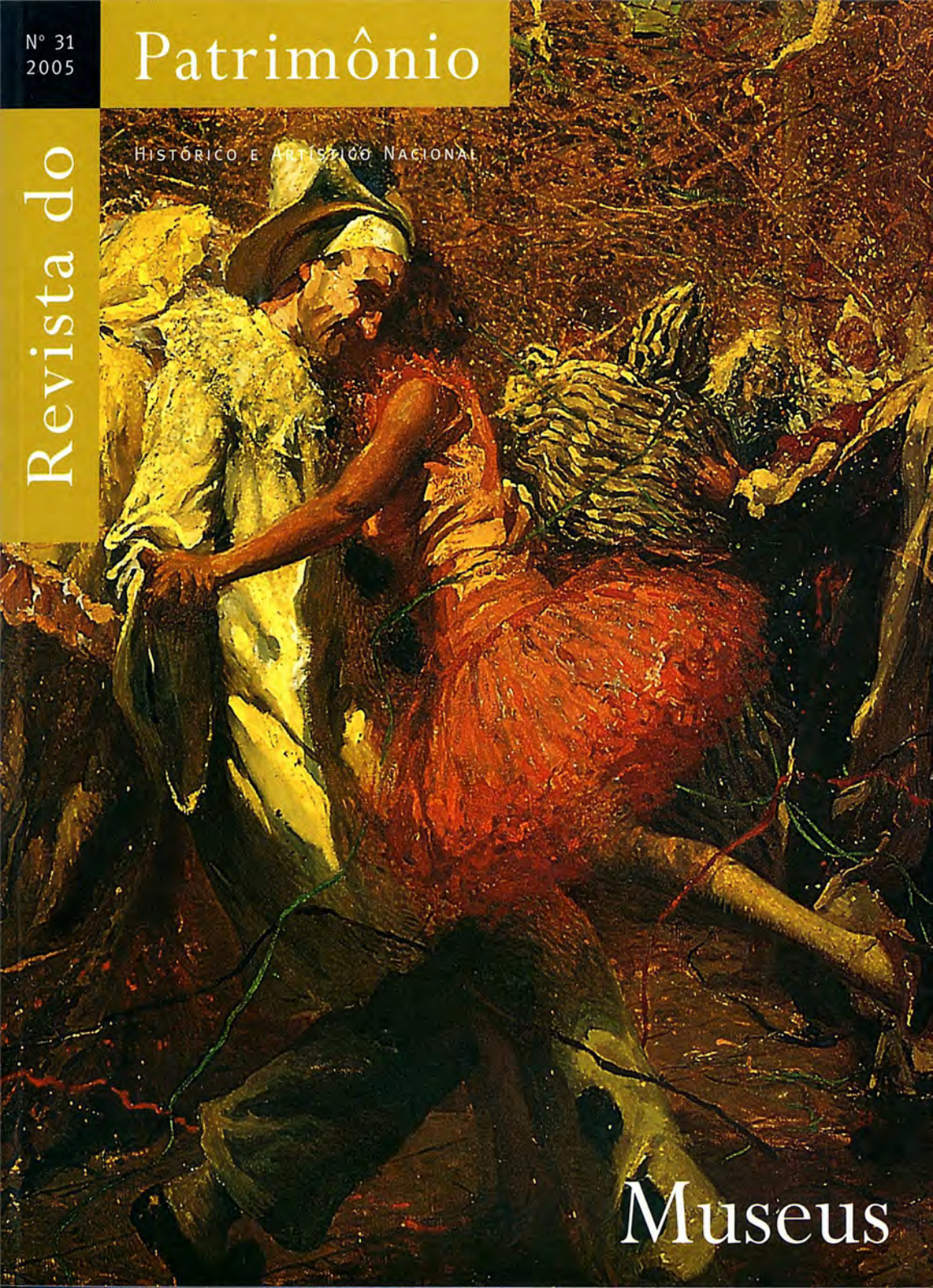
Nº 31
2005

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional



Museus

Revista do Patrimônio

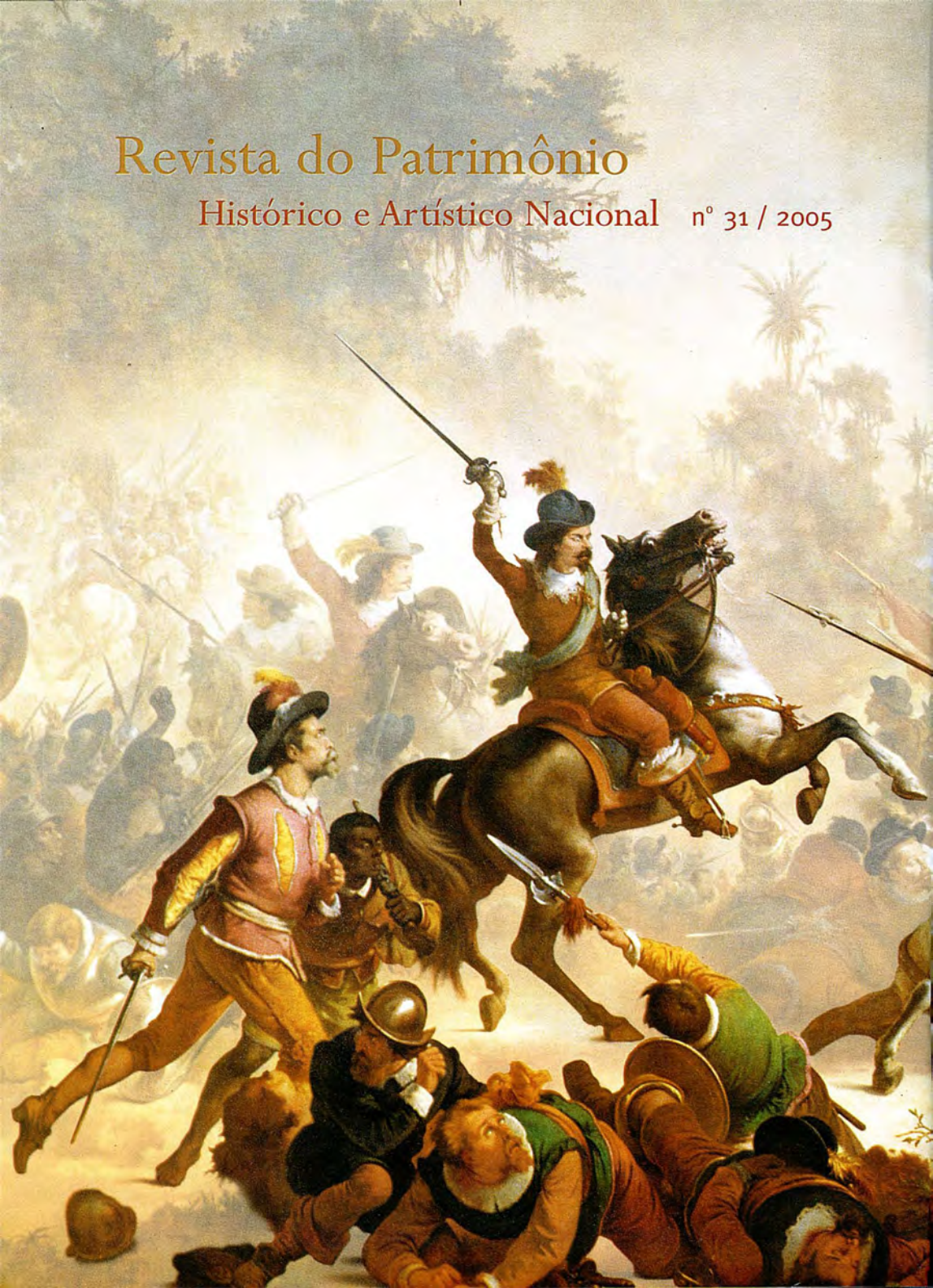
Histórico e Artístico Nacional



Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional

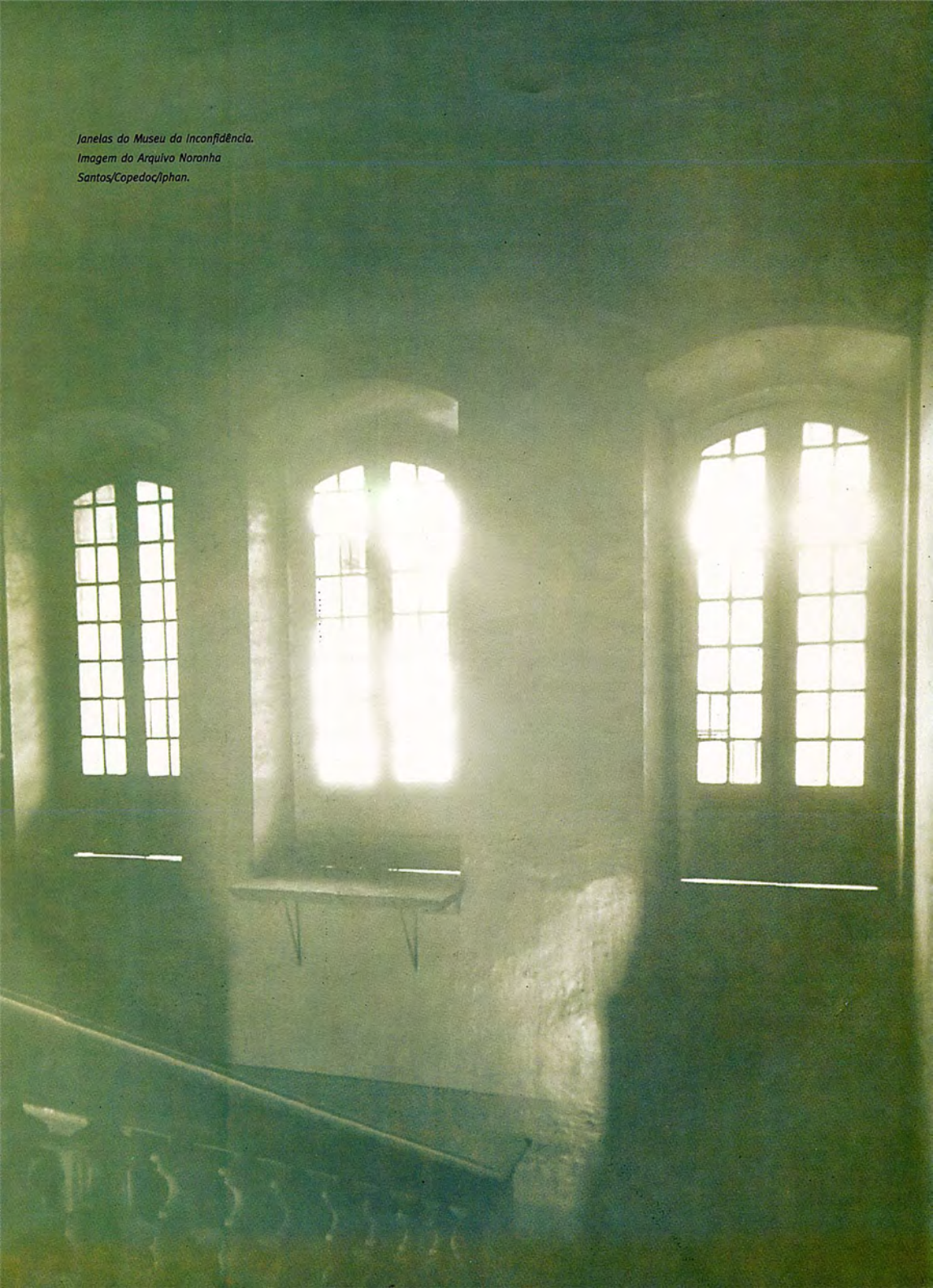
nº 31 / 2005



Museus:
antropofagia da memória e do patrimônio

Organização *Mário Chagas*





Janelas do Museu da Inconfidência.
Imagem do Arquivo Noronha
Santos/Copedoc/Iphan.

PREFÁCIO

As atividades museológicas tiveram um desenvolvimento excepcional nas últimas décadas. Coleções importantes circulam hoje com maior freqüência ao redor do mundo, tornando-se acessíveis a um público numeroso e socialmente diversificado. Assuntos do cotidiano e mesmo trajetórias pessoais inspiram mostras e orientam a formação de acervos. Novas técnicas de conservação, restauração e identificação de peças e documentos são debatidas com destaque em numerosos congressos e reuniões profissionais. Propostas museográficas inovadoras vêm sendo exploradas, incorporando uma tecnologia que oferece novas possibilidades de linguagem que se renovam sem cessar e em muito enriquecem a vivência do visitante no espaço expositivo. Desenvolveram-se técnicas para o atendimento de segmentos de público com necessidades especiais. Tornou-se possível propiciar o acesso virtual a museus e a coleções. O público e a crítica tornaram-se mais exigentes quanto à forma e ao conteúdo do que se expõe. Em diversas localidades, visitas a museus e a exposições tornaram-se atividades rotineiras de educação e de entretenimento. Estudos sobre os públicos e a recepção das atividades desenvolvidas consolidam essa área no âmbito de atividades rotineiras de pesquisa e de reflexões acadêmicas. Em suma, inúmeras possibilidades se descortinaram em anos recentes, renovando e ampliando o interesse pelos museus tanto como objeto de interesse público, quanto como área de especialização profissional.

Esse quadro, que se observa em quase todo o planeta, vem-se configurando com clareza também no Brasil. É verdade que, em grande medida, ele se deve a mudanças profundas na dinâmica cultural, relacionadas à mundialização da produção cultural e ao desenvolvimento tecnológico, que são processos de âmbito global. Um volume significativo de recursos técnicos e financeiros tem sido investido com o objetivo de responder à crescente demanda de ampliar os horizontes artísticos e intelectuais do país, em particular no campo das atividades museológicas, inserindo o Brasil

nesse amplo movimento. Mas, provavelmente, teríamos recebido apenas o pior da *massmediatização* e os ecos longínquos desse avanço intelectual não fosse o empenho dos profissionais e o investimento das instituições que vêm construindo essa área de atividades entre nós.

Essa é a realidade subjacente aos artigos e ensaios publicados neste número da *Revista do Patrimônio*. Escritos inéditos abordam assuntos como a transformação das linguagens museográficas, a musealização de sítios arqueológicos, o papel social dos museus, sua dimensão enquanto espaços de representação social, além de questões de gestão e o desenvolvimento de ações educativas. Documentos e reflexões aqui inseridos, de grande significado para a trajetória dos museus no Brasil, trazem a palavra dos *Andrades* – Rodrigo Melo Franco, Mario e Oswald –, e de Lygia Martins Costa, museóloga e historiadora da arte, decana de nossa Instituição, em uma lúcida entrevista especialmente concedida para esta edição. Ensaios de Paul Valéry, Theodor W. Adorno e Walter Benjamin completam o volume, oferecendo uma densa e poética interpretação acerca da natureza simbólica do espaço museal.

Ao se debruçar sobre esses vários aspectos da realidade museológica atual, este número da *Revista do Patrimônio* pretende fazer mais do que oferecer assunto para reflexão. Ele faz parte do empenho que o Iphan vem realizando desde 2003 com vistas à estruturação e ao fortalecimento de suas atividades nessa área e que é duplo. Por um lado, esta Instituição se dispôs a enfrentar a necessidade de formular uma política pública federal para o setor, o que levou à criação do Sistema Brasileiro de Museus. Essa iniciativa estabelece o compromisso do Iphan e, por seu intermédio, do Ministério da Cultura do Brasil, de constantemente realimentar e estimular o complexo e intenso processo de mudança que está em curso nos museus brasileiros, públicos ou privados. Por outro lado, foi desencadeado o processo de reestruturação da área museológica no âmbito do Iphan. Ao longo de uma trajetória de quase setenta anos de atividades ininterruptas em defesa do patrimônio cultural do país, a Instituição desenvolveu conhecimentos técnicos e criou uma estrutura sólida de atuação nessa área. São hoje 27 unidades museológicas que, com suas temáticas, perfis administrativos e objetivos diversificados, passaram a ser administradas de forma mais integrada e orgânica

do que no passado recente. Estamos no início de um processo que poderá conduzir a uma profunda reestruturação dessa área de atividades neste Instituto. As reflexões aqui publicadas trazem também a sua contribuição para o amadurecimento desse processo.

Registramos, portanto, os nossos agradecimentos aos autores que colaboraram neste número e reiteramos o compromisso institucional do Iphan de contribuir para o desenvolvimento e valorização dos museus brasileiros.

ANTONIO AUGUSTO ARANTES NETO
Presidente do Iphan



Apresentação

I

Dar, receber e retribuir. Esses três modos de ação comparecem nos estudos de Marcel Mauss sobre a dádiva. Como se sabe, o gesto de dar – no quadro social em que a dádiva se insere – não está diretamente relacionado com a vontade de receber. Quem dá, não dá para receber; dá para que o outro, de algum modo, também dê.

A dádiva, "fato social total", não é compra, não é venda, não é ação do Estado, não decorre de obrigação fiscal e não é produzida por coação moral, violência física e simbólica. Presente também nas sociedades complexas, a dádiva circula entre amigos, vizinhos, parentes, desconhecidos, conterrâneos e estrangeiros e contribui para o fortalecimento dos laços sociais.

Nos museus, o fenômeno da dádiva também pode ser observado: seja como modo de aquisição ou doação de bens culturais para a formação de coleções, seja como doação de bens, serviços ou prestígio para as associações e sociedades de amigos de museus. Ainda que existam casos em que se pode visualizar o desejo do contradom e de projeção na memória do futuro, também existem casos de doação sem preocupação com a retribuição. Diversos mitos de heróis civilizadores apresentam narrativas que se sustentam em gestos dadivosos: doação do Sol, da Lua, do fogo, da arte, do alfabeto. Essas narrativas, ao serem postas em ação, atualizam, na contramão dos paradigmas do mercado econômico, a importância do gesto doador. Nas sociedades ocidentais, o dom tem hoje um papel central na manutenção das redes sociais, dos indivíduos num espaço identitário e de referenciais simbólicos partilhados.

Pensar a dádiva no museu e pensar a sua dimensão de ponte entre o passado, o presente e o futuro constitui, efetivamente, um desafio. Pode-se dizer que monumentos e documentos, suportes de informação e memória preservados nos museus, são ofertados como patrimônio às gerações futuras não com o desejo de receber delas alguma coisa, mas para que elas também ofertem e se ofertem. Mais do que a coisa em si, interessa preservar o processo que garante a preservação das coisas.

Vale sublinhar – como sugere Maurice Godelier – que "o enigma do dom" também está presente nos objetos que guardamos e preservamos, objetos que assumem um significado simbólico, quase "sagrado". Este me parece ser o espaço privilegiado dos museus no jogo social do dom e do contradom; nos museus encontram-se objetos e até mesmo presentes que foram retirados da esfera das trocas concretas e que não podem mais ser presenteados.

