriais que podem ser ativados em processos como esses. De início, fica claro que a gestão de memórias, que ocorre no campo patrimonial, traz consigo o elemento do conflito. Entretanto, cabe-nos problematizar aqui se, na verdade, o que ocorre é um conflito de memórias ou conflito sobre memórias. Pensando na primeira formulação há que se observar, tal como afirma Joel Candau, que são os indivíduos que rememoram e não a sociedade. A ideia de uma memória coletiva se impondo sobre memórias individuais não pode ser admitida sem ressalvas. Podemos pensar que, em razão de processos culturais e sociais, é possível compartilhar a mesma representação do passado, mas nunca será unânime e nunca a mesma para dois indivíduos.[27]

Logo, o que podemos admitir são conflitos em torno de uma determinada representação de passado, reivindicações memoriais que podem contrapor-se sem que, de fato, tenhamos um conflito de memórias, pois isto, de acordo com o autor, só se admitiria como uma metáfora.

Assim, pensando e voltando nossa atenção para os espaços museais, quais premissas poderiam reger nossos passos quando nos defrontamos com situações em que a disputa memorial se impõe como uma realidade? Parece-nos fundamental aqui pensar na ideia de uma "política de reconhecimento", tal como nos fala Paul

Ricoeur.[28] Tal política poderia levar-nos a reconhecer o que passou sem querer omitir ou neutralizar; ao mesmo tempo, aceitar ser interpelado pela memória do outro, reconhecendo assim que memória e patrimônio se constroem numa relação de alteridade e, finalmente, recusar todas as formas de hierarquias da memória.

Notas

[1] BONNET, Véronique (sous la direction de) *Conflits de mémoire*, Paris: Khartala, 2004.

[2] JELIN, Elisabeth (comp.). *Las comemoraciones: las disputas en las fechas « in-felices »*, Madri: Siglo XXI, 2002.

[3] TORNATORE, Jean-Louis. (2008) Patrimoine, mémoire, tradition, etc. À propos de quelques situations françaises de la relation au passe. *Conferência apresentada no II Seminário Internacional em Memória e Patrimônio*, UFPEL, Pelotas, 2008.

[4] Muito recentemente o presidente francês Nicolas Sarkozy apresentou um projeto bastante polêmico que consistia em estabelecer que cada aluno do ensino fundamental se tornasse responsável por saber nome e sobrenome de outra criança francesa vítima da Shoah. Espécie de *apadrinhamento de memória*, o projeto encontrou resistências, sobretudo na comunidade escolar.

[5] RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, L'Oubli*, Paris: Editions du Seuil, 2000.

[6] HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

[7] CANDAU, Joel. Bases anthropologiques et expressions mondaines de la quête patrimoniale : mémoire, tradition et identité. *Conferência apresentada no I Seminário Internacional em Memória e Patrimônio*, UFPEL, Pelotas, 2007.

[8] GEDI, N., Yigal, E. *Collective Memory: What Is It? History and Memory* 8(1) 1996:30-50.

[9] CANDAU, Joel. *Memoria y identidade*, Buenos Aires: Del Sol, 2001:45-46.

[10] CANDAU, Joel. Mémoire collective et mémoire individuelle fonctionnent-elles selon le même modele? *Archives*, 25, 2008. http://www.lemensuel.net/Memoire-collective-et-memoire.html Acesso em: 12 dezembro 2008.

[11] Le Monde, 10.08.2006.

[12] Exposição realizada no Kronprinzenpalais de Berlim.

[13] <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,EMI5905-15223,00.html> Acesso em: 12 dezembro 2008.

[14] LORAUX, Nicole. De La amnistia y su contrario In: YERUSHALMI, Yosef et alii. *Usos Del Olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1998, 27-52.

[15] <http://www.histoire-immigration.fr/index.php?lg=fr&nav=280&flash=0> Acesso em: 12 dezembro 2008.

[16] <http://www.lyautey.mosaiqueinformatique.fr/content/blogsection/1/57/> Acesso em: 12 dezembro 2008.

[17] Id.

[18] Carta ao presidente Nicolas Sarkozy, site da Associação Nacional Lyautey.

[19] Id.

[20] <http://www.aprodeh.org.pe/ojoquellora2006/index.html> Acesso em: 12 dezembro 2008.

[21] HITE, Katherine. *The Eye that cries: the politics of representating victims in contemporany Peru. Department of Political Sciences*, Vassar College, NY (texto inédito).

[22] Salamoni, Giancarla A imigração alemã no Rio Grande do Sul – O caso da comunidade pomerana. *História em Revista*, Pelotas, 7, 2001:25-42.

[23] COARACY, Vivaldo. *A Colônia de São Lourenço do Sul e seu Fundador Jacob Rheingantz*, São Paulo: Saraiva, 1957.

[24] Id.

[25] O Lourenciano, 19.01.2008, p. 2.

[26] IEPSEN, Eduardo.*Jacob Rheingantz e a Colônia de São Lourenço: da desconstrução de um mito à construção da História*. Dissertação de Mestrado apresentado ao PPGH da Unisinos, 2008.

[27] CANDAU, Joel. Conflits de' mémoire, pertinence d'une métaphore IN: BONNET, Véronique (sous la direction de) *Conflits de mémoire*, Paris: Khartala, 2004:21-31.

[28] RICOEUR, Paul. *Percurso do Reconhecimento*, São Paulo: Loyola, 2006.

Quatro paráfrases sobre a memória em um único campo de batalha, o museu

Daniel Castro Benitez*

Introdução

O vasto campo da memória parecia não ter limites. Não só em seu entendimento como conceito, mas também na prática, no uso diário. E começa a problematizar-se ainda mais quando colocamos a memória em um espaço que em si é limitado e preciso como o de um museu. Além disto, devemos reconhecer que este termo – o da memória –, pelo menos no caso da Colômbia, parece ter um auge inusitado, pois da última vez a palavra ocupou outra área da comunicação, como a dos meios impressos e, em especial, pela sua relação com as atividades decorridas na Semana da Paz, que acontece anualmente em nosso país no mês de setembro. Vantajosa, por um lado, pois ela (a memória) está diretamente relacionada com o passado recente de conflitos e guerras locais que têm reclamado um número sem precedentes de vítimas, pelo qual se faz necessária a invocação de um não-esquecimento relacionado a diversos desaparecimentos forçados e atos de violência, resultado de tais conflitos, mas, por outro, desvantajosa, uma vez que o uso recorrente do termo – e muito mais se deixado nas mãos dos meios de comunicação – corre o risco de um evidente esgotamento e perda de sentido e conteúdo.[1]

Além disto, não é do meu total agrado o uso de uma metáfora como a das "batalhas no campo da memória e dos museus", pelo que isto implica nas relações de poder, tensões entre grupos, mortes, atos de vencedores e perdedores, em síntese, de um estado de guerra e luta; não deixa de ser altamente sugestiva, porque evoca também as discussões quotidianas que devemos enfrentar todos os dias em nosso trabalho como profissionais de museu e as ações que decorrem dessas reflexões.

* Artista, músico e educador. Diretor da Casa Museu Quinta de Bolívar e do Museu da Independência - Casa do Floreiro do Ministério da Cultura da Colômbia. Atual coordenador regional da Comissão de Ação Educativa e Cultural para a América Latina e o Caribe do *International Council of Museums* (Icom).

Este texto visa, então, explorar quatro momentos que serão paráfrases de um exercício já paradigmático dessas batalhas no campo da memória e do museu, que teve como cenário a Sociedade Histórica de Maryland em Baltimore, EUA, e a intervenção realizada pelo artista Fred Wilson das coleções dessa entidade durante o ano de 1992 e que foi intitulada "*Mining the Museum*" (Escavando o Museu).

O exercício que pretendo realizar tem a ver também com uma preocupação que vai além das tarefas de inclusão social e discussão do tema da memória no espaço do museu, assim como de suas articulações e dinâmicas, mas que considero a ideia de "escavar ou escavando o museu" para tentar responder à pergunta sobre quem questiona os museus hoje em dia.

Acredito que a primeira e mais importante batalha que temos que realizar é contra o próprio museu, como uma entidade hegemônica e unívoca. Além de inicialmente questionar a entidade, quem devemos questionar somos nós mesmos, seus profissionais, mas não apenas para sermos questionados, mas para encontrarmos respostas a essa pergunta e dessa maneira elencar ações que lhe deem um caráter e um sentido mais condizente com as necessidades das sociedades e dos cidadãos de um novo século, necessidades essas que estão invariavelmente incluídas não só no campo da memória, mas também e por contraste no esquecimento.

Adicionalmente, ter coragem suficiente de convidar nossos espaços, pessoas, cidadãos, grupos que, de uma forma ou de outra, tenham olhares críticos, porém proativos diante da sociedade, das práticas culturais e dos lugares, que, como os museus, a cada dia são mais reconhecidos como espaços dialógicos e de reunião, todavia seguem sendo vistos pela maioria da sociedade como espaços sem uma dinâmica participativa, presos, ancorados em um exercício de memória não-conectada com o presente.

Explorar o Museu: Fred Wilson e a Hipervisibilidade

O artista conceptual Fred Wilson nasceu em 1954, no Bronx (EUA). Ele se

descreve como segue: "Africano, índio americano, europeu e ameríndio". Sem poder identificar com certeza a sutil diferença entre" índio americano e ameríndio", que muito certamente o relaciona com uma ascendência caribenha, segundo o que diz outro traço biográfico."[2] O importante é reconhecer que sua ascendência, como a de muitos de nós na América Latina, não é nem "pura" nem provem de uma única linha. No entanto, essas nomeações, assim como uma outra parte dos eufemismos que organismos do poder e do conhecimento como os museus usam para designar seus objetos e temas de estudo, são precisamente um dos aspectos interrogados por Fred Wilson durante toda a sua carreira como artista. Seu vínculo com os museus vem da década de 1970, na qual sua formação plástica complementou a de educador sem contrato permanente com o Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, assim como com o Museu Americano de História Natural e o Museu Americano de Ofícios.

Em 1992, agora em associação com dois museus de Baltimore, a Sociedade Histórica de Maryland (MHS, sigla em espanhol) e o Museu de Arte Contemporânea fazem uma das suas mais evocativas e chocantes intervenções, que valeu não só um reconhecimento internacional, mas também posteriores convites a instituições similares no mundo para desenvolver o seu trabalho.

Em sua intervenção, Wilson explorava a história específica de uma das instituições associadas, a MHS, que naquele momento havia sido fundada há 150 anos. A Sociedade Histórica de Maryland tinha sido concebida como um "Clube", sendo fundada, após a Revolução Americana, por historiadores aficionados e naturalistas de famílias distintas. A Sociedade Histórica de Maryland começava, então, com uma clara tendência a implantar uma visão muito concreta da história que tentou cuidadosamente perpetuar ao longo do tempo. Nela não aparece, por exemplo, qualquer referência aos motins pelos direitos civis que varreu Baltimore entre 1968-69, sendo a única referência à experiência de convivência africano-americana uma vitrine dedicada ao músico de jazz Eubie Blake, onde oito de cada 10 pessoas nessa cidade são afro-americanas.

O projeto colaborativo de um ano seria apresentado na Conferência da Associação Americana de Museus e, como passo para uma nova fase de renovação e abertura, a Sociedade de Maryland comprometeu-se a não rejeitar a Wilson o acesso a nenhuma parte da coleção e permitir a ele assumir o papel que exigira de conservador, arquivista ou diretor. A intervenção de Fred Wilson pretendia examinar o aparelho ideológico do museu, explorando o modo como ignorou a história das pessoas de cor. A adoção do espaço do museu pretendia eliminar as bases ideológicas que sustentam seu próprio discurso, analisando seu papel na eliminação dessa parte da história. O convite ao espectador a participar do seu processo de escrita e de representação questionando a sua própria posição dentro dele se apresentava como um princípio metodológico fundamental. Por conta desta intenção, qualquer instalação de Wilson tinha que fazer constantes referências ao sentido universalista do discurso museológico, tão presente em instalações parciais da exposição, suscitava a memória de pessoas silenciadas, esquecidas no mais extremo anonimato, bem como uma reflexão sobre a autoria da história e a tarefa de "tomar a palavra" em favor dos esquecidos pelo discurso museológico.

Uma das estratégias utilizadas, após a reflexão e a determinação de como fazer a intervenção, era precisamente a da "hipervisibilidade" dessa ausência e, em alguns casos, a confrontação de elementos de "um ou outros campos de batalha" em um novo campo que poderia ser definido como dialógico e comunicativo.

Em suma, e como escrito por Judith Stein em uma das primeiras resenhas dessa intervenção, com o título: "Escavar o Museu",[3] o artista apontava para três questões-chave, que hoje nos servem sob a mesma premissa metafórica da batalha e dos campos de combate e encontro: minar era escavar as coleções para extrair delas uma presença enterrada de minorias raciais; minar era, por sua vez, semear emocionalmente material histórico que despertasse uma consciência e criasse uma mudança institucional e, finalmente, neste florescimento após o trabalho da escavação, como consequência, se pretendia encontrar reflexões de si mesmo e dos outros (uma memória coletiva) no interior do museu e não se desprender de uma identidade (de uma memória pessoal).

Paráfrase Primeira: Presença - Ausência

Revisando o livro de visitas da Quinta de Bolívar (Bogotá, Colômbia), pode-se identificar uma grande curiosidade. No meio de todos os objetos da coleção da Quinta que pertenceram ao Libertador existe um que se destaca. Curiosamente, esse objeto não está lá e, portanto, está aí a necessidade de encontrá-lo. A espada de Bolívar tornou-se uma das mais famosas antiguidades do país nos últimos 25 anos e, no entanto, ninguém com menos de 25 anos a conhece ou a viu. Desde o seu roubo da Quinta de Bolívar, em 1974, uma simples peça se tornou fundamental para a cultura colombiana, uma vez que ajudou a construir toda uma lenda ao seu redor e, assim, tornar-se um elemento de unidade de uma nação que tanto precisa desse tipo de elemento de coesão no presente.

A sua devolução evidenciou ainda mais a ausência que o objeto tinha deixado quando subtraído em 1974, uma ideia que estava rondando a cabeça de Lucho Otero, membro do grupo guerrilheiro das Forças Revolucionárias da Colômbia (FARC), que buscava formar um grupo urbano da organização no início dos anos de 1970, sob ordens de Jacobo Arenas e de Manuel Marulanda. Nessa época, Otero e outros companheiros, entre os quais se incluía Jaime Bateman, obtiveram informações sobre o grupo OPR-33 (Organização Popular Revolucionária), do Uruguai, que roubou do Museu Casa de Lavalleja, em Montevidéu, a "Bandeira dos 33".[4] Ao receber esta informação, ocorreu a Otero a ideia de roubar a espada de Bolivar (uma das várias que se encontravam na Quinta de Bolívar, um local dedicado à memória do Libertador e fundado como museu, em 1919, na casa em que Bolivar passou parte de sua vida pública em suas várias estadas em Bogotá, entre 1820 e 1830).

A espada de Bolivar não apenas passaria a ser o símbolo do movimento (uma arma propícia para uma batalha que parecia repetir-se). Seria, igualmente, o suporte de um pensamento inovador dentro dos movimentos esquerdistas na Colômbia: o pensamento bolivariano. Parecia que o novo grupo insurgente, que começava a formar-se em 1973, via esses ideais de luta dos países da América Latina encarnados em Bolívar como um excelente apoio ideológico. Com isto, buscava-se dar à revolução uma identidade com a qual as pessoas se sentiriam muito mais identificadas.

> Queríamos fazer um movimento para o país, para o cidadão comum e corrente, para as pessoas que quisessem mudar este país. E o nacionalismo ali era um fator essencial que não víamos nas FARCs. Começamos a pensar no tipo de operação político-militar, que se relacionava com Bolívar, para reinvindicá-lo, para excluí-lo dos livros de história.[5]

Bolívar era a imagem de um lutador contra a opressão, de um homem que empunhava armas para defender e proteger o seu povo e isto foi o que o M-19 buscava fazer. Desta forma, a ideia de Lucho Otero sobre o roubo da espada enquadrava-se perfeitamente, o que levou à ideia do roubo, além de distanciá-los das FARCs.

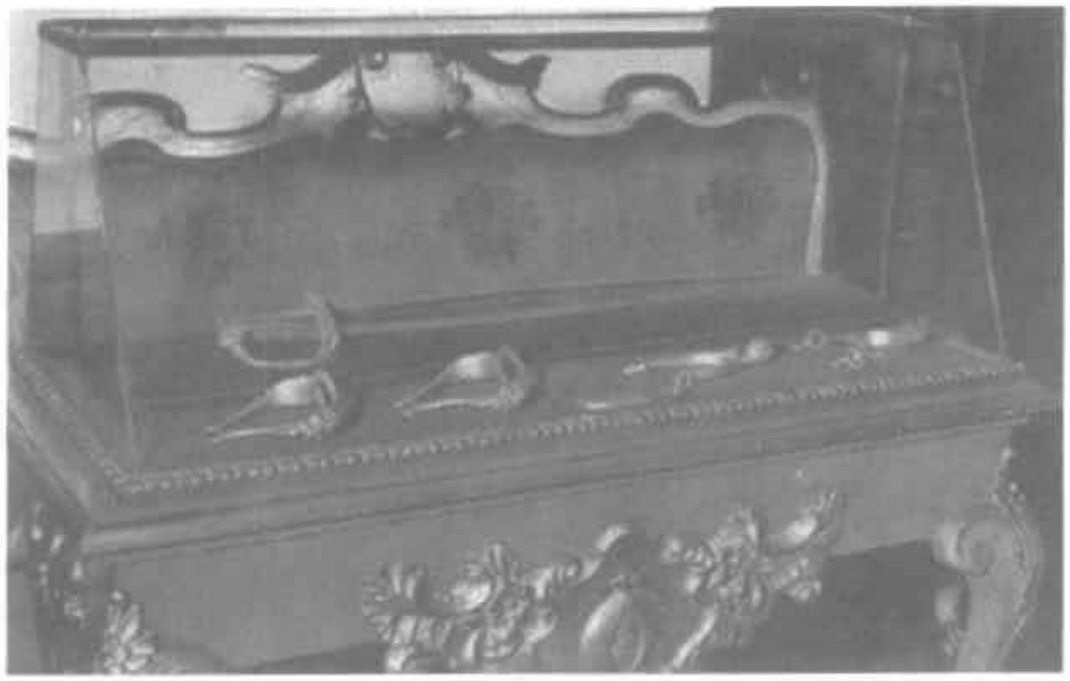
Uma vez formado o M-19 como grupo proveniente das Forças Armadas Revolucionárias e resgatada a ideia de Lucho Otero, os trâmites para a "devolução da espada de Bolívar para a luta" começaram, enquanto uma grande campanha nos meios de comunicação impressos foi feita, o que gerou muita expectativa.

No dia do roubo da peça, um dos guerrilheiros, Fayad, recorda: "Tomo a espada em minhas mãos. Fico impressionado como é pequena. É muito pequena. Que sensação tê-la, empunhá-la!" Saem da Quinta, mas não antes de deixar panfletos aludindo ao movimento que explicavam o que era o M-19, porque nascera e quem era seu inimigo. Esses panfletos, além do próprio roubo, eram significativos porque davam conta não só da dimensão política da empresa, mas também da forma como o jovem grupo guerrilheiro demonstrava seus objetivos em seu manifesto, que, além de tudo, tratava os museus, em termos gerais, como um exemplo negativo da memória histórica e de seu uso social. Um adendo do mesmo diz:

> Bolívar, sua espada volta à luta. A luta de Bolívar continua, Bolívar não morreu. Sua espada rompe as teias de aranha do museu e se lança aos combates do presente. Passa para nossas mãos. Nas mãos do povo armado. E agora aponta para os exploradores do povo. Contra os senhores nacionais e estrangeiros. Contra eles que a trancaram nos

museus, enferrujando-a. Aqueles que distorceram as idéias do Libertador. Os que nos chamaram de subversivos, apátridas, aventureiros, bandidos.

(...) E é que para eles a sua espada em nossas mãos é uma ameaça. Porém, Bolívar não está com eles – os opressores –, mas sim com os oprimidos. Por isso sua espada passa para nossas mãos. As mãos do povo armado. E juntamente com as lutas do nosso povo não vai descansar até alcançar a segunda independência, desta vez completa e definitiva (...)



Espada de Bolívar na sua exposição original

Estas referências ao museu são muito reveladoras da "estima" que esse grupo tinha de uma instituição, que, embora seja tradicionalmente conhecida por ser a guardiã da memória, era vista como se você estivesse preso no tempo, na qual não havia qualquer compromisso social, perpetuando as tradições de hierarquias velhas e obsoletas. Se esse local frio e cheio de teias de aranha enferrujava o duro ferro de uma folha da arma roubada, de acordo com o panfleto, o que seria, então, das outras obras documentárias tão frágeis, além da consciência de muitos dos cidadãos que cruzavam o limiar desse e de outros locais semelhantes, para rever uma história memorizada à força de anedotas e lugares comuns, tal como feito de maneira invejosa e negligente, mas não inteiramente correta, pela Sociedade Histórica de Maryland por mais de 150 anos ou pela nossa Academia Colombiana de História, fundada em 1902? Nessa oportunidade, o museu não foi escavado por um desejo artístico, como no caso de Baltimore, mas por outra vontade de dimensão política, a

qual demorou quase 20 anos para transformar seu armado e violento discurso em um corpo e em um discurso político que viria a ser o protagonista das mudanças que o país veria, a partir da década de 1990, com o advento de um novo cenário que teria como eixo uma nova constituição política, produto de um exercício participativo e plural, que viria a alterar os esquemas decimonônicos, centralistas, hierarquizados e unifocais, aos quais o país estava tão acostumado desde 1886, ano de sua penúltima constituição, centralista e vertical na sua compreensão do estado e seu respectivo poder.

Este é o momento (1991) em que o grupo M-19 se integra à vida política colombiana e decide devolver o objeto roubado 17 anos antes do museu dedicado ao Libertador. Esse retorno adquiriu um caráter mais simbólico, uma vez que o regresso da espada ao museu foi tão fugaz quanto o próprio ato acontecido na Quinta de Bolívar no início de 1991, quando o comandante Antonio Navarro a entrega aos filhos dos combatentes do grupo guerrilheiro e esses, por sua vez, ao presidente da República.

A decisão da Presidência da República, no entanto, foi mantê-la indefinidamente e, até hoje, segue em um cofre de segurança do Banco Central, de onde saiu em pouquíssimas oportunidades.

Outras são as formas de evitar essa e outras ausências na Quinta de Bolívar, a de indivíduos e grupos humanos e a de outros bens materiais. Uma delas foi uma aliança com o Museu Nacional para ter uma amostra do que havia ativado as memórias dos despejados pelo conflito armado e que a essa altura estavam em Bogotá. A partir de suas experiências, criaram uma personagem chamada Yolanda, que, nessa oportunidade, entraria em diálogo com o Libertador. Além disto, a maneira como – em uma compreensão dos modelos educacionais renovados – grupos de crianças das escolas das proximidades eram convidados por um ser "ausente", que se fazia presente, é o mesmo que dizer Bolívar, de modo a refletir sobre seu patrimônio pessoal. Nestes casos, memórias presentes escavavam o museu com suas materializações, tendo sido elas pensamentos ou objetos.

Paráfrase Segunda: Mimese

Em 2006, 50 mulheres de Medellín, a segunda maior cidade da Colômbia, saíram para as ruas com hematomas no rosto e corpo. Eram mulheres de todas as idades fazendo o que fazem em um dia qualquer: estudar, trabalhar em um refeitório, fazer fila em um banco, dar aulas, andar de metrô ou caminhar em um *shopping*. Podia parecer rotina, se não se tratasse da Evidência Clínica, uma intervenção artística da artista Líbia Posada. As pessoas não sabiam que essas mulheres tinham sido maquiadas pela artista, com a assessoria de especialistas em medicina e de médicos que trabalham na área de abuso de mulheres. Também não sabiam que elas, em sua maioria, eram amigas ou conhecidas da artista e que todas simpatizavam com o modo como as pessoas reagiriam ao vê-las. A reação foi mista. Houve solidariedade na universidade, indiferença no banco, interesse no centro comercial e cochichos nos vagões do metrô. "Filho da puta quem a maltratou tanto", foi um dos comentários recebidos dos trabalhos. Em uma cidade onde nove em cada 10 casos de violência doméstica contra as mulheres e os crimes sexuais são um fato comum, qualquer reação era importante para Posada.

Em 2007, Líbia Posada decidiu continuar com sua obra: Evidência Clinica II. Os curadores do Encontro Internacional de Arte Contemporânea Medellín/2007, que já conheciam o seu trabalho, queriam uma intervenção sutil, porém impactante e, segundo descrito pela reportagem feita para uma revista cultural, conseguiram.[6]

No terceiro andar do Museu de Antioquia e depois no Museu Nacional da Colômbia, nas salas onde estavam pinturas dos séculos XIX e XX, foram substituídas 11 obras de artistas deste período pelos retratos de mulheres abusadas. À primeira vista passam despercebidas porque eles usaram as mesmas marcas das obras republicanas, mas depois de quatro ou cinco mulheres amarrotadas, os visitantes começam a suspeitar. "Como é que aqui pintam mulheres esbofeteadas?", disse um homem que visitava o museu com seus filhos.

Primeiro, não são pinturas e sim fotografias – e é aqui que acontece o primeiro ato de mimese –, a arte subverte e brinca com a linguagem da pintura acadêmica do

século XIX e início do XX e, segundo, paradoxalmente, as mulheres "esbofeteadas" não são uma novidade porque, por receio à denúncia e avarias afetivas, elas mesmas tendem a mimetizar a sua dor em um ato de resignação.

Do mesmo modo e durante o segundo semestre desse ano (2007), o Museu Nacional da Colômbia, com sede em Bogotá, hospedou essa mesma série, mas com um outro título, que lhe deu um aparente novo e irônico significado para a amostra e onde, em minha opinião, continuava essa tarefa de mimese com um melhor efeito em sua nomeação: RE-TRATOS: "O anjo da casa". A palavra retratos escolhida é sinônimo de uma imagem fotográfica e também está relacionada à prática de reproduzir imagens e rostos das pessoas a partir de processos pictóricos; a subdivisão da mesma remete-nos ao mito e origem da tarefa de reproduzir o rosto humano a partir da raiz latina (ri-trato), *pour-trait*, ou seja, traço por traço.

O mito de origem do retrato é contado em Plínio, o Velho, o qual relata que a filha de um oleiro, na noite antes da partida do seu amado, deixa seu perfil refletido na parede graças à sombra de uma tocha e, desta forma, em um ato de amor, traço por traço reproduz o rosto do seu amante, que partirá mais tarde.



O Anjo da Casa. Libia Posada

No entanto, no caso de Líbia Posada, o tema do trato "repetido", está diretamente relacionado com o que se entende nas sociedades machistas como um ato de amor e de posse: bater nas mulheres e abusar delas para demonstrar dominação. Daí o jogo do re-trato, ou seja, a repetição da violência doméstica e nela registrada a queixa de Líbia Posada com sua obra. O trato repetido não é um ato amoroso, mas, pelo contrário, é um gesto de violência que deixa sequelas e feridas.

Além disto, o subtítulo da amostra, "O Anjo da Casa", está ligado ao papel aprisionador comum às mulheres através da visão católica, heterossexual, pontual da família e base da vida social – tal como descrito pelo material introdutório à exposição no Museu Nacional – "Numa mulher não se bate nem com uma pétala de rosa", ditado popular para representar esse papel feminino e maternal, que entra em confronto com as imagens de Posada na instalação de seu trabalho nas salas da Conformação da República no Museu Nacional, que é novamente um museu que abriga coleções de arte, embora tenha um profundo papel histórico.

Os retratos de mulheres têm pouca presença nas salas do museu e os que existem enquadram-nas no já descrito. O papel está confinado à dependência da figura masculina e o que busca essa montagem temporária nas salas de conformação da nação colombiana, o que demonstra um profundo e ainda marcado papel masculino, tornando evidentes "as contradições entre o público e o privado", entre o que se diz e o que está escondido, entre aquilo que é reconhecido como a produção cultural e o que é negado como tal.

Por outro lado, e o que considero altamente significativo na ativação da memória no campo de batalha do museu, neste caso, a estratégia, em contraposição ao exercício de Fred Wilson em seu uso da hipervisibilidade, destaca as exclusões a partir de fortes contrapontos de peças emblemáticas e seus conteúdos. O trabalho de Líbia Posada em suas duas ações em dois dos museus mais representativos da Colômbia é agir a partir de um exercício mimético, que acaba confrontando o público sobre suas ideias de beleza e as definições do que se estabelece como feminino ditadas em uma cultura eminentemente patriarcal, quando convida o visitante a "descobrir" a verdade dessa usurpação através de um segundo e mais detalhado olhar.

E é precisamente por meio dessa tarefa que Paul Ricouer também aborda, em suas reflexões sobre o tempo e a narrativa, como a mimese, além desse jogo de dissimulações e "usurpações", se converte em um instrumento de mediação, no qual e segundo esse autor identifica três fases da mimese no âmbito narrativo, dessas a segunda qualidade tem um impacto maior por ser precisamente a que busca

"conduzir do antes ao depois do texto, transfigurar o antes em depois pelo seu poder de configuração".[7] Mais adiante já retomaremos essa ideia em que as três fases sugeridas por Ricoeur, mais que substituir uma fase por outra (as três fases da mimese), devem permitir a construção de uma relação entre esses modos miméticos de maneira "mediática", mas a partir de uma leitura do temporal.

É, portanto, essa tarefa que, a meu ver, almeja esse valoroso exercício de vontades: o da denúncia do artista e sua denúncia artística, bem como dessas duas instituições museológicas colombianas, que, da mesma forma que a Sociedade Histórica de Maryland, fizeram uma aposta em explorar a si próprias e rever suas práticas a partir de uma intervenção e que, certamente, transformam literalmente não só uma parte da nossa memória histórica, mas também a instituição museu como um todo.

Paráfrase Terceira: Ruptura

O mito fundador da nação colombiana e sua independência estão baseados em uma disputa por um vaso entre crioulos e espanhóis, no contexto das mudanças políticas da monarquia espanhola no início do século XIX e seus impactos sobre as colônias ultramarinas. Essa rixa foi concretizada em uma casa de esquina da praça principal de Santa Fé de Bogotá, em 20 de julho de 1810, data que marca o ponto de partida do processo de nossa independência.

Por conta da comemoração do Sesquicentenário de Independência, em 1960, e através de um ex-presidente da República, Eduardo Santos, e um membro da Academia de História da Colômbia, Guillermo Hernandez de Alba, o Congresso ordenou, de acordo com a Lei 95, de 1959, Artigo 10, que outorgava a restauração dessa casa, onde aconteceu a rixa que se constituiu em um dos acontecimentos que levaram à convocação de um fórum aberto e à subsequente elaboração da ata da Independência na capital de Nueva Granada, em 1810, nesse lugar organizar um museu sobre os líderes que encenaram essa data, bem como a criação de um museu da "Velha Bogotá".

A base patrimonial do museu constituiu-se de um conjunto de 61 peças procedentes do Museu Nacional, da Quinta de Bolívar e do Museu de Arte Colonial, entre retratos da época, alguns objetos para ambientação e peças significativas como a base do histórico Vaso do 20 de julho (um tema que hoje é sinônimo de independência na Colômbia, da mesma forma que o Estandarte de Dolores, no México, e o Sino da Liberdade, na Filadélfia).

Não obstante, sua carreira de quase 50 anos, a missão e a visão do museu nunca deixaram de percorrer um caminho claramente historiográfico. Em essência, o seu dever de investigar, preservar e comunicar o patrimônio nacional colombiano viu-se refletido na produção, compilação e divulgação de detalhes históricos relacionados com o 20 de julho de 1810.

Até o ano 2000, foi formulada uma ideia para uma nova reconfiguração museológica que serviu de ponto de partida para as reflexões suscitadas em atividades posteriores que envolveram o público do museu nessa necessidade de repensar e repensar as expectativas de uma renovação obrigada.

Em geral, os resultados dessa tarefa tornam evidente a necessidade de proporcionar um abrangente e ponderado contexto museológico para os conteúdos da instituição. Além disto, considerou-se imperativo que não se constituísse como uma "versão oficial" do processo de independência da Colômbia, mas sim como um convite significativo ao questionamento da razão desses sucessos. Isto levou as coleções, espaços e material educativo que o museu produziu a serem submetidos a uma minuciosa sistematização e valoração pedagógica e crítica. Desta forma, dá-se um primeiro passo institucional para a redefinição do museu como um "laboratório de cidadania" em que tanto o conteúdo como o objetivo são definidos a partir desses exercícios de participação e inclusão social.

Desde já, a nova missão do Museu da Independência não é apenas apresentar o ato de independência da Colômbia como um incidente insignificante, mas também sugerir múltiplas leituras reflexivas da Independência Nacional. Nem deve ser pensado como um ataque iconoclasta aos símbolos nacionais. Pelo contrário, é tempo de dar-lhes novos significados e, especialmente, a oportunidade de transcender a anedota

da rixa e da suposta ruptura do vaso, não só como objeto, mas como um emblema em um olhar para as mudanças, as mudanças sociais e as rupturas literais e simbólicas de um *status quo*, bem como a formação de novas instâncias políticas, sociais e culturais. Tudo isto em nome de uma aposta na promoção de uma cidade autônoma, crítica e participativa.

No entanto, e além do caráter historiográfico que o museu tem, um aspecto suscita-nos uma grande preocupação e torna-se um enorme desafio não nesse exercício de renovação, pois, além das referências e recontextualizações de uma época da história colombiana de 200 anos atrás, há outra circunstância de nossa memória recente que está relacionada com o museu e, em particular, tornou-se uma das outras perguntas dos visitantes em relação à casa nos últimos tempos.

Em 6 e 7 de novembro de 1985, um comando do grupo guerrilheiro, M-19, constituído por 35 pessoas – o mesmo que roubou a espada de Bolívar, em 1974, da Quinta do Libertador em Bogotá – assumia o Palácio da Justiça, edifício adjacente ao museu, para exigir a demissão do presidente da República, através do sequestro "in-situ" dos juízes do Supremo Tribunal. Uma excessiva intervenção das Forças de Segurança resultou em graves violações dos direitos humanos e do direito internacional humanitário, envidenciadas pelo elevado número de vítimas. Um terrível incêndio acabou por ser o trágico final dessas 53 horas de destruição e morte, não sem que antes e nas tarefas da retomada por parte do exército um grande grupo de pessoas fosse transferido para o local que foi concebido como uma central de operações das Forças Armadas: o Museu do 20 de julho de 1810. Sua proximidade estratégica com o Palácio da Justiça, uma vez que ele está localizado no canto nordeste da Praça de Bolívar, fez com que muitas pessoas fossem transportadas a esse lugar para fazer perguntas, pois presumia-se que os guerrilheiros, por causa da violenta intervenção do exército, estavam trocando as roupas pelas de civis mortos no interior do Palácio devido à confusão que imperava e, desta maneira, saíam sem serem notados.

Algumas pessoas que chegaram à casa do Vaso, como é coloquialmente conhecida, desapareceram e este ainda é um motivo de processos judiciais, que,

após muitos anos, se mantiveram sem solução e, hoje, estão finalmente dando bons resultados, em respeito às reclamações dos familiares das vítimas e nas condenações dos soldados envolvidos nessa ação.

Entretanto, essa memória mais recente e ainda não-cicatrizada da atual história da Colômbia, que levanta uma outra leitura do conceito de "independência", ainda tem a sua marca e pátina no museu, quando muitos visitantes nos perguntam sobre os fatos nesse lugar, em 1985. Queríamos cadenciar a espera da renovação de 2010, para enfrentar este desafio, que, certamente, deve ser capítulo obrigatório daquilo que esse museu da cidadania pretende desempenhar no contexto das comemorações Bicentenárias e acreditamos que parte dessa tarefa deve ser diretamente relacionada com ações empreendidas pela artista colombiana Doris Salcedo, que, em 2002, decidiu realizar um "ato de memória", como ela mesma definiu, no local onde a memória individual e a coletiva tinham sido ultrajadas. A intenção da artista nessa obra, como ela descreve, também buscava ativar a memória dos visitantes, que, por sua vez, carregam e levam consigo suas próprias memórias e lembranças, neste caso ligadas a esse terrível momento.[8]

A chave que Doris Salcedo aciona, nesse momento, é um dos elementos que o museu deseja assumir e pôr em atividade, não só com esse feito, mas também com o mesmo conceito de "independência". Cruelmente, o campo de batalha foi literalmente o vizinho Palácio da Justiça e a casa vizinha um dos espaços que foi cenário desse confronto. Hoje, o museu quer tornar-se um campo de batalha, mas no qual – o contrassentido – se choquem pacificamente as memórias individuais e coletivas de uma nação que – podemos dizer com honestidade – ainda busca sua independência.



O Vaso de Llorente
Símbolo da independência colombiana

Paráfrase Quarta: Vazio

Hoje, é muito intensa a reflexão sobre os objetivos e tarefas tradicionalmente atribuídas ao museu, bem como o questionamento de como uma instituição nascida com o colonialismo consegue apenas perdurar sem alterações ou mudanças essenciais na era pós-colonial. Uma reflexão que, naturalmente, incorpora o conceito de audiência, como entidade condicionada por um prévio sistema de aquisição, apresentação e interpretação das obras, apoiada por termos como arte e artefato, período e estilo, *high and low*, dominante e marginal, assim como por leituras lineares e cronológicas da ciência, da arte e da História.

No entanto, será o próprio conceito de História que, em última análise, se tornará um verdadeiro núcleo de atividade dessa prática de reflexão crítica, especialmente na sua vertente mais sensível à política do multicultural ou na atenção àqueles que, por sua raça, gênero ou status social, foram silenciados de uma forma ou de outra no discurso histórico dominante. É configurado em torno dele (o museu) uma das vias mais férteis e críticas do pensamento estético pós-moderno, embora já se saiba que este último conceito começa a ultrapassar a sua carga de conteúdos para ser substituída por outras formas de pensamento e ação.

Sendo assim, a relação do indivíduo com a história apresenta-se como tema central. Propõe-se uma visão da história, que a rejeita como uma mera consecução de eventos, como algo unificado e construído pelas convenções institucionais, ressaltando o abismo do esquecimento, da censura da memória. É necessário, portanto, mostrar até que ponto a história é uma construção criada pela estrutura do poder que selecionou apenas alguns dados (convenientes a ela) a serem lembrados. De acordo com esta proposta, as obras mais apreciadas e valorizadas nos museus seriam sujeitas a uma avaliação histórica específica, que se tornaria parte do sistema de nossa tradição e cultura.

Os museus popularizados no século XIX estão, na sua maioria, relacionados com a ideologia da nação (aliança) e, como resultado, profundamente interligados

> no Yin da Ilustração, da democracia, do racionalismo utópico, e por sua vez pelo Yang do colonialismo, do racismo e da exclusão do outro e dos outros, mesmo com o esforço que faz o presente por desfazer as ditas dicotomias.[9]

Tendo isto em mente pensei, já para ir encerrando estas reflexões, que uma das mais marcantes e impressionantes obras de Doris Salcedo, de quem anteriormente fizemos referência, intitulada Shibbolet, e que foi encomendada pela Galeria Tate Modern, de Londres, dentro da série Unilever, pode dar-nos muito mais elementos de reflexões adicionais, assim como a ressonância deste debate sobre a democratização da memória e a função social dos museus no século XXI.

Salcedo definiu seu trabalho como um espaço negativo que apela para o vazio e a totalidade e o vazio (buraco) da história, que marca uma diferença insondável entre raças e culturas. "Esse vazio e integridade da história a que me refiro é o da história do racismo, que corre paralela à história da modernidade e pelo seu menos nobre e negro".[10]

O que Salcedo questiona neste trabalho, além de evidenciar o drama ainda vigente das exclusões e essa necessidade de memória pela qual advoga Andreas Huyssen, na qual o ato de romper, rasgar, penetrar tem igual medida em sua dimensão de raiva e de prova dos limites a que se pode chegar com atitudes intolerantes, é o fato que, na minha opinião, é mais perturbador, mas



Doris Salcedo. Shibboleth

mais cheio de significado e que dá lugar à reflexão deste simpósio.

E de maneira lúcida e inteligente, ao contrário dos sete artistas que a procederam em suas intervenções no vestíbulo de Turbinas da galeria Tate, sempre quiseram "preencher" esse espaço com intervenções monumentais que têm também incluído na sua raiz etimológica a ideia de memória (monu-menti). No entanto, o que concebeu Doris Salcedo foi precisamente um esgotamento desse lugar e com ele próprio, deixar uma pegada na superfície, que demonstre a profundidade não só do espaço físico em si, mas o que subjaz aos discursos históricos, artísticos, culturais e políticos que um museu como uma instituição envolve. Uma dupla linguagem que subjaz à superfície e que só rasgando-a pode-se, eventualmente, evidenciar.

Este questionamento é não só da história do Ocidente e de sua carga política, mas também do museu como ferramenta e veículo desses discursos. Por isto, é altamente sugestivo que esse ato (que tecnicamente tem demandado uma grande capacidade de logística da equipe de trabalho da artista e da própria instituição), que se manteve à vista do público durante seis meses, até abril do ano de 2008, permitiu que toda a dimensão crítica e as limitações dos ideais humanistas sejam postas em dúvida, com essa fissura, que, por sua vez, sugere um abismo.

Como manifesta Achim Borhardt-Hume, após a intervenção da artista "só deixará uma cicatriz sobre o piso de concreto da galeria Tate. No entanto, este lugar nunca poderá ser o mesmo de novo", muito provavelmente com a mesma lógica do abuso feminino. O "dano" já está feito, no melhor sentido da palavra, pois o questionamento permanece e se fortalece cada vez mais.

Da mesma forma que os rostos das mulheres de Líbia Posada, ainda que na mimese da maquiagem, e dos de muitas mulheres ou de pessoas em todo o mundo, essa ferida não pode deixar-nos indiferentes, pois já não somos os mesmos após sentir na própria pele a violência, seja ela individual ou coletiva, pois ela, bem como a memória, também tem duas dimensões de singularidade e pluralidade.

Portanto, creio que uma das mais importantes batalhas que temos que realizar é – como dizia no início deste relato – contra o próprio museu como uma instituição e,

para isto, a obra de Doris Salcedo deveria entregar-nos todos os elementos com potencial de desenvolvimento dessa estratégia. Nossa tarefa cotidiana é a de poder escavar indefinidamente esse espaço, que é visto como um repositório da memória, porque, quando tomamos por entendido esse local onde trabalhamos, quando acreditamos supor quais são seus objetivos e metas, quando taxativamente reconhecemos como espaços "históricos", "artísticos", "científicos", etc., é ali que iniciamos o perigoso caminho da exclusão nessa rotulação e categorização.

Conclusões

Conforme expresso por Andreas Huyssen,

> em uma época de limpezas étnicas e crises de refugiados, de migrações massivas e mobilidade global que afetam cada vez mais pessoas, as experiências do despejo e do reassentamento, a migração e a diáspora já não parecem ser a exceção, mas sim a regra.[11]

No entanto, esses fenômenos não resumem toda a história. Enquanto as barreiras espaciais são debilitadas e enfraquecem e o espaço em si é rapidamente devorado por um tempo cada vez mais comprimido, um novo tipo de mal-estar começa a enraizar-se no coração da metrópole. A insatisfação – continua o pensador alemão – surge a partir de uma sobrecarga da informação e percepção, combinada com uma aceleração cultural, gerando uma recarga que nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão preparados para enfrentar. Quanto mais rápido nos vemos enfrentando um futuro que não nos inspira confiança, muito mais forte o desejo de desacelerar e ficarmos mais presos às memórias em busca de consolo. Mas que tipo de conforto que podemos ter nas dolorosas memórias do século XX e dos primeiros anos do XXI? E quais são as alternativas?

Se nos atrevemos a seguir preenchendo todas as lacunas que a memória tenha deixado em nossos museus, em uma benevolente tarefa de solidariedade cultural, que outra tarefa é atribuída aos nossos visitantes-cidadãos do século XXI, senão continuarmos aceitando que quem deve resolver o assunto da memória é a instituição

que os acolhe e, por isto, permanece impotente diante de tanta boa vontade. Muito provavelmente volta a cair na armadilha de acessar um lugar da memória que não lhe permite interagir nem entrar em diálogo e muito menos questionar o exibido, assim como o mesmo espaço em que essa memória tenha sido coletada. Penso que é de vital importância, então – em um ato que parece sob todos os prismas totalmente contraditório –, que o museu de conta de espaços nos quais precisamente existam vazios, lacunas, oportunidades para esquecer, mais que de lembrar. Nele que não completemos a história do antes e do depois, mas que demos a oportunidade aos nossos visitantes de detectar essas ausências e, assim, construir e reconstruir o dia-a-dia desse local, da mesma maneira que se reconstrói a memória cotidiana.

A principal batalha encontra-se aqui. Nessa fascinante, mas perigosa doença do esquecimento, que, por sua força em uma época na qual ainda todo mundo leva consigo a sua dupla memória – pequenos terminais USB –, também tende a deixá-la esquecida em qualquer terminal. Os museus nos tempos de Alzheimer, em que – e da mesma forma que aqueles que sofrem dessa falta e vazio de suas memórias – têm uma vantagem inegável: Eles vivem em uma espécie de eterno presente, sem o problema óbvio da história.

Considero que, justamente, o exercício que devemos propiciar é pedir aos nossos visitantes no limiar do museu que esqueçam antes de lembrar, mas não do desempenho de uma tarefa obrigada em que a memória passada não deve ser considerada, pelo contrário, reconhecer que é esquecendo que podemos lembrar de maneira fresca e espontânea do novo e este exercício tem de importante a conjuração do medo que Huyssen nos advertiu quando estamos envolvidos em pesadas cargas de informação e comunicação. Esta tarefa de esquecimento – algo como a ativação de outro tipo de memória em tempos de Alzheimer – tem no fim das contas duas maneiras de ser realizada. Uma delas vimos através dos exemplos citados. A arte, por meio de criadores inquietos e politicamente comprometidos com uma busca de melhores condições sociais e culturais para a cidadania, pode trazer a esses esvaziamentos de significado ou a essas detonações no interior dos museus, sem que por conta deles haja mais devastação que a ressonância dessas imagens em nossas

mentes e experiências, bem como a possibilidade de que os temas realmente possam não só se recompor diariamente, mas também se explorar mutuamente, quando lhes damos propósito em sua ação, sem hierarquias e aprisionamentos, permitindo-lhes um ar novo nessa coisa que o próprio homem chamou de história, arte, ciência, antropologia, que apenas uma única e simples palavra contém todas: a própria vida.

Além disto, destruir a ideia de um museu como um depositário de memória passada, para transcender a uma ativação do elemento temporal, no qual e tal como se referia a ideia dos três níveis de mimese na análise da intervenção de Líbia Posada, também nos dá a possibilidade de refletir sobre uma ideia de tempo em que passado, presente e futuro devem encapsular-se em um novo espaço e entrar em mediação mútua e inter-relacionada, sem que um dos três tenha superior poder hierárquico sobre os outros. Assim como o museu é visto como um espaço dominante produto da civilização ocidental, na sua necessidade de englobar a memória através dos objetos, da mesma forma o Ocidente criou um regime temporal que tem tendência para a abolição da pluralidade do tempo.

É por isto que me identifico profundamente com a ideia vinda de um grupo de intelectuais e artistas convidados por Miguel Angel Hernandez Navarro, a partir do Projeto de Arte Contemporânea de Múrcia, na Espanha, no qual se acredita que, até o momento da interculturalidade, deve ser superado em nome de uma convivência de tempos como uma colisão e tensão irredutível, como uma discronia fundamental impossível de assimilação. A possibilidade de que a memória se articule a um novo modelo temporal para além da interculturalidade e da hibridação. Um espaço e tempo em que se subverte a intuição; um espaço escotômico, como um ponto cego, o ponto de um lugar vazio, um centro ausente. Isto, então, daria valor às descontinuidades, aos saltos, às insuficiências, às ausências... aos tempos mortos. E por que não estaria dando sentido a alguns dos exemplos que foram anteriormente apresentados. Saltos e insuficiências que se tentou eliminar de todo o tempo elíptico e sequencial. Em suma, uma aposta e uma enorme batalha, cuja grande arma é a de uma temporalidade descontínua, uma heterocromia, entendida como um choque de tempos impossível de se resolver.

Ali, a memória deixará de ser apenas objeto do passado e nela os museus serão espaços verdadeiramente democráticos, porque abrigarão não somente a época de a seus temas e discursos, mas também os milhares de visitantes-cidadãos, aos quais solicitaremos o favor de se esquecerem antes de entrarem.

