

MUSEU E LITERATURA: FRAGMENTOS, CACOS, RESTOS, VESTÍGIOS

I

Museu e literatura transitam pelo campo da memória, da criação, da imaginação, da coleção e do patrimônio cultural. A experiência museal, especialmente no que se refere à comunicação, é uma forma de experiência poética. Se, por um lado, a experiência poética dos museus sensibiliza, toca, provoca e convoca alguns criadores que, comovidos e movidos com a experiência, envolvem-se com a brotação de novas possibilidades poéticas; por outro, a produção simbólica de determinados criadores ou processadores estimula novas experiências museais. Conclusão: o museu é um “canto” propício para a experiência poética e o presente texto, ditado por coleta fortuita e recorte arbitrário, quer perceber qual o “canto” do museu na poesia e como ele opera no campo relacional.

E SOBRE OS

MÁRIO CHAGAS



II

A experiência poética transcende a escrita, a memória e se manifesta como germe do mistério, como arrebatamento, encantamento, deslumbramento, estupefação, admiração, assombro. A experiência poética assim concebida exige um estado de espírito de menino, semelhante ao que Garcia Morente¹ identifica como necessidade indispensável para o indivíduo que quer entrar no “território da filosofia.” Para Paulo Freire² 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-miram os não apenas o objeto, mas também a nossa ad-miração anterior do mesmo objeto.” Os museus – como sugere Bruno Bettelheim³ – também podem contribuir para provocar, sobretudo nas crianças, a admiração e o assombro. “Do assombro, diz ele citando Francis Bacon, nasce o conhecimento.”

III

Confirmo o que dizia Heráclito. Nunca entrei no mesmo rio mais que uma vez; nunca mergulhei no mesmo mar mais que uma vez, nunca entrei num mesmo museu e numa mesma obra de arte mais que uma vez. O presente texto – assim como a obra, o museu, o mar e o rio – é e não é o mesmo que era antes: trata-se de um canto revisitado (Lisbon revisited), composto de fragmentos, cacos, restos, vestígios, inutilidades, sobejos. Os inutilidades, quase mortos e quase vivos, são chorumes de poesia.

IV

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, 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, gerou Orfeu, o maior poeta cantor, aquele que com o seu cantar encantava, atraía e curava pedras, plantas, animais e homens. Os iluminados Orfeu e Selene deram origem ao poeta Museu.

V

O termo museu ao longo do tempo recebeu diversas conotações, entre as quais 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.⁴

VI

No prefácio de seu livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, Michel

Foucault cita Jorge Luis Borges que, por sua vez, cita “uma certa enciclopédia chinesa” que classificaria os animais nas seguintes categorias:

- A pertencentes ao imperador,
- B embalsamados,
- C domesticados,
- D leitões,
- E sereias,
- F fabulosos,
- G cães em liberdade,
- H incluídos na presente classificação,
- I que se agitam como loucos,
- J inumeráveis,
- K desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo,
- L et cetera,
- M que acabam de quebrar a bilha,
- N que de longe parecem moscas.

A “*Enciclopédia Celestial dos Conhecimentos Benévolos*”, citada por Borges, provoca risos e inspira o pensamento. Por seu intermédio, sou

Ronaldo Alves





estranha que possa parecer, ancora-se em diferenças temáticas, diferenças de duração e diferenças de ênfase na relação entre subjetividades e objetividades. Além disso, essa classificação baseada nos predicados das musas valoriza a função comunicação, sublinha a poética dos museus e coloca a arte em diálogo com as ciências sociais e com as ciências naturais.

VIII

Numa sociedade em trânsito talvez tenha sentido pensar e praticar uma museologia que se constitui de impermanências, de não eternidades. A eternidade oferecida pelos museus e comprada por alguns consumidores que querem se eternizar não é mais que impermanência. Os museus são impermanentes. Os objetos são impermanentes, as exposições são impermanentes. Tudo é dança e mudança. Corpo em ritmo e movimento. Casamento do tangível com o intangível. Não será a própria identidade alguma coisa que dança? O alento dessa museologia impermanente, transitória, não será o próprio movimento da vida?