Cada geração, como é bem sabido, vê-se desafiada a reapropriar-se do patrimônio, a redimensionar e ressignificar o museu. Desse ritual, pelo menos desde o século XVIII, o mundo ocidental não tem podido fugir. Em outras palavras: a qualidade de vida cultural e social de cada geração depende da sua capacidade antropofágica, da sua capacidade de apropriar-se daquilo que foi produzido em outros tempos e em outros espaços.

Essa capacidade não é particular de um povo ou de uma sociedade. As três epígrafes utilizadas por Peter Burke na abertura de seu livro *Hibridismo cultural* sinalizam nessa mesma direção:

1ª epígrafe: "Todas as culturas são o resultado de uma mixórdia" – Claude Lévi-Strauss;

2ª epígrafe: "A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural" – Edward Said;

3ª epígrafe: "Hoje, todas as culturas são culturas de fronteira" – Nestor Canclini.[1]

Mixórdia, empréstimo e fronteira. Esses três termos que servem para dizer – sem dizer tudo – o que é a cultura, também servem para dizer – sem dizer tudo – o que é o museu.

É isso. Museu também é mixórdia, empréstimo e fronteira, ao que se pode acrescentar: antropofagia.

II

A criação, no segundo semestre de 2003, do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além de propiciar a articulação política do campo museal, permitiu que antigos projetos museológicos pudessem ser desenvolvidos. Entre esses projetos encontrava-se o da publicação de uma *Revista do Patrimônio* inteiramente dedicada à temática dos museus. Com este número da *revista Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*, esse antigo projeto ganhou corpo material e dimensão concreta.

1. BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo, Unisinos, 2003.

Durante mais de um ano, o Departamento de Museus e Centros Culturais – Demu, em parceria com a Coordenação Geral de Promoção – Cogeprom, trabalhou num projeto específico: o de uma *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* focada no campo dos museus. De um lado, a concepção e a organização deste número especial da *Revista* ficaram sob a responsabilidade da Coordenação Técnica do Demu; de outro, a sua produção e edição ficou sob a responsabilidade da Gerência Editorial da Cogeprom. O resultado dessa parceria institucional – como de resto boa parte do trabalho no território dos museus e do patrimônio – tem muito de dádiva. Digo dádiva, digo dívida realimentada, mas não digo sacrifício. O sacrifício tende à anulação da dádiva.

Existem, como é sabido, diferentes acepções, definições e imagens associadas ao termo museu. Os museus podem ser concebidos como "gabinetes de curiosidade", "universidades do objeto", "templos", "fóruns", "teatros de memória", "laboratórios", "centros de convivência", etc. Entre as várias acepções e entendimentos possíveis eu gostaria de destacar um: o do museu como um espaço privilegiado da *res publica*.

Na sociedade brasileira contemporânea, os museus particulares ou públicos, municipais, estaduais ou federais, são (ou devem ser) espaços privilegiados da *res publica*. Não estou falando da república como alguma coisa perdida num passado qualquer, estou falando da república como um desafio atualizado para os nossos museus. Pensá-los por este prisma significa também compreendê-los como lugar de direito e cidadania, como lugar de inclusão cultural, de resistência e combate aos preconceitos de toda ordem, sejam eles religiosos, raciais, sexuais ou sociais.



Nesse sentido, poderíamos falar numa "cidadania institucional", que compreende, como sugere Edmund Leach, a instituição não apenas como "parte de acordos usuais", mas também como "as pessoas que estão envolvidas nestes acordos, os recursos e os processos técnicos que empregam nas suas atuações, as 'regras do jogo', e as 'escrituras míticas' que dão justificação à existência da instituição e à sua perpetuação". Pensar o museu na sua dimensão institucional é compreendê-lo como metáfora da sociedade, como espaço de sociabilidade, de mediação de diversos sistemas simbólicos, ou seja, como espaço de poder e disputas ideológicas. Como indica Lévi-Strauss: "Nada se assemelha mais ao pensamento mítico que a ideologia política. Em nossas sociedades

contemporâneas talvez esta tenha-se limitado a substituir aquele".

Essa condição de espaço de comunicação discursiva, onde os objetos são a todo momento colocados ao serviço da "política dos significados", favorece a compreensão da polifonia museológica.

Um museu *res publica* – como sugere Mário de Andrade – não é destinado aos príncipes e a suas coleções, aos curadores e especialistas e suas ilustrações, aos detentores do poder econômico ou aos diretores de instituições; o museu *res publica* destina-se aos cidadãos e faz parte da sua função social o exercício do direito à memória, à história e à educação. Sem dúvida, o campo museal é campo de tensão, e, por isso mesmo, nele há espaço para múltiplas e diferentes práticas, abordagens e enfoques.

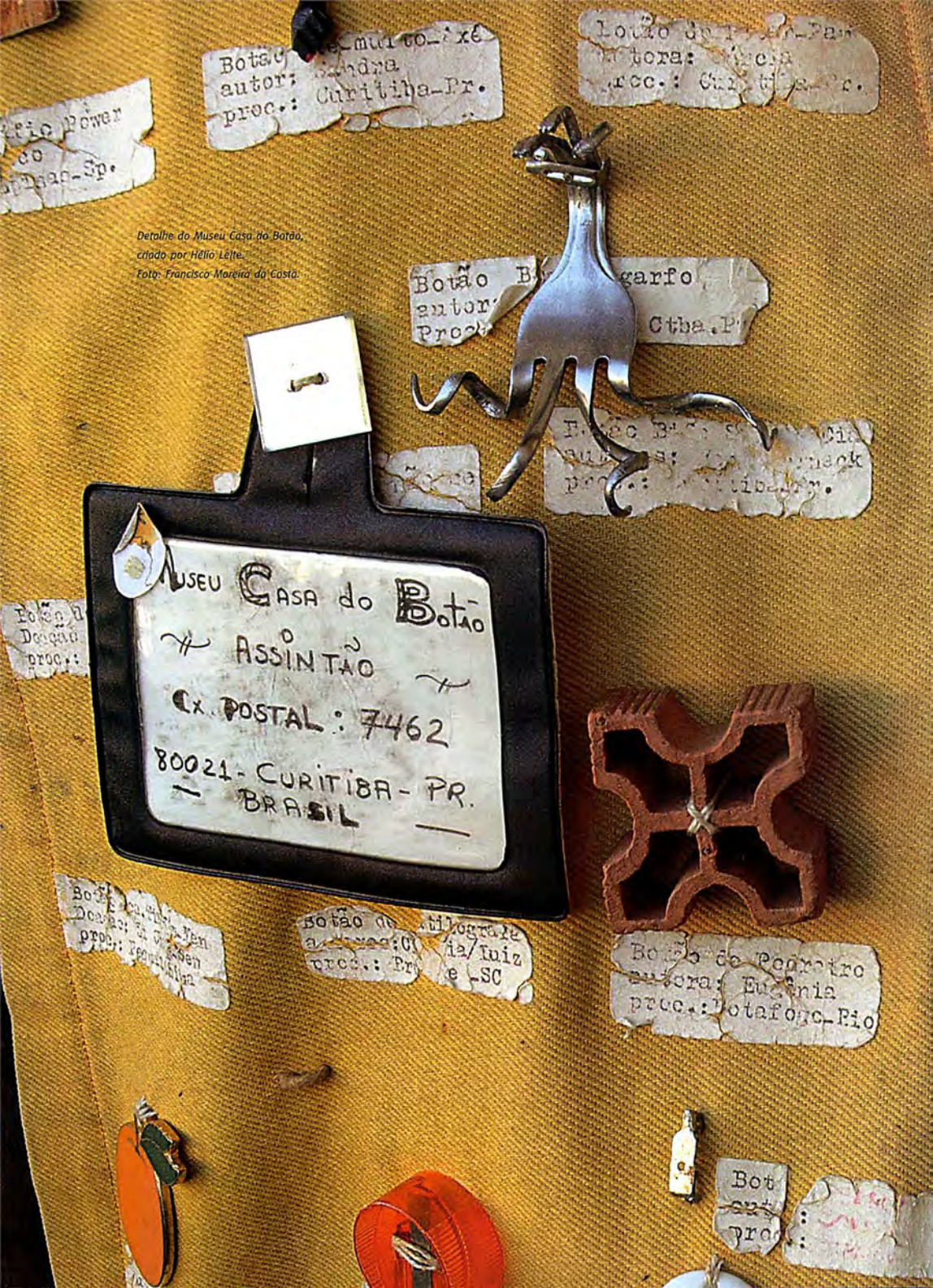


III

No segundo semestre de 1999, recebi uma carta de Claude Lévi-Strauss, na qual ele agradece a iniciativa do Museu Antropológico do Rio Grande do Sul que, através de um seminário que comemorava seus 90 anos, sublinhou a dimensão "antropoética" de sua obra. Nessa carta, Lévi-Strauss destaca ainda o seu interesse em "manter os elos entre o sensível e o inteligível", aspectos que "os pensadores e os artistas da Idade Média e da Resnascença souberam unir", assim como muitos "povos sem escrita", entre os quais os "ameríndios". Para Lévi-Strauss, Paul Valéry compreendia a importância desses elos e por isso mesmo afirmava: "a poesia é o lugar de pontos eqüidistantes entre o puro sensível e o puro inteligível". Esse pensamento de Valéry também pode ser aplicado aos museus e ao patrimônio: elos e lugares que ancoram a relação entre o sensível e o inteligível. O museu é espaço de antropofagia e, como tal, envolve doação, recepção e retribuição; articula o material e o imaterial.

O Departamento de Museus e Centros Culturais está contente e animado com o resultado alcançado por este número da *Revista*, dedicado a *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*, aqui apresentado. Como dádiva, a nossa *Revista* é ofertada sem desejo de retribuição, mas com uma vontade explícita de estimular novas dádivas.

JOSÉ DO NASCIMENTO JÚNIOR
Antropólogo e Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan



Detalhe do Museu Casa do Botão, criado por Hélio Leite.
Foto: Francisco Moreira da Costa.

Museus:
antropofagia da memória e do patrimônio

Mário Chagas
Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio 15

Oswald de Andrade
Manifesto antropofago 26

Paul Valéry
O problema dos museus 32

Myrian Sepúlveda dos Santos
Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros 36

Lauro Cavalcanti
O Quarteto Antropofágico: da Redescoberta ao Moderno e ao Contemporâneo 58

Vera Lúcia Bottrel Tostes
O problema das reservas técnicas: como enfrentar o apego devorador? 74

Rodrigo Melo Franco de Andrade
O Patrimônio Histórico e Artístico e a Missão da Universidade 82

Denise Grinspum
Política educacional do Museu Lasar Segall: construções poéticas e inexauríveis 88

Regina Abreu
Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos 100

Mário de Andrade
Museus populares 126

Walter Benjamin
Espaços que suscitam sonhos, museu, pavilhões de fontes hidrominerais 132

José Neves Bittencourt
Receita para a refeição cotidiana dos museus 148

Rodrigo Melo Franco de Andrade
Na inauguração do Museu da Inconfidência 164

Theodor W. Adorno
Museu Valéry-Proust 170

Luciana Sepúlveda Koptcke
Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil 184

Rui Mourão
Ao sabor e aos saberes de Paulo Freire 206

Maria de Lourdes Parreiras Horta
Lições das coisas: o enigma e o desafio da educação patrimonial 220

Cristina Oliveira Bruno
Arqueologia e antropofagia: a musealização de sítios arqueológicos 234

Cláudia Márcia Ferreira
Sala do Artista Popular: 20 anos de banquete 248

José Reginaldo Santos Gonçalves
Os museus e a representação do Brasil 254

Lygia Martins Costa
Entrevista-depoimento 274

Bibliografia dos Autores 310



PRESIDENTE DA REPÚBLICA
LUÍZ INÁCIO LULA DA SILVA

MINISTRO DA CULTURA
GILBERTO GIL MOREIRA

PRESIDENTE DO IPHAN
ANTONIO AUGUSTO ARANTES NETO

PROCURADORA-CHEFE
SISTA DE SOUZA SANTOS

DIRETORA DE PATRIMÔNIO IMATERIAL
MÁRCIA SANT'ANNA

DIRETORA DE PATRIMÔNIO MATERIAL E FISCALIZAÇÃO
SONIA RABELLO DE CASTRO

DIRETOR DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS
JOSÉ DO NASCIMENTO JUNIOR

DIRETOR DE PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO
SÉRGIO ABRAHÃO

COORDENADORA-GERAL DE PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA
LIA MOTTA

COORDENADORA-GERAL DE PROMOÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL
GRACE ELIZABETH

ORGANIZAÇÃO
MÁRIO CHAGAS

GERÊNCIA DE EDITORAÇÃO DO IPHAN – EDITORA
ANA CARMEN AMORIM JARA CASCO

REVISÃO
ÁLVARO MENDES
ROSALINA GOUVEIA
SYLVIO CLEMENTE DA MOTTA

TRADUÇÃO
ÁLVARO MENDES
KRISTINA MICHAELLES

COLABORAÇÃO
MARIANA ESTELLITA LINS

PROJETO GRÁFICO
VICTOR BURTON

DIAGRAMAÇÃO
MARIA EUGÊNIA DUQUE ESTRADA

ICONOGRAFIA A CARGO DOS ORGANIZADORES E COLABORADORES

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
SBN Quadra 2 Bloco F Edifício Central Brasília
70040-904 Brasília - DF
Telefones: 61. 3414.6176, 3414.6186, 3414.6190
Fax: 61.3414.6126 e 3414.6198
Homepage: http://www.iphan.gov.br
E-mail: webmaster@iphan.gov.br

IPHAN
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Ministério da Cultura

BRASIL UM PAÍS DE TODOS GOVERNO FEDERAL



Prometeu Liberto. Escultura de Jacques Lipchitz que decora a fachada do auditório do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.
Foto: Eugênio Luiz Kodama, jun. 2005.

Mário Chagas

MUSEUS: ANTROPOFAGIA DA MEMÓRIA E DO PATRIMÔNIO

– Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
E tu choraste! ... parte; não queremos
com carne vil enfraquecer os fortes.
GONÇALVES DIAS

Los más grandes de ellos son para su desayuno,
Los medianos para su almuerzo,
Y los más pequeños para la cena.
Dioses y diosas viejos [solo son buenos] para servirle de leña.[1]



ABERTURA

Um dos trechos de grande dramaticidade e beleza na obra *Prometeu agrilhoado*,[2] de Ésquilo, é o encontro entre a jovem virgem Io e o protagonista da tragédia – ambos rebeldes e castigados por Zeus.

Ele – fixado e acorrentado à "rocha abrupta" e exposto "ao vento, à chuva e ao frio", "só porque muito amou a humanidade" e lhe concedeu "o divino fogo", "semente de luz" roubada aos deuses[3] – é a expressão mesma do espírito humano submetido aos condicionamentos da matéria, do espaço e da duração. Ela – levando na testa "dois cornos de vaca" e aguilhoada permanentemente por "atroz moscardo", fadada "à longa marcha" pelo "mundo fora ..." (Ésquilo, 1942, p. 41-118) – é a expressão da mudança, da volatilidade do espírito, da mobilidade do eu.

O encontro entre Prometeu e Io sugere que a semente de uma vida nova brota do cruzamento entre a permanência e a mudança, entre o eu e o outro, entre o fixo e o fluxo. Mesmo agrilhoado à "rocha agreste", Prometeu é aquele que prevê. É ele quem conhece o segredo do fim do reinado de Zeus. É ele quem prediz, com narrativa oracular, o fim da maldição de Io. É ele, ainda, quem anuncia o seu próprio libertador entre os descendentes da virgem errante. De outro modo: é por ele que Io compreende que traz em seu sangue o libertador esperado, a memória do futuro.

Por essa ótica, a chave no mito de Prometeu[4] parece ser não o fogo, nem a audácia, nem o roubo, nem o castigo, mas o jogo entre a mobilidade e a imobilidade, a permanência e a mudança. Prometeu roubou o fogo dos deuses e deu-o aos homens – homens gregos como Heráclito, que declara que o Cosmos não foi feito por deuses nem por homens, "mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se" (Costa, 2002, p. 87), mantendo, assim, o eterno ritmo.

Como castigo por sua traição aos ditames do todo-poderoso Zeus, Prometeu é condenado a permanecer eternamente acorrentado ao penhasco; tendo, durante o dia, um abutre a lhe devorar o fígado que, durante a noite, volta a se regenerar. Nesse quadro, o penhasco, antigo, imenso, maciço, impenetrável, é a própria imagem da imobilidade; preso a ele está o herói civilizador, o "benfeitor de toda a humanidade" (Ésquilo, 1942, p. 85). O abutre devorador é móvel, mas não é criativo.

Ultrapassando as imagens mais imediatas, é possível compreender que a verdadeira dimensão do castigo é a grande e opressiva imobilidade a que o herói é submetido: a imobilidade de sua história no presente. Ele tem passado, tem futuro, mas no agora está imobilizado, ele está condenado à repetição de um presente onde não pode criar nem progredir. Todavia, como nos lembra Jorge Luis Borges (2002, 68-69): "O presente não se detém. Não poderíamos imaginar um presente puro: não teria valor. O presente tem sempre uma partícula de passado, uma partícula de futuro." Assim é o drama do herói. Um drama que se repete, idêntico, eternamente, como se ele não tivesse memória e não pudesse descortinar o novo; no entanto, ele tem memória e tem o dom da previsão.

Olhando por outro ângulo: a memória de Prometeu renova-lhe o fígado. A cada dia um novo fígado, igual a si mesmo e de si mesmo diferente, é ofertado ao abutre devorador. A cada dia o abutre, ainda que seja o mesmo, é outro e é um pouco mais o devorado. É possível imaginar um abutre a cada dia mais contaminado e mais parecido com as criaturas de Prometeu,[5] mas essa imaginação, devo reconhecer, é um desvio do mito padrão.

O encontro entre o devorador e o devorado pode ser apenas repetição e hábito, mas também pode ser gesto criativo e libertador, pode ser dança e mudança. Assim é o passado, assim é a memória do passado no presente. O risco de contaminação é imenso, o risco de aprisionamento ao seu penhasco íngreme é grande, o risco de ser devorado por ele não é pequeno, mas não se pode impunemente

fugir do passado que, a rigor, também está em movimento.

Allegro bem vivo

Protegido e, de algum modo, escondido pela sombra dos oitis, que se erguem na Rua Araújo Porto Alegre entre três edifícios ministeriais de estilos distintos, paira, projetado no ar e fixado na parede externa, lisa e ligeiramente convexa do auditório Gilberto Freire do Palácio Gustavo Capanema – antiga sede do Ministério da Educação e Saúde – o conjunto escultórico denominado *Prometeu liberto*, concebido por encomenda pelo escultor polonês Jacques Lipchitz[6] durante a Segunda Guerra Mundial e ali instalado em setembro de 1945.

