MUSEU, LITERATURA E EMOÇÃO DE LIDAR

Mário Chagas

INTRODUÇÃO

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

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

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

atraía e curava pedras, plantas, animais e homens. O iluminado Orfeu deu origem ao poeta Museu.

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

O presente texto, mesmo entendendo a literatura como uma extensão do corpo da memória, compreende que a experiência poética também é experiência mítica, transcende a escrita e a memória e se manifesta como um sentimento de estupefação, de admiração, de assombro. A experiência poética assim concebida exige um estado de espírito de menino, semelhante ao que Garcia Morente (1974: p.35-6) identifica como necessidade indispensável para o indivíduo que quer entrar no "território da filosofia." Para Paulo Freire (1978: p.53) o ato de conhecimento exige a admiração: "Ad-mirar implica pôr-se em face do "não-eu", curiosamente, para compreendê-lo.(...) Mas se o ato de conhecer é um processo – não há conhecimento acabado – ao buscar conhecer ad-miramos não apenas o objeto, mas também a nossa ad-miração anterior do mesmo objeto." Por seu turno os museus, como sugere Bruno Bettelheim (1991: p.138), também podem contribuir para provocar, sobretudo nas crianças, a admiração e o assombro. "Do assombro, diz ele citando Francis Bacon, nasce o conhecimento."

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

Compreendendo o museu como um 'canto' (no sentido de lugar) propício para a experiência poética, o presente texto busca finalmente perceber, dentro de um recorte arbitrário, ditado por coleta

fortuita, qual o ‘canto’ do museu na prosa poética e na poesia e como ele opera no campo relacional.

I- ATRAINDO OS MUSEUS E AS COLEÇÕES PARA UM OUTRO CAMPO

> *(...) temos que admitir mudanças profundas na forma de atuação de cada museu. Mudanças tão profundas quanto as mudanças da própria sociedade e que exigem naturalmente novas propostas museológicas, novos perfis dos animadores desses processos, pois lidar com pessoas é bem mais complexo do que lidar com coleções. Expor e defender idéias é bem mais difícil do que expor objetos.*[1]
>
> Mário Moutinho

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

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

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

O poeta Manuel de Barros anda dizendo por aí [2] que "o poema é antes de tudo um inutensílio" (1982: p.23). Se o poeta (não) estiver apenas brincando de esconde-esconde, está evidenciado o parentesco entre o poema e o objeto museológico, entre o poema e a coleção. Os objetos museais são também inutensílios; são coisas, trens e trecos que perderam a serventia e a utilidade de origem e passaram a ter uma outra serventia, uma outra servidão até então não prevista. A condição de inutensílio, no entanto, não alija do poema, do objeto e da coleção a possibilidade de despertar idéias, emoções, sensações e intuições e muito menos a possibilidade de ser manipulado como um utensílio de narrativas nacionais, comemorativas e celebrativas de determinadas formas de poder. O inutensílio não está despido de significado, ao contrário, está aberto a diferentes significações.

O parentesco entre o museu, a coleção, o poema e outras formas de expressão literária pode ser flagrado em João Cabral de Melo Neto[3] (**Museu de Tudo** e **Museu de Tudo e depois**), em Mário de Andrade[4] (**Macunaíma** e **O Banquete**), Carlos Drummond de Andrade[5] (**Reunião : 10 livros de poesia**), Cecília Meireles[6]

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

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

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

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

(**Mar Absoluto e outros poemas** e **Retrato Natural**), Wislawa Szymborka[7] (poemas incluídos no livro **Quatro Poetas Poloneses**, organizado e traduzido por Henryk Siewierski e José Santiago Naud), Italo Calvino[8] (**Palomar** e **Cidades Invisíveis**), Charles Kiefer[9] (**Museu de Coisas Insignificantes**) e diversos outros escritores.

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

V - Museu da Inconfidência

São palavras no chão
e memória nos autos.
As casas inda restam,
os amores, mais não.

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

Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.

---

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

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

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

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

Muros pranteiam. Só.
Toda história é remorso

Aqui o poeta indica o que restou e o que não restou na luta contra o tempo: algumas casas e algumas peças que bem podiam estar inseridas em uma coleção museal. Tanto as peças, quanto as casas não são mais o que eram, são ecos. A palavra 'eco' merece uma atenção especial. A rigor as coleções dos museus têm existência aqui e agora. Em relação ao passado elas são apenas 'eco' de uma voz que já se apagou, mas que curiosamente ainda grita em nossos ouvidos exigindo atenção (leituras e releituras). Apenas a macia flor do esquecimento, sem nenhum perfume capaz de evocar lembranças, governa o ingovernável Senhor do Tempo. Ainda assim, há um choro, há um pranto oculto nas coisas; há uma gota de sangue, de suor, ou mesmo de lágrima nas coleções dos museus. Aí estão os ecos dos massacres de Canudos[10], Candelária[11], Carandiru[12], Vigário Geral[13], Carajás[14] e o caso do índio pataxó queimado vivo[15]. E é isso e mais ainda o que leva o poeta a concluir: "Toda história é remorso".

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

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

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

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

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

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

Museu

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

Aqui a poeta faz um inventário dos objetos que normalmente fazem parte das coleções dos museus: espadas, viseiras, espadas, cetros, coroa, anéis, leques, trompas, pêndulos, espelhos, ouro, prata, turquesa e granadas. É quase possível advinhar o museu[16] visitado e referido pela poeta. Aqui estão os objetos de guerra, as insígnias do dominador, os sinais de vitória das oligarquias e das elites política, econômica e religiosa. Aqui estão os fragmentos

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

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

de memória fugitiva de um bem determinado segmento social. São evidências concretas e materiais. Com doce e singular rebeldia a poeta questiona o museu em seus esquecimentos e pergunta sobre a herança dos poetas, sobre a estrela, o passarinho, a sensitiva, a água, a bem amada e a vaga saudade. A poeta quer saber como o museu resolve a questão dos bens não-tangíveis. Afinal isto deve ou não deve fazer parte do campo de interesse e de questionamento museológicos?

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

O Ramo de Flores do Museu

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

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

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

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

O poema parece estar conectado liricamente ao ramo ou buque de flores que, segundo a tradição, foi ofertado pela princesa Leopoldina Teresa, filha de Pedro II, ao duque de Saxe, príncipe consorte, e que hoje faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional.[17] Visualizando o ramo de flores a poeta estabelece um diálogo imaginário com a princesa, onde o tempo que extingue brilhos, cores e mão habilidosa, exerce um papel central. Neste soneto, a poeta identificando as pétalas franzinas e frágeis das flores faz um movimento de costura entre a vida e a morte. O ramo de flores do museu está morto, mas por um jogo de ilusão ele está também "liberto da mortal sentença" de destruição. Ele é a sobrevivência de um ramo de flores ofertado a alguém, e ao mesmo tempo um cadáver insepulto capaz de evocar lembranças da vida social brasileira no final do século XIX. Ele foi roubado da morte e transformado em suporte de memória, em âncora provisória de bens não-tangíveis. É isto o que permite à poeta ler naquele ramo de flores secas e descoloridas a "presença do amor" e das "fábulas divinas".

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

Museu

Há pratos, mas falta apetite.
Há alianças, mas falta reciprocidade
Pelo menos desde há 300 anos.
Há o leque – onde os rubores?
Há espadas – onde há ira?

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

E o alaúde nem tange a hora gris.
Por falta de eternidade juntaram
Dez mil coisas velhas.
Um guarda musgoso cochila docemente
Com os bigodes caindo sobre a vitrine.
Metais, barro, pluma de ave
Triunfam silenciosamente no tempo.
Apenas um alfinete da galhofeira do Egito
Ri zombeteiro.
A coroa deixou passar a cabeça.
A mão perdeu a luva.
A bota direita prevaleceu sobre a perna.
Quanto a mim, vivo, acreditem por favor.
Minha corrida com o vestido continua
E que resistência tem ele!
E como ele gostaria de sobreviver!

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

Marcando posição nesse jogo metafórico de vida e de morte a poeta anuncia que está viva. O seu vestido quer sobreviver (como um corpo); mas a um corpo não é possível viver sem aquilo que lhe dá vida. Para haver sobrevivência é preciso que a vida deixe de contar, sobrevivência é resto de vida. A poeta combatente que resistiu ao nazismo sabe que a vida é inteira.

Em Italo Calvino, no livro Palomar[18], encontra-se "O museu dos queijos" (1994: p.66-9), "cujo sortimento parece querer documentar todas as formas de laticínios imagináveis". Este museu é uma loja, mas também é uma enciclopédia e um dicionário. "Por trás de cada queijo há um pasto de um verde distinto sob um céu distinto(...)."

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

O museu de queijos de Italo Calvino evoca memórias, mas também provoca esquecimentos. Sendo uma loja, ele está aprisionado nas malhas da rede de consumo, os seus bens patrimoniais tem valor de mercado, tem serventia financeira, e podem ser consumidos, sem nenhuma preocupação com a preservação do suporte material. Sendo museu, ele é espaço de trocas simbólicas crivado de contradições, uma vez que ali tudo está em uso e o próprio acervo pode ser devorado. A indicação de que por trás de cada queijo há pastos verdes e céus distintos, sugere que ali o interesse também reside no não-tangível. De que interessa um Museu de Queijos que

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

não possam ser provados? Seria a própria negação da memória do paladar. O mesmo se poderia dizer de um Museu de Vinhos[19], de um Museu de Doces Mineiros ou de um Museu de Cachaças[20]. Em todos estes casos o desafio é a musealização do não-material, da técnica, do fazer, do saber, do sabor, do odor, do processo e dos elementos naturais em vida. A rigor este é o desafio dos os museus: ou eles são espaços de relação que operam a favor da humanidade e da vida pela via do não-tangível ou arcas de acumulação de bugigangas que se cristalizam nos sobejos de morte.

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

> **um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente.**

O museu do palácio das esferas de Fedora reúne não o já realizado ou já feito ou mesmo aquilo que foi, mas sim aquilo que poderia ter sido se... O que encontramos nas esferas de vidro são

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

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

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

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

> **turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo d'água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados facões flechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses, obeliscos mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornitomorfas de Iguape, opalas do igarapê Alegre, rubis e granadas do rio Gurupi, itamotingas do rio das Garças, itacolumitos, turmalinas de Vupabuçu, blocos de titânio do rio Piriá, bauxitas do ribeirão do Macaco, fósseis calcáreos de Pirabas, pérolas de Cametá, o rochedo tamanho que Oaque o Pai do Tucano atirou com a sarabatana lá do alto daquela**

> **montanha, um litóglifo de Calamare, tinha todas essas pedras no grajaú. (1978: p.65)**

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

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

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

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

é Félix de Cima, prefeito e mecenas da cidade de Mentira[21], que

[21] Mentira é o nome da cidade que serve de pano de fundo para **O Banquete** - obra de ficção publicada por M.A. em capítulos semanais na **Folha da Manhã**, a partir de

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

No primeiro exemplo temos a evidência de uma oposição contundente, mas também uma singela similitude, entre a coleção de pedras (coisas concretas e tangíveis, objeto de estudo das ciências naturais e classificatórias) e a coleção de bocagens, ou palavras-feias (elementos não-materiais, pertencentes à esfera do não-tangível). O Muiraquitã, exemplo singular de artefato, é "pedra verde" e é talismã, e, por isso mesmo, participa com nitidez das duas esferas: a do tangível e a do não-tangível.

No segundo exemplo temos a "coleção de orquídeas e avencas" (bens naturais à partida) impregnada de uma dimensão cultural e humana, e a coleção de discos como uma indicação dos limites da preservação do não-tangível (a música) através de um suporte tangível (o disco). Esta situação limite fica mais clara quando se compreende que quem preserva a música (folclórica, popular ou erudita) não é o disco, a fita ou a partitura, e sim o músico em

---

maio de 1944 até a sua morte em fevereiro de 1945. Félix de Cima (um dos cinco personagens de **O Banquete**) é o prefeito de Mentira, mecenas e colecionador. Ele despreza as manifestações nacionais, protege os estrangeiros e considera toda ousadia artística como arte bolchevique.

diálogo, ação, vivenciação e execução musical[22]. Félix de Cima, prefeito e mecenas de Mentira, é um exemplo bem acabado do colecionador alienado e egocêntrico.

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

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

João Cabral de Melo Neto e Charles Kiefer[23] desafiam o nosso pensamento com seus títulos intrigantes: **Museu de Tudo** (1975), **Museu de Tudo e depois** (1988) e **Museu de Coisas Insignificantes** (1994). Sabemos que tudo é museável, mas sabemos também que na prática nem tudo será musealizado. A idéia de um museu de tudo é um absurdo lógico. Mas essa mesma idéia serve de alerta para os procedimentos totalitários de alguns museus (novos ou

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

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

velhos) que pretendem museificar a vida e não se contaminar com ela. O museu de tudo é museu de nada, assim como a memória total, do ponto de vista humano, é puro esquecimento, e a preservação total é destruição e morte radical.

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

Museu de Tudo

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

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

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

O Mito em Carne Viva

Em certo lugar de Castela,
num dos mil museus que ela é,
ouvi uma sevilhana,
a quem pouco dizia a Fé,
ante uma Crucificação
comovida dizer
a emoção mais nua e crua
corpo a corpo, imediata, ao pé,
sem compunção fingida,
sem perceber sequer
a névoa que a pintura
põe entre o que é e o que é:
Lo qui é no habrá sufr'io e'ta mujé!

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

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

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

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

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

No museu da memória

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

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

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

Os museus e as coleções foram atraídos para o campo da literatura com a intenção de perceber o encantamento do tema e ao mesmo tempo romper com as certezas acerca do que o museu é. O museu pode ser tanta coisa... mas, entre as tantas coisas que ele pode

ser interessa pensá-lo como espaço de encontro, de convivência, de cantoria, de cidadania, de resistência, de lazer e de luta, tendo como pano de fundo a memória e o esquecimento, a preservação e a destruição. Interessa compreender, de mãos dadas com os poetas, que o problema dos museus não está nas coisas e sim naquilo que lhes confere sentido, que o não-tangível é capaz de alimentar o tangível com vida e movimento e que a experiência poética no ‘canto’ museu pode subverter a ordem museológica estabelecida, criar novas possibilidades de leitura e gerar admiração, estupefação e assombro e com isso produzir conhecimento ali mesmo, no coração do inesperado.

II - MUSEU, MUDANÇA E EMOÇÃO DE LIDAR[24] COM O TRANSITÓRIO

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

Omar Khayyam

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

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

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

museus diversificam as suas atividades culturais e educativas, outros investem nas novas tecnologias.

As fronteiras das especializações museológicas estão sendo rompidas. A classificação dos museus em instituições de arte, de história e de ciências, já não atende às necessidades atuais. Essas mudanças estão a exigir novos profissionais, novos agentes para os processos culturais, novos processos de formação e uma produção de conhecimento articulada com a atualidade. O problema da formação não reside em uma mudança no rol de disciplinas de um curso qualquer, ele está situado ao nível das mentalidades e no aprisionamento a modelos educativo-culturais que, travestidos de pompa e circunstância neo-liberal, valorizam o capital em detrimento do trabalhador, o ter em detrimento do ser, a bugiganga em detrimento do humano. Estes modelos resultam em processos museológicos que cultuam acervos, que valorizam a acumulação de tesouros materiais, que compreendem o cultural engessado nas coisas, aprisionado na órbita da morte. Para os adeptos desses modelos o interesse museológico concentra-se no valor mercadológico e não na cultura viva ou na relação que os seres mantêm com os outros seres, com os bens tangíveis e não-tangíveis.

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

a convicção de que a paródia em pauta, problematiza de maneira bastante singular o tema museus e mudança:

Como uma onda no mar

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

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

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

como uma onda no mar.

As idéias básicas de uma prática museológica comprometida com o vida, com a transformação, com a construção de um mundo melhor, estão presentes nessa saborosa paródia que é também uma espécie de hino que saúda e exalta a museologia voltada para as pessoas, para os sujeitos da história. Os museus são impermanentes, os objetos são impermanentes, as exposições são impermanentes. Tudo muda o tempo todo. Não será a própria identidade alguma coisa que se faz e se refaz, alguma coisa que está em permanente devir? O alento dessa museologia impermanente, transitória, não será a própria onda do mar, o movimento da vida?

A Dra. Nise da Silveira[25] na abertura da exposição: **40 anos de estética na Casa das Palmeiras**, realizada em 1997, no Museu da República, depois de ter brincado de estranhar o fato inusitado do Palácio do Catete, antiga Casa de Poder, abrigar uma exposição que apresenta a produção de doentes mentais, esclareceu que o que alimenta a relação entre os terapeutas e os clientes[26] da Casa das Palmeiras é a "emoção de lidar". A emoção de lidar com pessoas que estão fora dos padrões considerados normais, que são colocadas às margens da vida social, que são consideradas improdutivas e descartáveis pela sociedade capitalista e de consumo, chega mesmo a ter um caráter revolucionário. A emoção de lidar foi , com certeza, o móvel que impulsionou a rebeldia da Dra. Nise da Silveira:

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

Assim, fica bastante claro que o Museu de Imagens do Inconsciente[27] nasceu do não-conformismo, de um rompimento com a ordem cristalizada que buscava enquadrar e aprisionar o humano, a

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

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

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

emoção, a intuição, a sensação, a mente e a vida nos limites do estabelecido, do conhecimento estagnado e morto. A sobrevivência do Museu de Imagens do Inconsciente como um organismo vivo e inovador não está garantida pelo impulso de sua causa geradora, ela depende da manutenção do facho da rebeldia e da emoção de lidar que é, ao mesmo tempo, a valorização do pulso da vida. No caso de qualquer outro museu a situação não é diferente. Olhados de uma determinada perspectiva, os museus também têm uma expressão triste, miserável, decadente, mas também neste caso é possível olhar o outro lado e "encontrar tesouros incalculáveis". É evidente que não se trata das condecorações, das louças brasonadas, das moedas e selos raros, das baixelas de prata, das jóias dos monarcas e dos seus súditos, das medalhas e troféus de guerra, dos fetiches, das relíquias ou dos fósseis. Nos museus também está presente a emoção de lidar. A emoção de lidar com as pessoas, com a cultura viva. A emoção de lidar com os inutensílios e organizá-los dentro de uma determinada estrutura gramatical. A emoção de aprender a falar a língua das coisas, sabendo que falar a língua das coisas não significa falar para as coisas, significa aprender a falar através das coisas consigo mesmo e com o outro.

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

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

A exposição **40 anos de estética na Casa das Palmeiras** apresentou num espaço que foi marcado pela presença oficial do Chefe do Poder Executivo[28], um acervo que rompe inteiramente com o tradicional; não se trata de um tesouro composto por obras de artistas consagrados e ligados no mercado de arte; não se trata de um conjunto de alfaias e condecorações utilizadas por aristocratas e políticos de linhagem monarquista ou republicana; mas sim, de um tesouro, descoberto por Nise da Silveira, que traz indelével marca de humanidade, que amplia as significações da relação da mente com os múltiplos seres, mundos e realidades. O acervo poético e plástico da Casa das Palmeiras, como sugere Nilza de Oliveira (1997), denuncia a discriminação conceitual entre os chamados sadios e os denominados loucos. Mas, o tesouro maior da Casa das Palmeiras e do Museu de Imagens do Inconsciente reside no intangível, na reinvenção do contato humano, no deslumbramento, no assombro, na estupefação diante dos múltiplos estados mentais, no exercício da emoção de lidar.

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

III - MUSEU: CASA ONDE 'DESDORMEM' INUTENSÍLIOS

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

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

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

> **Todos nós que lidamos com arte estamos acostumados às profecias apocalípticas. Já se anunciou o fim da palavra, o fim do livro, o fim da pintura, o fim da música. E numa época em que mais que nunca se escreve, se publica, se pinta, se compõe. E isto na maioria dos casos é anunciado, não como uma catástrofe, mas como um avanço. Pode-se dizer que surgiu um novo tipo de atividade intelectual que**

> **consiste, não em fazer arte, mas em profetizar a arte do futuro. Isso não deixa de ter o seu encanto, mas levando a crer que a única maneira de se criar arte (seja do presente, seja do futuro...) é fazendo arte agora, porque não se transforma coisa alguma pondo-se do lado de fora dela, a tecer teorias.**

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

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

A globalização não é o único fenômeno social a afetar os museus nessa viragem de século. À semelhança do que aconteceu no final do século XIX, estamos vivenciando uma nova explosão do espírito comemorativo e uma nova valorização das memórias. A

memória, com todos os perigos de manipulação e alienação, está na moda. Diariamente encontramos na mídia notícias sobre museus, preservação de fragmentos de memória, patrimônio cultural etc. Mas tudo isso está a indicar que a memória e a preservação do patrimônio cultural estão em cheque. A corrida em direção à memória e à preservação é também uma corrida em direção ao esquecimento e à destruição.

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

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ANDRADE, Mário. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

___. **Macunaíma**. São Paulo: Martins, 1978.

BARROS, Manoel de. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

___. Entrevista exclusiva. **Caros Amigos.** Rio de Janeiro, ano 1, n.3, p.18-21, 1997.

BETTELHEIM, Bruno. **A Viena de Freud e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de ouro da mitologia**: A idade da fábula, história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

___ . **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAGAS, M. S. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999. (Cadernos de Sociomuseologia, v.13).

___. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

____. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d.

KHAYYAM, Omar. **O Rubaiyat**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

KIEFER, Charles. **Museu de Coisas Insignificantes**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

MACEDO, Vera. Casa das Palmeiras: 40 anos de funcionamento. **Quatérnio Revista do Grupo de Estudos C. G. Jung**, n. VII, p.115-24, 1996.

MELO NETO, João Cabral de. **Museu de Tudo**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1975.

___. **Museu de Tudo e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MEIRELES, Cecília. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MORENTE, Manuel Garcia. **Fundamentos de Filosofia**: lições preliminares. São Paulo: Mestre Jou. 1976.

MOUTINHO, Mário. **Museus e Sociedade**. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico, 1989.(Coleção Cadernos Património, 5).

___.**SEMINÁRIO MEMÓRIA, EDUCAÇÃO E AMBIENTE**: perspectivas para uma ecologia urbana. Museologia, memória e planejamento urbano**(**Conferência de abertura). Rio de Janeiro: Museu da Limpeza Urbana/ Casa de Banhos do Caju, 1997.

NAUD, José Santiago e Siewierski, Henryk. (org.) **Quatro poetas poloneses**. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1995.

NÚCLEO DE CULTURA INDÍGENA. **Etenhiritipá**: Cantos da Tradição Xavante. Manaus: Compact DISC digital audio, 1996.

NUNES, Benedito (org.). **A utopia antropofágica**: a antropofagia ao alcance de todos. Rio de Janeiro: Globo, s.d.

OLIVEIRA, Nilza de. A estética da Casa das Palmeiras. In: **Catálogo da exposição 40 Anos de Estética na Casa das Palmeiras**. Rio de Janeiro: Museu da República/II Colóquio Latino-Americano de Estética: Estética em Questão, 1997.

SANTOS, Maria Célia T. M. **Processo museológico e educação** - Construindo o Museu Didático - Comunitário prof. Lomanto Júnior, em Itapuã (tese de doutoramento em Educação / UFBa) Salvador: UFBa, 1995.

SANTOS, Myrian. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória tradição e traços do passado. **RCBS**, n.. 23, p.70-84, 1993.

SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: Comunicação e Educação, II, 1998. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/MinC. Anais…

SHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SOLA, Tomislav. Conceito y naturaleza de la museologia. **Museum.** Paris: UNESCO**,** n.153, v.39, n.1, p.45-49, 1989.

SUANO, Marlene. **O que é Museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MEMÓRIA E PODER: dois movimentos

Mário Chagas

INTRODUÇÃO

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

Nietzsche

Sembrar la memoria.
para que no crezca el olvido.
Poema visual
opus 2/96 [29]

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

A preservação e a destruição, ou de outro modo, a conservação e a perda, caminham de mãos dadas pelas artérias da vida. Como sugere Nietzche (1999, p.273) é impossível viver sem a

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

perda, é inteiramente impossível viver sem que a destruição jogue o seu jogo e impulsione a dinâmica da vida.[30]

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

Indicar que as memórias e os esquecimentos podem ser semeados e cultivados corrobora a importância de se trabalhar pela desnaturalização desses conceitos e pelo entendimento de que eles resultam de um processo de construção que também envolve outras forças, como por exemplo: o poder. O poder é semeador e promotor de memórias e esquecimentos.

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

[30] Eu gostaria de dizer: o processo civilizatório e a dinâmica de construção do indivíduo.

nenhuma forma de relação com o passado é, em si mesma (Santos, 1993: p.83), emancipadora ou coercitiva.