Notas

[1] A reflexão sobre a memória foi amplamente debatida nas últimas décadas como uma parte constituinte do processo histórico e, portanto, de sua óbvia relação com os museus. Autores como Paul Ricouer e Paolo Rossi indagam desde a filosofia sobre este assunto em particular, sempre combinando o conceito com as dimensões da história, o passado e o esquecido. Além disto, James E. Young, escritor americano, coloca a questão nas manifestações artísticas, culturais e mediáticas que têm procurado relembrar o Holocausto judeu durante a Segunda Guerra Mundial, mas não podemos ignorar o fato de que a memória e sua relação com a recordação e o mesmo esquecimento estão baseados na tradição platônica e na *gnóstico-hermética* que tantos elementos deram aos pensadores, como Santo Agostinho e Atanasius Kirchner, para citar dois exemplos extremos. Ver RICOEUR, Paul. *Memoria, historia, olvido*. Fundo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2000; *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madri: Edições Universidad Autónoma de Madrid, 1999; YOUNG E., James. *At Memory's Edge. After – images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. Yale University Press. New Haven and London. 2000. *The Texture of Memory*. Holocaust Memorials and Meaning. Yale University Press. New Haven and London, 1993.

[2] CORRIN, Lisa G. *Mining the Museum. An installation confronting history*. In: GAIL, Anderson (Ed.). *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives of the Paradigm Shift*, Oxford: Altamira Press., 2004, p. 250.

[3] STEIN, Judith. *Sins of omission: Fred Wilson's mining the museum*. <http://slought.org/files/downloads/publications/ salons/1083.pdf> Acesso em: 23 de janeiro, 2009.

[4] Agradeço esta informação passada por Alejandro Jiménez, coordenador de museus da Direção de Cultura do Uruguai.

[5] Testemunho de Alvaro Fayad. In: BEHAR, Olga. *Las guerras de la paz*, Bogotá: Editorial Planeta, 1985, p. 138.

[6] BUILES, Mauricio. La nueva compañía de los prohombres de la patria. *Revista Semana*. n. 1297, 5 de março de 2007.

[7] RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración. I Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madri: Século XXI, 2004, p. 114.

[8] SALCEDO, Doris. *Shibbolet*, Londres: Tate Publishing, 2007, p. 83.

[9] Id. p. 42.

[10] Id. p. 38.

[11] HUYSSEN ,A.; DOANE, M.A.; SHAPIRO, G. (et al.) *Heterocronías, tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008.

Os museus nacionais no pós-colonialismo

Rubí Sanz Gamo*

No terceiro livro da República, Platão recomendava a contemplação do belo com a finalidade de amá-lo e imitá-lo e os museus têm tido como um de seus propósitos o deleite. Sem abandonar este nobre objetivo, os museus, que afetam toda a sociedade e são receptores de públicos muito variados, têm que se confrontar com as responsabilidades decorrentes de novos comportamentos sociais, que afetam os principais processos que modelam nossas maneiras de relacionar-nos. Inevitavelmente, temos que citar primeiro a assimétrica globalização econômica,[1] criadora da crise atual, que, em termos de cultura, provocou, como uma de suas reações, a proteção das identidades particulares dos povos e a globalização da cultura no sentido sugerido por A. de Toro,[2] fenômenos ambos que se entrelaçam e convivem, tendendo a uma cultura universalizada, no que tange ao comportamento (costumes, vestimentas, etc.), com um aspecto negativo, como é o caso da perda da diversidade cultural. Além do que, os avanços técnico-científicos situam a comunicação em uma esfera de influência, até pouco tempo inexplorada, da qual a Unesco já fez um alerta sobre seus distintos aspectos em 1970,[3] e permitem falar da Sociedade da Informação com seus aspectos ambivalentes.[4] Com tudo isto, complexos processos sociais estão sendo produzidos, nos quais os fenômenos migratórios contribuem para o multiculturalismo dos países receptores[5] e também para choques culturais.[6]

Há necessariamente uma ruptura com o conceito de museu surgido do pensamento ilustrado, desenvolvido no início dos Estados liberais do século XIX[7] e consolidado durante a primeira metade do século XX, mas que começou a ser revisto a partir do pensamento de Rivière e da nova museologia, bem como dos acontecimentos de maio 1968. Os museus, progressivamente, tornaram-se instrumentos

* Doutora em História e diretora do Museu Arqueológico Nacional (Madri, Espanha).

dinâmicos capazes de poder contribuir para os mais diferentes interesses, alguns ligados ao prestígio, outros à educação, estética e apreciação da beleza. Há instituições que são criadas com o objetivo principal de promover zonas deprimidas e assim por diante.

O museu parece ter se tornado uma instituição necessária para a transmissão de conceitos, de formas de vida, de tecnologias, etc., mas se transformou, especialmente, em um fórum aberto onde a sociedade é capaz de reconhecer a si própria.[8] A instituição museu levou países e estados a descobrirem, precisamente, o seu valor social e suas qualidades para além da conservação e da transferência de bens culturais. A Declaração de Bahia 2007, como resultado do Primeiro Congresso Ibero-Americano de Museus, estabeleceu na sua diretiva alguns pontos a serem enfatizados: o direito à cultura e a sua concepção como um fator decisivo para um desenvolvimento integral e sustentável em que museus são ferramentas estratégicas, territórios para a proteção e disseminação dos valores democráticos e de cidadania e a compreensão do processo museológico como um exercício de leitura do mundo. A Declaração de Bahia enquadra-se nas linhas de ação apresentadas pelo *International Council of Museums* (Icom) faz já muitos anos, defendendo que os museus são entidades dinâmicas cujos destinatários são os grupos sociais.[9]

Duas experiências, entre muitas outras, são bastante ilustrativas das transformações dos museus. Em termos da sua qualidade como um instrumento de identidade e memória histórica, cito um dos museus de Joanesburgo dedicado à luta da maioria negra e não o maravilhoso Museu do Apartheid, que é o museu oficial, mas um outro mais modesto, porém, muito mais enraizado na sociedade de Soweto, uma vez que foram os cidadãos que o criaram no seio de sua própria comunidade. Este é um centro nada ortodoxo, surgido, criado e mantido pelos moradores do referido bairro com um significativo apoio – emocional e solidário – de todos os visitantes. Para achá-lo não é necessário buscar por um edifício espetacular, mas sim por um edifício – algumas escolas antigas – localizado em uma praça cheia de história; instalações expositivas complexas muito menos, elas não existem, mas sim uma grande carga histórica, onde identidade cultural e sua história mais recente se unem.

Referente à concepção de museu como instrumento para o conhecimento e a integração de todos os grupos que formam a trama social de um lugar, cito o trabalho que o Museu de Antioquia de Medellín está desenvolvendo e sublinho-o, isto por que, apesar das intenções de todos nós – os profissionais dos museus – pela didática e divulgação, apesar também de pensar e repensar a nossa linguagem para o público em geral, os museus seguem sendo lugares muito minoritários. Portanto, o trabalho daquele museu em subúrbios, formados por alguns imigrantes, alguns em contínuo conflito social, é digno de louvor e de emulação.

A vista do Museu Arqueológico Nacional da Espanha

O Museu Arqueológico Nacional da Espanha conta com algumas coleções extremamente ricas de arqueologia espanhola e outras de arte, uma excelente coleção de cerâmica grega e outra egípcia. Quando foi criado, em 1867, no espírito que o incentivou estava a tarefa de reunir não apenas objetos artísticos e arqueológicos de origem hispânica, mas também, como já referido em seu decreto de fundação, "troféus e objetos curiosos que dão ideia sobre os costumes, hábitos, vestimentas, organização e cultura de diferentes povos e raças que povoam o planeta. "Ao longo de sua história, suas coleções foram se segmentando, as de antropologia se uniram àquelas que o dr. Velasco havia reunido em sua casa, nas ruas de Atocha, com peças provenientes da Ásia, África, Oceania e aqueles outros lugares que, aos olhos de um europeu do século XIX, pareciam exóticos e primitivos por serem distintos da cultura dominante, a europeia, e sua missão etnocêntrica. Algumas peças do museu passaram a endossar o acervo do Museu Nacional de Artes Decorativas e aquelas que detinham precedentes da América de pré-colombianas foram as sementes para a criação do Museu da América durante a autarquia espanhola. Em meados do século XX, o Museu Arqueológico Nacional tinha uma clara e aparentemente nítida vocação para a arqueologia espanhola, cujos subsídios seguiam sendo abastecidos graças às escavações, doações, compras e alguns achados únicos. No entanto, o estabelecimento progressivo de museus nas províncias, que em menor escala repetia o esboço do Estado – o de museus de âmbito territorial, foi minando a possibilidade de novas receitas. Esta situação partiu-se completamente

quando a Constituição espanhola foi promulgada, em 1978, dando autonomia para a competência exclusiva no domínio da arqueologia. O Museu Arqueológico Nacional perdeu, assim, a capacidade de recolher objetos arqueológicos descobertos na Espanha após o ano de 1978, ou seja, perdeu a capacidade de desempenhar uma das funções que lhe foram confiadas.

Esta data de 1978 define um ponto de virada na cultura espanhola, também para os museus que começaram a visualizar algumas das abordagens de maio de 1968, embora limitados, especialmente em questões de didática, que afetaram a apresentação das coleções[10] e a relação público-museu, mantendo-se na construção dos discursos uma visão histórica positivista e unilinear. Na Espanha democrática, a missão do Museu Arqueológico Nacional enquadra-se nos processos que dão forma ao nosso mapa político atual, com o debate centro/periferia, o estado central e os governos autônomos, e nos sociais, onde, como em outros países, situações de confrontação/coexistência de culturas muito diversas são produzidas, tanto entre as pré-existentes no interior do país (espanhóis, andaluzianos, bascos, catalães, etc.) como com as chegadas, em virtude da imigração. Temos também que a Espanha está imersa no processo de integração europeia e no reforço dos laços com a América Latina.

O Estado das autonomias criou um primeiro cenário para a Espanha democrática, onde eram possíveis novas formas de expressão, um maior acesso à cultura, uma nova distribuição social do tempo e, com isto, o aumento do turismo. Os museus viram-se jogados em situações muito diferentes daquelas até então ocorridas, tornando-se um foco de atração social – especialmente para estudantes –, alterando o perfil dos seus visitantes. Nos museus convergiram dois vetores: o desenvolvimento das comunidades autônomas levou à descoberta da personalidade histórica, social e econômica de cada uma delas, neste contexto devem ser compreendidas tanto a defesa dos nacionalismos políticos como a busca de identidades próprias. No que diz respeito ao patrimônio em geral e aos museus em particular, essa busca de identidade é embutida na crescente tendência de criação de museus que sejam potencialmente lugares de referência, surgindo assim os museus locais e especializados como fenômeno emergente, justificados a partir do pensamento que concebe o museu

como um foco para contribuir com o desenvolvimento sustentável dos povos, embora, em muitos casos, o museu seja muito mais sonhar que pensar e muitas vezes a globalização da cultura seja esquecida.

O segundo cenário é marcado pela transformação social. A Espanha é um país com uma forte imigração, há um componente importante dos países latino-americanos, africanos – marroquinos e subsaarianos – e da Europa Oriental. Neste contexto, a multiculturalidade constitui um fator social primordial ao qual os museus devem obedecer. Como fazer com que o museu seja relevante para os diferentes públicos que compõem o tecido social? Parece claro que um dos pontos abordados pela Declaração da Bahia (2008) prevê, pelo menos em teoria, as chaves para isto:

> Para entender o museu como um exercício de leitura do mundo que permite aos sujeitos sociais a capacidade de interpretar e transformar a realidade para a construção de uma cidadania democrática e cultural.

Referente às nossas relações internacionais, a Espanha faz parte da União Europeia, cuja "ideia", como expressa por E. Dussel[11], é moderna e eurocêntrica, mas, pela sua própria formação, implica uma dinâmica histórica ativa e enriquecedora. Do plano dos museus abrem-se perspectivas para reconhecer a diversidade e multiplicidade dos seus processos históricos através de discursos críticos, ilustrativos da complexidade dos seus povos e culturas. A tarefa não é fácil e os pensamentos mais conservadores tenderão a reproduzir regimes laicos.

Por outro lado, a Espanha assumiu um firme compromisso com a América Central e do Sul com quem tem estreitos laços culturais e linguísticos, concomitantemente várias ações explicativas relacionadas a museus que respondem às declarações da mais recente Cúpula Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo, baseadas em diversos aspectos como aqueles coletados em várias edições da Conferência Ibero-Americana de Cultura,[12] assim como na Primeira Reunião Ibero-Americana de Museus realizada na Bahia, com a proposta da implementação da Rede Ibero-Americana de Museus, para museus ibéricos, para o desenvolvimento de ações conjuntas no domínio dos museus e da museologia. Como operar a partir dos museus?

Na execução dessas intenções programáticas enquadram-se diversas operações, em duas delas o Museu Arqueológico Nacional está participando ativamente. Uma é a exposição *Espanha, encruzilhada de civilizações*, que, desde 2007, vem percorrendo Santiago do Chile, Monterrey e México D.F., seguindo nos próximos meses para Medellín, na Colômbia. Outra é o lançamento do *Projeto Internacional para a preservação, catalogação, digitalização e ligação em rede do patrimônio ibero-americano numismático: a coleção do Museu Arqueológico Nacional*, em que o Museu Nacional de História do Chile, o Museu do Banco Central da Costa Rica, o Museu do Banco Central do Equador e o Museu Histórico Nacional brasileiro, cujas ações vão ao encontro das "Bases para um plano estratégico do espaço do conhecimento Ibero-Americano".[13] Com esse projeto buscamos atribuir valor às emissões espanholas cunhadas na América,[14] sendo seus objetivos a divulgação e a cooperação internacional entre os profissionais de museus ibero-americanos na criação de um site dedicado à colaboração entre os museus, que favoreça a divulgação de coleções com subsídios de moeda colonial espanhola, bem como a expansão do espanhol como língua no âmbito cultural e científico internacional.

Os museus nacionais no século XXI

A busca e o achado da identidade dos povos respondem a um movimento emitido por todos os países, sendo raro o museu nacional que não esteja sujeito a pressões sobre a titularidade de suas coleções. O problema não reside apenas na reivindicação de peças como os Mármores do Parténon, ou seja, de peças originárias de um país e que por circunstâncias muito diversas se encontram em outro, mas também de peças provenientes dos próprios países que estão reunidas em museus de caráter nacional.

Na Espanha, os museus das províncias estão sujeitos às mesmas exigências por parte das unidades administrativas menores. Isto faz com que os museus do Estado e, em especial, o Museu Arqueológico Nacional, pela espécie de bens culturais que conserva, estejam sujeitos a fortes pressões, exigindo o regresso de vários objetos aos

seus locais de origem (as peças mais insistentemente pedidas são a Dama de Elche e as cabeças do touro encontradas em Coxtig em Mallorca), que, aliás, são emblemáticas para o conjunto da arqueologia espanhola, símbolos da mesma. Em outras palavras, em comparação aos museus que incluem os processos históricos de um país estão os museus de identidades, são os de territórios geopolíticos que tentam estabelecer particularidades e diferenças, destacando características das etnias através do objeto arqueológico com referência às culturas do passado, do objeto etnográfico como um símbolo de identidade mais estreito e próximo no espaço e no tempo e mesmo do objeto moderno e contemporâneo como uma nova aposta.

Tudo faz parecer que estamos perante um fenômeno contrário ao que houve até agora: da concentração do patrimônio à sua dispersão ou distribuição em muitos lugares, isto tem alguns aspectos positivos e outros negativos. Os positivos são relacionados a muitos dos conceitos da declaração da Bahia e com a definição de museus de outubro de 2005 formulada pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do Brasil (Demu): as exposições como objetivo de promover o campo de construção identitária; a percepção crítica da realidade, a utilização do patrimônio cultural como um recurso para a educação, turismo e sociedade; a criação de espaços democráticos de acesso e utilização de bens culturais. O aspecto negativo pode ser a tendência ao desmembramento dos museus nacionais que também são ferramentas para reconhecer os elementos identitários de um país, onde a cultura aparece como a "fábrica de símbolos de um povo... como conjunto de símbolos de cada comunidade e de toda a nação", como foi salientado pelo, então, ministro da Cultura do Brasil, Gilberto Gil,[15] pois,

> os museus são, em última análise, a perpetuação de uma perspectiva coletiva, o congelamento de um olhar de grupo, de uma maneira de ver a realidade que caracteriza a comunidade ou, em outras palavras, os guardiões da história e das provas da tribo. Uma perspectiva e um relato, já que observam, interpretam, analisam, transformam... daí a sua utilidade atual, daí a sua projeção de futuro.[16]

Neste processo, estamos convencidos não só da utilidade, mas também da necessidade dos museus nacionais, dos museus que representam o conjunto do

Estado em um tema específico (a história, a arte contemporânea, etc.); o museu converte-se em uma de suas imagens, naquela que simboliza a preocupação com a transmissão do quanto constituem os elementos da cultura e de suas dinâmicas.

Certamente, o problema reside na forma como os museus nacionais serão concebidos no século XXI, em uma sociedade global e multicultural. Até agora, as propostas foram baseadas na apresentação linear da história a partir da perspectiva da cultura europeia dominante.[17] Como lidar com os discursos e o papel que os museus nacionais devem desempenhar, os museus do Estado? Mais uma vez, cito o Museu Arqueológico Nacional, que está, atualmente, imerso em um processo de profunda mudança que afetará o espaço físico, o edifício, que está sendo adaptado para uma missão diferente da que teve desde o seu início no século XIX e ao longo do século XX.

A sociedade espera a oferta de serviços baseados na difusão de conhecimento e na qualidade como aspectos pré-supostos, mas isto, bem, não é nada mais que uma obrigação que deve ser inerente a todas as gestões de museus. Entendemos que um museu nacional de história deve contribuir para o desenvolvimento da evolução humana, desde de uma postura crítica diante da apresentação tradicional, sendo isto possível através de um discurso multilinear, onde a visão das diferentes culturas abra o caminho para a compreensão do mundo de hoje. No caso da Espanha, nossa história é a de uma encruzilhada de culturas modeladas por povos muito diferentes (fenícios, gregos, celtas e iberos, romanos, godos, islâmicos, europeus e judeus), de colonizadores e colonizados, de senhores e servos, onde as alterações e as transferências foram realizadas quase continuamente. Parece claro que os discursos históricos tradicionais não respondem aos novos desafios, não são capazes de relativizar e acomodar novos avanços, pois surgem de um "pensamento único" que nega a "multiplicidade de perspectivas e realidades".[18] A. Toro diz que o museu

> como depósito da história, dos valores nacionais e da arte tem a função privilegiada de representar uma ideologia da identidade e do nacional... Os museus... tratam de captar a relevância de uma época e conservar a sua memória, se revelam como construções arbitrárias e onde, portanto,

oferecem uma impressão reduzida do processo histórico.[19]

Como transmitir essas dinâmicas através de um discurso museográfico? Os pensamentos nascidos dos filósofos e antropólogos oferecem uma série de elementos que contribuem para a reflexão sobre o problema da apresentação de exposições em museus, a partir da revisão de como foi produzido o discurso científico, o impacto nos conceitos de democracia, diversidade e assim por diante, que põem à disposição dos discursos expositivos diversas sugestões conceituais. Citemos, entre outras, para abordar a representação através das posições que defendem – de acordo com Derridá –, a desconstrução das estratégias que podemos considerar clássicas, com base na relação objeto-sujeito que seria invertida pela relação sujeito-objeto, à qual se chegaria através da descoberta;[20] inter-relacionar elementos culturais e sociais reforçando a diferença por meio da aplicação da teoria da "hibridez" como "cross-ciência" dinâmica e aberta;[21] rever conceitos históricos, como, por exemplo, aqueles que idealizam a Idade Média como oposição aos clássicos.[22] No entanto, acredito que sejam os historiadores os principais intervenientes – se não os únicos – na formulação de discursos históricos, o que não é impedimento para a realização de um conjunto de metas que permitam implementar uma visão crítica do passado para relativizar as interpretações históricas, permitindo, assim, a melhor compreensão do presente, reconhecendo conhecimentos e costumes, promovendo o entendimento entre grupos de pessoas e o respeito as suas diferenças, dispondo de uma memória histórica partilhada e cientificamente contrastada, entendendo a história como um referencial vivo. No caso do Museu Arqueológico Nacional, cujo nome será mudado para Museu Nacional de Arqueologia, recorro aos pensamentos de um dos nossos patrocinadores e diretor do Museu de León, apostando na introdução de incerteza científica, do debate

> (...) através da dedicação de espaços extraordinários para as épocas marginais, de transição, para aqueles momentos em que as etiquetas acadêmicas se convertem em papel molhado, assim como os conceitos de criação, crescimento, decadência, revendo seus padrões históricos e intelectuais, e em outros momentos caberá tratar das fronteiras, do contato entre civilizações, das culturas mestiças e das noções de centro e periferia (...)

para fazer com que o público descubra o "relato no qual inserir os microrrelatos ou narrativas paralelas, incorporadas ou dependentes, de outros museus e abordagens arqueológicas".[23] Portanto, nosso objetivo é obter uma visão geral de todo o conjunto de territórios continentais e insulares, das interligações entre as pessoas e as culturas, dos fenômenos de resistência, transferência e assimilação e onde terão espaço, além de encontrar representação de todos os povos e culturas envolvidos nos seus processos históricos (tanto peninsulares como extrapeninsulares), uma área para apreciar as personalidades e dinâmicas das relações.

Além disto, os museus nacionais são "ferramentas de qualidade", no plano museal dos Estados. Esta consideração implica uma responsabilidade especial em relação aos outros museus, que, geralmente, são menores em número de itens, na capacidade de suas instalações, na equipe profissional, nas suas possibilidades de gestão, etc. Por isto, é necessário manter um diálogo aberto e ativo, de relações mútuas, de cooperação e, no caso dos museus nacionais, também de generosidade. Uma vez que não se trata de competir, mas de buscar aspectos complementadores, os dois tipos de museus deverão ser capazes de trabalhar em conjunto em muitos programas e projetos, de maneira que a sociedade, como beneficiária que não entende as possíveis diferenças, possa enriquecer-se em ambos. A riqueza do patrimônio cultural justifica a própria existência de museus muito diversos, com os quais relações de suporte devem ser estabelecidas, desenvolvendo redes e sistemas de museus, convênios de cooperação e outras formas: o apoio científico, uma política coerente de empréstimos e depósitos mútuos, a colaboração na programação de exposições temporárias ou a instiga do debate sobre o papel dos museus na sociedade contemporânea, que são algumas linhas de ação conjunta para promover o papel dos museus como espaços para a cultura e o conhecimento.

Notas

[1] MOSQUERA, G. Em *Notas sobre globalização, arte e diferença cultural*, assinala como a globalização não consiste em uma efetiva interconexão de todo o planeta, mediante uma trama reticular de comunicação e intercâmbios. Trata-se, melhor, de um sistema radial com tendência a partir de centros de poder diversificados e de distinta escala, até suas zonas econômicas múltiplas e altamente diversificadas. Tal estrutura implica existência de grandes zonas de silêncio, pouco conectadas entre si ou

somente indiretamente por via das neometrópolis. <http:// proyectotrama.org/00/TEXTOS/BIBLIOTECA/gmosquera.htm> Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

[2] TORO, Alonso recorre à concepção de Martín-Barbero, segundo a qual *reserva o termo mundialização à circulação cultural no sentido de diversificação e não de cultura global*; conforme Renato Ortiz, mundialização *seria a tensão recíproca entre o global e o local, isto é o glocal*, o híbrido entendido como *uma cultura da modernidade-mundo [pós-modernidade], que é uma nova maneira de estar no mundo.* TORO, Alonso (ed). Introdução. Mais além *da pós-modernidade, pós-colonialismo e globalização:* em direção de uma teoria da hibridez. In: *Cartografias e estratégias da pós-modernidade e do pós-colonialismo na América Latina: Hibridez e Globalização*. Frankfurt: Iberoamericana / Vervuet, v. 32, 2006, p. 195-242.

[3] *Conferência sobre políticas culturais,* informe sobre a conferência intergovernamental sobre aspectos institucionais, administrativos e financeiros das políticas culturais, Veneza, agosto-setembro de 1970, ed. Ministério da Educação e Ciência, Madri, 1970.

[4] Os ímpetos da sociedade da informação foram expostos por: DELABRE, Raúl Trejo. Viver na sociedade da informação. Ordem global e dimensões locais no universo digital. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología, Sociedade e Inovação*, n. 1, 2001. <www.oei.es/revistatsi/numero1/trejo.htm> Acesso em: 28 de janeiro de 2009. Os ímpetos negativos foram objeto de preocupação da *Reunião Mundial sobre a Sociedade da Informação,* celebrada em 2003, em Genebra, na qual a declaração de princípios contempla aspectos de base tais como a necessidade de construir uma sociedade da informação centrada na pessoa, integradora e orientada para o desenvolvimento; os valores democráticos, de sustentabilidade, de respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais; a promoção e o respeito à diversidade cultural, etc.

[5] Vejam, por exemplo, HOPENHAYN, Martín. O desafio das identidades e a multiculturalidade. *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*, n. 0, fevereiro 2002. <www.oei.es/revistatsi/numero1/trejo.htm>. Acesso em: 28 de janeiro de 2009. GARCÍA, Alfonso. Multiculturalidade e processos de marginalização. *Anais de psicologia*, Murcia, n. 10 (1), 1994, p. 63-67.

[6] VÁZQUEZ, Lacomba. *O Islã imigrado. Transformações e adaptações das práticas culturais e religiosas.* Madri: Ministério da Educação, Cultura e Esporte, 2001.

[7] SCHÄER, R. As invenções dos museus, Descobertas Gallimard-Reunião dos Museus Nacionais, [s.l], 1993.

[8] Isso implica uma atitude distinta do museu a respeito dos públicos. Cf. SARNO, A. de N., GRANDI, M. E. & LLORET, F. Museus. Novos públicos ou novas atitudes frente aos seus públicos? Os museus na aurora do século XXI. *Ciência hoje*, Buenos Aires, v. 7, n. 39, 1997, p. 10-15.

[9] A mesa-redonda celebrada em Santiago do Chile, em 1972, atentou para a importância e o desenvolvimento dos museus no mundo contemporâneo.

[10] No Museu Arqueológico Nacional, os discursos articularam-se baseados na história de Modesto Lafuente, no século XIX, e de R. Menéndez Pidal, depois da reforma de meados do século XX, em R. Olmos, conferência pronunciada nas *Jornadas Internacionais Um Museu Arqueológico Nacional para o século XXI*, Madrid, 18-20 de outubro de 2008.

[11] DUSSEL, E. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, E. O colonialismo do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas, Buenos Aires: Clacso, 2000, p. 41-53.

[12] Por exemplo, a VIII Conferência celebrada em Córdoba (Espanha), em 2005, instigou, entre outros, o fomento da proteção e difusão do patrimônio cultural e natural, material e não-material ibero-americano e a X Conferência, celebrada em Valparaíso, em 2007, atentou para a necessidade de construção de uma cultura para a paz e convivência com a diversidade e a diferença e a difusão das expressões culturais de nossos países.

[13] O documento de trabalho foi elaborado por Carles Solà e Ferrando, em 2007, por pedido do Conselho Universitário Ibero-Americano, CUIB, já que é nele que se recorre ao *Impulso de ações em matéria de formação, investigação e desenvolvimento e de transmissão do conhecimento,* publicado em <www.cuib.org/documentos/actividades/BasesPlanEstratégicoEIC_ESP>. Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

[14] Sua relevância se dá em vários aspectos: com ela se produz a implantação do sistema monetário na América, a enorme produção alcançada fez ela ser a primeira moeda autenticamente internacional que gozou de um grande apreço em todos os circuitos comerciais; esse tipo de moeda deu lugar, finalmente, às moedas nacionais dos países surgidos depois da Independência da Espanha, assim como ao dólar norte-americano.

[15] GIL, Gilberto. Política e Cultura. *Revista Iniciativa Socialista,* Madri, n. 67, 2002-2003. <http://www.inisoc.org>. Acesso em: 29 de janeiro de 2009.

[16] LOBO, Luis Grau. *Uma rosa é uma rosa... O Museu Arqueológico Nacional no século XXI,* conferência pronunciada nas *Jornadas Internacionais – Um Museu Arqueológico Nacional para o século XXI,* Madri, 18-20 de outubro de 2008.

[17] BOLAÑOS, Marí. Desordem, disseminação e dúvidas. O discurso expositivo do museu nas últimas décadas. *Museus.es,* Madri, n. 2, 2006, p. 12-21.

[18] JIMÉNEZ José. Homem de lugar nenhum. In: SAMANIEGO, A. J. Ruiz de & RAMOS, M. A. (eds), *A geração da democracia. Novo pensamento filosófico na Espanha,* Madri, 2002. p 188-196. MEDINA, Marco Arturo Toscano. Metafísica, pós-metafísica e cultura. *Devenires* II, Morelia, n. 4, 2001, p. 34-67. A página mencionada é a 57.

[19] TORO, Alonso. *Introdução. Mais além da pós-modernidade...* Op. cit.

[20] BRANDOLÍN, A. Pós-colonialismo e desconstrutivismo textual. *O Catoblepas, Revista crítica do presente,* n. 5, 2002, 14-19. <www.nódulo.org> Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

[21] TORO, Alonso. *Figuras da hibridez. Fernándo Ortiz: transculturação – Roberto Fernández.* <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/2006_FigurasdelaHibridez.pdf>. Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

[22] Algumas considerações foram expressas por J. Habermas, em 1980, em *Modernidade: um projeto incompleto,* em <www.u-cursos.cl/filosofia/2007/>. Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

[23] LOBO, Luis Grau. *Uma rosa é uma rosa...* Op. cit.

Classificar, nomear, representar: objetos e palavras para construir a nação argentina em um museu*

Andrea Roca**

Introdução

Até somente dois anos atrás, quem se encontrasse em Buenos Aires num final de semana e decidisse visitar o Museu Etnográfico (ME) e o Museu Histórico Nacional da República Argentina (MHN) teria sido espectador de uma visão esquizofrênica sobre o passado. Duas instituições que respondiam ao nome 'museu' e que falavam do passado da Argentina exibiam objetos e narravam histórias que, localizadas no território geográfico que recebe este nome, possuíam conteúdos, protagonistas, enfoques, temporalidades e objetivos diferentes. Não obstante, ambos os relatos apelavam ao genérico 'nosso' (*nosso* passado, *nossa* história). Para organizar esse dêitico potente – que identificava algo como próprio e coletivo – cada um deles tinha selecionado, privilegiado e exibido tanto objetos quanto narrativas diferentes.

A partir de uma análise dos sistemas classificatórios dos objetos em ambos os museus, o objetivo da minha pesquisa foi indagar como, a partir desses sistemas, se organizavam as narrativas sobre *nós* e *os outros*, imaginando e representando diferentes construções da nação argentina. Partindo do pressuposto de que no contexto das visitas guiadas seria possível analisar a instrumentação desses sistemas classificatórios – isto é, onde se tornaria efetiva a relação entre discurso e objetos, entre o *fazer* e o *dizer* de cada uma dessas instituições –, a pesquisa foi realizada a

* Este trabalho está baseado na minha dissertação de graduação (Roca, Andrea [2003] "La *vecindad* de los objetos: lo propio y lo ajeno en el estudio de los sistemas clasificatorios del Museo Histórico Nacional y el Museo Etnográfico". Carreira de Ciências Antropológicas, Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires [FFyL-UBA]).

** Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS-MN-UFRJ). Tem diversas publicações, sendo seus principais temas de pesquisa museus etnográficos, museus históricos, objetos, memória e patrimônio. Atualmente, cursa seu doutorado no PPGAS-MN-UFRJ, sendo bolsista do CNPq, desenvolvendo uma pesquisa sobre as representações iconográficas dos indígenas no Brasil e na Argentina na primeira metade do século XIX e sua vinculação com as políticas indigenistas de ambos os países.

partir da observação e análise das visitas guiadas para público geral, estabelecendo um estudo comparativo entre ambos os museus.

Para uma análise desses sistemas classificatórios, baseei-me na ideia de *vizinhança* desenvolvida por Michel Foucault no seu livro *As palavras e as coisas* (1996) como ponto de partida.[1] O que permitia que, nos museus, certos objetos fossem reunidos dentro de uma proximidade que parecia explicá-los? Como eram produzidos e estabelecidos os sítios discursivos a partir dos quais se tornavam compreensíveis as relações de vizinhança dos objetos?

Este artigo está dividido em quatro partes. Com o intuito de dar a conhecer ao leitor as condições de aparição e os objetivos de ambas as instituições, na primeira parte, expor-se-á uma breve história sobre elas. A seguir, na segunda parte, serão apontadas algumas características de suas respectivas visitas guiadas, enfatizando as relações estabelecidas entre as classificações sobre os objetos e as narrativas que os acompanham durante essas visitas. A fim de tornar compreensíveis essas 'vizinhanças' entre determinadas palavras e coisas, na terceira parte, será desenvolvida uma análise comparativa entre ambos os sistemas classificatórios para, na quarta e última parte, expor os alcances de tais associações em dois museus que, através de suas exibições, imaginaram e representaram histórias, nações e sociedades 'argentinas' muito diferentes.

I - Inventando a Argentina: dois museus para contar o passado do país

O Museu Histórico Nacional da República Argentina foi fundado em 1889[2] por Adolfo P. Carranza (1857-1914), com o propósito de *evocar as tradições da Revolução de Maio e as Guerras da Independência, no contexto da modernização da sociedade argentina através da imigração massiva.*[3] Como fora apontado em outro trabalho,[4] começaria a configurar-se, no MHN, mais uma maneira de apresentar a jovem nação, imitando as instituições da moderna Europa e atendendo à necessidade de unificar valores e identidades perante a 'ameaça' da imigração. A criação do MHN respondia, aliás, à necessidade de contar com um museu histórico consolidado para a futura comemoração do Centenário da República, em 1910.

Para organizar o espaço capaz de conter um passado que contasse 'a história argentina', Carranza dedicou-se, ao longo de sua gestão (1889-1914), à procura incessante de objetos que pudessem ser considerados como representativos de tal ou qual protagonista e/ou acontecimento histórico.[5] Membro da elite dominante da época, Carranza soube aproveitar sua rede de relações sociais, gestionando pessoalmente a obtenção das peças. Os efeitos que procurava conseguir através desses acervos foram claramente manifestados: a função que deviam cumprir era 'manter viva', à maneira de exemplo, a presença dos personagens que tinham forjado a pátria e seu destino 'inexorável' de nação independente.[6]

Apontando para o *significado* inscrito nas atividades do Estado, Philip Corrigan e Derek Sayer (1985) consideram que, através de suas formas, rotinas e rituais, o Estado possui não somente a capacidade de construir identidades sociais, mas também de regulá-las. Por meio da planificação e concreção de um amplo conjunto de atividades e instituições, o Estado (longe de se circunscrever ao âmbito do exclusivamente burocrático, político, econômico, etc.) teria articulado 'ao detalhe' as formas e imagens eficazes para uma construção das identidades individuais requeridas pelo ideal moderno, enquanto fornecia o necessário para desenvolver, conjuntamente, a amálgama de uma identidade coletiva – outro dos quesitos da modernidade.[7] A construção de um 'cidadão argentino' implicava criar, ao mesmo tempo, outro sujeito político, um *nós*; o MHN tinha a possibilidade de contribuir nesse processo de inscrição cultural, produzindo sistemas de significados através dos quais representar um nós – e também um *outros* – criando determinadas estruturas de reconhecimento. Fazendo uma escrita da história, o MHN integrava as pluralidades culturais de fins do século XIX, mas desintegrando-as sob o manto homogeneizador da nação, que, apesar de viver em cada individualidade (e por elas), era apresentada como ontologicamente anterior, transcendendo-as.

Considerando a distinção assinalada por Philip Abrams entre 'sistema de estado' e 'ideia de estado',[8] o MHN pôde ser incluído no projeto cultural totalizador que outorgaria à 'ideia de estado' um imaginário coerente. Projetando os ideais da chamada *Geração dos 1980*, a historiografia liberal definiria o estilo no qual a

Argentina devia ser pensada naquele presente e projetada para o futuro.[9] Gerenciar a coerência dessa historiografia, através de um museu, representava uma grande possibilidade de intervenção na vida social e essa administração da memória era algo que as elites estavam dispostas a implementar.

Até 2006, as diferentes autoridades do MHN mantiveram aquela vocação inicial, de 1889. Apresentando uma única versão da história argentina, centralizada em Buenos Aires, essa história respondeu aos interesses da classe dirigente (que, por sua vez, tinha doado suas próprias coleções para ilustrá-la). Focalizado quase exclusivamente no século XIX, aquele relato histórico apresentava o nascimento e a formação de um estado nacional, o qual não tinha a participação dos povos indígenas nem dos negros nem dos imigrantes. A história desta sociedade portenha e branca era exibida, aliás, como uma transmissão cronológica de personagens e eventos consagrados.

Por sua vez, o Museu Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti" da cidade de Buenos Aires (doravante, ME) foi fundado, em 1904, como dependência da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (FFyL-UBA), sendo "(...) o primeiro de caráter antropológico e universitário na Argentina (...)".[10] Seu fundador e primeiro diretor, Juan Bautista Ambrosetti (1865-1917), concebeu-o como um espaço público para a educação – ideal moderno por excelência para o progresso social –, privilegiando por isto a pesquisa e a docência superior. Como fora apontado anteriormente, a desejada e imprescindível incorporação imigratória de finais do século XIX trouxe com ela a ameaça de um exotismo crescente, tornando-se importante classificar e sistematizar *um passado argentino*; através do ME, criar-se-ia mais um espaço institucional onde pudesse desenvolver-se essa exigência histórica. Nessa etapa do processo de formação do estado nacional, o ME também ergueria-se como parte integrante da 'revolução cultural' necessária para esse fim.[11]

Embora orientado à pré-história e etnografia argentinas, Ambrosetti dedicou-se ainda à procura (por compra ou troca com outras instituições) de objetos de culturas não-ocidentais, distantes no tempo e/ou espaço, conformando um acervo heterogêneo e representativo da humanidade.[12] Dentro de um museu etnográfico, a

formação desse patrimônio permitia exibir uma classe de profundidade temporal do território argentino e sua riqueza; em segundo lugar, a conservação e o registro das sociedades 'primitivas em processo de desaparecimento' alinhavam a Argentina na passagem universal do barbarismo à civilização;[13] por último, o fato de possuir esse tipo de instituições científico-culturais colocava a Argentina na carreira ascendente do progresso e, incorporando os valores da modernidade, seus cidadãos organizar-se-iam, então, sobre essa mesma linha. Como parte desse processo, temos que considerar que a profunda ruptura aberta pela descontinuidade do mundo colonial permitiu que as sociedades indígenas fossem destinadas para os museus de antropologia e/ou arqueologia, reservando à civilização ocidental os museus de história.[14] Isto é, a construção da alteridade resultou como uma tarefa própria dos museus etnográficos, armazenando e conservando em sua arquitetura a pedra angular de sua identidade: o *eles* que permitia confirmar um *nós*, uma imagem especular e oposta que, construída sobre um discurso europeu prévio (baseado em uma alteridade intrínseca), apresentava a *diferença* como um fato em si mesmo, como condição sempre presente e anterior a qualquer possível semelhança.

Essa retórica do colonialismo permitiu, ao ME, colocar as sociedades indígenas em domínios claramente separados do 'nosso', principalmente através de representações a-históricas e narrativas evolucionistas. Entretanto, foi a partir de 1987 que um projeto definido de 'museu universitário' colocou, como objetivo do ME,

> eliminar a idéia de 'povos sem história' e "devolver aos indígenas seu lugar na história argentina", para então ... questionar a imagem isolada, homogênea e a-histórica com a qual se apresenta a um conjunto de sociedades, a cujos integrantes se agrupa sob o nome genérico de índios.[15]

Essa revisão seria realizada "(...) a partir de uma reinterpretação das coleções arqueológicas e etnográficas do museu, produto do trabalho de pesquisa que se realiza sobre esses objetos".[16] Assim, a partir de 1987, o ME tentaria restabelecer, no quadro histórico, as 'comunidades políticas inimaginadas',[17] que, seja por omissão ou negação, ficaram por fora do projeto político quando se imaginou e representou a nação argentina.

II – Visitas guiadas para conhecer o passado da Argentina

Até o ano 2006, as visitas guiadas do MHN para público geral eram realizadas sábados e domingos. Com frases tais como *"silêncio, estamos na pátria"* começava um percurso de três horas e meia de duração, conformado pela totalidade das salas do museu e definido como 'cronológico'.[18] Através do trabalho de campo, observei que as visitas guiadas se reproduziam quase de idêntica maneira (a eleição dos mesmos objetos para narrar a história; as mesmas anedotas e conclusões); apresentar-se-ão alguns dos elementos estruturantes desse relato.

Em primeiro lugar, encontrávamos uma particular seleção de eventos e personagens na organização narrativa: o aspecto militar permitia estruturar todo o relato histórico.[19] O primeiro que se mostrava na visita guiada eram os canhões do pátio; os jesuítas tinham sido o melhor da Igreja devido a sua formação militar; as figuras protagonistas da história argentina foram, todas elas, heróis militares e as etapas dessa história sintetizavam-se em títulos tais como 'guerras pela independência', 'guerras civis', 'guerras contra o índio'.[20] Enquanto sob os eixos 'civilização' e 'barbarismo' geravam-se estruturas de pensamento e especulação acerca da história (a qual parecia reduzir-se a enfrentamentos armados entre personagens bons e maus), o público escutava como a Argentina tinha nascido, em 1810, e crescido vertiginosamente, a partir de 1880 (já acabada a 'guerra contra o índio'), por meio daquelas pessoas que, adotando as boas ideias civilizadas da Europa, 'do nada' tinham feito um grande país.

Em segundo lugar, apresentarei aqui o lugar das sociedades indígenas neste relato. Ao ingressarmos na primeira das salas – Culturas Indígenas – encontrávamos um espaço muito pequeno e com poucos objetos. Reclamando sempre pela falta de espaço (dado que a totalidade do público visitante nunca conseguia ingressar na sala ao mesmo tempo), o guia referia-se a ela como

> pequena (...) Mas, de qualquer maneira, não há muito para mostrar (...) Os espanhóis encontraram aqui índios antropófagos, em um estádio inferior de selvageria (...) Exceto os Diaguitas, que estavam dentro do Tawantinsuyu [império incaico], os outros eram muito pobres, muito

> elementares... não eram como as grandes culturas, que tinham calendários, astrologia (...).[21]

Ao passarmos à sala Dominação hispânica S.XVI, um enorme quadro ilustrava o encontro de Colombo, já voltado da América, com os Reis Católicos; comentando esta imagem, o guia informava que "(...) Colombo voltou da América com coisas raras, como o tomate, o índio, o cacau, o tabaco, o milho (...)." Já em Missões Jesuíticas (1617-1767), o relato apresentava as façanhas realizadas por "menos de 40 jesuítas que tinham conseguido civilizar a mais de 2 milhões de Guaranis". Os indígenas só apareciam novamente na sala Formação do Estado Argentino (1862-1880), mas não como protagonistas dessa formação e sim através da 'guerra contra o índio', isto é, como o obstáculo superado para a consolidação do estado nacional.

Em terceiro lugar, um aspecto de nodal importância nas visitas guiadas era o tratamento a respeito de *réplicas e originais*. Citarei somente alguns exemplos desses tratamentos. Uma das situações repetidas ao longo do percurso era a ênfase colocada em vários conjuntos, compostos por objetos materiais e representações pictóricas. Por exemplo, para contar a história das Invasões Inglesas (1806-1807), era utilizado um quadro que representava a rendição do general Beresford perante o governo de Buenos Aires, entregando seu sabre ao vice-rei Liniers. Depois de nos contar este relato (organizado sobre essa imagem), o guia apontava para o sabre original de Beresford (colocado exatamente do lado dessa pintura), dizendo-nos: " (...) e este sabre, que vocês veem aqui na vitrine, é o sabre que aparece no quadro (...)". Pelo fato de introduzir o objeto desta maneira, produzia-se uma 'instância de autenticação' perceptível no assombro do público: este reagia com um emocionado e prolongado 'ahhh...' de reconhecimento. O quadro era percebido mais como uma fotografia (no sentido de uma *testemunha*) do que como uma representação. Essas 'instâncias de autenticação' repetiam-se ao longo de toda a visita. Aliás, insistia-se na importância da possessão de objetos originais e, como pude analisar ao longo da pesquisa, isto constituía uma das formas de apresentar a história narrada como 'verdadeira'. Obviamente, dado um objeto qualquer – original ou réplica – pode ser construída, sobre ele, uma diversidade de significados. Entretanto, pelo fato de expor

'uma' narrativa com valor de verdade, o elemento 'original' – e, por isto, único – parecia circunscrever a possibilidade de leituras alternativas, procurando-se, então, pela *unicidade do objeto*, uma consequente *unicidade do relato*.[22]

Em quarto lugar e associado com o anterior, os objetos que pertenceram às figuras principais da narrativa histórica eram apresentados como extensões das figuras dos seus donos: repetindo-se expressões do tipo 'estes objetos nos falam', 'nos dizem', 'nos expressam', eram exibidos com a capacidade de atualizar e transmitir os valores daqueles. Como fora analisado em outro trabalho,[23] tratava-se de objetos *transcendentes* e com significados *unívocos* que, latejando na ontologia nacional, pareciam trazer à tona a 'argentinidade' de seus heróis.

Por último, é importante considerarmos a rotulação. Nesse museu, as etiquetas que acompanhavam os objetos ofereciam pouquíssima informação e, longe de constituir uma deficiência museográfica, ao longo do trabalho de campo evidenciou-se o caráter prescritivo contido nessa decisão expositiva: não era necessário explicar quem tinha sido San Martín ou Mitre, todos 'deviam' sabê-lo (isto era reforçado durante as visitas guiadas, repetindo-se frases tais como 'como vocês já sabem', 'quem não conhece', etc., imprimindo a obrigação de possuir um determinado capital cultural 'nacional').

Apesar de apresentar a história argentina das formas aqui comentadas, nas visitas sublinhava-se a diferença entre *a produção historiográfica* realizada pelos historiadores e *a narração da história* feita pelo museu, afirmando-se sempre que, diferentemente dos primeiros, *um museu não exibe ideias, exibe coisas*. A história se contava sozinha, por si mesma, a partir dos *objetos objetivos* que o MHN simplesmente exibia, deixando-os falar. Invertendo agora o sentido desta frase, o MHN exibia coisas, mas também – e ao mesmo tempo – ideias sobre essas coisas. Entretanto, *coisas* e *ideias* não se encontravam unidas porque elas tinham algo em comum na história: elas tinham algo em comum porque se encontravam unidas no MHN. O porquê dessa união será desenvolvido mais adiante.

Vamos assistir agora às visitas guiadas do ME. No momento da pesquisa, este

museu tinha quatro mostras permanentes.[24] As visitas para público geral também desenvolviam-se nos finais de semana. Entretanto, nenhuma delas contemplava a totalidade das salas do ME. Pelo contrário, realizavam-se diferentes *visitas temáticas* para cada uma das mostras de, aproximadamente, uma hora de duração. Essas visitas diferiam tanto nos percursos quanto na eleição e/ou ênfase sobre determinados objetos e vitrines. Eram realizadas pelos chamados *referencistas de sala* (estudantes avançados da carreira de Ciências Antropológicas da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires [FFyL-UBA], que trabalhavam no museu durante um estágio de dois anos).

Vou referir-me somente a duas dessas mostras. **1)** "Além da fronteira" encontra-se no ME desde o ano 2000. Nela, tenta-se dar conta das formas de vida e crenças das sociedades aborígines que habitavam La Pampa e a Patagônia no século XIX, *antes* da chamada Conquista do Deserto. A exposição permite compreender a envergadura da presença indígena nos territórios pampeano-patagônicos, sua organização política, vida religiosa e, principalmente, a intensidade do comércio e intercâmbio com o homem branco e como, estendendo suas áreas de mobilidade 'além da fronteira', essas sociedades geraram espaços de intenso contato cultural. Sociedades indígenas e brancas são apresentadas juntas e em interação; quem visitar o ME para olhar 'coisas de índios' surpreender-se-á ao encontrar objetos que incluem as sociedades brancas dentro da categoria 'observado'. **2)** Por sua vez, a exposição "Da Puna até o Chaco: uma história pré-colombiana" foi inaugurada em abril de 2001. Esta mostra consiste em *uma exposição arqueológica concebida em termos de história social e cultural,*[25] desenvolvida em torno das sociedades indígenas que habitavam o território que hoje é chamado Noroeste Argentino ou 'NOA'. A história narrada por meio dessa exibição começa 2000 anos a.C. e culmina com a chegada dos espanhóis. Uma das intenções perseguidas ao longo do seu percurso é questionar o preconceito – muito generalizado no senso comum – que considera as sociedades indígenas como 'existentes' a partir da conquista espanhola (ou, no melhor dos casos, a partir da incorporação ao Império Incaico). Formada por um total de 17 vitrines, somente quatro delas – e para o final da exibição – se ocupam de ambos os 'eventos' históricos.