Na calçada, bem em frente do grupo escultórico, mas de costas para ele, há um ponto de ônibus. Passam por ali, diariamente, centenas de milhares de pessoas. Curiosamente, no entanto, o encontro e a comunicação entre o *Prometeu liberto* e as pessoas que por ali circulam parecem um desses fenômenos de raríssima ocorrência. Por ironia dos deuses, o *Prometeu liberto* está lá, preso e imobilizado na parede lisa do Palácio e aos seus pés movimenta-se pelas estrias da cidade uma humanidade que está longe de poder dizer-se livre.

Para além de toda a polêmica que a obra de Jacques Lipchitz provocou nos anos 40 no meio artístico e intelectual carioca, eu gostaria de destacar a apropriação e a ressignificação do mito levadas a efeito pelo artista. Dialogando com a Antiguidade Clássica, o artista modela um Prometeu moderno que a si mesmo liberta das correntes e domina o abutre, atributo do passado devorador, asfixiante e fixador. Nesse cenário, o herói triunfante não espera por Hércules, ele se adianta, rompe as cadeias, rompe a relação neurótica com o abutre, reconquista a mobilidade e retoma no presente a sua própria história; ele inicia uma "nova época", "era da vitória, sob o sol resplandecente do Brasil" (Lissovsky e Sá, 1996, p. 294). Segundo expressão atribuída ao próprio artista, "o homem e o abutre representam uma dança mística e ambos parecem ter cumprido um rito sagrado. Seus membros unem, num vôo harmonioso acima do solo, os dois seres sobrenaturais, sem opor suas forças propriamente" (Lissovsky e Sá, 1996, p. 294).

Há qualquer coisa de instigante no *Prometeu liberto*. Talvez, com os seus olhos de bronze platinado, ele tenha piscado[7] para mim e em simultâneo eu tenha lançado sobre ele o meu olhar museológico e tenha percebido a sua força aurática. "Perceber a aura de uma coisa" – diz Walter Benjamin (1994, p. 140) – "significa investi-la do poder de revidar o olhar."

O *Prometeu liberto* está ali, fixado numa parede do Palácio que foi consagrado como patrimônio cultural e, conceitualmente, transformado numa espécie de museu-monumento do Modernismo brasileiro.

Dali, do seu lugar de obra de arte em exposição eterna, ele acompanha o cotidiano da cidade. *Prometeu liberto* é um gesto, uma atitude moderna e um desejo de renovação. Há sessenta anos ele está ali se dando ao olhar e olhando do fundo do tempo para o movimento da rua. Ele é obra com aura engastada em outra obra com aura é lugar de memória tatuado como quelóide sobre a pele lisa de outro lugar de memória é

monumento colocado como *piercing* no corpo de outro monumento que, por sua vez, quer ser aquilo que já era: um museu-monumento. Eis o poder devorador do museu. Não há monumento, não há documento, não há patrimônio cultural ou natural, não há cotidiano ou festa que resista ao seu canto, ao seu encanto e à sua capacidade de produção simbólica e de transformação dos sentidos.

Síntese provisória: nesse mundo de meu deus tudo é museável[8] tudo pode, pelo menos em tese, ser incluído no campo de possibilidades do museu. Essa capacidade inclusiva tem relação direta com o seu poder de produzir metamorfoses de significados e funções, com a sua aptidão para a adaptação aos condicionamentos históricos e sociais e a sua vocação para a mediação cultural. Por essa vereda, pode-se considerar o museu como ponte[9] entre tempos, espaços, indivíduos, grupos sociais e culturas diferentes; ponte que se constrói com imagens e que tem no imaginário um lugar de destaque. Não é sem sentido que André Malraux faz coincidir o mundo da arte com o denominado Museu Imaginário. "Afinal," – diz ele – "o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada idéia do homem" (2000, p. 12).

No entanto, diante de um ente devorador como o museu, tantas vezes chamado dinossauro ou esfinge, não se pode ter ingenuidade. É prudente manter por perto a lâmina da crítica e da desconfiança. Ele é ferramenta e artefato, pode servir para a generosidade e para a liberdade, mas também pode servir para tiranizar a vida, a história, a cultura. Para entrar no reino narrativo dos museus é preciso confiar desconfiando.

Adagio – Allegro com tempero

Só a museologia nos une. Tudo pode ser antropofagizado e ressignificado pelo museu. Se a museologia – como projeto de construção de uma "identidade cambiante" (Borges 2002, p. 69) – nos une, enquanto anelo de registro e fixação da alteridade – ela também nos separa. Não é demais lembrar que os mitos fundadores da antropologia – e suas diferentes formas de olhar para o estranho e para o familiar – nos remetem aos museus.

A configuração do museu moderno remonta ao século XVIII e, particularmente, ao Movimento Iluminista. Desde então, eles constituem um campo privilegiado tanto para o exercício de uma imaginação criadora que leva em conta o poder das imagens, quanto para a dramaturgia do passado artístico, filosófico, religioso, científico – em uma palavra: cultural. É na moldura da modernidade que o museu se enquadra como palco, tecnologia e nave do tempo e da memória. Como palco, ele é espaço de teatralização e narração de dramas, romances, comédias e tragédias coletivas e individuais; como tecnologia, ele constitui dispositivo e ferramenta de intervenção social; como nave, ele promove deslocamentos imaginários e memoráveis no rio da memória e do tempo. Tudo isso implica a produção de novos sentidos e conhecimentos, a partir de sentidos, sentimentos e conhecimentos anteriores. A antropofagia nos une. A museologia também é antropofágica, por isso andou e anda interessada em despojos, fragmentos, traços, partículas, restos de culturas mortas e

sopros, forças, ventos e hálitos de culturas vivas, sabendo que esses restos e hálitos são explosivos, são bombas e servem para narrar histórias e acordar agoras.

A cirurgia conceitual operada pelo museu moderno foi tão radical que, depois de sua realização, tudo passaria a poder ser visto a partir da própria moldura do museu. Palácios e palafitas, casas-grandes e senzalas, castelos e bangalôs, fábricas e escolas, escolas de samba e cemitérios, florestas e portos, terreiros de candomblé e centros espíritas, lojas maçônicas e templos católicos, pessoas, animais, plantas e pedras, pedaços da lua e fragmentos da alma, paisagens urbanas e rurais, campo e cidade, tudo, enfim, passou a poder ser compreendido como parte de uma museologia aplicada ou de uma museografia especial.

Donald Preziosi, em texto publicado no catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, identifica o poder canibal do museu e procura estratégias para "evitar ser comido". Ainda assim, segundo Preziosi (1998, p. 50): "Não podemos escapar aos museus, já que o próprio mundo de nossa modernidade é, nos aspectos mais profundos, um supremo 'artefato' muscológico."

Mais adiante, o citado autor argumenta: "Evitar ser comido por um museu é reconhecidamente um problema universal, dado que vivemos num mundo em que virtualmente qualquer coisa pode ser encenada ou exposta em um museu e em que virtualmente qualquer coisa pode servir ou ser classificada como museu" (Preziosi, 1998, p. 50).

Ainda que eu concorde com o diagnóstico de Preziosi, não concordo com o seu andamento e menos ainda com a sua sugestão de se evitar a antropofagia museal. Na perspectiva dos timbiras, (ver citação em epígrafe) para não ser comido basta se acovardar diante do risco da morte, basta não ter dignidade para morrer. Possivelmente, esta não é a proposta de Preziosi. Mas, ainda assim, eu gostaria de sentenciar: apenas aquele que está corajosamente pronto para ser devorado está também em condições de saborear o banquete.

Reconhecer o poder antropofágico do museu, a sua agressividade e o seu gesto de violência em relação ao passado é, ao que me parece, um passo importante; mas talvez o maior desafio seja reconhecer que essas instituições criam e acolhem o humano e, por isso mesmo, podem ser devoradas. Devorar e ressignificar os museus, eis um desafio para as novas gerações.

Allegro dançante e bem acompanhado

Na atualidade, a afirmação de que os museus constituem lugares de memória passou a ser um lugar-comum. Se, nos anos 80 e 90, as investigações de Pierre Nora sobre os lugares de memória eram capazes de produzir impactos criativos, hoje seus impactos tendem a ser absorvidos, neutralizados e naturalizados.

Passou a ser praxe de elogio institucional a afirmação de que o museu *x* ou *y* é um lugar (ou casa) de memória como se a memória tivesse valor em si mesma e fosse a expressão da verdade pura e do supremo bem; como se o esquecimento fosse o mal ou um vírus criminoso que devesse ser combatido, deletado, destruído.

De qualquer modo, compreendidos como casas de memória, os museus entraram no século XXI em franco movimento de expansão e continuam exercendo, em nome de sujeitos mais ou menos ocultos, o seu poder que tanto serve para libertar quanto para tiranizar o passado e a história, a arte e a ciência.

Talvez fosse adequado, para melhor compreendê-los numa perspectiva crítica, aceitar a obviedade: os museus são lugares de memória e de esquecimento, assim como são lugares de poder, de combate, de conflito, de litígio, de silêncio e de resistência; em certos casos, podem até mesmo ser não-lugares. Toda a tentativa de reduzir os museus a um único aspecto corre o risco de não dar conta da complexidade do panorama museal no mundo contemporâneo.

Ao considerar o movimento de proliferação e ressignificação dos museus no Brasil nos últimos trinta anos, dois aspectos, segundo penso, ganham destaque: a diversidade museal e a democratização da tecnologia *museu*.

O fenômeno da ampliação da diversidade museal trouxe a erosão das tipologias museológicas baseadas em disciplinas e acervos, o alargamento do espectro de vozes institucionais, a flexibilização das narrativas museográficas de grandes sínteses nacionais ou regionais, a experimentação de novos modelos museológicos e museográficos, a disseminação de museus e casas de memória por todo o país. A democratização da tecnologia *museu* implicou a apropriação (ou a antropofagia) dessa ferramenta por diferentes grupos étnicos, sociais, religiosos e familiares com o objetivo de constituir e institucionalizar as suas próprias memórias. Alguns exemplos: Koahi – Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque (Oiapoque, AP), Museu Casa de Chico Mendes (Xapuri, AC), Rede Memória – Museu da Favela da Maré (Rio de Janeiro, RJ), Casa de Memória Daniel Pereira de Mattos do Centro Espírita e Culto de Oração Casa de Jesus Fonte de Luz (Rio Branco, AC), Museu Indígena de Coroa Vermelha (Santa Cruz de Cabrália, BA), Museu Magüta dos índios Ticuna (Benjamim Constant, AM), Museu do Templo da Sociedade Brasileira de Eubiose (São Lourenço, MG).

Os exemplos de apropriação cultural poderiam ser dobrados ou triplicados. Creio, no entanto, que os acima indicados são suficientes para corroborar a afirmação de que é um desafio pertinente (e impertinente) a idéia de pensar os museus como antros antropofágicos (ou mesmo canibais) e entes que podem ser antropofagizados.

A publicação de um número da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* inteiramente dedicado ao campo museal é mais um dos antigos sonhos daqueles que nele operam. Poder contribuir para a realização desse sonho é motivo de júbilo e honra[10]. É com esses sentimentos que apresento aos leitores: "Museus: antropofagia da memória e do patrimônio", uma *Revista* concebida, planejada e desenvolvida como um banquete, para o qual foram convidados autores vivos e mortos, antigos e contemporâneos, brasileiros e estrangeiros, de dentro e de fora do Iphan. Um banquete e um diálogo; uma mistura de experiências, pesquisas, práticas e reflexões é isso o que esta *Revista*[11] é, pelo menos em parte. De

outra parte, ela quer ser ciência e arte e quer ofertar o corpo (literário e iconográfico) dos convidados (antigos e contemporâneos) para a devoração dos leitores. Quantas vezes durante o tempo dedicado à produção da Revista do Iphan eu não comi comida isso e comida a quilo, misturando e miscigenando gostos, culturas e tradições?

O *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade está presente e é servido como um aperitivo. Daí em diante, as possibilidades combinatórias são múltiplas e livres.

Do poeta Paul Valéry incluímos o clássico e seminal artigo – inédito em português – denominado: "O problema dos museus". Eis aí um relato dramático e quase etnográfico de uma visita a um museu, onde estão presentes a vivência da mistura, da confusão e do "tumulto de criaturas congeladas", a experiência de entrar na boca do monstro e depois sair de "pernas cambaleantes" pelas ruas da cidade. Paul Valéry reconhece: "O museu exerce uma atração constante sobre tudo aquilo que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre o alimentam".

Theodor Adorno, no ensaio "Museu Valéry-Proust" – também inédito entre nós –, coloca-se em diálogo com os dois escritores franceses. Depois de reconhecer que museu e mausoléu são palavras que têm em comum algo mais do que a mera associação fonética, ele reconhece que os museus também produzem encantamento e que para se livrar do mal que eles podem produzir é preciso abrir mão da ingenuidade.

Walter Benjamin, que dialogava com Theodor Adorno e também se dedicou à reflexão sobre livros, obras de arte, literatura, coleções e museus, comparece com o ensaio "Espaços que suscitam sonhos, museu, pavilhão das fontes hidrominerais". Com esse texto, composto de fragmentos, ele lança um olhar sem ingenuidade nem prepotência e não se detém na identificação da paralisação da cultura, do entesouramento ou da acumulação de riquezas, ao contrário, avança para perceber a aura, a vida social, a dimensão onírica e subjetiva dos museus.

Do poeta modernista Mário de Andrade incluímos o texto "Museus populares", publicado no periódico *Problemas*, em 1938. Nesse breve ensaio, o pai de Macunaíma discute o efeito das reproduções técnicas de obras de arte nos procedimentos museográficos e na popularização dos museus. A ênfase no tema da reprodutibilidade técnica da obra de arte sugere atualização do autor e apropriação de uma discussão que também está presente em Walter Benjamin.

Foi Mário de Andrade quem indicou ao ministro Gustavo Capanema o nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade para a direção do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rodrigo comparece nesta edição com dois artigos (a bem dizer, dois discursos): o primeiro, realizado em 1962, quando do recebimento do título de doutor *honoris causa* concedido pela Universidade Federal da Bahia (Ufba), trata do patrimônio histórico e artístico e da missão da universidade em relação à formação de pessoal especializado para o campo dos museus; o segundo, realizado em 1944 por ocasião da inauguração do Museu da Inconfidência (MG) – museu e mausoléu ao mesmo tempo – traz instigantes

observações sobre os chamados museus regionais e nacionais.

Rui Mourão (atual diretor do Museu da Inconfidência), Maria de Lourdes Parreiras Horta (atual diretora do Museu Imperial) e Denise Grinspum (atual diretora do Museu Lasar Segall) estão presentes em nosso festim. A seu modo, cada um deles passa em revista as relações entre o campo da educação e o campo dos museus e do patrimônio; cada um deles trata dessas relações a partir de perspectivas históricas, metodológicas, conceituais e vivenciais inteiramente diferentes. Essas diferenças reafirmam a diversidade museal e estimulam a prática de uma museologia e de uma pedagogia que, por serem críticas, respeitam as diferenças. Vale a pena conferir.

Myrian Sepúlveda dos Santos (professora e pesquisadora da Uerj) e Luciana Sepúlveda Koptcke (professora e pesquisadora da Fiocruz) tratam, respectivamente, dos temas: "Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros" e "Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil". A primeira analisa a representação do negro nos museus e examina a presença do preconceito racial em diversas narrativas museais. A segunda enfrenta a questão: como se forma o público dos museus? E a partir daí discute os modos de lidar com a diferença representada pelos grupos que freqüentam ou não freqüentam os museus.

Cláudia Márcia Ferreira (atual diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular) e Regina Abreu (professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Memória Social da Unirio) tratam de museus etnográficos. A primeira concentra-se na análise e descrição do programa da Sala do Artista Popular integrada ao Museu de Folclore Édison Carneiro, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. A segunda volta-se para os museus etnográficos e para as práticas de colecionamento e desenvolve uma abordagem universalista. "A trajetória dos museus etnográficos" – diz Regina Abreu – "confunde-se com a própria história da antropologia."

Lauro Cavalcanti (atual diretor do Paço Imperial) e Vera Tostes (atual diretora do Museu Histórico Nacional) tratam de áreas e temas bastante diferenciados no que se refere ao campo dos museus. O primeiro aborda quatro exposições de curta duração realizadas no Paço Imperial: Tudo é Brasil, O Brasil Redescoberto, Quando o Brasil era Moderno e Caminhos do Contemporâneo. A segunda cuidou de examinar o apego humano e devorador, e o problema das reservas técnicas nos museus da atualidade.

José Neves Bittencourt (pesquisador do Iphan e do Museu Histórico Abílio Barreto), Cristina Bruno (Coordenadora do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP) e José Reginaldo Santos Gonçalves (professor e pesquisador do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ) também participam do nosso banquete. O primeiro oferece a todos uma "Receita para a refeição cotidiana dos museus", tomando como ponto de partida para as suas reflexões os acervos dos museus de história. A segunda trata da musealização de sítios arqueológicos e aponta a pouca atenção que os estudos arqueológicos têm recebido por parte daqueles que se dedicam aos estudos da cultura brasileira. José Reginaldo comparece

com o artigo "Os museus e a representação do Brasil" e nos convida para o exame das relações entre os "profissionais de museus" e os "diversos grupos e categorias sociais que compõem a sociedade brasileira".

Entre os profissionais de museus com longa e destacada atuação no campo da memória e do patrimônio encontramos Lygia Martins Costa, museóloga e pesquisadora. Aos 92 anos, dona Lygia, como ficou conhecida, guarda o ânimo, a vitalidade, a disposição, a alegria, a coragem e a fome intelectual de uma jovem musa. O seu pensamento continua radical, combatente e temperado na pimenta. A entrevista-depoimento que ela nos concedeu tem, do nosso ponto de vista, um quê etnográfico e traz a sua marca exuberante, polêmica, provocativa. Aqui, em nosso festim, ela poderá ser saboreada como uma sobremesa. A bem da verdade uma sobremesa bem estimulante que pede sempre mais.

A mesa está posta, a refeição está servida.



Mamão e melancia, *de Agostinho da Mota. Óleo sobre tela 53,4 x 65cm, 1860.*
Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Iphan/MinC.

Final bem ligeiro

De algum modo, os museus nos desesperam e, ainda assim, guardam os tesouros da nossa humanidade, tesouros que nos aguardam e que, para serem encontrados e desfrutados, exigem coragem de ser, coragem de lidar com eles de modo sensível e criativo. É preciso que nos aproximemos sem ingenuidade, mas também sem a arrogância do tudo saber. É preciso que nos apropriemos deles. Um dos nossos desafios é aceitá-los como campos de tensão. Tensão entre a mudança e a permanência, entre a mobilidade e a imobilidade, entre a diferença e a identidade, entre o passado e o futuro, entre a memória e o esquecimento, entre o poder e a resistência.