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

1º MOVIMENTO: memória que explode

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

A admissão de que a memória acumulada possa ter sido o grande detonador da Revolução de 1789, leva o pesquisador a admitir que se há um movimento de memória que se dirige a um passado e lá se cristaliza - como "culto à saudade"[31], lembrança que aliena e evade o sujeito de si e do seu tempo, lembrança reificada e saturada de si mesma e por isso sem possibilidade de criação e inovação – há também um movimento de memória que se dirige para o presente. É o choque entre esses dois movimentos, com a vitória ainda que temporária do segundo, que gera a possibilidade da

memória constituir-se em um grande detonador de transformações e mudanças individuais e sociais.

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

O movimento de memória que se dirige ao presente, operando como uma espécie de contramemória (Foucault, 1999: p.33), articula-se com a vida e se instala, como diria Nietzsche, "no limiar do instante, esquecendo todos os passados." Segundo o autor de **Da utilidade e desvantagem da história para a vida** (1999: p.273), aquele que não for capaz desses esquecimentos não conseguirá manter-se concentrado num ponto como uma deusa de vitória e "nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne os outros felizes." Um homem que não pudesse mais esquecer [32], perderia a própria humanidade e em seguida o poder de agir.

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

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

---

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

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

com a economia, com a educação, com a produção intelectual, com a religião, com as instituições públicas e privadas.

A Revolução francesa institui marcos de memória (datas, heróis e monumentos) articulados com um novo conceito de nação. A comemoração desses novos marcos está inserida no projeto revolucionário. As festas não são apenas festas, são também lembranças da Revolução vitoriosa. A memória que foi o dispositivo detonador do novo, agora é utilizada para recordar, para comemorar, para garantir a ordem inaugurada (no passado). Utilizada para opor-se à antiga classe dominante, a memória agora é usada pela burguesia e vai penetrar com ou sem sutileza nas escolas[33], nos museus, nas bibliotecas, nos arquivos, na produção artística, religiosa, filosófica e científica.

Concebidos inicialmente como "lugares" do projeto revolucionário os museus, arquivos, bibliotecas e escolas tornados instituições públicas se multiplicam e chegam à atualidade como patrimônio coletivo e memória instituída. Em 1790, foram criados na França, os Arquivos Nacionais e em 1794 eles foram abertos ao público. No caso dos museus, a situação não é diferente. A vontade da burguesia afirmar-se como classe dirigente passa pela criação de um projeto museológico, claramente delineado. Como indica Suano (1986, p.28): "No ano de 1791, as assembléias revolucionárias propuseram, e a Convenção Nacional aprovou em 1792, a criação de quatro museus, de objetivo explicitamente político e a serviço da

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

nova ordem." Esses quatro museus são os seguintes: 1º o **Museu do Louvre**, inaugurado em 1793, no dia 10 de agosto (marco da queda da monarquia)[34], exalta a civilização, realiza o elogio da nação e destaca a sua participação no concerto universal como herdeira dos valores clássicos ocidentais e para isso privilegia as obras de artes consagradas colocando ao seu lado, posteriormente, artefatos de povos "primitivos" e de países colonizados; 2º o **Museu dos Monumentos**, inaugurado em 1795, constitui um dos arquétipos do "museu-memória"[35], objetiva reconstruir o passado grandioso da nação, celebrar e comemorar o grande feito; 3º o **Museu de História Natural** [36], inaugurado em 10 de junho de 1793, surge a partir do Jardim Real de Plantas Medicinais e volta-se para o desenvolvimento científico classificatório, naturalmente ordenador, uma vez que a história da natureza é também a revelação da ordem natural dos seres e das coisas e 4º o **Museu de Artes e Ofícios**, orientado para as ocupações técnicas e realizações práticas, instalado em 1802, como o *Conservatoire des arts et métiers*.

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

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

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

Esse plano museológico[37] singular merece atenção. O poder em exercício amplia a sua rede de relações, produz novos sentidos, estabelece linhas de pensamento, determina o que deve ser conhecido, multiplica as instituições de memória (e de esquecimento) atribuindo-lhes um papel de fonte de saber, de "luz" e de "esclarecimento". Esses quatro museus, cujo projeto é genericamente esboçado no final do século XVIII, ganham corpo e desenvolvimento no século XIX que, como se sabe, é "a idade de ouro dos museus." (Bréon, 1994: p.4) Esse quaternário constitui-se a partir do exercício de agrupamento de seres, coisas e imagens com nomeações e funções específicas. Os seres musealizados passam a ser memória da natureza e da vida, excluídos do campo das relações, eles são enquadrados nas *gavetas naturais* da ordem da repetição. As coisas também precisam ser disciplinadas e organizadas com o suporte da memória, da experiência, do pensamento sobre o já produzido. O próprio pensamento repetidamente passa a ser derivado da memória. As imagens musealizadas, submetidas a um padrão estético, tem o seu lugar próprio e passam a ser monumentos, testemunhos fidedignos, registros de memória.

Como esclarece Emmanuel Bréon, a partir de 1789, a Revolução deu início a um processo de confisco dos bens nacionais que estavam sob a posse da realeza, e, ao mesmo tempo, de destruição das lembranças do Antigo Regime. "Para assegurar a

[37] É interessante observar que o anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), elaborado por Mário de Andrade, em 1936, dentro do programa da Revolução de 1930, sugere também a criação de quatro museus nacionais: o museu arqueológico e etnográfico (que deveria resultar de uma transformação do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista); o museu histórico (que deveria resultar do desenvolvimento do Museu Histórico Nacional); a galeria de belas artes (criada em 1937, com o nome de Museu Nacional de Belas Artes) e o museu de artes aplicadas e técnica industrial (que não existia, mas que também nunca foi criado). Esse projeto museológico de

salvaguarda dessas riquezas, ela [a Revolução] deveria criar um espaço neutro, que **fizesse esquecer** [38] as suas significações religiosas, monárquicas ou feudais: este espaço seria o museu" (1994: p.4). O esclarecimento de Bréon favorece o entendimento das sutilezas do exercício do poder articulado `a memória e ao esquecimento. O projeto museológico alinha-se com o ideal revolucionário à medida em que concebe museus como instituições públicas e abertas ao público. Depositário fiel dos bens retirados da esfera privada da realeza e inseridos na esfera pública em nome da Revolução, o museu passa a ser também o conservador de lembranças do Antigo Regime, lembranças representadas através de bens materiais que escaparam da guilhotina pelo salvo-conduto de um suposto interesse nacional e coletivo. O interesse nacional é um discurso homogeneizador. No caso dos museus, ele também é o argumento que sustenta a continuidade e a permanência das riquezas e dos valores artísticos e científicos.

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

No século XVIII e durante um largo período do XIX os museus, as artes e os monumentos desempenharam um tríplice papel:

Mário de Andrade guarda estreitas relações com aquele desenhado no final século XVIII.

educar o indivíduo, estimular o seu senso estético e afirmar o nacional. Os "bárbaros" e os "escravos" estavam portanto colocados fora do alcance desse tríplice objetivo. Em outros termos: os museus da modernidade são também dispositivos disciplinares, eles individualizam seus usuários, qualificam seus visitantes e exigem saberes, comportamentos, gestos e linguagens específicas para a fruição de seus bens e o aproveitamento de seus espaços. O poder disciplinar nos museus revela-se de maneira clara através de quatro aspectos ou de quatro "características básicas" (Foucault, 1977: p.125-199 e Machado, 1999: p.VII-XXIII): **1º - A organização do espaço.** Pela via dos procedimentos museográficos o espaço é organizado e individualizado. Salas, ambientes, circulações e circuitos, relacionados com funções específicas e hierarquizadas, são criados; **2º - O controle do tempo**. Nos templos de memória o tempo é controlado, por mais livre que aparente ser. Há uma velocidade ideal para os usuários do museu: não convém ser muito rápido, nem demasiadamente lento. Há um tempo ideal para que os corpos entrem e saiam do museu. Esse tempo ideal está vinculado à idéia de um princípio de normalidade para a absorção do conhecimento de que o museu é o gentil depositário ou o fiel carcereiro. Além disso, existem horários e dias interditos; **3º - A vigilância e a segurança do patrimônio**. Se o museu guarda monumentos, documentos, tesouros e riquezas sem par, e se os "bárbaros" e os "escravos" só se relacionam com eles para roubá-los, danificá-los e destrui-los, é preciso proteger esse conjunto de bens. Essa será uma das principais funções dos conservadores, fiscais das coisas e dos seres. É preciso vigiar ostensivamente e ao mesmo tempo manter um "olhar invisível" debruçado sobre as ameaças que pairam sobre os bens musealizados. Entre essas ameaças destaca-se o público. É preciso vigiar o público visível e invisivelmente, de tal modo que o público

[38] O grifo é meu.

passe a vigiar o público. **4º - A produção de conhecimento**. O poder disciplinar nos museus gera também saberes específicos: referentes ao espaço, ao tempo, aos bens colecionados, ao público e ao próprio conhecimento produzido. Esse novo conhecimento voltará a ser aplicado para o aprimoramento do poder disciplinar.

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

> **(…) tendo-me cansado da insolência do Povo comum, a quem beneficiei com visitas ao meu museu, cheguei a resolução de recusar acesso à classe baixa, exceto quando seus membros vierem acompanhados com um bilhete de um Gentleman ou Lady do meu círculo de amizades. E por meio deste eu autorizo cada um de meus amigos a fornecer um bilhete a qualquer homem ordeiro para que ele traga onze pessoas, além dele próprio, e por cujo comportamento ele seja responsável, de acordo com as instruções que ele receberá na entrada.**[39]

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

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

Bjurström (1993: p.560), os dias destinados ao resto do público seriam reduzidos para três e os reservados para estudos dos artistas ampliados para sete.

Nos dois exemplos encontra-se o traçado de uma política que hierarquiza os usos e os usuários dos bens musealizados, estabelecendo quem pode, quando pode e de que forma pode utilizar o museu e os seus acervos. O primeiro exemplo valoriza as relações sociais de um bem determinado círculo de amizades, estimula a troca de favores e fixa o comportamento canônico. O segundo privilegia de um modo todo especial os artistas em detrimento de outros públicos.[40] Mais do que um privilégio esse acesso facilitado é uma troca de favores, uma permuta de poderes, uma vez que os artistas é que vão construir obras monumentais para assegurar a glória, a imortalidade, a presença no corpo da memória das imagens, dos feitos e dos heroísmos de alguns revolucionários que acabavam atuando como os antigos representantes da nobreza e do clero.

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

O movimento expansionista europeu encontra na institucionalização da memória - leia-se na criação e manutenção de museus, bibliotecas e arquivos - um instrumento e uma via para a afirmação dos valores burgueses. Nesse sentido, essas instituições

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

são também um *espelho* ou um *palco* (caso específico dos museus) onde as transformações que se operam na sociedade européia e as conquistas realizadas pela burguesia são, de algum modo, refletidas e apresentadas.

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

Na Dinamarca, por exemplo, a partir de 1879, com os trabalhos de Bernhard Olsen, estará em processo a criação do museu nacional de etnografia (Dansk Folkemuseum), oficialmente aberto em 1885. Ao lado desse museu, isto é: ao mesmo tempo e no mesmo espaço, Olsem abre um *panoptikon.* Utilizando manequins em cera ele reconstitui, de maneira realista, cenas que ilustram acontecimentos históricos e representam personagens célebres. (Maure, 1993: p.151) A palavra *panoptikon* tem o sentido de local de guarda, ponto ou posição central de onde o observador tem visão periférica. Estudando as origens da medicina clínica e os problemas da penalidade Foucault (1972, 1975 e 1979) depara-se com o ***Panoptikon*** do jurista inglês Jeremy Bentham, editado no final do século XVIII, e afirma que trata-se de uma espécie de "ovo de Colombo na ordem da política". O *panoptikon* é assim descrito pelo filósofo francês:

> **(…) na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção**

> **periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas tem duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. (…) O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (1977: p.177)**

O *panoptikon* museológico concebido por Olsen no final do século XIX além testemunhar a força de penetração da figura arquitetural idealizada por Bentham, sugere que as aproximações entre museus e tecnologias de poder são muitas e precisam ainda ser investigadas com profundidade.[41] Reduzir o *panoptikon* a um sistema ótico ideal e a partir daí justificar a sua aplicação museológica, desvinculando-a do exercício do poder é, no mínimo, escamotear a questão. Interessa, portanto, perguntar: Quem está sendo retirado da masmorra, da escuridão, do esconderijo? Quem está sendo mergulhado num novo campo de luz e de visão? Quem vê e o que vê? Quem vigia quem?

[41] Este campo de pesquisa até onde me é dado saber está praticamente inexplorado.

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

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

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

O *panoptikon* museológico, a rigor, é tudo isso ao mesmo tempo e no mesmo espaço. O museu vigia e é vigiado. O acervo vigiado também serve para vigiar. O público olha as cenas, as ambientações, as reconstituições do real e é olhado pelos olhos dos

vigilantes, mas também pelos olhos de cera, pelo olhar invisível. Tudo isso relacionado com um saber que se quer luminoso e iluminador.

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

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

Como sustenta Hugues de Varine:

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

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

O panorama das instituições brasileiras que cuidam da preservação e difusão do patrimônio material e espiritual produzido nas relações com os campos empíricos do trabalho, da vida e da linguagem, foi concretamente transformado após a transferência da corte e da família real portuguesas da Europa para o Brasil, no início

do século XIX. Essa transferência, vinculada à seqüência de acontecimentos que se desdobraram a partir da Revolução, trouxe para a colônia não apenas a família real acompanhada de um contigente de mais de 15000 pessoas, mas também novos hábitos, comportamentos, sabores e odores, novas relações de poder, novas ordenações jurídicas e econômicas, novos conhecimentos e práticas médicas, novos olhares, memórias e esquecimentos.

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

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

Para responder a essa questão pode-se evocar a lembrança da sentença do abade Grégoire: "os bárbaros e os escravos detestam as ciências e destróem os monumentos de artes; os homens livres os amam e os conservam." De certo, a Instituição criada não está orientada para negros, índios e mestiços. Ela destina-se à qualificação da coroa portuguesa junto às outras nações; mas também atende aos interesses da aristocracia luso-brasileira, dos homens ricos, das famílias abastadas, do clero, dos artistas, dos cientistas, dos viajantes e paradoxalmente contribui para a formação de uma elite ilustrada ao nível local. Para estes indivíduos é que a instituição de memória

funciona como dispositivo de poder disciplinar, indicando o que se pode saber, o que se pode lembrar e esquecer, o que se pode e como se pode dizer e fazer. Em outros termos: museus, bibliotecas, arquivos, institutos e academias são espelhos e palcos que encenam a dramaturgia da sociedade a que se referem e que ao articularem um determinado discurso, também condicionam o olhar e aprisionam o entendimento, a ciência e a arte.

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

2º MOVIMENTO: entre o diagnóstico e a prescrição

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

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

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

Às instituições de memória, e de modo particular aos museus, é freqüentemente atribuída a função de casas de guarda do tesouro.[42] Mas, se o tesouro foi perdido o que elas guardam? E se guardam de fato um tesouro, que tesouro é esse?

Nos museus normalmente encontram-se os testemunhos materiais de determinados períodos históricos. No entanto, a estes testemunhos materiais (alguns com valor de mercado) associam-se valores simbólicos e espirituais de diferentes matizes.[43] Assim, o tesouro guardado nos museus não está necessariamente relacionado a valores monetários. Esse tesouro museológico, apenas aparentemente reside nas coisas, uma vez que as coisas estão despidas de valor em si. O que está em jogo é a tentativa de construção de uma tradição que possa vincular o presente ao passado (e quem sabe, por uma vereda de memória insubmissa, o passado ao presente?). Em outros termos: se o museu pode, por um lado, significar que o tesouro foi perdido e ali está apenas o seu duplo, sem potência e sem vida; por outro, pode também lembrar que o tesouro existiu, que ele já esteve nas mãos dos vivos e que pode reaparecer abruptamente, permitindo que o sentido da vida seja reapropriado.

Pensado por essa estrada, o museu (despido também de valor em si) é um campo onde encontram-se os dois movimentos de

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

[43] Faço coro com Jacques Le Goff: "Pessoalmente, não hesito em usar as expressões de Michelet quando dizia que o patrimônio é espiritual. Com isto entendo a introdução no campo do patrimônio de uma noção da diversidade das tradições, os movimentos insurrecionais, os de contestação, tudo o que permitiu a um povo ser aquilo que é. Fazer coincidir este conceito com *objetos* de um passado mitizado é perigosíssimo." (1986: p.54-5)

memória e que desde o nascedouro está marcado com os germes da contradição e do jogo das múltiplas oposições.

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

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

Com todos esses ingredientes, o pesquisador está habilitado para o entendimento de que a constituição dos museus celebrativos da memória do poder decorre da vontade política de indivíduos e grupos e representa a concretização de determinados interesses. Os museus celebrativos da memória do poder - ainda que tenham tido origem, em termos de modelo, nos séculos XVIII e XIX - continuaram sobrevivendo e multiplicaram-se durante todo o século XX. Aqui não se está falando de instituições perdidas na poeira do

tempo; ao contrário, a referência incide em modelos museológicos que, superando as previsões apocalípticas de alguns especialistas, sobrevivem e continuam deitando regras.

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

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

A tendência para a celebração da memória do poder é responsável pela constituição de acervos e coleções personalistas e etnocêntricas, tratadas como se fossem a expressão da totalidade das coisas e dos seres ou a reprodução museológica do universal, como se pudessem expressar o real em toda a sua complexidade ou abarcar as sociedades através de esquemas simplistas, dos quais o conflito é

banido por pensamento mágico e procedimentos técnicos de purificação e excludência.

As relações estreitas entre a institucionalização da memória e as classes privilegiadas têm favorecido esta concepção museal. Não é fruto do acaso o fato de muitos museus estarem fisicamente localizados em edifícios que um dia tiveram uma serventia diretamente ligada a estâncias que se identificam e se nomeiam como sedes de poder ou residência de indivíduos "poderosos". Exemplificando: Museu da República e Museu do Itamaraty - antigas sedes republicanas do poder executivo; Museu Imperial e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista - antigas residências da família imperial; Paço Imperial - antiga sede do poder executivo; Museu Benjamim Constant - antiga residência do fundador da República; Museu Casa de Deodoro – antiga residência do proclamador da República; Museu Casa de Rui Barbosa - antiga residência de um dos ministros da República; Museu Histórico Nacional - complexo arquitetônico que reúne prédios militares do período colonial (Fortaleza de São Tiago, Arsenal de Guerra e Casa do Trem); Museu do 1º Reinado – antiga residência da Marquesa de Santos, amante de D. Pedro I.

A indicação desses poucos exemplos, convém esclarecer, não implica a afirmação de que os museus surgidos com caráter celebrativo estejam maculados por pecado original e fadados à reprodução de modelos que eliminam a participação social e a possibilidade de conexão com o presente. Até mesmo porque essa afirmação seria a negação do entendimento do museu como um "corpo" por onde o poder circula. Assim, dentro dos próprios museus desenvolvem-se canais de circulação de poder que permitem a produção de programas, projetos e atividades que traem a missão

original da instituição.[44] Para o bem e para o mal os museus não são blocos homogêneos e inteiramente coerentes. Ali mesmo em suas veias circulam corpos e anticorpos, memória e contramemória, seres vivos e mortos. De qualquer modo, para além dessa visão microscópica, não se deve desconsiderar as tendências gerais predominantes em uma instituição, em um complexo institucional ou em um conjunto de processos e práticas. Interessa aqui afirmar que alguns museus, dando provas de que a mudança é possível, buscam transformar-se em equipamentos voltados para o trabalho com o poder da memória.[45]

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

Trabalhar nesta perspectiva (do poder da memória) implica afirmar o papel dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos para o melhor equacionamento de seu acervo de problemas. O museu que adota este caminho não está interessado apenas em ampliar o acesso aos bens culturais acumulados, mas, sobretudo, em socializar a própria produção de bens, serviços e informações culturais. O compromisso, neste caso, não é com o ter, acumular e preservar tesouros, e sim com o ser espaço de relação, capaz de estimular novas produções e abrir-se para a convivência com as diversidades culturais.

Operando com objetos herdados ou construídos, materiais ou não-materiais, os museus trabalham sempre com o já

[44] Em termos administrativos e gerenciais essa missão deveria ser reavaliada e revista de quando em quando.

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

feito e já realizado, sem que isso seja, pelo menos em tese, obstáculo para a conexão com o presente. Essa assertiva é válida tanto para os museus de arte contemporânea, quanto para os ecomuseus envolvidos com processos de desenvolvimento comunitário. A questão fundamental, como indicou Le Goff, é saber se a instituição museológica está aderindo ao passado e à moda "retro"[46] para compreender e atuar aqui e agora ou para esquecer "as dificuldades do presente". Em qualquer hipótese, remontar (museograficamente) *ao* passado é reinventar *um* passado, uma vez que dele guardam-se apenas restos. Contudo, à tentativa de "esquecer as dificuldades do presente" alia-se muitas vezes um movimento de promoção passadista[47] que, vinculando o conceito de patrimônio aos objetos materiais, busca afirmar que a memória e a história estão sendo preservadas, sem conflito, sem contestação, sem produção inovadora. (Le Goff, 1986: p.55).

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

Onde há poder há memória.

---

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

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

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

CONCLUSÃO: quase um outro movimento

> *A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguiam o culto do popular e ambos do massivo.*
>
> Néstor Garcia Canclini

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

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

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

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

As experiências que nos anos 70 opunham-se teórica e praticamente ao caminho adotado pelos museus clássicos, de caráter enciclopédico [48], desaguaram caudalosas nos anos 80 [49], permitindo a construção de veredas alternativas e a busca de sistematização teórico-experimental. Entre essas experiências quero destacar as seguintes:

1º O Museu Nacional da Nigéria, em Niamey. Existindo pelo menos desde 1958, esse museu ganhou notoriedade na década de 70. Trata-se de um projeto original desenvolvido por Pablo Toucet[50] (1975: p.32-5), museólogo e arqueólogo catalão em exílio, sensível às necessidades e problemas da população. Numa área de aproximadamente 24 hectares instalou-se um complexo museológico que no dizer de Hugues de Varine, abrangia:

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

[48] Esses museus herdaram "conceitos novecentistas que os condenaram a ser um templo sacrossanto e abstrato da cultura (…)." (Monreal, 1979: p.104)
[49] Em 1984, foi criado o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM).
[50] Dirigiu também escavações em sítios arqueológicos na Tunísia.

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

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

3º Museus locais em Portugal. Após a Revolução de abril de 1974, diversas experiências museológicas desenvolveram-se em Portugal a partir de iniciativas locais realizadas por associações culturais ou autarquias. Alguns museus surgidos ou transformados com base nessas experiências passaram a considerar as suas coleções como um “meio” para a realização de trabalhos de interesse social; suas intervenções ampliaram-se e orientaram-se para a valorização da localidade, para o fomento do emprego e para as áreas de

comunicação e educação. Como afirma o responsável pelo Museu Etnológico de Monte Redondo:

> **Esta é a verdadeira riqueza que estes museus contém, riqueza essa sempre em transformação, e em correspondência, com os processos de transformação que abrangem todas as áreas da vida do país.**
> **É nossa convicção que o acervo de um novo museu é composto pelos problemas da comunidade que lhe dá vida. Assim sendo, fácil é de admitir que o novo museu tem de ser gerido e equipado por uma forma a poder lidar com um acervo, cujos limites são de difícil definição e pior ainda, sempre em contínua mudança. (1985: p.46)**

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

Museu tradicional = edifício + coleção + público

Ecomuseu/Museu Novo = território + patrimônio + população

Visualizo aqui um problema teórico-prático de grande interesse museológico. Como busquei demonstrar a relação entre memória e poder nos museus não é fortuita ou ocasional, ao contrário faz parte da sua própria constituição. Ainda que nos museus tradicionais essa relação alcance maior visibilidade através do edifício (tipologia arquitetônica), da coleção (pinturas e esculturas monumentais, anéis, armas, bandeiras e artefatos de povos "primitivos"), do público (vigiado, seleto e pouco participativo) e do discurso museográfico, ela não está ausente dos projetos alternativos,

sejam eles ecomuseus, museus regionais, comunitários, locais ou tribais. Contudo, é preciso reconhecer que nesses casos ela ganha algumas especificidades.

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

O termo território, por seu turno, exige cuidado conceitual. O estabelecimento e a defesa de territórios museológicos não tem valor em si. A prática de demarcação de territórios pode também ser excludente e perversa. Qual é afinal de contas o território do humano? Arrisco-me a pensar que as práticas ecomuseológicas não têm sido sempre de territorialização[51], ao contrário elas movimentam-se entre a territorialização e a desterritorialização, sem assumir uma posição definitiva. Lembro-me de um dos responsáveis pelo Museu Etnológico de Monte Redondo, dizer em certa reunião de trabalho: "O Museu é a Taberna do Rui quando lá nos reunimos para a tomada de decisões, e também a casa do Joaquim Figueirinha, em Geneve, quando lá estamos trabalhando." Não há noção de território que suporte esses deslocamentos abruptos. De outra feita, essa mesma pessoa achava importante fazer coincidir o território de abrangência física do Museu Etnológico com um mapa da Região de Leiria em termos medievais (Gomes, 1986: p. 9). As idéias: museu estilhaçado, museu de múltiplas sedes, museu descentralizado, museu com antenas e outras, são ao meu ver, a confirmação do que acabei de expor.