IX

Os museus estão em movimento. Pressionados pelas transformações políticas, sociais, econômicas e tecnológicas, os museus estão em mudança. Alguns realizam mudanças internas, outros retocam a maquiagem, outros se agitam como loucos e outros tantos se movimentam 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 de grupos étnicos debruçam-se sobre os problemas da alteridade e da identidade cultural e

levado a imaginar uma nova classificação tipológica de museus:

- A museus pertencentes ao imperador,
- B museus embalsamados,
- C museus domesticados,
- D museus leitões,
- E museus sereias,
- F museus fabulosos,
- G museus cães em liberdade,
- H museus incluídos na presente classificação,
- I museus que se agitam como loucos,
- J museus inumeráveis,
- K museus desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo,
- L *et cétera*,
- M museus que acabam de quebrar a bilha,
- N museus que de longe parecem moscas.

Além de provocar o riso essa inusitada classificação tipológica de museus indica que outra forma de pensar é possível e permite compreender que os sistemas classificatórios

não organizam o mundo: organizam o pensamento que se debruça sobre o mundo.

VII

Inspirado no Tirésias moderno e dialogando com as nove musas – filhas de Zeus e Mnemósine – pode-se imaginar a seguinte classificação tipológica de museus:

- A museus líricos,
- B museus épicos,
- C museus trágicos,
- D museus cômicos,
- E museus sacros,
- F museus musicais,
- G museus bailarinos,
- H museus históricos e
- I museus astronômicos.

Diferentemente da perspectiva que subdivide os museus a partir da natureza de seus acervos, a classificação acima, por mais



praticam uma museografia que se constrói na primeira pessoa; museus de comunidades populares envolvem-se com questões de urbanismo, história local, mercado de trabalho, defesa dos direitos de cidadania de seus participantes e desenvolvimento social; alguns museus diversificam as suas atividades culturais e educativas, outros investem nas novas tecnologias.

As fronteiras das especializações museológicas estão sendo rompidas. A classificação dos museus em instituições de arte, de história e de

ciência, 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 sociedade contemporânea.

O problema da formação profissional 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 educativos e culturais que, travestidos de pompa e circunstância, valorizam 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.

X

Para compreender melhor a relação entre o material e o espiritual, entre a substância extensa e a substância pensante no âmbito dos museus, solicito a ajuda do filósofo Baruch de Espinosa. Em seu livro *Ética*, Proposição VII, o filósofo sustenta: "A ordem e a conexão das idéias é a mesma que a ordem e a conexão das coisas". Mais adiante, o mesmo Espinosa procura esclarecer que

"(...) a substância pensante e a substância extensa são uma e a mesma substância, compreendida ora sob um atributo, ora sob outro. Da mesma maneira, também um modo da extensão e a idéia desse modo são uma e a mesma coisa, mas expressa de duas maneiras diferentes."

Ancorado nessa reflexão, sou levado à compreensão de que a ordem e a conexão do patrimônio espiritual é a mesma que a ordem e a conexão do patrimônio material. E ainda, que o patrimônio material e o espiritual são diferentes modos e aspectos de uma e mesma coisa, qual seja, o patrimônio cultural, ainda que expresso de duas maneiras diferentes.

Com essas referências ao filósofo excomungado e afastado de outros templos, quero simbolicamente convidá-lo para passear pelo território dos museus, pelos templos dedicados às musas. Mas, para esse passeio, quero convidar também alguns poetas, velhos conhecidos, e com esse gesto pretendo assinalar que os poetas são bem-vindos à república museal,

sobretudo quando se trata de perceber as linhas de agenciamento e de fuga que costuram e descosturam o tangível e o não-tangível.

XI

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 o ínfimo e o grandioso, entre a poesia e o prego enferrujado.