Suponho que se engana quem pensa que existe uma única possibilidade de memória e que essa possibilidade única implicaria a repetição do passado e do já produzido; suponho que se engana quem pensa que há humanidade possível fora da tensão entre o esquecimento e a memória. É essa tensão, ao contrário do que poderia parecer, que garante a eclosão do novo e da criação. O futuro também nos olha e pisca lá de dentro do passado (se é que o passado tem um dentro). O esquecimento total é estéril, a memória total é estéril. Repetindo: a possibilidade de criação humana mora na aceitação da tensão entre recordar e esquecer, entre o mesmo e a negação da mesmice.

A origem mítica dos museus tanto está associada ao templo das musas quanto ao poeta denominado Museu, filho de Orfeu e Selene. Para além das divergências e convergências mitológicas, a presença dos museus no mundo está associada a projetos de indivíduos e sociedades em mudança. Nesse sentido, no mundo contemporâneo, importa compreender os museus como projetos e metamorfoses (Velho, 1994) – projetos de civilização, metamorfoses de significados e sentidos culturais –; importa compreendê-los como poesia: como filosofia, arte e ciência, ao mesmo tempo.

Por essa vereda, gostaria de encaminhar o seguinte argumento: os museus fazem parte do conjunto dos gestos heróicos de Prometeu que, afinal de contas, foi quem roubou dos deuses e doou aos humanos o fogo da sabedoria, da ciência, das artes, da cultura. Os museus são fogo e desafiam o porvir.

Referências bibliográficas

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

_____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: UnB, 2002.

CHAGAS, Mário de Souza. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

COSTA, Alexandre. *Heráclito*: fragmentos contextualizados. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DIAS, Gonçalves. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, p. 45, 1989.

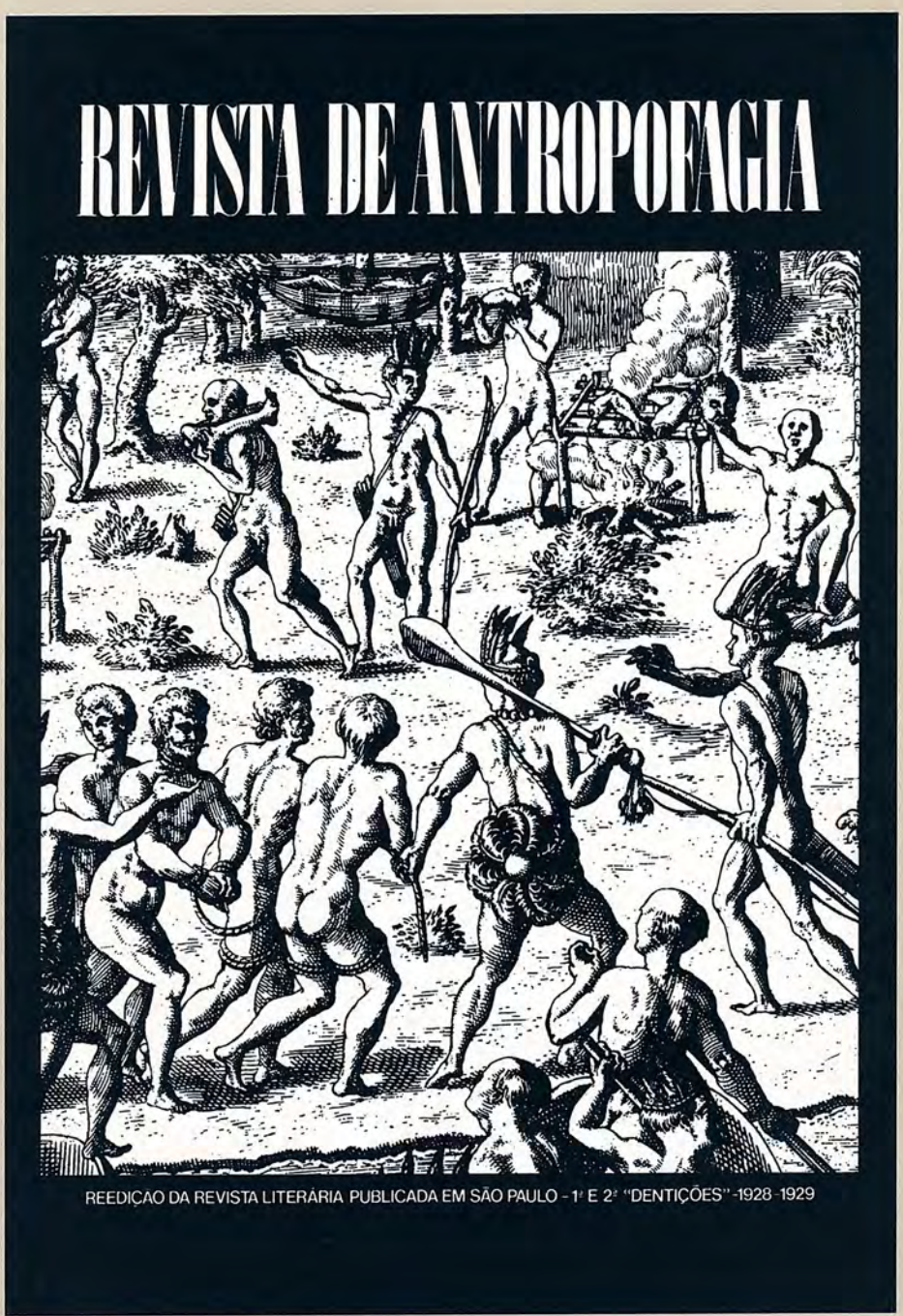
ÉSQUILO. *Prometeu agrilhoado*. Lisboa: Edições Cosmos, Biblioteca Cosmos, n. 12, 1942.

LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação*: a construção do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: MinC/Iphan; FGV/Cpdoc, 1996.

MALRAUX, André. *Museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
NORA, P. *Mémoire et histoire* – la problematique des lieux. Les lieux de mémoire. v. I, La République. Paris: Gallimard, 1984.
PREZIOSI, Donald. Evitando museocanibalismo. In:HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (curadores). *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, v. 1, p. 50-56. São Paulo: A Fundação, 1998.
BLAVATSKY, Helena P. *Glossário teosófico*. Buenos Aires: Kier, 1977.
VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose*: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
WILSON, John A. *La cultura egipcia*. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958.

Notas

1. Fragmento de "Hímno canibalesco", encontrado em pirâmide egípcia, no qual o faraó morto ameaça devorar homens e deuses para incorporar suas capacidades. Incorporo aqui esse curioso e bem humorado fragmento que Álvaro Mendes colheu no livro *La cultura egipcia*, de John A. Wilson.
2. Utilizo uma tradução de Eduardo Scarlatti, publicada em 1942, Lisboa, Biblioteca Cosmos, n. 12, Edições Cosmos.
3. Para os antigos gregos, esse gesto de Prometeu (roubar dos deuses e doar o roubo aos humanos) é a origem da civilização, tanto no sentido de cozer os alimentos e fazer tecidos, quanto no sentido da filosofia, da ciência, das artes, em uma palavra: da cultura.
4. Segundo Helena P. Blavatsky (1977, p. 586-604), o mito de Prometeu é uma representação do Pramantha, dispositivo presente na tradição hindu e utilizado para produzir o fogo através da fricção entre o móvel e o imóvel, entre o vertical e o horizontal.
5. Lembro-me da música de balé *Die Geschöpfe des Prometheus*, composta por Beethoven, em 1801.
6. Às vésperas da invasão nazista, Lipchitz, que tinha o seu ateliê em Paris, abandonou a Europa, transferiu-se para os Estados Unidos e fixou-se em Nova Iorque.
7. Walter Benjamin (1994, p. 188) diz que o "espaço pisca ao *flâneur* (...)".
8. "(...) potencialmente tudo é museável (passível de ser incorporado a um museu), mas, em verdade, apenas determinado recorte da realidade será musealizado. A passagem do museável para o musealizado é que se denomina de processo de musealização" (Chagas, 1996, p. 58).
9. O Conselho Internacional de Museus (Icom) sugeriu, para o ano de 2005, que durante as comemorações do dia 18 de maio, Dia Internacional dos Museus, fosse adotado o tema: "Museus: pontes entre culturas". O Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan aceitou a sugestão e realizou a 3ª Semana de Museus, no período de 16 a 22 de maio, agregando mais de 800 eventos espalhados por todo o território nacional. Para dialogar mais à vontade com a realidade museológica brasileira, o tema foi apresentado nos seguintes termos: "Museus, pontes entre culturas. Diversidade museal, construindo identidades".
10. A confiança, o apoio e o estímulo de toda a equipe do Departamento de Museus e Centros Culturais foi notável e unânime. Ainda assim eu não seria justo, se não registrasse um agradecimento especial a José do Nascimento Jr. (Diretor do Demu), Cláudia Maria Pinheiro Storino, Eneida Braga Rocha de Lemos, Átila Tolentino, Cícero Antônio Fonseca de Almeida, Marina Byrro, Mariana Stellita Lins, Isabela Verleun e Zenaide Fernandes de Carvalho
11. Sem o trabalho intenso, dedicado e criterioso da equipe da Gerência de Editoração do Iphan, formada por Álvaro Mendes, Sylvio Clemente da Motta, Vera Lúcia de Mesquita e Ana Carmen Jara Casco (coordenadora), não haveria possibilidade de banquete. É admirável como se faz tanto com tão poucos, e em condições de trabalho nem sempre favoráveis.



Capa da Revista de Antropofagia, *publicada em São Paulo, 1928-1929.*

Oswald de Andrade

MANIFESTO ANTROPOFAGO

In Revista de Antropofagia

Só a antropofagia nos une. Socialmente.
Economicamente. Philosophicamente.

. . . . . .

Única lei do mundo. Expressão mascarada
de todos os individualismos, de todos os
collectivismos. De todas as religiões.
De todos os tratados de paz.

. . . . . .

Tupy or not tupy, that is the question.

. . . . . .

Contra todas as cathecheses. E contra a mãe
dos Gracchos.

. . . . . .

Só me interessa o que não é meu.
Lei do homem. Lei do antropofago.

. . . . . .

Estamos fatigados de todos os maridos
catholicos suspeitosos postos em drama.
Freud acabou com o enigma mulher e com
outros sustos da psychologia impressa.

. . . . . .

O que atropelava a verdade era a roupa, o
impermeavel entre o mundo interior e o
mundo exterior. A reacção contra o homem
vestido. O cinema americano informará.

. . . . . .

Filhos do sol, mãe dos viventes.
Encontrados e amados ferozmente, com
toda a hypocrisia da saudade, pelos
immigrados, pelos traficados e pelos touristes.
No paiz da cobra grande.

. . . . . .

Foi porque nunca tivemos grammaticas,
nem collecções de velhos vegetaes.
E nunca soubemos o que era urbano,
suburbano, fronteiriço e continental.
Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.
Uma consciencia participante, uma
rythmica religiosa.

. . . . . .

Contra todos os importadores de consciencia
enlatada. A existencia palpavel da vida.
E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy
Bruhl estudar.

. . . . . .

Queremos a revolução Carahiba. Maior que
a revolução Francesa. A unificação de todas
as revoltas efficazes na direcção do homem.
Sem nós a Europa não teria siquer a sua
pobre declaração dos direitos do homem.
A edade de ouro annunciada pela America.
A edade de ouro. E todas as girls.

. . . . . .

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

. . . . . .

Nunca fomos cathechisados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

. . . . . .

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

. . . . . .

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia,

. . . . . .

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

. . . . . .

Só podemos attender ao mundo orecular.

. . . . . .



Abapuru, *Tarsila do Amaral, 1928.*

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

. . . . . .

Contra o mundo reversivel e as idéias objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

. . . . . .

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

. . . . . .

O instincto Carahiba.

. . . . . .

Morte e vida das hypotheses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu**. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

. . . . . .

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

. . . . . .

Nunca fomos cathechisados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

. . . . . .

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A edade de ouro.

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú

. . . . . .

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens physicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

. . . . . .

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

. . . . . .

Só não ha determinismo – onde há misterio. Mas que temos nós com isso?

. . . . . .

Contra as historias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

. . . . . .

A fixação do progresso por meio de catalagos e apparelhos de televisão. Só a maquinária. E os transfusores de sangue.

. . . . . .

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas.

. . . . . .

Contra a verdade dos povos missionarios, definida pela sagacidade de um

antropofago, o Visconde de Cayrú: – É a mentira muitas vezes repetida.

. . . . . .

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

. . . . . .

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetaes.

. . . . . .

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tinhamos Politica que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

. . . . . .

As migrações. A fuga dos estados tédiosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios e o tedio especulativo.

. . . . . .

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

. . . . . .

O pater familias e a creação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas+falta de imaginação+sentimento de authoridade ante a procuriosa.

. . . . . .

É preciso partir de um profundo atheismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

. . . . . .

O objectivo creado reage como os Anjos da Queda. Depois Moysés divaga. Que temos nós com isso?

. . . . . .

Antes dos portuguezes descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

. . . . . .

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

. . . . . .

A alegria é a prova dos nove.

. . . . . .

No matriarcado de Pindorama.

. . . . . .

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

. . . . . .

Somos concretistas. As idéas tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralysias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrellas.

. . . . . .

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Côrte de D. João VIª.

. . . . . .

A alegria é a prova dos nove.

. . . . . .

A lucta entre o que se chamaria Increado e Creatura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorpção do inimigo sacro. Para transfomal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realisar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instincto sexual. É a escala thermometrica do instincto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo – a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

. . . . . .

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céo, na terra de Iracema – o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

. . . . . .

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI^{a}: – Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. É preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

. . . . . .

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciarias do matriarcado de Pindorama.

. . . . . .

OSWALD DE ANDRADE

Em Piratininga.
Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.



Paul Valéry em La Vaillé aux Loups, c. 1924.

Paul Valéry

O PROBLEMA DOS MUSEUS

Não morro de amores pelos museus. Existem muitos admiráveis, não os há deliciosos[1]. As idéias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, têm pouca relação com o deleite. Logo ao primeiro passo em direção às coisas belas, surge a mão que me arrebata a bengala, um aviso proíbe-me de fumar.

Já congelado pelo gesto autoritário, pelo sentimento de limite, entro ao acaso numa sala de escultura onde reina uma confusão fria. Um busto deslumbrante aparece entre as pernas de um atleta de bronze. A calma e as violências, as tolices, os sorrisos, as contraturas, os equilíbrios mais críticos organizam-se de tal modo que me causam uma impressão insuportável. Eis-me, então, no meio de um tumulto de criaturas congeladas, cada uma das quais exige, sem a obter, a inexistência de todas as outras. E não falo do caos de todas estas grandezas sem medida comum, da mistura inexplicável dos anões e dos gigantes, nem mesmo deste resumo da evolução que nos oferece uma tal assembléia de seres perfeitos e seres inacabados, de mutilados e restaurados, de monstros e de cavalheiros...

Com a alma predisposta a todas as penas, meto-me pela pintura. No silêncio à minha frente desdobra-se uma estranha desordem organizada. Subjuga-me um horror sagrado. Meus passos fazem-se piedosos. A voz altera-se e se estabiliza um pouco mais alto do que na igreja, mas um pouco menos elevada do que no dia-a-dia. E logo *eu não sei mais* o que vim fazer nestas solidões enceradas, com algo de templo e de salão, de cemitério e de escola... Terá sido para me instruir, para me encantar, ou em cumprimento de um dever e para satisfazer às convenções? Ou, mais ainda, não seria um exercício de espécie particular este passeio caprichosamente embaraçado pelos prodígios de beleza, e a cada instante forçado a mudar de direção por estas obras-primas a torto e a direito, por entre as quais, como um bêbedo, temos de orientar nossos passos entre os balcões? A tristeza, o aborrecimento, a admiração, o bom tempo que fazia lá fora, as censuras da consciência, a terrível sensação de numerosos grandes artistas caminham ao meu lado.

DANS · CES · MURS · VOUÉS · AUX · MERVEILLES
L'ACCUEILLE · ET · GARDE · LES · OUVRAGES
DE · LA · MAIN · PRODIGIEUSE · DE · L'ARTISTE
ÉGALE · ET · RIVALE · DE · SA · PENSÉE
L'UNE · N'EST · RIEN · SANS · L'AUTRE

CHOSES · RARES · OU · CHOSES · BELLES
ICI · SAVAMMENT · ASSEMBLÉES
INSTRUISENT · L'ŒIL · A · REGARDER
COMME · JAMAIS · ENCORE · VUES
TOUTES · CHOSES · QUI · SONT · AU · MONDE

Sinto que vou ficando terrivelmente sincero. Que fadiga, digo de mim para mim, que barbárie! Tudo isto é desumano. Nada disto é puro. É um paradoxo esta aproximação de maravilhas independentes mas adversas, e até tanto mais inimigas uma da outra quanto mais se assemelham.

Só uma civilização nem voluptuosa nem razoável pode ter construído esta casa da incoerência. Um não sei o quê de insensato resulta desta proximidade de visões mortas. Têm ciúme umas das outras e disputam entre si o olhar que as traz à existência. Solicitam de todos os lados minha atenção indivisível; alucinam o *ponto vivo* que arrasta a máquina inteira do corpo em direção ao que o atrai...

O ouvido não suportaria escutar dez orquestras ao mesmo tempo. O espírito não pode acompanhar nem realizar muitas operações distintas, e não há raciocínios simultâneos. Mas o olho, na abertura de seu ângulo móvel e no instante da sua recepção, é obrigado a captar um *retrato* e uma *marinha*, uma *cozinha* e um *triunfo*, personagens nos estados e nas dimensões mais diferentes; e, o que é mais, deve acolher no mesmo ato de olhar harmonias e modos de pintar não comparáveis entre si.

Do mesmo modo que o sentido da vista é violentado por este abuso do espaço constituído por uma coleção, também a inteligência é ofendida, em grau não menor, por uma reunião de obras importantes em espaço exíguo. Quanto mais belas forem, quanto mais forem elas efeitos excepcionais da ambição humana, tanto mais diferentes devem ser. São objetos raros, a cujos autores muito agradaria que fossem únicos. *Este quadro*, diz-se às vezes, *MATA todos os outros ao seu redor...*

Estou que nem o Egito, nem a China, nem a Grécia, que foram sábios e refinados, conheceram tal sistema de justapor produtos que se entredevoram. Não dispunham com números de matrícula, e segundo princípios abstratos, unidades de prazer entre si incompatíveis.

Mas nossa herança é esmagadora. O homem moderno, da mesma forma que se encontra extenuado pela enormidade dos meios técnicos ao seu dispor, fica empobrecido pelo próprio excesso das suas riquezas. O mecanismo das doações e dos legados – o moto-contínuo da produção e das compras –, e esta outra causa de incremento ligada às variações da moda e do gosto, sua volta a obras que outrora haviam sido desprezadas, concorrem sem cessar para a acumulação de um capital excessivo e, portanto, inutilizável.