Se por um lado, marcar o território pode significar a criação de ícones de memória favoráveis à resistência e a afirmação

dos saberes locais frente aos processos homogeneizadores e globalizantes; por outro, assumir a volatilidade desse território pode implicar a construção de estratégias que favoreçam a troca, o intercâmbio e o fortalecimento político-cultural dos agentes museais envolvidos.

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

O termo população, além de ancorar o desafio básico do museu, é também de alta complexidade. Primeiramente, é preciso considerar que a população não é um todo homogêneo, ao contrário, é composta de orientações e interesses múltiplos e muitas vezes conflitantes. Em segundo lugar, numa mesma população encontram-

[51] A professora Myrian S. dos Santos estimulou essa reflexão com a seguinte questão: abandonar a idéia do edifício, como elemento definidor do museu, não é

se processos de identificação e identidades culturais completamente distintos e que não cabem em determinadas reduções teóricas. Assim, as identidades culturais locais também não são homogêneas e não estão dadas a partida.

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

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

também abrir mão do território?

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, F. de (org.). **Guia dos museus do Brasil**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

ANDRADE, Mário. **A lição do amigo:** cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record , 1988.

____. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil:** uma trajetória. Brasília: MEC/SPHAN/FNPM,1980.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. **Rodrigo e o SPHAN**. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/FNPM, 1987.

ARANTES,A.A.(org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos**. Lisboa: Terramar, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica**, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BJURSTRÖN, Per. Les premiers musées d'art en Europe et leur public. In: POMMIER, E. (coord.)**Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre**. Paris: Klincksieck, 1995.

BRÉON, Emmmanuel (edit.) Le Musée vu par… **Musées & collections publiques de france**. Paris, n. 205. 1994.

CABANNE, Pierre. **Guide des mussées de France**. Paris: Bordas, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

____. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CASTRO, S.R.. **O Estado na preservação de bens culturais**: o tombamento. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

CHAGAS, M. A ótica museológica de Mário de Andrade. In: **Ideólogos do Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro: MinC/IBPC .p.99-114, 1992.

____. Entre mortos e feridos: A construção do discurso preservacionista entre dois intelectuais do patrimônio. **Porto Arte**, n. 10. Porto Alegre: UFRGS. p.87-99, 1995.

____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

____ e GODOY, Solange. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.27, p.31-59, 1995.

CHAUI, Marilena **. Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COELHO, Olínio G.P. **Do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro, 1992.

DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico/ Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo, 1992.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Portugália Editora, 1966.

____. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1972

____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

____. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal. 1997.

____. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

GADOTTI, Moacir. **Educação e poder: introdução à pedagogia do conflito**. São Paulo: Cortez/ Autores Associados, 1985.

GALARD, Jean. **Visiteurs du Louvre**. Paris: RMN, 1993.

GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: FNPM, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Belo Horizonte: UEMG, 1990.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

GOMES, Saúl António. **Documentos medievais sobre Monte Redondo**. Monte Redondo: Museu Etnológico, 1986. (Coleção Cadernos Património, 2).

GONDAR, Jô. O esquecimento como crise do social. In: **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.

HALBWACHHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: PUF, 1968.

HERNÁNDEZ, F.H. **Manual de museología**. Madrid: Síntesis, 1994.

HOBSBAWM, Eric J.. **Nações e nacionalismo desde 1780**: Programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

____ e RANGER, Terence**. A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

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

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

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

LE GOFF, Jacques (org.) **Enciclopédia Einaudi. Memória - História** , v.1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

____.**Reflexões sobre a história**. São Paulo: Edições 70, 1982.

LEON, Aurora. **El Museo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

MACÉ, Federico e ALFONSO, Eduardo. **La sabiduria pitagórica**. México: Editorial Orion, 1974.

MAURE, Marc. Nation, paysan et musée: la naissance des musées d'ethnographie dans les pays scandinaves (1870-1904). **HRRMN.** Paris, n.20 p.147-57, mars 1998.

MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL,1984.

MOITAL, João P. **As actas da junta da Parochia de Monte Redondo**. Monte Redondo (Portugal) Museu Etnológico, 1986. (Coleção Cadernos Património, 3).

MOUTINHO, Mário. **Museus e Sociedade**. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico, 1989. (Coleção Cadernos Património, 5).

NICOLAS, Alain.(org.) **Nouvelles Muséologies**. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

____. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova cultural, 1999.

NORA, P. **Mémoire et Histoire** - la problematique des lieux. Les lieux de mémoire. vol. I. La Republique. Paris: Gallimard, 1984.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo Brasiliense, 1985.

POMIAN, K. Musée, Nation, Musée National le Débat. **Musée Archeologique**: art, nature, histoire. n. 49, 1990.

RIVIÈRE, Georges Henri. **Muséologie**. Paris: Dunod, 1989.

ROJAS, Roberto (org.). **Os museus no mundo** . Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

SANTOS, Maria Célia T. M. **Processo museológico e educação** - Construindo o Museu Didático Comunitário Prof. Lomanto Júnior, em Itapuã (tese de doutoramento em Educação) Salvador: UFBa, 1995.

SANTOS, Myrian S. dos. **História, tempo e memória**: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional. (Tese de Mestrado apresentada ao IUPERJ). Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989.

____. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. **RCBS**, n. 23, p.71-84, out. 1993.

SCHWARCZ, Lilia K.M.. O nascimento dos museus brasileiros, 1870-1910. In: MICELI, Sérgio (org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**. v.1. São Paulo: Finep/Vértice, 1989.

____. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SUANO, M. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

TOUCET, Pablo. Um museu original a céu aberto. **O Correio**. p.32-5, abril 1975.

VALLE, Lilian. A escola imaginária. Rio de Janeiro: DP&A . 1997.

____. Memória e patrimônio: os sentidos que vêm da escola pública. In: **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.

VARINE, Hugues. Entrevista. In: ROJAS, Roberto (org.). **Os museus no mundo** . Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

VERGO, Peter (org.).**The new museology**. London: Reaktion Books, 1992.

WEHLING, Arno e WEHLING, Maria José. Memória e história. Fundamentos, convergências, conflitos. In: **Memória social e documento**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.

AS MEGAEXPOSIÇÕES NO BRASIL: DEMOCRATIZAÇÃO OU BANALIZAÇÃO DA ARTE?

Myrian Sepúlveda dos Santos*

RESUMO:

Convivemos atualmente no Brasil, país em que os museus são pouco freqüentados, com filas enormes e um comparecimento maciço a exposições promovidas pelos museus de arte das grandes metrópoles. Eles respondem às demandas sociais de educação e lazer e atraem um número cada vez maior de visitantes, tornando-se uma das práticas culturais mais populares desta virada de milênio. Qual o significado destas novas exposições? Elas têm sido consideradas tanto parte de um processo de democratização do acesso à arte, quanto responsáveis pela banalização da arte em sociedades cada vez mais voltadas para o consumo. Este artigo se propõe a analisar a produção, difusão e recepção destas novas exposições, considerando a hierarquia de normas, valores e práticas presentes na sociedade brasileira.

> "O que desejo é que o público seja estimulado, devorado pela curiosidade. Se for assim, acho que a exposição alcançou seu objetivo. Em termos de conteúdo, nem a maior das retrospectivas poderia dar o espírito total de Dalí … O intuito é evitar que o visitante se canse ou caia na monotonia."

*Myrian Sepúlveda dos Santos é doutora em Sociologia pela New School for Social Research, Nova Iorque, e professora adjunta do Depto. de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Sua área de pesquisa é a sociologia da cultura e nela destacam-se algumas investigações sobre a construção de identidades coletivas. Suas publicações incluem diversos artigos sobre memória coletiva, relações raciais, e manifestações culturais presentes em rituais carnavalescos e exposições em museus.

Robert Descharnes, Curador da
Mostra Dalí Monumental

“Se as pessoas não querem ir aos museus, as obras de arte é que devem ir para a rua”
Botero

I. INTRODUÇÃO: O VELHO E O NOVO NOS MUSEUS BRASILEIROS

Os grandes museus brasileiros, geralmente associados a acervos de caráter nacional, obtêm em média 300 mil visitantes por ano, o que é um número muito pequeno se considerarmos não só a população brasileira como um todo, que ultrapassa 170 milhões de pessoas, como a visitação a exposições presentes em países ao redor do mundo com populações muito menores. Publicações oficiais e trabalhos acadêmicos apontam que 33 por cento de franceses, entre 29 a 58 por cento de ingleses e em torno de 50 por cento de canadenses e norte-americanos visitam um museu pelo menos uma vez ao ano.[52] No Brasil, embora não haja estatísticas oficiais, é possível avaliar que este número dificilmente ultrapassaria os dez por cento. O brasileiro não tem o hábito de ir a museus e não há como negar o comentário de Roberto DaMatta em *Carnavais, Malandros e Heróis* (1979), de que o brasileiro vai a festas e carnavais, mas não visita museus.

Sabemos, no entanto, que hábitos são construídos ao longo de processos históricos e que, portanto, eles não são imutáveis, nem inerentes a indivíduos e coletividades. É preciso, portanto, compreender como e por que certos hábitos culturais se desenvolveram entre determinados segmentos da população em detrimento de outros. Além disso, sabemos que não podemos utilizar a categoria "brasileiros" para compreender práticas culturais no Brasil, país dividido por grandes diferenças econômicas, sociais e culturais. De um modo geral, a ida a museus tem sido associada aos

[52] Estes percentuais foram obtidos na publicação do Ministério da Cultura e Comunicação da França (Ministère de la Culture et de la Communication, 2000), nas publicações inglesas editadas pela Comissão de Museus e Galerias (Museums and Galleries Comission, Museum Focus 1998, 1999), e no trabalho de Hooper-Greenhill sobre museus e seus visitantes (1996).

setores da população de maior poder aquisitivo e nível educacional. Este ainda tem sido um problema em países que há muito consolidaram direitos democráticos e garantiram benefícios sociais à grande maioria da população. No Brasil, a pequena renda per capita, os altos índices de analfabetismo e a dificuldade de ampliar o acesso à educação são fatores que por si só podem explicar a pequena procura por museus. Grande parte dos museus brasileiros encontra-se em abandono, com prédios necessitando reparos e exposições que não são modificadas desde sua criação.

Há, no entanto, algumas questões que precisam ser consideradas a partir da constatação inicial de que os museus brasileiros são pouco freqüentados. Em primeiro lugar, é preciso considerar que há mais de mil museus no Brasil, e que um número grande deles continua a ser criado a cada ano. Embora não seja a maior parte da população que vá aos museus, um número grande de pessoas os freqüenta.[53] Além disso, é necessário lidarmos com o fato de que convivemos recentemente, no Brasil, com filas enormes e um comparecimento maciço a exposições promovidas pelos museus de arte das grandes metrópoles. O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), por exemplo, que recebe em torno de 5 mil visitantes por mês, número inexpressivo se considerarmos não só a importância de seu acervo, mas o número de habitantes do Rio de Janeiro, ao expor algumas pinturas de Monet, foi capaz de atrair 430 mil visitantes, em um período de apenas dois meses, número não muito distante daquele presente nas exposições temporárias promovidas por museus europeus.

Um novo hábito cultural parece se instalar nas grandes metrópoles do país, quando multidões se aglomeram e fazem filas sinuosas para apreciarem as obras de arte que são expostas.

Exposições temporárias, capazes de atrair milhares de brasileiros, têm sido promovidas por museus de arte de grande prestígio como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, fora do eixo Rio-São Paulo, o Museu de Arte da Pampulha (MAP), o Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães (Mamam), o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM) e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs). O público tem mostrado imenso interesse em obras de arte, geralmente de grandes ícones, como Monet, Rodin, Dalí, Camille Claudel e Pablo Picasso. É importante, no entanto, compreender o novo fenômeno. Para muitos ele se associa ao poder da mídia, a interesses privados, e até mesmo à fascinação pelo que vem de fora.

Este artigo, que é parte de um estudo mais amplo sobre museus brasileiros[54], procura compreender a natureza destas novas exposições e a forma pela qual o público responde a elas. Nas páginas que se seguem, analiso a exposição *Picasso – Os Anos de Guerra*, presente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), entre julho e setembro de 1999, e procuro perceber as continuidades entre esta exposição e diversas outras mostras que apresentam características similares. A relação entre o que acontece no Brasil e o que acontece nas outras nações não pode ser ignorada, dada a difusão ao redor do globo de novas tecnologias, mercados unificados e grande fluxo de imagens e signos.

---

[53] Segundo o IPHAN há 1300 museus no Brasil e, segundo, as informações obtidas junto aos profissionais a Comissão do Patrimônio Cultural (CPC), da USP, em torno de 1200.

[54] As análises apresentadas aqui baseiam-se em uma pesquisa desenvolvida por mim nos últimos três anos sobre políticas da memória desenvolvidas pelos museus brasileiros. Gostaria de agradecer de forma muito especial a participação do bolsista de iniciação científica Fabio Ponso, que trabalhou na obtenção da maior parte dos dados apresentados neste artigo. Agradeço ainda as agências financiadoras de pesquisa FAPERJ e CNPq.

Sociólogos têm enfatizado que práticas culturais se constituem em campos específicos que se reproduzem a partir da forma pela qual atores entram em interação (Goffman 1959, Bourdieu 1984). Investigo, neste sentido, os diversos atores presentes na construção deste novo campo: aqueles que financiaram, organizaram e foram os autores intelectuais da exposição, bem como aqueles que são seus visitantes. Informações sobre a estrutura e a dinâmica institucional foram procuradas em documentos institucionais, mas também através de entrevistas realizadas com os diversos profissionais de museus: diretores, pesquisadores e técnicos mais especializados. Questionários abertos foram passados para os visitantes em diferentes dias e horas da semana, e comentários, atitudes e preferências demonstradas foram registrados.

No entanto, no Brasil, os que não vão ao museu e seus motivos necessitam ser considerados. Porque determinados campos culturais são formados e não outros? Teorias sociais, como as desenvolvidas por Foucault (1975) e Elias (1983), trouxeram para as análises realizadas na esfera da cultura a certeza de que formas de desejar, pensar e se mover no mundo estão todas elas vinculadas a exercícios de poder. É importante, portanto, perceber quais as estratégias múltiplas e disciplinas estabelecidas nas novas exibições. Analiso o circuito da mostra, propriamente dito, isto é, a maneira como objetos foram dispostos; material empregado em legendas, painéis; e conteúdo desenvolvido em discursos, sinais e linguagens específicas. Considero, ainda, as críticas dos membros da Escola de Frankfurt (Horkheimer 1988) à banalização da arte pela indústria cultural, muito embora não seja meu objetivo definir o que seja uma teoria da arte.

Gostaria, ainda, de chamar a atenção para o fato de que queuma das grandes dificuldades que tive ao trabalhar com museus brasileiros foi relativa à falta de informações sistematizadas sobre estas instituições. Embora aproximadamente 80% dos museus

brasileiros sejam instituições públicas, não há dados suficientes colocados à disposição do público em geral e estudiosos do assunto por entidades governamentais. Praticamente não há informações relativas à distribuição e utilização da verba pública nos museus; ao desempenho alcançado por eles em termos comparativos; aos critérios de avaliação existentes e seus resultados; ou, ainda, ao critério utilizado na contratação de profissionais. Estes dados não são compreendidas como temas públicos. Evidentemente que nenhuma crítica e proposta de mudança podem ser realizadas sobre o que não tem visibilidade, o que já nos traz alguns indícios sobre a relação entre os museus brasileiros e processos democratizantes.

II. OS RECORDES DE PÚBLICO NOS MUSEUS BRASILEIROS

Traçar a origem das megaexposições, o que implica na definição do que elas sejam, não é tarefa muito fácil, mas poderíamos citar algumas exposições que foram precursoras deste movimento que hoje apresenta algumas características mais ou menos padronizadas. Em 1986, uma exposição de gravuras de Picasso realizada no Paço Imperial foi capaz de atrair 12 mil visitantes. Curadoria impecável, patrocínio de empresas privadas, suporte de serviços ao público e venda de reproduções da mostra, aspectos estes somados à nova arquitetura do Paço Imperial, podem ser considerados como fatores importantes para o sucesso da época. Em 1991, O MASP organizou a exposição Pintores Franceses, que contou com curadoria especializada e atraiu o número de 121 mil visitantes, tornando-se o recorde de público brasileiro neste tipo de mostra até o surgimento da exposição Monet. Em 1994, o MNBA recebeu a coleção Freud, que embora ainda mantivesse o número de visitantes em torno dos 20 mil, já seguia a trilha das megaexposições,

apresentando uma exposição temporária, com curadoria, acervo e patrocínio próprios.

Mas em que consistem estas megaexposições, como defini-las? Um primeiro elemento que as caracteriza é o grande número de visitantes que recebem. A diferença de público entre exposições convencionais e as novas exposições é imensa e precisa ser considerada. Se compararmos a afluência do público nas megaexposições com aquela ocorrida nas exposições de arte convencionais presentes nos Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, podemos ter uma dimensão mais precisa da diferença. A média de visitantes recebidas pelo MNBA entre 94 e 98 foi de 72 mil visitantes, e o MAM-Rio, em 1999, recebeu de 500 a 11 mil visitantes em suas mostras individuais.[55] A partir de 1995, observa-se a consolidação de exposições capazes de atrair um público muito maior. Dados relativos ao número de visitantes recebidos por algumas das novas mostras estão dispostos abaixo e nos ajudam a visualizar o formato deste fenômeno:

[55] MNBA: 68.252 visitantes em 1994; 55.061 (95); 108.195 (96); 56.406 (97) e 71.704 (98). MAM: 561 visitantes de 13/9-8/10 na exposição Arquitetura Moderna no Brasil, 5.527 (23/9-15/11: ARMAM); 5.358 (29/9-21/11: Sonia Andrade) e 11.791 (15/8-15/12: Iberê Camargo).

Quadro 1: Megaexposições e seu Público Visitante				
Ano	**Período**	**Mostra**	**Museu**	**Visitantes**
1995	**18/4-29/5**	Rodin	**MNBA**	**226 mil**
	7/6-13/7		**Pinacoteca de São Paulo (PCP)**	**100 mil**
		Miró	**Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)**	**230 mil**
1996		Goya	**MAM**	**50 mil**
1997	**12/3-19/5**	Monet	**MNBA**	**432 mil**
	28/5-28/7		**MASP**	**380 mil**
		DiCavalcanti	**CCBB**	**80 mil**
1998	**15/1-22/3**	Claudel	**MAM-Rio**	**165 mil**
		Dalí	**MAP**	**95 mil**
			Pinacoteca de São Paulo	**25 mil**
	23/3-24/5		**MNBA**	**250 mil**
	17/3-17/5	Botero	**MASP**	**100 mil**
	10/7-13/9		**MNBA**	**51 mil**
1999		Arte Mapuche	**MNBA**	**80 mil**
	27/7-7/9	Picasso	**MAM-Rio**	**136 mil**
	15/9-15/11		**MASP**	**200 mil**

Como explicar esta diferença de atitude por parte do público brasileiro? O que faz com que museus acostumados a receber em torno de 5 mil visitantes por exposição passem a receber 120 mil? Profissionais de museus, críticos de arte e estudiosos do assunto procuram explicar o aumento do público pela propaganda maciça e

pelos interesses empresariais envolvidos. A ampla divulgação da mídia sobre as novas exposições seria responsável pelas crescentes filas que se constituem na frente dos museus de arte brasileiros. Muitos diretores de museus reclamam da falta de apoio da imprensa, que, segundo eles, só se interessam por divulgar espetáculos e megaeventos. Curadores denunciam estas exposições por trazerem obras menos importantes para o público brasileiro. Intelectuais denunciam a indústria cultural que se forma em torno dos museus. Estas são críticas que precisam ser consideradas. Sem dúvida, a mídia tem dado grande destaque às novas exposições. Muitas delas são patrocinadas por empresas como a Fundação Roberto Marinho, empresa de telecomunicação que detém grande controle da opinião pública. Como veremos, grandes empresas no Brasil têm procurado associar suas marcas a atividades culturais procurando criar imagens positivas junto ao público. Mas será que a resposta da público é um mero reflexo da propaganda realizada em torno das mostras?

III. PRODUÇÃO, CURADORIA E ACERVO

Além do grande número de visitantes, o segundo aspecto a ser destacado na caracterização das novas exposições refere-se a sua produção, que representa uma mudança radical em relação à produção das exposições convencionais, se seus diversos elementos são pensadas em seu conjunto. Em primeiro lugar, a produção das mostras não é feita pelas equipes dos museus que recebem as mostras. A exposição Picasso foi imaginada pelo vice-cônsul da França no Rio, Romaric Sulger-Buel, que é o diretor da “RSB Consultoria & Eventos”, empresa que produziu a exposição, encarregando-se de uma série de contatos entre as instituições brasileiras e francesas para que a mostra se realizasse no Brasil. Sua empresa participou também nas exposições Rodin e Monet.

O foco de atenção do público são as exposições, e não os museus que as recebem, que tornam-se apenas anfitriões do evento. Em relação à exposição Picasso, houve uma disputa entre o MNBA e o MAM-Rio para ver quem iria tornar-se sede. Apesar de optar pelo MAM, e prescindir do apoio da diretora do MNBA, parceira na promoção de eventos anteriores, Romaric continuou a contar com o apoio, entre outros, de Dona Lily de Carvalho Marinho, citada como importante personagem nas negociações travadas. Cabe aos produtores da exposição, portanto, criarem um projeto em que são apontados quem serão os curadores da exposição e através dele obter suporte e financiamento para a realização do evento.

Picasso – Anos de Guerra não foi montada por nenhum dos curadores que fazem parte do quadro de profissionais do MAM-Rio. A exposição apresenta uma característica, que pode ser encontrada nas demais exposições "blockbuster" que chegaram ao país: os curadores não fazem parte do quadro de profissionais do museu que recebe a exposição, mas são especialistas no tema da mostra contratados com o específico fim de produzir a mostra. Os curadores da exposição Picasso foram o próprio diretor-geral do museu Picasso de Paris, Gerard Regnier, e a diretora técnica da mesma instituição, Dominique Dupuis Labbé. Estes profissionais contaram ainda com o auxílio de técnicos especializados de sua instituição de origem nas tarefas relativas à montagem da mostra, como foi o caso da participação de Hubert Bonoiler que trabalhou na seleção das obras e veio ao Brasil acompanhar a montagem da exposição.

Os curadores responsáveis não só contam com um conhecimento bastante específico sobre os objetos em exposição, condição essencial para que uma exposição de objetos possa ser bem traduzida e exibida para o público, como, também, por produzirem exposições que viajarão por diversas partes do mundo, trazem questões sociais que fazem parte de uma agenda global. Museus ao

redor do mundo priorizam a comunicação a atividades voltadas para a preservação e conservação dos objetos (Lumley 1988). Os diretores de museus hoje sabem que precisam atrair um grande público, definido em termos numéricos, mas também em termos de diversidade cultural. As novas exposições preocupam-se em expressar a construção de identidades locais e em responder questões sociais presentes contemporaneamente. O museu é visto como agente social de mudanças e não mais como agente conservador de valores. Estas mudanças, que vêm transformando os museus tradicionais brasileiros muito lentamente, chegam em sua forma mais avançada nas novas megaexposições. A atitude de Botero de levar seus trabalhos artísticos para lugares públicos, seja a praça do Comércio de Lisboa, ou Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, reitera atitudes similares ocorridas em diversos países. Ao assumir a direção da Comissão de Museus, Bibliotecas e Arquivos, em Londres, neste ano 2000, Lord Matthew criticou curadores por negligenciarem suas responsabilidades com o público e enfatizou o papel social que estas instituições deveriam exercer. Segundo ele, se os museus não estavam conseguindo atrair o público devido, que estes levassem seu acervo para escolas e *pubs* ingleses. Instituições públicas devem se colocar a serviço do público.

Na exposição de Picasso, os curadores não propuseram a apresentação mera e simples de obras de Picasso, da maneira tradicional em que um certo período, ou a trajetória ao longo de um ciclo de vida, é apresentada. O tema “Anos de Guerra” deixa claro que há uma autoria na apresentação dos trabalhos de Picasso. Segundo palavras de Dominique Dupuis, “para escolher o que traria para o Brasil, preferi não só as obras que dessem idéia da apreensão de Picasso com o momento político das guerras, como também aquelas que refletissem como era seu cotidiano... Assim quis mostrar como as vidas pública e pessoal do artista se justapõem e se misturam.” A forma pela qual se associa obras de artes a temas

contemporâneos é em parte responsável por uma aproximação muito maior do público. A tentativa de fugir de retrospectivas clássicas de obras artísticas aparece evidente em todas estas iniciativas. Jacques Vilain, diretor do Museu Rodin, não só deu um caráter eminentemente didático à exposição, como dedicou uma ala às mulheres, alinhavando desta forma as grandes paixões do artista com um tema contemporâneo.