O poeta Manuel de Barros anda dizendo por aí que “o poema é antes de tudo um inutensílio”⁵. Se o poeta (não) estiver apenas brincando de esconde-esconde, está evidenciado o parentesco entre o poema e o objeto musealizado, entre o poema e a coleção. Os objetos museais também são inutensílios; são coisas, trens e trecos que perderam a serventia e a utilidade de origem e passaram a ter outra serventia, 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, regionais, étnicas, biográficas, 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 Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Wislawa Szymborka, Charles Kiefer, Haroldo de Campos e diversos outros escritores.

XII

Na obra de Drummond de Andrade⁶, 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,
anjós, púrpuras, ecos.

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

Toda história é remorso.

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

XIII

A atenção de Carlos Drummond de Andrade para o campo da memória e dos museus confirma-se no livro *Boitempo*⁷ onde, entre outros, encontra-se o poema:

(IN) MEMÓRIA

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma Europa, um museu,
o projetado amar,
o conclusivo silêncio.

Experiências concretas e objetivas acionam a dimensão subjetiva da memória. O poeta coloca-se diante da memória a partir de seus fragmentos, cacos, buracos, vácuos e de suas linhas de fuga: “elipses” e “psius”. A memória do poeta em sua dimensão interna sugere uma conversa com as três deusas romanas denominadas Parcas: Nona, Décima e Morta. Eram elas que fiavam e desfiavam as vidas, os destinos e as mortes. Nona tecia o fio da vida, Décima o sustentava e cuidava do seu



encaminhamento, Morta cortava o fio. No poema tudo vai se diluindo, tudo é moído, inclusive “o museu”, “o projetado amar” e “o concluso silêncio”. Nada mais resta, resta o amálgama da memória, o poema. O museu como experiência de vida foi moído, triturado. Não é impossível, no entanto, imaginar a musealização da morte e do moído. O poema e a poética do museu são evidências dessas possibilidades.

XIV

O cotidiano de Drummond como chefe de gabinete de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi habitado por museus, memórias e patrimônios. A leitura singular que ele faz desse universo, permeada de mineiridade, revela-se no poema “Agritortura”, incluído em *Boi Tempo: Esquecer para lembrar*⁸:

AGRITORTURA

Amanhã serão graças
de museu.
Hoje são instrumentos de lavoura
base veludosa do império:
“anjinho”,
gargalheira,
vira-mundo.
Cana, café, boi
emergem ovantes dos suplícios.
O ferro modela espigas
maiores.
Brota das lágrimas e gritos
o abençoado feijão
da mesa baronial comendadora.

A dor emerge do poema. A palavra “agritortura” tem extraordinária capacidade de pular sobre os sentidos do leitor e continuar ali, por muito tempo, rodopiando e produzindo novos sentidos.

O poeta desliza no tempo. O hoje está no passado escravocrata e colonial, o amanhã está no hoje. Os instrumentos de tortura utilizados na produção agropecuária do Brasil colonial – “anjinho”, que quebra dedos e mãos; “gargalheira”, que aprisiona o indivíduo pela garganta e sufoca, e “vira-mundo” – que obriga o indivíduo a permanecer dobrado sobre si mesmo, com mãos e pés aprisionados – são fragmentos e cacos que se projetam no amanhã.

É no amanhã que o poeta situa o museu, assim como é no amanhã que, com fina, forte e cortante ironia, ele projeta os instrumentos de tortura, como “graças de museu”. A ironia do poeta denuncia a disputa que se trava entre memória e esquecimento.

XV

O diálogo de Carlos Drummond de Andrade com o campo dos museus, da memória e do patrimônio atravessa o seu cotidiano profissional e deságua em sua produção literária. O exercício de sua imaginação museal articula o colecionamento de imagens, sentimentos, sensações, idéias, notas, palavras e conversas. Tudo isso transborda no poema⁹:

COLEÇÃO DE CACOS

Já não coleciono selos. O mundo me inquiliza.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
orgulho da cidade.
E toda gente coleciona
os mesmos pedacinhos de papel.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branços também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados – faço questão – da horta.
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.
Tão pouco: só o roxo não delineado,
o carmezim absoluto,
o verde não sabendo
a que xícara serviu.
Mas eu refaço a flor por sua cor,
e é só minha tal flor, se a cor é minha
no caco de tigela.