O museu exerce uma atração constante sobre tudo aquilo que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre o alimentam. Tudo acaba na parede ou no mostruário... Penso irresistivelmente na banca de jogo que ganha em todos os lances.

Mas o poder de nos servirmos destes recursos cada vez maiores fica muito longe de aumentar com eles. Nossos tesouros nos oprimem e atordoam. A necessidade de concentrá-los em um só lugar exagera-lhes o

efeito estupefaciente e triste. Por mais amplo que seja o palácio, por mais adequado, por mais ordenado, achamo-nos sempre meio perdidos e desolados nessas galerias, sozinhos contra tanta arte. A produção decorrente desses milhares e milhares de horas que tantos mestres consumiram desenhando e pintando age em apenas alguns momentos sobre os nossos sentidos e o nosso espírito, e estas mesmas horas já vinham carregadas de amor e pesquisas, de experiência, de atenção, de gênio e engenho...

Teremos fatalmente que sucumbir. Que fazemos então? *Tornamo-nos superficiais*. Ou eruditos. Em questões de arte, a erudição é uma espécie de derrota: elucida o que de nenhum modo é o mais delicado, aprofunda o não-essencial. Substitui à sensação as suas hipóteses, sua prodigiosa memória à presença de maravilha; e ao museu imenso anexa uma biblioteca ilimitada. Vênus demudada em documento.

Saio daqui, deste templo que abriga os mais nobres deleites, de cabeça exaurida e pernas cambaleantes. Às vezes, a extrema fadiga é acompanhada de uma atividade quase dolorosa do espírito. O caos magnífico do museu segue-me, e associa-se ao vivo movimento da rua. Meu mal-estar busca a sua causa. Observa e inventa não sei que relação entre esta confusão que o obsidia e o estado atormentado das artes do nosso tempo.

Somos, e nos movemos[2] na mesma vertigem da mistura, cujo suplício infligimos à arte do passado.

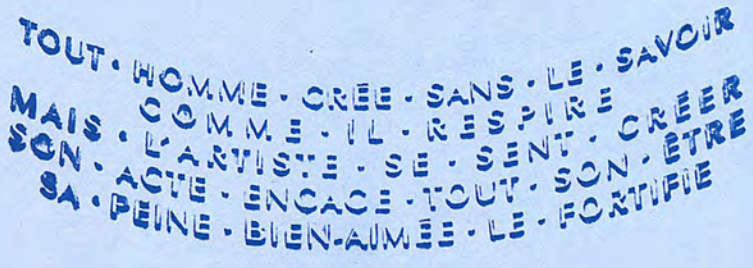
Percebo de repente uma claridade vaga. Ensaia-se em mim uma resposta, que se desliga pouco a pouco das minhas impressões e solicita manifestar-se. Pintura e Escultura, diz-me o demônio da Explicação, são filhas abandonadas. Morta está sua mãe, sua mãe Arquitetura. Enquanto viveu, dava-lhes lugar, função e limites. Era-lhes recusada a liberdade de vagar e errar. Tinham o seu espaço, sua luz bem definida, seus assuntos, suas alianças... Enquanto ela vivia, sabiam o que queriam...

Adeus, diz-me este pensamento, vou ficando por aqui.

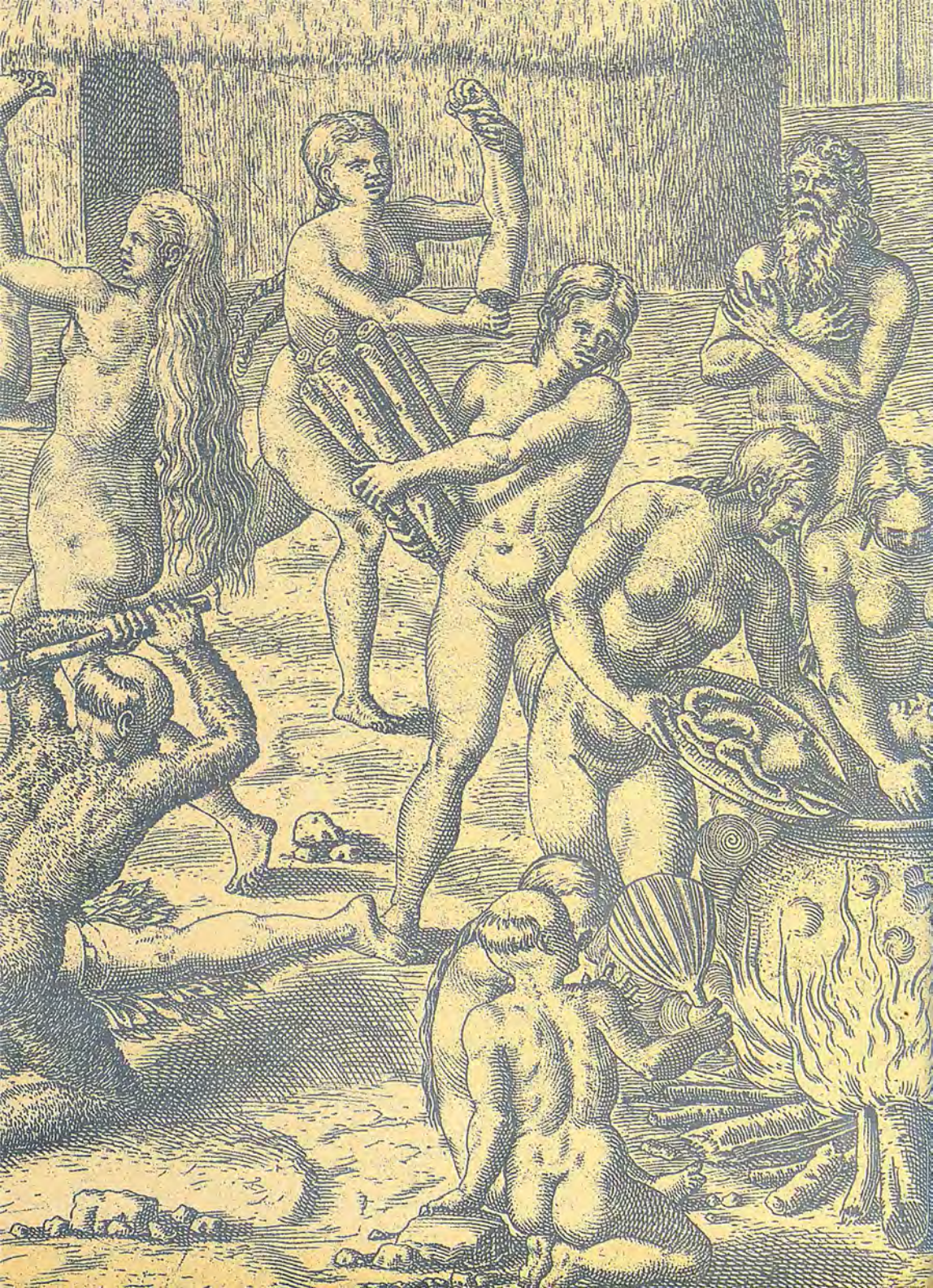
Le Problèmes des Musées. In: Piéces sur l'art. *Oeuvres, t. II, Bibliothèques de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1960.*
Tradução de Álvaro Mendes

NOTAS

1 Alusão provável a La Rochefoucauld, *Maximes et reflexions (Máximas e reflexões)*, máx. n. 3: "*Il y a de bons mariages, il n y en a pas delicieux*. (Existem bons casamentos, não os há deliciosos).
2 Cf. *Atos dos Apostolos, 17,28.*"...*In ipso enim vivimus, et movemur, et sumus*", etc. ("...Pois nele vivemos, nos movemos e existimos", etc.). Discurso de São Paulo no Areópago, em Atenas.



Inscrições do Palácio de Chaillot, Paris, França.



Myrian Sepúlveda dos Santos

CANIBALISMO DA MEMÓRIA: O NEGRO NOS MUSEUS BRASILEIROS

1. INTRODUÇÃO: A CANIBALIZAÇÃO DO PASSADO

A intenção deste trabalho é contribuir para o debate sobre relações raciais a partir da análise de narrativas existentes em alguns museus brasileiros. Este tema será aqui desenvolvido partindo do entrelaçamento de relações raciais com a construção da memória nacional. Não só o Brasil, mas todos os Estados nacionais presentes no século XIX precisaram de seus mitos de origem e de alegorias para forjar suas unidades próprias, constituírem-se como grupo e distinguirem-se dos demais. O papel dos museus na constituição da identidade nacional de países europeus tem sido bastante analisado nas últimas décadas. Poucos, entretanto, são os estudos voltados para a análise das narrativas dos museus brasileiros, especialmente ricas para essa atividade justamente pela situação de abandono por que muitas dessas instituições têm passado.[1]

À ESQUERDA:
Detalhe da obra A divisão do primeiro sacrificado e o preparo do alimento, *de Theodore De Bry.*
Gravura em cobre; ilustração do relato das viagens de Hans Staden ao Brasil, traduzido por Adam Lonicer e editado por De Bry em América tertia Pars, 3º volume de Grand Voyages, *Frankfurt, 1592, pg 127. Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brasil.*

Antes de analisar os conflitos e disputas que ocorrem nas diversas representações de negros presentes em museus brasileiros, entretanto, são necessários esclarecimentos sobre a escrita da memória nacional. Há três pressupostos básicos nesta análise sobre a relação entre história e memória, já trabalhados anteriormente (Santos, 2004): o primeiro é que a relação entre passado e presente é uma via de mão dupla, pois o passado tanto é construído pelo presente como o constrói; o segundo é que a história é sempre resultado de relações de poder; em terceiro lugar, é fundamental compreender que tanto história como memória são múltiplas e complexas, porque resultado do entrelaçamento de diferentes narrativas, as quais, embora produzidas em diferentes contextos históricos, coexistem no presente. Nesse sentido, o primeiro passo é questionarmos a antropofagia do passado que a nós, brasileiros, é tão cara.

No Brasil, somos fortemente marcados pela imagem do festim canibal. Quando os conquistadores europeus chegaram ao litoral brasileiro, encontraram os tupinambás e deles descreveram o ritual em que devoravam o guerreiro inimigo. As descrições de viajantes como Hans Staden, André Thevet e Jean de Léry, e as gravuras e publicações de Theodor de Bry, em grande

parte consolidaram na Europa a imagem dos nativos americanos, imagem esta que retorna ao Brasil configurando o que é ser brasileiro.[2] Os relatos descrevem a antropofagia como parte de um ritual. Depois de manter o prisioneiro na aldeia, em liberdade controlada, pois não podia fugir, por um tempo que variava entre dias e anos, os tupinambás matavam e comiam o inimigo. Após uma grande beberagem de cauim, danças e músicas, um golpe de tacape era desferido na nuca da vítima.
O sangue era recolhido para ser bebido ainda quente. A pele era rapada e o cadáver assado e escaldado. Esquartejava-se o corpo, retalhava-se o tronco. Crianças, jovens, mulheres e guerreiros divertiam-se e comiam as diversas partes do corpo. Língua e miolos, intestinos, órgãos sexuais e as demais partes eram distribuídos pela tribo. As mães besuntavam o bico dos seios com sangue e amamentavam os bebês.
Após a festa, os crânios das vítimas eram fincados em estacas, os dentes usados como colar e as tíbias transformavam-se em flautas e apitos.

Aos estrangeiros foi oferecida a carne humana, sempre recusada. Segundo Staden (1974):

(...) Cunhambebe tinha à sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: 'Um animal irracional não come o outro parceiro, e um homem deve devorar outro homem?' Mordeu-a então e disse: 'Jauára ichê'. 'Sou um jaguar. Está gostoso.'

Não obstante as várias interpretações que possam ser atribuídas ao ritual, como seu papel na manutenção da integridade coletiva, na resposta ao desejo de vingança, na tentativa de destruição total do corpo do inimigo, uma vez que a alma deste não encontraria mais um lugar onde se alojar, eu gostaria de ressaltar, em primeiro lugar, a observação do antropólogo Viveiros de Castro (1992), de que no ritual antropofágico quem come é sempre um outro que se constitui como outro no ato de comer. Esta alteridade, que implica oposição, ocorre sempre a partir de uma relação dada. Em segundo lugar, gostaria de associar à idéia da alteridade aquela que aponta o ritual como forma de apaziguamento das almas dos tupinambás que tinham sido mortos pelo povo inimigo (Métraux, 1967). O ritual antropofágico não traz apenas a imagem da destruição da vítima de uma forma bárbara e violenta: implica a tentativa de transcender o mal causado pela vítima; os tupinambás festejam com a morte do inimigo o fim do ressentimento.

Ora, se consideramos que o festim canibal envolve uma relação entre o vencedor e o vencido de modo que, primeiro, um tenha controle sobre o outro a partir de uma relação entre opostos; e, segundo, seja superada a dor inicialmente infligida pelo inimigo, podemos chegar à conclusão de que estamos próximos de práticas sociais que procuram o esquecimento a partir de um ajuste de contas com o passado, ou seja, da concepção moderna de tempo.

Segundo o historiador e filósofo Reinhart Koselleck, que analisou as estruturas formais do tempo e da história, entre os séculos XV e XVIII ocorreu uma temporalização da história, ou seja, uma percepção crescente de distanciamento e diferenciação temporais, diferente da noção

de continuidade temporal que estava presente entre as comunidades medievais européias. Na percepção espaço-temporal que se constituía, destacaram-se as noções de singularidade histórica e progresso. A partir da Revolução Francesa, a noção de história passou a envolver majoritariamente tanto a experiência de algo vivenciado no passado como sua representação. Os relatos dos eventos históricos passaram a ser feitos de forma cronológica e a noção de irreversibilidade temporal se consolidou (Koselleck, 1985).

As gravuras de De Bry (1528-1598) são um exemplo de uma nova percepção que atribui especificidade e um determinado lugar na linha do tempo a cada acontecimento histórico. Ao contrário de imagens que mostravam os tupinambás segurando machados como se estivessem em açougues europeus, mesclando desta maneira distâncias espaciais e temporais, as gravuras do mestre alemão destacam-se por localizar os rituais antropofágicos descritos pelos viajantes em um contexto cultural próprio.

A concepção da história que se estabelece na modernidade traz, de certa forma, uma canibalização do passado, uma vez que este deve ser esquecido para que as práticas possam caminhar em direção ao futuro. Nós, modernos, canibalizamos o passado ao procurar transcendê-lo em nossa jornada em direção aos ideais do futuro. As várias noções de desenvolvimento e progresso envolvem uma concepção de história que requer um abandono da noção de continuidade ou permanência no tempo.

Quando analisamos a dialética intrínseca ao materialismo histórico, por exemplo, damo-nos conta de que esta é uma abordagem moderna da história que não está tão distante do ritual de apaziguamento das almas dos mortos pelas tribos tupinambás. Em uma reflexão, hoje paradigmática, Marx assim sintetizou o ímpeto revolucionário:

> *A revolução social do século dezenove não pode tirar sua poesia do passado, mas somente do futuro. Ela não pode iniciar sua tarefa, sem antes se despojar de toda veneração supersticiosa em relação ao passado. As revoluções anteriores tiveram que lançar mão das recordações da história mundial para se iludirem em relação ao seu conteúdo. A fim de alcançar seu próprio conteúdo, a revolução do século dezenove deve deixar que os mortos enterrem seus mortos. Antes a frase ia além do conteúdo; agora é o conteúdo que vai além da frase.* [3]

Há aqui a defesa do corte com a tradição, compreendida como conservadora e anti-revolucionária. Tanto para Marx como para Cunhambebe, era imperioso que os mortos fossem enterrados. Na dialética da história, o passado é deixado para trás para que as novas realizações sejam efetivadas. Em que medida, entretanto, somos sempre capazes de canibalizar o que nos aconteceu no passado? A opção por transcender o ressentimento nem sempre nos é oferecida como dádiva. A experiência do trauma, por exemplo, traz de volta o passado, reiteradamente. Além disso, será que podemos afirmar que a libertação sempre estará no futuro idealizado? Essas são questões inicialmente levantadas por Walter Benjamin, pois o autor, embora considerando-se parte do campo teórico demarcado pelo materialismo histórico, não definiu o passado nem em oposição dialética com o presente nem como origem, no



sentido de princípio ou início que antecede ao presente e que com ele se articula. Benjamin, muito antes dos pensadores pós-estruturalistas contemporâneos, compreendeu o passado como um fenômeno arcaico (*Ur-fenômeno*) que pode ser encontrado no momento do presente. Passado e presente, desta forma, foram pensados em coexistência e não em seqüência.

Nós, portanto, costumamos pensar a história como resultado da transformação e apropriação contínuas de significados que ocorrem no presente. Minha proposta aqui é repensar não só a noção de um tempo linear composto por vários eventos singulares que se sucedem, como a crença contemporânea segundo a qual o passado é totalmente digerido pelo presente. A partir de meados do século XX, diversos pensadores têm denunciado essa noção *moderna* que temos da história, que procura explicar a lógica inerente ao desenrolar dos eventos, pois em muitos casos, quando aceitamos como verdadeira a fusão entre evento e representação, eliminamos a possibilidade de compreender histórias paralelas cujos atores não têm força ou poder para narrá-las.

Sobre a percepção moderna da história, é crucial percebermos a advertência de Walter Benjamin acerca de que "nem mesmo os mortos estarão a salvo do inimigo se ele vencer. E esse inimigo ainda não parou de vencer" (Benjamin, 1968:255).[4] Sobre os negros brasileiros, podemos dizer que eles ainda não cessaram de ser vencidos. Para irmos além da história dos vencedores, é preciso reconstituir os diversos processos históricos responsáveis pelos diversos mecanismos de exclusão e discriminação. Não nos estamos confrontando com uma história, mas com diversas narrativas da história, sendo que muitas delas coexistem no presente. É preciso ter consciência de que estamos lidando com um sentimento profundo, constituído não por um interesse declarado do presente, mas por meio de identidades múltiplas forjadas ao longo do tempo, que não serão facilmente conjuradas pelo festim canibal. Como somos partícipes das construções do presente, um método interessante de análise é aquele que focaliza não a aparente continuidade, mas justamente o que a interrompe e é capaz de colocá-la em questão.

2. Identidade afro-brasileira: um movimento sem passado?

Em agosto de 2004, o BNDES aprovou o apoio financeiro de R$235 mil à Sociedade dos Amigos da Cultura Afro-Brasileira – Amafro, para a instalação do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira–Muncab, em Salvador. É evidente que a preocupação com um museu que se volte para a celebração da cultura afro-brasileira faz parte do momento atual em que não só no Brasil, mas em todo o mundo, crescem os movimentos em defesa da identidade de minorias e grupos sociais que foram excluídos ou tratados de forma subordinada no processo civilizador ocidental.