Outro aspecto a ser observado é que o acervo das novas mostras não se origina na instituição que é sede do evento. Na Exposição *Picasso – Anos de Guerra*, as peças em exibição tiveram como principal origem o Museu Picasso e o Museu Nacional de Arte Moderna de Paris. O Museu Picasso é reconhecidamente o museu que possui o maior acervo da obra do artista em todo o mundo. Além disso, o MAC da USP, o MASP e o Museu da Chácara do Céu, no Rio de Janeiro, cederam telas à exposição. As megaexposições são itinerantes e viajam pelos diversos continentes do globo. A exposição Rodin, ao chegar ao Brasil em 1995, já tinha percorrido a China, o Japão, a Alemanha e a Islândia. Após ser apresentada no Rio de Janeiro e São Paulo, encerrou seu circuito indo para o México. Todas as peças da exposição Rodin eram oriundas do Museu Rodin. Não se trata, portanto, de uma instituição apresentando parte de seu acervo ao público, mas a exposição de uma acervo selecionado de museus diversos. A maleabilidade em escolher o acervo é crucial para que objeto e tema da mostra mantenham-se intrinsecamente relacionados, tarefa bastante difícil de realização quando os museus procuram reformular seus discursos, mas não contam com novas políticas aquisitivas que os permitam trabalhar com novos objetos.

Quadro 2: Megaexposições, Acervo e Curadoria			
Ano	**Mostra**	**Origem do Acervo**	**Curadores**
1995	**Rodin**	Museu Rodin	Diretor do Museu Rodin
1997	**Monet**	Museu Marmottan-Monet, MASP, MNBA	Diretor do Museu Marmottan-Monet
1998	**Claudel**	Coleção particular	Sobrinha-neta de Camille, sua estudiosa e colecionadora
	Dalí	Museu de São Petersburgo (Flórida), Academia Salvador Dalí (Paris), Fundação Gala e Salvador Dalí (Espanha) e outros.	Colecionador francês, amigo e Biógrafo de Dalí
	Botero	Coleção particular	Subsecretária de Cultura de Buenos Aires, amiga particular de Botero
1999	**Picasso**	Museu Picasso, MAM-Paris, MAC, MASP, Chácara do Céu	Diretor do Museu Picasso

Como vimos, os principais responsáveis pela realização das megaexposições no Brasil têm sido empresas dirigidas por agentes culturais, que se responsabilizam pela escolha do corpo técnico. Mas como veremos a seguir, estas empresas são responsáveis também por obterem suporte financeiro, e, neste sentido, solicitam apoio a entidades governamentais brasileiras, empresas públicas e privadas, e entidades governamentais estrangeiras. O conteúdo e a natureza destas exposições são em grande parte determinados por estas iniciativas e pelo apoio que elas obtêm junto aos patrocinadores.

IV. O MECENATO DAS ARTES: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

O terceiro aspecto central a estas exposições é evidentemente a forma de patrocínio. Dentre as instituições públicas voltadas para práticas culturais, os museus têm sido os últimos a perder o apoio do Estado, principalmente se consideramos os países da América Latina (Canclini 1992). No Brasil, os governos federais, estaduais e municipais têm sido responsáveis pela criação e manutenção da maior parte dos museus. Museus nacionais, museus de história, museus de folclore, como também museus de arte, todos contribuem para a construção da identidade da nação e têm sido objeto de investimento direto por parte do Estado.

Muitas das megaexposições que vimos no Brasil contaram com o apoio de empresas e associações francesas (Air France, Associação Francesa de Ação Artística), bem como do próprio governo francês (Consulado Geral da França no Rio). O governo francês, a partir da criação do Ministério da Cultura, em 1959, sob a direção de André Malraux, estabeleceu uma política cultural centralizada que se estende até os dias atuais Dubois 1999). No âmbito interno, o governo tem aumentado progressivamente seu investimento em práticas culturais, embora recentemente tenha procurando dar apoio a atividades descentralizadas[56]. No âmbito externo, o governo tem utilizado práticas culturais como forma de consolidar vínculos internacionais.[57] As exposições Rodin e Monet

[56] A fração orçamentária obtida pelo Ministério da Cultura aumentou de 0.84%, em 1984, para 0,97%, em 1999 e a dotação orçamentária obtida pela Direção dos Museus da França aumentou progressivamente de 45,36MF, em 1972, para 2.602,15 MF, em 1990 (Ministère de la Communication e de la Culture, 1991: 158).

[57] 7.936 obras de arte de museus franceses foram emprestadas para outros países. O Brasil ocupou a 12ª posição, com 204 obras de arte, em uma lista encabeçada por países como Japão, Alemanha, Estados Unidos e Itália, cada qual com mais de 1.300 obras (Ministère de la Communication e de la Culture, 2000:41).

obtiveram apoio do governo francês, que, também as utilizou para estreitamento de laços políticos e econômicos entre os dois países. Em visita ao Brasil, Jacques Chirac visitou a exposição Monet acompanhado de Fernando Henrique Cardoso, o que evidentemente não foi resultado do interesse pelas obras de arte em exposição, mas da tentativa de aproximação do Mercosul.

Sabemos que o mundo capitalista gira em torno da propaganda. A IBM há muito tornou-se mecenas de atividades culturais procurando com isso associar sua imagem a fatores vistos como positivo pela população. Dentre os diversos tipos de museus, os museus de arte têm sido aqueles com maior poder de obter patrocínio de empresas privadas, mesmo em países em que os museus ainda se encontram fortemente subvencionados pelo Estado, como na França. A arte fortalece a identidade da nação de forma mais sutil do que os discursos patrióticos (Duncan 1995). O Banco do Brasil tem reiteradamente declarado os bons resultados obtidos a partir do investimento direto que faz ao Centro Cultural do Banco do Brasil.

A novidade que trazem as megaexposições refere-se à entrada de um grupo de empresas privadas no patrocínio das exposições, dado o alto custo de produção do evento. As obras de arte precisam ser seguradas para viajarem e as instituições que as emprestam fazem uma série de exigências relativas às instalações. É importante ressaltar que megaexposições não são atividades lucrativas que vendem seu produto para o público, nem tampouco fruto de associações ou grupos sociais organizados que solicitam apoio ao Estado. Elas são eventos patrocinados por mecenas, sejam eles entidades governamentais ou empresas privadas. O lucro de bilheteria relativo à mostra Monet foi avaliado em 550 mil reais,

.

quantia muito menor do que aquela investida na produção do evento e que foi diretamente utilizada pelo MNBA para melhoria de suas instalações. Como em toda atividade que tem o suporte de um mecenas, as megaexposições detêm certa independência em relação às demandas do público.

Quadro 3: Megaexposições e seus Patrocinadores

Ano	Mostra	Patrocinadores Principais	Demais Patrocinadores
1995	**Rodin** MNBA	Petrobrás	Banco Real, Fund. R Marinho, Pref. do Rio, Varig, Associação Francesa de Ação Artística
1997	**Monet MNBA**	Petrobrás, IBM, Sul América Seguros, Telebrás	Embratel, Min. da Cultura / Fund. R Marinho, Pref.Rio
1998	Claudel MAM-Rio	Banco Safra, Fund R. Marinho,Volks wagen	Petrobrás, Pref do Rio, Consulado Geral da França no Rio, Pinacoteca de São Paulo
	Dalí MNBA	Petrobrás, Embratel, Min. da Cultura	Volkswagen, Laboratório Novatis / Amil, Gazeta Mercantil, Perfumes Dalí, Cardim Filmes
	Botero MNBA	Prefeitura do Rio e Minist. da Cultura	Shell / Un. Estácio de Sá, Gazeta Mercantil, Avianca
1999	**Picasso** MAM-Rio	Telefônica Celular, Bradesco	Fundação R. Marinho, Pref do Rio, Unysis, Mariu's, Varig

O público se concretiza enquanto consumidor, no entanto, em atividades paralelas. Estas exposições trazem com ela um conjunto de pequenas empresas que apelam para os desejos de

consumo do público, procurando criar novas mercadorias. A criação de *Monetmania*, *Rodinmania* ou *Picassomania* é possível através não só da imprensa, mas de um número de cafés, restaurantes, quiosques e livrarias que vendem souvenirs, catálogos, cartazes, livros, comidas, todos relacionados de uma forma ou de outra à mostra. Cadeias de televisão e cinemas procuram os filmes relacionados à mostra, restaurantes promovem festivais gastronômicos e assim por diante. Os museus geralmente cedem gratuitamente a utilização do espaço para estas empresas, pois compreendem que eles estarão oferecendo uma atração a mais. O desejo exacerbado de consumo de objetos relacionados à mostra resulta do fato de a mostra ter um caráter temporário. Há um sentido de novidade e de fluidez perpassando todo o evento. O público sabe que não haverá outra mostra exatamente igual aquela e a possibilidade de guardar um pouco daquela experiência para si se da através da compra de catálogos, vídeos e cd-roms. Como o turista que traz o souvenir de sua viagem, os visitantes das novas exposições procuram pelos objetos capazes de eternizá-las através da compra. O consumo, neste caso, associa-se à tentativa de eternizar em objetos o que é transitório e, em parte, explica o grande interesse pelo que vem de fora, pois as obras dos artistas estrangeiros em pouco tempo não estarão mais accessíveis. Embora esta associação com o consumo tenha acompanhado as novas exposições e faça parte da popularização e dinâmica das novas exposições ao redor do mundo, este é um movimento que pode ter diferentes resultados. A preservação da memória de um evento pode ser propiciada por instituições públicas, como editoras e bibliotecas, capazes de oferecer ao visitante a segurança de que os registros daquele momento estarão disponíveis. A frágil estrutura das instituições públicas no Brasil e, como veremos, a limitação do público às pessoas de maior poder aquisitivo, exacerbam as formas de consumo inerentes às exposições.

Reiterando a responsabilidade do Estado sobre estes eventos, observamos que, além do investimento direto de Prefeituras, Secretarias de Estado e do próprio Ministério da Cultura, grande parte do patrocínio privado foi possível graças ao incentivo dado pelo Estado a investimentos na área da cultura. Como sabemos, a Lei Rouanet (Lei no. 8.313/91) permite que pessoas físicas e jurídicas possam abater, parcialmente, do imposto de renda, os investimentos realizados em práticas culturais diversas. A condição necessária é que os projetos sejam aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC).[58] Além disso, a medida provisória no. 1.589, de 1997, permite o abatimento do valor integral da doação ou do patrocínio, em atividades relacionadas às exposições de artes plásticas.[59] O ano de 1997 foi o ano da exposição das obras de Claude Monet. No Rio de Janeiro, o MNBA captou 2.539.000 em recursos da seguinte forma: IBM, Petrobrás, Sul-América Seguros e Petrobrás foram responsáveis por R$ 1.839.000,00, enquanto o Ministério da Cultura por R$ 400.000,00 e a Embratel por R$ 300.000,00. O Museu recebeu mais de 432 mil visitantes, entre março e maio de 1997, o que representou um novo recorde de público sul-americano, suplantando os números anteriores apresentados pela Bienal de São Paulo. Desnecessário dizer que estes investimentos, embora não fossem investimentos que visassem retornos lucrativos diretos, tiveram imenso retorno na área da publicidade para entidades

[58] No caso de pessoas jurídicas, podem ser abatidos 40% das doações e 30% dos patrocínios. Além disso, as empresas podem declarar os valores de doações e patrocínios como despesa operacional, o que faz com que diminua seu lucro real e o imposto devido. O valor do abatimento deve corresponder até no máximo 4% do valor total do imposto devido.

[59] Em determinadas áreas (artes cênicas, livros de valor artístico, literário ou humanístico; música erudita e instrumental; circulação de exposições de artes plásticas; e doação de acervos para bibliotecas públicas e para museus), a medida provisória no. 1589/97 permite o abatimento do valor integral da doação ou do patrocínio, ainda com a manutenção do limite de abatimento de 4% em relação ao imposto devido.

governamentais e empresas privadas. Se a sociedade civil não tem o poder de controlar o apoio de empresas privadas a práticas culturais, que certamente estará sempre visando o público em termos instrumentais, ela tem o poder de exercer um melhor controle sobre as práticas governamentais. Cabe perguntarmo-nos qual o controle que o Estado tem exercido sobre estes projetos.

V. AS MEGAEXPOSIÇÕES E SEUS VISITANTES

Embora a Lei Rouanet se destine a democratizar o acesso da população a bens culturais, estabelecendo mecanismos que facilitem este acesso, estes nem sempre são cumpridos. Embora os ingressos destes eventos devam ter preços populares, por exemplo, o que observamos são estratégias múltiplas utilizadas para que preços elevados sejam estabelecidos. A franquia de um dia grátis muito pouco facilita o acesso aos que mais necessitam. Afinal, quais os critérios utilizados para eleição das práticas culturais que obtêm incentivos maiores (medida provisória no. 1.589), quais os critérios utilizados pela comissão que julga os projetos em questão, bem como quais as medidas que se destinam à democratização dos eventos? Na era da publicidade, sabemos que há necessidade de políticas diversas de divulgação para grupos diversos. Onde está a propaganda que se volta para os que não têm o hábito de ir a museus?

Quadro 4: Megaexposições e Preços de Ingresso			
Mostra	**Museu**	**Visitantes**	**Preços do Ingresso (reais)**
Rodin	MNBA	226 mil	2,00
	PSP	100 mil	4,00 / 2,00 (<15 a) / 6a. feira grátis
Monet	MNBA	432 mil	3,00 / 1,00 (est) / 6,00 (s/fila) / 10,00 (vip, cd-rom) – visitas grátis aos domingos
Claudel	MAM-Rio	165 mil	5,00
Dali	MNBA	250 mil	4,00 / 1,00 (est) / 8,00 (s/fila) / 12,00 (vip, cd-rom) – visitas grátis aos domingos
Botero	MASP	100 mil	8,00 / 4,00 (est)
	MNBA	51 mil	4,00 / 1,00 (est) / 8,00 (s/fila) / 12,00 (vip, cd-rom) – visitas grátis aos domingos
Picasso	MAM-Rio	136 mil	10,00 /8,00 (est)/ 4,00 (>65a) / grátis <12a
	MASP	+ 200 mil?	10,00/5,00 (est >65a) / grátis escolas públicas

Durante a exposição *Picasso – Os Anos de Guerra*, meus alunos e eu passamos alguns questionários entre visitantes, embora sem preocupação de realizar uma amostra, pois nosso propósito limitava-se a testar o conteúdo do questionário. Ainda assim, o resultado do questionário em grande parte confirmou os resultados encontrados por uma pesquisa de público realizada pelo MAM no mesmo ano. Os visitantes são em sua grande maioria cariocas, jovens entre 25 e 35 anos, solteiros, com nível superior, habitantes da zona sul do Rio de Janeiro. Eles gostam de cinema, teatro, shows de música clássica e popular. Estes dados nos mostram que o público da mostra promovida pelo MAM, embora muito maior em número do que nas exposições habituais, ainda se constituiu

basicamente por setores da população que têm maior nível salarial e maior acesso à educação.

As megaexposições têm sido duramente criticadas obras menos importantes de cada artista. Mas estas são críticas que também disputam seu espaço na imprensa e é preciso considerar que o público que continua fazendo filas quando as exposições chegam à cidade, é aquele que, segundo as enquetes realizadas, é leitor assíduo de jornais e bem informado. O público das megaexposições é composto por estudantes, professores, artistas, profissionais liberais e todos aqueles ligados às áreas de comunicação, arte e cultura. O preço do ingresso estabelecido pelo MAM, na exposição Picasso R$ 10,00, que causou muito pouco protesto entre os visitantes, é proibitivo para os moradores de zonas periféricas e despretigiadas. Além disso, para todos aqueles que ainda não conseguiram acesso aos ensinos médio e superior, isto é, para a grande maioria dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro, exposições de Monet e Picasso precisam ainda ganhar sentido para ocuparem seus finais de semana.

Gostaria, ainda, de chamar a atenção para o fato de que, mesmo no esquema atual, exposições como a de Picasso podem ainda obter um público muito maior, pois 10% dos mais ricos em megalópoles como Rio de Janeiro somam alguns milhares. Cabe, no entanto, aumentar não apenas o número de visitantes em termos quantitativos, mas procurar medidas capazes de envolver setores da população que não têm tido acesso a estes eventos. A exposição Monet, no MNBA, contou com um público maior, não só devido a mídia, mas também ao preço do ingresso e à sua localização, perto do metrô. Grupos escolares, vindos de localidades mais distantes, eram muito mais freqüentes e modificaram substancialmente o perfil do público da mostra. É importante, ressaltar, portanto, que, no Brasil, um “fenômeno de massas” muitas vezes traduz-se por um “fenômeno de massas elitizadas”.

VI. NOVAS LINGUAGENS E NOVOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

O último aspecto que gostaria de ressaltar em relação às novas exposições relaciona-se à linguagem utilizada por elas. Em todas estas novas produções nós encontramos sinais que expressam mudanças recentes de hábitos sociais e culturais. A linguagem utilizada por elas tem certos elementos padronizados. Quando o visitante entra em um ambiente claro, limpo, bem sinalizado e com serviços disponíveis como cafés e restaurantes, acaba por dizer que está entrando em um ambiente de primeiro mundo, tenha ele saído fisicamente ou não do Brasil. O Centro Cultural Banco do Brasil inaugurou este padrão de excelência em termos de exposição no Rio de Janeiro e o público tem se mantido fiel à Casa.

Na exposição Picasso, as mensagens foram transmitidas de forma muito direta e por meio de poucas imagens. Hoje, aeroportos, restaurantes e hotéis, mas também galerias de arte e museus utilizam um certo número de convenções que permite àquele que está habituado com estes sinais se locomover e compreender o que acontece em seu redor muito rapidamente. O MAM adaptou-se a essa linguagem. Além disso, utilizou materiais novos, tecnologias recentes e design claro e eficiente, o que facilitava a orientação daqueles que se aproximavam do museu pela primeira vez. A informação de onde fica o museu, qual a porta de entrada, qual o circuito, quão longo ele é, como se ramifica, onde ficam os banheiros, o bebedouro, o café e a saída são dados hoje considerados essenciais. Eles, na verdade, mais do que luxo, implicam em uma liberdade muito maior do visitante ao entrar no museu, uma vez que este pode procurar um banco e descansar, procurar um café ou um banheiro e retornar para a mostra pouco depois, ou mesmo, sair da mostra quando bem entender sem ter que se submeter a uma peregrinação obrigatória e cansativa.

Arquitetos e *designers* são hoje profissionais tão importantes quanto educadores e curadores na montagem de uma exposição, pois eles são autores do espaço físico e da linguagem que se adapta aos objetos expostos. Podemos dizer que estes profissionais obedecem apenas estratégias de marketing, mas podemos dizer também que as novas estruturas criadas propiciam maior liberdade ao visitante. Até que ponto, estes são aspectos excludentes? Novas galerias e exposições ocupam contemporaneamente espaços amplos e bem sinalizados de modo a permitir o movimento do visitante. Não há mais obrigatoriedade de circuitos longos e exaustivos, que, sejam eles lineares ou obedecendo a lógica dos labirintos palacianos, tornam-se extremamente opressores. O Museu Guggeinheim, em Nova Iorque, talvez tenha sido um dos precursores de uma arquitetura que permite o visitante entrar e sair de cada exposição sem ser obrigado a seguir uma única seqüência produzida pelos curadores. Inúmeros são os exemplos destas novas disposições arquitetônicas (Centre de Culture Georges Pompidou, Musée d'Orsay, Tate Gallery) que propiciam ao visitante realizar sua própria bricolagem do que é exposto. No Rio de Janeiro, o Paço Imperial, o Centro Cultural do Banco Brasil e a Casa França-Brasil, por exemplo, são construções que também eliminaram as múltiplas salas e corredores em favor de espaços amplos capazes de dar maior liberdade aos visitantes em uma nova forma de apreciar gravuras, desenhos, pinturas e esculturas, mas também fotografias, vídeos, objetos do cotidiano e instalações de todo tipo.

Muitos das teorias contemporâneas sobre museus fazem amplo uso das teorias de Foucault (1975) e Elias (1983), ao procurarem mostrar que à medida que os museus selecionam objetos e os ordenam segundo determinados critérios, eles passam a fazer parte de uma série de instituições envolvidas com os processos civilizadores e disciplinadores. Museus consolidam hábitos e costumes, levando o visitante a falar em voz baixa, andar em passos

curtos, seguir trajetórias sem fim sem indagações ou surpresas. Regras disciplinares controlam corpos e movimentos. Também a suntuosidade dos objetos dispostos, a falta de informação sobre eles, leva o visitante a reverenciá-los ao invés de tentar compreendê-los. Os museus muitas vezes ocupam antigos palácios, mas, mesmo quando criados para abrigar coleções, procuram reproduzir a imponência de residências majestosas. Sem dúvida, estas são características presentes no Louvre e no British Museum (Bennet 1995), mas também presentes em inúmeros museus brasileiros. Estes não são necessariamente palácios extremamente suntuosos, mas em grande parte labirintos pouco sinalizados e capazes de constranger qualquer cidadão comum que pela porta da frente se aventure a uma visita.

Ora, exposições como a do Picasso quebram em parte com a atitude reverencial presente em ambientes majestosos. Como vimos, a linguagem empregada não implica em um comportamento muito distante do cotidiano dos visitantes. Não há o tom de voz contido a ser reproduzido, a forma correta de contemplar a obra de arte, a maneira educada de andar. Se continua a haver uma estratégia disciplinar, esta decididamente não é a aquela estabelecida pelas elites dos grandes palácios, mas pelos que ocupam os grandes ambientes públicos deste final de século. Grandes grupos de estudantes, jovens e pessoas que decididamente mostram estar sintonizadas com espetáculos festivos e shopping centers da cidade percorrem as galerias dando a impressão de estarem muito à vontade. O tipo de conduta popular que observamos em diversas esferas públicas da cidade não aparece mais em contradição com a visita ao museu.

Mesmo quando ocupam o MNBA, templo da arte na cidade do Rio de Janeiro, estas exposições criam ambientes dentro de ambientes. Às expectativas de visitantes curiosos e apressados, os museus oferecem diversas atividades participativas. Ao entrarmos na

exposição Picasso organizada pelo MAM encontrávamos um painel gigante com imagens múltiplas da vida do pintor e paredes enormes onde letreiros luminosos corriam rapidamente de uma ponta a outra. Imagens múltiplas, jogos de luzes e vídeos simultâneos anunciavam uma possibilidade infinita de percurso e atenção. Na exposição Monet havia uma instalação com projeção de imagens e textos, mostrando características do impressionismo. No mesmo espaço, uma sala fechada conserva aromas de plantas propondo uma experiência sensorial ao visitante. Fotos, caricaturas e objetos pessoais do artista também fizeram parte da mostra sobre Monet. Na exposição de Botero havia uma grande balança na frente da exposição e aqueles que pesassem acima de 100 kg tinham acesso livre à exposição. Na exposição Dalí a maior atração ficou por conta da sala das crianças, onde foi montado um grande rosto de Dalí, com seus imensos bigodes. Não foram poucas as crianças que brincaram com os grandes bigodes do pintor. Banalização ou *desauratização* da arte?

V. ARTE, PASTICHE E DEMOCRACIA

Várias são as questões que surgem com o sucesso obtido pelas novas exposições. Que tipo de obra de arte é esta que chega aos museus brasileiros e que possibilidade tem o público de contemplá-las a partir de seu valor estético? Para alguns trata-se da mercantilização e banalização da arte, enquanto para outros da sua tão esperada *desauratização* e democratização. Segundo Adorno (Horkheimer 1988), uma obra de arte, para ser percebida apropriadamente, precisa ser contemplada de forma desinteressada, destituída de roteiros, normas e antecipações. O significado de uma obra de arte não pode ter seu conteúdo totalmente traduzido, pois ele abre-se a infinitas interpretações. A reconciliação entre a subjetividade de quem contempla e a obra de arte nunca é completa e

este encontro não pode ser predeterminado. Evidentemente que o encontro entre o indivíduo e a arte, neste sentido, não pode ter um lugar privilegiado e, neste sentido, os museus têm sido denunciados pelo seu poder de valorizar determinadas obras de arte em detrimento de outras, organizando-as e hierarquizando-as segundo critérios predefinidos.

Para aqueles que associam as obras de arte expostas pelos museus à possibilidade de encontro e prazer estético – o que não seria mais a posição dos membros da Escola de Frankfurt, nem de movimentos artísticos que os sucederam – as novas exposições, que contextualizam, traduzem e explicam para um grande público um conteúdo definido, resumem-se a abomináveis espetáculos culturais destituídos de valor estético. Não é meu propósito definir o que deve ser uma teoria da arte, ou a natureza da percepção artística. Acredito que os museus não perderam totalmente sua condição de guardiões de valores culturais nem ao se institucionalizarem, como acreditaram os membros da Escola de Frankfurt, nem ao se tornarem populares, como acreditam os atuais críticos dos novos eventos. Não vivemos um mundo de extremos, mas de encontros culturais. Se há diferentes formas de percepção artística, é necessário trabalhar com elas e perceber qual o alcance e interação que elas demonstram em diferentes situações. Meu objetivo, portanto, é mais sociológico e datado. Até que ponto estas mostras quebram com o círculo formado pelo público restrito das elites das grandes metrópoles?