O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse.
Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revólvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondi-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.



Explode a imaginação museal do poeta. O seu museu de sonhos, a sua coleção inimitável de cacos, de ouro desprezado, de restos, de inutilidades; o sinal de sangue e de humanidade; o risco de contaminação presentes no caco, no museu e no poema. A potência lírica e reflexiva de Drummond desafia o campo dos museus.

XVI

No início de 1987, ano de sua morte, Carlos Drummond de Andrade publicou, num jornal de São Paulo, um conjunto de 32 poemas. Pequenos riscos poéticos criados a partir de obras de artes visuais famosas, que, de algum modo, impactaram o poeta. Esses 32 poemas, que numericamente nos remetem aos 32 portais da sabedoria e aos 32 dentes que modulam a palavra, deram origem ao livro denominado *Drummond: arte em exposição*, publicado em 1990, pelas editoras Salamandra e Record. A apresentação assinada por Affonso Romano de Sant'Anna, denominada Museu do Poeta, expande o exercício drummondiano e opera como uma curadoria libertária, o que é raro. Sugerir que esses poemas (ao dente) sejam compreendidos como Museu do Poeta sinaliza para o acolhimento de uma conversa com a proposta de criação do Museu de Literatura, sonhado e reiteradamente defendido por Drummond, como se pode verificar na crônica publicada no Jornal do Brasil, em 11 de julho de 1972. Cinco meses, alguns dias e diversas crônicas depois, o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira foi criado na Fundação Casa de Rui Barbosa, então dirigida por Américo Jacobina Lacombe.

XVII

Em "Mar Absoluto" de Cecília Meireles¹⁰ 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 esquivo
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 apresenta um inventário dos objetos que normalmente fazem parte das coleções dos museus: espadas, viseiras, cetros, coroa, anéis, leques, trompas, pêndulos, espelhos, ouro, prata, turquesa e granadas. É quase possível adivinhar o museu visitado e referido pela poeta. Aqui estão os objetos de guerra, as insígnias do dominador, os sinais

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

XVIII

No livro *Retrato Natural*, Cecília Meireles¹¹ 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. 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”.

XIX

O livro *Quatro Poetas Poloneses*¹² apresenta alguns poemas de Wislawa Szymborka, entre os quais se destaca:

MUSEU

Há pratos, mas falta apetite.
Há alianças, mas falta reciprocidade
Pelo menos desde há 300 anos.
Há o leque – onde os rubores?
Há espadas – onde há ira?
E o alaúde nem tange a hora gris.
Por falta de eternidade juntaram
Dez mil coisas velhas.
Um guarda musgoso cochila docemente
Com os bigodes caindo sobre a vitrine.
Metais, barro, pluma de ave
Triunfam silenciosamente no tempo.
Apenas um alfinete da 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 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, plena.

XX

Em Italo Calvino, no livro *Palomar*, encontra-se “O museu dos queijos”, “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 (...)”¹³

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

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

(Este texto é parte de um ensaio mais extenso a ser publicado em breve.)

- 1 GARCIA MORENTE, M. *Fundamentos de Filosofia: lições preliminares*. São Paulo: Mestre Jou, 1976, p. 35–36.
- 2 FREIRE, P. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 53.
- 3 BETTELHEIM, B. *A Viena de Freud e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991, p. 138.
- 4 SUANO, M. *O que é Museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 11.
- 5 BARROS, M. de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986, p. 23.
- 6 ANDRADE, C. D. de. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 183.
- 7 ANDRADE, C. D. *Boitempo – Esquecer para Lembrar*. Rio de Janeiro: editora Record, 2006.
- 8 Idem.
- 9 Idem.
- 10 MEIRELES, C. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 310.
- 11 Idem, p. 535.
- 12 Ver NAUD, José Santiago e SIEWIERSKI, Henryk. *Quatro poetas poloneses*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1995.
- 13 CALVINO, I. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 66–69.

MÁRIO CHAGAS

é poeta, museólogo e doutor em Ciências Sociais. É também professor do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Unirio, e diretor do Departamento de Processos Museais do Ibram.