Hoje, o Governo brasileiro claramente se posiciona a favor de uma política cultural que se volte para as *brasilidades culturais*, fortalecendo uma pluralidade maior de expressões culturais e regionais.[5] Na tentativa de responder ao mundo e a nós mesmos à pergunta que o antropólogo DaMatta (1997),

de forma instigante, nos faz – "Que faz o Brasil, Brasil?" –, a atual política cultural substitui aquela que se voltava para a consolidação de uma identidade única, homogênea e hegemônica.

Em 7 de janeiro de 1982, foi inaugurado o Museu Afro-Brasileiro – Mafro, em Salvador, a partir do Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e países da África, e através de um convênio firmado entre os Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, Governo da Bahia, Prefeitura de Salvador e Universidade Federal da Bahia. As exposições, profundamente influenciadas pelo projeto de Pierre Verger, fotógrafo e intelectual francês, apresentam ao público peças da cultura material de origem africana e objetos relacionados à religião afro-brasileira na Bahia. Bastante distante de outros museus dedicados ao negro no Brasil, este museu não traz imagens de tortura, não enfatiza a escravidão e procura resgatar as contribuições positivas feitas por descendentes de africanos no Brasil.[6]

Em 2003, no Dia Nacional da Consciência Negra – 20 de junho –, foi oficialmente inaugurado, no Pavilhão Manuel da Nóbrega, no Parque do Ibirapuera, o Museu Afro-Brasil, com o apoio dos governos estadual e municipal de São Paulo. O Museu terá como curador Emanoel Araújo, artista plástico, curador de diversas exposições e muitíssimo prestigiado por seu desempenho anterior como diretor da Pinacoteca do Estado. Segundo Araújo, o Museu terá como objetivo preservar a memória do negro, tornando-se um espaço de inclusão social, um centro cultural de história, reflexão e auto-estima.[7]

As criações dos museus afro-brasileiros em Salvador e São Paulo indicam mudanças radicais na forma de representar o negro. O objetivo desses museus é divulgar uma nova imagem do negro para o grande público. Neles encontramos a tentativa de valorizar obras de artistas negros e objetos considerados de origem ou inspiração africanas. Podemos compreender estes dois museus como parte de um processo crescente de *racialização* da cultura brasileira,[8] que ocorre concomitantemente ao fortalecimento de uma agenda pública que se volta para o combate de desigualdades raciais a partir de políticas afirmativas.[9] Podemos dizer que aqueles que hoje procuram se ver como negros ou afro-descendentes[10] estão conseguindo, afinal, apoio público para fortalecerem suas imagens na esfera pública, como também para reescreverem e preservarem uma história e imagem de nação.

Embora possamos considerar que o País dá passos significativos na garantia de liberdades individuais e autonomia de grupos sociais, há algumas perguntas a serem feitas. As políticas adotadas, que envolvem o fortalecimento de uma identidade negra, não estariam ignorando um longo processo de reconhecimento e trocas culturais entre negros e brancos no Brasil? Ou será que para fortalecer a auto-estima daqueles que têm sido tão vilipendiados e discriminados no País são necessárias as políticas que apontam para a construção de uma identidade própria?

Acredito que quando a lei trata desiguais como iguais, ela é injusta, e que, portanto, o primeiro passo a ser dado no Brasil é agir sobre os problemas do presente, a partir de medidas compensatórias. Entretanto, acredito também que as leis e políticas públicas implementadas serão insuficientes

no combate ao racismo, pois este tem raízes profundas e não pode ser tratado a-historicamente, como se fosse apenas um fato social do presente. Algumas das narrativas que discriminam os negros não são combatidas porque não são reconhecidas como tais. Através da análise da representação do negro em dois museus brasileiros, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu da República, será possível compreender como coexistem narrativas relativas a diversos processos constitutivos de desigualdades raciais no País.

3. Museu Nacional de Belas Artes: o negro silenciado[11]

No Museu Nacional de Belas Artes, o visitante tem muito pouca informação sobre o negro como artista e produtor da cultura nacional. Poderíamos dizer que o Museu é regido pelo lema de que a arte é universal e que o artista não deve ter rótulos identificadores. Quando entramos na página da internet do MNBA[12] lemos:

Percorrendo o Museu, o visitante vai poder vislumbrar a história completa das artes plásticas no Brasil, desde os seus primórdios até a fase contemporânea. Todos os grandes artistas nacionais do século passado estão presentes em suas galerias: Victor Meirelles, Pedro Américo, Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo, Zeferino da Costa, Rodolfo Bernardelli, Eliseu Visconti, etc. (...)

No andar térreo, além do pátio interno com jardins de Burle Marx e um grande painel de azulejos de Djanira, encontra-se a Galeria Mário Pedrosa, onde estão expostas as matrizes da arte feita no Brasil: arte indígena pré-cabralina, africana, popular, de imagens do inconsciente e exemplares de arte européia. Ao lado, uma galeria especial exibe peças de arqueologia clássica.

Quando o Museu afirma que todos os grandes artistas nacionais do século passado estão ali, ele está valorizando a seleção feita pelo Museu de quem são os "grandes artistas nacionais" do século XIX, e poucos são os negros artistas selecionados. A arte africana é citada como matriz da arte feita no Brasil, e não arte propriamente dita. Ela aparece de forma subordinada. Ainda assim, a Galeria Mário Pedrosa não existe mais, foi fechada após funcionar aproximadamente por cinco anos. A questão é que, embora possa haver alguns critérios que estabeleçam o que é uma obra de arte e o que não é, estes não são universais.

Não há como não comparar o silêncio do MNBA sobre uma arte de influência africana com os discursos presentes nos museus norte-americanos, uma vez que, nos EUA, observamos, desde o início do século XX, pelo menos, um confronto político entre instituições voltadas para a arte e para a história, culminando com a preservação e valorização da arte produzida pelo negro em instituições paralelas, que defendem até hoje uma ruptura com o discurso dos brancos. Em 1915, a Association for the Study of African American Life and History – ASAHL foi fundada com a missão específica de promover, pesquisar, preservar, interpretar e disseminar informações sobre a história e a cultura do negro. Desde então, inúmeras instituições têm assumido o papel não só de narrar a história da população afro-americana, mas também de preservar a arte produzida por negros ou afro-descendentes.[13]



Retrato do Marinheiro Simão, O Carvoeiro,
de José Correia Lima, 1853 / 1857.
Óleo sobre tela 93,1 x 72,6 cm. Coleção
Museu Nacional de Belas Artes/Iphan/MinC.

Em alguns dos prestigiosos museus norte-americanos de arte, como The Metropolitan Museum of Art, a arte africana já disputa espaço com as demais formas de expressão artística. Como veremos adiante, a preservação da arte produzida pelos afro-descendentes em instituições prestigiosas como os museus é bem recente no Brasil. A arte tem-se preservado fora das instituições públicas, como arte popular.

Para melhor compreender a configuração do estilo artístico presente no MNBA, é interessante observarmos o processo de formação da instituição e seu acervo. Se a representação da produção artística do negro não obteve um espaço institucional nem entre as instituições oficiais, nem em um sistema paralelo, tampouco observamos uma assimilação significativa dos negros no grande projeto cultural que chegou ao Brasil em 1816, a Missão Artística Francesa, que é até os dias de hoje a grande marca do MNBA.

O Museu Nacional de Belas Artes foi inaugurado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas. O acervo do Museu é riquíssimo e conta com cerca de 15 mil peças, entre pinturas, esculturas, gravuras, desenhos e mobiliário, produzidas ao longo dos últimos quatro séculos. Destacam-se os óleos sobre madeira de Frans Post, do século XVII, algumas poucas esculturas do Barroco brasileiro, bem como a coleção de pinturas do século XX, que inclui as obras dos artistas brasileiros que fundaram o Movimento Modernista. Tanto nas paisagens dos engenhos e mocambos de Recife, do mestre holandês, como na pintura de Manuel da Cunha ou, ainda, na plantação de café, pintada por Portinari, o negro está presente, ainda que timidamente. A principal coleção do Museu, contudo, é aquela relativa ao século XIX e ela foi constituída a partir da chegada da Missão Artística Francesa, que pode ser considerada uma das maiores contribuições culturais recebidas pela nação brasileira de uma nação estrangeira.[14]

Entre os artistas que chegaram ao Brasil estavam o arquiteto Grandjean de Montigny, os pintores Nicolas Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret e os escultores Auguste Taunay e os irmãos Marc e Zépherin Ferrez. Joachim Lebreton (1760-1819) chefiou essa comitiva francesa, que chegou ao Rio de Janeiro com a missão de criar uma escola de artes e ofícios. Em 1826, a Academia Imperial de Belas Artes foi inaugurada, implementando a profissionalização em larga escala de artistas brasileiros segundo os padrões neoclássicos. Entre os discípulos e membros da Academia estão pintores que receberam reconhecimento pelo seu trabalho, como Manuel de Araújo Porto Alegre, August Muller, José Correia de Lima, Victor Meirelles e Pedro Américo. As obras produzidas pelos artistas que se vinculavam à Academia foram fortemente influenciadas pelo estilo neoclássico, então bastante prestigiado nas academias de arte francesas. O intercâmbio com a França foi mantido pelos diversos artistas, que recebiam prêmios de viagens e passavam longos anos se formando e procurando expor suas obras em Roma e Paris.

Os professores da Academia, alguns deles como Taunay, já reconhecidos pelo seu trabalho na França, formaram discípulos, que, por sua vez, formaram novos discípulos, criando um conjunto de artistas que foram

responsáveis pela manutenção da Academia e pela formação da primeira pinacoteca pública. Esta reuniu a coleção artística trazida por Dom João VI, uma outra formada por Lebreton, bem como grande parte da produção dos membros da Academia, incluindo as obras premiadas anualmente. Ao ser criado, o MNBA herdou todo este acervo.

Agostinho José da Mota (1824-1878) foi o pintor negro que se destacou nesse período por suas pinturas de paisagens. Matriculou-se na Academia em 1837, foi premiado em 1850, passando um longo tempo na Europa e tornando-se professor, na volta. Mas o pintor negro reinou praticamente sozinho no mundo das artes plásticas brasileiras do século XIX, em um contexto completamente distinto do século anterior, quando os grandes mestres das artes foram, na maioria, os mulatos, que se apropriaram de maneira criativa do Barroco e do Rococó, redimensionando estes estilos artísticos. Ao longo do século XVIII, o Brasil Colônia vivenciou a riqueza oriunda da exploração mineral de ouro e de diamantes associada a um descaso da Metrópole em relação ao desenvolvimento intelectual e cultural dos que aqui ficavam. O trabalho artístico se desenvolveu a partir dos mestres de ofícios, que procuravam satisfazer a demanda de igrejas e confrarias que precisavam de pintores, escultores, entalhadores e reparadores. Foram vários os filhos de portugueses e escravas negras, os quais, de forma autodidata ou mesmo a partir de algum conhecimento adquirido em Lisboa, conseguiram afirmar-se como grandes artistas da época.[15] Embora, de modo geral, estes artistas obtivessem certo prestígio e reconhecimento sociais, em sua época, eram mal pagos e em alguns casos, como aconteceu com Manuel da Cunha, só obtiveram alforria em estágio avançado da vida.

A coleção do MNBA, nesse sentido, pode ser considerada uma coleção produzida por artistas europeus e brasileiros, brancos, fortemente influenciados pelos artistas europeus neoclássicos, os produtores de obras culturais voltadas para atender aos interesses de uma elite que se instalou no Brasil a partir da chegada de Dom João VI.

A representação de negros e mulatos na produção artística nacional do século XIX está associada ao pensamento sobre raça que predominava no Império. A escrita da história nacional durante o período do Império contou com o importante papel desempenhado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. Fundado em 1838, este Instituto reescreveu a história do Brasil a partir do pacto formado pelas elites políticas e intelectuais, combatendo as diversas frentes separatistas de setores da sociedade brasileira (Guimarães, 1988). Em um primeiro momento, nem indígenas nem negros foram considerados parte do projeto civilizador. Os primeiros foram considerados apenas de forma idílica e romantizada, e os segundos, ainda escravos, ignorados. Tanto na Europa como no Brasil, durante o século XIX, acreditou-se que havia uma diferença anatômica e biológica, capaz de qualificar os seres humanos em categorias distintas, estando os brancos europeus no topo, negros e índios na base, e todos os demais em posições intermediárias. No Brasil do Imperador Pedro II é bem conhecida a influência de autores como Joseph Arthur de Gobineau e Georges Vacher de Lapouge, que associaram a decadência das civilizações à mestiçagem.



Batalha dos Guararapes, *de Victor Meirelles, 1879. Óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm. Foto: Pedro Oswaldo Cruz. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Iphan/MinC.*

A coexistência com pretos, índios e brancos, no entanto, não ocorreu sem atritos na arte. Poderíamos dizer que, diferentemente do que aconteceu no século XVIII, quando artistas como Mestre Ataíde deram traços mestiços aos anjos barrocos, a arte neoclássica do final do século XIX caracterizou-se por embranquecer os negros e mulatos que retratou. Destaca-se na coleção do MNBA um óleo sobre tela que retrata um negro: *Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambuco*, de José Correia de Lima (1814-1857). Esse artista se destacou na década de 1840 pelos retratos que pintou, como o premiado *A magnanimidade de Vieira*, e o famoso *Retrato do Imperador*. Naquela tela, pela primeira vez na Academia, um marinheiro negro foi retratado com a dignidade que costuma ser atribuída apenas aos fidalgos da corte: é retratado como se fosse um branco.

Não obstante as teorias raciais da época, a partir de 1870, com o recrudescimento dos movimentos republicanos e abolicionistas, tornava-se mais difícil ignorar a diversidade da nação que se formava no Brasil. Em 1872, João Alfredo Correia de Oliveira, ministro do Império, encomendou a Victor Meirelles de Lima (1832-1903) um quadro sobre a Batalha dos Guararapes, evento considerado responsável por uma das maiores derrotas dos holandeses, em sua tentativa de ocupar o território brasileiro. O pintor fora aluno de Correia de Lima e já se havia notabilizado pela feitura de a *Primeira missa do Brasil*. Competindo com Pedro Américo, também professor de pintura histórica da Academia e autor de inúmeros quadros comemorativos de feitos heróicos, foi o autor da *Batalha de Riachuelo*.

O quadro de Victor Meirelles, de proporções gigantescas (494,5 x 923cm),

apresenta em primeiro plano, ao centro, o brasileiro André Vidal de Negreiros, a cavalo, derrotando as tropas inimigas. Ao redor do brasileiro, da esquerda para a direita, estão os aliados: o português João Fernandes, o negro Henrique Dias, o subcomandante, também português, Dias Cardoso, e o índio Felipe Camarão. Cada um destes heróis está cercado por combatentes de sua *classe*. O comandante-geral da batalha, o peruano Francisco Barreto de Menezes, com suas tropas, aparece em plano distante, assim como o general holandês Segismundo Van Schkoppe. No plano mais longínquo, no horizonte, vê-se o cabo de Santo Agostinho fundindo-se com os raios do pôr-do-sol.

A tela celebra os heróis da nação brasileira; inaugura a representação do que, no catálogo de 1879, será chamado união de classes, pois estas, embora diversas, em ato heróico, consolidam a unidade da nação:

> *(...) Aquele exército que se erguera disposto a morrer pela salvação do princípio sublime da nacionalidade, compunha-se de três classes: pretos, índios e brancos que, embora distintos pela cor, nem por isso deixavam de se igualar pelo valor que se afinara nas amarguras de mesma adversidade.*[16]

O discurso da união das três raças não está confinado aos anos 70 do século XIX e sobreviveu ao longo dos anos. A data de uma das batalhas dos Guararapes (19/04/1648) foi recentemente escolhida como sendo o *glorioso* dia que representa o berço da nacionalidade, por reunir os heróis das três raças brasileiras, pelo Exército Brasileiro.[17]

Na tela de Victor Meirelles, negros e índios tornavam-se heróis à medida que se uniam nas guerras travadas pelos brancos. Comportaram-se como os heróis brancos. O negro, portanto, poderia ser assimilado se adotasse as causas da elite dirigente branca e como ela se comportasse. É importante aqui observar que, apesar de as características raciais terem sido preservadas na tela, há um só movimento corporal e postura que unifica a todos. Há uma associação clara entre postura física e conduta moral. Nem sempre o racismo aparece como discurso de desdém em relação a outra raça, também pode operar a partir do que Foucault denomina *tecnologias do corpo ou biopoder*, ou seja, a imposição regulada de determinadas formas de comportamento e disciplina aceitas como normais, saudáveis e moralmente aceitáveis.[18] Foram vários os negros e mestiços que ascenderam socialmente durante o Império, sendo alguns deles, como André Rebouças, não só defensores da monarquia e dos valores estabelecidos pelo Estado, como amigos pessoais do Imperador. A assimilação total dos negros à cultura do branco faz com que eles sejam aceitos não integralmente, mas como *negros de alma branca*.

Há ainda no MNBA uma tela muito comentada pelos que estudam as relações raciais no Brasil, *Redenção de Cam*, de Modesto Brocos, de 1895.[19] Nesse quadro, há uma cena com quatro personagens em que uma negra idosa ergue as mãos para os céus, agradecendo a Deus pelo neto branco que a filha, uma mulata clara, acaba de ter com um branco pobre. O quadro tem sido reiteradamente utilizado para ilustrar a teoria do branqueamento então vigente, segundo a qual os negros brasileiros desapareceriam em algumas décadas através dos casamentos com os brancos.[20] O título da obra remete a uma passagem do *Gênesis*, em que Cam, por ter olhado para o pai, Noé, nu e bêbedo, é

castigado, tornando-se, ele e seus descendentes, escravos de seus irmãos, Sem e Jafet. Evidentemente, a associação entre a maldição da escravidão contra os descendentes de Cam sujeitos à servidão do negro africano relaciona-se à utilização que vem sendo feita ao longo de séculos de um simbolismo bíblico, cujo resultado tem sido a legitimação da posição subordinada do negro.

De 1870 até a Primeira Guerra Mundial, estiveram em evidência as teses darwinistas sociais e o mito ariano, aparecendo a mestiçagem como elemento negativo (Stepan, 1991; Seyferth, 1996; Maio e Santos, 2004). As políticas de imigração foram inicialmente articuladas como estratégia para aumentar o percentual branco da população. Para os europeus, não havia proximidade genética entre os brancos e os negros para que uma miscigenação positiva ocorresse; eugenia implicava, portanto, práticas de esterilização humana, segregação sexual compulsória e mesmo eutanásia. Na América Latina, entretanto, uma versão positiva da miscigenação foi adotada (Skidmore, 1974; Stepan, 1991). Deixando as teses racistas defendidas pelos cientistas europeus intactas, pois estas maculavam peremptoriamente a população brasileira, acreditou-se no Brasil que, através da hibridização da raça branca superior com a raça negra inferior, se eliminaria a herança africana e se construiria uma raça superior para a nação. A *Redenção de Cam* foi traduzida como a eliminação bem-sucedida do negro do cenário brasileiro.