As megaexposição são informativas e atendem um grande número de pessoas a partir de uma tradução prévia realizada pelos especialistas da arte. Embora as obras de arte expostas nas megaexposições dificilmente sejam objeto de contemplação, elas sempre tem a possibilidade de fornecer experiências diversas aos visitantes. Lembro de uma senhora, freqüentadora dos museus de arte da cidade, que levou sua neta à exposição do Picasso, mas sem deixar de comentar que aquele ambiente não a agradava. Não sabia explicar

o porquê, mas “seu” ambiente seria aquele, mais calmo, das exposições permanentes do MNBA. A educação artística pode ser constituída por uma tradução de intenções e descrição histórica do desenvolvimento da arte no mundo contemporâneo, embora, não se limite a esses passos. Não pode se esperar que uma criança de 10 anos, que vai pela primeira vez ao museu, se comporte da mesma maneira que um adulto com formação artística. Mas pode-se esperar que através de experiências lúdicas, esta criança firme sentimentos em relação ao que viu e que estes sentimentos a façam voltar ao museu em busca de novas experiências.

Quero dizer com isso, que devemos estar abertos a uma diversidade de experiências que podem se somar, ao invés de se contrapor. As novas exposições trazem atividades interativas, brincadeiras, e humor, que são aspectos que competem com formas tradicionais de expor obras de arte e trazem um apelo enorme a camadas bastante diversas da população. Práticas - há muito conhecidas por museus que se preocupam com seu papel social de divulgar o acervo para um público crescente - chegaram ao Brasil e também aqui parecem estabelecer um novo padrão de relacionamento entre os museus brasileiros e seu público.

O debate sobre a natureza destas novas exposições, patrocinadas por multinacionais, de caráter eminentemente popular, e capazes de atrair um público crescente, chega, como de costume, um pouco atrasado no Brasil, uma vez que elas têm sido alvo de preocupação há pelo menos duas décadas em países europeus e norte-americanos. Um número grande de autores tem apontado a quebra de atitudes de reverência dentro dos museus e uma democratização nas formas de acesso e representação desenvolvidas (Prösler 1996, Pieterse 1997, Urry 1998). É interessante observar como estas exposições que viajam por várias cidades e países encontram enorme receptividade entre o público ao chegarem ao Brasil. Receptividade esta que não surgiria em relação a diversos museus tradicionais da

cidade, nem que toda a mídia resolvesse elegê-los como alvo de propaganda. A procura pelas mostras por determinados setores da população brasileira exemplifica a identificação do público com linguagens e problemas que hoje fazem parte de uma comunidade global. Fluxos de imagens e símbolos viajam hoje ao redor do mundo configurando novas formas de percepção e atuação no mundo (Lash 1994; Clifford 1992, 1997). A exposição Rodin trouxe o tema da mulher para reflexão, Botero, o da estética do corpo, Picasso, o da violência e, Monet, o do envelhecimento. Temas contemporâneos que encontram receptividade nos grandes centros metropolitanos.

Mas ao procurar compreender as megaexposições no Brasil, é preciso considerar as marcas da sociedade brasileira. As grandes desigualdades sociais associadas à exclusão da maior parte da população de diversos direitos básicos, como educação, saúde e moradia, obtidos pelos cidadãos de países mais desenvolvidos ao longo dos dois últimos séculos, e uma cultura política ainda fortemente calcada por relações pessoais e trocas de favor entre os diversos setores da população, fazem com que fenômenos globais se localizem de forma muito particular. No Brasil, os "massificados" pela nova linguagem que associa arte e política são os mais cultos e mais ricos, ficando aqueles que dependem do salário-mínimo, que viajam no trem da central e que morrem nas malhas do tráfico de drogas "livres" dos movimentos de banalização da arte.

Enfim, estas exposições foram chegando aos poucos e hoje são responsáveis por um novo tipo de comportamento do brasileiro em relação aos museus. Não foram tanto os brasileiros que mudaram seus hábitos, mas as exposições que modificaram sua forma de ser. Ao contrário dos museus fechados, com pouca sinalização, labirintos passíveis de serem controlados apenas pelos que os freqüentam habitualmente, as novas exposições ocupam lugares abertos, muito amplos, com sinalização eficiente, permitindo ao público uma participação muito mais efetiva do que em

exposições anteriores. Trazem temas contemporâneos e quebram com posturas de reverência em relação à obra de arte. No entanto, o poder que apresentam em vincular arte e demandas sociais ainda é posse de um grupo muito restrito no Brasil. Na verdade, tão restrito, que nos perguntamos se realmente este é o melhor caminho a ser seguido, ou se não seria mais plausível uma política cultural que apoiasse iniciativas populares já constituídas e que se encontram completamente à margem dos benefícios distribuídos pelo Estado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bennet, Tony. (1995), *The Birth of The Museum: History, Theory, Politics*. London & New York, Routledge.

Bourdieu, Pierre. (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Harvard University Press.

Canclini, Nestor Garcia. (1992), *Culturas Hibridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Clifford, James. (1992), "Traveling Cultures" in L. Grossberg, C. Nelson and P. Treichler (eds.) *Cultural Studies*. London and New York, Routledge.

Clifford, James. (1997), *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Mass, Harvard University Press.

DaMatta, Roberto. (1979), *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

Duncan, Carol. (1995), *Civilizing Rituals: inside public art museums*. London and New York, Routledge.

Dubois, Vincent. (1999), *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, Éditions Belin.

Elias, Norbert. (1983), *The Court Society*. New York, Pantheon Books.

Foucault, Michel. (1975), *Surveiller et Punir: Naissance de La Prison*. Paris, Gallimard.

Goffman, Erving. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Doubleday Anchor Books.

Hooper-Greenhill, Eilean. (1996), *Museums and their Visitors*. London & New York, Routledge.

Horkheimer, M & Theodor Adorno. (1988), *Dialectic of Enlightenment*. New York, Continuum.

Lash, Scott & John Urry. (1994), Economies of Signs & Space. London, Sage.

Lumley, Robert (ed). (1988), *Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*. London, Routledge, Kegan & Paul.

Ministère de la Culture et de la Communication, Départment Information et Communication. (1991), *Musées: État et Culture*. Paris, La Documentation Française.

Ministère de la Culture et de la Communication, Départment des études et de la prospective. (2000), *Chiffres Clés 1999: Statistiques de la Culture*. Paris, La Documentation Française.

Museums & Galleries Commission, vol. 1. (1998), *Museum Focus: Facts and figures on museums in the UK*. London, MGC Publications.

Museums & Galleries Commission, vol. 2. (1999), *Museum Focus: Facts and figures on museums in the UK*. London, MGC Publications.

Pieterse, Jan Nederveen. (1997) "Multiculturalism and Museums: Discourse about Others in the Age of Globalization. *Theory, Culture and Society*, pp. 122-146.

Prösler, Martin. (1996), "Museums and globalization". In Sharon Macdonald (org), *Theorizing Museums*. Oxford, Blackwell Publishers.

Urry, John. (1998), "How societies remember the past" in Macdonald, Sharon and Gordon Fyfe (eds.), *Theorizing Museums*. Oxford: Blackwell Publishers.

POLÍTICAS DA MEMÓRIA NA CRIAÇÃO DOS MUSEUS BRASILEIROS

Myrian Sepúlveda dos Santos

RESUMO:

A memória tem sido vinculada à lembrança de um passado original, no entanto, ela pode ser compreendida a partir da reconstrução contínua de significados simbólicos atribuídos a objetos desvinculados de seu contexto de origem. Neste processo de reconstrução, indivíduos, grupos sociais ou mesmo nações disputam significados e procuram generalizá-los. Este artigo investiga o processo de construção da memória nos primeiros museus criados no Brasil, ressaltando a relação entre eles e discursos científicos e nacionalistas**.**

PALAVRAS-CHAVE: museus, património cultural, política cultural

1. ATÉ QUE PONTO OS MUSEUS PRESERVAM O PASSADO?

Os museus dão a impressão de que preservam o passado. No entanto, longe de preservarem um significado eterno inerente a objetos, eles atribuem novos significados a objetos que foram retirados do tempo e do espaço em que foram originalmente produzidos. Este, na verdade, é um aspecto presente em todo ato de colecionar (Pomian 1990). Objetos não são sagrados, nem detêm significados próprios e imutáveis. São os indivíduos que atribuem significado aos objetos. Os museus são agências classificadoras; eles reordenam os objetos que selecionam, segundo critérios próprios. Os objetos, ao serem deslocados para os museus, perdem o contato com os contextos que os originaram e, com isso, também a convivência cotidiana com aqueles que poderiam associá-los a uma experiência anterior. Ao perderem os vínculos com seus contextos de origem, os objetos tornam-se elementos de uma nova escrita.

Os museus, portanto, estão sempre construindo novas narrativas a partir dos objetos que selecionam, sejam estes oriundos do passado ou do presente. Apesar de oferecerem a ilusão de uma continuidade histórica entre diversas civilizações ou de uma unidade cultural de povos e nações, os museus não têm a capacidade de preservar — no sentido de manter imunes às transformações do tempo e espaço — nem o passado, nem as comunidades e grupos sociais que focalizam. No entanto, não podemos ignorar que os objetos, por mais que sejam reconstruídos e manipulados politicamente, guardam marcas e determinações de construções anteriores. Quero dizer com isso que os objetos presentes nos museus são resultados de uma multiplicidade de construções sociais e representações coletivas (Santos 1989, 1992). Os museus recontam histórias que ja foram contadas. Embora os museus que conhecemos guardem certas especificidades, o ato de colecionar não é uma

novidade da modernidade. É importante investigarmos os elementos presentes em atos de colecionar que se constituíram ao longo dos séculos. A forma pela qual os objetos são selecionadas, estudados, analisados e expostos varia enormente de acordo com os propósitos de cada museu e com as determinações inerentes às sociedades em que se inserem. Além disso, é fundamental considerar que a produção da exposição, a exposição em si mesma e a forma pela qual o público a percebe são aspectos que, embora sempre interrelacionados, guardam certa autonomia, pois são resultado de processos históricos diferenciados. Os museus são capazes de veicular uma variada gama de significados, nem sempre previsíveis, quando em contato com um público variado.

Nese artigo, investigo alguns aspectos do processo de constituição dos museus brasileiros, considerando que museus e seus objetos tanto constróem nosso mundo, como são construídos por ele. Em primeiro lugar, analiso a construção de narrativas nos museus europeus, uma vez que os museus brasileiros surgem a partir da colonização européia no Brasil. Em seguida, analiso a construção de narrativas nos museus brasileiros, considerando nao só a influência européia, mas os interesses dos diferentes setores da sociedade brasileira que influenciaram neste processo. Diversos atores, sejam eles indivíduos, grupos ou nações, utilizam a memória com o objetivo de fortalecer identidades e defender interesses específicos. As políticas da memória presentes nos museus brasileiros são consideradas tanto em relação à sociedade brasileira, seu processo de desenvolvimento e diversos conflitos existentes entre indivíduos, grupos e classes sociais, quanto em relação movimentos responsáveis pela consolidação dos museus em outras partes do mundo. Finalmente, destaco que, como os museus não guardam o sagrado, e como eles também não se resumem a uma mera construção, cabe a nós apenas a tentativa contínua de reinterpretar o que está a nosso alcance.

2. SABER, RIQUEZA E PODER NA CONSTITUIÇÃO DOS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS

Segundo diversos estudos sobre coleções e museus (Bazin, 1967; Alexander, 1979; Le Goff, 1984; Pomian, 1990; Bennet, 1995; Prösler, 1996), nem sempre as coleções européias voltaram-se para a tarefa de trazer conhecimento científico ou especializado sobre o mundo. Nas coleções antigas e medievais — organizadas em antiquários, gabinetes de curiosidades e galerias de *portraits* — os objetos eram escolhidos por serem preciosos, exóticos ou singulares, pois o objetivo era o de atrair a atenção do público e suscitar admiração. As coleções tinham um caráter privado e particular. Em uma galeria de arte, por exemplo, o dono ou patrocinador da coleção selecionava as telas e esculturas com base em seu julgamento pessoal, sem qualquer preocupação em classificar e ordenar obras de arte. É evidente, que nesta condição, as coleções tinham um caráter privado e de transitoriedade, pois nasciam e morriam com aqueles que as organizavam. Elas faziam parte dos rituais da nobreza, não eram destinadas à visitação do público em geral, mas a um público determinado, sendo freqüentemente mantidas afastados dos olhares do povo. Este tipo de coleção ainda pode ser encontrada em casas históricas, e, como veremos, em muitos dos museus brasileiros, ainda que estes procurem identificar-se com propostas mais universalizantes e científicas.

Nos séculos dezoito e dezenove, grande parte dos museus europeus já se colocava como porta-voz de um discurso enciclopédico e universalista, desenvolvendo práticas classificatórias e educativas, o que, aliás, também era observado em outras instituições da época, como bibliotecas, arquivos, jardins zoológicos e jardins botânicos. Filosofias evolucionistas eram aplicadas não só no domínio da ciência natural, mas também como explicação da história. A filosofia da história cumpriu um papel essencial nas

sociedades modernas, ao tornar-se capaz de reunir moral e poder — separação esta apontada como uma das causas da crise do Estado Absolutista — e justificar moralmente as guerras civis e expansionistas dos novos Estados Nacionais (Koselleck 1985). Na nova concepção de história, o tempo autonomizava-se, passando a ser, cada vez mais, compreendido a partir de datas sucessivas que apontavam para um horizonte infinito e aberto a novidades e expectativas (Koselleck 1985).

Museus passaram a selecionar e ordenar objetos de períodos históricos e civilizações distintas de forma a indicar os estágios sucessivos por que passavam os indivíduos em seu desenvolvimento, fosse ele natural, artístico ou histórico, pois acreditava-se em um padrão uniforme de desenvolvimento (Bennett, 1995). Discussões metodológicas substituíram escolhas pessoais nas aquisições, técnicas de apresentação e armazenamento de objetos. Aprimorou-se e desenvolveu-se o conhecimento utilizado na instalação de medidas de segurança e conservação, bem como teorias relativas à construção de museus, com seus detalhes arquitetônicos (Prösler, 1996).

Nos museus europeus, as categorias universais de conhecimento associaram-se a discursos enaltecedores da nação (Prösler, 1996). Museus como o Louvre e o Ermitage foram abertos ao público ao longo dos séculos dezoito e dezenove, publicizando tesouros reais em prédios gigantescos e luxuosos, antigos palácios reais (Hudson, 1987). Objetos anteriormente pertencentes a nobres e reis foram transformados em heranças a serem cultuadas como patrimônio de uma nação inteira. O Museu Britânico foi um dos primeiros museus a obter uma edificação própria. O novo prédio, com suas suntuosas colunas gregas, evidenciava a pretensão da instituição em tornar-se templo do saber, da riqueza e do poder. Se compreendemos que os elementos capazes de unificar as nações européias resultaram de disputas diversas, pois o conceito de nação

não resultou de um único discurso ou processo a se impor sobre todos (Gellner, 1983:88-110), podemos compreender também os diversos processos que constituíram os museus nacionais e suas coleções. O Museu Nacional Alemão, de Nuremberg, criado em 1853, continha parte dos tesouros prestigiados pela burguesia liberal, enquanto o Museu Nacional da Bavária, criado apenas dois anos depois, procurava fortalecer a tradição da nobreza na constituição do discurso nacionalista (Prösler 1996). A memória não é uma só, serve a diferentes interesses e torna-se objeto de disputa entre aqueles que tem a possibilidade de utilizá-la.

Os museus europeus não se voltaram apenas para suas próprias riquezas nacionais na construção do perfil nacional; diferenciavam-se das nações vizinhas também por meio da posse de tesouros considerados de valor universal, que eram apropriados através de saques a nações vizinhas e colonias, realizados pelo movimento expansionista dos novos Estados Nacionais. A posse de objetos considerados tesouros universais engrandeciam os países que os possuíam. Embora o Museu do Louvre tenha tido sua grande galeria aberta ao público em 1793, suas exposições adquiriram nova dimensão a partir da posse de objetos resultantes das conquistas napoleônicas. No Museu Britânico, criado por um ato parlamentar, em 1753, os mármores provenientes do Partenon, trazidos para o museu no início do século dezenove, deram, mais do que quaisquer outros objetos, a reputação internacional com que conta o Museu, reafirmando o poder e prestígio da Inglaterra. Muitos dos objetos que foram obtidos por saques em períodos anteriores têm sido contestados ultimamente. O governo grego tem reiteradamente solicitado a volta dos mármores do Partenon e a Inglaterra tem negado o pedido alegando que os mármores são um patrimônio da humanidade e que o Museu Britânico tem melhores condições de conservá-lo. Argumento contestado por peritos e estudiosos. Evidentemente a posse de patrimônios da humanidade ainda

representa poder e prestígio. É significativo o comentário do ex-diretor do Museu Britânico, David Wilson, de que cada vez mais tem sido difícil conseguir fundos para aquisição de acervo em um mundo "crescentemente competitivo" (1989:95). Evidentemente, ele se refere às formas atuais de competição que são travadas basicamente em torno do maior poder aquisitivo. Neste campo, os Estados Unidos, ainda que entrando na disputa bem mais tarde, tem conseguido vantagens consideráveis. O Metropolitan Museum, de Nova Iorque, fundado em 1872, quase cem anos após a criação do Louvre, pode ser considerado hoje um dos principais museus a expor as obras de arte que representam as diversas civilizações existentes.

A criação dos museus europeus faz parte do processo de criação de memórias coletivas, tradições inventadas e políticas comemorativas dos Estados Nacionais Modernos (Nora, 1984; Gillis, 1994). Os Estados Nacionais modernos podem ser compreendidos como comunidades imaginárias, em que determinadas construções simbólicas tornaram-se referenciais para todos aqueles que viviam dentro de um determinado território (Anderson, 1991). O que era específico e particular de grupos locais foi abolido por ser considerado expressão do atraso e obscurantismo de comunidades locais. O Estado implementou uma série de medidas unificadoras, através do ensino público, língua oficial, festas e comemorações cívicas.

Hobsbawm (1990) descreve a formação de nações européias desde um período inicial em que a burguesia liberal era responsável pela constituição das instituições nacionais até os movimentos de massa do século dezenove que legitimaram e consolidaram determinada idéia de nação. No final do século dezenove, o nacionalismo se transforma em movimentos de massa. Se no século anterior a idéia de nação ainda era uma novidade na Europa, sem base em experiências associativas comuns, na abertura

do século vinte já se encontravam símbolos que não eram apenas próximos da burguesia liberal, mas da população como um todo.

Poderíamos dizer que os museus dos países europeus fazem parte deste processo. Embora tenham sido criados como coleções nacionais, inicialmente, de forma bastante arbitrária, eles foram aos poucos sendo legitimados pelos seus visitantes. Na Europa, a partir do século dezoito, diversas coleções da nobreza e realeza foram apropriadas pelo Estado e tornadas públicas. Este foi o caso da abertura da grande galeria do Louvre em 1793. O Museu Britânico foi criado em 1753 enquanto instituição pública, mas manteve, durante grande parte do século dezoito, o limite de sessenta visitas diárias. Fechava suas portas aos sábados, domingos e feriados, dias em que trabalhadores poderiam ir aos museus. Somente após 1823, data em que foi transferido para o novo prédio, o Museu voltou-se para um público mais numeroso (Hudson, 1987). Para alguns autores, o direito de visitação às antigas coleções particulares fez parte de uma série de conquistas por parte da população, que reivindicava o direito ao acesso à educação e cultura que as coleções representavam.

No século dezenove, pode-se observar crescimento imenso do número de museus, que surgem com projetos educativos e de forma a comemorar aspectos nacionais. Estas novas coleções tornavam-se expressão e símbolo dos Estados Nacionais e obtinham amplo reconhecimento por parte dos cidadãos de cada país (Prösler, 1996). Como exemplos destes novos museus, que surgiram como museus comemorativos e expressando forte sentimento nacionalista, podemos citar os museus militares, que apareceram inicialmente na França e na Alemanha, no final do século dezenove, e expandiram-se mais tarde por todo o continente. Estes museus expressaram o caráter de cada nação através da exposição de objetos utilizados em sua expansão territorial, como armas, medalhas e de objetos de artilharia e objetos de heróis nacionais. Hudson (1987), ao escrever sobre os

museus que mais influenciaram a museologia, cita o Musée de l'Armée, de Paris, como um marco. Segundo ele, por volta de 1920, toda nação européia já tinha seu museu militarista.

Os museus europeus criados nos séculos dezoito e dezenove têm sido descritos a partir de três traços, inéditos em sua complementaridade: o modelo de conhecimento universalista como explicação da ordem, o vínculo com a história nacional e a abertura de suas portas a um grande público (Bennet, 1995). No Brasil, podemos pensar que estes são elementos que estiveram presentes na criação de nossos museus, mas certamente não da mesma forma que na Europa do século dezenove.

3. A CONSTITUIÇÃO DOS MUSEUS BRASILEIROS

No Brasil, o Museu Nacional é aquele cuja proposta inicial mais se aproximou daquela estabelecida pelos grandes museus nacionais europeus. Em primeiro lugar, foi uma instituição criada em 1818, durante o governo de D. João VI, um monarca europeu. O perfil do Museu Nacional foi marcado em sua origem pelo absolutismo português. Dom João VI trouxe para o Brasil, pelo menos para a capital, além de aberturas econômicas, padrões e valores europeus. O Brasil tornou-se sede da metrópole, em 1815, sendo elevado à categoria de Reino Unido a Portugal e Algarves. O Museu Nacional, inaugurado como Museu Real, foi parte de inúmeras outras iniciativas, como Imprensa Régia, Jardim Botânico, Banco do Brasil, Academia Imperial de Belas Artes, todas estas instituições que procuravam civilizar o Brasil. O Museu Real contou com doações importantes de mobílias, armas, pinturas e artefatos diversos dos imperadores e de famílias abastadas, que procuravam tornar suas riquezas motivo de admiração pública.

Em segundo lugar, o Museu foi criado com o objetivo de propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Brasil.

As coleções iniciais do Museu foram resultado do aproveitamento do antigo acervo da "Casa dos Pássaros," instituição colonial que colecionava objetos para serem mandados pelos Vice-Reis à Corte Portuguesa no intuito de apresentar à metrópole a riqueza natural da colônia. Estas coleções eram constituídas por animais, plantas, minerais e adornos indígenas. Este objetivo mostra não só a preocupação com a ciência classificatória, mas também com a constituição de um acervo que bem representasse a nação que se formava.

Em terceiro lugar, gostaria de destacar que o Museu Nacional procurou colecionar não só o que o Brasil possuía de mais caro aos europeus, objetos relacionados a sua natureza, quanto objetos cobiçados por eles como fontes do saber universal. O Museu incorporou a seu acervo uma coleção de múmias, sarcófagos e objetos egípcios, considera como sendo uma das mais completas e ricas da América Latina (Leontsinis, s/data). Durante os primeiros anos do Império Brasileiro, a coleção do Museu cresceu com coleções de mamíferos e aves da Europa, fósseis de diferentes partes do mundo e outros objetos oriundos de antigas civilizações.

Os demais museus inaugurados no Brasil ao longo do século dezenove constituíram apenas acervos locais e especializados. No Museu do Pará, criado em 1868, havia coleções de plantas, animais e objetos de comunidades culturais da Amazônia, e, no Museu Paulista, inaugurado em 1893, objetos da elite local. Além dos museus Paulista e Paraense, podemos nos lembrar de inúmeros outros museus criados no início do século: o Museu Mineiro, os Museus Anchieta e Júlio de Castilhos, do Rio Grande do Sul, o Museu do Instituto Butantan e o Museu de Zoologia, de São Paulo, ou o Museu de Ciências da Terra, do Rio de Janeiro. O acervo voltava-se sempre ou para um ramo especializado das ciências naturais ou para especificidades regionais. Em nenhum destes museus, o acervo remetia à história da civilização como o acervo do

Museu Nacional e, mesmo neste museu, algumas mudanças ocorreram a partir das últimas décadas do século dezenove.