Entretanto, nenhuma dessas exibições estava 'acabada'; diferentemente, elas se completavam durante o que tenho definido como o "tempo da visita", isto é, aquele momento onde valores, significados e sentidos eram articulados e/ou incorporados a partir de uma transmissão de conteúdos que excedia à organização objetual e narrativa das mostras.[26] Os contextos organizados nas vitrines não 'estavam aí' como simples quadros de referências históricas: eles se construíam permanentemente e eram construídos precisamente nas instâncias de interação entre visitantes e guias antropólogos. Para esse museu, a questão não era, por exemplo, assinalar como os objetos arqueológicos do século XV dos Andes bolivianos ainda existiam na atualidade do século XXI, mas inseri-los na contemporaneidade da discriminação do racismo vivido por esses grupos na Buenos Aires atual.

Em primeiro lugar, é necessário destacar que, quando as mostras foram projetadas, as autoridades do ME partiram do suposto de que o público mal conhece (ou desconhece totalmente) a história das sociedades indígenas. Perante esse vazio, esse museu propõe-se ser um 'nexo' entre a instituição universitária e o público, traduzindo uma linguagem científica para outra, de divulgação; através dela, o ME procura explicitar a relevância do conhecimento do passado para qualquer explicação social contemporânea. No âmbito educativo argentino, o espaço para as sociedades indígenas é quase inexistente. Por isto, os guias eram treinados para problematizar os vazios, as ideias e os preconceitos que os visitantes trazem até as exposições do ME. Interagindo com eles, articulava-se uma dinâmica de intercâmbios pela qual se geravam dúvidas e interrogantes para questionar esses preconceitos. Para isto, diversos recursos eram ativados ao longo das visitas, interagindo com o público; essas intervenções propunham *interrogar os objetos* a partir da ação, brincando com eles, tocando-os, manipulando-os e recriando-os em desenhos, fantasias, tecidos, etc. Por essas instâncias participativas, os objetos eram colocados 'em funcionamento' para gerar, junto ao público, uma reinterpretação do passado que eles carregam e, consequentemente, uma reformulação de percursos e distâncias – entre essas 'coisas velhas de museu' e nós. Os objetos não eram apresentados como meros dados materiais, senão como parte de uma história social, relacionando-se com atores sociais tanto do passado quanto do presente.

Em segundo lugar, é importante sublinhar que as exposições do ME estão localizadas no tempo, mas nenhuma delas é cronológica, pelo contrário, os núcleos temáticos em cada uma delas são abordados – expositiva e narrativamente – de maneira processual. Essa abordagem é o que permitiria, por exemplo, trabalhar uma ideia de *mudança social, autoridade, poder ou desestruturação* sem a necessidade de se ajustar às cronologias nem às típicas classificações arqueológicas. Como desenvolverei mais adiante, a vizinhança entre os objetos é, nesse museu, produto da construção de uma ideia particular explicitada (por exemplo, *mudança social*), que os organizadores da mostra decidiram destacar e os guias desenvolviam durante as visitas guiadas.

Em terceiro lugar, é importante assinalar também que, para algumas das ideias que se queriam transmitir, o ME não dispunha dos objetos apropriados, apelando por isto a textos e réplicas. Essas decisões eram comentadas ao público no contexto das visitas guiadas, explicitando-se, ao mesmo tempo, que no ME não se tratava de 'mostrar' objetos e sim de contar histórias através deles. A transmissão dessas histórias era o objetivo desse museu e, para consegui-lo, importava pouco que esses objetos fossem originais ou réplicas. O relato tinha sido construído sobre os originais e a partir das investigações sobre eles; uma vez conformado, o que se tornava essencial era a transmissão do relato e não o objeto por si mesmo. Das vitrines, os objetos acompanhavam as inferências que se fizeram sobre eles, sem 'nos dizer' outra coisa que não fosse o resultado dessas pesquisas. O objeto original possuía um valor de *unicidade* somente no campo da investigação; uma vez investigado, sua presença dentro da mostra não somava nem restava autenticidade à história narrada, isto é, a utilização de réplicas não debilitava nem negava o discurso. Por outro lado, nenhum dos objetos carregava significados que lhes fossem próprios nem possuía 'entidade' à maneira dos objetos históricos; não 'falavam por si mesmos' nem concentravam uma afetividade pela qual serem experienciados autonomamente. Não tinham dono (no sentido de poder vinculá-los à vida de alguma pessoa em particular) e tampouco estavam ligados a 'eventos históricos' específicos. Sua vinculação com *grupos e períodos* quebrava a possibilidade de inscrever, sobre eles, o 'plus' de significado que a celebridade dos personagens e/ou eventos poderia imprimir, de forma metonímica

(à maneira dos objetos exibidos no MHN).

Por último, é necessário destacar a excessiva informação oferecida nas etiquetas que acompanhavam os objetos. Diferentemente das rotulações no MHN, a falta de um imaginário compartilhado exigia, neste museu, a profusão de uma enorme quantidade de dados.[27]

III – Classificar, nomear, representar

Como apontei em outra oportunidade,[28] os objetos exibidos e/ou conservados no MHN fazem parte do patrimônio nacional e são considerados, em sua totalidade, como 'bens culturais'. Podemos perguntar-nos (à maneira de exemplo): como um sabre – que, em um momento determinado, era somente isto, 'um sabre' – transforma-se em um objeto cultural? Como se 'fazem', como tais, os objetos culturais? Inventam-se ou identificam-se?

Quanto à *invenção*, tenho me referido àqueles objetos que possuem uma intencionalidade desde o momento de sua criação: um exemplo disto é a produção pictórica solicitada para as festas do 'Centenário da República' (1910), pelo fato de ter sido realizada sob encomenda, com propósitos claros e definidos. Ao contrário, quanto à *identificação*, refiro-me a uma intencionalidade *posterior* atribuída ao objeto. Se a maioria do material exposto no MHN não tinha sido feita com uma intenção original de ser exibida, tratar-se-ia, então, de uma *identificação* para a qual teria sido necessário, antes, *inventar* um sistema classificatório prévio para justificá-la; seria, em última instância, outro tipo de *invenção* de objetos histórico-culturais.

Desse modo, ao 'identificar' um simples sabre com quem fora seu dono – por exemplo, o general San Martín –, este transforma-se em objeto cultural pela *mediação* de quem faz a associação entre 'a coisa' e 'a pessoa e/ou o fato'. Essa associação implica relacionar *a coisa em si mesma* com um determinado sítio discursivo na história, no qual se assinala a tal pessoa e/ou fato; a atribuição e ligação de dois ou mais objetos a um sítio discursivo específico é o que justificaria sua *vizinhança*. Deste

modo, objetos que, aparentemente, não têm a ver entre si, acabam 'vinculados' a partir de uma discursividade que os carrega de sentido.

Ao mesmo tempo, o próprio museu – devido a sua função representativa, história institucional e arquitetura – proporcionava as estruturas simbólicas dentro das quais essa *vizinhança* se tornava efetiva. É na confluência de ambos os espaços de produção de sentidos onde a classificação constituía uma maneira de *interpretar* os objetos, atribuindo-lhes um significado que justificasse sua proximidade. O discurso particular do MHN articulou-se, por si mesmo, como princípio de seleção e classificação das peças: os objetos dispersos foram dirigidos para uma narrativa já existente, relacionando-os a ela e encontrando um lugar para eles. Uma vez inseridos em um sítio discursivo determinado, aquele processo de *mediação* (através do qual se lhes incorporaram propriedades e significados, isto é, onde 'foram produzidos' os objetos histórico-culturais) desaparecia: como uma fusão inevitável, *discurso e coisa* se apresentavam inseparáveis, idênticos, querendo significar o *mesmo*; não havia distância entre as palavras e as coisas porque a história era 'uma' e o que tinha acontecido entre elas não era então um processo de produção e invenção de sentido, mas uma identificação automática e 'transparente'.

Poder-se-ia dizer aqui que toda classificação precisa ser acompanhada por um discurso, o que é verdade. Não obstante, o que estou destacando, neste caso, é a quase completa unilateralidade do processo, *a partir do* discurso. Os objetos podiam, simplesmente, não existir ou não ter aparecido no âmbito do público. Ainda assim, já contavam com um lugar, prévio, esperando por eles. O *acervo* do MHN está constituído tanto por objetos procurados intencionalmente pelas autoridades como por doações de particulares, em ambos os casos, o ponto de partida para organizá-los começou no relato histórico hegemônico. No primeiro caso, tratava-se de reunir peças que 'completassem' sequências narrativas já definidas; para o segundo, as doações ganhavam sentido pelo fato dessa elite saber, de antemão, que na história escrita já estava desenhado um espaço que as continha e esperava.

De tal modo, habilitou-se um espaço discursivo que transformou em 'objeto cultural' aqueles que fossem inseridos nele, deixando fora, ao mesmo tempo, a todos

aqueles que não possuíam uma formação discursiva. Assim, dentro do MHN não poderia ter existido um espaço para as sociedades indígenas: no relato da história não havia palavras para elas. Foram consideradas somente quando foi necessário outorgar legitimidade histórica a um *nós* e, deste modo, esses *outros* deviam aparecer em cenários funcionais à 'história oficial', tais como a chamada 'Conquista do Deserto'.

Se o 'poder-fazer' do Estado fornece os métodos e técnicas a partir dos quais operar sobre o mundo material sob a aparência de algo imaterial,[29] não deveríamos entender ao MHN simplesmente como um lugar ilusório de *relíquias* que, manipuladas a partir de um determinado discurso, faziam transparente a história. A imaterialidade da suposta potência educativa e mágica dos objetos contribuiu, durante décadas, a materializar uma concepção da história e do conhecimento, a forjar uma 'identidade argentina' estabelecendo coletivos de reconhecimento e coesão, a fixar modelos éticos sobre os quais legitimar (ou não) práticas concretas, a estabelecer ideais políticos, a definir ideias tais como liberdade, progresso, soberania, pátria, nação, etc.

Iremos agora às classificações dos objetos feitas pelo ME. Os acervos expostos e conservados por esta instituição – simples pedras, por exemplo – também fazem parte do patrimônio nacional. Como acontece isto nesse museu?

Quando distingui entre *invenção* e *identificação*, tinha apontado uma mudança temporal na intencionalidade: esta apresentava-se como anterior no primeiro caso e *posterior* no segundo. Da mesma forma que a maioria dos objetos do MHN, o material exibido no ME não foi feito com a intenção de ser exposto; aqui também se trataria de uma *identificação* para a qual seria necessário *inventar* um sistema classificatório prévio que a justificasse, gerando outro tipo de *invenção* de objetos culturais.

Não obstante, este processo que chamei de 'identificação' desenvolve-se, aqui, de maneira muito diferente. O ME é um museu de investigação antropológica e, por isto, o objeto é um *elemento* de investigação e é *parte* de uma mostra, possuindo valor somente quando, articulado a outros, pode dar conta de um contexto e/ou processo. O objeto tem valor *dentro* da exposição, sendo o roteiro que lhe dá sentido

e habilita-o para ser interrogado. Esse roteiro é resultado da pesquisa *sobre* os objetos e das interpretações a eles atribuídas, fruto dessas investigações. Depois, é esse discurso que constitui o objeto e classifica-o como parte da mostra. Ou seja: é o próprio objeto que se abre à pesquisa, sendo ele mesmo o gerador das formações discursivas que acabam classificando-o.

Como acontece no MHN, também existe, nesse museu, um processo de *mediação* através do qual transformar os objetos em 'culturais'. Não obstante, a elaboração do discurso é realizada *sobre* os objetos, sendo as propriedades que estes apresentam as que permitem suas vizinhanças. Para as autoridades do ME, *os objetos sozinhos não dizem nada: eles dizem algo a quem sabe perguntar*. Este museu não organiza registros que, pelo fato de armazenar dados, 'libertam a memória', deixando-a descansar; de maneira diferente, organiza *problemas*, no sentido de exibir *objetos cheios de perguntas*, mas a capacidade para interrogá-los não se interpreta como algo dado, pelo contrário, sua estimulação é outra das funções do museu, tão importante quanto a própria exibição. Por este motivo, a inteligibilidade da exposição transforma-se em um imperativo, sendo, então, fundamental a clareza conceitual, a acessibilidade da linguagem utilizada e do material de apoio e, muito especialmente, a informação oferecida pelos *referencistas de sala*. Pelo fato de realizar inferências e interpretações sobre os seus acervos, explicitando-as perante o público, o ME abre uma maior ou menor possibilidade de interrogar os objetos: eles não 'falam', mas, diferentemente, interagimos com aqueles significados que o próprio ME habilita no espaço sempre aberto da dúvida científica.

De tal modo, os objetos abrem-se à pesquisa para poder serem *nomeados e classificados: a partir deles* se inicia a investigação e o discurso, *eles* habilitam seu próprio nome, eles oferecem as qualidades de sua classificação e as relações entre si, entregando-se às traduções da arqueologia e da história através de suas possibilidades de leitura e interpretação. Como toda disciplina científica, a arqueologia e a história trabalham na vulnerabilidade de seus paradigmas. Por esta razão, no ME, enfatiza-se que o conhecimento ali apresentado é 'o que sabemos até hoje', explicitando, ao mesmo tempo, que o material exibido está atravessado por um *ponto de vista* e uma *interpretação*.

IV – Palavras e coisas para nações diferentes

Voltaremos agora às visitas guiadas. No MHN, referiam-se à própria instituição como *um lugar que exibe coisas e não ideias*, enquanto as autoridades do ME o definiam como *um museu de ideias e não um mero acúmulo de objetos*. Ao mesmo tempo, todos os objetos conservados e dados a conhecer por estes dois museus formavam parte do patrimônio nacional. Segundo o MHN, esse patrimônio devia ser transmitido para conhecer a história, sendo necessário *conhecê-la para amá-la*, enquanto para as autoridades do ME a transmissão do patrimônio tornava-se importante porque *você não pode se apropriar daquilo que você não conhece*...

A retórica da afetividade manifestada no MHN trazia à tona um objetivo determinado a respeito do conhecimento da história: ela devia habilitar o sentimento pelo qual participar de uma continuidade dentro de um coletivo de reconhecimento; possuir uma história era possuir um passado comum, no qual inscrever culturalmente o *nós*, o sujeito político por excelência, mas essa história tinha conduzido para o exílio aqueles sujeitos e imagens que, por inúteis ou defeituosos, resultavam inconvenientes à constituição da homogeneidade da nação imaginada. Portanto, é dentro desta primeira seleção onde deveríamos contextualizar a classificação dos objetos que o MHN procurava e exibia, uma vez que, de forma imperiosa, o *nós* invocava, unicamente, o aparecimento do *necessário*, isto é, esse museu não podia apresentar-se como um lugar aberto à pesquisa, pois o que tentava transmitir circunscrevia-se aos limites do *homogêneo necessário* da nação e sua história. Tratava-se de uma história já fechada e os objetos eram utilizados em qualidade de meios para um fim. Considerados como evidências objetivas do passado, reconstruíam uma única história, a 'verdadeira'. Tudo quanto podia interrogá-la transformava-se em uma ameaça que colocava em perigo as relações causa-efeito entre determinados acontecimentos e a estreita endogamia de seus 'verdadeiros' protagonistas. Aliás, por que teria de ser investigado aquilo que já se conhecia? A nação *era, estava, existia, sentia-se*: os efeitos do discurso do MHN e sua idêntica repetição nas visitas guiadas estavam aí para confirmá-la, não para questioná-la. Desprovida de seu caráter de ciência, a história divulgada pelo MHN era somente um relato de estado-nacional; os objetos

não precisavam de interpretação porque, impregnados pela ontologia da nação, tinham se transformado em *essência*.

Ao longo da pesquisa, acabei concluindo que quase todas as coisas do MHN foram feitas para serem exibidas, pelo fato de terem sido inventadas e/ou reunidas por aqueles que souberam interpretar a transcendentalidade da nação e organizaram sua construção. Figuras tais como San Martín, Mitre e Roca foram homens que, sabendo-se transcendentais por habitar a história que eles mesmos escreviam, conservaram seus objetos e documentos para que, inexoravelmente, virassem uma ilustração de sua própria escrita. Assim sendo, pode-se dizer que, no caso do MHN, *sempre foi um relato pré-existente o que classificou os objetos*; sempre foi uma *ideia* que reunia as *coisas*, mas que, depois de reuni-las, tentava desvinculá-las dessa ideia e apresentá-las como se tivessem se reunido por si mesmas. Como se apontava nas visitas guiadas, o MHN exibia coisas, é verdade, mas *subordinadas às ideias de um relato do qual não podia assumir sua autoria*. Fazê-lo teria implicado acabar com a magia da história.

Ao visitarmos o ME, essa magia desaparecia e destruía-se a ilusão de homogeneidade do relato anterior. O que adveio da 'Argentina' era apresentado a partir de um passado multiétnico e pluricultural. *Você não pode se apropriar daquilo que você não conhece* (...), dizia-nos seu diretor. A vinculação entre estas duas ideias, *apropriação e conhecimento*, introduz à possibilidade de *utilizar* aquilo que se transformaria em propriedade, abrangendo graus diferenciais de pertencimento. Aqui, o conhecimento não tinha nada a ver com o amor. Nada indica que deveríamos amar aquilo que conhecemos; de fato, conhecemos muitas coisas que não amamos. A retórica da afetividade era substituída por uma retórica científica e o conhecimento do passado tornava-se importante pelo fato de oferecer as ferramentas necessárias para explicar nossa realidade social contemporânea, de utilizá-lo para oferecer outra dimensão histórica à nossa condição atual.

No ME, os objetos encontravam-se abertos à contingência do vai-e-vem da ciência; eram dialógicos não porque eles 'falassem', mas porque permitiam sua interrogação, dando conta de *contextos e processos* – em vez de ficarem presos entre

fatos míticos e arquetípicos. Pelo fato de estarem sujeitos a constantes leituras críticas, evitava-se assim a cristalização de seus significados. A importância deles se baseava na quantidade de respostas que podiam oferecer à investigação, isto é, *o objeto não era nada sem uma subjetividade que o interrogasse*. Uma vez interrogado, o que se tornava importante eram seus aportes à ciência, o relato científico feito sobre ele e sua posterior divulgação – realizada através do ME, como um museu de *ideias* surgidas a partir da investigação das *coisas*.

Quando finalizei esta pesquisa, perguntei a mim mesmo por que tinha realizado este 'estudo comparativo', comparando o incomparável: um relicário com um centro de pesquisa. Não obstante, a pauta que conectava essas duas instituições surgia quando ambas apelavam a um *nós* e a um *passado* para explicar o presente dos argentinos, mas tinham outra coisa a mais em comum: elas respondiam ao nome de 'museu' – instituição que já não deveria imaginar nem representar mais nada sem se basear nas pesquisas, a única maneira de não cristalizar a história, de dar um sentido e um porquê às múltiplas memórias nacionais que, nesses museus, podem ser traçadas a partir dos objetos, para melhorar a compreensão sobre as – também múltiplas – maneiras de ser argentino.

Notas

[1] FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores de España, Barcelona, 1996.

[2] Vejam-se os Documentos sobre la Creación y Nacionalización del Museo Histórico (Art. 1°; 21 de Maio de 1889). In: *El Museo Histórico – Tomo I – Entrega I*. Guillermo Kraft Editor, Buenos Aires, 1892. Criado em 1889, como 'Museu Histórico da Capital', foi nacionalizado pelo presidente Carlos Pellegrini em 1891.

[3] Citado no folheto institucional de distribuição gratuita do MHN (editado em 2001).

[4] ROCA, Andrea. As classificações e as abordagens dos acervos no Museu Histórico Nacional da República Argentina. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 40, 2008, p. 437-455.

[5] Veja-se o *Prospecto* In: *El Museo Histórico – Tomo I – Entrega I*. Guillermo Kraft Editor, Buenos Aires, 1892. Nele, encontra-se ainda a correspondência de Carranza.

[6] *O Museu Histórico serve também como estímulo, porque aqueles que o visitarem saberão que aí existe um espaço de imortalidade para os que sobressaem por sua inteligência, suas virtudes, seus trabalhos e seu patriotismo* (*Memória* apresentada por Adolfo P. Carranza ao Ministro do Interior – 15/04/1892 – In: *El Museo Histórico – Tomo I – Entrega I*. Guillermo Kraft Editor, Buenos Aires, 1892).

[7] CORRIGAN, Peter & SAYER, Derek. *The Great Arch. English State Formation as Cultural Revolution*. Oxford, GB: Basil Blackwell, 1985.

[8] Apud. MITCHELL, T. *Society, Economy, and State Effect* In: STEINMETZ, G. (ed.) *State/Culture, State-Formation after the Cultural Turn*. Ithaca: Cornell University Press, 1999, p. 72-111. A citação é da página 76.

[9] A já clássica análise de Benedict Anderson a respeito das dificuldades e paradoxos contidos no conceito de 'nação' propõe entender tal conceito como 'uma comunidade política imaginada' que, presente na mente de cada um de seus membros, permite viver a imagem de sua comunhão. As 'nações' seriam diferentes umas das outras pelo *estilo* com a qual foram imaginadas e tanto *nacionalidade* quanto *nação* poderiam ser entendidas como artefatos culturais de uma classe particular. (ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE, México, 1993).

[10] PÉREZ GOLLÁN, J.A. e DUJOVNE, M. De lo hegemónico a lo plural: un museo universitario de antropologia. *Entrepasados*, Ano X, n. 20/21, p. 197-208. A citação é da página 197.

[11] CORRIGAN, Peter & SAYER, Derek... Op. cit.

[12] Essa concepção deve ser entendida dentro da lógica original do museu como instituição: seu aparecimento histórico dentro do projeto ilustrado respondia a uma certa 'vocação ecumênica' que aspirava estabelecer uma definição genérica e universalizada da condição humana (Foucault... Op. cit.).

[13] PÉREZ GOLLÁN, J.A. & DUJOVNE, M... Op. cit.

[14] PÉREZ GOLLÁN, J.A. & POLITIS, G. Latin American Archaeology: From Colonialism to Globalization In: MESKELL Lynn & PREUCEL Robert (eds.) *A Companion to Social Archaeology* Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004, p. 87-106.

[15] Cf.: PÉREZ GOLLÁN, J.A. Proyecto ME/87. *Noticias de Antropología y Arqueología*, n. 17. Buenos Aires: 1997, p. 15-35; também DUJOVNE, Marta. *Entre musas y musarañas: Una visita al museo*, Buenos Aires: Fundos de Cultura Econômica, 1995.

[16] ME – *Informe Institucional 2000-2001* – FAU – UBA.

[17] Refiro-me à expressão cunhada por THURNER, Mark. Republicanos y la comunidad de peruanos: comunidades políticas inimaginadas en el Perú postcolonial. Revista Histórica, Lima, v. XX, n. 1, 1996.

[18] Essa cronologia era estabelecida através da ordem das salas, organizadas da maneira seguinte: *Culturas Indígenas / Dominación hispánica S.XVI / Misiones Jesuíticas (1617-1767) / Virreinato del Rio de la Plata (1776-1810) / Revolución e Independencia (1810-1820*, com seus quatro setores: *Himno Nacional, Rivadavia, Belgrano, Declaración de la Independencia,1816) / Confederación Argentina (1828-1852) / Sala de las Banderas / Batalla de Caseros y la Constitucionalización (1852-1862) / Formación del Estado Argentino (1862-1880)*. No subsolo: Período 1880-1950. *Novamente no térreo: Guerra de Malvinas (1982) / San Martín (1812-1824)*.

[19] Como uma cenografia, ao longo do percurso, se encontravam canhões que, firmes e do lado das colunas, acompanhavam os conteúdos de todos os setores; junto a eles, estavam os chamados *guardiões de sala* (funcionários do MHN encarregados de oferecer assessoramento).

[20] Aliás, o único 'evento' do século XX era a Guerra de Malvinas (1982). Segundo me comentaram durante o trabalho de campo, quando o historiador Hyden White conheceu o MHN, durante sua visita à Argentina em 2000, expressou *agora entendo por que a Argentina teve 30.000 desaparecidos...*

[21] Considerando a pretendida cronologia das salas do MHN, a localização da sala das Culturas Indígenas no começo do percurso denotaria uma concepção evolucionista da mostra, que colocava a este 'estádio inferior' na primeira das salas, pequena e insignificante; depois, a mostra ia crescendo em tamanho e quantidade a partir da introdução dos espanhóis como elemento civilizatório.

[22] Essa noção de 'unicidade' para o objeto e seu relato está estreitamente vinculada à noção de *singularidade* elaborada por Walter Benjamin: a 'aura' de um objeto reside em sua condição originária, seu caráter único e sua vinculação autêntica com o passado. O singular e permanente é *aurático* em oposição àquilo reproduzível e transitório, *o não-aurático* (BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas:* Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo: Brasiliense, 1987).

[23] ROCA, Andrea. As transformações patrimoniais no espaço de um museu histórico nacional. Revista *Interseções*, 2008, Uerj. No prelo.

[24] Essas exposições eram: *Entre o exotismo e o progresso; No confim do mundo; Além da fronteira; Da puna até o Chaco, uma história pré-colombiana.*

[25] Folheto institucional do ME.

[26] Para uma análise dessas visitas guiadas, veja-se ROCA, Andrea. *Objetos alheios, histórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico* – Rio de Janeiro: Minc, Iphan, Demu, 2008. Neste trabalho identifico e analiso *os usos do tempo* nesse museu. Articulando uma leitura desses usos entre o passado e o presente desse museu etnográfico universitário, assinalo suas capacidades políticas desde o momento em que permitem o traçado de visibilidades históricas e sociais. Nesse museu de forte tradição arqueológica, os atuais usos do passado respondem a um projeto de recuperação histórica desenhado a partir dos objetos. Sem colonizar esse passado, por meio de um sistema interpretativo exterior e arbitrário, propõe-se uma *mise-en-scène* a partir dos objetos do museu e dos preconceitos dos visitantes, reformulando-se através dos mesmos o traçado de anteriores distâncias entre o *nós* e o *eles*. A passagem e a ação do tempo em acervos inicialmente *alheios* são colocadas junto à atualidade de *nossa* sociedade e história: uma contemporaneidade multiétnica e pluricultural explica ambas as partes - *nós* e *eles* – em uma só, ressemantizando os antigos sentidos dos objetos e criando sobre eles um tempo da ação, convocado pelo caráter político e moralmente reflexivo a partir do qual são apresentados. Desenvolvendo, para esses fins, tanto funções informativas e pedagógicas como políticas, defino o ME como 'lugar de criação de memória', não só por instalar – através dessas funções – a relevância do conhecimento da história para qualquer explicação social contemporânea, mas também por abrir novos espaços históricos sobre os quais se pode habilitar uma memória antes inexistente.

[27] Este ponto tornava-se absolutamente problemático e era o centro de inúmeras discussões entre o pessoal do ME. Levando-se em consideração as diferentes recepções das etiquetas por parte do público, desde o momento da abertura das exposições, as etiquetas tinham sido mudadas e/ou reformuladas e/ou resumidas várias vezes.

[28] ROCA, Andrea. As classificações e as abordagens... Op. cit.

[29] MITCHELL, T. Society, Economy... Op. cit.

Museus e representações da nação no pós-colonialismo
Reflexões sobre os passados construídos no Museu Histórico Nacional

Aline Montenegro Magalhães*
Vera Lúcia Bottrel Tostes**

A Independência das colônias Ibéricas na América, no século XIX, foi seguida pelo processo de construção política e simbólica dos Estados Nacionais. A produção da história pátria e a sua difusão em instituições científicas e educacionais, como institutos, academias e escolas, constituiu-se em um dos principais instrumentos de formação da identidade nacional nos recentes países latino-americanos.

Entre o final do século XIX e início do XX, momento em que países como o Brasil e Argentina[1] vivenciavam a modernidade e a ruptura com o passado, museus de história foram criados para estabelecer a ligação entre as diferentes temporalidades que deixavam de ser um contínuo para se apresentarem de forma fragmentada. Na emergência das sociedades de massa, a história ampliava seu espaço, antes restrito às academias científicas e aos bancos escolares. Ganhava as cores das coleções de pinturas históricas originais e a materialidade dos testemunhos autênticos. Desejava alcançar um número cada vez maior de cidadãos, ser cultuada e amada por todos, mesmo representando apenas a minoria branca e aristocrática. Os museus pareciam templos onde os heróis que protagonizaram os acontecimentos considerados importantes para a pátria deveriam ser reverenciados.

Lugares de memória, os museus deveriam parar o tempo e bloquear o trabalho do esquecimento, fazendo com que a história, "uma operação intelectual crítica e analítica",[2] exercesse um perene fascínio ao ser experimentada ao contato com imagens e vestígios do passado presentes em suas galerias. Esse papel inicial dos museus de história amplia-se e ganha novos contornos ao longo dos anos. Instituições

* Historiadora. Coordenadora do Centro de Referência do Museu Histórico Nacional.
** Museóloga. Diretora do Museu Histórico Nacional e professora na Escola de Museologia da Unirio.

antes restritas ao culto, à reverência e ao encantamento passivo dos visitantes em relação ao passado representado, passam a ser agentes de construção do conhecimento histórico e de educação crítica e reflexiva no processo de formação do cidadão participativo. Vale sublinhar o papel das atuais tendências historiográficas de valorização da diversidade das experiências humanas e da descontinuidade do tempo histórico como um dos agentes da mudança dos discursos produzidos em museus de história. Mudança esta embalada pelos princípios da Nova Museologia anunciada na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, e definida na Declaração de Québec, em 1984, onde a instituição deve ser apropriada como "lugar de prática social, instrumento de desenvolvimento local e de valorização da memória daqueles que vinham sendo esquecidos nos processos de construção dos grandes museus".[3]

O Museu Histórico Nacional, primeiro museu de história do País, criado em 1922, no âmbito das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, começou a passar por essa mudança 60 anos após sua inauguração. Nesse sentido, o ano de 1982 pode ser considerado um marco, pois foi quando os novos conceitos de modernização começaram a ser implantados e o museu passa a ser pensado como estrutura de um sistema de informação, visando garantir o acesso do público. Representou o primeiro grande movimento no sentido da democratização do acervo, permitindo uma ruptura com o passado, ao mesmo tempo em que refletia o processo de abertura política que o País vivia desde 1979, encaminhando para o final do regime militar. Novos acervos foram recolhidos, as exposições reformuladas e a história passa a ficar comprometida com um sistema social marcado pela corrente política mais democrática com influência do pensamento da esquerda.

Nosso objetivo é, ao analisar as atuais exposições de longa duração do Museu Histórico Nacional, perceber essa mudança conceitual. Para tanto, interpretaremos os discursos expositivos procurando sublinhar como, além de possibilitarem a construção de memórias do nacional, propiciam ao visitante um pouco da própria história da instituição, marcada por permanências e rupturas ao logo dos seus 86 anos de

existência. Desejamos, assim, identificar seus objetivos e escolhas. Como estabelece diálogos entre vestígios do passado e diferentes temporalidades em seus circuitos; como congrega diferentes regimes de historicidade e tradições diversas de escrita da história.

Segundo François Hartog, regimes de historicidade constituem os "diferentes modos com que a sociedade ocidental se relaciona com o tempo. Como articulam as categorias do passado, do presente e do futuro".[4] Nossa preocupação é compreender como essa articulação subsidia a escrita da história no Museu Histórico Nacional. Para tanto, lançamos mão das três tipologias de regimes de historicidade definidas por Hartog em seu estudo "Mito e História": regimes antigo, moderno e presentista de historicidade.[5]

O regime antigo de historicidade concebe as experiências humanas individuais na forma da história *magistra vitae* (mestra da vida). Mais conhecida a partir da obra de Cícero, *De Oratore*, tem no passado as principais referências para as ações do presente e do futuro. Alguns acontecimentos são destacados como exemplares a serem seguidos ou condenados, de acordo com a *virtu* e a moral. Nas palavras de Reinhart Koselleck, "a historia seria um cadinho contendo múltiplas experiências alheiras, das quais nos apropriamos com um objetivo pedagógico (...) ficando livres para repetir os sucessos do passado, em vez de incorrer, no presente, nos erros antigos".[6]

Esse regime de historicidade vigora até finais do século XVIII, período posterior à Revolução Francesa, quando, diante de uma ruptura jamais vista nos acontecimentos exemplares sublinhados pela história, o passado deixa de lançar luz sobre o futuro. Inaugura-se o regime moderno de historicidade que não chega a pôr fim ao regime antigo de historicidade, que continuará presente em diversos momentos e em diferentes suportes de escrita da história, mas subtrai muito de sua força.

No regime moderno de historicidade a perspectiva do futuro passou a dominar a experiência com o tempo. O passado não traz mais lições úteis ao cidadão livre e

racional que deve, a partir de suas ações, acelerar o tempo e antecipar o futuro da realização plena do progresso e da razão. O passado, assim como o presente, só faz sentido como preparação do futuro em um sentido linear e teleológico. Os acontecimentos singulares e exemplares passam a integrar um processo onde a ideia de progresso e a realização no devir são dominantes. É quando as histórias – no plural – formam a História – no singular –, que articula e dá sentido a toda diversidade da experiência humana no tempo que se torna universal.[7] Cria-se, então, leis gerais para a história justificando todos os acontecimentos, como etapas de uma evolução que chegará ao seu ápice no futuro, a exemplo do positivismo de Auguste Comte e do materialismo histórico de Karl Marx.

O regime presentista de historicidade parece inaugurado com a queda do Muro de Berlim, em 1989. Fruto da decepção em relação ao futuro, da não-realização das expectativas progressistas e revolucionárias estabelecidas nas leis gerais da história, marca a emergência do presente como fonte de sentido em si mesmo. Nesta perspectiva,

> a história deixa de ser concebida com um processo ontologicamente dotado de sentido, ilação que arrasta consigo todas as visões evolutivas, continuístas e progressivas, julgadas como sucedâneas de expectativas religiosas e contraditadas pela prática histórico-social, tanto mais que esta estará a negar o sonho emancipatório que elas despertaram e que foi a razão última do seu sucesso ideológico.[8]

O passado não mais traz lições para o presente; o futuro é pura incerteza. Assim, o presente hipertrofiado domina as relações com o tempo e torna-se história numa luta constante contra a morte, contra o esquecimento.

Olhar para as atuais exposições do circuito de longa duração do Museu Histórico Nacional a partir dessas considerações será fundamental para compreendermos as relações entre um lugar de memória e de produção do conhecimento histórico e as diferentes tendências historiográficas e de articulação de temporalidades.

Pátio dos Canhões: uma exposição à moda Gustavo Barroso

Filiada à tradição antiquária, a exposição de peças de artilharia, que se encontra no Pátio Epitácio Pessoa, foi inaugurada em 1940. A mais antiga exposição do Museu Histórico Nacional remete à primeira mostra permanente montada pelo então diretor da instituição, Gustavo Barroso, e inaugurada em 1924, onde as salas eram compostas por coleções formadas a partir da tipologia dos objetos e nomeadas de acordo com essas coleções: sala dos capacetes, sala dos candelabros, Arcada dos coches, etc.[9]

A exposição do Pátio Epitácio Pessoa quase não sofreu mudanças ao longo destes 68 anos, por conta de uma decisão conjunta da equipe do MHN, na década de 1980, que considerou ser importante mantê-la como um lugar de memória da primeira concepção museográfica a vigorar na instituição. Mas vale ressaltar que foi acrescida em placas comemorativas, marco de fronteira e alguns vestígios de edificações demolidas no centro do Rio de Janeiro, como um brasão em pedra do Convento D'Ajuda, posto abaixo em 1911, e uma lápide tumular do terceiro vigário do Rio de Janeiro, que se encontrava em uma igreja no Morro do Castelo, cujo desmonte se deu em 1922.

O espaço onde se encontra, apelidado Pátio dos Canhões, também por decisão da equipe da instituição, guarda em sua arquitetura o estilo neocolonial da reforma de 1922 e as paredes mantêm a cor rosa, lembrando o colorido que todo o conjunto arquitetônico, assim como outras edificações públicas tinham até a década de 1970. Sendo a única exposição para cegos, em 2004, durante a implementação do projeto de modernização do MHN, foi realizada uma reforma na estrutura física do pátio para melhor escoamento das águas pluviais e sobretudo para melhor circulação dos portadores de necessidades especiais visuais. Houve adaptação do piso e retirada dos obstáculos.

É também a única exposição onde é permitido tocar nos objetos e que possui suas legendas em braile. Aliás, a exemplo do circuito expositivo de 1924, as legendas são os únicos textos disponíveis, informando o tipo de objeto, sua origem, data e sumária descrição do seu contexto histórico.

Assim, é possível afirmar que a exposição do Pátio dos Canhões é um exemplar do regime antigo de historicidade. A organização dos objetos que compõem uma coleção a partir do critério de tipologia e funcionalidade não obedece um sentido cronológico nem uma temática histórica. Cada item representa um episódio exemplar da história militar do Brasil a ser lembrado, glorificado e seguido. Basta observar que grande parte dos canhões é considerada troféus de guerra, oriundos das invasões francesa e holandesa, do fim da União Ibérica, entre outros conflitos. Embora não haja uma narrativa explicitada em textos ou na disposição dos objetos, uma vez que a lógica de organização das peças de artilharia é estética, é clara a filiação à história mestra da vida produzida no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) no século XIX, onde o culto aos grandes feitos e aos grandes homens deveria lançar luz no presente e no processo de construção da identidade nacional.[10]



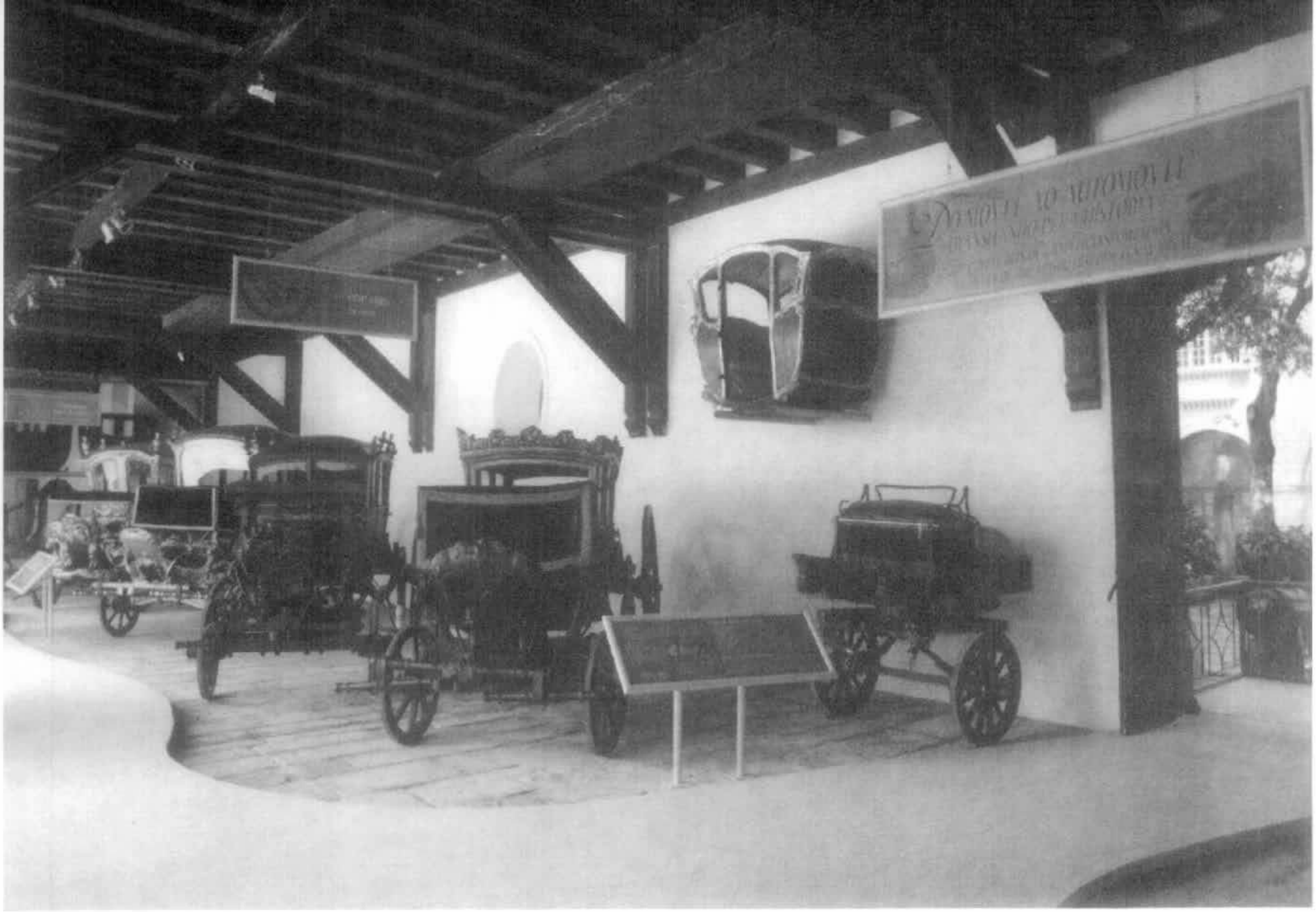
Pátio Epitácio Pessoa, mais conhecido como Pátio dos Canhões

Do móvel ao automóvel: transitando pela história. O processo evolutivo dos meios de transporte terrestres

Ainda na perspectiva colecionista, a exposição *Do móvel ao automóvel, transitando pela história* apresenta a coleção dos meios de transportes terrestres do Museu Histórico Nacional. Inaugurada em 2005, em um espaço totalmente reformado no âmbito do projeto de modernização do Museu, traça uma linha evolutiva entre os móveis, como cadeirinhas de arruar e redes e os automóveis dos dias de hoje, cujas ilustrações constam de um painel no final da exposição. No trânsito pela história passamos por liteiras, coches, carruagens e chegamos ao Protos, automóvel de 1908 utilizado pelo Barão do Rio Branco no Ministério das Relações Exteriores.

Entretanto, a exposição não se resume a mostrar a coleção em uma perspectiva progressiva. Aborda em textos e imagens os contextos nos quais os itens expostos eram utilizados, traçando, assim, um histórico do ambiente rural e urbano, onde pessoas se deslocavam de um lugar para o outro utilizando seus pés, cavalos, transportes carregados por escravos ou sobre rodas movidos à tração animal ou motorizados. Nessa trajetória, as curadoras da exposição, Lia Fernandes e Ângela Guedes, buscaram não apenas analisar os objetos em suas utilidades, mas também como indícios de representação social e simbólica em diferentes momentos da nossa história.

Pelo fato de mostrar uma evolução tecnológica nas formas de deslocamento por terra, a exposição *Do móvel ao automóvel...* parece filiar-se ao regime moderno de historicidade, não mais ligada à tradição antiquária que marcou a mostra de transportes terrestres nos primeiros anos do Museu Histórico Nacional na *Arcada dos Choches*,[11] mas em diálogo com as novas abordagens historiográficas que valorizam os aspectos sociais, econômicos e culturais no estudo dos vestígios do passado, em detrimento da classificação como relíquia ou testemunha de uma dada história. Os itens expostos foram analisados como fontes para a produção de uma determinada história e, ali, contam essa história em diálogo com textos, imagens e objetos construídos, como maquetes, para melhor explicar os usos e significados sociais do acervo.



Exposição *Do móvel ao automóvel: transitando pela história*

As moedas contam história: a história universal em forma de metal

Também filiada ao regime moderno de historicidade, a exposição de numismática, inaugurada em 2002, propõe uma história universal, utilizando o acervo para traçar uma trajetória dos meios de trocas no tempo e nos espaços. Segundo a equipe do museu,

> A idéia principal desta exposição é resgatar a historia da moeda, a qual sofreu evolução, sob todos os aspectos, desde o seu surgimento, no século VII a.C até o século XX, procurando, de forma clara, e sobretudo agradável, despertar o interesse por esses pequenos objetos, verdadeiras fontes históricas das sociedades que os utilizaram.[12]

Assim, a exposição é iniciada com uma série de imagens de artigos que serviram como meio de troca, como o sal e as conchas do mar, para levar-nos a uma história política e econômica que tem início com o surgimento da moeda. Essa história abrange um período de 28 séculos e percorre várias regiões do mundo, afinal, a coleção de numismática do Museu Histórico Nacional é a maior e mais diversificada da América Latina e conta com exemplares da Antiguidade grega e romana, assim como do período medieval do Ocidente e do Oriente, chegando até a atualidade. Ao final da exposição, há um grande mapa-múndi trazendo todas as moedas vigentes nos diferentes países.

Não consiste em uma simples exposição da coleção de exemplares metálicos. Além das legendas que identificam cada item, a exposição conta com muitos textos, cronologias e imagens que contextualizam os períodos históricos e as regiões nos quais as moedas circularam.



Exposição *As moedas contam história*

As moedas contam história é seguida por um outro módulo expositivo de numismática. Trata-se da *Coleção de moedas – uma outra história*, na qual

> moedas, selos e sinetes, papel moeda, medalhas, condecorações e cartões telefônicos, entre outros objetos, contam a formação da coleção de numismática do Museu Histórico Nacional, cuja origem remonta a 1880, quando um grupo de intelectuais brasileiros iniciou, nas dependências da Biblioteca Nacional, uma coleção de moedas para que se tornasse a "Coleção Oficial Brasileira". (...) Na exposição o público pode ver, ainda, como funcionava um Gabinete de Numismática, com seu mobiliário original.[13]

Marcada pelo caráter colecionista, a exposição conta com pequenos textos e deverá, futuramente, ser integrada aos novos projetos de exposição de longa duração sobre a história do Brasil. Tratada como documento do período em que foi produzida e que circulou e também como documento de memórias que se construíram em suas gravações e estampas,[14] a coleção de numismática, ao ser inserida em outros circuitos expositivos e em diálogo com outros tipos de artefatos históricos, romperá com 86 anos de separação entre a trajetória monetária nacional e sua história política, social, econômica e cultural. Contribuirá, assim, para novas narrativas historiográficas sobre o Brasil.

Memória do Estado Imperial: vestígios da construção simbólica do Brasil

Na forma de narrativa histórica, *Memória do Estado imperial* muitas vezes é vista, equivocadamente, como um conjunto representativo dos eventos singulares realizados pelos grandes homens, os estadistas, a serem seguidos pelas gerações de visitantes. Inaugurada em 2002, essa exposição, na verdade, problematiza os símbolos da construção do Império do Brasil desde o Período Joanino até o Republicano. As pinturas históricas dos séculos XIX e XX, por exemplo, podem ter servido à pedagogia da história como mestras da vida, no âmbito de sua produção e de suas funções sociais anteriores à entrada no museu, por exaltar os considerados grandes acontecimentos e heróis. No entanto, cada personagem ou fato histórico

representado deixa de ter essa função exemplar para representar fonte de conhecimento do processo de construção simbólica do Estado Imperial.

Ao comporem uma narrativa sobre a memória, afinal, são vistas como indícios das diferentes memórias construídas sobre o Império, não são alvo de culto e contemplação passiva, mas apresentadas como documentos do período em que foram produzidas, das tensões, escolhas e interesses daquele presente. Por exemplo, *A sessão do Conselho de Estado* de Georgina de Albuquerque diz mais sobre o imaginário do momento comemorativo do Centenário da Independência, quando foi produzida, do que do próprio acontecimento representado, que remetia há cem anos. O que antes era visto como ilustração fiel aos acontecimentos narrados em documentos escritos oficiais passa a ser interpretado como fonte documental do contexto em que foi produzido.[15] Seja no século XIX, quando o Estado buscava essas representações para formar a identidade nacional, seja no século XX, momento de crise da República, onde a monarquia, muitas vezes, era exaltada de forma nostálgica, como alternativa ao presente indesejado.



Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência.
Óleo de Georgina de Albuquerque, 1922

Assim, é possível considerar que na *Memória do Estado Imperial* há um diálogo entre o regime antigo e o moderno de historicidade, pois, mesmo formando uma narrativa problematizadora sobre a construção do Estado Imperial brasileiro, pinturas históricas, condecorações e outros objetos relativos ao poder não conseguem dissociar-se do passado, onde, principalmente os quadros expostos, tinham a função pedagógica de instruir os cidadãos a partir do exemplo, suas funções também nas primeiras exposições do Museu Histórico Nacional.