O MNBA hoje continua a apresentar para um grande público imagens que, ao serem produzidas, expressavam uma forma de preconceito. Os discursos integracionistas que embranquecem os negros pela postura ou pela cor são discursos do passado que coexistem com o presente. Independentemente do seu conteúdo, estas telas têm um enorme valor artístico, causam uma impressão profunda naqueles que as observam. As imagens são polissêmicas, podem ser apropriadas no presente com vários sentidos. Não obstante a ambivalência nelas encontrada, os sentidos atribuídos permanecem, dificilmente sendo um ato de canibalismo em relação ao sentido precedente. Nem a formatação que os negros sofreram no palco destinado à grande arte, nem a sua representação de forma subordinada nas telas e esculturas da época desapareceram. Estas são formas, expressões que não foram totalmente substituídas por novos discursos; estão presentes em falas, comentários e mesmo nas imagens que são expostas até hoje. Aqui e ali se observa a tentativa de resgatar uma dívida que ainda não foi paga aos negros brasileiros, como no texto que acompanha a tela do marinheiro Simão ou na antiga exposição da arte africana. Ainda assim, são tentativas tímidas que não dão conta do processo de exclusão e discriminação de que os negros foram vítimas.

4. Museu da República: o negro estereotipado

Em 1960, a capital do País foi transferida para Brasília e grandes transformações ocorreram no Rio de Janeiro. O Palácio do Catete, sede dos governos republicanos desde 1896, foi transformado pelo presidente Juscelino Kubitscheck – último governante a ocupá-lo – no Museu da República. O



A redenção de Cam, *de Modesto Brocos e Gomes. Óleo sobre tela 199 x 166cm, 1895. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Iphan/MinC.*

Palácio foi construído durante o Império, entre 1851 e 1867, e guarda o estilo das propriedades dos senhores escravocratas da época. O Museu foi instalado em um dos lugares mais representativos do poder político republicano, sendo a sede da República ao longo do governo de 18 presidentes. Foi palco de grandes acontecimentos, articulações e decisões políticas. Ironicamente, imortalizou-se com o suicídio do presidente Getúlio Vargas, em 1954, tragédia que se tornou um dos eventos políticos de maior repercussão nacional até hoje.

O Museu da República, ao ser criado, procurou ser uma alternativa a dois outros museus históricos já existentes: o Museu Imperial, de Petrópolis, que se propunha a apresentar ao público a história de Petrópolis e do Império, através da recuperação do antigo palácio de verão do Imperador, e o Museu Histórico Nacional, de grandes proporções, que desde a sua criação teve uma vertente nacionalista muito forte. Se há uma diretriz a ser apontada em seu percurso, é a tentativa de oferecer ao público uma versão mais reflexiva e crítica da história, afastando-se das lembranças associadas ao Palácio e de eventos voltados para a reiteração da memória nacional.

Quem visita o Museu da República encontra, no andar térreo, um salão que preserva quadros e mobiliário da época em que as reuniões ministeriais lá aconteciam; uma sala, voltada para atender às demandas do público escolar, que apresenta alguns dos fatos mais conhecidos do período republicano; a exposição de longa duração Eu, Getúlio,[21] que reúne parte do acervo pessoal do presidente com o intuito de traçar



A atriz Ruth Souza e a mãe-de-santo Menininha do Gantois. Imagens que integram a exposição A Ventura Republicana, Museu da República, RJ. Foto: Luiz Henrique Sombra.



Pombajira e Zé Pelintra, entidades da umbanda. Exposição A Ventura Republicana, Museu da República, RJ. Foto: Luiz Henrique Sombra.

um perfil do estadista e, ainda, mostras temporárias. No segundo andar, diversos salões foram preservados mostrando o luxo da antiga sede do governo. Finalmente, no terceiro andar, é apresentada a versão crítica da história republicana: a exposição A Ventura Republicana, na qual se procurou narrar a história da República a partir de seus elementos políticos e culturais, em linguagem acessível e pouco acadêmica, visando alcançar um grande público. A mostra é composta de mais de mil peças do acervo do Museu, além de fotos, vídeos, luz e som.

Os curadores da mostra, a arquiteta Gisela Magalhães e o historiador Joel Rufino dos Santos, destacaram-se no plano cultural do País por suas posturas firmes na conquista de maior participação política por parte da população. Joel Rufino dos Santos, historiador da UFRJ, exilado no período da ditadura militar, autor de vários livros e ex-presidente da Fundação Cultural Palmares, tem sua história vinculada à luta dos negros no Brasil. No Museu da República, inegavelmente, eles procuraram ampliar o discurso oficial da História do Brasil. A mostra, além de apresentar os presidentes e o poder constituído através dos objetos existentes no palácio, destaca a força das armas na manutenção do poder e incorpora novo acervo para apresentar ao público a participação de indígenas, sertanejos e negros, bem como da cultura popular, no projeto republicano. Não obstante o comprometimento dos autores da mostra com a luta de minorias no País, e as inovações que o discurso de A Ventura Republicana traz, gostaria de assinalar que as formas pelas quais os negros são representados não escapam de alguns estereótipos que podem ser criticados.

Na mostra, o negro é basicamente representado quando se fala da cultura popular. Não há negros no poder constituído, na dita alta cultura ou nas armas. No módulo Rua encontramos mescladas às imagens de Pombajira e Zé Pelintra, e a modelos com fantasias da festa folia-de-Reis, fotografias de carnaval e futebol, bem como de mulheres negras, umas seguidas às outras, entre elas a grande mãe do candomblé baiano, a mãe-de-santo Menininha do Gantois, a atriz Ruth de Sousa e a senadora Benedita da Silva. Por que será que essas mulheres foram representadas no módulo Rua? Será que Benedita da Silva, que exerceu ao longo de sua carreira política os cargos de vereadora, deputada, senadora, governadora e ministra, não faz parte do poder constituído? Será que Ruth de Sousa, considerada a grande dama da dramaturgia nacional, premiada diversas vezes por sua atuação no cinema, teatro e televisão, pode ser emblema da cultura popular? E não estaria havendo uma simplificação muito grande na superposição de símbolos religiosos da umbanda e do candomblé?

Se no Museu Nacional de Belas Artes encontramos silêncio e exclusão do negro, no Museu da República nos deparamos com o enaltecimento do negro em práticas populares como samba, carnaval e futebol. Ao restringirem a representação do negro ao módulo Rua, os curadores atribuíram à cultura negra um lugar muito específico e localizado. O *reconhecimento* de que os negros são bons em samba e futebol caminha a par da idéia de que não são tão bons como políticos, empresários, industriais, advogados, médicos, engenheiros e demais profissões de prestígio. Se é importante reconhecer a contribuição da cultura dos

negros ou afro-descendentes, é igualmente importante não restringir o negro a apenas um determinado tipo de prática social ou manifestação cultural.

No módulo denominado Rua, lemos, ainda, logo acima dos modelos fantasiados representando a Festa folia-de-Reis, a seguinte frase de Gilberto Freire: "O brasileiro é negro nas suas expressões sinceras." Embora esta seja uma frase bonita, respeitosa e elogiosa do negro, ela é ambivalente, pois atribui ao *negro brasileiro* a emoção, a sensibilidade e os sentimentos. Será que podemos associar todos os *negros brasileiros* à emoção e ao sentimento? Se o brasileiro é negro nas suas expressões sinceras, ele seria branco em quê? Na razão, no cálculo, na tomada de decisões, na construção política e econômica do País? Seria esta uma divisão de papéis legítima e justa para os brasileiros, brancos e negros?

A partir dos anos 30, consolidaram-se no Brasil as teses que julgavam de maneira positiva o tipo brasileiro mestiço, considerado herdeiro do encontro de duas culturas: a portuguesa e a africana. Nesse momento, não é mais a raça o fator determinante da valorização da identidade nacional, mas a cultura. Destaca-se neste período o trabalho de Gilberto Freire, que articulou raça e cultura, exercendo papel importante na valorização positiva do mestiço. Freire descreveu a formação cultural do brasileiro a partir de um binômio complexo que envolveu tanto intimidade como violência. Alguns autores procuraram mostrar que há uma ambivalência nos escritos de Freire que não é passível de ser reduzida a um essencialismo cultural.[22] A questão, entretanto, não é tão simples, pois ainda que a análise mostre a ambivalência das práticas culturais, à medida que o conceito de democracia racial é formulado ele passa a ser utilizado politicamente em contextos opostos.

As análises de Gilberto Freire, portanto, longe de serem datadas, continuam a dividir o campo da ação política contemporânea no Brasil. Para uns, caberia a Freire o mérito de ter resgatado as relações de intimidade entre os que habitavam a casa e a senzala, estabelecendo um novo padrão cultural para a nação. São defensores do mestre aqueles que procuram na mestiçagem a marca da brasilidade; o mestiço seria o representante híbrido, sincrético, do que faz o Brasil, Brasil. Na defesa deste argumento, têm sido utilizadas até mesmo pesquisas recentes no campo da genética que mostram ser o brasileiro atual portador, através da matrilinearidade negra e indígena, de uma percentagem grande de DNA das raças negra e indígena, prova genética, real, concreta, de que a brasilidade é híbrida (Maio e Santos, 2004). Padrões raciais, nesse sentido, comprovariam padrões culturais.

Para outros, Freire é responsável por ter harmonizado relações que tiveram por base práticas de exclusão social e discriminação racial. Embora o grande pensador tenha descrito a violência inerente às relações de intimidade entre o colonizador português e a escrava africana, mostrando com certo brilhantismo que amor e ódio não são necessariamente sentimentos excludentes, ele teria dado prioridade à importância da formação cultural no que se refere às relações sociais de dominação na constituição da sociedade brasileira.

Da maneira como vejo, as análises de



Detalhe da exposição A Ventura Republicana, com fragmento da frase de Gilberto Freire. Museu da República, RJ.
Foto: Luiz Henrique Sombra.

Freire são ricas, complexas e apontam corretamente a ambivalência inerente à formação cultural brasileira. Entretanto, não fazem jus ao processo pelo qual desigualdades sociais foram constituídas ao longo da história. As formas de estar e ser no mundo não são construídas apenas em desequilíbrio, são constituídas a partir de conflitos e tentativas de dominação e exclusão. Também se equivocam aqueles que pensam resolver o problema da reificação de identidades através da escolha do mestiço ou da mestiçagem. Qualquer tentativa de descrever um único padrão cultural para expressar o que é ser brasileiro será, em si mesma, excludente.

As saídas para os paradigmas que aprisionam os homens, tanto no conceito de raça como no de cultura, encontram-se nas análises que dão prioridade às formações de relações de autoridade e discriminação – não na tentativa de encontrar uma essência, qualquer que seja, branca, negra, mestiça ou afro-descendente, para determinada parcela da população.

5. Conclusão

Nas representações ou construções que fazemos do passado, muitas vezes reproduzimos arquétipos e simbologias não totalmente apreendidas por nós. As memórias e narrativas sobre o passado podem ser responsáveis por práticas de exclusão e discriminação sem que sejam assim identificadas. Não somos totalmente livres para reconstruir nosso passado, e o fazemos dentro dos limites possíveis, isto é, a partir de condições dadas pela própria história. Embora não tenhamos controle de toda a herança que nos é transmitida do passado, podemos procurar indícios de sua presença no presente.

Procurei mostrar ao longo deste artigo que tanto o Museu Nacional de Belas Artes como o Museu da República têm diversos discursos associados à questão das relações raciais. Estamos acostumados a pensar em uma sucessão de paradigmas para explicar o preconceito e as práticas de discriminação racial: a crença na superioridade da raça branca construída pelas nações européias até as primeiras décadas do século XX; o mito do embranquecimento, através do qual se procurou eliminar, pela miscigenação, a raça negra, considerada inferior, na passagem do século XIX para o século XX; os estereótipos criados para o negro brasileiro, de sambista e jogador de futebol, a partir dos anos 30; e, mais recentemente, a associação entre negro, pobreza e favela. Todos esses são discursos datados, mas os encontramos hoje coexistindo nos museus, e têm algo em comum: o preconceito contra o negro. Não há uma só narrativa a ser combatida, mas várias.

Os dirigentes políticos brasileiros, ao renovarem as políticas culturais e voltarem a se preocupar com os museus, deparam-se hoje com um dilema que tem sido levantado com bastante intensidade em diversas partes do mundo, nos últimos 30 anos: o que fazer com museus construídos por crenças hoje desacreditadas? O que fazer com monumentos nacionais que têm mais conotações negativas do que positivas para a maioria dos cidadãos?

Em 2003, Emanoel Araújo, intelectual influente na criação dos novos museus afro-brasileiros, deu a seguinte declaração, que bem ilumina a tarefa simultânea de fortalecer a auto-estima do negro, sem que para isso seja necessário reduzir o negro a um conceito específico de raça ou cultura:

É claro que existiram certos artistas, ou certas manifestações artísticas muito características de afro-brasileiros (...) A valorização dessa arte não apenas colabora na construção da identidade do negro e da memória de certos artistas, como também para o resgate da auto-estima desse grupo (...) no Brasil, que é um país que sempre age por estereótipos (...) Busco justamente sair disto, dessa coisa estereotipada da mulata, do jogador de futebol. Quando pensamos em Cruz e Souza, em sua poesia, ou quando se reflete sobre a música de alguns importantes músicos como Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Cartola, [quando pensamos em] *Machado de Assis e outros, vislumbramos uma imensa riqueza literária e musical, artística e criativa. Então, caímos no estereótipo por opção. Temos inúmeros exemplos importantes a serem seguidos, vistos, examinados, pesquisados, como um editor como Paula Brito, que foi o primeiro editor brasileiro que lançou a obra de Machado de Assis, ambos afro-descendentes.*[23]

Os novos museus afro-brasileiros, ao procurarem fortalecer a imagem do negro, parecem apontar alternativas ainda não encontradas nos debates acadêmicos. Neles, observa-se a tentativa de romper com práticas que ou folclorizam os cultos de influência africana ou os cobrem com o manto católico. Ao prestigiarem as práticas religiosas existentes, sem transformá-las em ícones, seja do movimento negro, seja da nacionalidade brasileira, fortalecem a auto-estima daqueles que praticam os cultos de origem africana, sem que lhes seja negada a possibilidade de praticarem os cultos religiosos de sua preferência, sejam quais forem. Não há uma identidade única para aqueles que se consideram negros ou afro-descendentes, pois as exposições trabalham na construção de um imaginário distinto daquele que se tornou hegemônico em instituições oficiais.

O que observamos, portanto, é a tentativa de construir o novo. Mas o que fazer com os ícones de uma cultura que negou ou inferiorizou o modo de ser e estar dos negros no mundo? Não há uma única resposta a ser dada, pois os monumentos podem ser preservados como memória da opressão, reformulados, destruídos ou, simplesmente, abandonados. Qualquer que seja a opção, o importante é que se possa discutir amplamente sobre quais as melhores decisões a serem tomadas, pois os mitos, museus e monumentos existentes, quaisquer que sejam, são parte constitutiva da nossa identidade e de nossos horizontes políticos.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Ricardo Benzaquem de. *Guerra e paz:* Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freire nos anos 30. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. New York: Harcourt Brace & World, 1968.

BRY, Theodor de. *Collection des grands and petits voyages*. London: Molins, 1921.

CATÁLOGO das obras expostas na Academia de Belas Artes. Rio de Janeiro: Tip. Pereira Braga, 1878.

DaMATTA, Roberto. *Que faz o Brasil, Brasil?*. São Paulo: Rocco, 1997.

ELIAS, Norbert. *The civilizing process*. New York: Urizen Books, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Bibliothèque des histoires. Paris: Gallimard, 1976.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures past:* on the semantics of historical time. Studies in contemporary german social thought. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil (1578)*. Paris: Librairie Générale Française, 1994.

MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

_____. *Qual retrato do Brasil?* Raça, biologia, identidades e política na era da genômica. *Mana*, v. 1, n. 10, p. 61-95, 2004.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *The eighteenth of Brumaire of Louis Bonaparte*. In: TUCKER, Robert C. *The Marx-Engels reader*. New York: Norton, 1978.

MÉTRAUX, Alfred. *Réligions et magies indiennes d'Amérique du Sud*. Paris: Gallimard, 1967.

RODRIGUES, João Carlos. Novas visões do negro brasileiro e o cinema. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, Iphan, n. 25.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Coleção Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

SANTOS, Myrian. *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo: Annablumme, 2004.

_____. *Entre troncos e atabaques:* a representação do negro nos museus brasileiros. (Trabalho apresentado no colóquio internacional Projeto Unesco: 50 Anos Depois.) Salvador, Bahia, 2004b.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças:* cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEYFERTH, Giralda. A antropologia e a teoria do branqueamento da raça no Brasil: a tese de João Batista de Lacerda. *Revista do Museu Paulista*, n. 30, p. 81-98.

_____. Construindo a nação: hierarquias raciais e o

papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura (org.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996. p.41-58.
SKIDMORE, Thomas E. *Black into white;* race and nationality in Brazilian thought. New York: Oxford University Press, 1974.
STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1974.
STEPAN, Nancy. *The hour of eugenics:* race, gender, and nation in Latin America. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
STOLER, Ann Laura. *Race and the education of desire:* Foucault's history of sexuality and the colonial order of things. Durham: Duke University Press, 1995.
TELLES, Edward. *Racismo à brasileira:* uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Apresentação. In: Villaça, Aparecida (org.). *Comendo como gente*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1992.



NOTAS

1 Esta pesquisa foi possível graças ao apoio concedido pelo Programa de Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, do CNPq, e pelo Programa Pró-Ciência, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
2 Esses viajantes produziram importantes relatos que foram, em grande parte, responsáveis por uma imagem mais positiva do nativo americano como bom selvagem, na Europa. Ver, entre outros, H. Staden (1974), J. de Léry (1994), Th. Bry (1921). A tentativa de humanização dos canibais pelo alemão presente entre estes autores tem sido associada à denúncia da colonização católica em prol da protestante.
3 Ver Marx, 1978 p. 597
4 Para uma discussão mais aprofundada dos conceitos de tempo e história em Walter Benjamin, ver Santos, 2004.
5 Em setembro de 2004, por exemplo, o Ministério da Cultura promoveu na Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, um grande debate sobre proteção e fomento de diversidade cultural e questões internacionais, reiterando perspectivas já delineadas em discursos oficiais anteriores.
6 Para uma comparação mais detalhada entre este Museu e outros museus, como Museu do Negro, no Rio de Janeiro, Museu Afro-Brasileiro, em Sergipe ou, ainda, Museu da Abolição – Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira, Recife, ver Santos, 2004.
7 *O Estado de S. Paulo*, 21/11/2003.
8 O termo *raça* aqui utilizado indica uma construção social e não diferenças biológicas ou culturais sedimentadas.
9 Para um levantamento, nos últimos anos, de um conjunto de medidas de combate às desigualdades raciais, que incluem políticas de ação afirmativa desenvolvidas pelo governo brasileiro, na tentativa de solucionar a desigualdade socioeconômica entre indivíduos de diferentes origens étnicas e raciais, ver Heringer, 2003.
10 Embora outras denominações pudessem ser utilizadas, as denominações *negro* e *afro-descendente* serão utilizadas prioritariamente, seguindo a escolha assumida por diversas entidades do movimento negro, que classificam a população brasileira em brancos e negros ou afro-descendentes (exceto indígenas e aqueles oriundos de países asiáticos), com o objetivo de minimizar a rejeição à negritude, e rebater a hierarquia entre pardos e pretos. Como apontado por diversos autores, esta classificação é assumida por parcela pequena da população que, majoritariamente, ainda se autoclassifica segundo um espectro de cores da pele e

traços fisionômicos (Telles, 2003:103-136). Podemos dizer, entretanto, que a categoria *negro* tem sido crescentemente utilizada pela população brasileira em situações em que é evidente a associação entre a construção de identidade e reivindicações políticas e sociais.