A partir dos anos 90, observou-se uma nova diretriz sendo implementada nos museus brasileiros. Diretores como João Batista Lacerda, no Museu Nacional, Herman von Ihering, no Museu Paulista e Emílio Goeldi, no Museu do Pará, procuraram dar um caráter de cientificidade às atividades desenvolvidas nos museus que dirigiam. Enfatizaram a perspectiva enciclopédica, evolutiva, comparativa e classificatória nas atividades desenvolvidas nos museus. Revistas especializadas foram criadas e o estudo dos objetos passou a se dar sob o predomínio absoluto das ciências naturais (Schwarcz 1989, 1993). Estreito contato era mantido com a comunidade acadêmica internacional, através de um intercâmbio contínuo em que pesquisas e relatórios científicos eram atualizados. Estudos de botânica, zoologia, arquelogia e linguística, entre outros, procuravam traduzir produtos nacionais em termos de um saber científico e universal. Esta foi uma tendência encontrada também em grande parte dos museus norte-americanos. Nos Estados Unidos, os museus, da maneira em que os estamos definindo, também foram criados durante o século dezenove. Vários foram os museus que, associados a Universidades, como Harvard e Yale, priorizaram a pesquisa de objetos da botânica, zoologia e história natural em suas dependências (Ripley, 1969).

Profissionais dos Museus Paulista e Paraense, museus mais dedicados à pesquisa científica no campo da história natural, atribuíram às atividades desenvolvidas no Museu Nacional um caráter não científico e comemorativo (Schwarcz, 1993:70-1). Um acervo generalista como o do Museu Nacional, que reunia não apenas objetos relativos às riquezas nacionais, mas objetos de diversas partes do mundo e da história, tornara-se um impasse na virada do século, quando o Brasil já não era mais governado por um Império e seus movimentos expansionistas. A República foi estabelecida, no Brasil,

apenas em 1889, e, ao contrário dos movimentos republicanos presentes em diversos países europeus e, mesmo, nos demais países da america Latina, não teve grande apoio popular, nem tampouco propósitos expansionistas. A política republicana foi aquela que inseriu o Brasil, enquanto país periférico, na ordem internacional.

Na virada do século, os museus brasileiros centraram-se na "ciência pela ciência", procurarando uma identidade para o Brasil no universo das nações, sendo que não mais como centro, mas apenas como parte periférica do todo. Na composição histórica e universalista do desenvolvimento da civilização ocidental, coube aos museus brasileiros contribuírem com a classificação de suas espécies vegetais e animais e populações primitivas. No Museu Britânico, a múmia egípicia pode ser compreendida até hoje como parte da história universal da civilização, mas, no Museu Nacional ela tornou-se apenas uma "múmia", atraindo a atenção de seus visitantes por ser única, diferente, bizarra.

4. DISCIPLINA SEM PÚBLICO

Nem o discurso inicial do Museu Nacional, nem o discurso da "ciência pela ciência" presente nos museus do final do século dezenove conseguiram um grande público no Brasil. O público dos museus brasileiros era um público bem mais reduzido e com muito menor poder de demanda do que o público dos museus europeus, ou mesmo do que o público dos museus norte-americanos. Para a maior parte da população brasileira, não só o mundo se organizava de forma bastante distinta da ordenação científica apresentada pelos museus, quanto a Nação se consolidava em símbolos muito distantes daqueles preservados pelos museus.

Alguns estudos sobre museus se apóiam nos trabalhos de Foucault (1975) e Elias (1983) para mostrarem que a abertura de coleções reais ao público em geral fez parte do processo disciplinador

ou civilizador (Bennet 1995; Duncam). Os museus europeus, como tantas outras instituições da mesma época, foram responsáveis pela consolidação de regras disciplinares, em que o controle deixava de vincular-se à visibilidade do poder e tornava-se invisível. Os museus, neste caso, estariam apenas cumprindo o papel de disciplinar hábitos e costumes. Foucault (1975) nos mostra, de forma exemplar, como a obediência de grande parte da população a normas e regras foi fruto de tecnologias e estratégias que atravessaram igualmente Estado e indivíduos.

As exposições, seus circuitos, textos e legendas requeriam de seus visitantes um tipo de comportamento que pertencera até então somente às camadas ilustradas. Os modelos mais antigos de estrutura arquitetônica de galerias e museus é aquele em que o percurso do visitante é totalmente dirigido. A estrutura arquitetônica apresentada pelos museus certamente contribuiu para que um novo padrão de normas e atitudes se impusesse sobre o comportamento usual encontrado em tavernas, circos, feiras livres e festas populares. Os museus europeus, ao abrirem suas portas a um grande público, detinham uma estrutura que trazia certo constrangimento aos que não estavam acostumados com ela. Basta lembrarmo-nos do Ermitage, do Louvre, do Museu de Viena e de tantos outros. O prédio do Museu Britânico, como vimos, foi construído em estilo majestoso e serviu de modelo a museus no mundo todo.

No Brasil, os primeiros museus procuram reproduzir o estilo majestoso dos museus europeus. O Museu Nacional, após o banimento da família imperial do território nacional, em 1892, transferiu-se para sua antiga residência, o Palácio Imperial na Quinta da Boa Vista. Até mesmo museus mais recentes, como o Museu Histórico Nacional, do Rio de Janeiro, criado em 1922, reproduziram a estrutura arquitetônica complexa dos antigos museus. O Museu Histórico Nacional, por exemplo, foi formado pela amálgama de

diversas construções anteriores, o que fazia com que o visitante tivesse que enfrentar um labirinto de salas e corredores em seu percurso (Santos 1989, 1992). Os museus, sejam eles europeus, norte-americanos ou brasileiros, contribuíram com a implementação de novos hábitos e costumes, em que práticas não civilizadas, como risos e gargalhadas, gestos descomedidos, gritos e correrias foram postos de lado. O caminho, o tempo, a escolha sobre o que ver ficava nas mãos dos profissionais dos museus, uma vez que a disposição dos objetos presente nos museus não oferecia alternativas aos visitantes. Além disso, a divulgação de uma arte erudita ou cultura de elite no espaço do museu implicou em uma auto-disciplina do corpo e do olhar e em uma rejeição generalizada a gestos descomedidos, aglomerações e manifestações populares. Os museus foram um dos locais responsáveis pela formação de uma esfera pública, polida e educada, mas, evidentemente, o poder que detinham neste sentido atrelava-se a capacidade de atrair um público numeroso. Sem público, qual o poder disciplinador dos museus?

5. O MUSEU ENQUANTO LUGAR DE EXÍLIO

No Brasil, a visitação aos museus foi sempre muito pequena. Se compararmos nossos museus com museus europeus ou norte-americanos, podemos observar que eles carecem de público e representatividade. Analisando a procura dos museus brasileiros pelo público, podemos afirmar que a questão da legitimação do discurso nacionalista, essencial aos museus europeus e às teorias que procuram explicá-los, ocorreu de forma bem distinta no Brasil.

José Murilo de Carvalho (1991), em sua acurada análise sobre a instauração da República no Brasil, mostra que esta, embora inspirada por medidas democratizantes, não veio acompanhada por expansão significativa da cidadania política. O Estado aparecia como algo a que se recorria, necessário e útil, mas que permanecia fora do

controle do cidadão. Os movimentos sociais existiam e eram muitos, mas estes não eram reconhecidos no interior de uma comunidade política. O auto-reconhecimento da população do Rio de Janeiro, capital da República, se dava na festa da Penha, nos ritos africanos, no samba e futebol, sendo que estes citadinos não eram cidadãos. Esta situação foi responsável por uma dualidade de representações, ao mesmo tempo em que pelo cinismo crescente da população em relação às medidas decretadas pelos detentores do poder. Nos museus brasileiros do início do século, observamos representações oficiais da nação que pouco tinham em comum com as das camadas populares, e que dirigiam-se, utilizando a terminologia de Carvalho, aos cidadãos e não aos citadinos.

Corroborando a análise de Carvalho, as observações do escritor Lima Barreto na revista *Careta*, sobre as festas do centenário da independência são elucidativas; ele nos dá mais um valioso testemunho sobre a distância que havia entre camadas populares e comemorações cívicas:

"O que se nota, nas actuaes festas do centenário da proclamação da independência do Brasil é que ellas se vão desenrolando completamente extranhas ao povo da cidade. O observador imparcial não vê nelle nenhum entusiasmo, não lhe sente no ânimo nenhuma vibração patriótica. Se não há na nossa pequena gente, indifferença; há, pelo menos, incompreensão pela data que se commemora. De resto, o nosso povo carioca sempre foi assim: nunca levou a sério as datas nacionais, sempre ellas lhe mereceram essa attitude displicente que está tomando agora com o "centenário", festejado tão pomposamente com bailes e banquetes." (apud Neves, 1986:71)

O movimento republicano no Brasil esteve vinculado às proposições de uma minoria da população, consolidou-se com o apoio desta mesma minoria, permanecendo bastante distante,

portanto, do movimento de massas descrito por Hobsbawm. Esta situação refletiu-se na formação dos museus brasileiros. Embora procurando sempre manter-se em consonância com as tendências européias, as instituições brasileiras traziam características próprias. Desde a Proclamação da República, vários foram os discursos defensores da criação de instituições que preservassem a memória do País. Em 1911, Gustavo Barroso, escritor e político de destaque no cenário nacional, publicou um artigo, sob a epígrafe "Museu Militar", no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, em que afirmava que o Brasil precisava de um museu onde pudessem ser guardados objetos de guerreiros e heróis, como espadas, lanças e canhões. Afirmava ainda ele que todas as nações tinham seus museus militares, "guardando as tradições guerreiras de sua história, documentando os progressos dos armamentos e exaltando o culto das glórias passadas. Nós ainda o não possuímos" (apud Dumans, 1943: 384).

As exposições e feiras mundiais também foram um marco internacional e também estiveram presentes no país. Um dos eventos mais importantes neste sentido no Brasil foi a Exposição Internacional de 1922, que procurou apresentar ao mundo a imagem de uma nação apoteótica e progressista. Havia *stands* representando as diversas indústrias nacionais, ao som da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. Este evento, ocorrido no Rio de Janeiro por ocasião dos festejos do centenário da Independência do Brasil, acabou por implicar na criação do Museu Histórico Nacional (MHN). Como diretor do MHN foi nomeado o próprio Gustavo Barroso.

Barroso foi não só autor de vários artigos de jornais e de inúmeros livros, membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), mas liderança intelectual do movimento integralista brasileiro. Defendeu durante toda sua vida um Estado forte. Para ele, o Estado devia se colocar acima de conflitos e divisões sociais, sendo capaz de criar uma coesão harmônica entre todos os seus setores. Destacou-se por

posições anti-semitas radicais e pela crítica ao espírito competitivo e destrutivo de capitalistas, judeus e marxistas, os quais, segundo ele, deveriam ser combatidos por serem incapazes de reconhecerem uma unidade superior (Trindade 1979). Esta unidade deveria basear-se no respeito às tradições e na inclusão dos diferentes segmentos sociais por meio de uma hierarquia de valores, previamente estabelecida por aqueles capazes de unificar o País.

Logo após sua nomeação como diretor do MHN, Barroso, no discurso o "Culto da Saudade", parabenizou o presidente da República, Epitácio Pessoa, por revogar o banimento da Família Imperial. A idéia de que a verdadeira história da Nação começara no dia da chegada da coroa portuguesa ao continente americano foi sempre reiterada por ele (Barroso, 1938). Objetos das elites aristocráticas tiveram destaque nas exposições, pois não só os condes e barões foram os heróis retratados das guerras nacionais, como estes foram os grandes doadores de pratarias, louças brasonadas, mobílias e telas. O MHN associou uma proposta de culto ao passado à versão militarista. Moedas, medalhas, armas, canhões e objetos de artilharia similares eram exibidos lado a lado, como se cada um destes objetos fosse considerado insubstituível. Junto a uma imensidade de objetos provindos de campos de batalha, eram expostas estátuas e imagens de heróis nacionais, como Caxias, Pedro I e Pedro II, e pinturas gigantescas que retratavam batalhas travadas pela Nação. As grandes batalhas representadas aparecem associadas ao Império e seus heróis.

É interessante observar que apesar de o projeto integralista de Barroso não obter suporte popular, ele ganha um museu para abrigá-lo. Após a ascenção de Vargas, o cargo de diretor do MHN foi destinado a Barroso enquanto uma forma de afastá-lo da política. A perspectiva autoritária e centralizadora de sua proposta política mais ampla consolidou-se no perfil que imprimiu no Museu e na Escola de Museologia que criou. O museu militarista que foi criado não expressava as lutas de um povo por sua emancipação, mas

o exílio interno de um líder integralista sem apoio popular. O nacionalismo que o MHN traz em suas exposições é parte desta história. A tentativa de Getúlio Vargas de colocar Barroso na direção de um museu para isolá-lo politicamente exemplifica de forma magistral o distanciamente que havia entre estas instituições e a população brasileira.

6. ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO

Vimos que tal como na Europa, os museus brasileiros surgem associados a discursos científicos e ao surgimento da nação. No entanto, muitas são as diferenças. Procurei identificar, ao longo deste texto, algumas das primeiras políticas da memória desenvolvidas pelos museus, mostrando que as coleções de objetos exibidas nos museus não fazem apenas lembrar, elas lembram alguma coisa ao público. Os objetos que foram selecionados e expostos, com o intuito de veicularem algum texto específico, estão muito longe da *petit madeleine* de Proust, que é encontrada ao acaso e "faz lembrar".

Os museus, apesar de terem o privilégio de lidar com significados simbólicos, são parte de nossa sociedade e devem ser compreendidos, em parte, pelas transformações por que ela passa. Para melhor compreendermos o que são, para que servem e a quem servem os museus brasileiros é sempre necessário considerar os diversos elementos do passado e do presente que se combinam em sua constituição. Em todas as vertentes abertas pelos museus brasileiros que examinei há um traço marcante que acompanha os museus de ontem, como os de hoje. Os museus brasileiros fazem parte de nossa tradição republicana, em que grande parte da população tem sido excluída de benefícios sociais importantes, entre eles educação. A proposta de abrir os museus brasileiros a um grande público, ainda que sempre tenha existido teoricamente, em

pouquíssimas ocasiões se efetivou. Se é um fato que museus brasileiros têm permanecido ao longo de décadas ignorados por grande parte da população, temos que admitir que esta população pouca ou nenhuma participação tem tido na produção dos discursos lá existentes. Acredito que seja a partir deste cenário que podemos compreender o porquê de os museus se tornarem estas casas esquecidas por tantos. Na verdade, a situação não é muito diferente daquela descrita por Carvalho. Este autor nos diz que quem não participou das grandes transformações políticas republicanas, que eram realizadas a sua revelia, estava longe de ser bestializado; era bilontra (1991).

Se os discursos veiculados por museus brasileiros não têm exercido um papel importante em relação a um grande público, certamente eles são fundamentais nas disputas de poder entre aqueles que os sustentam. Acredito, no entanto, que se, por um lado, a instituição pode ter se estabilizado pela criação de uma esfera pública restrita, por outro, ela mantém-se sempre em sobressalto, refém da política de gabinetes que a sustenta num regime declaradamente democrático. Cabe, portanto, observar que os museus brasileiros tem se transformado ao longo dos anos. Museus, anteriormente, voltados estritamente para a classificação da flora e fauna brasileiras, politizaram suas exposições; museus nacionalistas deram lugar a representações comunitárias locais; museus comemorativos incorporaram uma perspectiva histórica e museus militaristas civilizaram-se. Mas como são casas da memória, estas instituições precisam ficar atentas para não apagarem, em função de novos objetivos, todos os rastros do passado, e com eles, nossas esperanças de transformar o presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alexander, Edward Porter. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville: American Association for State and Local History, 1979.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.

Barroso, Gustavo. *História Militar do Brasil*. SP/RJ/Recife/PA: Cia. Ed. Nacional, 1938.

Bazin, Germain. *Le Temps de Musée*. Liége-Bruxelles: Desoer S.A. Éditions, 1967.

Bennet, Tony. *The Birth of The Museum: History, Theory, Politics*. London, New York, Routledge, 1995.

Carvalho, José Murilo. Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1991.

Dumans, Adolfo. "O Museu Histórico Nacional através dos seus 19 Anos de Existência". Anais do MHN, vol. 1, 1940.

Elias, Norbert. *The Court Society*. New York: Pantheon Books, 1983.

Foucault, Michel. *Surveiller et Punir: Naissance de La Prison*. Paris: Gallimard, 1975.

Gellner, Ernest. Nations and Nationalism. New York, Cornell University Press, 1983.

Gillis, John R.(ed.) *Commemorations: The Politics of National Identity*. New Jersey: Priceton University Press, 1994.

Hobsbawm, Eric & T. Ranger (eds). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Hudson, Kenneth. *Museums of Influence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Koselleck, Reinhart. *Futures Past: Studies in Contemporary German Social Thought*. Mass.: The MIT Press Cambridge, 1985.

Le Goff, Jacques. “Memória”. *Enciclopédia Enaudi*. Porto, Imprensa Nacional, 1984.

Leontsinis, Solon. “Fundação e Evolução do Museu Nacional até 1889”, mímeo, s/d.

Neves, Margarida de Souza. “As Vitrines do Progresso”. Rio de Janeiro, mímeo, 1986.

Nora, Pierre (ed.). *Les Lieux de Memoire*. Paris: Ed. Gallimard, 1984.

Pomian, Krzysztof. *Collectors & Curiosities*. Cambridge: Polity Press/ Oxford: Basil Blackwell, 1990.

Prösler, Martin. “Museums and globalization”. In Sharon Macdonald (org), Theorizing Museums. Oxford, Blackwell Publishers, 1996.

Proust, Marcel. *Remembrances of Things Past*. London, Penguin, 1983.

Ripley, Dillon. *The Sacred Grove: Essays on Museums*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1978.

Santos, Myrian S. *História, Tempo e Memória: Um Estudo a Partir da Observação Feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional*. Tese de Mestrado. IUPERJ, 1989.

"Objetos, Memória e História. Observação e Análise de um Museu Histórico Brasileiro". *DADOS - Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro: IUPERJ, 35, 2, 1992, pp. 194-216.

Schwarcz, Lilia Moritz. “O Nascimento dos Museus Brasileiros”. In Miceli, Sergio. *História das Ciências Sociais no Brasil*. SP: Vertice/IDESP, 1989.

Schwarcz, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial No Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Trindade, Hélgio. *Integralismo: O Fascismo Brasileiro na Década de 30*. São Paulo: DIFEL, 1979.

Wilson, David M. *The British Museum: Purpose and Politics*. London: The Trustees of the British Museum, 1989.

O PESADELO DA AMNÉSIA COLETIVA: UM ESTUDO SOBRE OS CONCEITOS DE MEMÓRIA, TRADIÇÃO E TRAÇOS DO PASSADO*

Myrian Sepúlveda dos Santos

I. AMNÉSIA OU ESQUECIMENTO COLETIVO?

"The tragedy began not when the liberation of the country as a whole ruined, almost automatically, the small hidden islands of freedom that were doomed anyhow, but when it turned out that there was no mind to inherit and to question, to think about and to remember."

-Hannah Arendt, Between Past and Future

"It is 1971, and Mirek says that the struggle of man against power is the struggle of memory against forgetting."

-Milan Kundera, The Book of Laughter and Forgetting

"Blade Runner", o filme de Ridlley Scott traduzido por "O Caçador de Andróides" - está de volta, dez anos após seu lançamento, trazendo, novamente, as imagens do desenvolvimento tecnológico e declínio urbano retiradas da obra de Philip K. Dicke e veiculando nossos medos e fantasias de perda de identidade e desumanização. O tema, caracterizado tão bem em clássicos do cinema, como "Metropolis", de Fritz Lang; "Tempos Modernos", de Charles Chaplin; e "Citizen Kane", de Orson Welles, não é, portanto, novo e periodicamente volta ao debate. A popularidade do tema aparece

* Este artigo foi produzido como parte de um projeto de pesquisa sobre memória social que venho desenvolvendo no Departamento de Sociologia da New School for Social Research visando a elaboração de uma dissertação de doutorado. Esse trabalho foi possível graças a bolsa de doutoramento concedida pelo CNPq em outubro de 1989.

também através da reedição em 7 volumes da obra de Kafka, autor que se caracteriza pela crítica à irracionalidade da vida contemporânea.

O pesadelo da amnésia coletiva cresce à medida em que nos defrontamos com máquinas, que agora não só trabalham como têm memórias cada vez mais complexas e elaboradas. A valorização de uma racionalidade mecânica e instrumental é questionada e novas definições de saber e conhecimento entram no debate.

Em "Blade Runner", os andróides são os "replicants", perfeitos humanóides, os quais, no entanto, não têm passado ou memória. Aparentemente, este é o único fator que os diferencia dos humanos. Nos livros de Kafka, o mundo absurdo da realidade se legitima no presente através da destruição contínua de tradições e arquivos do passado. Aqueles que criticam a sociedade científica e tecnológica, associam-na ao indivíduo isolado que vive o imediatismo do presente sem referências do passado. Mas o que significa "amnésia" nestas denúncias? Qual a associação entre "amnésia" e a sociedade em que vivemos? Embora o pesadelo da amnésia coletiva descreva um aspecto emocional e bem difuso de nossa sociedade e não tenha sido uma invenção de cientistas sociais, muitos deles não só o endorsam como tentam explicá-lo teóricamente.

Diversos sociólogos, ainda que partindo de análises bastante diferenciadas do que seja a sociedade contemporânea--capitalista, industrial, burocrática, de consumo, pós-industrial, ou dos meios de comunicação de massa--definem homens e mulheres que vivem nesta sociedade como indivíduos vazios: de sentimentos, experiências de vida, laços pessoais e capacidade de julgamento. Estes indivíduos não têm memória, pois experiências de vida foram substituídas por informações e lembranças do passado se constituem em recuperação de dados. Além disso, argumenta-se que os suportes materiais da memória, que poderiam estar presente na vida cotidiana, serem referenciais do passado e servirem de vínculos de solidariedade entre gerações, foram gradativamente substituídos por objetos de

consumo efêmeros e descartáveis. Lembranças do passado, neste contexto, se transformam em versões oficiais totalitárias ou manipulativas da história. O mundo da amnésia coletiva é o mundo onde a competitividade, racionalidade e informatização substituem sentimentos, práticas coletivas e vínculos interpessoais presentes em antigas comunidades. Homens e mulheres, portanto, desprovidos de conhecimento e experiências do passado, se tornam incapazes de sentir, julgar e defender seus direitos. Nestas condições, seja tradição, memória ou traços do passado, estes são aspectos, que, de uma maneira ou de outra, representam uma defesa decisiva da humanidade na sua luta por autodeterminação e liberdade.

Apesar de ter grande repercussão no meio acadêmico, o pesadelo da amnésia coletiva não ameaça uma parte considerável dos analistas sociais. Para muitos sociólogos, a configuração urbana moderna, o desenvolvimento tecnológico e a mobilidade extrema no tempo e espaço alcançada contemporâneamente não implicam em alienação e amnésia, mas, pelo contrário, no encontro entre múltiplas e diferentes culturas, o que é avaliado como um fator de enriquecimento cultural e atualização do passado sem precedentes na história da humanidade. Diversos autores têm argumentado que o esquecimento coletivo faz parte do processo de constituição social, uma vez que memória é compreendida a partir de um processo seletivo que envolve tanto o lembrar quanto o esquecer. Apesar de diferentes perspectivas teóricas, pois para alguns destes autores a memória que temos do passado é aquela que existe em instituições e estruturas coletivas, enquanto para outros o que temos do passado são atos de lembrar e esquecer enquanto práticas sociais. Em ambos os casos, a "amnésia coletiva" nada mais é do que o esquecimento de determinados aspectos para que outros sobrevivam.

É evidente que as análises a que me referi envolvem não só diferentes conceitos de memória e sociedade, mas também diferentes conceitos de democracia e liberdade. Para aqueles que contrapõem

memória à sociedade contemporânea, a sua preservação é associada ou a espaços políticos alternativos--tais como comunidades de memória, esferas públicas autônomas ou sociedade civil--onde sobreviva uma prática mútua de compreensão entre os homens, ou a uma fragmentação política que defenda interesses minoritários e restrinja o controle socio-político. Por outro lado, aqueles, que consideram a memória como parte do processo de constituição social, denunciam ou reforçam controle, manutenção de valores e adaptação social, mas sempre como aspectos intrínsecos às práticas e instituições sociais existentes.

Da maneira que vejo, não vivemos um período de amnésia coletiva, e compreendo a memória enquanto um dos aspectos do processo de construção social. Concordo, no entanto, com os defensores do pesadelo, primeiro, que nossa forma de lembrar e compreender o passado tenha se modificado significativamente e, segundo, que "esquecimento" envolve mais do que um mero processo seja de seleção ou manutenção social. Toda a dificuldade se encontra em considerar memória construída em termos de movimento, conflito e imprevisibilidade. É esta tarefa a que me proponho a seguir.