Ao final dessa exposição, uma obra que causa estranhamento nos visitantes. Trata-se de um quadro de D. Pedro II, que ficava no Ministério da Guerra quando os militares proclamaram a República. O referido retrato a óleo sofreu golpes de punhal dos republicanos exaltados e ficou bastante danificado. A equipe do museu tomou a decisão acertada de restaurar a obra de modo a preservar as marcas da agressão que sofreu, carregada da ira política contra o antigo regime e do valor simbólico de morte à monarquia. Essa obra, na forma em que está, é um indício da ruptura dos republicanos com os modelos monárquicos pré-estabelecidos. Aquele exemplo de D. Pedro II já não servia mais para os novos tempos que se inaugurava em 1889.



D. Pedro II com farda de marechal
Óleo sobre tela, autor não-identificado, rasgado
a golpes de espada e parcialmente restaurado

Colonização e dependência: uma abordagem socioeconômica da história do Brasil e Expansão, ordem e defesa: tensões e conflitos que marcaram a história nacional

Trataremos agora de duas exposições de longa duração que se pretendem sínteses da história do Brasil. *Colonização e dependência,* inaugurada em 1987, aborda a história como uma sucessão de ciclos econômicos. Filiada ao regime moderno de historicidade, parte de um conceitual, as relações de colonização e dependência que marcam a trajetória nacional, para representar a história através de textos, objetos e imagens. Seu discurso é articulado a uma perspectiva historiográfica que valoriza os ciclos econômicos e a formação das sociedades a partir das relações de trabalho e da exploração de riquezas. Produzido num momento político considerado divisor de águas entre o regime ditatorial e a abertura democrática, procura desconstruir heróis, inserir as minorias na representação histórica e denunciar as relações de exploração colonial no Brasil, desde o seu sentido político e econômico até a esfera cultural.

No sentido de ilustrar esse conceitual, a exposição é aberta com um grande "painel síntese" do pintor contemporâneo Clécio Penedo. Entre imagens de personalidades já consagradas pela história tradicional, como o Infante D. Henrique e Pedro I, encontram-se as Marias, uma escrava anônima e a Quitéria, tirando do esquecimento o papel da mulher na construção da nação. A representação das diferentes práticas religiosas vigentes no País, dos heróis populares como Pelé, o rei do futebol, e Clovis Bornay, o rei do carnaval, aparecem junto a símbolos da relação de colonização e dependência que marcaria a nossa trajetória nacional: a árvore do pau-brasil com uma cruz acima de suas folhagens, representando sua extinção em favor do comércio luso-atlântico, bananas virando salsicha, representando as mudanças dos nossos hábitos alimentares sob a influência do *american way of life*.

Após a leitura do quadro, inicia-se um circuito expositivo onde o conceito se sobrepõe ao acervo mostrado. A primeira vitrine, por exemplo, representa a Formação dos Estados Nacionais Modernos a partir de uma espada de execução francesa do século XVIII, um guarda-valores também do século XVIII, um conjunto de moedas e

condecorações e uma réplica da cruz processional utilizada na primeira missa do Brasil, mandada fazer por Gustavo Barroso, em 1940. Ou seja, nenhum objeto é do período de formação de Estados Nacionais como Portugal e Espanha, que vieram explorar o continente americano. Mas juntos, perdem um pouco a sua função de abordar os períodos nos quais foram produzidos ou tiveram uma função social, para formar as bases do conceito de um Estado Nacional Moderno que articula esforço militar, acúmulo de riqueza e a aliança com a Igreja Católica na transposição dos mares e no estabelecimento do sistema colonial nos trópicos.

Nessa perspectiva, a exposição aborda o ciclo do pau-brasil, da cana de açúcar, do ouro e do café, sempre procurando enfatizar as principais forças de trabalho, como os índios, os negros e os imigrantes.

Ao final da exposição, o visitante sente-se convidado a mudar aquela história que acabara de percorrer. Sente-se também impelido a contribuir para a construção da "verdadeira" independência do Brasil, que seria conquistada com a independência financeira e valorização da cultura nacional em detrimento das influências estrangeiras.





Colonização e Dependência de Clécio Penedo, 1987, e Vitrine da Formação do Estado Nacional Europeu da exposição Colonização e Dependência

Expansão, Ordem e Defesa, inaugurada em 1994, foge um pouco da linearidade, presente na *Colonização e Dependência*, na qual os ciclos econômicos se sucedem em um processo evolutivo que culminaria com a real independência do Brasil, a ser conquistada pelas novas gerações de cidadãos. Ao abordar a história do Brasil como uma trajetória tensa e conflituosa pela conquista, expansão e defesa da terra, traz à baila não só a "ordem" imposta pelo Estado, mas a "desordem" dos diferentes grupos sociais que lutaram no sentido de reivindicar seus interesses ou com o claro propósito de construir uma nova ordem.

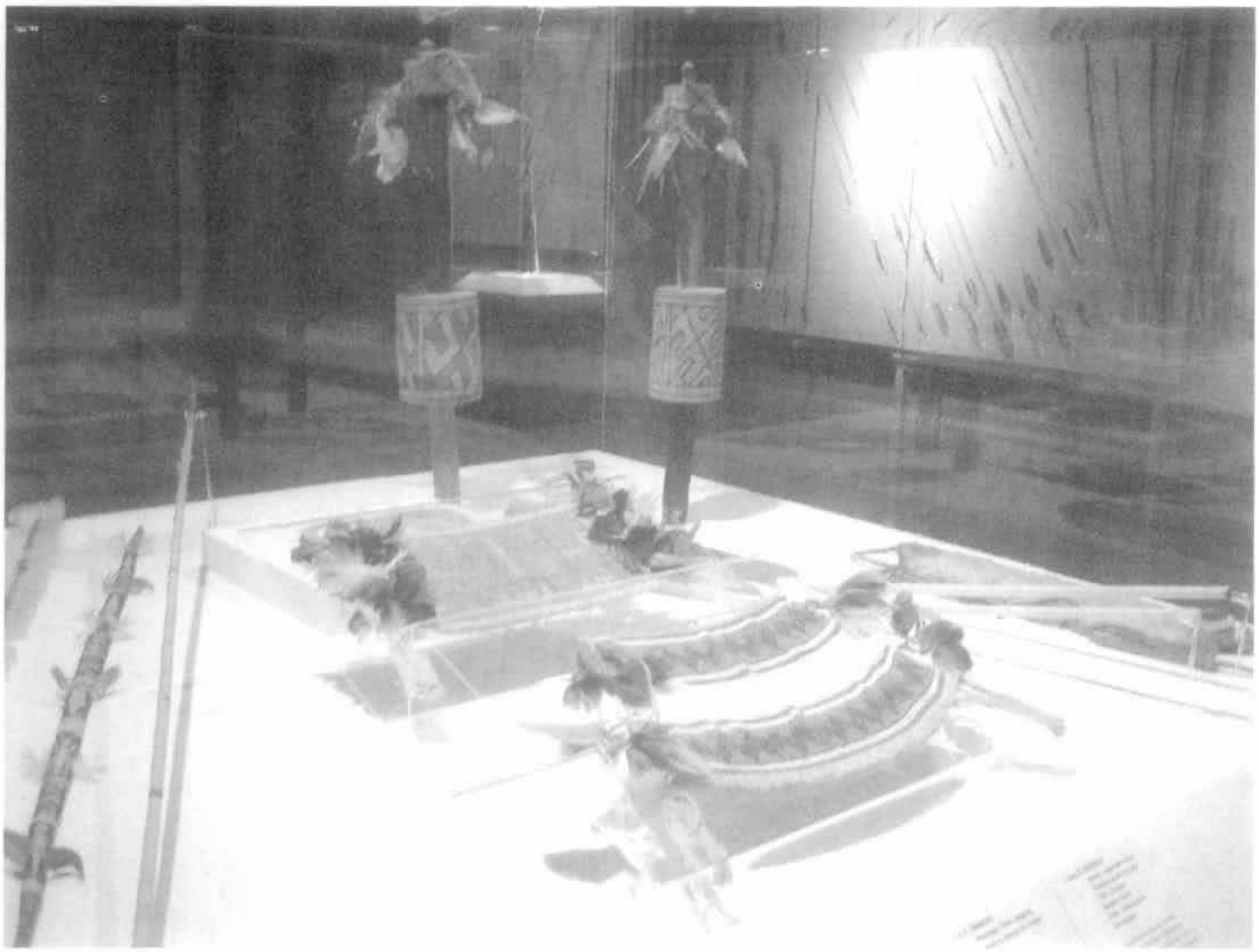
Embora também tenha início com a chegada dos europeus à América e termine com o período republicano, formando uma narrativa afinada com o regime moderno de historicidade, apresenta pontos de diálogo com o regime presentista de historicidade. Ao abordar as questões da luta pela terra, por exemplo, Tiradentes aparece quase em frente à bandeira do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e ao lado do garimpo da Serra Pelada. Há um diálogo de temporalidade envolvendo o tema da terra onde o presente se coloca como história, pois esses fenômenos sociais ainda não eram passados na ocasião em que a exposição foi produzida. No caso do MST, ainda não são.

Oreretama: a hora e a vez dos índios

Em 2006, o Museu Histórico Nacional, pela primeira vez em toda a sua trajetória, tirou do silêncio e do esquecimento a considerada pré-história das regiões que hoje formam o território nacional e a história das comunidades indígenas. *Oreretama*, que em tupi significa "nossa terra", "nossa morada", traz à baila uma série de vestígios arqueológicos que nos ajudam a conhecer as sociedades que viveram nos trópicos muito antes da chegada dos portugueses. Em seguida, descortina o universo indígena com artefatos produzidos pelas próprias tribos e que remetem aos diferentes saberes e fazeres, crenças e rituais, subsistência e guerra.

Vale sublinhar que, embora *Oreretama* também articule textos, imagens e objetos para falar do período denominado pré-cabralino, não entabula uma

cronologia dura nem uma linearidade na apresentação de sua narrativa. A abordagem parece ser mais temática do que cronológica, uma vez que diferentes aspectos da vida indígena são tratados em módulos e de acordo com as coleções, que apresentam tecnologias indígenas de navegação, cestaria, fabricação de adornos, armas, etc. Os índios do passado, representados em imagens e citações de Hans Staden e Jean de Léry, dialogam com os índios dos dias atuais, que vivem de forma intensa a memória construída nessa exposição. Assim, é possível perceber, mais uma vez, o regime presentista de historicidade na forma de representar os índios no Museu Histórico Nacional, pois o passado e o presente não são distinguidos claramente na narrativa composta no circuito expositivo, ficando a cargo do visitante o estranhamento e a percepção entre as permanências e rupturas no desenvolvimento das sociedades indígenas brasileiras.



Visão da exposição Ororetama

As galerias virtuais: um diálogo entre a tradição antiquária e o presentismo

Nos primeiros anos do Museu Histórico Nacional, todo o acervo era disponibilizado em exposições de caráter permanente, amontoando salas de objetos por todos os lados e quadros pendurados em todos os espaços disponíveis nas paredes. A partir da década de 1970, para garantir melhor organização das exposições e melhor conservação do acervo museológico, grande parte dos objetos que não encontravam espaço nas novas configurações museográficas passaram a ser preservados na Reserva Técnica.

Parte significativa desses objetos é mostrada periodicamente em exposições temporárias.[16] Tais exposições costumam ser concebidas como mostras de coleções, formadas a partir da tipologia e funcionalidade dos itens ou da temática que os reúne. Como exemplo do primeiro tipo de coleção tivemos as exposições *Uma brisa no ar* (2003), dedicada à coleção de leques, e *A comunicação e a escrita no encontro dos séculos XIX e XX* (2003), voltada para os diferentes equipamentos de transmissão de informações. Já em relação ao recorte temático tivemos *Salvando o passado. A Inspetoria de Monumentos do Museu Histórico Nacional,* dedicada à trajetória do primeiro órgão federal de preservação do patrimônio cultural brasileiro, que funcionou entre 1934 e 1937, como um departamento do Museu Histórico Nacional (2004), e *Sedução do Oriente* (2008), composta por objetos de origem oriental, em sua maioria, vestígios do universo econômico-cultural do mundo luso-atlântico.

Entretanto, na galeria virtual disponível na página do museu na *internet* (http://www.museuhistoirconacional.com.br) é possível conhecer um número muito maior de itens do acervo museológico, disponibilizado em coleções onde se pode identificar a atual política de aquisição do museu e está mais clara a ideia de democratização da memória ao abordar o mundo do trabalho, o universo infantil e aspectos da vida cotidiana.

A disposição das coleções no universo virtual parece colocar em diálogo o regime presentista de historicidade e a tradição antiquaria. O primeiro aspecto evidencia-se

quando observamos, junto aos objetos de trabalho dos séculos XVIII e XIX, uniformes ainda hoje utilizados pelos trabalhadores da Comlurb, dos Correios e da Petrobrás ou quando, na seção dedicada aos brinquedos, vemos bonecos de chumbo e bonecas do século XIX, ao lado de uma coleção relativa aos Jogos Pan-Americanos realizados em 2007, e adquiridos no mesmo ano.

Em relação à tradição colecionista oriunda dos antiquários, creditamos a organização das galerias por coleções, sem que seus itens formem uma narrativa cronológica ou processual e a quase ausência de textos explicando o objeto, sua história, etc. O que há junto a cada imagem do acervo é uma breve legenda descritiva do objeto, possibilitando que o visitante não apenas conheça o item, mas faça questionamentos, reflita e problematize-o como fonte do conhecimento histórico a ser construído constantemente.

Considerações finais

A realidade atual do Museu Histórico Nacional, assim como a de outros museus, certamente, se favorece com as reformulações do conceito do universo da cultura no Brasil. Segundo as palavras do então ministro da Cultura Gilberto Gil, em entrevista ao jornal *O Globo*, do dia 1 de outubro: "o papel do universo cultural redefine o panorama do que é o mundo no Brasil e o Brasil no mundo".[17] Estabelece-se, assim, que o patrimônio imaterial deve ganhar novas dimensões, denominando-o de "cultura viva" e dando ênfase aos movimentos sociais como produtores culturais. Associa-se às suas metas o estímulo ao patrimônio museológico que vem através do Departamento de Museus, após a criação do Programa Nacional de Museus, investindo em novas formulações para o Estatuto dos Museus.

A partir dessas considerações, é possível dizer que o Museu Histórico Nacional se constitui em um laboratório da história, segundo as definições de Ulpiano Bezerra de Meneses, em artigo clássico publicado nos Anais do Museu Paulista,[18] pois oferece ao

público diferentes maneiras de se escrever história com objetos, imagens e palavras e diferentes olhares sobre a trajetória nacional, o que, em última instância, constitui um exercício contínuo de construção, problematização e reconstrução da sua própria memória. São vestígios de processos de formação de identidades e alteridades, querelas, escolhas e tensões no processo de construção do Brasil.

Notas

[1] Sobre o processo de construção da história em museu na Argentina, Cf. ROCA, Andrea. As classificações e as abordagens dos acervos no Museu Histórico Nacional da República Argentina. *Anais do Museu Histórico Nacional,* Rio de janeiro, v. 40, p. 437-455, 2008.

[2] NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. *Projeto história,* São Paulo: Unicamp, v. 10, p. 37-44, dez/1933.

[3] CHAGAS, Mário de Souza e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A vida social e política dos objetos em um museu. *Anais do Museu Histórico Nacional,* Rio de Janeiro, v. 34, p. 195-220, 2002, p. 205.

[4] HARTOG, François. Tempos do mundo, história, escrita da História. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org). *Estudos sobre a escrita da história*, Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 16.

[5] HARTOG, François. *Mito e história*. In: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html> Acesso em: 15 de setembro de 2008.

[6] KOSELLECK. Reinhart. Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006, p. 42.

[7] KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*... Op. cit. p. 50-60.

[8] CATROGA, Fernando. Ainda será a história mestra da vida? In: FURTADO FILHO, João Ernani e RIOS, Kênia Sousa (orgs.). *Em tempo:* história, memória, educação. Fortaleza: Imprensa Universitária, p. 9-38, 2008, p. 30.

[9] Cf. BITTENCORT, José Neves. Cada coisa em seu lugar. Ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 8/9, p. 151-174, 2000-2001. Editado em 2003. REIS, Cléber José das Neves. Uma *marca* barroseana. A primeira exposição permanente do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 35, p. 213-226. MAGALHÃES, Aline Montenegro. Culto da Saudade na Casa do Brasil. Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional. (1922-1959). Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. (Coleção Outras Histórias), SANTOS, Myrian Sepúlveda. A escrita do passado em museus históricos. Rio de Janeiro: Garamond, Minc, Iphan, Demu, 2006.

[10] GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Entre as luzes e o romantismo: as tensões da escrita da história no Brasil oitocentista. In: ____ (Org.). *Estudos sobre a escrita da história*, Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 79.

[11] MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Catálogo geral da primeira seção: archeologia e história*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1924.

[12] MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Conhecendo o Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, s/d, p. 43.

[13] <www.museuhistoriconacional.com.br> Acesso em: 12 de dezembro de 2008.

[14] Cf.: GOMES, Ângela de Castro e KORNIS, Mônica Almeida. Com a história no bolso: a moeda e a República no Brasil. In: *O Outro lado da moeda*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002, p. 107-134.

[15] Cf.: BEZERRA, Rafael Zamorano. Fidelidade ao fato: a pintura história e a prática museal no MHN. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, p. 512-521, 2007.

[16] Cf.: MELLO, Jorge Cordeiro de. Depoimento. In: JULIÃO, Letícia (coord.) e BITTENCOURT, José Neves (org). *Caderno de diretrizes museológicas* 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. Suporte em DVD.

[17] GIL, Gilberto. *Eu queria perceber o que é cultura*, O Globo, 02/10/2008.

[18] MENESES, Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo – Nova Série, v. 2, jan-dez, p. 9-42, 1994.

Museus uruguaios e passado recente: assunto inacabado?

Alejandro Giménez Rodriguez*

O tema do passado recente no Uruguai deu lugar a um complexo debate sobre a forma de abordar o estudo e a didática dos acontecimentos políticos que se passaram nos últimos 40 anos.

A chegada ao governo, pela primeira vez na história uruguaia, de uma força esquerdista, em março de 2005, deu força para a controvérsia sobre o tratamento a ser desprendido a um período crucial na vida do país, abordando o mesmo a partir de diferentes perspectivas.

Assim, no campo político o assunto tem sido discutido a partir das responsabilidades atribuídas aos diferentes atores, indivíduos e instituições, muitas das quais ainda são protagonistas de áreas tão diversas como os partidos políticos, as forças armadas, o movimento sindical e os grêmios estudantis.

No campo da educação, a controvérsia passou por como se deve ser ensinado esse período da história no primário e secundário. Algumas acusações contra professores têm acontecido, sendo alegada a falta de objetividade e mesmo uma ordem de destituição dos historiadores responsáveis pela elaboração dos textos e programas que tratam da questão, acusados da violação da laicidade.

No domínio cultural, a discussão passou por como deve ser a expressão artística transmissora de um passado recente, porém, ainda dolorido. Os museus, como ferramentas que refletem a realidade, salvadores indubitáveis da memória e difusores da história de um país, região ou localidade, que se transformam em peças fundamentais no objetivo de transmissão de valores democráticos e de cidadania. E, ao fazê-lo, a representação do nosso passado adquire relevante importância.

* Coordenador de Museus da Direção Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Montevidéu - Uruguai).

As questões, então, surgem isoladamente. Os museus uruguaios são um instrumento de divulgação e reflexão sobre o nosso passado recente? Será que eles cumprem a tarefa de colocar em evidência nossa memória recente? Ou é ainda um assunto pendente? O objetivo deste trabalho é dar a resposta a estas perguntas, divididas em quatro capítulos: contexto histórico, as "ausências" no discurso oficial, as "presenças" dos últimos anos e conclusões.

Contexto histórico

Desde meados da década de 1950, o Uruguai já não era o país próspero que havia sido nos anos de 1940, graças ao contexto favorável que viveu devido à II Guerra Mundial e a um processo de industrialização, que, mais tarde, não se consolidou.

A crise econômica visível pelo crescimento da inflação e do desemprego deu espaço para o aparecimento das primeiras ações da guerrilha, influenciada pela Revolução Cubana, em janeiro de 1959.

Em março de 1967, o Partido Colorado regressou ao poder, o setor tradicional do governo, com o general Oscar Gestido como presidente da República. Sua morte, em dezembro do mesmo ano, deixou como titular do Poder Executivo Jorge Pacheco Areco.

Com o novo governante se produz o que os historiadores Gerardo Caetano e José Rilla chamam de "medida autoritária" e uma progressiva "desagregação da ordem institucional", que se reflete no agravamento do confronto entre o governo e os setores trabalhador e estudantil.[1]

Inicia-se a proibição de partidos com ideologia socialista, censura de imprensa, a militarização de funcionários públicos e privados, assim como a intervenção do Estado, provocando a reação dos trabalhadores. Os feitos do "Maio Francês", em 1968, inspiram os jovens a erguerem-se em defesa de seus direitos e o confronto leva vários estudantes à morte.

É o momento, no final dos anos de 1960, em que o Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros radicaliza suas ações, indo diretamente para a luta armada, realizando ataques e sequestros.

O início dos anos de 1970 mostra a crescente ineficácia dos setores políticos para interceder na situação através do Parlamento e uma cada vez mais preocupante ingerência militar nos assuntos do Estado, com a influência incontestável do contexto regional autoritário que viviam Brasil, Argentina e Paraguai e da Doutrina da Segurança Nacional, orientadora das Forças Armadas naqueles anos.

A chegada do candidato Juan María Bordaberry à cadeira da Presidência, em março de 1972, só incentiva a presença da guerrilha – desarticulada em agosto deste ano – e os protestos populares, além de dar abertura ao aumento do envolvimento dos militares nas decisões políticas.

Em 27 de junho de 1973, Bordaberry dissolve as câmaras legislativas e o Uruguai começa uma longa noite ditatorial de 12 anos, em que os partidos esquerdistas e sindicatos foram ilegalizados, funcionários públicos demitidos, presos e, em muitos casos, militantes contrários à ditadura foram mortos.

Muitos foram para o exílio, onde denunciaram o regime militar que sofria o Uruguai e geraram uma resistência, que, combinada à que desde o princípio de 1980 tinha sido desencadeada no país, foi criando condições para o restabelecimento da nação, que ocorreu em março de 1985, ao tomar posse o dr. Julio Maria Sanguinetti como presidente.

O retorno para a democracia levou à discussão sobre as circunstâncias que motivaram o quebre autoritário que padeceu o Uruguai e as responsabilidades das partes que protagonizaram esse período histórico.

Assim, enquanto aos últimos rebeldes foi concedida anistia, o governo democrático veio a assumir, depois de alguns estarem há quase 13 anos na prisão, e para os militares uma lei foi votada impossibilitando o julgamento de seus crimes, em

Palavras como "esquecimento" e "memória" começaram a fazer parte da nossa vida cotidiana, com um grande significado simbólico removedor. Sobre isto, o pesquisador argentino Enzo Traverso diz que

> a memória sempre se desvia no presente (...) e é uma construção; está sempre "filtrada" pelos conhecimentos adquiridos posteriormente, concluindo que a memória, seja individual ou coletiva, é uma visão do passado sempre mediada pelo presente.[2]

A posse do dr. Tabaré Vázquez como primeiro presidente do Uruguai de uma força de esquerda, em março de 2005, marcou uma mudança profunda nas políticas em matéria de direitos humanos e do conhecimento do passado recente.

Além de impulsionar currículos, livros didáticos e até mesmo espaços televisivos para abordar essa temática e refletir sobre o assunto a partir da educação, sua administração criou as ferramentas para ativar a investigação arqueológica sobre o destino dos restos dos presos desaparecidos.

Houve também progressos nos processos judiciais contra famosos personagens do período autoritário, concluídos inclusive na prisão dos dois antigos ditadores, como o já citado Bordaberry e o tenente general Gregorio Alvarez, que tomou posse do Executivo entre 1981 e 1985.

Cabe perguntar: Qual foi a atitude dos museus uruguaios a respeito desse passado recente e, especialmente, das instituições oficiais, no caminho da criação da cidadania através do conhecimento da nossa história, para evitar a recorrência de processos históricos que obscureceram a vida do país?

A própria definição de museu do *International Council of Museums* (Icom)

> uma instituição (...) a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, que adquire, conserva, pesquisa, difunde e exibe as provas materiais do homem e de seu meio para a educação e o deleite do público que o visita

responde a esta pergunta.



As "ausências" no discurso oficial

Essa invasão da memória no espaço público, que se traduz nos novos museus e na reformulação dos já existentes, não parece ter chegado aos museus uruguaios, especialmente quando se trata de lidar com questões históricas, salvo exceções que logo veremos.

Citando Traverso, "História e memória são duas áreas distintas que se entrelaçam constantemente",[3] sendo a última um objeto de estudo da primeira e no cruzamento de ambas está a política, segundo diz Daniel Bensaid.

Enquanto projeto político da década de quarenta do século XX, afirmador da nossa identidade e enaltecedor da nacionalidade, o Museu Histórico Nacional uruguaio está muito longe do tratamento da história recente, com algumas exceções não-geradas deste projeto nem contempladas em seu plano museológico.

Começando por sua sede central, o Museu Casa de Fructuoso Rivera,

primeiro presidente do Uruguai, está localizado na Cidade Velha de Montevidéu. Tem uma organização realizada em ordem cronológica, referente aos períodos da história nacional, através da mobília, pinturas, vestuário e itens de uso para dar uma visão geral dessas etapas. E se, mesmo que de maneira irrisória, em algum momento a sua temática chegou até 1940, posteriores remontagens não o levaram para além de 1915, ou seja, sua história está parada há quase um século.

A tentativa construtivista de homenagear e evocar os grandes gestos patrióticos de um ponto de vista político-militar é evidente para qualquer visitante do Museu Casa de Rivera. Batalhas, estandartes patrióticos utilizados nessas batalhas, os grandes personagens, os signos, as cadeiras onde se sentavam os primeiros constituintes, uma clara exaltação dos ícones que deram origem à nacionalidade, não desconsiderando o valor e o potencial desse acervo.

Atende, sem dúvida, ao papel de "panteão" que estabeleceu, mais uma vez, a antinomia "Museu – Mausoléu", carecendo de uma visão que aborda os aspectos econômicos e sociais. A distância de seu discurso com os fatos históricos do país responde a uma concepção obsoleta na qual se apoia, pois são fatos muito recentes para serem considerados uma trama museológica.

No que diz respeito ao Museu Casa de Juan Antonio Lavalleja, outro dos membros do complexo de 10 que formam o Museu Histórico Nacional uruguaio, trata-se de uma casa colonial, construída em 1783 e localizada no centro histórico de Montevidéu.

Seu proprietário foi militante pela independência e, em 19 de abril de 1825, comandou a travessia desde o hoje território argentino e desembarcou no atual Uruguai para começar a luta contra os brasileiros que ocupavam a Província Oriental.

São exibidas em seis salas as provas históricas sobre a vida de Lavalleja e do período de 1825 - 1828, que vão desde a Cruzada Libertadora dos Trinta e Três Orientais até a Convenção Preliminar pela Paz.

Com razão, é válido perguntar qual é a relação desse museu com o passado recente: esta é produzida através de um exemplo de objeto emblemático "por ausência". Na sala denominada "dos Trinta e Três Orientais", estava a bandeira azul, branca e vermelha que os homens que realizaram a "Cruzada Libertadora" de abril de 1825 portavam.

Em 16 de julho de 1969, a mesma foi roubada por um comando guerrilheiro: "É hora de essa bandeira deixar de ser uma peça de museu sob insultante posse dos vende pátrias ofensivos. Agora (...) brilhará novamente no topo das lutas populares", anunciava uma proclamação do grupo que realmente efetuou o assalto. Embora a ideia original fosse de devolvê-la, isto nunca aconteceu e já não se sabe o seu paradeiro.

A organização "OPR 33" (Organização Popular Revolucionária 33) assumiu a ação e, embora logo depois fossem capturados os autores do furto, a bandeira nunca apareceu.

No início dos anos de 1990, o deputado esquerdista Hugo Cores admitiu que o Partido Pela Vitória do Povo teve a bandeira em Buenos Aires até 1975, a que supostamente desapareceu – ou foi destruída – em um dos processos contra os uruguaios opositores à ditadura exilados na Argentina em plena "guerra suja".

A bandeira media 725 x 1.235 mm e era exposta em uma moldura de madeira com vidro, junto ao poste de madeira, coberta com veludo vermelho e ponta de ferro.

O único objetivo era a bandeira, porque não levaram a espada que estava a poucos metros de distância, outra peça de grande valor simbólico para os orientais. Nunca se soube onde foi parar o item histórico. O seu destino foi tema de debates políticos antes e depois da ditadura.

Para Walter Rodriguez, um dos guardas da sala algemados pela guerrilha, que teve contato com a insígnia durante anos, "deve estar intacta, uma vez que foi

restaurada e anexada à outra tela e removida com um trabalho muito delicado dos bastidores".

Desde então, os visitantes continuam perguntando onde estava a bandeira e se até em algum momento se pensou em colocar uma luz que apontasse para o ponto indicado, onde os autores do feito deixaram um círculo vermelho com um "R" dentro, que foi coberto por tinta.

Faz cinco anos que o museu está fechado ao público por problemas edilícios nos seus magníficos pátios coloniais e nada indica onde se encontrava a tão desejada insígnia, cuja recordação seria por si só uma atração para os visitantes, embora seja uma triste realidade para o nosso patrimônio histórico.

Outro exemplo, embora não seja tão traumático, da ausência do passado recente é o Museu da Casa de Governo. Em frente à Praça Independência, em Montevidéu, em 1873, o comerciante Francisco Estévez manda construir uma casa, que logo passa para as mãos do presidente da República. Reparada pelo engenheiro Juan Alberto Capurro, foi inaugurada como a Casa do Governo, em maio de 1880.

Durante mais de um século – até março de 1985 – foi a casa exclusiva do Poder Executivo, quando a sede principal passou a ser no Edifício Liberdade, tornando-se, então, o antigo Edifício Independência da Presidência da República, embora ainda na linguagem popular seja conhecida como " Palácio Estevez".

Em setembro de 1999, foi inaugurado no primeiro andar o "Museu da Casa de Governo", que engloba em ordem cronológica os períodos de governo entre 1830 e 1972, exibindo retratos, vestuário, itens pessoais e bandas presidenciais dos homens que exerceram a Presidência da República, além do primeiro carro oficial (pertencente à Fructuoso Rivera) e das espadas do herói nacional general José Artigas, através de 17 salas de exposição.

O museu tem o valor de exaltação e conhecimento da instituição presidencial,

enquanto se esforça para ser divulgador da grande tradição democrática da república, tanto que nessa mansão acontece o cerimonial de transferência de poder, de cinco em cinco anos, e a saída do recém-investido governante na varanda para saudar o público na Praça Independência.

Levantou-se a relevância de estender a temática cronológica até o tempo presente, para dar continuidade e para que pudesse estar os presidentes posteriores à restauração democrática de 1985.

A discussão é a representação de quem ocupou a Presidência durante a ditadura militar que governou o Uruguai entre 1973 e 1985. Se eles têm que estar presentes ou não ou se o período deve ser marcado, mas não quem foram os líderes nesses anos.

O critério do museu desde a sua abertura é que devem estar presentes somente os presidentes constitucionais, o que teria que incluir os dois plenamente eleitos "de fato" Aparicio Méndez (1976-1981) e Gregorio Álvarez (1981-1985).

No entanto, a necessidade de se fazer conhecer uma fase da história nacional para que ela não volte a repetir-se impõe alguma alusão (por exemplo, um painel preto, no qual se relate do que se tratou um período ditatorial, sem mencionar nomes). Enquanto isto, o problema parece longe de estar resolvido.

Em suma, não há representação do passado recente nos museus históricos oficiais uruguaios e, portanto, não há reflexão e debate sobre essa história, fundamentais se quisermos avançar para um ensino que nos permitirá a apresentação desse período.

Talvez, seja necessário convocar historiadores, professores e cientistas sociais para discutir a diretrizes em que deve ser expresso esse passado imediato, no que se refere à museologia e museografia. E por que não perguntar aos visitantes como eles acham que deve ser tratado um assunto tão discutido em nível político partidário? Enquanto isto, continuará sendo um assunto inacabado.

As "presenças" nos últimos anos

Uma das poucas, talvez a única de um passado recente em uma temática museográfica dos museus uruguaios é paradoxalmente apresentada no museu militar e recorda um dos mais conhecidos episódios de confronto entre o governo e a guerrilha, no início dos anos de 1970.

No Museu "18 de maio de 1811", pertencente ao Departamento de Estudos Históricos do Exército, uma parede é destinada a todos aqueles que caíram na luta contra a sedição e, em reprodução, é exibida a capa do jornal "El Pais" que anunciava a morte a socos de uma tropa tupamaro de quatro soldados que montavam guarda dentro de um jipe em frente à casa do comandante-chefe do Exército, em 18 de maio de 1972.

A exposição tem como objetivo prestar homenagem, através de seus nomes e fotografias, àqueles que caíram na luta contra a agressão sofrida pela pátria, da qual as forças armadas saíram vitoriosas. É uma posição que os militares continuam apoiando até hoje e refletiram na montagem de um dos seus museus.

Durante a longa noite da ditadura, a arte era uma expressão pela qual se expressavam os sentimentos e ideias reprimidos pela situação que vivia o país, de todos aqueles que tinham ficado para trás, daqueles que foram presos e também dos que escolheram o caminho do exílio.

Foi, então, que se fez notória a chamada arte carcerária, produção artística dos que estiveram em prisões militares. Uma grande produção do que agora tomamos como um entranhável exemplo, que é uma visão do seu local de detenção realizada pelo general Liber Seregni, prisioneiro da ditadura durante quase 10 anos, fundador e líder da *Frente Amplio*, uma coalizão de esquerda que hoje rege o Uruguai.

Essa foto (intitulada "A frieza de Minas", referindo-se à cidade onde ele estava preso), é a capa do livro "El Correo del Geral", que recolhe a correspondência que Seregni mantinha com sua esposa durante os anos de detenção. Esta e outras

produções foram exibidas em exposições temporárias em diferentes museus e, hoje, algumas compõem o corpo do Museu da Memória, um exemplo de "presença" da questão da qual o meu compatriota Elbio Ferrario irá falar neste seminário.

Nos anos pós-ditadura, produz-se uma série de exposições que tentam transmitir a experiência do exílio e do desexílio e que marcam um ponto de virada. Para o historiador da arte Gabriel Peluffo

> O eixo discursivo mais notório da produção artística passou a ser então o da memória: a memória social como um corpo vítima, a reconstrução de uma memória crítica, de uma memória criadora de imaginários possíveis, a reconfiguração das fronteiras entre memória pública e privada (...).[4]

Esta tendência teria um grande impulso no início da última década do século passado, mas atingiria seu ponto mais alto essencialmente na exposição, sobretudo com a chegada da esquerda ao governo em março de 2005.

Também começou a falar-se da importância que tem neste novo tempo que vive o país gerar mecanismos de expressão da memória para evitar o esquecimento. E os museus terão muito a dizer sobre isto.

Iniciando uma breve resenha, podemos facilmente dizer que 2006 foi um ano de explosão da temática em espaços públicos e privados. A memória dos 30 anos do assassinato dos legisladores Zelmar Michelini e Héctor Gutiérrez Ruiz, pelas mãos das forças repressivas em Buenos Aires em maio de 1976, junto aos guerrilheiros William Whitelaw e Rosario Barredo, conduziu a uma série de representações.

Começando com a Direção de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, que impulsionou uma amostra no Museu Histórico Nacional uruguaio, portando o simbólico título de "Uma nação agredida", parafraseando um livro publicado pela ditadura militar nos anos de 1970 para divulgar a sua versão sobre a luta contra a subversão.

A exposição – que se estendeu entre maio e julho – girou em torno de cinco

eixos temáticos (Uma abordagem das vidas de Michelini e Gutiérrez Ruiz, suas carreiras políticas, contextos dos homicídios, os crimes e seus impactos). Objetos simbólicos, como a máquina de escrever que Michelini tinha quando foi sequestrado, fax similares de documentos, cartas e fotografias familiares e inéditas dos enterros de ambos dirigentes políticos, tiradas pelo Serviço de Inteligência da Ditadura, formaram essa exposição.

Ao final da turnê, a clássica imagem dos dois deputados no parlamento, em fotografia gigante, com uma luz que se iluminava e apagava. Na abertura dessa exposição, o ministro da Educação e Cultura, Jorge Brovetto, disse que

> a história recente das últimas décadas é importante para poder avaliar o presente e para poder essencialmente criar um futuro melhor, porque hoje o Museu Histórico Nacional de todos os uruguaios entra nesta história recente através dos nomes de Toba, Zelmar, de William e de Rosario, estamos tendo um grande passo para criar um futuro diferente; é um passo histórico, de incorporar tudo isso a nossa realidade.

A essa exposição, inaugurada no início da Segunda Semana dos Museus, juntaram-se outras iniciativas, como a do Museu Gurvich, uma instituição particular localizada na Cidade Velha, que tem como centro a obra de um pintor uruguaio que decidiu intervir na sua fachada com duas enormes fotografias das recordações.

A poucos quarteirões de distância, o Centro Cultural da Espanha gerou uma intervenção semelhante na sua fachada, durante quase todo o exercício de 2006. Esta instituição escolheu o tema da memória para desenvolver atividades durante o ano, ligando a temática uruguaia com a memória dos 70 anos do início da Guerra Civil Espanhola.

A tarefa foi confiada a Juan Angel Urruzola, compatriota fotógrafo que também viveu no exílio na Europa e cujo pai foi exilado espanhol no Uruguai. Em uma imagem do percurso de Montevidéu, uma foto 3x4 de um desaparecido suspensa pela mão do autor simbolizava todos os uruguaios.

Para Hortensia Campanella, diretora do referido centro, uma uruguaia exilada e nacionalizada espanhola, o tema da memória une-se com o da crítica, gerando nesta intervenção "uma espécie de ida e volta". Peluffo, previamente citado, disse que, quando você insere uma imagem no panorama da cidade, "certo fragmento do passado se intromete no presente como uma marca inquietante que o permeia", lembrando-nos de que "a fotografia é tanto um ritual contra o esquecimento, como um instrumento de poder".[5]

Fechando um ano de 2006 muito intenso, em novembro, o Museu Nacional de Artes Visuais apresentou uma proposta chamada "Os Desaparecidos", na qual 25 artistas americanos, utilizando várias linguagens visuais (gravura, fotografia, instalações, vídeo, meios combinados), mostram as características comuns dos processos políticos experimentados por vários países da região.

A curiosa origem da proposta, organizada pelo Museu de Arte de Dakota do Norte dos EUA, deu um atrativo ainda maior. Sua curadora Laurel Reuter expressa no catálogo se sentir "envergonhada com o papel desempenhado pelo meu país nestes tempos escuros".[6]



Para destacar alguns exemplos, comecemos com o argentino Nicolas Guagnini, que se trata de uma estrutura fragmentada instalada no jardim do museu, que, conforme o observador se move, uma face se constrói e se reconstrói, a do seu avô desaparecido. A obra se chama "30.000", referindo-se ao número de desaparecidos nesse país.

Outro argentino, Marcelo Brodsky, também se preocupou com os rostos, em sua obra "Boa Memória". Por um lado, tendo uma imagem da graduação secundária,

marcou com um círculo os exilados durante a ditadura que viveu seu país, entre 1976 e 1983, e com um círculo e uma linha que o cortava aqueles que tinham desaparecido. Complementam o trabalho, a foto de seu irmão desaparecido, e as águas do Rio da Prata, onde foram parar vários que nunca se soube dos seus destinos.

Seu compatriota Fernando Traverso trabalha com bicicletas, que, em Rosario, sua cidade natal, eram um meio fundamental de transporte na resistência interna aos ditadores. Uma parede com 29 bandeiras de seda, cada uma com o contorno de uma bicicleta, simboliza esses veículos abandonados como evidencia de sequestro.

"Identidade" é um coletivo de 13 artistas argentinos reunidos para compor fotos de casais desaparecidos e um espelho no lugar do filho ausente.

O brasileiro Cildo Meirelles chamou sua obra de "Inserção em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola", que consiste em três garrafas desta bebida às quais se aderiu a frase "Yankee Go Home" e que voltaram a encher no engarrafamento.

Tomando os assassinos como tema, o chileno Arturo Duclós desenha uma bandeira de seu país com fêmures humanos, cedidos por estudantes de medicina, buscando criar um símbolo da barbárie do regime de Augusto Pinochet.

Para concluir esta breve síntese, o uruguaio Luis Camnitzer apresenta "Da Série Uruguaia de Torturas" 35 fotogravuras que abordam o tema da relação entre o torturador e sua vítima. Tendo objetos cotidianos, como um copo meio cheio com uma legenda "Eu tinha medo da sede", trata-se da tentativa de expressar, através da combinação de imagem e texto, "uma revelação sobre a violência", palavras do próprio artista.

Comentando essa exposição, o crítico de arte Nelson Di Maggio diz que "Em resumo, a reunião de arte e de compromisso político, sem enrolações e uma montagem inteligente, extremamente convincente".[7]

Em junho de 2007, um feito transcendental aconteceu na museologia uruguaia, como foi a chegada à direção do Museu Nacional de Artes Visuais da Lic. Jacqueline

Lacasa. Terminava, assim, um longo período de 38 anos de liderança do prof. Angel Kalenberg, quase tantos anos quanto sua sucessora tem de idade.

Poucos dias depois de tomar posse, foi apresentada a exposição "Novas Vias de Acesso I", que resgatou os prêmios dos salões nacionais em sua instauração, em 1937, constituindo um olhar para trás muito interessante.

Na representação cronológica, os prêmios concedidos durante a ditadura estão em uma faixa negra, fazendo menção ao período negro, em uma avaliação que não esteve isenta de críticas.

Em uma aposta na arte contemporânea nacional, ignorada em grande parte por seu sucessor, produz-se, em 2008, uma rica exposição de artistas prestigiosos, que, de uma forma ou outra, lidam com o áspero tema da história recente, em suas mais variadas problemáticas.

Assim, em julho desse ano, uma exposição de Hugo Nantes (1932) transita por sua extensa obra através de esculturas e pinturas. Nas palavras da investigadora de arte Raquel Pontet

> a produção de Nantes nesse contexto do conflito iniciado na década de 1960 reflete uma posição crítica em relação à crise, ao empobrecimento e à deterioração que se via ocorrendo.

Cultivador do "feísmo", através de imagens antropomórficas tenebrosas e até mesmo deformadas (nas palavras de Pontet, "criaturas recolhidas de seus pesadelos"), quase sempre pintadas de preto, Nantes faz referência a um imaginário barroco e reflete uma realidade que em muito se assemelha a um pesadelo.

Sobre isto, Di Maggio diz que

> seus personagens inventados apontavam para referenciais concretos e indicáveis no pesadelo de aberrações em que a sociedade uruguaia padeceu durante onze anos, incorporando elementos de extração popular, como a escultura dos "Jogadores de Truco".[8]

Em agosto de 2008, é inaugurada, no Museu de Artes Visuais, uma exposição de Anhelo Hernandez (1922). Vinculado desde jovem ao Partido Comunista, a chegada do governo de fato obriga-o a exilar-se no México, entre 1976 e 1987.

Seus trabalhos abordam os motivos para o exílio (o seu próprio) e a tortura (a que seus companheiros, como o líder Jaime Perez), através da tinta, da xilografia e, ultimamente, da impressão digital.

Falando de Hernández, diz o crítico Wilfredo Penco:

> Testemunha e há algum tempo protagonista dos conflitos expandidos e acumulados à sua volta até os mínimos detalhes, o seu trabalho não podia alegar ignorância ou indiferença como desculpa de neutralidade, muito menos contradizer enraizadas crenças em um fazer artístico comprometido com o obstinado rigor.'

A ministra da Educação e Cultura, eng. Maria Simon, afirma no prólogo do catálogo da exposição:

> Sua arte comprometida com a sociedade - abrangendo a injustiça, a violência, o abandono, a pobreza – mostra a esterilidade das falsas contraposições entre estética e ideologia.

Ao mesmo tempo, o museu recebe a doação de Antonio Frasconi (1919), um artista que vive em Nova Iorque, de 28 gravuras alusivas à história recente do Uruguai, sobretudo da série conhecida como "Os Desaparecidos", a qual começa a desenvolver em 1981. Sua obra também havia integrado o coletivo de artistas latino-americanos de igual nome, dos quais já falamos, também exposta em Artes Visuais.

Frasconi manifesta que suas imagens "obrigam os espectadores a reconhecer a própria culpa coletivamente, forçando-os a não esquecer". Os horrores da tortura, prisão e morte estão representados, tentando preservar a memória daqueles que nunca mais se soube nada.



. Para concluir esta resenha e já fora do âmbito do MNAV, cabe mencionar a amostra de Silvia Villagrán (1950), exibida no Museu Histórico Nacional Casa de Rivera, sob o título "Aonde vão os Desaparecidos", inaugurada em 27 de junho de 2008, há exatamente 35 anos do golpe de Estado que derrubou a democracia no Uruguai.

Misturando técnicas (pintura, escultura, instalação) e materiais (óleos, madeira), uma sucessão de rostos parece inquirir sobre o destino das pessoas que foram levadas e nunca mais apareceram.

Este impulso dos últimos anos, no que diz respeito à presença do passado recente nos museus, em especial da sua expressão artística, leva-nos a recorrer a uma afirmação proferida pelo já citado Peluffo, sobre o objetivo de ser feita conhecida essa parte de nossa história:

> A memória incorporada a um presente ativo e metabolizada através da arte tem a possibilidade histórica e o imperativo moral de enriquecer o presente, para garantir a produtividade de memória futura.[10]

Conclusões

O arquiteto Mariano Arana, ex-prefeito de Montevidéu, especialista em patrimônio cultural, no texto de apresentação da exposição de Villagrán, recém-comentada, intitulado "Ética e Estética. Um persistente desafio", se pergunta sobre o motivo da escolha do Museu Casa de Rivera para a ocasião:

> Não é ao acaso este espaço público, o alvo natural para a indagação, registro e divulgação da nossa história passada ou recente?
>
> Pode haver dúvidas sobre as imprescindíveis reivindicações da memória como patrimônio essencial da nossa cultura cívica, profundamente enraizada no inconsciente coletivo da nação?
>
> Além disso, o museu – qualquer museu – não deveria ser em todo caso proposta aberta? Aberta ao questionamento, a diversidade, a visão e

> revisão dos fatos – estimulantes e dilacerantes – que já constituem parte substantiva de um legado comum?

As perguntas que Arana apresenta são plenamente pertinentes. No entanto, salvo em casos isolados, os museus uruguaios de temática histórica não abordam o problema em seu *script* nem abarcam o debate e a reflexão em sua agenda.

Tem que ser destacada como uma exceção a iniciativa do Museu da Memória, um exemplo de abordagem do problema de um modo sério, ameno e não-panfletário.

Um desequilíbrio é, sem dúvida, evidenciado. Enquanto os museus de arte, especialmente o mais importante, o de Artes Visuais, adotaram o assunto para colocá-lo em evidência e discutir a estética artística, os museus históricos parecem esquecer esse período transcendental da história nacional, de tanta influência no molde do Uruguai atual.

O debate produzido sobre a forma de ensinar a nossa história recente bem que podia instaurar-se nos museus históricos, para que todos os que desejarem participar possam expressar como deveria ser "musealizado" o tema em uma esfera cultural pública, sem que isto implique a construção de uma "história oficial".

Concluindo, eu gostaria de fazer duas citações. Uma de Marcelo e Maren Viñar, que alegam

> Porque a memória é sempre uma promessa de fidelidade, traição ou desfiguração, mas promessa de um texto por vir que foca o vínculo social de um aspecto em comum e permite a construção de mitos coletivos, o que parece ser hoje em dia – no país e no planeta – um dos desafios fundamentais da sobrevivência.[11]

A outra citação é algo que disse Osmar Santos, um artista e lutador por um museu de artes para Rivera, uma cidade fronteiriça com o Brasil, a 500 quilômetros de Montevidéu, em um trabalho que já leva nada menos que meio século: "Um povo

sem museus é um povo sem memória, e um povo sem memória é um povo sem história."[12]

Notas

[1] CAETANO, Gerardo e RILLA, José. *Historia contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Siglo XXI*, Montevidéu: Claeh y Editorial Fin de Siglo, 2005.

[2] TRAVERSO, Enzo. Historia y memoria. Notas sobre un debate. In: FRANCO, M. & LEVIN, F. (orgs.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos de un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós, 2007.

[3] TRAVERSO, Enzo. *Historia y memoria...* Op. cit.

[4] PELUFFO, Gabriel. Uruguay posdictadura: poéticas y políticas en el arte contemporâneo. In: CAETANO, Geraldo. *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: Miradas múltiples*, Montevidéu: Taurus Ciências Sociais, 2005.