Neste artigo, inicialmente, mapeio as principais correntes sociológicas que contribuem para o debate sobre amnésia coletiva com o intuito de oferecer uma análise comparativa de caráter mais geral. A seguir, desenvolvo uma análise mais específica de autores que procuraram explicar memória interrelacionando os conceitos de "indivíduo", "sociedade" e "tempo", pois, evidentemente, amnésia coletiva não é considerada neste debate como uma tragédia seja de caráter estritamente pessoal ou social, mas como uma condição a um só tempo pessoal, política e social. Mostro que enquanto alguns autores objetificaram a memória e enfatizaram o seu processo de contrução social, outros compreenderam a memória não como objeto, mas como sujeito do processo social. Ao resgatar estas teorias sociológicas, enfatizo, primeiro, que elas estão corretas em suas principais asserções, segundo, que elas se apresentam incompletas e incompatíveis umas

com as outras à medida em que foram formuladas em modelos teóricos rígidos, e, terceiro que ao analisarem memória elas nem sempre compartilham um mesmo objeto de análise.

É meu objetivo mostrar que enquanto diferentes experiências sociais, a memória não se reduz à reconstrução do passado no presente ou à determinações do passado sobre o presente, e na sua diversidade--percepção, manutenção, reconstrução e aprendizado em relação ao passado--ela pode significar tanto controle quanto emancipação. A compreensão do pesadelo não se configura em termos de sua defesa ou rejeição apaixonada, mas através da consideração de que os indivíduos interagem entre si e com seu meio, e, portanto, lembram-se e esquecem-se, em complexas e contraditórias formas, as quais só em sua especificidade histórica adquirem um significado mais amplo.

II. O CONCEITO DE MEMÓRIA E A TRADIÇÃO SOCIOLÓGICA

Memória é muitas vezes descrita como a capacidade de lembrar o passado. No entanto, esta simples definição contem diferentes significados, assim como cada um destes significados pode ser denominado por diferentes termos. Por "memória", nós entendemos nossa capacidade de recitar um poema de cor, beber um copo d'água, seguir um trajeto diário sem tropeços ou ainda recordar fatos vivenciados no passado, e aprender através deles. Estes aspectos da memória, que durante muito tempo foram estudados pela psicologia e pela filosofia a partir da capacidade individual de lembrar, são associados atualmente a aspectos sócio-culturais. Até mesmo os trabalhos estritamente biológicos sobre memória, que procuram localizar no cérebro espaços responsáveis pelo nosso lembrar, têm passado a considerar o fato de que não somos indivíduos isolados e que percebemos e compreendemos nosso

mundo ao nos comunicarmos uns com os outros através de sinais e símbolos dos quais a linguagem parece ser o exemplo mais eficaz.

À medida em que aspectos sociais são considerados, os conceitos de memória se diversificam: "memória social", "atos coletivos de lembrar e esquecer", "tradição", "traços da memória". Estes conceitos representam não só diferentes abordagens a um mesmo fenômeno, como eles também explicam diferentes fenômenos indistintamente classificados como memória. Na procura de definição do que seja "memória", os conceitos explicam seu funcionamento, seu processo criador, suas ligações com a esfera social, com o poder, com o inconsciente, seja ele individual ou coletivo. Poucos deles, no entanto, se concentram nos muitos significados que "memória" possa ter.

Inicialmente, as análises sociais da memória se encontram divididas pelo tradicional debate sobre a relação entre indivíduo e sociedade. Considerando os autores que vêem a memória como um "fenômeno" coletivo, eu destaco dois grupos. O primeiro deles considera que memórias individuais são determinadas por "construções coletivos". Eles enfatizam a importância da esfera social, objetificam as construções coletivas da memória e procuram determinar sua estrutura e funcionamento de forma autônoma à intenção de atores sociais. Neste sentido, tanto a oposição entre lembrança e esquecimento quanto diferenças individuais são considerados aspectos resultantes da coerência e complexidade da vida social. Para um segundo grupo, a memória como um "fenômeno coletivo" é compreendida como resultante da ação do indivíduo na sociedade - abordagem presente nos trabalhos de historiadores e sociólogos que procuram uma lógica inerente a tradições culturais e histórias oficiais. Neste caso, tradições são explicadas a partir de éticas e valores religiosos e seculares, e esquecimentos coletivos pelo processo de desumanização ocorrido na

sociedade burocrática[60]. Tanto a história que havia se sociologizado a partir dos anos 30 quanto a sociologia que havia incorporado aspectos históricos--ambas as disciplinas baseadas em uma metodologia comparativa e interpretativa de "fenômenos de longa duração"--passam a se confrontar com análises que resgatam a importância de experiências individuais na construção de um discurso histórico e social[61].

Nas últimas duas décadas, estudos sobre "memória" têm aparecido em um número significativo de análises sociais[62]. De uma maneira geral, estes estudos representam uma abordagem interdisciplinar e a tentativa de integrar, ainda que com ênfases distintas, as dimensões de "tempo", "indivíduo" e "sociedade". Uma nova noção de temporalidade, pela qual a influência do passado sobre o presente passa a ser incorporada às análises da sociedade contemporânea, faz com que prévias definições da memória, seja enquanto capacidade individual de recordar, seja enquanto fenômeno coletivo, sejam quase unânimemente rejeitadas.

Estes novos estudos sobre memória vão enfatizar que não existem memórias individuais ou sociais, mas atos de lembrar e

[60]Ainda que simplificando bastante a complexidade do pensamento de cada um destes autores, eu considero de maneira muito esquemática, no primeiro caso, os trabalhos de M. Halbwachs (1925; 1939; 1941; 1950) e M. Douglas (1986), e, no segundo, os de autores como E. Hobsbawm (1983), E. Shils (1981) e ainda H. Marcuse (1955). A crítica de M. Bloch (1925) a Halbwachs pela atribuição deste último de qualidades encontradas apenas em ações individuais a estruturas torna evidente a controvérsia.

[61]No campo da história, ver a crítica de Louise Tilly à história das mentalidades e à história oral (1983) e as respostas de Paul Thompson, Luisa Passerini, Isabelle Bertaux-Wiame, e Alessandro Portelli (1985). No campo da sociologia, ver o tradicional debate entre macro e microsociologia.

[62]Cito, por exemplo, os trabalhos de E. Bosi (Sao Paulo, 1979); Z. Bauman (London, 1982); P. Nora (Paris, 1984); B. A. Smith, (Princeton, 1985); D. Lowenthal (Cambridge, 1985); F. Haug (London, 1987); "Social Memory", special issue of Communication, 11 (1989); "Memory and Counter-Memory", special issue of Representations, 26 (1989); T. Butler (Oxford, 1989); P. Connerton (New York, 1989); D. Middleton and D. Edwards

esquecer, que devem ser considerados práticas ou ações humanas constituídas socialmente. Além disso, eles vão rejeitar a idéia de que a memória seja capaz de recuperar um passado real, como também o fizeram anteriormente Halbwachs, Hobsbawm e Marcuse, mas incorporando uma nova dimensão de temporalidade em suas análises e reabilitando a tradição historicista alemã ao admitirem que o ator social encontra-se inserido em um momento único e particular.

Entretanto, longe do almejado consenso nas ciências sociais, os conceitos de memória continuam a se contrapor uns aos outros, uma vez que a relação entre "indivíduo", "sociedade" e "tempo" continua a ser compreendida de diferentes formas. Alguns autores ligados a uma abordagem psico-sociológica enfatizam a construção do passado no presente e a possibilidade de uma análise objetiva destas ações sociais. No entanto, à medida em que o conceito de "indivíduo" passou a ser relativizado em função de sua inserção no "tempo", a objetificação de experiências individuais e a "atitude científica" do cientista social ou historiador perdem também a aura de atividade inocente e descompromissada. Aqueles autores mais fiéis a uma perspectiva "hermenêutica"[63] negam a possibilidade de qualquer abordagem objetiva à memória que desconheça o diálogo entre passado e presente valorizando o processo de aprendizado a partir de experiências do passado e por meio da "tradição"[64]. Vimos, portanto, que a singularidade de cada momento do passado é enfatizada em

(London, 1990); G. Lipsitz (Minneapolis, 1990); "Only Collect", The New York Review of Books, (1992), pp.27-30.

[63]Por hermenêutica compreende-se de um modo geral a procura de uma idéia ou essência através da leitura de um texto. Embora o conceito seja muito amplo e tenha vários desdobramentos, passo a utilizar aqui a interpretação dada por Gadamer que enfatiza os aspectos de historicidade e tradição na tarefa interpretativa (1991).

[64]Embore estes estudos tenham um caráter marcadamente interdisciplinar, eu poderia destacar entre os representantes da primeira abordagem, no campo da sociologia, os estudos organizados por D. Middleton e D. Edwards (1990) e, no campo da historia, aqueles voltados para a história oral como o de Thompson (1985). O livro de E. Bosi (1979) me parece o melhor exemplo da defesa entre o diálogo entre passado e presente.

diferentes perspectivas. O conflito trazido pelo novo conceito de memória é claro em trabalhos onde a memória é associada à "história-viva", à verdade existente no passado real, e contraposta à história, esta, sim, compreendida enquanto reconstrução subjetiva do passado[65]. De um modo geral, no entanto, os novos estudos do passado se consolidaram ao resgatar a importância de experiências individuais e popularizar estudos da vida cotidiana[66].

À medida em que tanto o conceito de indivíduo quanto o conceito de tempo passam a ser relativizados de forma mais radical, a tentativa de fazer da memória um objeto de análise--seja como experiência individual, seja como tradição cultural--é colocada em questão. A memória vai representar não a ida ao passado, mas exclusivamente a presença deste no presente através dilemas éticos e morais. A ênfase em uma consciência histórica, que propunha simultâneamente a explicação universal de eventos e intenções, e a impossibilidade de transcender e objetificar a realidade, alcança um impasse onde quaisquer explicações de eventos e intenções são colocadas em questão[67].

A constatação de que o ato social de lembrar experiências do passado, como aliás qualquer outro ato, não é um ato soberano, uma vez que fatores externos a ele próprio não podem ser determinados objetivamente sob o risco de perpetuarem discursos prévios dominantes, levaram autores como Walter Benjamin e Michel Foucault, ainda que oriundos de tradições teóricas distintas, a acreditarem na impossibilidade de afirmar e a procurarem "traços do passado"

[65]Ver Pierre Nora (1984), ou ainda o debate entre história e memória em "Memory and Counter-Memory", special issue of Representations, 26 (spring/1989).

[66]Para um estudo comparativo entre o estudo de memórias coletivas feito por Halbwachs e a história das mentalidades, ver P. Hutton (1988).

[67]Ver a definição desta consciência história enquanto o dilema da modernidade em Agnes Heller (1990), pp. 11-32.

presentes no presente, ou seja, formas ou de redimir ou de deconstruir o presente[68].

Cada uma das abordagens acima mencionadas envolve diferentes avaliações e julgamentos da sociedade contemporânea e, portanto, da denúncia de amnésia coletiva. Para algumas delas, no entanto, aspectos individuais e coletivos devem ser analisados separadamente, sendo a própria concepção de "amnésia coletiva" incoerente. A abordagem que proponho a seguir exclui análises que consideram a memória, por um lado, como fenômeno estritamente individual a ser estudada através de processos cognitivos ou psicanalíticos, e, por outro lado, como fenômeno de caráter coletivo a ser interpretado exclusivamente por abordagens histórico-sociais. Procuro clarificar, explorar e perseguir aspectos que considero fundamentais ao estudo da memória, e que, de uma forma ou de outra, já foram tratados pela teoria sociológica. Analiso os trabalhos de Halbwachs e Neisser, por explicarem a construção social da memória, e, os de Marcuse, Foucault e Benjamin, por considerarem memória enquanto forma de conhecimento.

III - A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA

Maurice Halbwachs, seguindo a sociologia Durkheimiana, defendeu a idéia básica de que a memória, por mais pessoal que pudesse parecer, era construída socialmente. Embora este seja um aspecto amplamente aceito nos estudos atuais de memória, ele foi levantado numa época em que "memória" era considerada basicamente como capacidade mental de recordar e, portanto, objeto de estudo de filosófos, psicólogos e psicoanalistas.

Os estudos de Halbwachs sobre memória são frequentemente contrapostos tanto a abordagens psico-sociológicas

[68]Ver M. Foucault (1980) e W. Benjamin (1988; 1989).

sobre memória quanto à abordagem "subjetivista" de Henri Bergson à memória[69], com quem ele teve sua primeira formação filosófica[70]. No entanto, a análise de Halbwachs sobre a formação dos quadros sociais da memória não representa a rejeição absoluta do indivíduo no estudo da memória. Ao contrário, seus estudos sobre memória são essenciais a qualquer análise relativa à formação de identidade do indivíduo contemporâneo, seja ela pensada de forma subjetiva ou material, individual ou coletiva. Seu trabalho, no entanto, se contrapõe ao de Bergson no sentido de uma negativa radical a qualquer consideração no que diz respeito à influência do passado sobre o presente.

No primeiro de seus trabalhos sobre memória, Les cadres sociaux de la mémoire[71], Halbwachs estabeleceu os aspectos principais de sua teoria, reafirmados em trabalhos posteriores[72], que, a meu ver, consistem, primeiro, da afirmativa de que memórias só podem ser pensadas em termos de "convenções" sociais, chamadas por ele quadros sociais da memória; segundo, de que o passado é reconstruído continuamente; e, terceiro, de que o estudo de quadros sociais ou memórias coletivas pode ser realizado empiricamente e de forma autônoma à intenção dos indivíduos.

O legado básico de Halbwachs para o estudo da memória consiste em sua afirmação de que pensamos ou rememoramos através de "quadros sociais da memória". De uma maneira geral, seus trabalhos referem-se muito menos ao estudo empírico do conteúdo das "memórias coletivas" do que às situaçoes e formas pelas quais elas são constituídas. Sua ênfase é a de que memórias se formam e são renovadas devido a laços de solidariedade entre indivíduos, os quais são construídos através elementos comuns simbólicos.

---

[69]H. Bergson (1913).
[70]Para uma análise da formação intelectual de Halbwachs, ver Mary Douglas (1980).
[71]Halbwachs (1925).
[72]Ibid. (1939); (1941) e (1950).

Nos primeiros dois capítulos de Les Cadres, Halbwachs afirma que, quaisquer lembranças do passado, por mais que pareçam fruto de sentimentos e pensamentos exclusivamente individuais, somente existem como parte de estruturas ou contextos sociais. A lembrança do passado, portanto, não é o ato individual de recordar, mas o resultado de laços de solidariedade, e, como tal, só pode existir porque foi constituída em relação a todo um conjunto de noções e convenções comuns, presentes em pessoas, grupos, lugares, datas, palavras e formas de linguagem, razoes e idéias, isto é, em toda a vida material e moral das sociedades das quais nós fazemos ou fizemos parte. Até mesmo os sonhos, que, segundo Halbwachs, são desconexos porque ao dormirmos não somos capazes de coordená-los em novos quadros sociais, só existem e podem ser lembrados porque refletem a formação anterior de imagens em planos sociais coerentes a nós.

Enfim, se a linguagem, por exemplo, que, para Halbwachs, constitui o quadro social mais elementar da memória coletiva, não existisse, não haveria contato entre passado e presente, entre o sonho e o despertar, entre nós indivíduos. Halbwachs mostrou como nós sempre necessitamos da memória de outras pessoas tanto para confirmar nossas próprias recordações, como para dar a elas legitimidade. Nossas lembranças só existem em relação às lembranças que existem em torno de nós. Se elas são coerentes e contínuas é porque os homens, que não são seres isolados, a constroem em relação direta ou indireta com outros homens. Ele explicou a memória enquanto fenômeno a um só tempo social e individual, aspectos indistintos, porque ele compreendeu individualidade como fenômeno forjado a partir de quadros sociais comuns[73].

O modelo teórico de Halbwachs apresenta alguns limites. Eu destaco, em primeiro lugar, o fato de que ao analisar os quadros sociais da memória como noções lógicas, mas também como imagens

[73]Halbwachs (1925), pp. 274-5.

concretas de acontecimentos e personagens, localizadas no tempo e no espaço, ele pensou ser possível derivar integralmente o pensamento individual da análise do coletivo. Nos últimos três capítulos de Les cadres, Halbwachs fez um estudo de "memórias coletivas", a partir dos elos de solidariedade existentes entre familiares, grupos religiosos ou elementos de uma mesma estratificação social. Como Halbwachs compreendeu que estas "memórias coletivas" não representam a soma de lembranças individuais e têm certa autonomia em relação à intenção de cada indivíduo, ele concluiu que elas representavam não só as bases necessárias para que indivíduos se recordassem do passado, mas as próprias lembranças do indivíduo. Apesar de compreender que um processo de "individualização" ocorre socialmente, ele o explicou como resultado do acaso, isto é, de arbitrárias combinações de memórias coletivas.

Em La Topographie légendaire des évangiles en terre sainte, Halbwachs tentou concretizar sua teoria e estabelecer uma abordagem científica, que fosse capaz de descrever os "quadros sociais da memória", enquanto entidades unificadas, com características próprias. Ele procurou explicar a peregrinação muitas vezes milenar a determinados locais santos a partir de um estudo empírico de memórias coletivas. A recorrência de alguns padrões de comportamento em diferentes estruturas político-sociais, foi explicada em termos da memória coletiva[74]. Para ele, portanto, é a "memória coletiva" que se reconstitui a si própria, e ela se mantém devido a sua função social de manter indivíduos coesos[75]. Repetiu, desta forma, a lógica circular Durkehimiana onde o social se explica pelo social. Halbwachs nos permite compreender a manutenção de determinadas "memórias coletivas" no presente, mas ele é incapaz de explicar, por exemplo, o porquê delas serem criadas de formas diferenciadas. Ao derivar

[74]Ibid. (1941).
[75]Ibid. (1925), p.290.

integralmente os indivíduos dos quadros sociais ele perde a oportunidade de explicar diversidade e movimento.

O segundo limite que percebo na teoria de Halbwachs refere-se ao fato de que ele não tentou apenas mostrar que nossas lembranças se configuram por meio de convenções sociais, ou ainda que o passado é reconstruído continuamente, mas, concomitantemente a estas afirmativas, ele negou qualquer influência do passado sobre o presente e a validade de abordagens à memória diferentes da proposta por ele. De acordo com sua teoria a memória pressupõe sempre uma atividade construtiva e racional no presente--um processo de formação de identidades, onde aspectos pessoais e distoantes do passado são ajustados e rememorados através convenções sociais coletivas. Em Les cadres, Halbwachs enfatizou que recordações desconexas do passado são agrupadas em novas narrativas que refazem continuamente o passado de acordo com pressões e interesses do presente. Para ele não existe semelhança ou afinidade entre imagens, sentimentos ou valores, entre passado e presente, uma vez que "lembrar" significa atividade racional em que um indivíduo está sempre em relação com todo um conjunto de noções comum a muitos outros, e, neste sentido, sempre reformulando heranças desconexas do passado de acordo com preocupações e situações atuais.

Halbwachs negou, portanto, não só a possibilidade de explicar a formação e transformação das convenções sociais como quaisquer conceitos que se baseassem numa noção pré-linguística ou pré-simbólica de memória. À medida em que Halbwachs negou o conflito consciente/inconsciente e estudou o passado como fenômeno do presente--para ele sempre foi suficiente explicar as "memórias coletivas" a partir de suas funções sociais de coesão e consenso-- é evidente que amnésia coletiva não se refere a verdades inconscientes ou reprimidas, mas ao mero esquecimento de determinados aspectos para que outros se estabeleçam na constituição da sociedade.

O estudo autônomo de estruturas coletivas da memória e o determinismo da esfera social sobre o indivíduo foram aspectos criticados pelas abordagens psico-sociológicas, oriundas, entre outros, dos trabalhos do psicólogo Frederic C. Bartlett e do sociólogo George Herbert Mead[76]. Para Bartlett a única abordagem possível à memória consistia na compreensão de como as memórias eram constituídas socialmente através da observação e análise de atos de lembrar e esquecer o passado, resultantes da interação entre os homens localizada em determinado tempo e espaço[77].

O argumento central de Bartlett se baseia na noção de que o ato de lembrar não pode ser pensado nem em termos de reprodução do passado, nem em termos de sua construção, mas, sim, em termos da "re-construção" no presente de experiências que foram vivenciadas anteriormente. Estas experiências seriam codificadas em "convencionalizações", que seriam uma forma de mediação entre passado e presente, e a condição necessária para que as pessoas pudessem lembrar. Neste sentido só é possível de ser recordado aquilo que foi vivenciado anteriormente.

Mantendo o conceito teórico central de Bartlett para o estudo da memória - o de "convencionalização" -, U. Neisser tem desenvolvido e coordenado uma série de estudos que representam a tentativa de ampliar o foco de análise nas pesquisas realizadas sobre memória. Neisser minimiza estudos laboratoriais, que tinham por base a observação de comportamentos humanos em situações artificiais, e prioriza o que ele denomima estudo ecológico da memória. Em Memory: What Are the Important Questions?, Neisser afirma que o que interessa é saber como pessoas utilizam suas experiências do passado nas perspectivas do presente e futuro. Para entender como elas o fazem,

[76]Para uma análise das origens de uma abordagem psico-social à memória, ver D. Middleton e D. Edwards (1990). Para uma posição crítica em relação ao trabalho de Bartlett, ver M. Douglas (1986), pp. 81-90.
[77]F. Bartlett (1932).

ele lista como relevante as circunstâncias em que a memória ocorre, as formas que ela toma, as variáveis que a influenciam e as diferenças individuais no uso do passado. Os atos de lembrar e esquecer são considerados a partir de sua relação a contextos sociais, fatos, rotinas familiares, materiais acadêmicos, biográficos, "layouts" geográficos e conflitos políticos. As "memórias coletivas", portanto, não são analisados de forma autônoma ao indíviduo que rememora, desde que, para Neisser, somente os objetos accessíveis à compreensão do "agente" são considerados o que existe de real e o que pode ser rememorado numa atividade inerentemente social[78]. Estes estudos se concentram, portanto, na análise de atos de lembrar e esquecer ocorridos no decorrer da vida cotidiana e localizados no tempo e no espaço. Neste sentido, apesar das análises psico-sociológicas considerarem, tal como Halbwachs, a construção da memória como um processo de interação social realizado através de símbolos culturais, este não é visto como um processo de manutenção de laços de solidariedade, mas como um processo criador intimamente ligado às condições existentes e experiências sedimentadas do passado.

Apesar das análises dos atos coletivos de lembrar e esquecer estarem corretas ao mostrarem que memórias coletivas são constituídas por atores sociais e se referem a experiências vividas anteriormente, elas limitam o estudo da memória a este aspecto da "re-construção" racional do passado. Quero dizer, que o ato de beber água, por exemplo, não representa apenas a reconstrução de uma experiência anterior conforme as condições atuais. Em primeiro lugar, por exemplo, podemos beber água de uma forma educada e desta forma não só reproduzir convenções existentes, como nos situar em um espaço sócio-político de uma forma automática e não intencional. Em segundo lugar, aprendemos a beber água, de modo que se torna impossível a um adulto reconstruir a experiência infantil de lidar com um copo d'água, uma vez

[78]U. Neisser (1982), pp.3/19.

que esta não existe mais e se transformou. É evidente que temos várias formas de lembrar, e que o ato de beber água não envolve a complexidade existente em uma "re-construção" autobiográfica ou mesmo de eventos históricos. No entanto, este exemplo deixa claro que precisamos considerar que as lembranças do passado que reconstruímos no presente tanto são influenciadas por estruturas coletivas simbólicas anteriores a nós, quanto representam experiências que se modificam ao longo do tempo e de situações específicas. Quero mostrar com isso que o estudo da construção social da memória tem limites que precisam ser observados.

É neste sentido que afirmo que a construção social da memória pode ser compreendida seja pelo seu processo de formação seja pelo de manutenção social, de acordo tanto com contextos herdados, situações históricas específicas como com diferentes intenções do investigador. Mesmo se considerarmos que ao lembrarmos o passado o estamos recriando continuamente, esse processo criativo tem por limite o fato de que lembramos através de estruturas simbólicas coletivas, as quais chegam a nós como resultado de processos de lembrança e esquecimento dos quais não fizemos parte. Embora estas estruturas não sejam nem coercitivas nem liberadoras em si mesmas, o fato de serem o produto de um processo anterior de seleção implica certa determinação sobre aqueles que as recebem. As teorias de Halbwachs e Neisser são, portanto, complementares pois apontam para diferentes aspectos do mesmo processo.

Além deste primeiro limite, ambas as teorias falham por não perceberem que a herança do passado e as estruturas do presente não são infinitamente maleáveis no que tange os interesses e representações do presente. Vimos que para Neisser, tal como Halbwachs, a constituição da memória representa um processo de interação social realizado através de símbolos culturais. Em ambos os casos a amnésia vai ser considerada como o mero esquecimento--seja ele individual ou coletivo. Amnésia não é considerada em termos de

perda de valores, sentimentos ou experiências, mas como um aspecto complementar da lembrança. No entanto, muitos autores têm se preocupado, não com a memória construída socialmente, que implica um processo de seleção, escolha e manutenção, mas com o fato de que este processo longe de possuir um significado intrínseco a ele mesmo pode ser determinado seja por experiências vividas anteriormente, seja pelo "inconsciente" individual ou coletivo, seja por relações de dominação e poder não accessíveis aos atores competentes. É a estes autores que vou me ater a seguir.