[5] PELUFFO, Gabriel. *Uruguay posdictadura...* Op. cit.

[6] REUTER, Laurel. *Los desaparecidos. The disappeared*, Milão: North Dakota Museum of Art, Charta Books, 2006.

[7] DI MAGGIO, Nelson. *Desaparecidos, notable muestra en el MNAV*, no Diario *La República*, Montevidéu, 27 de novembro de 2006.

[8] DI MAGGIO, Nelson. *Desaparecidos...* Op. cit.

[9] PENCO, Wilfredo. *El imperio de las miradas cómplices*. www.montevideo.gub.uy/museoblanes/exhibición. Acesso em: 14 de janeiro de 2008.

[10] PELUFFO, Gabriel. *Uruguay posdictadura...* Op. cit.

[11] VIÑAR, Marcelo y Maren. *Fracturas de Memoria*, Montevidéu: Trilce, 1993.

[12] SANTOS, Osmar. *Desde hace 50 años. Relatos testimoniales de la lucha por un museo de artes para Rivera*, Rivera, 2008.

Da luta pela liberdade, democracia e justiça social

Elbio Ferrario*

Origens

As organizações sindicais, estudantis, culturais, de direitos humanos e territoriais, as cooperativas e pessoas de boa vontade gestaram a recuperação de uma parte medular da nossa história: o resgate da memória sobre o horror do terrorismo do Estado e os esforços do povo uruguaio em sua luta pela liberdade, democracia e justiça social. No percurso e no calor da batalha, uma cultura de verdade e de memória foi construída, que se transformou em uma conquista particularmente transcendental em nossa sociedade.

O slogan "Se estou em sua memória sou parte da história" supera o tom emocional que possui e que o transcende, adquirindo aspecto político essencial: a memória como o legado de identidade de um povo. A memória de suas lutas e conquistas, dívidas, ausências e presenças, indispensáveis para protagonizar a construção de seu presente e futuro.

O golpe de Estado e a instauração da ditadura

Em 27 de junho de 1973, o presidente Juan María Bordaberry decretou a dissolução do Parlamento, instaurando uma ditadura, o marco de uma escalada golpista em outros países do Cone Sul da América Latina.

Não foi um acontecimento súbito e inesperado, mas sim o resultado de um longo processo de deterioração do sistema político democrático, claramente

* Coordenador geral do Museu da Memória (Montevidéu – Uruguai).

reconhecível a partir de 1968, mas cujas raízes mais profundas se encontram no contexto da Guerra Fria, na crise econômica surgida em meados dos anos de 1950 e da agitação social resultante desta situação.

Assim, o abuso de certos instrumentos legais, o excesso de repressão e a atribuição de novas funções para as forças armadas foram estratégias empregadas desde os últimos anos da década de 1960 para conter a alta movimentação política e sindical e suprimir os surtos de guerrilha urbana. Isto explica por que na altura do golpe prisões já tinham sido efetuadas, censuras e proibições já haviam sido produzidas, além de ter sido comprovado que o uso de torturas em detidos era prática rotineira.

A resistência popular

As formas de resistência e de oposição à ditadura eram múltiplas, desenvolveram-se em diferentes cenários e utilizaram várias estratégias.

Na madrugada de 27 de junho de 1973, quando se decretou a dissolução do Parlamento, a Convenção Nacional dos Trabalhadores (CNT) expressou sua rejeição ao golpe de Estado com uma greve geral, começando com a ocupação dos locais de trabalho. Esta medida, que aderiu ao movimento estudantil, contou com a participação maciça e estendeu-se até 12 de julho, apesar da repressão que foi desde expulsões das fábricas ocupadas, a proibição da CNT até a apreensão de milhares de opositores. Durante a greve dos militantes foram mortos Ramón Peré e Walter Medina, enquanto participavam de ações de protesto.

Em 9 de julho, houve uma grande manifestação na Avenida 18 julho, convocada pelo jornalista Ruben Castillo em seu programa de rádio, usando várias vezes as palavras de Federico García Lorca "Às cinco horas da tarde em ponto..." Após o levantamento da greve, a resistência à ditadura foi realizada ilegalmente ou fora do país, adotando as mais variadas formas, como publicações, reuniões nas casas de família, campanhas e internacionais de denúncia e de solidariedade.

O terrorismo de Estado

Durante a ditadura terminou o processo de anulação do Estado de Direito, estabelecendo-se um sistema planificado de extrema vigilância e repressão, destinado a "disciplinar" toda a sociedade.

Sem qualquer controle, a ditadura transformou o Estado em agente de terror sobre a população.

A difusão das ditaduras nos países da região permitiu uma coordenação repressiva que transcendeu às fronteiras nacionais. Desde finais de 1973, começou a ser desenvolvida a "Operação Condor", que consistia na troca de informações dos serviços de inteligência e em acionar a repressão conjunta e transnacional.

O sistema repressivo abrangia diversas esferas da vida das pessoas, que, com intensidade variável, viram afetadas suas vidas quotidianas. A ditadura afetou a vida privada das pessoas e todas as atividades sociais estavam sob suspeita. O discurso oficial de "restabelecimento da ordem" e de "remoção" da raiz da "subversão" pediu a adesão ou a cumplicidade de toda a sociedade que devia ajudar neste processo. O medo de ser delatado por qualquer motivo promoveu um comportamento próprio de um grande panóptico. O Uruguai foi transformado em uma grande prisão.

As prisões

A modalidade de repressão característica da ditadura no Uruguai foi o encarceramento maciço e prolongado. O Uruguai, em 1976, era o país sul-americano com o maior número de presos políticos por quantidade de residentes. Estima-se que, entre 1972 e 1985, cerca de 5 mil pessoas foram processadas pela Justiça Militar. A esta cifra somam-se outros 3.700 prisioneiros que não foram processados.

Paralelamente às grandes prisões de segurança máxima, como o Penal de Libertad – para homens – e o Penal de Punta Rieles – para mulheres –, funcionaram de forma encoberta e clandestina outros lugares de detenção em unidades militares e

policiais, assim como em casas particulares. Esses centros "invisíveis" estavam espalhados por todo o território nacional.

Capturados por soldados e policiais nas ruas ou em suas casas, os detidos, muitas vezes, eram transferidos primeiro a centros clandestinos, onde eram submetidos a interrogatório sob tortura. Foi identificada nesses lugares a presença de grande parte dos uruguaios que atualmente estão desaparecidos.

A tortura, executada por funcionários do Estado nos presos políticos desde o início da década de 1960, foi generalizada, tornando-se uma prática rotineira através da qual se buscava informação e, ao mesmo tempo, humilhar e desmoralizar os presos. Não se tratava de castigos arbitrários, mas sim de uma vasta gama de torturas metodicamente administradas e aplicadas.

Os desaparecidos

O desaparecimento de pessoas é a face extremista e mais sinistra do terrorismo de Estado. Mais de 220 uruguaios permanecem desaparecidos, um número que é sempre provisório, pois continuamente novos casos de desaparecimentos são acrescentados. A maioria dessas pessoas foi raptada de suas casas ou nas ruas por membros das forças repressivas, sem nenhum uniforme policial ou militar, sob procedimentos não-oficiais ou não-reconhecidos como tal pelo Estado. Muitos deles foram vistos em centros de detenção clandestinos dos diferentes países em que se produziram os raptos e é relatado que alguns foram transferidos em voos secretos para o Uruguai. O roubo de crianças também foi uma prática comum. Jovens mulheres grávidas foram mantidas vivas para que dessem à luz para logo após matá-las, ficando assim com seus bebês como espólio de guerra.

A restauração democrática e a luta pela verdade e justiça

Em novembro de 1980, a ditadura perdeu o plebiscito constitucional realizado para legitimar uma nova constituição da corte fascista. Os resultados do plebiscito

impediram a legitimidade que o regime buscava com a reforma constitucional, marcando um ponto de virada nas projeções e perspectivas dos uruguaios, tanto de dentro como de fora do país.

Em 1983, as mobilizações de grupos sociais adversários atingiram seu ponto mais alto, que, pela primeira vez, após 10 anos foram capazes de publicamente comemorar o "Dia do Trabalhador " de 1° de maio, sob o lema 'Trabalho, Salário, Liberdade e Anistia".

Além de organizarem nos movimentos estudantis e sindicais, cuja atividade foi parcialmente permitida, os setores opositores aglomeraram-se em torno de novos movimentos sociais que surgiram durante a ditadura, entre os quais se destacam as organizações de direitos humanos, das mulheres, de paneladas populares e o movimento cooperativo.

As mobilizações de 1983 terminaram com a realização de um grande evento ao redor do Obelisco de Montevidéu, organizado pela "Intersectorial", recém-formada aliança que reuniu setores da oposição a partidos políticos, organizações sociais e a esquerda partidária ilegal. Estima-se que cerca de 400 mil pessoas assistiram ao evento.

Durante 1984, deu-se a última fase da transição para um regime democrático, o que levou a um degelo na repressão. Em contrapartida, prisões arbitrárias e tortura de prisioneiros mantiveram-se, além de seguirem censurando, temporária ou permanentemente, nos meios de comunicação opositores ao regime.

Em 18 de janeiro de 1984, aconteceu a primeira greve geral desde 1973. Em resposta, a ditadura decretou a dissolução da Comissão Intersindical dos Trabalhadores e, nos meses seguintes, demissões e sanções a funcionários públicos e trabalhadores privados aconteceram.

De qualquer maneira, os militares começaram a realizar reuniões com o bloco de oposição, procurando chegar a um acordo sobre uma solução política. Na última reunião, realizada no Clube Naval, foram acordadas as características e os prazos da transição da ditadura para a democracia.

Em 25 de novembro de 1984, em um contexto de vigência de proscrição e com uns 300 presos políticos, as eleições nacionais foram realizadas, tendo o Partido Colorado como triunfante, com a fórmula liderada por Júlio Maria Sanguinetti. A instauração, entre 15 fevereiro e 1º de março de 1985, do primeiro governo democrático, encerrava um período e simultaneamente abria uma fase de transição com grandes problemas pendentes, dentre os quais se destacou a difícil situação econômica e as alegações sobre as violações dos direitos humanos durante a ditadura.

Histórias inacabadas e novos desafios

Muitas foram as consequências e o legado que esse passado deixou em toda a sociedade. A questão das violações dos direitos humanos durante a ditadura e os anos anteriores tornaram-se uma ferida, que, passados mais de 20 anos da restauração da democracia, continua aberta. É, portanto, uma história inacabada que exige um melhor e mais profundo entendimento do que aconteceu no passado e o curso da justiça no presente.

A criação de uma Comissão Nacional de Repatriamento para facilitar o regresso dos exilados uruguaios estava entre as prioridades imediatas para a restauração da democracia. Por sua vez, em 28 de novembro de 1985, uma lei que institui o direito de regresso dos funcionários públicos "demitidos por motivos políticos, ideológicos ou sindicais" foi aprovada.

De maneira paralela, começaram a ser apresentadas denúncias judiciais sobre as múltiplas violações dos direitos humanos ocorridas durante a ditadura. Em pouco tempo, ficou clara a decisão dos acusados de não comparecer perante os tribunais civis para prestar declarações sobre os atos praticados no âmbito das operações repressivas.

Em dezembro de 1986, sem que escavações fossem realizadas em locais onde fora alegada a possível existência de restos de presos desaparecidos e quase um mês após o Supremo Tribunal de Justiça dar o aval do Poder Judicial para agir nos casos

de reclamações contra militares acusados de violações dos direitos humanos, os legisladores dos partidos Nacional e Colorado aprovaram uma lei que pretendia por fim a essas questões. Popularmente conhecida como "lei da impunidade", esta regra que determinava a "caduquice da pretensão punitiva do Estado em relação aos crimes cometidos [...] por funcionários militares e policiais [...] em ocasiões de ações ordenadas por comandantes que serviram durante o período de fato".

As ações do Poder Executivo em relação ao disposto no artigo 4º dessa Lei expiraram, em julho de 1987, com um relatório cujas conclusões não mostravam nenhuma evidência do desaparecimento de pessoas no Uruguai.

Imediatamente após a aprovação da "lei da caducidade", setores políticos e organizações sociais mobilizaram-se para garantir a realização de um referendo nacional, a fim de revogar os seus primeiros quatro artigos que, de fato, demonstravam a incapacidade de se produzir justiça. Após uma longa e árdua campanha para recolher assinaturas necessárias para a chamada, em 16 de abril de1989, foi realizado um plebiscito no qual 41,3% dos eleitores foram a favor de tornar sem efeito os artigos mencionados, enquanto 55,9% optaram por sua confirmação. Assim, a lei foi julgada procedente na sua totalidade.

Logo após o plebiscito pela anulação da Lei da Caducidade, quando ganhou a manutenção da lei referida, foi produzido em nosso país um grande retrocesso na luta pela memória, verdade e justiça. A mobilização para esse referendo foi a última grande mobilização popular que ocorreu. Transcorreu uma década onde o manto do silêncio prevaleceu e era muito difícil falar sobre a memória do passado recente. Lembremo-nos que, até 1999, o presidente do Uruguai, por sua vez, alegava que no país não haviam desaparecidos.

Esta situação começou a ser invertida a partir das marchas do silêncio, organizada pelo Grupo de Mães e Familiares de Presos Desaparecidos, todo dia 20 maio de cada ano desde 1996. Essas marchas de multidões, entre 30 e 40 mil pessoas, colocaram a questão das pessoas desaparecidas na agenda pública e, junto a isto, o tema do terrorismo estatal e da questão da memória do passado recente. A marcha

do silêncio de 20 de maio de 1996 marcou um ponto de virada, a partir do qual toma corpo a reivindicação social por memória, verdade e justiça.

Esta é uma homenagem ao grupo de parentes que permaneceram na luta nos momentos mais desesperançosos e souberam conduzi-la muito bem.

Na sociedade civil organizada está presente, de muitas maneiras, o propósito de se ter lugares da memória do passado recente. Desde a vitória eleitoral da Frente Ampla, em Montevidéu, em 1989, o governo progressista da capital do país começa a criar vários locais da memória no território. Ruas e espaços públicos são nomeados com nomes dos desaparecidos e assassinados, são marcados por monumentos lugares importantes e é criado o Memorial dos Detidos e Desaparecidos.

Nas eleições nacionais de 2004, ganha a Frente Ampla com uma maioria absoluta. Esta força política tem na sua agenda a criação de espaços da memória. Este tema foi abordado tanto pelo governo nacional como pela Prefeitura Municipal de Montevidéu.

Em outubro de 2005, o Departamento da Cultura e o Departamento de Planejamento da Prefeitura de Montevidéu convidam o Ministério da Educação e Cultura e as organizações sociais e dos direitos humanos a participar da criação do Centro Cultural do Museu da Memória – Mume. A ideia central foi que, na criação deste centro, as organizações da sociedade civil organizada têm que participar, juntamente com o Estado, tanto municipal como nacional, que deve assumir o seu compromisso, garantindo a permanência e a continuidade do mesmo.

As organizações e instituições que participam nesse momento da fundação do Mume são: mães e familiares de uruguaios presos e desaparecidos; Crysol - Associação dos ex-presos políticos; Comitê de Parentes de Assassinados Políticos; Memória da Resistência 1973 – 1985; Oficina Vivências – ex-presos políticos; Serviço de Paz e Justiça (Serpaj); Serviço Ecumênico para a Dignidade Humana (Sedhu); Serviço de Reabilitação Social (Sersoc); Associação da Universidade do Trabalho (Afutu); Plenário Intersindical – Convenção Nacional de Trabalhadores (PIT – CNT); Faculdade de Ciências Humanas e Ciências da Educação da Universidade da República;

Conselho de Educação Técnica do Uruguai - Universidade do Trabalho do Uruguai; Comissão de Direitos Humanos da Junta Departamental de Montevidéu; Ministério da Educação e Cultura - Departamento de Direitos Humanos; Prefeitura Municipal de Montevidéu - Departamento de Cultura e Secretaria de Planejamento.

Em resumo, durante o ano de 2006, deu-se a discussão e elaboração do início conceitual do Mume e, em 2007, a concretização prática do Mume aconteceu, atingindo a sua grande inauguração em 10 de dezembro de 2007, passando previamente pela apresentação pública do projeto em 19 de abril de 2007.

Resumo do projeto

Criar um espaço na cidade de Montevidéu para a promoção dos direitos humanos e da memória da luta pela liberdade, democracia e justiça social, entendendo-os como conceitos culturais inacabados e em permanente construção.

Fundamentação

O Centro Cultural e Museu da Memória responde a uma necessidade urgente de simbolizar a história do golpe de Estado no país, para que isto nunca mais se repita. Em tempos de insegurança, surge uma grande certeza, que a memória é uma arma poderosa para a identidade de nossos povos e que ela orienta a luta para a construção de uma sociedade melhor, com justiça social, democracia, liberdade e solidariedade.

Objetivo

Essa necessidade social apoia a proposta de criação de um centro destinado a promover os direitos humanos e a memória da luta pela liberdade, democracia e justiça social.

O Centro Cultural e Museu da Memória é concebido como uma instituição

cultural que busca desenvolver seminários, mesas-redondas, performances, peças teatrais, concertos musicais, atividades educativas, exposições e outras atividades que promovam o senso crítico e a reflexão.

Essa instituição não pretende ser a única de seu gênero em nosso país, mas uma das várias que se espalharam por todo o território para completar a meta proposta. Para cumprir este objetivo, cinco linhas de trabalho são apresentadas:

A primeira linha de trabalho será a disponibilização para a sociedade de todos os arquivos da repressão, assim como todos os testemunhos e as informações jurídicas já recolhidos das violações dos direitos humanos, em todas as suas dimensões, durante a ditadura.

A segunda vai incluir a recuperação de objetos e elementos importantes da memória da luta pela liberdade, democracia e justiça social. Nessa linha de trabalho é fundamental a produção de provas através do audiovisual de depoimentos orais.

A terceira linha consiste em instalar uma área de Direitos Humanos, onde atividades diversas e permanentes de educação democrática sejam desenvolvidas por meio da realização de cursos, oficinas e eventos culturais e artísticos.

A quarta irá instalar um espaço da memória, no qual várias e permanentes ações de recuperação e construção da memória democrática aconteçam.

A quinta linha de trabalho será a promoção da elaboração artística da memória do passado recente, para a criação da subjetividade que constitui a nossa identidade social, desde as imagens, sonidos, relatos, mitos que dão sustância e corpo a ele.

Tipo de museu

Podemos identificar quatro fases na história dos museus em tempos modernos:

1) O museu como edifício único para a conservação de arte e objetos

arqueológicos. Neste caso, o objeto é o que importa e não o sujeito, sendo a preocupação central a conservação. Este conceito domina todo o século XIX e até grande parte do século XX. O corpo conceitual característico deste primeiro momento da história dos museus é a revista Museion, publicada desde 1927. Este período é dominado pela Museografia como disciplina da disposição dos objetos no espaço do museu.

2) Em 1948, começa o período em que o museu é concebido como um espaço com outras funções além de "preservar". Esta mudança é marcada pela transformação da revista Museion para a revista Museum, como órgão oficial do Icom (Conselho Internacional de Museus) da Unesco. É tempo da Museologia como ciência do patrimônio e do museu, surgindo o papel educativo. O sujeito está começando a ter importância.

3) A terceira fase começa nos anos de 1970 com o surgimento do museu centro cultural, no sentido integral, onde se cria e expõe obras de arte de todas as áreas, incluindo dança, teatro, música, cinema, vídeo, pintura, pantomima, etc., junto a simpósios, seminários, conferências e oficinas. É o momento em que grandes museus-centros são construídos, como o Pompidou, o Miró, o CAAM, entre outros. O princípio que domina agora é a socialização da cultura e dos bens culturais.

4) Na quarta fase, em que estamos empenhados, os indivíduos assumem um papel de maior importância que os objetos. Nas três fases anteriores, estes últimos mantêm a sua legitimidade e autoridade, considerados fonte de conhecimento por si só. Nesta fase, os objetos são entendidos como portadores de vários significados, versões, visões e múltiplas interpretações. A construção dos sentidos não pode estar nas mãos dos organizadores, uma vez que todos os indivíduos e a coletividade também são criadores do discurso. O museu é concebido como um conflito, como zona de contestação e controvérsia onde discursos alternativos se mostram. O museu será assim um parceiro para a mudança, um local de troca e um espaço gerador de conhecimento,

constituindo-se em comunidade interpretativa onde a narrativa (ou história) sobrepõe o objeto.

Em consonância com esta concepção mais recente de museu, o Centro Cultural e Museu da Mẹmória – Mume será uma proposta aberta, onde a história a ser construída será múltipla, com diferentes faces e diversos significados.

Função educativa do Mume

A educação e interpretação de fenômenos relativos aos direitos humanos, civis, políticos, sociais, econômicos e da memória da luta é uma das tarefas centrais do Centro Cultural e Museu da Memória, sem se esquecer de que o processo de aprendizagem em museus deve ser informal e conter um elevado grau de recreação. Por esta razão, é necessário o desenvolvimento de programas coerentes que permitam levar adiante a função educativa da instituição. Esses programas são os responsáveis por atrair visitantes e integrar as atividades do Mume, além de gerar e manter o interesse do público sobre ele.

Os programas educacionais destinados às escolas e liceus irão complementar e contribuirão para elevar o nível de ensino através da cooperação com escolas, liceus e outras instituições educacionais e/ou culturais. Por outro lado, irá fornecer assessoria, apoio e formação para mestres e professores através de visitas guiadas com apoio de material educativo, oficinas especiais e seminários.

As atividades educativas no Mume podem ser classificadas do seguinte modo:

a) Atividades realizadas na instituição utilizando como base os materiais apresentados, como visitas guiadas, palestras e outras modalidades.

b) Atividades organizadas na instituição, mas sem relação direta com os materiais expostos, tais como ciclos cinematográficos, conferências, oficinas, concertos e peças teatrais.

c) Atividades no exterior da instituição, mas com base nos materiais

apresentados, incluindo exposições itinerantes, "museobus" e empréstimos de materiais.

d) Atividades de extensão não-baseadas em materiais expostos e realizadas fora da instituição, como são todos os tipos de apoio à atividade educativa.

Publicações

As publicações são um recurso de informações e seu objetivo é fazer conhecida a produção da instituição. Podem ser de natureza promocional e especializadas, editadas regularmente ou no início dos acontecimentos.

a) Publicações promocionais: seu objetivo é o de convidar o público a participar de atividades organizadas pelo museu: pequenos folhetos, miniguias, etc., nos quais são fornecidas informações sobre as atividades gerais.

b) Publicações especializadas: incluem os catálogos, guias de estudo destinados a estudantes secundários e universitários e os boletins informativos ou revistas que ofereçam avanços dos trabalhos de investigação do Centro Cultural e Museu da Memória ou de instituições relacionadas.

Meios audiovisuais

Os meios audiovisuais são um recurso privilegiado para cumprir as tarefas de educação, divulgação e informação do Centro Cultural e Museu da Memória – Mume. Dependendo da definição que for dada ao trabalho, serão produzidas obras audiovisuais para exposição, fins didáticos, de criação e divulgação de propaganda. Podem ser usadas como preparação para o visitante do museu, como apoio para as visitas guiadas, nas atividades no exterior do museu, na imprensa radial e televisão. Neste aspecto, o Mume reservará espaços em rádios e canais de televisão nacional, através dos quais divulgará e difundirá suas informações e atividades, iniciando com a TV Cidade, o canal da prefeitura da cidade de Montevidéu.

Atividades de extensão da comunidade

Por definição de seus objetivos, as atividades de extensão do Centro Cultural e Museu da Memória são uma parte medular de seus trabalhos. O Mume participará do desenvolvimento cultural da comunidade, desempenhando um papel integrador que se cumprirá através de um programa de extensão. O principal objetivo desse programa será gerar um processo de animação sociocultural para promover a criatividade e a participação da população.

Organização

O Mume é uma instituição na órbita da Prefeitura de Montevidéu, onde três atores institucionais estão vinculados mediante convenções de apoio e assistência técnica:

1 - Prefeitura Municipal de Montevidéu. Departamento de Cultura. Divisão Artes e Ciências. Serviço de Artes e Letras.

2 - Ministério da Educação e Cultura. Direção dos Direitos Humanos. Direção da Cultura.

3 - Associação de Amigos e Amigas do Mume

O Centro Cultural e Museu da Memória é organizado em três áreas:

1) Área de Administração;

2) Área de Investigação e Conservação;

3) Área de Educação e Comunicação.

Cada área da instituição está organizada em departamentos que têm suas respectivas condutas específicas, com a tarefa de implementar (em cada área) os planos gerais e específicos do Centro Cultural e Museu da Memória. Esta organização vai se recriando conforme as necessidades e futuras avaliações.

Coordenação Geral

O coordenador geral é o elo entre os três atores institucionais. É o responsável por representar a instituição e pelas suas políticas regentes. Implementa as políticas definidas e propõe políticas e linhas de trabalho. Ele também é o responsável pela gestão e execução do orçamento, administração dos materiais, arquivos e coleções, coordenação de programas culturais, administração de recursos humanos e serviços da instituição. A coordenação é a direção geral do Centro Cultural e Museu da Memória.

Área de Administração

Planeja e supervisiona os atos administrativos de cada área do museu. Esta função é desempenhada pelo estabelecimento de um orçamento anual para o desenvolvimento das atividades programadas. Recomenda normas de controle financeiro. Na sua órbita estão:

Funcionários

Gestão econômica

Registros e arquivos

Segurança

Serviços Gerais: todas as atividades relacionadas com a manutenção, limpeza e resguardo da sede do museu. Inspeciona o trabalho de instalação e operação.

Investigação

Diretamente responsável pelo estudo e interpretação do patrimônio, tangível e intagível, pertencente ao museu. Na sua órbita estão:

Exposições

Projetos de Pesquisa

Inventários

Catálogos

Centro de Documentação

Publicações

Museu Virtual

Inventários: registros, tanto documental como fotográfico, de todo o material do museu. Esta atividade é responsável pelo processamento de empréstimos, depósitos, custódia e controle de entrada e saída de objetos e documentos da sede do museu.

Centro de Documentação: responsável pela recolha, preservação e gestão de todo o material bibliográfico e não-bibliográfico do museu. Garante o serviço adequado aos pesquisadores, estudantes e público em geral.

Conservação

Responsável pela execução das ações relacionadas com as condições físicas e ambientais dos materiais do museu. Deve lidar com os processos técnicos que garantam a integridade física dos bens. Na sua órbita estão:

Oficinas de Restauração

Serviço Fotográfico

Área de Educação e Comunicação

É a que formula e executa a política educacional da instituição.

Interpreta as exposições para o público através de painéis didáticos, guias de estudo, audiovisuais, etc. Supervisiona e organiza visitas guiadas ao museu e fornece diretrizes para orientar os professores. É responsável pela área dos Direitos Humanos e do espaço de Memória. Na sua órbita estão:

Exposições

Projetos de investigação

Conferências, cursos, oficinas

Programas educativos

Guias

Publicações didáticas

Eventos culturais e artísticos

Website

Serviços

São instrumentos para todas as áreas do museu e do público visitante. *La Mediateca* do Mume, que integra biblioteca, videoteca e fonoteca, é o serviço que se encontra em processo de construção atualmente.

Institucionalidade

Pela Resolução nº 4.170/06, de 17 de outubro de 2006, é instituída a Unidade do Museu da Memória, ligada ao serviço das Artes e das Letras, Divisão Artes e Ciências, Departamento de Cultura, Prefeitura Municipal de Montevidéu. Em 1º de fevereiro de 2007, pela resolução nº 431/07, resolve-se seu funcionamento no prédio municipal

conhecido como "Quinta de Máximo Santos", situado na Avenida das Instrûções n° 1057.

Em 19 de abril de 2007, acontece a assembleia de fundação da Associação de Amigas e Amigos do Centro Cultural e Museu da Memória. São chamados de amigos do museu aquelas pessoas ou instituições que contribuem de alguma forma no apoio ao museu no seu desenvolvimento e divulgação. Em particular, essa associação de amigos integra organizações sociais e de direitos humanos que com a sua luta têm ajudado a criar uma cultura da verdade e da memória.

Em 14 de novembro de 2007, um acordo de cooperação entre a prefeitura da cidade de Montevidéu e o Ministério da Educação e Cultura é firmado e tem como objetivo: (I) Articular as políticas nacionais em matéria de direitos humanos com as políticas municipais. (II) Auxiliar na implementação do Centro Cultural e Museu da Memória. (III) Apoiar as ações que compõem a cidade para a gestão de projetos e para a execução de programas de forma coordenada, no âmbito da sua própria competência ou em concorrência com outras instituições. (VI) Intercâmbio de informações entre as partes na matéria de referência.

Projeto Museológico

Este é um museu que sem coleções pré-existentes visa reunir documentos relatores dos últimos episódios da nossa história.

A natureza de tal acervo determina uma linha expositiva que apoia principalmente a riqueza de imagens e de áudio. A natureza deste tipo de registro demanda a implementação de técnicas e equipamentos audiovisuais. Consequentemente, a ideia de relevar e implantar testemunhos virtuais, que, por razões diversas, não podem acomodar no museu, reforça a de implementar um projeto de gestão virtual dos mesmos.

A contemporaneidade dos acontecimentos imprime um significado especial

para a comunicação interativa. Por isto, apresenta-se como uma necessidade básica que o equipamento audiovisual contemple a capacidade de gravar de modo expedito, não só os testemunhos de significado histórico, mas também as iniciativas e o impacto que podem transmitir aos visitantes, assim ilustrando diferentes perspectivas.

Essa capacidade de registro permitirá documentar inúmeros testemunhos, que, ordenados por seu número de registro, estarão disponíveis para consulta pública e também poderão ser exibidos nas várias exposições planejadas. Nosso projeto museológico classifica e desenvolve o registro e a apresentação virtual de testemunhos, enfatizando a comunicação interativa com a comunidade, configurando um museu que propõe manter viva a memória, construindo-a de forma permanente através da investigação e da livre participação de toda a comunidade.

Design Museográfico

A estrutura do referente museográfico organiza-se com sete unidades temáticas. Esta estrutura temática funcionará como a espinha dorsal para conter os vários testemunhos de uma forma ordenada e ligada para sua compreensão total. Essas unidades temáticas podem ser implantadas a partir de várias opções, mantendo uma estrutura aberta em forma criativa.

As unidades temáticas são as seguintes:

- O estabelecimento da ditadura.
- A resistência popular.
- O Confinamento: As Prisões.
- Os Desaparecidos.
- O Exílio.
- A Recuperação Democrática e a Luta pela Verdade e Justiça.

• Histórias Inacabadas e Novos Desafios.

A primeira unidade contribuirá para a transição da ditadura para a democracia. Processo em que o pacto democrático de convivência social se rompe e onde o Golpe de Estado de 1973 é um marco nesse processo, porém não o seu início.

A última unidade irá marcar as realizações, a confiança no ser humano, os assuntos inacabados e os novos desafios na construção dos direitos humanos.

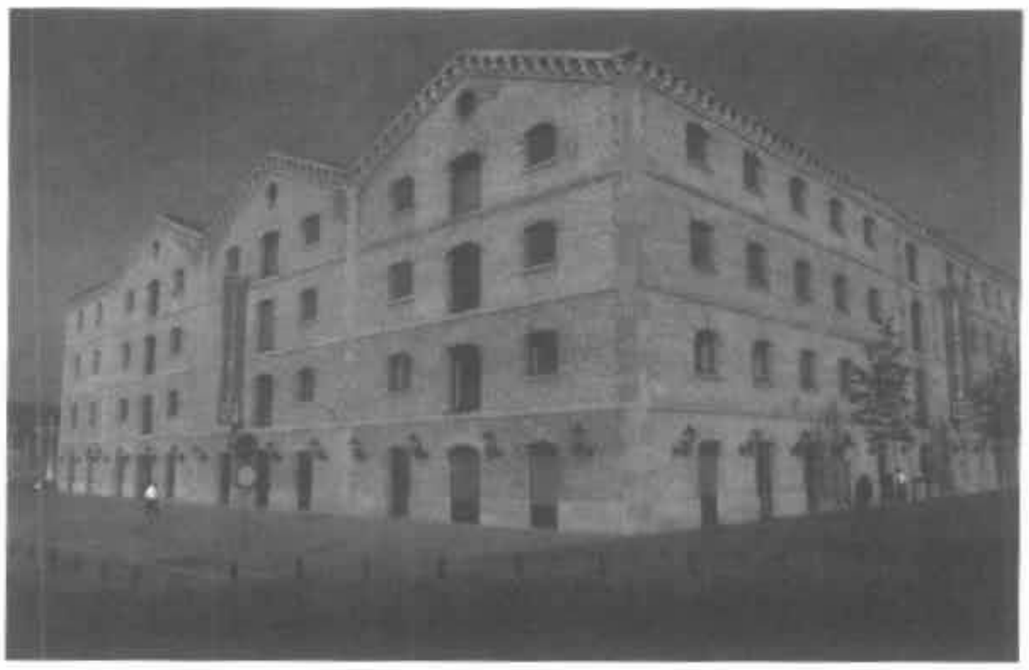
Museu de História da Catalunha: memória e sociedade

Agustí Alcoberro i Pericay*

O presente comunicado visa apresentar as diretrizes do debate sobre a memória histórica que se vive hoje na Catalunha, juntamente com o Estado Espanhol, de maneira muito intensa. Dentro deste contexto, situa-se a política de memória exercida a partir do Museu de História da Catalunha. A linha de trabalho do nosso museu aplica-se em diversos âmbitos, como na conservação, pesquisa, gestão de exposições, difusão e educação.

Quem somos?

O Museu de História da Catalunha nasceu, em 1996, por um acordo do Parlamento, com objetivo duplo: preservar o patrimônio histórico do país e difundir a história. A exposição permanente articula-se como uma passagem pela história da Catalunha, desde a sua pré-história até os dias de hoje, com ênfase na idade contemporânea, que ocupa a metade do espaço reservado à exposição. Juntamente com a exposição de peças originais, progressivamente ampliada, o discurso narrativo constrói-se a partir da mistura entre o uso de elementos interativos, cenográficos e recursos tecnológicos. Ao longo de seus 12 anos de existência, o museu incorporou diversas peças e coleções privadas, procedentes tanto de compras como de doações. Desenvolveu, ainda, uma política de pesquisa no campo do patrimônio e da museologia e conduziu uma atividade contínua no âmbito da educação. Suas exposições temporárias caracterizaram-se pela originalidade, qualidade e inovação e, algumas delas, como veremos, constituíram autênticos acontecimentos.



Museu de História de Catalunha
Fotógrafo: Pepo Segura

* Diretor do Museu de História da Catalunha.

Desde o ano de 2004, o Museu de História da Catalunha administra, também, a rede de monumentos da *Generalitat de Catalunya* (governo da Catalunha). Trata-se de um conjunto muito significativo, que inclui alguns dos principais edifícios eclesiásticos, militares e residenciais do país. Atualmente, encontram-se abertos ao público um total de 14 monumentos. Entre outros, podemos citar o *Castell de Miravet* (Castelo de Miravet), *Monestir de Sant Pere de Rodes* (Mosteiro de São Pedro de Rodes), *Reial Monestir de Santes Creus* (Real Mosteiro de Santa Cruz) e *La Seu Vella de Lleida* (Antiga Sé de Lérida).

Memória e desmemória na Catalunha e no Estado Espanhol

O final da ditadura na Espanha produziu um processo de reforma e desmantelamento interno das instituições, ao qual damos o nome de "transição democrática". Diferentemente do que aconteceu com outras ditaduras europeias e latino-americanas, o Estado Espanhol não produziu uma ruptura democrática. Em outras palavras, jamais rompeu com a legalidade pré-existente. Este processo, que evidencia muito provavelmente a correlação de forças que havia no país em 1975, teve apenas uma exceção. O real decreto de 29 de setembro de 1977 foi que restabeleceu a Generalitat de Catalunya, governo da Catalunha autônoma que havia estado constituído durante a Segunda República (1931-1939) e que, posteriormente, foi suprimido pelo ditador Franco.

Em consonância com a tendência geral, a lei de anistia de 1977 deu cobertura a todos os atos vinculados à repressão política durante a ditadura e protegeu, portanto, desde o ponto de vista legal, os verdugos. Trinta e um anos após a morte de Franco, não se produziu nenhum processo contra os responsáveis pelas detenções, torturas e assassinatos perpetrados durante o seu regime.

A dinâmica política que descrevemos teve consequências evidentes no âmbito da opinião pública. Tanto as forças políticas, direta ou indiretamente herdeiras do regime, como os seus opositores mantiveram uma política coincidente à da gestão anterior. Falou-se, e com razão, de desmemória e até mesmo de amnésia.

Argumentou-se, naqueles momentos, que remexer o passado poderia ser inconveniente e perigoso para o nascimento da democracia. Esta política teve continuidade também durante o primeiro período de governo do PSOE (Partido Socialista Obreiro Espanhol), entre 1981 e 1996.

Nos últimos anos, porém, o debate sobre a memória histórica irrompeu com força e converteu-se em um dos temas centrais da reflexão cívica e política. Este feito foi possível graças ao encadeamento de diversos fatores. Por um lado, a chegada à idade adulta de uma geração formada com a democracia permitiu levantar, sem complexos nem temores, a necessidade de conhecer o passado para construir um presente sobre bases autenticamente sólidas. Frequentemente, filhos e netos daqueles que sofreram represálias foram os que tomaram a linha de frente das reivindicações pela recuperação da memória.

Por outro lado, a progressiva abertura da documentação dos arquivos de Estado, à medida que se cumpria os termos legais para a sua consulta pública, permitiram ter acesso a uma informação quantitativa e qualitativamente de grande interesse. Apesar da existência de arquivos escassamente catalogados (como alguns arquivos militares), o que continua colocando travas à pesquisa, o progresso nessa matéria tem sido evidente.

Vale ressaltar, por exemplo, que a pesquisa sistemática sobre a repressão franquista teve início em 1985 com a publicação pioneira no Estado Espanhol do livro *A repressão franquista na Catalunha (1938-1953)*, de Josep M. Solé i Sabaté.[1] O autor, que mais adiante se tornou o primeiro diretor do Museu de História da Catalunha, utiliza os registros documentais dos cemitérios, a única documentação oficial acessível naquele momento. Também neste campo, a aceleração e multiplicação da pesquisa foi protagonizada por jovens doutorandos e doutores.

A pesquisa contou com a aposta decidida dos departamentos de História Contemporânea das universidades catalãs e de outros centros de pesquisa, como o Centro de Estudos Históricos Internacional da Universidade de Barcelona (CEHI) e o Centro de História Contemporânea da Catalunha (CHCC), vinculado ao nosso museu.

O CEHI conta com um abundante fundo documental sobre a guerra e a ditadura, enquanto o CHCC seguiu uma política sistemática de ajuda à pesquisa e à publicação de trabalhos.

Já podemos dizer que a pesquisa dos últimos anos permitiu reverter uma tendência histórica. Tradicionalmente, os grandes estudos sobre a República, a guerra civil e o franquismo haviam sido obras de historiadores estrangeiros, especialmente britânicos. Hoje em dia, felizmente, o interesse internacional por nosso passado não diminuiu, muito pelo contrário, mas, pela primeira vez, a historiografia catalã (como a do resto do Estado Espanhol) tem um papel fundamental. E, o que não é menos importante, porque quebra uma dinâmica que parecia inevitável: nossos jovens pesquisadores realizam pesquisas em arquivos internacionais. Talvez, esta seja a imagem mais eloquente do salto qualitativo (e quantitativo) que se tenha produzido nesse âmbito.

A crescente demanda social e a proliferação da pesquisa universitária também tiveram outra consequência: a geração de produtos culturais de grande êxito e difusão. Desta forma, a guerra civil e a ditadura foram temas tratados abundantemente tanto no cinema de ficção como em documentários históricos. Neste último campo, os documentários dirigidos por Dolors Genovès e produzidos pela televisão pública catalã (TV3 – Televisió de Catalunya), alguns dos quais realizados em *prime time*, foram líderes de audiência. Podemos citar, entre outros, *Operación Nikolai*, o primeiro documentário (1993) dedicado ao assassino de Trotski, o comunista catalão Ramon Mercader; *Sumaríssim 477* (1994), sobre o conselho de guerra que condenou à morte o dirigente democrata-cristão Manuel Carrasco i Formiguera (e que foi levado aos tribunais pelas famílias das testemunhas que contribuíram para que fosse condenado); e *Roig i Negre* (2006), dedicado a estudar as chaves da hegemonia anarquista na Catalunha durante a Segunda República e a guerra civil.

Desde a universidade também geraram livros de alta divulgação, que tiveram uma boa recepção por parte do público. Por sua ampla difusão, deve-se destacar o trabalho dirigido por Josep M. Solé i Sabaté i Joan Villarroya, A Guerra Civil na

Catalunha. O trabalho reúne artigos de diversos especialistas e trouxe à luz fontes fotográficas inéditas. Sua edição teve início em 2004 e conta, atualmente, com seis volumes e diversas reedições, duas das quais realizadas por jornais.[2]

A demanda social de história, em especial de história recente, encontra-se também relacionada ao sucesso da revista mensal *Sàpiens*. Esta publicação é, hoje em dia, a mais lida em catalão, com uma tiragem média controlada de 22 mil exemplares, seguindo uma política muito ativa de difusão de pesquisas e teses de doutorado recentes.

Num outro âmbito, é preciso destacar a transformação de alguns espaços em museus. Neste plano destaca-se, sem dúvida, o Consórcio Memorial do Espaço da Batalha do Ebro, com sede em Gandesa (Catalunha), que administra o cenário mais emblemático daquele combate. A batalha do Ebro foi um episódio decisivo em nossa guerra civil. O enfrentamento prolongou-se durante 115 dias e provocou mais de 100 mil baixas. Nos últimos anos também foram abertos ao público alguns refúgios antiaéreos, uma área na qual a guerra civil foi tristemente pioneira. Entre os mais espetaculares, pelas dimensões do espaço que se encontra aberto ao público, deve-se destacar o *Refugi 307* (Refúgio 307), administrado pelo Museu de História da Cidade de Barcelona.

O exílio também tem sido um assunto em evidência. Destaca-se neste sentido a recente criação (2008) do Museu do Exílio, em Jonquera, região que faz fronteira com a França. Igualmente, na Catalunha do Norte (França), onde a memória do exílio jamais se perdeu, realizaram-se diversas iniciativas. Sobressai-se, entre elas, a criação do espaço de memória nos antigos campos de concentração – Argelers, Sant Cebrià, etc., onde o governo francês confinou aqueles que fugiam de Franco, em 1939 – e especialmente o projeto Memorial de Rivesaltes.

A restauração da memória comportou uma maior presença das entidades criadas durante a transição, como a Associação Catalã de ex-Presos Políticos, a Associação Pró-Memória aos Sacrificados pela Liberdade da Catalunha ou l'Amical de Mauthausen, constituída ao redor dos espanhóis deportados aos campos de

extermínio nazi. Também pressupôs a criação de novas plataformas, como a Comissão da Dignidade, nascida na Catalunha para recuperar a documentação pessoal e institucional que a polícia política franquista aplicou em 1939. A recuperação dessa documentação e o seu dispositivo no Arquivo Nacional da Catalunha iniciou-se em 2006. Convém citar, ainda, entre outras, a Federação Estatal de Fóruns pela Memória e a Associação para a Recuperação da Memória Histórica. Em torno destas entidades organizaram-se, nos últimos anos, os primeiros casos de exumação de fossas comuns.

Algumas dessas experiências puderam ser debatidas com colegas europeus e hispano-americanos no *I Colóquio Internacional Memorial Democrático: Políticas públicas da memória*, celebrado na Universidade de Barcelona, em outubro de 2007.

Consequentemente, o interesse pela memória histórica fez com que o debate público se intensificasse. A chegada ao poder do PSOE, em 2004, com José Luis Rodríguez Zapatero à frente do governo, foi acompanhada da promessa de reparação moral para as vítimas da ditadura. O debate em torno da chamada Lei da Memória Histórica, aprovada em 2007, tem sido forte e emotivo. A lei prevê a reparação e o reconhecimento das vítimas da guerra e da ditadura, a abertura de fossas comuns em determinadas circunstâncias e o banimento de símbolos franquistas.

Como era previsível, a lei contou com uma oposição total da direita espanhola. Da mesma forma – e isto não estava previsto – também foi malrecebida pelas forças de tradição democrática e gerou ampla contestação na maioria das associações de ex-presos e de vítimas do franquismo. Ao nosso parecer, este é um debate extremamente pertinente e necessário. Pode-se dizer que, em termos de futuro, se trata de um debate crucial. Os legisladores espanhóis optaram finalmente por afirmar o caráter "ilegítimo" e "injusto" das sentenças dos tribunais franquistas, mas, ao mesmo tempo, caracterizaram a ditadura, e as suas sentenças, como um regime "legal". A partir de aqui, é possível deduzir imediatamente a confirmação das sentenças judiciais; a exigência para as vítimas e seus familiares de iniciar trâmites pela via judicial para conseguir uma revisão em seus processos; e, incluso, negar-se a uma revisão caso esta não aconteça em condições muito explícitas, como, por exemplo, que se possam aportar provas ou indícios novos.

As consequências globais resultam particularmente graves quando nos referimos a figuras institucionais. O caso mais emblemático, neste sentido, é o do presidente da *Generalitat de Catalunya*, Lluís Companys, preso pela Gestapo no início da ocupação nazi da França, entregue à polícia espanhola, torturado, condenado à morte por um simulacro de conselho de guerra e, finalmente, executado (1940). Seu único delito foi presidir o governo da Catalunha. Vale ressaltar, neste sentido, que Lluís Companys foi o único presidente democrático condenado à morte e assassinado pelo nazifascismo. Pois bem: com a nova lei, a *Generalitat de Catalunya* não dispõe da capacidade de ordenar ou, simplesmente, solicitar a revisão do julgamento, uma vez que deve ser a família do presidente mártir a encarregada de apresentá-la, a título individual, perante a justiça.

Diferentemente da legislação vigente em outros estados que sofreram regimes totalitários, como a Alemanha, a Lei da Memória Histórica não parte de um princípio que resulta incontestável desde um ponto de vista democrático e antifascista: o de considerar que a revolta militar de 1936 contra a legitimidade republicana foi um ato ilegal, que gerou, portanto, um regime ilegal, muito pelo contrário. Em nome dos hipotéticos riscos de "insegurança jurídica" que haveria gerado uma declaração deste tipo, os legisladores optaram por aceitar o caráter legal da ditadura – e, consequentemente, das suas sentenças repressivas, a menos que se consiga provar o contrário.

Definitivamente, não seria descabido afirmar, como já fizeram algumas entidades, que a Lei da Memória Histórica, na versão aprovada, perpetua de maneira não muito sutil a diferença entre vencedores e vencidos. E que se torna, assim, uma lei de ponto final, no fim das contas, à espera de ver a sua aplicação em seus diversos âmbitos, como agora na exumação das fossas.

O Museu de História da Catalunha e a memória histórica

Desde a sua fundação, em 1996, o Museu de História da Catalunha conferiu uma especial relevância à memória histórica. Esta linha constitui um dos fios

condutores da instituição e entendemos que também uma forma inequívoca de serviço ao país e à sua gente.

Na área da *preservação* e *conservação de fundos*, o museu esteve a cargo de diversas doações públicas e privadas com um significado relevante. A título de exemplo, ainda na semana passada, a direção do museu recebeu a coleção Antoni Turró, de papel moeda, formada por, aproximadamente, 7 mil bilhetes emitidos pelos municípios catalães durante a guerra civil, no contexto da revolução libertária. No ato de entrega da coleção, o senhor Turró – combatente antifascista na Catalunha e na França durante as guerras civil e mundial, militante independentista e colecionista compulsivo, com 93 anos bem-vividos – confirmou a decisão de deixar a sua coleção ao museu, apesar das importantes ofertas econômicas que havia recebido, pelo caráter catalão e democrático da instituição. E muitas outras histórias teríamos para contar sobre outros fundos incorporados ao museu ao longo de sua existência.

Para mencionar uma coleção de caráter excepcional, devemos referir-nos ao fundo doado por l'Amical de Mauthausen. Estamos falando de um conjunto de 550 negativos reunidos pelo militante comunista catalão Francesc Boix, recluso naquele campo de extermínio, que constitui uma das melhores crônicas dos crimes nazis. O material chegou ao museu em 1996. Nossos serviços encarregaram-se de restaurar os negativos, digitalizar as fotos e apresentar na exposição *Mauthausen: crônica gráfica* (2002) e de elaborar uma ampla estratégia de difusão, que inclui, entre outras medidas, a publicação de um livro-catálogo, a divulgação das imagens pela televisão, a criação de guias didáticos e a elaboração de uma versão itinerante da exposição, que, atualmente, já visitou um grande número de localidades no Estado Espanhol e na França.



041 Mauthausen: crônica gráfica. MHC.
Fons Amical de Mauthausen



051 Mauthausen: crônica gráfica. MHC. Fons Amical de Mauthausen

O fundo de l'Amical de Mauthausen inclui outros documentos excepcionais. É o caso da lista de espanhóis deportados e mortos no campo, elaborada pelos sobreviventes no momento da libertação. Há três exemplares deste documento: um está nas mãos da Cruz Vermelha, outro com o governo dos Estados Unidos e um depositado em nossos arquivos. Também é preciso mencionar os Fundos Joan de Diego, que reúnem os documentos pessoais dos exilados hispânicos que se encontravam no campo. Estes, como se sabe, foram os únicos que, no momento da libertação, não puderam retornar à sua pátria, uma vez que o franquismo foi o único regime fascista que sobreviveu à Segunda Guerra Mundial. A documentação reunida por Diego é a que os sobreviventes tiveram que entregar à França para obter a nacionalidade e, com ela, o direito (vital) a uma personalidade jurídica.

Nos últimos anos, cabe destacar a participação do museu, juntamente com diversas instituições da região de Llenguadoc-Rosselló (França) no processo de digitalização das fotografias dos exilados espanhóis deportados ao campo de concentração de Vernet, na Catalunha do Norte. A coleção gráfica, de um alto valor documental, complementa-se com as entrevistas gravadas com os sobreviventes.

Nosso museu também impulsionou a pesquisa neste campo. Aliado a um grande número de palestras e seminários, valeria destacar a organização do congresso *Os campos de concentração e o mundo penitenciário na Espanha durante a guerra civil e o franquismo*, celebrado em 2002. O congresso reuniu diversos especialistas catalães, espanhóis e do resto da Europa e constituiu o primeiro encontro sobre o tema. Suas atas, editadas no ano seguinte, ocupam mais de mil páginas em grande formato. Além disto, as palestras foram objeto de uma edição de caráter comercial.

A memória histórica esteve presente também no âmbito da educação, um aspecto ao qual o museu dedicou atenção especial. Nossos serviços didáticos prepararam atividades e material didático endereçado a todos os níveis educativos sobre as diversas etapas da Catalunha contemporânea. Entre as atividades que têm uma maior demanda, especialmente entre o público do ensino secundário, deve-se destacar as conferências e workshops ministrados por idosos. Neste sentido, contamos com a colaboração de diversas associações, como as Mulheres de 36 e a Associação Catalã de Ex-presos Políticos. Uma outra associação, (S)avis (avós sábios), encontra-se diretamente vinculada ao museu e participa regularmente das visitas de grupos escolares à exposição permanente. Todas essas atividades realizam-se de maneira voluntária, sem-fins lucrativos e são avaliadas de forma muito positiva tanto pelos protagonistas como pelo público escolar.

Do mesmo modo, o aspecto mais importante para a pesquisa e a difusão da memória desde o museu foram as *exposições temporárias*. De fato, o museu dispõe de duas salas. A pequena, situada no térreo, esteve permanentemente aberta à sociedade civil. Assim, juntamente com algumas exposições de produção própria, essa sala acolheu exposições organizadas por entidades e associações de todos os tipos, sindicatos e partidos políticos (que englobaram praticamente todos os setores parlamentares).

Por sua parte, a sala grande, situada no primeiro andar e com uma superfície de 1.100 metros quadrados, reuniu grandes exposições pensadas e criadas pelo

museu. No anexo, citamos algumas das mais significativas, já que se tratam de nossa história recente. Entretanto, caberia comentar aqui uma delas, pelo fato de ter tido um grande impacto social. Referimo-nos à *As prisões de Franco*, a primeira grande exposição sobre este tema. A mostra, criada por iniciativa da Associação Catalã de ex-Presos Políticos, contou com o suporte do Arquivo Nacional da Catalunha e do Centro de Estudos Históricos Internacional. Além do catálogo, ela foi digitalizada e pode ser consultada através do site do museu. A exposição ganhou o Prêmio Nacional de Cultura, entregue pelo governo da Catalunha em 2004.



Prisões de Franco. Fotógrafo: Tony Coll/MHC



Prisões de Franco 2. Fotógrafo: Tony Coll/MHC



Prisões de Franco 3. Fotógrafo: Tony Coll/MHC

As linhas de trabalho que comentamos continuam, obviamente, abertas e esperamos realizações em curto prazo para o próximo ano. Nosso museu tem o objetivo de ser um espaço dedicado à memória democrática e à expressão dos movimentos sociais. Este é um ingrediente fundamental da instituição e uma das chaves de seu sucesso.

Anexo: algumas exposições temporárias do museu

Comentamos, neste anexo, algumas das exposições temporárias realizadas no museu relacionadas à memória histórica e à história recente.

2000: Uma esperança desfeita: o exílio de 1939 (em colaboração com o CEHI e o CHCC)

2001: Josep Irla, presidente da Generalitat no exílio (1940-1954)

2002: Mauthausen: crônica gráfica

2004-2005: As prisões de Franco (em colaboração com a ANC e o CEHI)

2006: Imagens inéditas da guerra civil (1936-1939). Material fotográfico da Agência EFE

2006: Catalunha na guerra e no pós-guerra. Fotografias de Josep M. Pérez Molinos (com o Sindicato dos Jornalistas)

2007: Legionários. Italianos de Mussolini na Guerra da Espanha

2007: Quando chovem bombas. Os bombardeios à cidade de Barcelona durante a guerra civil (com a Prefeitura de Barcelona e o Memorial Democrático)

2008: Mulheres. Os caminhos da liberdade

2008: Resistentes (com a Obra Social de Caixa de Sabadell)

2009 (prevista): Guerra civil na Catalunha. Testemunhos e vivências (produzida pela ANC)

Notas

[1] SABATE, Josep M. Sole i. *La repressio franquista a Catalunya, 1938-1953*, Barcelona: Edición 62, 1985.

[2] SABATE, Josep M Sole i. & Villarroya, Joan. *La guerra civil a Catalunya*, Barcelona: Edición 62, 2004.

Fortaleza de Peniche: lugar de memórias

Antonio José Correa*

Histórico da Fortaleza

Mercê da sua posição geoestratégica, a região de Peniche – situada no litoral, a cerca de 90 km a Norte de Lisboa – ostenta uma das maiores concentrações de fortificações e estruturas defensivas existentes no território nacional, na sua maioria datáveis do século XVII.

Se, até o século XVI, o povoamento da então ilha de Peniche foi pouco mais que incipiente, a partir deste período este território foi alvo de um povoamento efetivo, em grande parte proporcionado pela edificação faceada de um sólido sistema defensivo inibidor dos até aí frequentes ataques da pirataria muçulmana norte-africana.

É D. Afonso de Ataíde, senhor de Atouguia, quem, pela primeira vez, adverte para a importância geoestratégica desse território, recomendando a edificação de uma fortificação que defendesse o lugar da *Ribeira* ou de *Peniche de Baixo* (povoação que está na génese da Vila de Peniche) e o seu porto.

Contudo, apenas em 1557, por intermédio de D. Luís de Ataíde, seu filho e vice-rei da Índia (entre 1568-71 e 1578-81), que, por ordem do rei D. Sebastião, são iniciadas as referidas obras de fortificação, sendo o Baluarte Redondo a primeira construção a ser erigida.



Vista sobre o Baluarte Redondo e a muralha sul

* Presidente da Câmara Municipal de Peniche – Portugal.

Na sequência do desembarque inglês de 1589, no qual um exército invasor, liderado por D. António Prior do Crato, pretendente ao trono de Portugal, desembarcou junto à povoação da Consolação, marchando com relativa facilidade até as portas de Lisboa, trataram os monarcas do século XVII (quer os de origem espanhola, quer o monarca que restaurou a independência, D. João IV) de fortificar a península de Peniche com um sólido e imponente sistema defensivo, de forma a evitar a sua tomada ou o desembarque nas suas praias de forças invasoras hostis a Portugal.

Esse complexo sistema defensivo, concluído no século XVII, era constituído por várias fortificações localizadas sobranceiramente ao mar, vigiando o acesso a vários pontos da costa considerados de vital importância estratégica. Dessas, destacavam-se os fortes de S. João Baptista, construído na Ilha da Berlenga, de Nossa Senhora da Consolação, localizado no lugar da Consolação e, principalmente, as muralhas da cidadela e a Fortaleza de Peniche.

O acesso à Vila de Peniche era condicionado pela presença da Fortaleza de Peniche e de um longo pano amuralhado, que se estendia perpendicularmente à península, ligando o Forte das Cabanas, no sul, ao Forte de Nossa Senhora da Luz, no extremo norte da península.

Concluída em 1645, no reinado de D. João IV, a Fortaleza de Peniche ostenta uma planta estrelada irregular formada por vários baluartes poligonais (Alto da Vela, Moinhos, Cavaleiro, Santo António, Ilhéu e Redondo). Do lado de terra é defendida por um revelim triangular e por uma segunda linha de muralha mais baixa, a seguir a um fosso circundante.

A Vila de Peniche foi, até o final do século XIX, praça de guerra da 1ª ordem, sendo governada por um general.

Na fortaleza, encontravam-se estabelecidos, permanentemente, uma guarnição de artilheiros e um destacamento de infantaria – o Regimento de Peniche.

Em 1807, na sequência das invasões francesas (1807-1814), a fortaleza é ocupada pelas tropas napoleônicas lideradas pelo general Thomiéres. Durante este

período, o general Junot manda executar obras de reparação na fortificação.

No ano seguinte, o general inglês Beresford retoma a fortaleza aos franceses.

Após a reorganização do exército levada a cabo por Beresford, a fortaleza passa a ser quartel do Regimento de Infantaria nº 13 de Peniche.

Durante as guerras liberais (1832-1834), é ocupada sucessivamente por absolutistas (até 1833) e por liberais (a partir de julho de 1833), servindo de cárcere aos prisioneiros de ambos os lados.

A vocação militar da fortaleza não ultrapassou o início do século XX. Em 1834, dissolveu-se o corpo militar permanente estacionado na fortaleza, permanecendo nela apenas uma companhia de veteranos.

Na sequência da explosão de um dos paióis, em 1837, é destruído o Palácio do Governador, residência oficial do governador da praça militar de Peniche, dele restando apenas o portal original.

No final do século XIX, devido à evolução das técnicas de guerra, a Fortaleza de Peniche perdeu o seu valor militar, sendo desativada, como fortificação, em 1897.

No início do século XX, serviu de abrigo a refugiados *boers* vindos da África do Sul (1901-1904) e a prisioneiros alemães e austríacos durante a 1ª Guerra Mundial (1914-1918). No decorrer deste período, registrou-se o desmantelamento, no âmbito do esforço de guerra, das peças de artilharia ainda existentes, majoritariamente em bronze.

Na vigência do regime autoritário do Estado Novo, a Fortaleza de Peniche viria a ser reutilizada, desta vez como prisão política.

A Prisão Política

Em 28 de maio de 1926, um golpe de tipo restauracionista pôs termo ao regime

republicano-liberal e instaurou uma ditadura militar que durou sete anos. Em 1934, deu lugar a um regime totalitário denominado Estado Novo, com suspensão das liberdades públicas e partido único, perseguição política e censura prévia à imprensa.

A Cadeia do Forte de Peniche viria a ser, a par da Cadeia de Caxias e da do Tarrafal, em Cabo Verde, uma das principais prisões de presos políticos do regime do Estado Novo.

Em 1934, aproveitando os velhos edifícios da fortificação, é instalado na fortaleza o chamado Depósito de Presos de Peniche, destinado a albergar pontualmente presos de delito comum, mas, sobretudo, opositores ao regime ditatorial do Estado Novo.

Porém, esse estabelecimento prisional não reunia as elementares condições de conforto e higiene. As casernas utilizadas pelos primeiros presos políticos não eram mais do que antigas cavalariças com janelas gradeadas com o propósito de evitar evasões.

Em 1956, foram demolidas as antigas casernas militares e construídos, por presos de delito comum, três blocos prisionais de alta segurança, *à maneira americana* – os Blocos A, B, e C – nascendo, assim, a chamada Cadeia do Forte de Peniche. Constrói-se também um sofisticado parlatório que mantém a distância, através de uma placa de vidro espesso encimada por uma rede, os visitantes relativamente aos presos, junto dos quais havia sempre, ainda assim, um guarda em permanente vigilância.[1]

Cada pavilhão e cada piso eram isolados, de forma a impedir o contato entre presos. Desses destaca-se o Bloco C. Albergando, no 1º piso, presos em salas coletivas e no 2º piso as instalações dos guardas, tinha no 3º piso a ala de alta segurança, espaço com celas individuais, onde, entre outros presos políticos, esteve Álvaro Cunhal, líder histórico do Partido Comunista Português. "Tendo melhorado as instalações, piorara o regime. (...) Todo o sistema de recreio, das refeições, das visitas, da correspondência, é alterado no sentido de proporcionar aos guardas maior vigilância".

Apesar disto, foram várias as fugas que, mesmo com aparato prisional repressivo, pontuaram a história dessa prisão política.

A primeira data do final de 1934, quando dois presos fogem pelo respiradouro do pátio, dando-se pouco depois também a evasão de outros dois, pelo portão principal a das muralhas, com fardas que lhes tinham sido passadas clandestinamente. Em 1938, três presos fogem do Baluarte Redondo, fortificação quinhentista utilizada como zona de isolamento, conhecida pelos presos políticos como "o segredo". Em 1946, dá-se a fuga de seis presos pelo respiradouro das casamatas. Em 4 de novembro de 1950, evadem-se dois presos (Francisco Miguel e Jaime Serra) depois de conseguirem cortar as grades. Em dezembro de 1954, foge outro preso do "segredo" (a conhecida fuga de Dias Lourenço). Em 1960, dá-se a famosa fuga coletiva de 10 presos da ala de alta segurança da cadeia, o 3º piso do Bloco C, entre os quais Álvaro Cunhal.

Havia também a existência de greves e manifestações por parte dos presos políticos com o objetivo de melhorar as condições na cadeia.

As fugas tinham um efeito político e, por isto, eram cuidadosamente preparadas e executadas. Tratava-se de evidenciar que, apesar da repressão, o regime não era inexpugnável.

A Revolução de 25 de Abril de 1974 e a Fortaleza de Peniche nos anos que se seguiram

No segmento da Revolução de 25 de Abril de 1974, os presos políticos opositores do regime fascista aprisionados na *Cadeia do Forte de Peniche* são libertados, em 27 de abril. Este estabelecimento prisional foi depois utilizado como cárcere provisório de algumas figuras do regime deposto.

Em seguida e até o início dos anos de 1980 do século passado, o espaço da fortaleza foi utilizado como alojamento provisório de famílias portuguesas provenientes

das antigas colônias ultramarinas, as quais utilizaram todos os edifícios do antigo complexo prisional.

Com o objetivo de evitar a reocupação da fortaleza por parte da direção geral dos serviços prisionais enquanto estabelecimento prisional e, simultaneamente, instituir um espaço museológico capaz de perpetuar a memória da luta e resistência antifascista, associada a esse espaço, bem como expor coleções representativas da história, etnografia e economia locais, é inaugurado, em 18 de maio (Dia Nacional dos Museus) de 1984, pela Câmara Municipal, o Museu Municipal de Peniche.

Histórico do Museu: propostas de museu e de utilização do espaço da fortaleza

O Museu Municipal de Peniche, como já referido, foi inaugurado em 1984. Este núcleo museológico afirma-se enquanto espaço de referência no contexto museológico nacional, constituindo-se num dos museus genéricos mais visitados do país.

Foram vários os projetos elaborados com a finalidade de reorganizar e dignificar o espaço da fortaleza e do Museu de Peniche.

Desde, pelo menos, a década de 1960 que se debate a importância de um museu municipal/regional em Peniche.

Em 1976, pouco depois da Revolução do 25 de Abril de 1974, é aprovada, por decisão do Conselho de Ministros, a instalação de um *Museu da República e da Resistência* na Fortaleza de Peniche.[2] Apesar de oficialmente constituído por uma instância estatal, este não veio a concretizar-se.

Nos anos de 1980, sente-se de forma mais premente a necessidade de reformular o espaço da fortaleza, associando-se a ele um polo de dinamização cultural do conselho, onde seria instalado o Museu de Peniche.

Assim, em fevereiro de 1983, é produzido o primeiro projeto versando o citado

objetivo, intitulado *Algumas sugestões para a implementação do Museu Regional de Peniche*, da autoria de Mariano Calado.[3]

Nesse projeto, propõe-se que seja instalado na fortaleza recém-desocupada o Museu Regional – zona do Baluarte de Santo António (atualmente ocupado pelos espaços da administração e reservas) e faz-se também uma primeira inventariação dos vários temas e peças que poderiam fazer parte dele.

Propunha-se um museu generalista, com características extensivas a toda panorâmica cultural da região (não apenas a Vila), e que, para a entidade ser criada, se adotasse, por mais genérica, a designação de Museu Regional de Peniche. Este museu, de acordo com a proposta, seria uma entidade viva, com exposições de rotina e extraordinárias, festivais de cinema, de teatro ou de música, palestras, congressos, cursos e seminários, visitas coletivas ou de escolas, etc.[4]

As áreas de exposição incluiriam: *Sala de Recepção, Sala das Belezas Naturais, Sala da Pré-História e da História mais Antiga* (fósseis, Furninha e romanos), *Sala dos Primórdios da Nacionalidade* (Vila de Atouguia), *Sala do Sistema Defensivo, Sala das Embarcações e da Indústria* (barcos, conserva, congelação), *Sala dos Apetrechos Marítimos, Sala dos Naufrágios, Sala das Associações e Confraria, Sala dos Usos e Costumes* (pescador equipado, relógio de sol, ex-votos, capote de rebuço, cantigas populares, jogos infantis, carnaval, etc.), *Sala das Rendas, Sala da Conquiologia, Sala da Flora, Fauna e Aves Marinhas, Sala do Conselho* (área rural), *Galeria de Arte e dos Filhos Ilustres.*

No ano de 1983, cria-se *uma comissão destinada ao estudo, criação e instalação de um Museu Regional, em Peniche*; em consequência, apresenta-se, em 1984, o projeto de Regulamento Interno do Museu de Peniche. O museu apresenta, então, várias subseções, entre as quais uma denominada *Resistência Antifascista.*

Em 1988, apresenta-se uma primeira proposta de ordenamento do espaço da fortaleza, um Projeto Base do Museu de Peniche, por Rogério Ribeiro e Jorge Kol Carvalho, desenvolvida e apresentada, em abril de 1989, sob o título *Museu de Peniche. Ordenamento do Espaço do Forte / Projeto de Plano.*[5] Este projeto contempla

uma reorganização da fortaleza e do museu. No que ao museu diz respeito, observa-se uma divisão em três grandes grupos museológicos:

1) **Ciências do Mar e da Terra** (geologia, arqueologia, pesquisa subaquática: no Bloco A)

2) **Etnografia** (tudo o que se refere às atividades, usos e costumes, com desenvolvimento para as rendas e pesca: no Bloco B)

3) **História** (um espaço de confluência entre a história da própria fortaleza e os fatos da história local que se entenda motivo de registro: instalada no Bloco C).

Propôs-se áreas de *reconstituição* com o intuito de recuperar, tanto nas zonas do exterior como nas do interior, elementos ligados à história, seja como edifício, seja como a sua utilização ao longo do tempo [capela, redondo, cisterna, casamatas (subterrâneos), alguns baluartes e zonas da muralha; fortaleza enquanto prisão política, o parlatório e o piso 3 das celas do Bloco C].[6]

Os autores consideram ainda necessários espaços de animação ou dinamização cultural, bem como a implantação de uma Biblioteca Municipal no espaço da fortaleza.

Definem-se também espaços para administração, reservas, critérios expositivos e tipos de equipamento a utilizar.



Baluarte Redondo

Este projeto não teve, porém, sequência. Por isto, um novo foi definido, em 1991: Projeto de Aproveitamento de Todo o Espaço da Fortaleza de Peniche, novamente da autoria de Mariano Calado.[7]

Calado propõe agora a Fortaleza de Peniche como local de entrada livre, com vários espaços no seu interior:

Fortaleza

Com propostas de aproveitamento e requalificação dos espaços, incluindo neles a zona exterior do Revelim / Campo da Torre, o Revelim em si (com zona de comércio de artigos de artesanato – à esquerda – e zona de arrecadação – à direita), o fosso (enquanto circuito de manutenção), a ponte, a Prainha de S. Pedro, a recepção (com um miniposto de turismo), as muralhas, guaritas, parada, terraplenos e torre de vigia, a Capela de Santa Bárbara e o baluarte redondo.

Museu de Peniche

Neste documento é exposta a necessidade de reformular o museu existente na época, reaproveitando os espaços dos blocos da prisão política. Esse museu seria, segundo o autor, *"A unidade mais relevante de todo o espaço-Fortaleza (criada e a criar)"*. Como área do circuito fechado de visita (mediante pagamento), teríamos os três pisos do Bloco B e do Bloco C, as casamatas, parte do conjunto edificado nas traseiras dos Blocos A e B (antiga zona prisional das cozinhas e caldeiras), cisterna grande e pátio entre os Blocos A e B. Também visitável e da responsabilidade do museu, embora fora desse circuito, apresentava-se o parlatório da antiga prisão política.

No espaço do museu, Bloco C, estaria uma área reservada à Escola de Rendas de Bilros, artesanato local considerado de extrema importância.

Anfiteatro (no Pátio da Cisterna)

Área de Conservação / Reserva

Zona Poente/Sul – junto ao Baluarte do Alto da Vela. Nesta área, estaria igualmente o auditório, laboratório/oficina, armazém e a oficina de atividades de tempos livres

Na zona do então museu – junto ao Baluarte de Santo Antônio –, estaria o salão nobre para exposições temporárias, a administração, cafeteria, uma sala de sessões polivalente, oficina de cerâmica, sala de música e o secretariado, arquivos e direção do museu. Pensava-se também na transferência do estúdio de bailado das então instalações no Bloco C para essa zona. Propunha-se ainda a instalação de um restaurante no piso superior, no terrapleno do Baluarte de Santo Antônio.

Estalagem

Calado propõe a reestruturação do Bloco A da prisão política, instalando neste local uma pequena estalagem.

O Museu e a Fortaleza na atualidade

Apesar de nenhum dos projetos anteriormente apresentados ter sido plenamente aplicado, algumas propostas concretas viram a luz do dia.

Surge como pertinente, então, a questão: o que é a Fortaleza de Peniche hoje?

De maneira geral, pode-se dividir o espaço da fortaleza entre as zonas de visita do público em geral, a visita ao espaço do museu – mediante pagamento – e as áreas de acesso condicionado.

Na entrada, a chamada zona do Revelim e, na sequência, das anteriores propostas de reformulação do espaço da fortaleza, existe, do lado esquerdo, uma

zona de venda (de artesanato e livros sobre problemáticas da resistência e da história local, entre outros artigos) e, do lado direito, uma zona de arrumos.

Seguindo até a entrada da fortaleza propriamente dita, encontramos, à direita, uma zona ajardinada e, à esquerda, a Prainha de São Pedro. Atravessando a ponte e passando a imponente porta, entra-se no espaço.

À esquerda, no **Salão Nobre**, são realizadas exposições temporárias de visita livre e, seguindo em frente, chega-se a um espaço comum, onde os visitantes podem passear e observar a fortaleza e seus espaços de visita também livre e a paisagem, com vista para o Porto de Peniche, ao sul.

Entre os espaços de visita livre, destaca-se o **Baluarte Redondo**, primeira fortificação erigida nesse território, e o antigo **Parlatório** da prisão política, *Núcleo 1 da Resistência Antifascista*. Este encontra-se, atualmente, dividido em quatro zonas de exposição:

1) Trata da contextualização histórica do período ditatorial que antecede o 25 de Abril de 1974 e que gerou a utilização da Fortaleza de Peniche como prisão política.

2) Nessa zona podem ser observados aspectos da relação dos presos com o exterior sob diversas formas, evidenciando o regulamento funcional desse espaço de comunicação ao serviço da repressão, controle informativo e policiamento.

3) A abertura ao público desse espaço procura proporcionar um contato sensorial com as características de acústica e de isolamento criadas no interior do parlatório.

4) Peniche: Memórias da Revolução – emblematicamente salienta-se a relação de Peniche com o momento revolucionário e o envolvimento da população nos primeiros passos da democracia, evocados em documentação diversa.



Entrada da Fortaleza

O museu em si encontra-se instalado nos três pisos do Bloco C, fazendo ainda parte do circuito de visita o **Pátio do Governador**, a **Cisterna** e a **Capela de Santa Bárbara.**

Entra-se no museu pelo piso inferior do Bloco C, na chamada **Porta do Governador.** Junto à porta de entrada, encontra-se a Sala do Governador, onde, pontualmente, se realizam exposições temporárias e outros eventos.

Nos pisos 1 e 2 está o essencial do Museu Municipal, com as seguintes seções/coleções: **Pré-história/Gruta da Furninha, Arqueologia Subaquática, Pescas e Construção Naval, Rendas de Bilros, Memórias de Peniche, Conquiologia** e **Arquiteto Paulino Montez**. No terceiro piso, encontram-se as **Celas de Alta Segurança** e o **Núcleo de Resistência Antifascista**.

Existem também, como anteriormente referido, zonas de acesso condicionado. Nestas incluem-se os espaços dos serviços administrativos, reserva, oficinas e estúdio de dança nas edificações junto ao Baluarte de Santo Antônio. Também as casamatas e algumas zonas de terraplanagem são de acesso restrito. Da mesma forma, não

estão visitáveis os Blocos A e B, bem como as antigas cozinhas nas suas traseiras, devido ao alto estado de degradação, encontrando-se, atualmente, praticamente devolutos.

Enquanto espaço de promoção cultural, funciona no interior da fortaleza um já mencionado estúdio de dança e o Atelier Local de Artes – ALA, que ocupa o piso térreo do Bloco B.

Como referido anteriormente, apesar da sua heterogeneidade, da existência de coleções um pouco esdrúxulas ao discurso expositivo e da degradação do espaço envolvente, esse é hoje um dos museus genéricos mais visitados de Portugal, atingindo de 40 a 50 mil visitantes anuais, atraídos, sobretudo, pelos espaços e memórias associadas à prisão política.[8]

Propostas para o futuro: Fortaleza = Pousada + Museu da Fortaleza

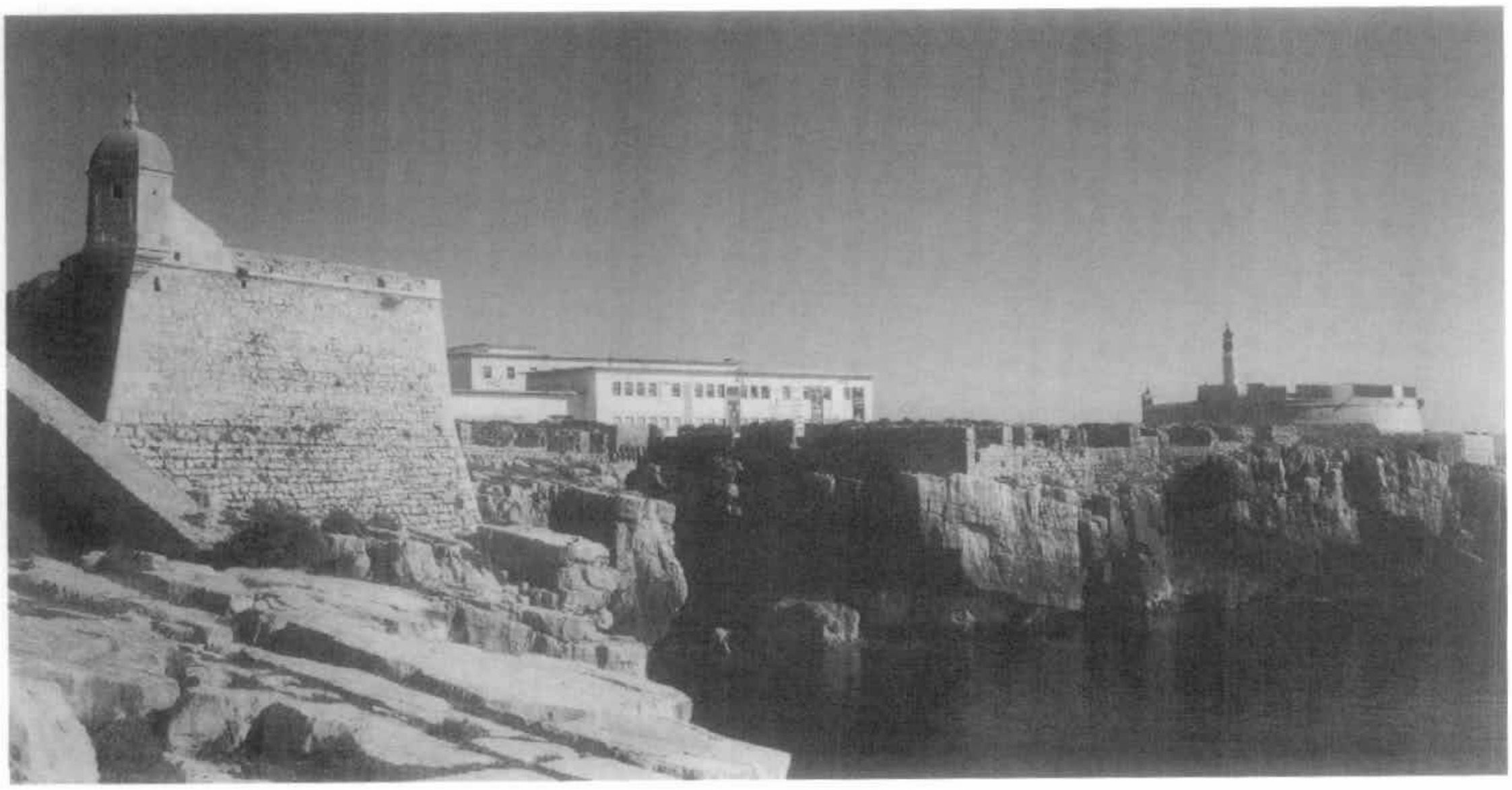
Como é visível pela apresentação feita e pluralidade de projetos anteriormente definidos, o Museu de Peniche e a fortaleza em que está inserido há muito são pontos de debate, onde é consensual a necessidade de reformulação e redefinição de programas museológicos e de ocupação do espaço.

Em setembro de 2008, o Turismo de Portugal e o Grupo Pestana – entidade que detém, desde 2003, em parceria com o Estado português, a Enatur, empresa que explora as *Pousadas de Portugal* (unidades hoteleiras instaladas em imóveis históricos) – assinaram um aditamento ao contrato de exploração da referida empresa com o objetivo de proceder a construção de uma pousada na Fortaleza de Peniche.[9] Este acordo tem sido alvo de bastante celeuma. No entanto, o objetivo da autarquia é a conjugação de duas vertentes: a presença de uma pousada, encarada como polo de atratividade turística e a prevalência da preservação da memória – não só da memória da prisão política, mas também e sobretudo da preservação da memória do espaço da fortaleza.

No projeto que está a ser trabalhado, pretende-se reorganizar as áreas da

fortaleza, havendo espaços de cedência (exclusivos para a pousada), espaços considerados inalienáveis (pela relevância em termos de preservação da memória do sítio monumental e para a articulação do discurso museológico), espaços de uso comum e, eventualmente, a criação de novas acessibilidades.

Com uma reformulação dos espaços da fortaleza e da sua utilização, propõe-se ainda a reformulação do Museu de Peniche com a criação de uma Rede Museológica, que terá como um dos polos o Museu da Fortaleza de Peniche.[10] Na fortaleza, poderá criar-se um Museu de Sítio, com a musealização do monumento histórico e das memórias a ele associadas. Referindo-se a um sítio monumental amplo (ponto central de um vasto sistema defensivo), propõe-se a instalação de um museu de lugar num dos edifícios/dependências do monumento (neste caso concreto, o Bloco C, espaço onde se encontra hoje o Museu Municipal) a par da existência de material informativo estrategicamente distribuído, tanto no exterior como no interior dos vários espaços visitáveis da fortificação, sendo estes o principal componente da interpretação in *situ*.



Vista sobre a Fortaleza, de noroeste

Conclusão

A Fortaleza de Peniche viu o seu espaço utilizado de forma diversa, de acordo com as necessidades e as vicissitudes históricas de cada época.

Praça militar de vital importância estratégica até 1897, abrigo de refugiados *Boers* provenientes da África do Sul no início do século XX, residência de prisioneiros alemães e austríacos durante a Primeira Guerra Mundial, prisão política do Estado Novo entre 1934 e 1974, alojamento provisório de famílias portuguesas chegadas das antigas colónias ultramarinas em 1974 e, a partir de 1984, albergue do Museu Municipal, a Fortaleza de Peniche assume especial relevância enquanto importante documento de uma diacronia histórica de índole local e nacional.

Em pleno século XXI, novos desafios surgem. É necessário repensar a utilização do espaço desse monumento nacional, de forma a evitar a sua degradação potenciando o seu usufruto, com particular enfoque na preservação da memória e da identidade local e nacional.

Notas

[1] BERNARDES, Fernando Miguel. *Uma Fortaleza da Resistência*, Lisboa: Edições Avante, 1991, p. 99.

[2] Decreto-Lei nº 709-B/76, de 4 de outubro.

[3] CALADO, Mariano. *Algumas sugestões para a implementação do museu regional de Peniche*. [mimeo], 1983.

[4] Id.

[5] RIBEIRO, Rogério e CARVALHO, Jorge Kol. *Museu de Peniche. Ordenamento do Espaço do Forte / Projeto de Plano*. [mimeo], 1989.

[6] Id.

[7] CALADO, Mariano. *Projeto de Aproveitamento de todo o espaço da Fortaleza de Peniche*. [mimeo], 1992.

[8] Segundo um estudo realizado em 2000, da responsabilidade de Ana Margarida Batalha, baseado num inquérito aos visitantes, o parlatório e as celas de alta segurança são os espaços apontados como os que mais gostaram na visita ao museu: *Acerca dos espaços e coleções visitados, os gostos são inequívocos, com especial ênfase para as celas de alta segurança, as quais são referidas como a zona de que mais gostaram, principalmente pelo impacto do dramatismo intrínseco ao espaço.* BATALHA, Ana Margarida. *Relatório Museu de Peniche – Ponto Zero. Análise Baseada em Inquérito aos Utentes*. [mimeo], 1999, p. 11.

[9] A construção dessa pousada, a par das obras de requalificação de todo o espaço da fortaleza (museu incluído), se beneficiará de financiamento da União Europeia proveniente do terceiro Quadro Comunitário de Apoio, num investimento de 15 milhões de euros.

[10] Nomenclatura não-definitiva.

O Museu da República e sua política da memória

Magaly Cabral*

Sob a história, a memória e o esquecimento.

Sob a memória e o esquecimento, a vida.

Mas escrever a vida é outra história.

Inacabamento.[1]

A epígrafe utilizada na abertura desta minha fala me faz pensar em dois museus temáticos que tive a oportunidade de conhecer neste ano: o *Museum of Jewish Heritage*, em New York; e o *United States Holocaust Memorial Museum*, em Washington, ambos dedicados à memória do Holocausto, embora o primeiro não traga esta proposta abertamente na sua titulação. Museus que se dedicam a fazer com que não nos esqueçamos do genocídio ocorrido na 2ª Guerra Mundial, de forma a não permitir que tal fato venha a ocorrer novamente.

Entretanto, o museu de Washington faz com que tomemos conhecimento de que outros genocídios estão por ocorrer no mundo hoje, como em Darfur, no oeste do Sudão (embora o Conselho de Segurança da ONU não tenha tomado posição e tenha encaminhado o assunto ao Tribunal Penal Internacional), assim como movimentos antissemitas continuam a existir e a crescer, conclamando a adesão de novos participantes.

"Escrever a vida é outra história, inacabamento", diz Ricoeur. A existência desses museus permite que pensemos em escrever a vida evitando que tais fatos se repitam.

* Pedagoga, museóloga, mestre em Educação. Diretora do Museu da República.

A nação imaginada e representada nos museus brasileiros

"A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia", como nos aponta Le Goff.[2]

Os museus operam, acima de tudo, com objetos. Mesmo que fazendo uso de textos, imagens, tecnologias, etc., seu principal material de trabalho são os objetos, considerados instrumentos de construção social e simbólica de identidades e memórias.

Os museus lidam, portanto, com memórias individuais e coletivas. Neste sentido, sua relação com a formação de identidades nacionais e, consequentemente, com a consolidação, no passado, dos estados nacionais, é fato por demais analisado e comprovado por autores diversos.

Hoje, felizmente, no Brasil, parece-nos que não existe mais a preocupação de representar a nação por meio de valores transcendentes dramatizados por heróis nacionais. Os vários grupos e categorias sociais que compõem a sociedade brasileira e constituem sua identidade nacional começam a estar representados nos museus brasileiros. De acordo com Gonçalves há:

> uma forte consciência de que o Brasil a ser representado é menos uma totalidade já concluída, composta por valores transcendentes e heróis nacionais do que um processo contingente de construção com base em fragmentos de sociedade e de cultura, representações do cotidiano de diversos grupos e categorias sociais situados no espaço e no tempo histórico.[3]

Uma tarefa bastante complexa, temos consciência.

Memória política e política da memória

Ao ser convidada para participar dessa mesa-redonda, lembrei-me

imediatamente do jogo de expressões proposto pelo museólogo Chagas: *memória do poder x poder da memória.*[4]

Relembrando rapidamente, pois tenho certeza de que seja mais do que conhecido por todos os presentes, Chagas diz que os museus podem ser espaços celebrativos da memória do poder, decorrentes da vontade política de indivíduos e grupos e que representam os interesses de determinados grupos sociais. Nesses museus dedicados a celebrar a memória do poder, a celebração ideológica é a pedra de toque. O culto à saudade, aos acervos valiosos e gloriosos é fundamental. Constituem-se em espaços pouco democráticos, onde prevalece o argumento de autoridade.

Já outros museus se constituem em equipamentos interessados em trabalhar democraticamente com o poder da memória, afirmando o poder dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos de origem social diversificada para o melhor equacionamento de seus problemas.

Por essa picada proposta por Chagas, busquei refletir sobre o tema proposto para essa mesa: *memória política e política da memória.*

Os museus voltados à *memória política* estariam na mesma situação daqueles voltados à celebração da *memória do poder?* Certamente, pois na sua origem estaria a luta das forças sociais pelo poder. Neles, com certeza, a celebração ideológica também seria a pedra de toque. Assinala Le Goff que

> Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva.[5]

Seriam, portanto, também, museus pouco democráticos, onde prevaleceria o argumento de autoridade. Sua memória política é a que prevalece.

Em contrapartida, poderíamos comparar os museus voltados à *política da*

memória com os museus voltados ao *poder da memória*? Novamente, acredito que sim, pois é inerente aos museus lidar com a construção da memória. Daí, ter uma política de construção de memórias, num processo democrático, aberto à contínua transformação e negociação de significados, sem imposição de tais ou quais valores.

Trago novamente Le Goff, que diz que cabe, com efeito, aos profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos (e eu acrescento museólogos, educadores em museus e demais profissionais de museus) fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica.[6]

O Museu da República e sua política da memória

É a partir dessas reflexões acima, memória do poder, poder da memória, memória política, política da memória, que estamos buscando pautar nossa atuação no Museu da República.

Não é fácil e não temos receita de bolo a seguir. Sabemos que temos que democratizar o acesso ao Museu da República, mas sabemos também que somente isto não basta. Importa o que possamos oferecer ao público, o que faça com que ele encontre no museu objetos de reflexão.

Nessa linha de trabalho, abrimos um espaço denominado *Espaço de Atualização*, no qual o visitante é convidado a pensar na República hoje, a partir do noticiário: à sua disposição estão jornais e televisão; inauguramos, em espaço nobre do museu (e vamos fazê-lo novamente este ano), exposição de adolescentes da ONG Ser Cidadão, que atua no museu há anos, mas cujas relações de troca estavam afastadas, sobre seu patrimônio; inauguramos, em conjunto com o Movimento da Memória Estudantil, que tem o abrigo de seu acervo no museu, uma exposição sobre o movimento estudantil em 1968; na 2ª Primavera dos Museus, este ano, que tinha como tema "Diálogos Interculturais", estabelecemos um diálogo com o Museu da

Maré: montamos exposições sobre nós mesmos, um no espaço do outro, e realizamos atividades em nossos espaços com as equipes do outro.

O grande desafio se concretizará no próximo dia 15 de novembro, quando inauguraremos a exposição "Constituição de 1988: a voz e a letra do cidadão", em comemoração aos 20 anos da promulgação da Constituição Brasileira.

Durante o processo constituinte de 1985/1988, foi produzido e acumulado um acervo que hoje constitui uma coleção de mais de 19 mil itens, sob a guarda do Museu da República: a *Coleção Memória da Constituinte*. Este acervo é composto por registros fotográficos; painéis e desenhos de artistas; cartilhas, livros, cartazes e publicações de organizações do Estado e da sociedade civil; cartas de residentes em diferentes regiões do País com sugestões para o texto constitucional; e vasto material audiovisual com depoimentos de parlamentares ex-constituintes, personagens de trajetória pública reconhecida e, também, cidadãos entrevistados em seus cotidianos. Toda a documentação da Comissão Provisória de Estudos Constitucionais (Comissão Afonso Arinos), instalada em 1985, integra igualmente a Coleção Memória da Constituinte.

Assumindo que as divergências de opinião são aspectos essenciais às sociedades democráticas e que a atualidade exige uma reflexão histórica, o Museu da República propõe uma programação multidisciplinar, para o período 2008/2009, que inclui: (1) instalação de uma exposição no Palácio do Catete, denominada *Constituição de 1988: a voz e a letra do cidadão*, juntamente com a organização de outras quatro exposições-irmãs, com o mesmo conceito, em diferentes estados brasileiros; (2) realização de dois seminários, um sobre as Constituições brasileiras e suas interfaces com as Constituições da Espanha e de Portugal e o segundo sobre a possibilidade de efetivação das previsões constitucionais progressistas e recentes, no contexto de países em desenvolvimento; (3) organização de um Ciclo de Debates sob o título *Cidadania em Debate*; (4) organização de um Balcão de Direitos, no qual os visitantes do Museu da República poderão elucidar quaisquer dúvidas relativas ao ordenamento legal da vida social brasileira; e (5) elaboração e lançamento de três

publicações, respectivamente, (a) com o conteúdo dos seminários e debates realizados, (b) com propostas e opiniões de populares sobre a efetividade das leis brasileiras – que serão solicitadas aos visitantes em uma das salas da exposição e através de enquetes no Parque do Museu da República e (c) uma revista educativa voltada para alunos e professores.

A programação proposta reflete o reconhecimento da equipe do Museu da República quanto à importância da realização de projetos públicos que animem o pensamento crítico e o exercício da cidadania. Afirma o propósito da instituição em contribuir para a formação de consciências críticas, para a compreensão de que a História está em permanente movimento, recriando-se a partir das ações humanas, sendo de todos nós a responsabilidade de tornar o mundo mais justo, humano e habitável.

Acreditamos que, com essa programação, estaremos trabalhando com uma política da memória. Neste sentido, convido a todos os presentes a visitarem a exposição e, posteriormente, oferecerem suas críticas e sugestões à equipe do museu.

Notas

[1] RICOEUR, Paul. A *memória, a história, o esquecimento*, Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 513.

[2] LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 469.

[3] GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*, Rio de Janeiro: Demu/Iphan/Minc, Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007, p. 99.

[4] CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu – a ótica museológica de Mário de Andrade*, Chapecó: Argos, 2006, p. 30-33.

[5] LE GOFF, Jacques. *História e Memória*... Op. cit. p. 422.

[6] Id. p. 471.

Etnia, investigação e representação na exposição Velórios e Santos Vivos
Comunidades negras, afro-colombianas, das raízes e aguadeiras*

Cristina Lleras Figueroa**

O objetivo de paradigmas de investigação, como a pesquisa-ação emancipadora e a ação investigativa ativa (I-AP),[1] é abordar as ciências sociais, além da produção de conhecimento, um conhecimento que transforme diretamente as sociedades, mas, nesses modelos, o local de onde o pesquisador fala é extremamente importante, uma vez que destaca os vieses possíveis e, por sua vez, se torna uma fonte de informação.

A partir dessas posições, colocar o "eu" torna-se uma parte essencial do projeto de investigação e de exposição coletiva, que visa transformar a capacidade do Museu Nacional da Colômbia de incorporar direitos, necessidades e preocupações das comunidades afrodescendentes[2] colombianas, para que representem e reconheçam suas contribuições para a nação em diversos domínios.

* A versão original deste texto foi publicada no catálogo da exposição *Velórios e Santos Vivos. Comunidades negras, afro-colombianas, de raízes e aguadeiras*, no Museu Nacional da Colômbia. Bogotá, 2008, sob o título *Por tras das cameras*.

** Licenciada em Artes pela Universidade de Georgetown. Mestre em História e Teoria da Arte e Arquitetura pela Universidade Nacional da Colômbia. Doutoranda em Museologia pela Universidade de Leicester (Reino Unido). Atualmente, é curadora de arte e história no Museu Nacional da Colômbia.



Culto aos antepassados. Peças da África Central pertencentes às coleções do Museu Nacional da Colômbia, que foram exibidas na exposição Velórios e Santos Vivos

Foto: Carlos Gustavo Suarez



Altar ao Menino Jesus elaborado por Maria Eusébia Aponzá, de Guachené, Cauca, para a exposição Velórios e Santos Vivos

Foto: Sofia Gonzalez

Como as posturas pessoais, sociais e institucionais demonstram questões tão amplas como a origem étnica, as classes sociais, o racismo e a exclusão? Esta autorreflexão visa incorporar "a implicação social e emocional" do investigador como uma "importante fonte de dados".[3] O objetivo deste trabalho é refletir sobre a minha experiência e meu lugar no processo da exposição e como ele mostra os desafios que enfrenta o museu, além de formular preocupações com os recentes processos de participação da comunidade nessas instituições.

Raça e investigação

Uma questão ainda por resolver nos métodos de investigação é determinar se a pessoa que realiza o estudo tem autoridade para falar em nome dos seus *assuntos*. A questão parece simples: posso, uma investigadora mestiça / branca, vista como parte de uma elite política, participar de um processo que tem como objetivo abordar as questões de desigualdade de poder, da justiça e da representação das comunidades negras? Ao abordar esta questão para o seu próprio estudo, Margaret Andersen faz uma nova pergunta: como podem os acadêmicos brancos estudar aqueles indivíduos que têm sido historicamente subordinados, sem produzir um conteúdo sociológico distorcido pela economia política da raça, classe e gênero?[4] Em resposta, ela argumenta que um grupo de estudiosos pertencente à maioria dominante pode desenvolver e utilizar as tensões de sua própria identidade cultural para ver os diversos aspectos das experiências do grupo minoritário e examinar criticamente as experiências e as crenças da maioria.[5]

Essa possibilidade faz com que o investigador branco examine em seu próprio contexto as instituições que ele ou ela representa e desafie com olhar crítico as exclusões ou o racismo que observe. Além disto, a experiência de trabalhar com uma determinada comunidade à qual não se pertence resulta em uma nova consciência e na compreensão das exigências da mesma. Neste sentido, ao trabalhar-se com as comunidades afrodescendentes tem que ser conscientes e compreender os seus aspectos históricos, assim como as suas condições atuais.

O compromisso consciente de uma transformação do museu não é derivado de um interesse altruísta autogerado que contempla os "outros" e ao próprio bem-estar moral dos "brancos".[6] Parte-se melhor de uma percepção do que é justo e equitativo, bem como do respeito aos direitos das comunidades. A questão aqui é saber se o museu assume os ideais de justiça. Richard Sandell questiona o papel tradicional dos museus e assinala que, em vez de aspirar à objetividade ou a neutralidade, talvez seria mais útil se essas instituições adotassem uma posição de equidade em relação aos diferentes significados dos objetos, aos múltiplos pontos de vista possíveis emergentes da reunião do público com a exposição e, o mais importante ainda, destacando o equilíbrio em relação aos direitos humanos.[7] Se as estruturas sociais são opressoras, mantidas pelo poder político e econômico, ter o poder de contestar essas estruturas pode gerar entusiasmo. No entanto, como alguns pesquisadores têm salientado, o poder não pode ser reduzido a uma questão de vontade e não reside apenas na posição daqueles que o detêm.[8] Neste sentido, o poder de um curador em uma instituição pública é uma variável que não pode trabalhar sozinha e que depende de uma série de fatores, incluindo, por exemplo, os valores do pessoal do museu, a imagem da instituição para o público, o Ministério da Cultura, a legislação e outros documentos legais, bem como a legislação relativa às comunidades afrodescendentes.