IV. A CONSTRUÇÃO DA SOCIEDADE PELA MEMÓRIA

Alguns autores se referem a memória não apenas como uma representação ou reconstrução do passado, mas como "tradição", isto é, como manutenção de aspectos do passado de que não temos consciência e que são expressos através de sentimentos, movimentos, hábitos e atitudes. Neste sentido, ela não é apenas construída socialmente, mas é também um aspecto fundamental na construção da sociedade. Desta forma, amnésia não representa apenas esquecimento, isto é, a incapacidade de reconstruir aspectos do passado em detrimentos de outros, mas a incapacidade de viver experiências verdadeiras que seriam transmitidas entre passado e presente.

É inegável que de acordo com diferentes experiências no passado nossas ações no presente são diferentes umas das outras e, que, portanto, não só aspectos do presente explicam nossas percepções e ações no presente. Mas, como explicar o que não é, o que se transforma a cada momento? As análises de Neisser sobre memória procuram explicar a influência do passado através de sua expressão em atos cotidianos. Sociólogos e antropológos, ligados a uma concepção "hermenêutica" de conhecimento, afirmam corretamente que não só o passado é sempre reinterpretado no presente, como também o ato de interpretar é determinado pelo passado, e, que, portanto, a objetividade

proposta pela abordagem psico-sociológica é passível de crítica. Para Clifford Geertz, por exemplo, atores são guiados em seus julgamentos e atitudes, tanto emocionalmente quanto intelectualmente, por "preconceitos" ou "tradições" que não são colocados em questão a cada momento, e que, portanto, não podem ser objetivadas[79]. Tradição significa que experiências passadas têm efeitos sobre os atos do presente e os modificam, e que, portanto, toda tentativa de conhecimento que não observar este diálogo com o passado é insuficiente[80]. O estudo da memória, neste sentido, não pode se resumir à explicação de como o passado é reconstruído por atos e sentimentos, uma vez que atores agem de acordo com heranças, das quais eles não tem conhecimento.

No entanto, enquanto autores como Geertz acham possível o estudo da tradição--que incorporaria todos os conflitos entre lembrança e esquecimento--através da interpretação de símbolos culturais, outros questionam não só a possibilidade de identidade entre passado e presente como a possibilidade de haver qualquer sentido a ser interpretado no diálogo com o passado. Para autores como Marcuse, Benjamin e Foucault, memória, enquanto sentimento, redenção, traço ou vestígio do passado, representa não só uma forma de compreensão, mas uma alternativa à racionalidade contemporânea, seja ela cognitiva ou interpretativa.

Herbert Marcuse foi um dos autores a defender de forma mais radical a memória como fonte de conhecimento e liberdade. De maneira original, ele associou os estudos de Freud sobre repressão, em que contradições entre indivíduo e sociedade eram internalizadas pelo indivíduo, à análise de que a sociedade capitalista industrial controlava de maneira totalizante a razão humana[81]. Para Marcuse, a teoria

[79]C. Geertz (1973), pp. 218-219.
[80]Para uma exposição clássica do conceito hermenêutico de tradição ver Hans-Georg Gadamer (1991), pp. 277-285.
[81]H. Marcuse (1955).

Freudiana do instinto da morte, em que os homens possuíam instintos destrutivos, incompatíveis com a vida em sociedade, tornara-se obsoleta na sociedade industrial, uma vez que esta última fora capaz de absorver as contradições descritas por Freud. No entanto, restara aos homens um "instinto" para inércia e plenitude, o qual, este sim, se contrapunha à vida social competitiva, desumana e destrutiva. Neste sentido, enquanto para Freud, a perda da memória era atribuída ao esquecimento de experiências traumáticas, oriundas da repressão à natureza sexual ou agressiva do indivíduo, para Marcuse, a perda da memória era atribuída à repressão a um estado de "Nirvana" que não podia ser incorporado pela sociedade capitalista industrial. Para Marcuse, a memória representava, portanto, a liberação de promessas e potencialidades que embora traídas pelo homem civilizado, alienadas pela sociedade capitalista, não tinham sido completamente esquecidas[82].

Se Freud pensara um processo de internalização de experiências vivenciadas anteriormente, Marcuse pensara memória como um "instinto" presente nas camadas mais antigas da personalidade, prefiguração de uma totalidade humana[83]. À medida em que compreendeu memória como total gratificação, na qual satisfação de necessidades humanas e liberdade social estavam unidas, Marcuse não considerou possível a transformação destes arquétipos em prática social na sociedade capitalista, tendo eles, portanto, um caráter pré-linguístico e representando um instrumento mítico de comunicaçao entre passado e presente. A memória a que Marcuse se refere não é configurada por normas, não é criada pelos agentes sociais - ela precede as convenções sociais e as práticas interacionistas entre os homens. Ela representa, portanto, uma utopia onde experiências passadas se encontram com promessas do futuro, e, mais do que isso, um impasse,

[82]Ibid., pp. 18/19.

[83]Este arquétipo atemporal presente no inconsciente humano tem similaridade com a teoria de K. Jung de um inconsciente coletivo. Ver Jung (1956).

pois ao mesmo tempo que memória representa um poder liberador, enquanto promessa ela jamais pode se tornar uma ação prática.

Foucault partiu de um mesmo diagnóstico feito por Marcuse ao considerar toda forma de conhecimento vinculada à dominação e poder[84]. Entretanto, para ele, não existia memória, uma vez que não existia o sujeito que lembra. Além disso, embora nos trabalhos de Foucault apareça uma concepção de tempo próxima da que é veiculada pelo conceito hermenêutico de "tradição", no sentido de uma transformação contínua, esta ao mesmo tempo que se transforma, é transformada, não havendo, portanto, qualquer significado capaz de explicar continuidade e se sobrepor às múltiplas identidades apresentadas pelo passado[85]. Apesar de criticar as tentativas de conhecimento através da memória, Foucault se deteve no fato, ignorado por aqueles que consideram memória uma ação prática racional, que através de expressões corporais, hábitos e costumes os homens reproduzem ou rememoram experiências do passado, e que este fato longe de representar neutralidade envolve dominação e poder. O estudo da contra-memória por Foucault nos mostra que nós não apenas nos recordamos de uma experiência passada ou a reconstruímos, mas que esta experiência se transforma em hábito, e enquanto tal ele existe incorporado em nosso ser. Desta forma, "memória" não pode ser objetificada ou compreendida pois ela é anterior e portanto resistente a qualquer intenção de homens e mulheres enquanto sujeitos[86].

Mas, se não há como objetificar o passado, ou mesmo compreendê-lo, todo o trabalho de Foucault pode ser descrito pela procura de traços e vestígios do passado presentes na materialidade do

[84]Para um estudo comparativo entre autores da Escola de Frankfurt e o pensamento pós-estruturalista, ver P. Dews(1987).
[85]Para uma caracterização precisa de memória enquanto "differance", onde se observa um movimento de rutura, heterogeneidade e disjunção, que impede qualquer busca de identidade ou sentido entre passado e presente, ver Derrida (1989).
[86]Foucault (1980), pp.139-165.

discurso, em práticas sociais e instituições. É neste sentido, que a arqueologia do saber nada mais é do que a tentativa de passar por cima da razão através da investigação de palavras antes de sua formulação, voz ou expressão. Foucault procurou investigar cada evento e contexto em si mesmo, em sua ausência, em sentimentos, hábitos, práticas e instituições de maneira totalmente desvinculado de qualquer finalidade, intenção ou lógica. Se a memória em Marcuse era cativa de promessas não realizáveis, em Foucault ela se concretiza em práticas e instituições sociais, destituídas, no entanto, de qualquer promessa. À medida em que ele teorizou um complexo de estruturas invisíveis configurando a atividade social e determinando o comportamento humano, e, à medida em que ele associou conhecimento a poder, ele percebeu memória como contra-memória, no sentido de origens, traços, presenças fora do lugar[87].

Ao contrário de Halbwachs e Neisser, Marcuse e Foucault acreditaram que contemporâneamente "esquecemos" de aspectos cruciais a nossa existência. Eles, no entanto, de uma maneira ou de outra, associaram não só lembrança à liberdade e esquecimento à repressão, quanto este último à modernidade. A amnésia coletiva, torna-se, portanto, um pesadelo à medida em que eles estabelecem um corte radical entre lembrança e esquecimento, eliminando qualquer possibilidade de compreensão deste conflito simultaneamente ao processo de construção social.

Benjamin, de certa forma, antecedeu os escritos de Foucault ao acreditar que através de uma análise da Paris do século XX era possível detectar traços de diferentes épocas coexistentes[88]. Adorno e outros membros da Escola de Frankfurt, instituição a que ele estava vinculado e dependia financeiramente, criticaram a ausência de mediação teórica na proposta de Benjamin. Para Benjamin, no entanto,

[87]Ibid. (1980).
[88]Para excelente análise do "Projeto das Arcadas", ver S. Buck-Morss (1989).

a proposta de trabalhar com "imagens" claramente se distanciava do projeto surrealista que se baseava na crença mítica do objeto não mediado. O desejo expresso por André Breton e Luis Bunuel de explodir arquivos e narrativas do passado é substituído em Benjamin pelo desejo de colecionar. A relação entre passado e presente se faria aparente através constelações que contivessem momentos diferentes simultâneamente. Benjamin compreendeu sua tarefa de historiador como a tarefa de um colecionador, arqueologista ou "flâneur". A análise teórica a ser feita não objetivava uma mediação entre realidade objetiva e suas representações, mas entre as tensões entre as imagens existentes. A dialética em Benjamin, se existe, está vinculada a sua rejeição do unilateralismo presente em Marcuse ou Foucault ao insistirem na inevitabilidade do poder e seu aspecto coercitivo.

Benjamin descreveu dois tipos de memória[89], os quais só podem ser compreendidos se associados à sua análise da experiência humana e de aspectos sócio-culturais desenvolvida através da observação de constelações de imagens, conforme descrito acima. Benjamim constatou o declínio da tradição oral, do contador de estórias e o surgimento da novela nos tempos modernos. Ele denunciou a perda dos elos interpessoais dentro de comunidades, a consequente destruição de elos com o passado e a perda da capacidade de aprendizado através de experiências anteriores[90]. Descreveu, ainda, a alteração do espaço presente na cidade moderna, as transformações nas esferas públicas e privadas e associou estas mudanças a um tipo de abstração e inconsciência[91]. Neste contexto, ele compreendeu memória, primeiro, como um ato voluntário de lembrar o passado. O ato de lembrar,

[89]Ver "On Some Motifs in Baudelaire" in Arendt, op. cit.
[90]Ver "On Some Motifs in Baudelaire", "The Storyteller" e "Unpacking my library", in Arendt (1968).
[91]No que concerne as análises de cidade, eu me refiro principalmente a "On Some Motifs on Baudelaire", op.cit., e a "One-Way Street (selection)" in Peter Demetz (ed.), Reflections, New York, Schocken Books, 1989, pp. 61/97.

consequência do desejo individual, estava a serviço da razão e representava a morte do passado e a reconstrução do que é novo. Segundo, ele compreendeu memória como uma lembrança involuntária. Para Benjamin, a idéia de memória pura, tal como concebida por Bergson, onde passado e presente se encontram, existia apenas de forma involuntária na sociedade em que vivia. Para Proust, o sabor de "madeleine" foi capaz de transportá-lo ao passado. Benjamin aceitou que houvesse associação entre imagens do passado e presente, embora, para ele, esta surgisse de forma independente à nossa vontade e cada vez mais como exceção em nossa sociedade.

Em The Work of Art, Benjamin descreveu o fenômeno da "aura". A "aura", tal como a memória involuntária, possibilitava formas de continuidade entre passado e presente. Ambas, no entanto, eram formas de experiência que não eram encontradas em condições usuais na modernidade. "Aura" era apenas encontrada em objetos originais e relíquias, e, no mundo moderno, objetos eram contados aos trilhões e a arte concebida através de reproduções. Ele, procurou, portanto, identificar em novas formas de experiência humana a possibilidade de liberdade e crítica à sociedade[92].

Freud descreveu como sendo uma experiência traumática aquela em que estímulos do mundo exterior atravessavam nossa proteção consciente e se tornavam nova fonte de excitação de dentro de nós mesmos. Benjamin se apropriou da hipótese Freudiana para explicar a modernidade. É importante observar que ao se apropriar do mecanismo de defesa proposto por Freud, Benjamin trabalhou com a idéia de "instinto", isto é, com a idéia de que o indivíduo poderia ser pensado anteriormente a um estágio onde a dimensão simbólica serve de intermédio a sua percepção do mundo exterior. Foi neste sentido que ele explicou que o indivíduo moderno vivia sob o impacto de

[92]Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Arendt, op.cit.

impressões "traumáticas" do mundo exterior que nao se transformavam em experiências, mantendo-se na esfera da resposta reativa e momentânea. Para Benjamin, a paisagem urbana moderna conduzia a uma experiência particular de desligamento, e ele explicou tais desligamentos como substitutos de estruturas associativas anteriores, onde o conhecimento era adquirido através de experiências vividas e diálogos entre indivíduos.

A questão fundamental que aparece em Benjamin, e que está ausente nas demais teorias que tentaram interrelacionar as dimensões de "indivíduo", "sociedade" e "tempo", é a de que memória, além de envolver duas formas de interação entre indivíduo e sociedade, duas formas de experiências--a percepção do passado que tende a permanecer na esfera de um preciso momento como vimos nas construçoes sociais, e a percepção do passado que é incorporada ao ser revivida como vimos na concepção "hermenêutica," mas que encontra-se ameaçada com a separação entre indivíduo e comunidade--também aparece sob uma forma pré-simbólica, a qual embora não tenha expressão própria pode ser percebida através "constelações de imagens." Em consequência, Benjamin consegue lidar simultaneamente com a memória adquirida através da tradição, com a memória construída e com os conflitos internos a esta última através da análise de traços do passado. Eu diria que de acordo com as análises deixadas por Benjamin, nós podemos afirmar que embora sejamos nós os únicos responsáveis pela construção do nosso passado, nós nos traímos muitas vezes neste processo, sendo, portanto, a amnésia coletiva, não um pesadelo, mas uma ameaça constante.

O diagnóstico de contemporaneidade de Benjamin e sua proposta analítica são muito próximos à arqueologia do saber de Foucault[93]. Para Benjamin, no entanto, não há o imperialismo do

[93]Ambos os autores compreendem que o passado se transforma e nos transforma a cada instante de modo a subsistir apenas no presente por meio de traços e vestígios. Para eles,

conhecimento, e é na própria abstração do cidadão contemporâneo que ele encontra a possibilidade de iluminação profana. Ainda que não discutindo o conteúdo do conceito de iluminação profana formulado por Benjamin, motivo de intenso debate e dúvida entre os seus mais fiéis admiradores, quero ressaltar que esta iluminação pode ser compreendida como fruto do confronto entre memória voluntária e involuntária. Nós podemos nos libertar do pesadelo da amnésia coletiva pela redenção do passado através da qual nós não só admitimos nossa herança do passado como nos tornamos responsáveis por ele. Benjamin constrói, portanto, um conceito de "universalidade", o qual, primeiro, se encontra na estrutura do mito, segundo, reflete os conflitos entre diferentes experiências da vida contemporânea, e, terceiro, realiza-se em um "conhecimento prático" concebido por ele como iluminação profana.

VI – CONCLUSÃO

Para nenhum dos autores tratados neste artigo, memória significou a mera "lembrança do passado". Todos eles acreditaram firmemente que não é possível se ter a mesma leitura de um livro duas vezes. No entanto, a forma de perceber, compreender e explicar o passado variou entre eles. Halbwachs analisou como nossas memórias são mantidas através de convencões sociais, e Neisser como nós, enquanto atores sociais, reconstruímos o passado cotidianamente. Halbwachs e Neisser, ainda que sob perspectivas diferentes, nos mostraram que nossas memórias não podem ser pensadas somente em termos individuais, mas que elas são construídas socialmente. Estas teorias, no entanto, ao explicarem a relação entre indivíduo e sociedade exclusivamente a partir de uma rede de comportamento aceitam a

o único meio de lidar com o passado encontra-se na procura de traços remanescentes no presente. Para uma estudo comparativo entre o trabalho de Benjamin e algumas teorias

incorporação total de homens e mulheres à sociedade, onde valores ou aspectos contraditórios para aqueles que vivem em sociedade são negligenciados. Os estudos de Marcuse e Foucault ressaltaram a importância de experiências do passado, do inconsciente individual ou coletivo ou, ainda, de relações do poder e analisaram a memória não como construída socialmente, mas construindo o social. Anamnese, neste sentido, representou recuperação de intuitos e sentimentos ou deconstrução de hábitos, narrativas e contextos.

Halbwachs e Neisser procuraram explicar a memória como produto de uma racionalidade humana. Marcuse pensou um inconsciente coletivo, ainda que não realizável, nos unindo e oferecendo um sentido maior que o dado pelo imediatismo de nossas práticas cotidianas. Foucault propôs desconstruir contextos procurando, não um significado "maior" ou anterior, como Marcuse, mas liberdade para as discontinuidades e diferenças. Embora tocando em pontos chaves no que tange a memória, que tanto é construída como reconstrói, que tanto coage como liberta, que tanto é individual como coletiva, cada uma destas abordagens ao passado atribui a si própria a única explicação possível, denunciando as demais como falsas e distorcidas. As diversas análises da memória estudadas, com o intuito de legitimarem suas perspectivas como únicas, estreitam seu campo de análise, ignorando aspectos que não podem ser ignorados e absolutizando o que não é absoluto. Se as análises estruturalistas, seja nas formas desenvolvidas por Halbwachs ou Foucault, dão às estruturas e contextos sociais o poder absoluto de configurar nossas recordações do passado, as análises da memória realizada em termos do indivíduo ou do ator social, seja nas formas desenvolvidas por Neisser ou Marcuse, dão a estes últimos o poder absoluto do ato de rememorar.

É neste sentido que o trabalho de Benjamin, ao tentar compreender memória como a experiência de indivíduos que se

---

deconstrucionistas, ver Wohlfarth (1979).

relacionam entre si e estão localizados no tempo e espaço, abre mais alternativas ao estudo da memória no que tange o debate em torno da amnésia coletiva do que o de qualquer outro autor contemporâneo. Ele nos mostrou que aspectos que significaram escolha e julgamento no passado, hoje são incorporados a nós como nosso meio de subsistência, nosso instrumento de trabalho e de comunicação. A denúncia da amnésia coletiva, antes de se associar à rigidez de um conceito, representa a constatação de uma mudança social. Benjamin compreendeu memória enquanto produto da razão, mas, considerou também aspectos que estão além da razão como sentimento, intuição e movimento. O aspecto distinctivo de seu trabalho deve-se à tentativa de mostrar que não temos apenas uma forma de nos relacionar com o mundo, mas várias, e que cada uma delas tem aspectos positivos e negativos que devem ser julgados em condições específicas. Neste sentido, se a sociedade contemporânea inviabializa uma forma de conhecimento do passado ocorrido anteriormente pela transmissão de conhecimento através vínculos pessoais, ela abre espaço para novas possibilidades de percepção e conhecimento.

Não só analistas sociais, mas nosso próprio cotidiano, tem nos mostrado que alguns aspectos do passado se repetem no presente, outros são reconstruídos, enquanto outros apenas nos indicam sua passagem. Nenhum destes aspectos é coercitivo ou emancipador em si mesmo, embora eles tanto possam representar liberdade como dominação, anamnese como amnésia. O conceito de memória algumas vezes representa diferentes explicações de um mesmo fenômeno, outras vezes, diferentes fenômenos. Por memória podemos compreender reminiscências, através das quais nos encontramos com o passado, repetição de atitudes e sentimentos dos quais raramente nos damos conta, construção e reconstrução de nossas identidades ao longo de nossas vidas, e até mesmo o inexplicável saber. Estes são, no entanto, aspectos da memória que só podem coexistir e serem criticamente analisados numa orientação que considere que eles não só se

transformam ao longo do tempo, como também transformam o presente à medida em que reinterpretam o passado. Está claro, portanto, a extensão do problema e a ingenuidade de uma rápida resolução para o debate em torno da amnésia coletiva. Trata-se, por um lado, de substituir antíteses teóricas que consolidaram seja conceitos antagônicos de um mesmo fenômeno, seja a incompatibilidade de diferentes fenômenos, e, por outro, de passar de uma reflexão abstrata sobre memória para uma que se baseie em condiçoes históricas específicas. Benjamin deu os primeiros passos neste sentido, mas, sem dúvida, há ainda muito o que caminhar.

BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hannah. (1986), Between Past and Future. New York, Penguin Books.

ARENDT, Hannah (ed.). (1969), Illuminations: Walter Benjamin Essays and Reflections. New York, Schocken Books.

BAUMAN, Zigmunt. (1982), Memories of Class: Pre-History and After Life of Class. London, Routledge & Kegan Paul.

BARTLETT, Frederic C. (1932), Remembering: a Study in Experimental Social Psychology. Cambridge, Cambridge University Press.

BERGSON, Henri. (1913), Matière et memoire. Paris, Librairie Felix Alcan.

BLOCH, Marc. (1925), "Mémoire collective: tradition et coutume".Revue de synthèse Historique, n. XL, pp. 73-83.

BOSI, Eclea. (1979), Memoria e Sociedade: lembranças de velhos. São Paulo, T. A. Queiroz, Editor, Ltda.

BUCK-MORSS, Susan. (1989), The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, The MIT Press.

BUTLER, Thomas (ed). (1989), Memory: History, Culture and the Mind. Oxford, New York, Basil Blackwell.

CONNERTON, Paul. (1989), How Societies Remember. Cambridge, Cambridge University Press.

DAVIS, Natalie-Zenon e STARN, R. (1989), "Memory and Counter-Memory". Edição especial de Representations, n.26.

DEMETZ, Peter (ed.). (1989), Reflections: Walter Benjamin Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings. New York, Schocken Books.

DERRIDA, Jacques. (1989), Memoires for Paul de Man. New York,Columbia University Press.

DOUGLAS, Mary. (1980), "Introduction: Maurice Halbwachs (1877-1945)". Halbwachs, The Collective Memory. New York, Harper & Row Publishers Inc.(1986), How Institutions Think. London, Routledge & Kegan Paul.

FOUCAULT, Michel. (1980), "Nietzsche, Genealogy, History".Bouchard D. F. (ed.), Language, Counter-Memory, Practice. New York, Cornell University Press.

GADAMER, Hans-Georg. (1991), Truth and Method. New York, The Crossroad Publishing Company.

GEERTZ, Clifford. (1973), The Interpretation of Cultures. New York, Basic Books, Inc., Publishers.

HALBWACHS, Maurice. (1925), Les quadres sociaux de la mémoire. Paris, Presses Universitaires de France.

----------. (1939), "La mémoire collective chez les musiciens".Revue Philosophique, n. 127, 1939, pp. 136-65.

----------. (1941), La topographie légendaires des évangiles en terre sainte: Etude de mémoire collective. Paris, Presses Universitaires de France.

----------. (1950), La mémoire collective. Paris, Presses Universitaires de France.

HELLER, Agnes. (1990), Can Modernity Survive?. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

HOBSBAWM, Eric (ed). (1983), The Invention of Tradition.Cambridge,Cambridge University Press.

HUTTON, Patrick H. (1988), "Collective Memory and Collective Mentalities: The Halbwachs-Aries Connection". Historical Reflections, v. 14, pp. 311-322.

JUNG, K. (1956), Two Essays on Analytical Psychology, New York, Meridian.

KUNDERA, Milan. (1981), The Book of Laughter and Forgetting, London, Penguin Books.

LIPSITZ, George. (1990), Time Passages: Collective Memory and Popular American Culture. Minneapolis, University of Minnesota Press.

LOWENTHAL, David. (1985), The Past is a Foreign Country. Cambridge, Cambridge University Press.

MARCUSE, Herbert. (1955), Eros and civilization: A Philosophical Inquiry into Freud. Boston, Beacon Press.

MIDDLETON, David e EDWARDS, Derek (eds). (1990), Collective Remembering. London, SAGE Publications.

NEISSER, Ulric (ed). (1982), Memory Observed. Oxford, W. H. Freeman.

NEISSER, Ulric e WINOGRAD, E. (eds). (1988), Remembering Reconsidered: Ecological and Traditional Approaches to the Study of Memory. Cambridge, Cambridge University Press.

NORA, Pierre. (1984), "Entre Mémoire et Histoire: La problématique des lieux" in Pierre Nora (ed.), Les Lieux de Mémoire. Paris, Éditions Gallimard, pp. XVII-XLII.

TILLY, Louise A. (1983), "People's History and Social Science History" in Social Science History, v.7, n.4.

THOMPSON, Paul et allii. (1985), International Journal of Oral History, v.6, n.1.

WOHLFARTH, Irving. (1979), "Walter Benjamin's Image of Interpretation" in New German Critique, n. 17, pp. 70-98.