Os curadores e instituições podem compartilhar seu poder com os outros? Um primeiro passo é compreender que as comunidades terão voz e voto em como e quem fala por elas. Sendo assim, a experiência de ação-investigação participativa é útil para examinar as possibilidades de combinar três tipos de conhecimento: o acadêmico, o popular e o museológico, o qual pode ser considerado como um mecanismo de distribuição de poder.

Em um projeto colaborativo, como a exposição em questão, ambos investigador e investigado concordam que, apesar da sua alteridade, tem o objetivo comum de promover o conhecimento para atender a uma justiça maior.[9] Neste sentido, ser curadora de arte e história permitiu-me ter uma experiência de aprendizagem por duas partes: primeiro, o recebido dos pesquisadores acadêmicos e,

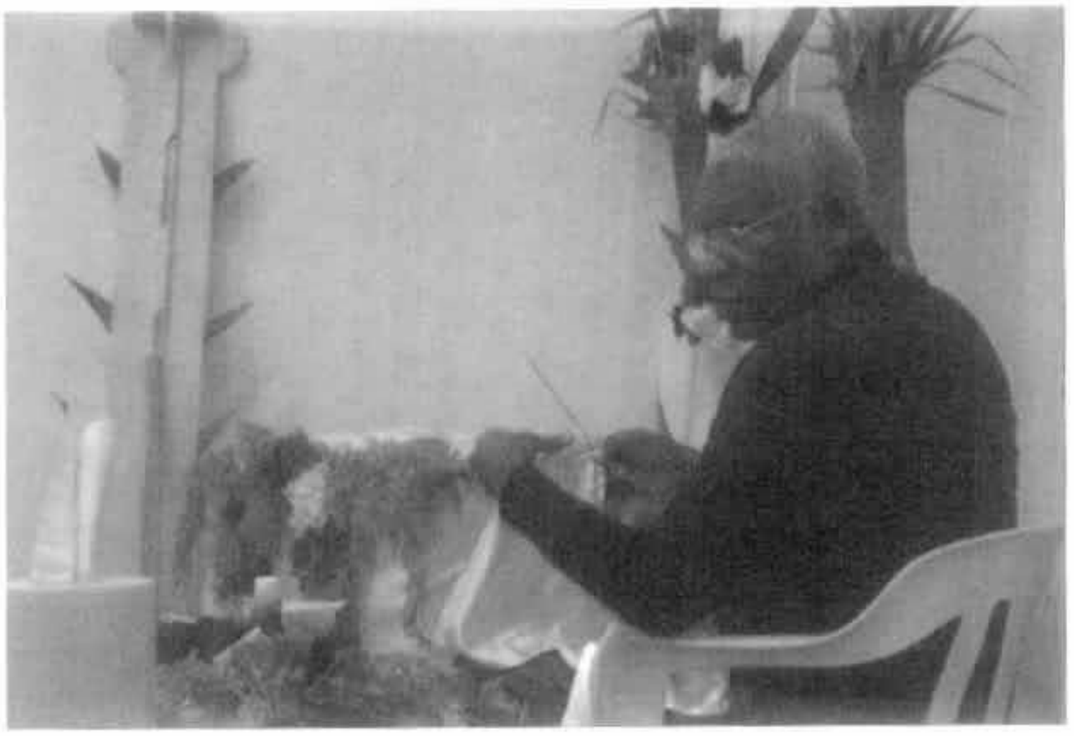
em segundo lugar, o conhecimento dos representantes das comunidades envolvidas. Desta forma, você pode acreditar que, apesar do fato de que o conhecimento acadêmico e o museológico foram adiantados por pessoas não-afro-colombianas, o envolvimento da comunidade no desenvolvimento de conteúdos rompe as assimetrias na relação objeto / sujeito.[10]

No entanto, apenas "compartilhar" não é a única alternativa – nem deve ser –, porque isso significa que o museu ainda mantém controle sobre a produção do conhecimento. Relacionado a esta temática James Bradburne afirma que:

> A resposta do museu para o dilema pós-moderno, diante do colapso das grandes narrativas, foi ficar na linha vertical, em que domina o conteúdo da unidade narrativa que conhece, sempre atraído pelo desejo de manter o controle sobre o que apresenta [...] ainda é o museu que controla as decisões, as formas e os conteúdos.[11]

Nesta perspectiva, é importante a autocrítica à minha própria profissão, pois, como disse Hein, ainda é evidente o isolamento do museu de outras comunidades que constituem a ordem social.[12] Segundo a autora, os museus ainda são percebidos como lugares de privilégio social e intelectual. Neste caso, a abertura significa trabalhar com normas diferentes daquelas do museu; estaríamos ante a museografia participativa, um termo cunhado pela museógrafa do Museu Nacional, Amparo Carrizosa.

A participação consistiu em estabelecer uma relação produtiva com os antropólogos que vêm trabalhando com as comunidades de afrodescendência por muitos anos, assim como com os afro-colombianos, em discussões relacionadas com o conteúdo e o *design* da exposição, desde a sua fase inicial. A participação das pessoas das sete regiões representadas foi extensiva na construção de parte da amostra. O processo de consulta sobre o design permite que a equipe (antropólogos, museu, representantes das comunidades) receba críticas úteis constantemente que nos obriguem a questionar de maneira permanente a clareza das ideias que queremos comunicar.



Miguel Angel Cuesta prepara o altar de San Pacho, representante das devoções da comunidade de Quibdo, Choco
Foto: Jaime Arocha



Os membros da comunidade de San José, URE, Córdoba, preparam o altar para a cerimônia no menino na Sala de Exposições Temporárias
Foto: Jaime Arocha

Qual é a responsabilidade do museu? Como se pode incorporar na sua agenda os processos de transformação, não só em termos de representação, mas também em termos de modificar a quem orquestra os processos? A relação entre a responsabilidade individual e institucional é muito estreita. Sandell assinala a influência e a responsabilidade social das pessoas que diretamente concebem os espaços culturais: curadores, arquitetos, designers e, cada vez mais, educadores e demais profissionais do museu que determinam o que é apresentado, como e com que finalidade.[13] No entanto, as instituições são diferentes do seu pessoal e devem contratar indivíduos para realizar as tarefas decorrentes dos serviços públicos que prestam.

Compartilhamento de processos

Um importante compromisso ético, que se exige hoje em dia das instituições, é tornar explícita a maneira como se negocia decisões comerciais de uma exposição. É atribuída grande importância à permissão do acompanhamento do processo de curadoria, para mostrar que esse julgamento é contingente e plausível, não-definitivo, e que existem outras histórias que não foram incluídas, mas poderiam ter sido.[14] Para tornar explícitos esses processos, é necessário expor o jogo de poder: como e quem tomou as decisões; a razão pela qual algumas histórias não foram levadas em conta e que o resultado final é apenas um dos muitos possíveis. Jan Pieterse apoia esse argumento e critica a falta de questionamento ao poder que ocorre nas exposições. Para ele, as amostras devem refletir a lógica da alteridade e desmascarar a representação como um instrumento de poder, inclusive fazer dela um objeto para exibir.[15]

O caso de uma exposição muito controversa por ter estabelecido os parâmetros daquilo que deve ser evitado é aquela chamada *In the Heart of Africa* (No coração de África), realizada no Museu Real de Ontario (1989-1990). Em vez de desafiar o colonialismo branco e formas de representar o "outro" e os colonizados, a exposição incluiu apenas parte da história dos missionários e soldados e ignorou as vozes dos próprios africanos. Segundo Riegel, o evento falhou porque não oferecia uma crítica pós-colonial do museu, o colecionismo e a conquista e os assistentes não foram convidados a questionar as estratégias de representação da exposição em si.[16]

Uma década mais tarde, o mesmo museu exibiu *Underground Railroad, Next Stop Freedom* (Trilhos Subterrâneos, Próxima Estação Liberdade) (2002-2005). A exposição foi desenvolvida pelo National Historic Sites[17] e um grupo de afrodescendentes, em um esforço para incluir vozes nunca antes escutadas. O objetivo era o de pôr em cena a história de uma escrava de ascendência africana que fugiu para o Canadá no século XIX. Em sua investigação de doutorado sobre o show, Susan Ashley explora o fato de que o público raramente é autorizado a ver o

processo de produção de uma exposição e essa falta de conhecimento compromete os resultados da mesma.

Conclui que a exposição citada não mudou radicalmente a perspectiva sobre os afro-canadenses. Neste caso particular, a negociação após a produção da exposição parecia mais importante do que o próprio resultado. O que estava faltando, ele argumenta, é uma ponte entre o grupo de afro-canadenses e os visitantes. A raiz deste exemplo quis destacar alguns pontos sobre os "bastidores" da exposição Velórios e Santos Vivos.

Em 2005, houve duas reuniões entre representantes do Ministério da Cultura, do Museu Nacional e dos professores da Universidade Nacional da Colômbia do Grupo de Estudos Afro-colombianos, Claudia Mosquera e Jaime Arocha. O cerne do debate sobre a representação das comunidades afro-colombianas no museu centrou-se na construção de um pavilhão ou galeria para a população de descendência africana. A ideia de fazer uma exposição temporária foi a primeira solução que surgiu para acalmar o polêmico debate que destacou o problema principal: a ausência e a deturpação nas representações dos afrodescendentes no museu. Embora concorde com o que havia, e há, uma necessidade de contar de novo, criar e narrar as histórias dos afro-colombianos, foi necessário recolher mais informação e objetos para determinar qual seria o produto final, galeria? Pavilhão? Um espaço independente só pode ser uma solução em longo prazo, construída como parte do projeto de expansão que foi um sonho do museu desde muito tempo. Entretanto, outras soluções devem ser implementadas.

O seminário permanente (ministério – museu – professores) começou a reunir-se regularmente, em 2006, para discutir a proposta que Mosquera e Arocha apresentaram para desenvolver uma exposição temporal sobre os rituais funerários de várias comunidades afro-colombianas da costa do Pacífico e do Caribe. Esse primeiro esboço foi um meio para reunir um grande número de subtemas que revelam a riqueza dos universos simbólicos desses grupos. Quando começaram as discussões, tomei consciência das demandas apresentadas ao museu. Embora a Constituição de

1991 e a Lei 70, de 1993, impulsionassem a agenda desenvolvida pelas comunidades afro-colombianas – contra a qual apenas o museu havia reagido mal –, foi conhecer as conclusões da Conferência de Durban, na África do Sul (2001), que declarou o tratado transatlântico de escravos como um crime contra a humanidade, que deu sentido à nossa passividade ainda mais grave. Esta informação levou-me a descobrir a ignorância que a maioria de nós temos sobre a nossa própria responsabilidade em relação a essa questão.

Em uma das reuniões, Claudia Mosquera compartilhou com os presentes um texto que ia publicar sobre a responsabilidade das instituições do Estado – como o museu – na busca da justiça reparadora, à luz da Declaração de Durban: "Por que não há de se exigir do Estado a reescrita da história da presença negra no país a partir do tráfico negreiro?"[18] Estas reclamações se mantêm atualmente, uma vez que a falta de reconhecimento e a ocultação das memórias da escravidão continuam a causar desigualdade, bem como a exploração e a discriminação provocada pelas políticas do imperialismo.[19]

Em setembro de 2006, homens e mulheres afro-colombianos conscientes das suas comunidades e rituais completam a equipe, que prossegue com as discussões durante 2007 e 2008. Na metade do ano, o antropólogo Jaime Arocha e seu assistente Lina Del Mar Moreno começaram a trabalhar no campo das regiões selecionadas, com a estreita colaboração de pessoas afro-colombianas, que se juntaram ao grupo. No início desta fase, Mosquera tinha parado de vir para as reuniões – como nós sabemos – devido a outras responsabilidades.

Uma das principais divergências entre o Estado e as comunidades afro-colombianas foi a relutância para consultar-se com os grupos afetados por decisões unilaterais. No caso das comunidades afrodescendentes, a lei exige a consulta antes de iniciar qualquer projeto. No que diz respeito à exposição, a consulta foi substituída pela participação. Desde o início, um grupo de brilhantes membros da comunidade afro-colombiana residentes em Bogotá foi convidado a participar da experiência. Gerardo Mosquera Leocádia, de Quibdo (Chocó), Carmen Paz, de Puerto Tejada

(Cauca), Ruby Quinonas, de Tumaco (Nariño), Luis Gerardo Martinez, de Palenque de San Basilio (Bolívar), e Dilia Robinson, de San Andres (San Andrés, Providencia e Santa Catalina) acompanharam o processo de produção. O grupo permitiu que o projeto avançasse e ajudou-nos a compreender a complexidade de muitas coisas que eram cotidianas para eles, mas novas e especiais para nós.



Da esquerda para a direita: Dilia Robinson, Carmen Paz, Luis Martinez e Gerardo Mosquera Leocádia participam da reunião de discussão sobre a exposição
Foto: Sophia Gonzalez

Como parte dessa abertura, em um esforço para completar uma avaliação das lacunas que o museu apresenta e obter informações que permitam planejar ações futuras, organizaram-se, em 2007, duas reuniões com acadêmicos e representantes das comunidades. Esses grupos foram muito críticos em relação ao museu e, através desses debates, enriqueceram as questões e as possíveis estratégias para avançar. Muitas dessas pessoas que ajudaram o projeto foram autoras do catálogo da exposição. Quando coletamos seus comentários, foi difícil para mim, como uma representante do museu, para não me sentir emocionalmente envolvida ao comprovar porque as suas reações continham, com razão, tanta dor e raiva.

No que diz respeito ao museu, como instituição deve responder a 185 anos de história em que ainda suas coleções refletem a representação da homogeneização oficial, que tenha sido desrespeitosa e excludente e, portanto, contribui para as formas generalizadas consciente ou inconsciente de discriminação e racismo. Sim, há uma necessidade de transformação, mas só pode ser feita com a colaboração e contribuição de estudiosos e das comunidades, através de um processo contínuo de projetos como o atual.



Encontro de conhecedores e conhecedoras com a Curadoriade Arte e História e os antropólogos, em 13 de setembro de 2007

Os processos de consulta podem ver-se dificultados pela falta de conhecimento das contingências históricas e os requerimentos das comunidades. Esse entendimento é algo que apenas está em desenvolvimento e não necessariamente faz parte da formação recebida por um trabalhador em um museu ou um funcionário público. Às vezes, os burocratas não estão conscientes da defesa de projetos que são "inclusivos" ou destinados às minorias e que não resolvem nem estão à altura do problema da reparação. No caso da Colômbia, a política cultural para a comunidade negra ainda não está definida e o ministério está desenvolvendo uma relação de trabalho que seja satisfatória para ambas as partes. Para isto, em princípio, foi estabelecida, em 2006, a Secretaria Nacional de Cultura de Comunidades Negras, Afro-colombianas, Aguadeiras e Raízes.

A existência desses grupos de consulta põe em evidência uma questão difícil para todos os museus: Quem representa uma comunidade? Ainda temos a intenção de fazer um pronunciamento para afro-colombianos, negros, raízes e aguadeiras, nem todas as pessoas negras pensam em si mesmas como pertencentes a um grupo étnico, muitas delas estão "integradas" ou pensam em si próprias primeiro como colombianas. No Censo 2005, apenas 10,5% das pessoas se reconhecem como afro-colombianas. Isto significa que, no contexto de Bogotá, onde a exposição se realiza, existem cidadãos que não se sentem necessariamente relacionados com as tradições, que podem sentir já não ser mais as suas, e terão uma perspectiva diferente sobre as questões aqui apresentadas.

Posto em cena um passado de conflitos

Apesar de ter baseado, em grande parte, esta análise na minha experiência pessoal e, como tal, pode ser diferente da opinião de outros membros da equipe de produção, tentei interligar as preocupações individuais com as responsabilidades institucionais. O que está em jogo aqui é a relação entre os museus, os pesquisadores pós-coloniais e as comunidades afrodescendentes. Do meu ponto de vista, os resultados mostram que, embora tenha sido exaustivamente discutida e que o debate avançou, as tensões vão se resolvendo, enquanto outras novas surgem e, mesmo que o produto final possa não ser desejado por todos, o processo tem sido muito gratificante para cada uma das partes envolvidas.

Para o museu, o projeto e seu resultado indicam que não há informação suficiente para questionar a forma como se contribui para a disseminação das formas de racismo ou o que Pnina Werbner tem chamado de "racismo banal",[20] isto é, ele está no contexto cotidiano. Os quatro tipos de "agressão invisível", que ela descreve são:

1. Contra a pessoa ou objeto (com o uso de insultos verbais e abuso e exclusão social deliberada).

2. Contra a igualdade de oportunidades e direitos do cidadão (em matéria de vivência, emprego, educação, etc.)

3. Contra os ícones culturais santificados (através de insultos e ataques a um grupo cultural pelos meios de comunicação social ou exigências da ordem pública que implica que o grupo se assimile ou "integre").

4. Quando um grupo de vozes na esfera pública se silencia.

Vários assistentes das duas reuniões em 2007, em relação com o tema da representação de afrocomunidades, expressaram que o museu é tão excludente quanto a nação. Por que esperar que fosse diferente diante da realidade das comunidades? No entanto, o museu não só reflete a realidade; quando invoca uma realidade nacional, também a produz.[21] Para Sandell, a representação da diferença nos museus é determinante e geradora. Se a presente premissa é marcada, entende-se que a inclusão nos discursos nacionais é uma importante contribuição para o corpo dos grupos políticos; no caso da Colômbia, poderia dar lugar à luta contra o racismo e à discriminação.

É preciso evoluir muito antes que aconteça uma restauração com justiça. Esta exposição tem por base a representação da memória social dos grupos sociais cuja própria história, anterior à escravatura, foi violentamente removida. Albert Memmi, filósofo judeu do Norte de África, afirma que ser retirado da história e dos negócios da nação é o mais grave golpe desferido ao colonizado.[22] Quando a história não está presente nas escolas ou nas instituições que guardam a memória, então se considera menos importante, inoficiosa, vergonhosa. "Por quê? Porque, obviamente, são impotentes".[23] Daí a advertência de Eric Wolf: a descoberta e a fundação da história do povo sem história – ou seja, os grupos, sociedades e culturas cuja história tem sido marginalizada, ignorada e trivializada – não é tarefa fácil.[24]

As histórias de exclusão ou inclusão operam de maneira diferente sobre os grupos humanos de acordo com o seu envolvimento ou não como envolvidos no

processo da construção da nação. A dimensão histórica das identidades políticas cria uma relação entre os cidadãos e o passado nacional. Por sua vez, dizem respeito à história da nação, através de diferentes meios. Uma delas é por intermédio da contribuição para o patrimônio nacional. Neste sentido, a relação com o patrimônio no contexto de um museu nacional reforça a sensação de ter (ou não) o direito de pertencer e participar por meio da cultura. Os direitos culturais poderiam ser exigidos para ter acesso a outros direitos também. O atual contexto de crescente diversidade cultural e da globalização traz para o primeiro plano as questões dos direitos culturais. Tais direitos vão além da proteção dos direitos sociais, representação política ou de justiça civil e devem incidir sobre o direito de propagar uma identidade cultural ou um estilo de vida.[25] Stevenson retorna a Stuart Hall para explicar como a identidade cultural é fundamental para determinar-se em que poderíamos tornar-nos, como fomos representados e como isso pesa na hora de representar-nos.[26]

Em resposta ao colapso do sistema de representação política, novos movimentos sociais criam referentes que incluem necessariamente sua própria identidade.[27] Seguindo esta linha de pensamento, Stevenson argumenta que a cidadania que é promovida deve interessar-se pelas questões do reconhecimento e da diferença, da mesma forma que lida com a política, a justiça e a distribuição de riqueza.[28]

Tony Bennett deixa claro que esse processo de abertura e verificação das estruturas do museu até agora intactas é muito recente:

> o desafio agora é reinventar o museu como uma instituição que possa orquestrar novas relações e percepções da diferença, livres de hierarquias que estigmatizem o outro [...] e proporcionar interfaces interculturais mais benéficas, mais revigorantes socialmente falando.[29]

Esta análise envolve perguntas: Uma vez que a porta do museu se abriu, como terá que ser o ambiente de participação e representação no contexto do multiculturalismo?

Quem será privilegiado pelo discurso da pluralidade quando percebemos que as diferenças não são as mesmas?

Em seu livro *New Museums and the Making of Culture*, Kylie Message analisa instituições como o Museu Nacional do Índio Americano, o Museu da Nova Zelândia Te Papa Tongarewa e do Centro Cultural Tjibaou em Nouméa (Nova Caledônia), que surgiram a partir de memórias de grupos de indivíduos previamente subordinados. Message argumenta que o novo museu, como um centro cultural, age conscientemente como um agente político e desempenha um papel na promoção da reconstrução da identidade cultural e na promoção do diálogo intercultural.[30] As instituições que a investigadora analisa têm procurado criar um espaço para a autorrepresentação das comunidades excluídas. No entanto, o livro critica a preferência pela substituição dos museus por uma série de centros culturais que falam de determinadas comunidades, que podem renovar as políticas nacionais do multiculturalismo e políticas globais de diversidade cultural, nas quais a diferença é tolerada (e, portanto, está contida); a cultura é cada vez mais ligada à tradição e ao patrimônio (como uma atração para o turismo cultural), mas os encontros interculturais e as histórias de acontecimentos históricos difíceis podem ser omitidos. Neste sentido, o novo museu, como centro cultural, corre o perigo de invocar o que Ghassan Hage chama de "o mecanismo de entretenimento multicultural da nação".[31]

A tensão que surge ao olhar para um passado de crueldade e injustiça, no caso dos nativos americanos ou dos aborígenes da Austrália, também está presente no caso dos descendentes de africanos escravizados. Um direito adquirido e exercido por eles foi a participação e a representação de si próprios e, ao que parece, os museus passaram a ser mais inclusivos. Mas o multiculturalismo e o respeito pela diversidade criam novos problemas, já que ambos estão concebidos para nutrir e perpetuar a espécie de diferença que não ameaça. Yuval-Davis desenvolve esta ideia, citando Andrew Jakubowicz:

> o multiculturalismo dá as comunidades étnicas a tarefa de conservar e cultivar, com a ajuda do governo, as diferentes culturas, mas não são de sua alçada as lutas contra as políticas discriminatórias na medida em que afetam indivíduos ou grupos de pessoas.[32]

No caso das comunidades afrodescendentes, olhar para o passado será necessariamente doloroso e conflituoso, mas urgente e necessário, porque, como McCarthy diz, as repetidas recusas ao reconhecimento dos erros passados e persistente incapacidade de resolvê-los torna-se, por sua vez, uma nova compilação de erros que deixam o erro original mais complexo.[33] Podemos dizer que o próximo passo para o museu terá que ser confrontar as memórias da escravidão, dos movimentos de resistência e da história da África. Estas questões foram as mais citadas pelos participantes das reuniões em 2007 e foram reafirmadas por outros ativistas e acadêmicos afro-colombianos.



Primeiro espaço da exposição. No fundo, o vídeo sobre os contextos político, econômico e cultural que ameaçam as comunidades afrodescendentes.
Foto: Carlos Gustavo Suarez

Então, como os museus vão expor os conflitos entre os diferentes grupos? Nesta exposição, as manifestações espirituais e simbólicas foram precedidas por imagens dos contextos políticos, sociais e econômicos. Além disto, os altares foram dedicados a todos aqueles que não receberam os ritos funerários, devido ao conflito armado colombiano.

Como lidarão com essa informação os visitantes? Será que a cultura pode ser política dentro do museu? Podemos chamar os crimes por seus nomes? A questão de como a diversidade e multiculturalidade afetam o futuro do museu e a forma em que são compatíveis com as especificidades da representação das comunidades afro-colombianas continua aberta, mas... se os museus são lugares para que os objetos falem, então, quando se mostrem de maneira eloquente, falarão sobre os erros e os sucessos do passado e do presente.[34]

Para concluir, volto para minha própria experiência como participante do processo de exposição. Posso dizer que, como projeto intercultural, foi uma viagem de autoconhecimento e um processo de aprendizagem sobre os outros.[35] Em uma conversa informal com dois afro-cubanos intelectuais que estiveram em Bogotá para a Primeira Semana da África, na Colômbia (2008), discutimos os atuais esforços realizados pela equipe de produção no início do grande objetivo de incluir uma representação equitativa das comunidades afro-colombianas. Como trabalhadora do museu, disse: "é pesado, é uma grande responsabilidade", a que responderam, "é uma maior responsabilidade não fazer nada sobre isso."

Daniel Spock, o diretor do Museu Histórico Central, em St. Paul, Minnesota (EUA), declarou em uma reunião no ano passado que uma exposição que valha a pena deve primeiro transformar a perspectiva do curador para depois ter um impacto sobre o público. Falta sistematizar os resultados do estudo dos públicos para ver se com a exposição fomos capazes de transformar os visitantes, porque, pelo menos o primeiro requisito foi cumprido: a equipe de produção foi transformada a partir de todos os pontos de vista.

Notas

[1] I-AP foi desenvolvida por um dos mais importantes acadêmicos colombianos, Orlando Fals-Borda (1925-2008).

[2] As comunidades afrodescendentes são diversas *comunidades negras* (aquelas que reivindicam as lutas contra a discriminação racial), de *raízes* (os habitantes de San Andrés, Providencia e Santa Catalina, no Caribe insular) e *aguadeiras* (descendentes dos primeiros focos de rebelião contra a escravidão). Os termos *afro-colombianos* (que enfatizam a memória da África) ou *afrodescendentes* serão utilizados para fazer referência a essas comunidades. A expressão *pessoas de ascendência africana* foi reconhecida por referir-se às vítimas da escravidão transatlântica na Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e as formas conexas de intolerância, celebrada em Durban, África do Sul, no ano 2001.

[3] FACIO, Elisa. Ethnography as Personal Experience. In: STANFIELD, J. H. & DENNIS, R. M. (eds) *Race and ethnicity in research Methods,* California: Sage Focus Edition, 1993, p. 79.

[4] ANDERSEN, Margaret L. Studying Across Difference. In: STANFIELD, J. H. & DENNIS, R. M. (eds) *Race and ethnicity...* Op. cit. p. 41.

[5] Id. p. 42.

[6] BONNETT, Alastair. Constructions of Whiteness in European and American Anti-Racism. In: WERBNER, P. & MODOOD, T. (eds). *Debating Cultural Hybridity. Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism,* Londres: Zed Books, 1997.

[7] SANDELL, Richard. *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference, New York/ Oxon:* Routledge, 2007, p. 196.

[8] HUMPHRIES, Beth. From critical thought to emancipatory action: contradictory research goals? *Sociological Research On-line,* v. 2, n. 1, p. 187. <http://www.socresonline.org.uk/socresonline/2/1/3.html> Acesso em: 02 de fevereiro de 2009.

[9] FALS-BORDA, Orlando. *Remaking Knowledge in Action and Knowledge. Breaking the Monopoly with Participatory Action-Research*, New York: The Apex Press, 1991, p. 153.

[10] Id.

[11] BRADBURNE, James. The poverty of nations. Should Museums Create Identity? In: FLADMARK, J.M. (ed.). *Heritage and Museums: Shaping National Identity*. Shaftesbury: Donhead, 2000, p. 386. Quando confrontados com o colapso das grandes narrativas, a resposta do museu para o dilema pós-moderno tem sido a de manter-se firme 'da cabeça aos pés' e abordar o conteúdo da narrativa, sempre seduzido pelo desejo de manter o controle sobre a narrativa que este apresenta [...] ainda é o museu que decide e forma o conteúdo (As traduções das citações foram realizadas por Adriana González, Olga Lucía Riaño e Cristina Lleras).

[12] HEIN, Hilde. *The Museum in Transition. A philosophical perspective*, Washington: Smithsonian Institution Press, 2000, p. 41.

[13] SANDELL, Richard. Constructing and communicating equality. The social agency of museum space. In: MACLEOD, Suzanne. (ed.) *Reshaping Museum Space*, New York/ Londres: 1 Paperback, Routledge, 2005, p. 186.

[14] KARP, Ivan & KRATZ, Corinne A. Reflections on the Fate of Tippoo's Tiger: defining cultures through public display. In: HALLAM, E. & STREET, B. (eds.). *Cultural Encounters: representing 'otherness'*, New York / Oxon: Routlegde, 2000, p. 221.

[15] PIETERSE, Jan. Multiculturalism and Museums: discourses about others in the age of globalization. *Theory, Culture and Society*, Nottingham, n. 14 (4), 1997, p. 135.

[16] RIEGEL, Henrietta. Into the heart of irony: ethnographic exhibitions and the politics of difference. MACDONALD, Sharon & FYFE, Gordon (ed.). *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford y Cambridge: University of Manchester, 1996, p. 93.

[17] Agência governamental que cumpre as funções de conselho nacional sobre lugares históricos.

[18] MOSQUERA, Claudia, BRACÉELOS, L. C. & ARÉVALO, A. G. *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*, Bogotá: Unibiblos – Universidad Nacional de Colombia, 2007, p. 16.

[19] ALMARIO, Óscar. Reparaciones contemporáneas: de la memoria de la esclavitud al cuestionamiento de la exclusión social y el racismo. MOSQUERA, Claudia; BRACÉELOS, L. C. & ARÉVALO, A. G. *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros...* Op. cit. p. 183-210.

[20] WEBNER, Pnina. Essentialising Essentialism, Essentialising Silence: ambivalence and multiplicity in the constructions of racism and ethnicity. WERBNER, P. & MODOOD, T. (eds.) *Debating Cultural Hybridity. Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, Londres: Zed Books, 1997, p. 237.

[21] BOLÍVAR, Ingrid. J. La construcción de la nación y la transformación de lo político. In: BOLÍVAR I. J; FERRO, G. & DÁVILA, A. (coord.) *Nación y sociedad contemporanea*, Bogotá: Ministerio da Cultura, 2002, p. 27.

[22] Apud. JORDAN, Glenn & WEEDON, Chris. *Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Post-modern World*, Cambridge/Oxford: Wiley-Blackwell, 1995, p. 302.

[23] Id. p. 300.

[24] Id. p. 298. Descobrir e valorizar a história do povo sem história, ou seja, desses grupos, sociedades e culturas cuja história tem sido marginalizada, banalizada e ignorada - não é tarefa pequena.

[25] STEVENSON, Nick. Cultural citizenship in the 'cultural' society: a cosmopolitan approach. *Citizenship Studies*, v. 7, n. 3, 2003, p. 331-348.

[26] STEVENSON, Nick, Cosmopolitanism, Multiculturalism and Citizenship. *Sociological Research On-line*, v. 7, n. 1, 2002, p. 2-6. <http://www.socresonline.org.uk/7/1/stevenson.htm> Acesso em: 2 de fevereiro de 2009.

[27] GONZÁLEZ, Jorge Enrique. Ciudadanía e interculturalidad. In: GONZÁLEZ, Jorge Enrique. (ed.) *Ciudadanía y cultura*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

[28] STEVENSON, Nick. Cosmopolitanism, Multiculturalism... Op. cit. p. 3-5.

[29] BENNETT, Tony. Exhibition, difference, and the logic of culture. In: KARP, Ivan et al. (eds.) *Museum Frictions. Public Cultures/ Global Transformations*. Durham/ Londres: Duke University Press, 2005. O desafio agora é o de reinventar o museu como uma instituição que possa orquestrar novas relações e percepções da diferença e que ambas se libertem das formas organizadas hierarquicamente de estigmatização alheia [...] e fornecer mais socialmente revigorante e, a partir de uma perspectiva cívica, mais benéficas interfaces entre diferentes culturas, p. 59.

[30] MESSAGE. Kylie. *New Museums and the Making of Culture*. Oxford/ New York: Berg Publichers, 2006, p. 198-199.

[31] MESSAGE. Kylie. *New Museums and the Making*... Op. cit. p. 201. Para substituir museus singulares por uma série de discretos centros culturais que falam de comunidades particulares [que] podem reiterar as políticas nacionais de multiculturalismo e políticas globais de diversidade cultural, onde a diferença é tolerada (e, portanto, incluída), a cultura é cada vez mais ligada à tradição e ao patrimônio (como uma mercadoria atraente para o turismo cultural), mas onde o intercâmbio cultural e a solução de difíceis acontecimentos históricos podem ser evitados. No presente, o novo museu-como-centro-cultural ousa invocar o que Ghassan Hage chama de *os feitos do espetáculo multicultural da nação*.

[32] YUVAL-DAVIS, Nira. Ethnicity, Gender Relations and Multiculturalism. In: WERBNER, P. & MODOOD, T. (eds.). *Debating Cultural Hybridity. Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*... Op. cit. p. 197. O multiculturalismo atribui às comunidades étnicas a tarefa de manter e cultivar com o governo ajuda às suas diferentes culturas, mas não se preocupa com as lutas contra as políticas discriminatórias, mesmo elas afetando indivíduos ou classes de pessoas.

[33] MCCARTHY, Thomas. Coming to Terms with Our Past, Part II: On the Morality and Politics of Reparations for Slavery. *Political Theory*, n. 32, 2004, p. 760.

[34] HEIN, Hilde, *The Museum in Transition*... Op. cit. p. 105.

[35] ANDERSEN, Margaret L. Studying Across Difference... Op. cit. p. 50.

A obra-prima desconhecida

Milan Ivelic*

No atelier do mestre Porbus

Honoré de Balzac, em seu livro "A obra-prima desconhecida", deixou-nos uma vívida descrição do atelier de um artista do século XVII:

> Uma clarabóia aberta no teto iluminava o atelier do mestre Porbus. A luz, concentrada em uma tela colocada sobre um cavalete, permitia ver alguns traços iniciais... Em um armário antigo se juntavam tiras de pano e brocados de ouro, colocados ali como modelos. Bustos de gesso, fragmentos e bustos de divindades antigas preenchiam as mesas e consolas. Inúmeros rascunhos, estudos a Lopes, a sanguínea ou a pena, cobriam os muros até o teto. Caixas de cores, vidros de óleo e de essências enchiam, literalmente, o piso (...).[1]

Não há dúvida de que esta descrição nos situa no próprio centro da elaboração de uma pintura: é descrito, então, o que, tradicionalmente, foram denominadas as "belas artes", integrando a trilogia com a escultura e a arquitetura.

As belas artes entendidas como conceito delimitado, restrito a processos de execução ritualizados, orientado por uma estética que tem suas raízes no classicismo grego, prolongada historicamente no Renascimento e consagrada politicamente quando Luis XIV, rei da França, as institucionaliza ao fundar a "Academia Real das Belas Artes", em 1648.

* Diretor do Museu Nacional de Belas Artes (Santiago, Chile).

O mestre Porbus apartado

Não é difícil imaginar como o mestre Porbus teria reagido diante de um cenário artístico como o atual, onde a arte se expandiu de uma forma que seus limites estão defasados em qualquer sentido ou direção, tanto em suas estratégias de produção como nos circuitos de recepção, tanto em suas mediações teóricas e críticas como na flexibilidade de seus discursos.

A imobilidade dos gêneros artísticos foi substituída pela mobilidade dos suportes e processos, pela incorporação de novos meios e materiais e pela cruzada interdisciplinar de uma rede de sistemas visuais provenientes das comunicações.

O atelier do mestre Porbus foi apartado (não necessariamente substituído) pelo atelier de projetos.

Vem ao caso citar uma frase de Duchamp dirigida a Pierre Cabanne: "Desde que os generais deixaram de montar sobre um cavalo, os pintores não têm a obrigação de morrer sobre o cavalete."

O mestre Porbus e a sensibilidade mediática

Se a pintura e a escultura, dentro do sistema das belas artes, perderam exclusividade e seu monopólio desmoronou, e muito, foi em detrimento da incontestável invasão – como já dito anteriormente – de suportes tecnológicos e mediáticos. Estes colocaram à prova a unicidade da obra, entendida como única e irreprodutível.

As mudanças na percepção da realidade provocaram uma percepção telemediada do mundo, dando origem a um espectador insaciável da superabundância de imagens.

Nessa sensibilidade mediática não cabem narrativas em longo prazo para

leituras visuais atentas e reflexivas, porque predominam os efeitos vislumbrantes do espetáculo frívolo, a comunicação instantânea da Internet, a velocidade das imagens durante um telejornal.

Junto a essa sensibilidade alterada, uma artisticidade, removida pelas contínuas e incessantes expansões tanto do conceito de arte como de suas estratégias e produtos, foi produzida.

Se analisarmos, por exemplo, o imaginário dos jovens, advertimos que esse já não está conectado às grandes narrativas ideológicas, relacionando-se, na verdade, com o imaginário mais vinculado ao mundo das sensações e das formas: a música, sobretudo as imagens publicitárias, os jogos no suporte audiovisual, as adesões desportivas (o futebol especialmente), os espetáculos populares, os quadrinhos. Todos eles formam parte preferencial da subjetividade juvenil. São novas sensibilidades, as quais se tem que prestar atenção.

Esta geração construiu seus códigos desde seus próprios espaços e com seus pares para interpretar o fluxo de imagens: símbolos, ícones, fragmentos informativos que absorvem dos meios de comunicação.

A questão é se relações de identidade, que gerem sentido de recordação, são realmente construídas. A fisionomia do Chile, por exemplo, transformou-se nas últimas décadas: pistas novas e modernas para circulação veicular; correio eletrônico, Internet e telefonia móvel; expansão do tráfego aéreo. Estamos tão interconectados com todo o restante do mundo como nunca antes estivemos.

Sob essas circunstâncias, o próprio desterritorializa-se, mas, às vezes, reterritorializa-se, no sentido de que deixa de ser uma identidade enclausurada, fechada, definitiva, passando a ser plural, aberta, flexível, onde múltiplas narrativas e linguagens se entrecruzam, deteriorando, assim, as hierárquicas e homogêneas de transmissão de conhecimento.

No âmbito econômico, as exigências de uma economia de mercado com seus braços armados, a competência e o consumo levaram-nos a ser competitivos. O desenvolvimento econômico foi colocado como prioridade iniludível. Em troca, o significado de política, por exemplo, perdeu importância. A vida cultural, por sua vez, perdeu sua relevância.

Nas relações sociais predomina o individualismo, a desconfiança e a irritação. A família retrai-se em si mesma e submerge-se na tela do televisor. Andrés Rábago, humorista espanhol, disse que "A televisão é magnífica para emagrecer. Fiquei assistindo por um par de horas e perdi três quilos de massa cerebral".

Para muitas pessoas, o rumo que sua vida tomou é o resultado das circunstâncias que tiveram a oportunidade de viver e não de decisões pessoais. A consequência, na maioria dos casos, é o acesso desigual aos bens, símbolos e valores que a sociedade elabora.

Nesse panorama de identidades mutantes e realidades plurais, a arte assume um papel de reflexão cultural sobre a natureza dos códigos de comportamento social; de convivência com o que nos cerca; de relação social com a situação de marginalidade por segregação urbana, econômica, social e educacional.

O museu tem como função focar em propostas de curadoria que visem às práticas que instiguem novas formas de pensar, ver e agir sobre o mundo e as coisas. Em nossa América Latina, priorizar propostas que apontem para a difícil sobrevivência de diversas pessoas: reservas indígenas, extrema pobreza, vergonhoso contraste entre pobres e ricos, corrupção vergonhosa e perpetuação de privilégios.

A coexistência com o mestre Porbus

O museu representado pela fidelidade ao ideal das belas artes, com obras guardadas e conservadas, hoje coexiste com estruturas móveis e dinâmicas, de maneira a romper fronteiras e paradigmas estabelecidos.

Como conciliar a solenidade do museu, sua solidez monumental, sua espacialidade ritual, seu caráter de templo da beleza ideal e atemporal com um panorama artístico em que as hierarquias foram anuladas e o conceito de museu memória entendido como espaço imutável que contém uma verdade incontestável?

Não parece possível democratizar a memória se esta permanece ancorada em um essencialismo fixo e imobilizado para sempre e em um pensamento único e inalterado ao qual somente uns poucos privilegiados podem ter acesso. Será que a frase "não entendo nada de arte" não é o resultado antidemocrático provocado por uma aristocracia intelectual depositante de uma memória excludente que exclui os "não-iniciados" que são maioria social?

Vivemos em um tempo forrado de diversas perguntas sobre o conceito de arte; sobre a memória, no que tange ao que registrar e preservar; sobre o patrimônio, que não é acumulação e guarnição de obras, mas sim um valor atribuído a uma obra mediante um processo permanente, complexo e polêmico de construção e atribuição de sentido.

As obras entram em uma memória somente quando se abrem a novos sentidos e se associam a uma cultura presente que as contextualiza, recria e interpreta. O processo pelo qual a memória é construída passa pelas pessoas, saberes e práticas sociais cotidianas.

Neste exercício, o museu tem uma função social insubstituível como estimulador para ativar novas formas de pensar, ver e agir sobre a realidade. Trata-se de contribuir para ampliar os olhares do público, estimular o diálogo e a reflexão, especialmente com aquelas propostas visuais que subvertem a lógica do olhar rotineiro.

No entanto, para que a coexistência com Porbus seja frutífera, tem que se evitar que os museus de belas artes fiquem ancorados no passado. Superar seu caráter de museu exclusivamente conservador e de memória imobilizada. O museu-vitrine, onde o público passa rapidamente, negando tempo ao olhar atento, não tem muito sentido.

Ativar o passado e incorporar o imaginário que está sendo construído parece ser a equação adequada. Por que um museu de belas artes não pode amparar a arte que está sendo feita? Por que "eternizar" as exposições permanentes?

Muito mais dinâmico e aclamante é dispor das coleções como práticas museográficas móveis e mutantes, confrontando, por exemplo, obras pretéritas com as atuais, inclusive expondo aquelas junto a essas segundo determinados critérios.

Deixemos que os megamuseus de belas artes sigam exibindo o patrimônio sob guarnição porque são obras lendárias e divinas. Essa mesma condição faz desnecessário ativá-las, basta passar em frente a elas, porque, supostamente, estão além do diálogo com o público.

Notas

[1] BALZAC, Honoré de. *La obra maestra desconocida*, Santiago: Lom, 1998, p. 9-10.

Utopias antropofágicas das raízes do Brasil

Luiz Guilherme Vergara*

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.[1]

Unidade (Tri)Partida: arte, instituição e sociedade

A Unidade Tripartida de Max Bill, não como forma plástica ou escultura de bronze, mas pela figura simbólica da banda de moebius pode servir como saída poética à fragmentação cultural ou isolamentos recíprocos entre o dentro e o fora na relação arte / vida / instituições civilizantes. Esta combatida cisão lembra também o aniversário de 50 anos das buscas e rupturas da Experiência Neoconcreta (1959) na direção da vida. A unidade ou identidade cultural brasileira é tripartida – primeiramente, entre Europa, África e os nativos deste paraíso. Assim expressaram as primeiras gerações modernistas pela metáfora canibalista da utopia antropofágica de Oswald de Andrade, na busca de rompimentos de fronteiras ou convergências entre 'escola e floresta'. Outras vozes se seguiram escavando os conflitos nas raízes do Brasil. Sérgio Buarque de Holanda desenha o eterno desconforto de ser brasileiro na genealogia das instituições civilizantes europeias, que se transplantam da velha civilização para este Éden do novo mundo. Neste sentido, ao comentar-se sobre os rituais civilizantes de Carol Duncan, recorda-se as distâncias entre o velho continente e as raízes utópicas brasileiras – de conjugação bipolar entre escola e floresta.

* Mestre em Artes e Instalações Ambientais Studio Art and Environmental Program. Art Department. New York University, 1993. Doutor pelo Programa de Arte e Educação no Departamento de Arte da Universidade de Nova Iorque (New York University) In Search Of Mission And Identity For Brazilian – Contemporary Art Museums In The 21st Century: Study Case Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Coordenador do curso de Graduação em Produção Cultural da UFF, junto ao Departamento de Arte.

A história da arte para o Brasil não pode abrir mão de sua geografia antropofágica, que se repete em nossos arquitetos utópicos, Reidy e Niemeyer, nas suas invenções de museus abertos para o paraíso. Estas notas sobrepõem modernismo ao pós-modernismo brasileiro, como confronto utópico concreto de uma necessária antropofagia de raízes, de multiplicação rizomática contínua entre paraíso, floresta e instituição cultural civilizante. Esta arqueologia da criação artística brasileira faz-se através de uma cartografia de tensões contemporâneas, sem ignorar o sistema partido e tripartido, além de três continentes, aqui e agora, entre formas e poéticas da arte, rituais civilizantes nas instituições e das festas na sociedade (parangolé) – que ainda busca por sua convergência e unidade.

Com o aniversário de 50 anos do Movimento Neoconcreto, em 2009, estaremos todos sendo confrontados por uma grande dívida cultural: como poderia o legado daqueles transbordamentos poéticos em direção à vida, que foi cultivado para uma reformulação ética das instituições que deveriam ter compromisso com a sua preservação, circulação e comunicação junto às novas gerações, ser floresta e escola? Nesta abordagem, busca-se uma escrita crítica, sem abrir mão de um olhar de dentro de um processo de ressignificações dos espaços públicos de arte contemporânea, tencionados pelos dilemas das raízes do Brasil, as poéticas experimentais, principalmente aquelas que envolvam proposições conceituais participativas abertas, porém se tornam paredes de conteúdos fechados para a grande sociedade de massa. As convocações para a participação do espectador e o legado conceitual, envolvendo a desmaterialização do objeto artístico, acompanham a demanda pela ressignificação dos espaços de experiência estética inaugurados no Brasil, no final dos anos de 1950, tão bem articulados pela síntese Neoconcreta de Ferreira Gullar. Os anos de 1960 levaram a essa ruptura com a forma/espaço puro para uma dimensão política e ética nas bases defendidas no Esquema da Nova Objetividade de Hélio Oiticica (1967).[2] O reconhecimento de um grande labirinto de tendências artísticas foi muito bem-articulado através do Programa Ambiental – Parangolé – de Oiticica, onde as exigências conceituais se ampliavam para uma estética existencial,[3] sob as coordenadas de uma geografia crítica de

ações anti-institucionais e antimuseus.

Enquanto atitude e forma mesclavam-se nas proposições de acontecimentos coletivos, intervenções urbanas advogavam por territórios abertos de rituais de cidadania crítica, poética e cultural, porém ainda para tribos fechadas. A saída dos espaços eruditos dos museus e roteiros tradicionais da arte é deflagrada internacionalmente. Oiticica encontra na Mangueira uma nova paisagem para romper com os aprisionamentos e molduras institucionais da história da arte. Lygia Clark[4] busca no corpo relacional uma cartografia e mapa de resgate da subjetividade. Emblematicamente, no final da década de 1960, Gerchman pega o "ônibus para Irajá" e Antônio Dias, já nos anos de 1970, vai da Itália para o Oriente explorando novas geografias da arte. Todos estes casos são parte de uma insatisfação existencial que traz para a arte uma fusão intrínseca com a vida enquanto "estratégia de ser", como explora Jonathan Fineberg.[5] Nesta abordagem, propõe-se uma aproximação entre estética existencial e o retorno à geografia de ações, no que define Milton Santos como natureza do espaço, os sistemas de fluxos sobre estruturas fixas. O existencialismo, que também inspirou a revisão da geografia de Milton Santos, estava presente como instrumento conceitual e filosófico para os artistas que passaram a transitar em fluxos de diásporas diante do desbunde das décadas de Guerra Fria, Vietnam e das ditaduras militares na América Latina. Geografia e história da arte convergem para uma estética ou poética existencial. Os desafios políticos desses anos de chumbo eram confrontados por vontades construtivas coletivas, forças utópicas imanentes – antimonumentos, gerando uma nova *anima* artística relacional diante da desanimação política, como formas de luta pela desalienação crítica perante a sociedade de glamour e espetáculo que domina via alienação social.

Essa atmosfera de clausura política versus espetáculo fecundou uma forte reação artística de engajamento anti-institucional por parte de uma geração de propositores de novas formas de percepção e participação ético-estética, dando lugar também ao resgate de raízes múltiplas da cultura brasileira na sua própria antropofagia utópica (utilizando-se do termo de Oswald de Andrade). Mais uma vez,

pôde reconhecer-se a contaminação dos valores eruditos da arte pela realidade social e, da mesma forma que nasceram os ideais de antropofagia para o modernismo nos anos de 1920, o Brasil pós-moderno, sem ter tido tempo de amadurecer suas estruturas institucionais modernistas, redescobre seus paradoxos e riquezas do seu imaginário. Das passagens entre a modernização importada e a experiência Neoconcreta nasce uma década (anos de 1960) ou segunda geração brasileira de utópicos antropofágicos.

Esse cenário de dilemas confronta uma imprevisível potência das formas arquitetônicas monumentais da geração de Niemeyer com a necessidade da antropofagia criativa brasileira de raízes, antimonumental, repleta de erupções de novas poéticas do espaço vivencial. Do construtivismo da arquitetura modernista dos anos de 1940 às gerações existenciais/experimentais de artistas pós-anos de 1950 são formados os primeiros laboratórios de experimentação e percepção Neoconcreta, onde também se fecunda o novo papel do espectador-participante. Porém, no saldo dessa história de 50 anos, soma-se com sinal negativo a fragilidade das instituições culturais, museus e centros de circulação e multiplicação dessa inusitada criação artística brasileira.

De que maneira o legado dessas gerações, na sua ousadia antropofágica, pode ser continuado, propondo uma nova natureza ambiental, ética e existencial para a experiência artística, sem que também não se leve em conta o seu abrigo poético? Ao redefinir o papel do espectador, os artistas ainda apontam novos rumos para a função, identidade e missão dos espaços culturais – como Mário Pedrosa[6] defendia, para laboratórios de percepção e consciência crítica e poética contemporânea. A desunidade dessa geografia de ações artísticas está três vezes partida: entre a poética que salvaguarda os discursos artísticos; as instituições enfraquecidas de recursos humanos que tendem a engessar as forças e aspirações estético-existencialistas pelo culto aos objetos; e a sociedade – excluída do entendimento do seu papel fundamental como parte de uma consciência (floresta) que inaugurou a complexidade híbrida da cultura brasileira.

Os 50 anos da experiência Neoconcreta a serem concluídos em 2009 vão exigir uma revisão pública ou prestação de contas pela defasagem entre a vanguarda que inaugurou um Brasil pós-moderno, além das fronteiras do pedestal e moldura, e as instituições civilizantes, que deveriam ser responsáveis pela circulação desses saberes éticos para uma utopia de raízes antropofágicas da cidadania cultural.

Em diferentes casos, o legado dessas rupturas transforma-se em desafios comunicativos – que sejam entendidos como éticos – de recuperar-se uma unidade tripartida: seja nas experiências curatoriais junto à arquitetura ou estruturas semânticas fixas, quanto ao sistema de fluxo de ações artísticas junto a um público diversificado. O Centro de Arte Hélio Oiticica (1996-1998), MAC-Niterói (1996-2008), MAM-Rio de Janeiro, na XXIV Bienal de São Paulo (1997-1998), ou o Centro Cultural Banco do Brasil (1999-2004) desafiam a condição tripartida (sem unidade) entre arte experimental, suas instituições e sua inserção ou criação de valores com a sociedade. Um confronto permanente faz-se e refaz-se entre perspectivas estruturalistas e existencialistas: das ideias e exercícios experimentais da liberdade da arte às aspirações arquitetônicas modernistas de Niemeyer ou de Affonso Eduardo Reidy ou nos sonhos de uma geração de engajamento entre arte e vida. Sempre que se busca dar vida pública aos centros de cultura para a realidade brasileira, encara-se um paradoxo moderno e pós-moderno, citando Vera Zolberg[7/8] – 'Como oferecer uma experiência de elite para todos?' – que pode ser ainda expressa como questionamento da possibilidade ou impossibilidade dos museus abrigarem a produção artística experimental aberta para todas as camadas sociais.

É pelas lentes da prática curatorial e sua dimensão relacional e participativa que esta abordagem se desenvolve, reconhecendo a falta de uma unidade tripartida entre arte, cultura e sociedade. Daí a produção artística, quando se aproxima de uma estética existencial ou relacional, seu pêndulo se volta para a sua dimensão de ato e poiesis – do acontecimento inaugural de significados –, seguindo a influência de coordenadas de um sistema geográfico de ações – tempo e espaço fenomenológicos e hermenêuticos, pois não se desprende de suas raízes históricas.

A arte como uma ação ambiental se expande como uma estrutura conceitual de relações interativas e semânticas com o espaço-arquitetura e público-alvo. Ao tornar–se campo aberto de relações espaço-temporais, sua potência pode ser identificada como poética do infinito – *poiéticas*[9] de múltiplas leituras/leitores. A culminância destas tendências para o espaço relacional é o que pode ser visto também como campo expandido da geometria para a geografia – do objeto para os sistemas de ação. Estes princípios conceituais já encontrados na experiência Neoconcreta são também reformuladores de um legado de práticas artísticas que se realizam como mudanças nos modos de percepção, no papel e participação do espectador. Este legado, que inaugura paradigmas éticos e estéticos emergentes da pós-modernidade, constitui também as bases conceituais para a função e missão dos lugares da cultura e arte na sociedade, não como torres de pureza dos cubos brancos, mas como territórios de vivências de ressignificações antecipatórias de novos estados de consciência e percepção do mundo contemporâneo. Daí também podem ser vistos como microgeografias de esperança e transformação – utopias antropofágicas de raízes – *grassroots utopia*.[10]

Ao pensar-se na relação tencionada entre produção artística contemporânea e seus abrigos, os museus e centros culturais propõem uma abordagem que considere as ressignificações e contaminações mútuas entre cultura e sociedade, como um processo dialético dentro de uma realidade civilizante ainda bastante desequilibrada, como essa da desigualdade social brasileira. Para pensar-se sobre o problema do isolamento e alienação dos espaços culturais ligados à produção artística contemporânea, propõe-se abordar a experiência artística como ritual de utopia antropofágica – de raízes para múltiplas leituras. Nestas bases, para um aprendizado existencial, surgem paradigmas ético-estéticos do engajamento arte/vida, rituais mobilizadores de estados artísticos, que tanto se voltem para a existência quanto para a transcendência – fluxos de consciência poética e histórica.

Paradoxo entre museus e arte contemporânea: abrigos poéticos, máquinas autopoiéticas (territórios existenciais)

> In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the not-landscape to the not-architecture.[11]

Dentre os paradoxos da unidade tripartida brasileira convergem 'floresta e escola', assim como geografia, paisagem, espaço e arquitetura. Ao mesmo tempo, a produção artística contemporânea expande-se enquanto campo relacional sistêmico, de encontros de forças opostas. O estruturalismo curva-se para o existencialismo, mas sem deixar de fazer parte das bases de ruptura e vértices dos territórios de experiências artísticas em campos expandidos, como exercícios de ressignificação de lugares e cidadania. Respondendo aos dilemas de uma nova escultura apresentados por Krauss, Milton Santos pode ser fonte de uma revisão ainda em termos de natureza do espaço, incluindo as relações entre sistemas de objetos, estruturas fixas e ações fluxos:

> A idéia de forma-conteúdo une o processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o futuro, o objeto e o sujeito, o natural e o social. Essa idéia também supõe o tratamento analítico do espaço como um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações.[12]

Os museus de arte contemporânea ou pós-modernos são fundados sob o mesmo paradoxo conceitual de lugar de encontros de opostos, extremamente críticos para sua identidade e função ainda não-resolvidas: como apresentar os objetos de seus acervos diante da expansão das teorias relacionais da estética e da comunicação, da cognição sistêmica e intersubjetiva, das abordagens culturais e da geografia de fluxos e ações?

Como livrar suas coleções de serem tratadas como coisas-obras,

acompanhadas de receituários e estratégias de instalações, como relíquias cujos valores e significados estão ligados à compilação de informações sobre experiências históricas congeladas do passado? Como reinaugurar os museus de arte como campos abertos aos rituais utópicos antropofágicos do agora / presente – como templos contemporâneos ou fóruns – sem excluir a floresta de percepções da criação artística na vida, sem perder sua complexidade brasileira (parangolé) na transcendência/infinitude na matéria e experiência poética?

Estas não são questões novas. Pode-se encontrá-las nos registros e críticas dos artistas europeus do século XIX – dos museus como sarcófagos da arte. É preciso fazer convergir reflexões e ações que estão embasando uma estética e comunicação relacional de bases construtivistas entre existência e infinito (processo e transcendência), que se inspira nas vanguardas da arte e do pensamento do século XX. Nesta abordagem, especial atenção é dada ao conceito de ritual civilizante nos museus de arte de Carol Duncan,[13] como chamada para uma mudança de atitude perceptiva, tomada como moldura vivencial de tempo e espaço, fundamental para a inauguração ou potencialização de um olhar pensante encarnado na experiência do corpo, o leitor móvel. Propõe-se a imagem da "banda de moebius", de dobradura[14] ou desdobramento revertível entre o dentro e o fora do indivíduo, assim como da instituição, prédio – arquitetura e paisagem, como relação dialética de passagens recíprocas entre arte e não-arte, não mais concentrada nos objetos, mas sim nos estados perceptivos ou atitudes imaginativas – infinitas em ambas as direções. Tanto Deleuze como Felix Guattari se debruçam no campo de transição e mudanças de paradigmas. Guattari explora justamente o movimento do infinito: "a criatividade intrínseca ao novo paradigma estético exige redobras mais ativas e mais ativantes desse infinito... uma primeira dobragem caósmica consiste em fazer coexistir as potências do caos com a da mais alta complexidade."[15] Sem dúvida, as práticas artísticas que embasam a passagem entre moderno e contemporâneo fundam-se na coexistência entre caos e complexidade, entre 'floresta e escola', em vários sentidos e direções, principalmente nas suas dimensões fenomenológicas – da subjetividade–consciência em jogo. Daí, sua experiência de recepção e percepção

pública constitui-se primeiramente pelo paradoxo do estranhamento, da aproximação entre banal e extraordinário, do dentro e fora do sujeito / instituição.

Os museus de arte contemporânea precisam ser reinventados como territórios de paradoxos de uma unidade tripartida – laboratórios de utopias microscópicas de raízes, de encontro entre exercícios de liberdade artística e cada indivíduo, sem perder a sua descoberta do todo, seu pertencimento à sociedade. A questão principal é como realinhar constantemente a atuação dessas instituições com os pensamentos de uma revolução contínua do conhecimento (contra sua alienação e encastelamento), como centros avançados de experiências civilizantes – territórios de metamorfose da imaginação e reflexão crítica –, espaços e templos de liminalidade.

A expansão do objeto para o espaço pode ser acompanhada por diferentes leituras e daí para a ética e estéticas relacionais ou, como aqui se apresenta, como geografia da arte. Existe uma equivalência entre o conceito de "território existencial" de Guattari e o "*campus de experiências*" – que Hélio Oiticica chamou de Éden (por acaso um paraíso utópico / pré-história). Reinventar o museu pelo chamado "exercício experimental da liberdade" é tê-lo como território do futuro concreto – "utopia" – ou entre lugares, pois que também seja entre tempos (liminal) de consciência expandida. Os desafios da vida pública dos museus de arte hoje se equivalem às várias unidades tripartidas que se tensionam entre: arte, cultura e sociedade; arte, história e poética; arte (exercício da liberdade), instituição e recepção; arte, mercado e política. Nestas conjugações triangulares, a obra de arte circula entre sua origem na *poiética* e seu destino na história, lembrando o Tratado para uma Nova Ciência de Giambatista Vico.[16] Para Vico, a poiesis é fator inaugural de saberes que constrói a linguagem, a filosofia e novas histórias. Da mesma forma, desdobram-se da criação artística as instituições públicas, as coleções particulares, as bienais e museus, formando os caminhos de circulação e geografias dessa ciência da arte. A geografia da arte organiza-se como método de abordagem sistêmica que envolve a política e economia, como espaços de ação – fixos e fluxos - que regem todos os vértices desses triângulos: produção, fruição e história. A vitalidade dessa geografia da arte está no

fortalecimento das relações entre produção artística, circulação de saberes e história. Arte, como Ernst Bloch defende pela sua função utópica,[17] atua geograficamente como matéria concreta de transformação e formação de subjetividades, floresta e escola, atingindo dimensões 'antecipadoras de saberes ainda não-conscientes da esfera individual, coletiva e social – daí sua condição inaugural ou *poiética*.

Os museus (lugares) de arte no Brasil podem ser pensados como instituições com bases paradoxais já apontadas desde as primeiras décadas do século passado por autores como Sérgio Buarque de Holanda[18] e Oswald de Andrade.[19] Ambos apontam seus olhares críticos para as instituições representantes dos portais civilizantes para o modernismo, com tensões contraditórias ligadas, por um lado, às suas origens europeias, resultantes de um longo processo de desenvolvimento (e crise) da razão iluminista e, por outro, às demandas de ressignificações e desalienação junto à realidade e raízes brasileiras. O confronto do novo mundo com uma velha civilização é elaborado por Holanda a partir de uma indagação sobre os limites de adaptação entre padrões civilizantes europeus trazidos por suas instituições "parte de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem".

> Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias e timbrando em manter tudo isto em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.[20]

Mais poético ou metafórico, Oswald, em Poesia Pau-Brasil (1924), compõe com um emblemático jogo de imagens as mesmas crises de uma dupla identidade que Buarque, em 1936, iria abordar.

> A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.
>
> Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

> Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.[21]

Outra onda crítica à nossa paradoxal condição de brasileiros vai estourar novamente pelos discursos artísticos pós-modernos, que, justamente, potencializam uma leitura multicultural de mundo. É possível então (pós anos de 1960) legitimar-se uma construção de meios de expressão aberta para outras geografias de ações ético-estéticas. Esta ordem geográfica multicentrada da produção artística assume também bases existencialistas, juntamente com a emergência do conceito de antiarte e antimuseu (ou contracultura), como parte de um grande fluxo de rupturas das fronteiras e molduras (fixas) dos cânones institucionalizantes da arte: a utopia é antropofágica na sua busca por dissoluções de distâncias entre arte e vida, entre o dentro e o fora de uma dicotomia entre floresta e escola ou entre as "gaiolas" de alienações civilizantes e as rupturas para uma antropofagia utópica.

Se, por um lado, as vanguardas artísticas pós-anos de 1960 abriam a obra de arte como exercícios de práticas antropofágicas, por outro, surgiam novos rituais, novas 'florestas' de vivências. Em paralelo, surgem na mesma época encaminhamentos para gestões de centros culturais em vários países, outras aberturas participativas para as comunidades locais ou formas de desalienação propostas por uma nova museologia, ampliando seu território conceitual/existencial de atuação. Isto é a floresta – os nativos, não-civilizados das periferias (ou países do 'terceiro mundo') passavam a ter visibilidade e força poética para a renovação das instituições artísticas eurocentradas. Essas fronteiras ampliadas, tanto no mundo da arte quanto da cultura e antropologia, passam a defender uma extensão complementar necessária entre patrimônio material e imaterial – mais uma vez: presença (objeto) e existência (experiência de unidade e pertencimento). Fundam-se os paradigmas para os ecomuseus – museus totais – também chamados de antimuseus, dentro de um mesmo diagnóstico crítico, contra os museus como instituições e espaços elitistas de alienação e narrativas hegemônicas.

Existe uma demanda acumulada de cinco décadas, em termos de aproximação transversal dos três vértices da unidade tripartida – arte experimental, museologia engajada (instituição) e sociedade, entre conceitos expandidos da arte, experiências curatoriais e ações interpretativas multicentradas. Cabe aqui reconhecer o quanto essa convergência já vem ocorrendo dentro das tendências artísticas menos formalistas, como no caso das interseções entre o erudito e popular desde a Semana de 1922 ou da Nova Objetividade, Pop Art ou Projeto Parangolé. Em todas estas manifestações artísticas, as relações entre o mundo da arte e o da cultura, em suas mais amplas manifestações, ocorreram paralelamente ao que vem crescentemente sendo estudado como patrimônio imaterial – intangível.

Essa geografia da arte dentro e fora das instituições (escola x floresta) sempre terá como terceiro vértice a sociedade – seus grupos interpretativos, público e audiência especializada, críticos e formadores de opinião. A atualização "triangular" dos museus de arte passa a ser entendida como campo de integração dialética entre esses diversos componentes ou agenciadores de sua identidade/ação. A abordagem de Milton Santos pode contribuir para uma visão que se propõe como geografia de ações, lembrando as programações, curadorias e os estudos de estratégias interpretativas, como vértices de encontros com a sociedade, entre as estruturas fixas e as intervenções temporárias. As relações entre os componentes do processo artístico – da criação à recepção formam a política e ética da construção coletiva de saberes: artistas – produção (obra/experiência) – (inter)mediação: estratégias de curadoria, educação / pedagogia existencial[22] e comunicação – público (diversificado).

Essa ética emergente nas manifestações artísticas pós-anos de 1960, identificadas com a contracultura, antimuseus e a antiarte, conjugam-se com as demandas por desalienação dos espaços culturais, inspirando ações conjuntas entre políticas participativas intersetoriais e as estratégias de aproximações dialéticas entre experimentação artística, inserções de novos valores e o respeito aos saberes locais. O conceito de ecomuseu, também chamado de antimuseu, desdobra-se em ética e

cuidado com as relações humanas, ao mesmo tempo que se expande relacionalmente como patrimônio imaterial, preocupado com as manifestações culturais populares e/ou de etnias específicas.

"O museu é o mundo", assim proposto no Programa Ambiental de Hélio Oiticica, acompanha a emergência dos *happenings* de Allan Kaprow.[23] As vivências das vanguardas dos anos de 1960 têm no seu caráter intervencionista urbano uma dimensão geográfica (zonas de ocupação temporária que incorpora a sua condição efêmera novas mídias de registros de acontecimentos, fotografias, vídeos, mapas e plantas a um sistema de objetos, arquitetura e paisagem, inaugurando rituais de transfiguração de lugares comuns em espaços de consciência poética dialogal. Assim, as práticas artísticas tomam forma de rituais contemporâneos, aproximando a desmaterialização do objeto artístico do que também chamava a atenção das visões culturais expandidas como patrimônio imaterial. Neste espírito existencialista, as manifestações experimentais convergem para as experiências da percepção imaginativa dentro de uma dinâmica de tempo e espaço, transfiguração de lugares de encontros, através de estratégias de formação de consciência e reflexão, subjetividade e engajamento. Porém, há que se reconhecer que as forças poéticas e culturais dessa época viviam movimentos paralelos sem convergirem – tripartidos: por um lado, patrimônio e tradições / história e memória cultural, por outro, as vanguardas artísticas – movimentos de contracultura. Estas tribos não se percebiam (talvez até hoje) como parte de um único ecossistema de relações arte, cultura e vida em jogo.

Essa unidade tripartida pode ser revista também pela abordagem de Félix Guattari,[24] onde o meio ambiente, as relações sociais e subjetividade humana formam três eixos simultaneamente atuantes, tanto na produção artística contemporânea como na sua recepção. Esses eixos estéticos e éticos podem servir como indicadores qualitativos para uma política de ação/reflexão de um ecomuseu ou museu da consciência contemporânea, pelo legado das revisões e reinvenções artísticas pós-modernas. Aqui se aponta para a recuperação de uma unidade tripartida na qual a ressignificação do museu de arte contemporânea passe por uma convergência entre

geografia, uma nova "ecosofia" e o legado das utopias modernas e pós-modernas. As mudanças de paradigmas do moderno para o contemporâneo devem ser incorporadas como trajetória ético-estética da forma-objeto para o espaço-atitude e gesto de produção experimental artística livre, reconhecendo na participação e no coletivo o comprometimento com um programa ambiental no sentido de Guatarri.[25]

Nesta abordagem, os exemplos da produção artística contemporânea e a arquitetura de Niemeyer para o MAC-Niterói servem justamente como elementos desestabilizadores de uma ordem floresta-escola que necessita constantemente reinventar-se – a ordem cujo primado é de caráter cientificista ou positivista do conhecimento, "mata resumida das gaiolas" da Poesia Pau-Brasil, a instituição museu herdada do velho mundo. A identificação de necessidades de mudanças entre o primado das molduras e cânones historicistas nos museus, para a condição de laboratório de percepção-experiência, denuncia a ausência de uma nova ordem mais abrangente, que não deixa "escapar as dimensões intrinsecamente evolutivas, criativas e autoposicionantes dos processos de subjetivação". Essas instituições públicas da memória passam a ser também de produção de uma consciência expandida para e com os modos de percepção e criação da arte contemporânea. Daí, sim, laboratórios da consciência contemporânea, os "MACs", devem tornar-se usinas de imaginação e preservação de um patrimônio da criação artística, mais imaterial do que material, das vanguardas do moderno e pós-moderno, forjando "novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estética". As utopias do antimuseu convergem com as visões antiarte e existencialistas de Hélio Oiticica "o museu é o mundo". Daí, aponta-se para uma demanda conceitual pela ressignificação dos museus como territórios (ou laboratórios) de experiências participativas, ecomuseus da arte contemporânea, alinhando o Programa Ambiental de Oiticica como uma pedagogia existencial – voltada à recomposição de uma abordagem relacional entre "o *socius* com psique e com o meio ambiente".

A preocupação com a subjetividade e os territórios existenciais são contribuições de Guattari que apontam para o papel da ecologia social, mental e

ambiental – interligadas "sob a égide ético-estética de uma ecosofia". Isto implica tomar o legado das utopias como mobilizador das experiências artísticas para pensar-se na arte como território do futuro presente nos (anti)museus. O ponto focal desta ressignificação desloca-se para um compromisso com a própria missão dupla dos museus templos / fórum, "módulos de subjetivação ou territórios existenciais", como centros de engajamento – experiência e tensão – que rompem com ancoramentos do passado e propõem estados de percepção e recepção abertos da formação da subjetividade, o individual e o coletivo para a projeção do futuro.

Confrontos entre floresta e instituições: iniciação a rituais civilizantes

É com a oportunidade de publicar-se um dos principais artigos de Carol Duncan sobre as relações entre museus-cidade e seus rituais civilizantes que essas reflexões buscam articular os desafios dos museus de arte e a condição partida da cultura brasileira, sem "unidade" ou fragmentada. Ao propor-se uma unidade tripartida, reconhece-se ainda uma vontade construtiva capaz de fazer convergir os vetores da arte – instituição e experiência / sociedade. As relações entre a arquitetura, o espaço urbano e os rituais de experiência estética apontados por Duncan foram e são até hoje extremamente ricos ao se pensar casos como do MAC, de Niterói, MAM, do Rio de Janeiro, e do Centro de Arte Hélio Oiticica.

A visita a um espaço público de manifestação artística, prevista dentro de uma malha urbana segundo os padrões europeus do século XIX, pode ser tomada como um ritual civilizante no sentido de Carol Duncan. Este ritual envolve o conceito de *liminality* – de transformação de estado de atenção, de passagem para um tempo-espaço intensamente suspenso do mundo externo, que pode ser associado a uma experiência estética, museu-cidade. Daí, Duncan aplicar este conceito de passagem/transformação aos exemplos dos palácios que se tornaram museus a partir do século XVIII, protegidos por parques e praças, onde percursos urbanos e configurações arquitetônicas promoviam uma longa caminhada através da qual o

sujeito iria purificando a sua percepção até a sua entrada no templo da experiência estética. Podemos lembrar comparativamente o MAM-RJ e o próprio MAC-Niterói, cujas arquiteturas invocam uma moldura ampliada diante de visões de paraíso, um com o parque do aterro diante da enseada com vistas para o Pão de Açúcar e o outro com a própria visão da paisagem ampliada da Baía de Guanabara.

A leitura que Carol Duncan faz para a experiência estética nos museus de arte como espaços de rituais civilizantes conceitua-se pela vivência liminal de mudanças de estados perceptivos do visitante no seu percurso, através dos seguidos afastamentos entre os ruídos da cidade e a entrada ao santuário das obras de arte. Desde os registros do século XIX reunidos por Duncan, o museu de arte já é considerado como um território sagrado de suspensão do tempo-espaço pela experiência estética. Esta abordagem, que se amplia para a relação museu-cidade, pode contribuir para a questão paradoxal das relações entre arte contemporânea, arquitetura e sua institucionalização nos museus e mais ainda para a cultura brasileira – de fragmentação entre floresta e escola. Esta relação de liminalidade, entre o espaço de pureza e suspensão para a experiência estética dentro dos museus e a floresta de caos do cotidiano das cidades contemporâneas, foi tencionada pelos movimentos e manifestos pós anos de 1960. A descoberta do mundo, enquanto floresta e poética ao longo do século XX, rompeu essas molduras, como especialmente expressa Hélio Oiticica no seu Programa ambiental / Parangolé. Porém, cabe pensar aqui como a condição de percepção expandida, estados artísticos de transfiguração do lugar comum, ainda pode ser entendida como rituais de liminalidade – talvez, não na busca do civilizante, mas do estado de consciência poética. A experiência da cidade passou a ser incorporada como suporte expandido dessa condição liminal da produção e percepção da obra de arte para além das molduras tradicionais das instituições. Da mesma forma, a geografia do entorno das instituições, tais como o Centro de Arte Hélio Oiticica, na Praça Tiradentes, ou paisagem na qual se inscreve o MAC, em Niterói, ou MAM, no Rio de Janeiro, deve ser potencializada como parte de um sistema de signos e palimpsestos, que compõem um território histórico e semântico de percepções ampliadas com a qual jogam os artistas contemporâneos.

A atração para fora das molduras que impulsionou a produção artística do século XX hoje se atualiza pela sua dimensão existencial e ética tão presente nas ações/intervenções urbanas, agenciamentos socioculturais de lugares específicos. Porém, não deixa de invocar relações rituais de leitura e transformações perceptivas, incorporando estados de engajamentos e liminalidade, alinhando as práticas artísticas contemporâneos a uma atenção ambiental sistêmica e não-objectual (atomista). Estes estados artísticos não deixam de ser de raízes antropofágicas e utópicas.

Duncan elabora uma crítica histórica à razão e civilização europeia, envolvendo a origem da experiência estética nos museus de arte com um deslocamento conceitual que rompe ou transfere a alienação dos objetos dos palácios aristocráticos e dos altares das catedrais para, juntos, modelarem um espaço de *estesia*. A moldura institucional da luxúria dos salões ou da fé da Igreja é substituída para servirem aos rituais de conhecimento, segundo ordens e valores iluministas internacionais/universais. A ressignificação do sagrado pela liminalidade de potência estética embasa sua revisão sobre as experiências civilizantes nos museus de arte.

Nesta abordagem sobre o embate entre arte contemporânea e instituição, pode pensar-se, primeiramente, no paralelo arquitetônico/urbano entre templo e museu, que inspirou a aproximação dos rituais civilizantes de Duncan[26] com o redimensionamento do sagrado pela experiência estética, mas também vale ao considerar-se como parte da expansão dos campos de intencionalidade da produção artística contemporânea as relações (ritualísticas) do espectador na suspensão liminal, envolvendo corpo-espaço, olhar e consciência (poética e histórica). Conjugam-se demandas por mudanças de atitude com territórios simbólicos e culturalmente demarcados por palimpsestos, superposições de percepções antagônicas de camadas semânticas transtemporais. Para os abrigos poéticos contemporâneos, mesmo que temporários, vale ainda o paralelo com os territórios de rituais – liminalidade – como estratégias artísticas relacionais de transformações perceptivas, formulações propostas de estados artísticos espaço-temporal compartilhados, que se manifestam quase que hermeticamente para iniciados, como

fluxos de consciência poética, envolvendo o resgate de um jogo entre subjetividade e sociedade, experiência estética e história da arte, bem como do corpo sensível de um leitor móvel, imerso no tecido de escritas entre caos e sistemas comunicativos complexos – entre 'floresta e instituição'.

Convergências entre antimuseus / antiarte e os paradigmas emergentes da ética da participação e estéticas existenciais

Paralelo à expansão conceitual que envolve a produção artística contemporânea, suas leituras também passam a lançar mão da geografia, dos métodos interpretativos etnográficos da antropologia e dos estudos culturais. Enquanto identificam-se parâmetros éticos e estéticos emergentes, uma dimensão existencial ou relacional adere-se aos sistemas simbólicos que se articulam nos discursos artísticos contemporâneos. Assim, dialeticamente fazem e refazem as visões e expressões poéticas de uma época. Interessa reconhecer como e quais atributos dessa estética existencial emergente são potencializados aos seus limites, tais como o corpo, espaço-tempo, consciência, linguagem e subjetividade, como parte das tramas poéticas com as quais a produção crítica e artística contemporânea alimenta os desafios comunicativos entre arte-instituição e vida/sociedade. Milton Santos, do outro lado das disciplinas estéticas, aproxima-se pela ética social do espaço:

> Pode-se pensar numa dialética entre a sociedade e o conjunto de formas espaciais, entre a sociedade e a paisagem? Ou a dialética se daria exclusivamente entre sociedade e espaço? É a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. Só a vida é passível desse processo infinito que vai do passado ao futuro, só ela tem o poder de tudo transformar (...).[27]

A busca da essência e existência, através do conceito de espaço ou geografia de ações, pode ser contada através de diferentes abordagens estéticas e éticas da cultura contemporânea. A conquista do espaço participativo construída desde as

vanguardas russas do início do século passado ainda soa como desafio para as instituições públicas de arte. O legado de livre experimentação artística reivindica das instituições uma condição de laboratórios de antecipações utópicas segundo uma ordem concreta e existencial – aqui e agora, o que significa reconhecer que não se pode fundar paradigmas éticos para a revolução permanente da arte sem que esses sejam parte da reinvenção de suas instituições. Convergir arte e ciências sociais não é uma fácil tarefa, mas necessária. As utopias pós-modernas de engajamento entre arte e vida ou de uma visão expandida para os patrimônios culturais é atingir o intangível da humanidade, a subjetividade e formação de uma consciência engajada no mundo – daí ser microscópica, de raízes. É fazendo convergir esses vetores existenciais, éticos e estéticos para uma unidade tripartida que a experiência artística se completa como laboratório de relações humanas, onde o terceiro vértice é a sociedade.

Uma utopia antropofágica de viver pela arte equivale ao seu devir participativo. Não se deve abrir mão da função utópica da arte. Da mesma forma, não se pode separar o laboratório de criação artística de suas instituições e abrigos poéticos, mas sim, continuamente, reinventá-los – antropofagicamente. Paradoxalmente, sua imanência e transcendência estão na sua inserção de futuros no presente, na formação de novas redes de fluxos simbólicos nos tecidos das relações socioculturais, alinhando a terra-concreta da experiência ao devir da consciência poética e histórica, antecipatória de novas formas cognitivas e sensoriais.

O caso da arquitetura do MAC-Niterói, de Niemeyer, ao resgatar os diálogos com a paisagem natural presentes também no MAM-RJ, de Affonso Eduardo Reidy, aproxima épocas e utopias diferentes, superpondo ideais arquitetônicos modernistas com paradigmas emergentes da arte contemporânea, de abertura da obra para além da moldura, e sua desmaterialização enquanto objeto para a experiência de processos de significação espaço-ambientais. As intuições concebidas por esses arquitetos inauguravam também visões de territórios de trocas simbólicas em geografias abertas entre cultura e natureza, o dentro e o fora da floresta-escola.

Ao mesmo tempo que essas utopias antropofágicas de raízes brasileiras se dobram e redobram entre vanguardas modernas e pós-modernas, entre gerações de arquitetos e artistas, vai se entrelaçando a história e geografia da arte e dos museus (instituições civilizantes), seres das florestas e escolas do Brasil. Nesta paisagem de atravessamentos culturais e conceituais, o que vale para os estudos por uma nova condição dos patrimônios culturais tangíveis e intangíveis, vale também como parte dos desafios da missão de todos os museus e espaços públicos para a arte contemporânea. Lembrando – o quanto se pode perder da função utópica da arte, quando não for mais causadora de novas formas de devir entre o sujeito e a sociedade, o caos e a complexidade, a memória e a consciência, caso não seja constantemente resgatada e salvaguardada a origem e o destino ritualístico (da liminalidade) da experiência artística entre 'floresta e escola'.

Notas

[1] DE ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil.* In. DE ANDRADE, Oswald. A *Utopia Antropofágica,* São Paulo: Editora Globo S.A., 2001. Originalmente publicado em Correio da Manhã, 18 de março de 1924.

[2] OITICICA, Hélio. *Espaço. In. Aspira ao Grande Labirinto,* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

[3] FINEBERG, Jonathan. *Art Since 1940. Strategies of Being.* New York: Harry Adams Inc., 1995. Fineberg desenvolve neste livro um mapeamento da produção artística desde os anos de 1940, a partir de suas relações com os pensadores existencialistas.

[4] BRETT, Guy. *Brasil Experimental. Arte/vida: Proposições e Paradoxos,* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

[5] Fineberg registra como retomada existencialista as poéticas pós-anos de 1950, traz a produção artística para uma aproximação direta com a vida, o corpo e a subjetividade, principalmente no que concerne uma fenomenologia existencial de foco na experiência do espectador. VERGARA, Luiz Guilherme. In *Search Of Mission And Identity For Brazilian Contemporary Art Museums In The 21st Century.* Study Case: Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Nova Iorque, New York University, 2006.

[6] PEDROSA, Mário. *Política das Artes – Textos Escolhidos I.* Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, s.d.

[7] ZOLBERG, Vera. An elite experience for everyone: Art museums, the public, and Cultural Literacy. In SHERMAN, Daniel J. e ROGOFF, Irit. *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1994.

[8] ZOLBERG, Vera. An elite experience for everyone: Art museums, the public, and Cultural Literacy. In SHERMAN, Daniel J. e ROGOFF, Irit. *Museum culture: histories, discourses, spectacles*, Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1994.

[9] Poiéticas: usada como no sentido que Haroldo de Campos muito bem explorou as múltiplas tendências na produção artística contemporânea, com especial atenção aos problemas da criação das vanguardas.

[10] Termo usado em: VERGARA, Luiz Guilherme. *In Search Of Mission* ... Op. cit.

[11] KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Massachusetts: The MIT Press, 1985. *In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the not-landscape to the not-architecture.* Neste sentido, a escultura entrou na condição plena de sua lógica invertida e tornou-se pura negatividade: a combinação de exclusões. Escultura, poderia ser dito, deixou de ser uma positividade e agora passa a ser uma categoria resultante da adição da não-paisagem a não-arquitetura. Tradução do autor.

[12] SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*, São Paulo: Edusp, 2002, p. 103.

[13] DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals. Inside public art museums*, London: Routliedge, 1996.

[14] DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*, Papirus Editora, Campinas, SP, 2000. Através deste estudo sobre o Barroco e Leigniz, constrói-se uma densa configuração entre o dentro e o fora, alma e matéria, pela dobra. Certamente, não caberá aqui se aprofundar, mas apenas citá-lo como uma das referências para uma pedagogia entre existência e infinito por meio da experiência artística.

[15] GUATTARI Felix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*, Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes. (...) O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se autoafirmar como fonte existencial, como máquina autopoiética, p. 135-140.

[16] VICO, Giambatista. *The First New Science*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

[17] Função utópica da arte no sentido de Ernst Bloch – antecipadora de valores ainda não-conscientes, sonhar diurno. BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature*. Selected Essays. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

[18] HOLANDA, Sérgio Buarque. Fronteiras da Europa. In. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Editora Schwarz, 2002.

[19] DE ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In. DE ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*... Op. cit.

[20] Id. p.19.

[21] Ibidem.

[22] Pedagogia Existencial – antropofagia contínua. A proposta de uma pedagogia existencial toma Paulo Freire para a formação de uma fundamentação teórica em que o aprendizado pela arte contemporânea exposta nos museus e centros culturais se desdobre da alienação (estranhamento) para a conscientização de relações entre o mundo da arte e a arte no mundo. Na XXIV Bienal de São Paulo, Paulo Freire foi tomado como uma das fontes para uma leitura transcultural, em que do estranhamento perante a diversidade dos discursos artísticos contemporâneos, em sua maioria expressando questões de engajamento com culturas locais (ênfase da curadoria do Paulo Herkenhoff – Antropofagias), propunha uma atitude dialogal de potencialização do eu – identidade cultural. Admiração *(odd-miration)*, o aprendizado de uma linguagem pelo encontro com o estranho, atinge uma dimensão também de ato de antropofagia contínua como processo educativo.

[23] KAPROW, Allan. *The Blurring of Art and Life*. Jeff Kelley (ed.), California: University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1993.

[24] GUATARRI, Felix. *As três ecologias*, São Paulo, Papirus Editora, 2002.

[25] id.

[26] Duncan, em sua abordagem de rituais cívicos, aponta o Louvre como marco histórico para o surgimento de um novo espaço público, identificando o indivíduo com o orgulho e o poder do Estado. Do século XIX ao XX "a febre de museus", como símbolos de soberania nacional, espalhou-se – os objetos e salões da aristocracia foram didaticamente reorganizados segundo a razão iluminista. Os bens do Estado nos museus públicos de arte cumpriam sua missão civilizante de dar ao cidadão burguês a oportunidade de iluminação pelo conhecimento da evolução da história – cultura contada pelos seus tesouros. DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals. Inside public art museums*, London: Routliedge, 1996.

[27] SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*... Op. cit.

Anexo I - A DEMOCRATIZAÇÃO DA MEMÓRIA: A FUNÇÃO SOCIAL DOS MUSEUS IBERO-AMERICANOS

20 A 23 DE OUTUBRO DE 2008

Museu Histórico Nacional

Dia 20 de outubro

Temática – *Museus, memórias, história e nações*

09h30 – Abertura

10h00 – Conferência de abertura

Luis Díaz Viana - professor de investigação do Centro de Ciências Humanas e Sociais e diretor da coleção Fontes Etnográficas do Conselho Superior de Investigações Científicas (CSIC/Madrid).

Coordenador - José do Nascimento Júnior - diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do (Demu/Iphan/Minc).

11h30 – Mesa-Redonda

Regina Abreu - professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Aline Montenegro Magalhães - coordenadora do Centro de Referência do Museu Histórico Nacional - (Cerlub/MHN/Iphan/Minc).

José Neves Bittencourt - pesquisador do Iphan/Minc. Coordenador técnico do Museu Abílio Barreto (MG).

Coordenadora - Tânia Bessone - professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj).

15h00 – Mesa-Redonda *Museus e representações da nação no pós-colonialismo*

Daniel Castro Benitez - diretor da Casa Museu Quinta de Bolívar e do Museu da Independência do Ministério da Cultura da Colômbia (Bogotá/Colômbia).

Rubí Sanz Gamo - diretora do Museu Arqueológico Nacional (Madri/Espanha).

Vera Lúcia Bottrel Tostes - diretora do Museu Histórico Nacional (MHN/Iphan/Minc).

Coordenador - Márcio Rangel - museólogo do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Demu/Iphan/Minc).

Dia 21 de outubro

Temática: *Batalhas no campo da memória e dos museus*

9h30 – Conferência

Daniel Castro Benitez - diretor da Casa Museu Quinta de Bolívar e do Museu da Independência do Ministério da Cultura da Colômbia (Bogotá/Colômbia).

Coordenador - Mario de Souza Chagas - coordenador técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu/Iphan/Minc).

11h30 – Mesa-Redonda

Maria Leticia Mazzucchi Ferreira - professora adjunta. Coordenadora do curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

Alejandro Giménez - coordenador de museus da Direção Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Montevidéu/Uruguai).

Coordenadora - Lia Calabre - chefe do Setor de Estudos de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

15h00 – Mesa-Redonda *Democratização do museu: memória e movimentos sociais*

Maria Stella de Cáceres Almada - diretora do Museu das Memórias: Ditadura e Direitos Humanos (Assunção - Paraguai).

Elbio Ferrario - coordenador geral do Museu da Memória (Montevidéu - Uruguai).

Agustí Alcoberro i Pericay - diretor do Museu de História de Catalunha (Barcelona/Espanha).

Antonio José Correia - presidente da Câmara Municipal de Peniche (Peniche/Portugal).

Coordenadora - Joana D'Arc Fernandes Ferraz - professora do Prodoc/Capes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Dia 22 de outubro

Temática: *A nação imaginada e representada nos museus*

9h30 – Conferência

João Carlos Brigola - diretor do curso de mestrado em Museologia e coordenador do curso de pós-graduação em Museus e Educação da Universidade de Évora (Évora/Portugal).

Coordenador - Guilherme Neves – professor associado à Universidade Federal Fluminense (UFF).

11h30 – Mesa

Mario de Souza Chagas - coordenador do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu/Iphan/Minc).

Andrea Roca - doutoranda em Antropologia Social no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ).

Marília Xavier Cury - professora e chefe da Divisão de Difusão Cultural do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP).

Coordenadora - Vera Dodebei - professora associada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

15h00 – Mesa-Redonda: *Memória política e política da memória*

Ângelo Vanhoni - deputado federal (Brasil).

Magaly Cabral - diretora do Museu da República (MR/Iphan/Minc).

Cícero de Almeida - diretor executivo do Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF).

Coordenadora - Ângela Telles - professora da Universidade Estácio de Sá.

23 de outubro

Temática: *O sentido das Belas Artes e a Democratização dos Museus*

9h30 – Conferência

Luiz Guilherme Vergara - diretor do Museu de Arte Contemporânea (MAC).

Rafael Cardoso - professor associado à Pontifícia Universidade Católica (PUC-RIO).

11h30 – Mesa-Redonda

Mônica Xexéo - diretora do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/Iphan/Minc).

Milan Ivelic - diretor do Museu Nacional de Belas Artes (Santiago/Chile).

Coordenadora - Sônia Gomes Pereira - professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

15h00

Conferência de Encerramento - Desejos de memória e desejos de poder

Conferencista - Silvana Rubino - professora - Unicamp.

Promoção:

Ministério da Cultura

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Departamento de Museus e Centros Culturais

Ficha Técnica

Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan

José do Nascimento Júnior

Diretora do Museu Histórico Nacional

Vera Lúcia Bottrel Tostes

Curadoria Científica:

José do Nascimento Júnior - Demu

Mario de Souza Chagas - Demu

Sarah Fassa Benchetrit - MHN

Produção Executiva:

Alejandra Saladino - Demu

Sarah Fassa Benchetrit - MHN

Organização

Alana dos Santos Mendonça - MHN

Ângela Cardoso Guedes - MHN

Cléa Gonçalves dos Santos - MHN

Denise Maria de Oliveira Pereira - MHN

Geanete Justo - MHN

Ignácio Pereira - MHN

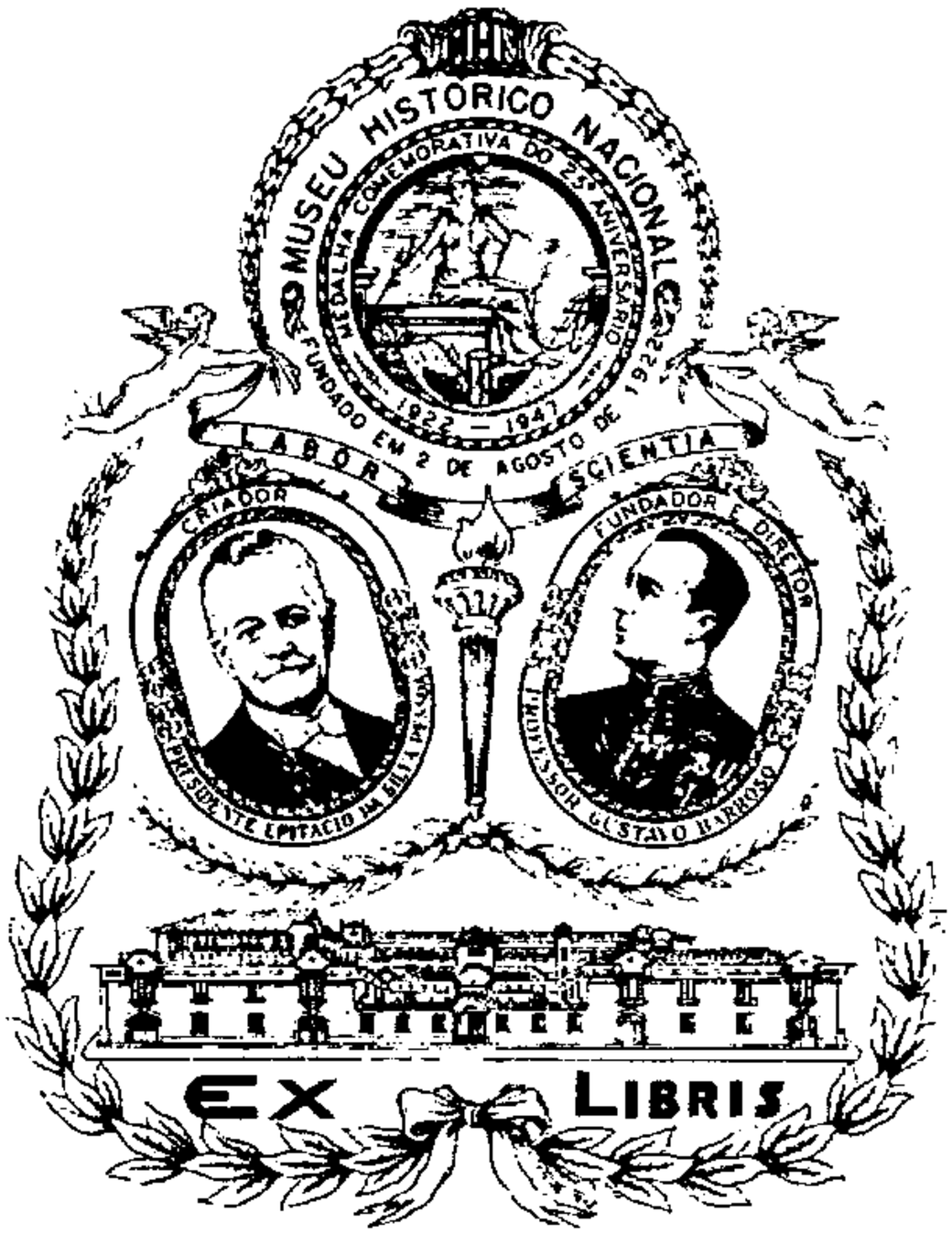
João Carlos Ribeiro - MHN

João Luiz Pirassinunga - MHN

Lau Torquato - MHN

Rozimar Vianna - MHN

Zeni Gonzaga - MHN



Este livro – *A Democratização da Memória: A Função Social dos Museus Ibero-Americanos* – foi composto e impresso para o Museu Histórico Nacional, na gráfica 4Pontos Estúdio Gráfico e Papéis Ltda., no Rio de Janeiro, com tipologia Century Gothic 9/10/11/12 pontos e o apoio da Associação de Amigos do Museu Histórico Nacional. **Acabou-se de imprimir em abril de 2009.**

A Democratização da Memória: A Função Social dos Museus Ibero-Americanos

Organização:

Mario de Souza Chagas
Rafael Zamorano Bezerra
Sarah Fassa Benchetrit

Colaboradores :

Agustí Alcoberro i Pericay
Alejandro Giménez Rodriguez
Aline Montenegro Magalhães
Andrea Roca
Antonio José Correa
Cristina Lleras Figueroa
Daniel Castro Benitez
Elbio Ferrario
João Carlos Brigola
José Neves Bittencourt
Luis Diaz Viana
Luiz Guilherme Vergara
Magaly Cabral
Maria Leticia Mazzucchi Ferreira
Milan Ivelic
Rubí Sanz Gamo
Vera Lúcia Bottrel Tostes

ISBN 978-85-85822-10-1

O discurso de que vivemos em sociedades plurais, multiculturais, em que prevalece a diversidade de etnias, culturas, gêneros e outros condicionantes socioculturais, e o reconhecimento de que as relações de poder assimétricas legitimam padrões culturais hegemônicos colocam reflexões acerca da incorporação de vozes silenciadas em práticas e discursos que visam à superação das desigualdades. Parte-se do pressuposto que a pluralidade cultural é uma riqueza a ser conservada. Todavia, ainda que ao legado patrimonial dos diferentes grupos sociais sejam atribuídos valores, apenas uma parcela é preservada em museus de caráter nacional como dispositivo estratégico para representação de tradições culturais e construção de uma determinada ideia de nação.

Efetivamente, qual é a função social dos museus em virtude das transformações da contemporaneidade? Como os museus estão dialogando com essas transformações e como deverão comportar-se? Como estão se preparando para o enfrentamento do agora e do futuro muito próximo?

Tendo estas questões em mente, foram propostos para o Seminário Internacional do Museu Histórico Nacional (2008) temas que possibilitaram análises e debates sobre a construção de processos identitários e a democratização da memória dos diferentes grupos que constituem os vários países ibero-americanos. Aspectos relativos à criação, representação e preservação cultural viabilizaram também uma densa reflexão sobre os conflitos oriundos do desejo de democratização de memórias como um direito de todos.

Os artigos que compõem o presente livro são originados do seminário e trazem olhares diversos sobre essas questões. O livro que ora apresentamos é uma publicação com característica polifônica, tal como os museus devem ser. Nas páginas que seguem, o leitor irá encontrar textos críticos, que clamam por uma compreensão mais ampla da contemporaneidade, analíticos, que buscam compreender os problemas através de sua historização, e engajados – porém, não menos refinados –, que mostram como a memória e os museus são espaços de representação e, por isto, também espaços de conflito e de democratização.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
2008 ANO IBERO-AMERICANO DE MUSEUS
IBRAM
IPHAN
Ministério da Cultura
BRASIL UM PAÍS DE TODOS GOVERNO FEDERAL