11 Agradeço imensamente a Cícero Antônio Fonseca de Almeida a atenção e as informações recebidas sobre o MNBA.

12 www.iphan.gov.br/bens/Museus/nacbelasartes.htm

13 Para dados mais precisos sobre as instituições culturais norte-americanas voltadas para a coleção, preservação e pesquisa da arte, história e cultura dos negros ou afro-descendentes, ver Santos, 2004b.

14 Em maio de 2004, o MNBA inaugurou uma exposição temporária, A Missão Artística Francesa e a Origem da Coleção do MNBA, que traz justamente uma reflexão importante sobre a importância da chegada dos artistas franceses em 1816 para a arte brasileira.

15 Entre os grandes mestres do século XVIII, reconhecidos mais tarde como os responsáveis pela criação do Barroco brasileiro, havia inúmeros mestiços, filhos de portugueses e escravas: Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho (1730-1814), Manuel da Costa Ataíde ou Mestre Ataíde (1762-1830), Valentim da Fonseca e Silva ou Mestre Valentim (1745-1813), Leandro Joaquim (1738-1798), Raimundo da Costa e Silva (17?-18?) e Manuel da Cunha (1737-1809).

16 *Catálogo das Obras Expostas na Academia de Belas Artes* 1879, p.17.

17 www.exercito.gov.br.

18 Embora *História e sexualidade* seja a obra de Michel Foucault (1976) em que a relação entre práticas disciplinares sobre o corpo e poder se dê de forma mais evidente, podemos compreender praticamente toda a obra do autor como uma defesa desta teoria. Próximos a essa formulação estão os escritos de Elias (1978), nos quais também encontramos a relação entre controle do comportamento e poder. Para uma análise bem interessante entre as teses de Foucault e racismo, ver Stoler (1995).

19 Segundo Seyferth, a imagem foi utilizada em 1911, no I Congresso Mundial das Raças, por João Baptista de Lacerda, diretor do Museu Nacional entre 1895 e 1915, como ilustração da tese do branqueamento. Além de Seyferth (1985), outros pesquisadores têm feito referência a esta imagem: Skidmore (1974); Schwarcz (1993); Maio e Santos (1996, 2004); Rodrigues (1997). Agradeço a Marcos Chor Maio o resgate das diversas referências à pintura.

20 Para uma sistematização dessas teses sobre branqueamento por um pensador de época, ver Romero (1949).

21 Essa exposição foi desmontada. Em agosto de 2004 foi inaugurada uma nova exposição temporária denominada Getúlio Vargas: 50 Anos Depois.

22 Sobre a presença do conceito de raça histórica em Freire, ver Araújo, 1994.

23 Esta entrevista foi dada como parte de uma explicação sobre os objetivos e intenções da exposição Negras Memórias, Memórias Negras. Ver www.comciência.br/entrevistas/negros/emanoel.htm



Fachada do Paço Imperial com publicidade da exposição Caminhos do Contemporâneo, jul. a set., 2002, Rio de Janeiro. Foto: Vicente de Mello.

Lauro Cavalcanti

O Quarteto Antropofágico: da Redescoberta ao Moderno e ao Contemporâneo

Na cena cultural, os museus são um dos setores que sofreram maiores transformações nos últimos tempos. Deixaram de ser templos empoeirados do passado ao trazer para o seu interior o burburinho das cidades com a multiplicidade de segmentos étnicos e sociais que as compõem. Tornaram-se um fator de revitalização e desenvolvimento urbano e regional. Pontos afetivos do habitante, os museus passaram a desempenhar importante papel estratégico de inclusão social, criação de cidadania e perspectiva de melhora do ambiente. Constituem-se em espécie de cruzamento de centros de pesquisa, memória, saber, divertimento e centro de inovações culturais e tecnológicas. Independente de sua escala e localização, o museu gerido de modo dinâmico e contemporâneo se constitui em espécie de portal entre passado e futuro, palco de lembranças e repertório de possibilidades de constituição de um melhor porvir. Os museus e centros culturais passaram a abrigar a experimentação de novas linguagens, a fixação de valores locais em seu diálogo com realidades mais complexas e o importante papel de integrar o patrimônio no desenvolvimento das cidades. As vanguardas, que historicamente fugiam dos museus, passaram a ter neles o local propício para a experimentação, sem a premência de retorno financeiro que a ditadura do mercado impõe. As pequenas comunidades os utilizam como o seu local de convívio, fixação de lembranças e contacto com as inovações do mundo.

Um pouco de história recente

O Paço Imperial é o mais importante monumento da história pré-republicana brasileira: Palácio dos Governadores (século XVII), dos Vice-Reis (século XVIII), sede do Reino de Portugal e do Império Brasileiro (século XIX). No século XX, em clara operação de apagamento da memória, foi transformado em sede dos Correios e Telégrafos, ganhando em 1922, por ocasião das Comemorações do Centenário da Independência, maquilagem arquitetônica que o humilhava, dando roupagem neocolonial ao principal exemplo da arquitetura colonial, real e imperial deste país. No início dos anos 80, Aloísio Magalhães conseguiu trazer o prédio para o âmbito da então Secretaria da Cultura, idealizando uma intervenção que não apenas resgataria um dos prédios mais importantes do Brasil, como estabeleceria uma relação modelar de ocupação de monumento histórico. Paradigmática no sentido de fixar novos

parâmetros de convívio com os freqüentadores, a comunidade e o meio urbano. A comunidade passa a ser considerada a principal guardiã do monumento através de um uso adequado e constante. E o bem cultural, integrado na vida da cidade, passa a contribuir para a melhoria da área na qual está inserido. Postura radicalmente diversa daquela que limitava enormemente o uso de prédios recém-restaurados, temendo-se que a freqüência viesse deteriorá-los. A larga presença de público permite, igualmente, o estabelecimento de novos significados simbólicos e afetivos para o prédio, de modo a fomentar diálogos e complementar o sentido canônico e oficial. Aloísio Magalhães não viveu o suficiente para ver pronta a obra do Paço, que foi, de maneira exemplar, conduzida por seu sucessor Marcos Vilaça e a equipe interdisciplinar comandada por Glauco Campelo.

O Paço Imperial foi inaugurado em março de 1985, após uma série de conjecturas a respeito do uso de seus espaços. Sede do Patrimônio no Rio de Janeiro? Aqueles que defendiam tal hipótese argumentavam a respeito da conveniência da presença permanente de técnicos de patrimônio, de modo a estabelecer as práticas de uso e de conservação que impediriam um desgaste que levasse a uma nova e dispendiosa restauração. Seria, contudo, um triste uso burocrático de um prédio que havia sido retirado dos Correios para que fossem retomados a sua importância histórica e uso pela população em geral. Casa de Dom João VI ou Museu do Império Brasileiro? Parecia sem sentido produzir um museu estático que, diante da impossibilidade de utilizar os objetos originais do Palácio, vendidos em leilão no início do período republicano, teria de constituir pastiches a partir da requisição de acervos de outros museus federais. Casa Brasil-Portugal, Centro de Filatelia e Museu de Arte Sacra foram outras hipóteses rejeitadas. Optou-se por estabelecer um novo padrão: um centro cultural ágil, gerido por equipe do Patrimônio, com forte atividade de pesquisa e tendo como acervo permanente a ser explorado o próprio monumento histórico. Fiel à tradição moderna brasileira, foi criado um local pioneiro que mescla elementos tradicionais com as vanguardas. Música, teatro, cinema, dança, artes visuais, história, sociologia, educação e antropologia social são as principais áreas de atuação do Paço Imperial, um Centro Cultural de Patrimônio e Arte Contemporânea, criado em 1985, como centro de renovação das práticas patrimoniais e de fornecimento de referências históricas às atividades contemporâneas. E, acima de tudo, um espaço afetivo e democrático, que realize permanentemente operações de inclusão, significados simbólicos e trocas culturais. Um piloto dos centros culturais que se instalaram em vários pontos do Brasil ao longo das duas últimas décadas.

Pesquisa, curadoria e cidadania

Além de sérios danos para o inestimável patrimônio guardado nos museus e da mediocrização de corpos técnicos desestimulados, um dos mais sérios riscos que rondam as instituições presas das penúrias orçamentárias dos últimos 15 anos é o de se tornarem espaços ocos e passivos.

Meros receptáculos de eventos prontos que perdem a capacidade de levantar questões, esboçar novos ângulos e responder aos anseios, questionamentos e necessidades do tempo presente. Nesse sentido, um dos mais fortes elementos de atuação da equipe do Paço Imperial é no sentido de pesquisar, propor e organizar mostras, publicações e seminários, a partir de novos enfoques da cultura brasileira em dialética com o contexto geral na qual se insere.

Exemplares dessa atuação foram as mostras Tudo é Brasil e a trilogia O Brasil Redescoberto, Quando o Brasil era Moderno, e Caminhos do Contemporâneo.[1]

O Brasil Redescoberto

O Brasil Redescoberto (1999) examinava a produção feita no momento em que a família real se muda para o Brasil, alçando o País à condição de Reino Unido, abrindo as fronteiras para intercâmbio com outros países europeus e propiciando a vinda de artistas de várias procedências; ensejou-se, então, uma nova e mais ampla *descoberta* do Brasil. O curador Carlos Martins e sua equipe reuniram expressivo acervo, em parte inédito até então no País, mostrando como o Brasil foi diversamente percebido e retratado por indivíduos e expedições científicas. Sem almejar constituir um retrato totalizante do século XIX no Brasil, formava um panorama de registros e leituras possíveis. Seção preliminar dava conta das visões fantasiosas que revestiam a imagem brasileira até o período colonial. A abertura dos portos em 1808 ensejou a vinda de cientistas que buscaram sistematizar o conhecimento e a análise classificatória das riquezas de nossos minerais, fauna e flora. As Três Raças do Império examinava aspectos da composição étnica da sociedade brasileira ao longo do século XIX. Debret e a Corte no Rio abordava a constituição de símbolos para o novo Brasil que nascia. Paradoxalmente, os signos da monarquia luso-brasileira são criados por aquele artista integrante da Missão Francesa, da pátria que ameaçava invadir Portugal, provocando a fuga da família real para nosso país. Redescobrir o Rio de Janeiro reunia iconografias sobre a cidade mais retratada no século XIX, à exceção de Paris. O tema da paisagem era enfocado na seção O Panorama no Brasil, enfatizando-se a mudança introduzida naquela nova ótica de representação. A mostra e o seu catálogo constituíram uma preciosa contribuição para os estudos do século XIX brasileiro.

Quando o Brasil era Moderno

Quando o Brasil era Moderno (2001) reuniu a produção de 1900 a 1960, articulando as transformações artísticas de um modernismo plural àquelas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, em período no qual esta sofreu grandes transformações. O arquiteto funcionava, então, como o profissional ao qual a sociedade delegava o papel de astrólogo e historiador, expressando o que devia ser guardado do passado e projetado para o futuro. Esperava-se construir um novo homem e transformar o Brasil através do projeto de novas cidades, habitações, e do conhecimento do passado histórico e artístico.

O Modernismo pertenceu ao restrito grupo de movimentos do início do século XX que almejava e propunha a sua universalidade. Para os modernistas europeus, as culturas regionais e *ethos* locais deveriam ser ultrapassados em favor de novos indivíduos e de uma cultura moderna transcontinental, fruto da ruptura com a tradição e os chauvinismos.

No caso do Brasil, a equação era mais complexa. "Brasileiros e de sua época" propunha o *Manifesto Antropofago*. Era preciso um duplo movimento: aquele da construção da nacionalidade e o da modernidade *tout court*. Uma arte nova deveria acompanhar os esforços de industrialização, assim como a necessidade de alargamento da população com acesso aos bens industrializados poderia incorporar tradições e culturas específicas.

A singularidade do Modernismo brasileiro residiu na ação concomitante e dialética de nossos intelectuais no desejo de construção utópica de um passado e de um futuro para a arte e para o próprio País. Ações de redescobrimento do Brasil faziam-se necessárias em um ambiente no qual se desconheciam ou se menosprezavam as artes locais, em prol de interpretações fantasiosas e superficiais de estilos pretéritos europeus e americanos.

A base teórica da retradução de valores com vistas à formação de uma nova *identidade* nacional foi elaborada no campo arquitetônico por Lúcio Costa, em consonância com os postulados *modernos* estabelecidos pela vanguarda literária da época – Oswald de Andrade e Mário de Andrade propugnavam, também, o casamento de uma vanguarda erudita com elementos tradicionais e populares. O pensamento era, em essência, pouco bairrista, havendo uma constante comunicação entre intelectuais de várias procedências e, sobretudo, entre aqueles do Rio de Janeiro e São Paulo. Quando Lúcio Costa resolve revolucionar o ensino da Escola Nacional de Belas Artes recorre a Gregori Warchavchik. Di Cavalcanti parece ter sido o idealizador das apresentações no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922. Mário de Andrade morou durante três decisivos anos de sua trajetória no Rio de Janeiro. Tarsila do Amaral realizou a sua primeira exposição no carioca Palace Hotel, cujo salão era o principal centro de mostras modernistas da cidade. Poderíamos listar, ainda, uma série de exemplos nos quais a causa modernista sobrepujava, de longe, tentações de regionalismos ingênuos e redutores.

O Modernismo não gostava de se pensar como um estilo, mas como a evolução racional de fases anteriores e a solução ética e estética para a sociedade industrial. Nos embates para se tornarem dominantes no campo artístico e arquitetônico, combateram os seus antagonistas acadêmicos e neocoloniais em várias frentes, com aliados nas elites públicas e privadas, provando serem os mais capazes de criar as formas necessárias a um Brasil com ânsia de renovação.

Uma vez dominantes do campo, intelectuais, arquitetos e artistas definiram-se como *modernos*, detentores do casamento da força selvagem tropical com a racionalidade européia. Desejavam se opor aos *modernistas* que, atraídos pelo sucesso do movimento, usariam superficialmente os seus estilemas como elementos de uma ordem estética qualquer, sem compartilharem da radicalidade filosófica e do desejo de mudança social. Um



Exposição Quando o Brasil era Moderno, Paço Imperial, dez. 2000 a mar. 2001, Rio de Janeiro. Foto: Vicente de Mello.

exame sociológico mais detalhado (Miceli, 1979; Cavalcanti, 1995) recomenda certa cautela na crença de explicações exclusivamente ideológicas, uma vez que é clara a grande diferença de pertencimento social desses dois grupos, provindo os *modernos* de fatias mais abastadas e tradicionais do que os novos aderentes ao estilo.

Do ponto de vista de hoje, permanece um enorme encanto com a produção moderna e o desejo de melhor conhecê-la através de instrumental que não incorra em dois erros fundamentais: o primeiro seria adotar cegamente os pontos de vista do próprio movimento, forjados na qualidade de estratégias vitoriosas no combate aos concorrentes acadêmicos pelo domínio do campo visual brasileiro nos anos 30 e 40. Muitos livros reduzem todas as outras correntes e estilos à óptica específica do Modernismo. O segundo equívoco, usual em abordagens pós-modernas, é o de se analisar os modernos a partir de um ponto de vista de hoje, sem contextualizá-los, nem os seus interlocutores de época; tais estudos tornam inteligentes e espirituosas suas argumentações, ao preço de uma crítica fácil e superficial que transforma em anacrônica a atuação do grupo enfocado.

A *démarche* que propusemos para o estudo do modernismo visual no Rio de Janeiro foi de três naturezas: associar as transformações artísticas às mudanças da própria cidade, examinar o modernismo

carioca a partir de uma perspectiva local e de sua especificidade de capital federal e, por fim, um olhar que admitisse a diversidade plural de vários modernismos.

Acreditamos ter sido produtivo e revelador associar o estudo da arte acoplado ao exame de transformações da própria cidade. Ensinava-se arquitetura na Escola de Belas Artes, a partir do terceiro ano, como uma de suas especializações; as outras eram gravura e medalhística. Artistas e arquitetos freqüentavam o mesmo universo, tinham a mesma formação básica inicial e pensavam os dois domínios de modo muito mais integrado que a historiografia os estuda. A abertura da Avenida Central em 1905 foi, apesar do estilo eclético de seus prédios, um gesto modernizador, concomitante com as pequenas revoluções rumo ao estilo moderno de Eliseu Visconti e das caricaturas de Di Cavalcanti. Na década de 1930, a *guerra dos estilos* para a construção dos ministérios no Castelo ensejou a explosão de uma talentosa geração de arquitetos, encabeçada por Oscar Niemeyer no projeto do Ministério da Educação, enquanto nas artes plásticas se desenvolveu o que poderíamos chamar *Alto Modernismo*, com uma gramática própria totalmente afirmada.

Em meados dos anos 50 projetou-se o Aterro, espelho carioca do plano para a nova capital: vitória modernista total com a abolição da rua-corredor e a feitura de um parque com monumentos no meio de enormes espaços verdes, destacando-se um grande museu dedicado à arte moderna. No plano artístico, a criação de um universo específico, com o início das abstrações geométricas de Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatnik abriu o fluxo que desembocaria no Concretismo e Neoconcretismo.

Em segundo lugar, foi importante romper com o vício dos pesquisadores cariocas de tomar o Rio pelo Brasil, produzindo um discurso geocêntrico que prejudica a apreensão do próprio local no que tem de particular, assim como de suas relações com movimentos de outras regiões brasileiras. Por outro lado, parecia-nos terrivelmente redutora certa tendência de pensar o modernismo carioca organicamente acoplado a iniciativas do aparelho burocrático estatal. Se o mercado de obras públicas desempenhou papel importante no início do Modernismo na então capital federal, não muito diferente aconteceu em outras regiões. As elites privadas eram extremamente conservadoras e, em outros estados e cidades o Modernismo abriu também, preferencialmente, o seu caminho através de frestas nos aparelhos estaduais e municipais (Gomes, 1999).

Por último, pareceu-nos fundamental usar como instrumental um olhar que admitisse um modernismo plural, podendo perceber e incorporar artistas anteriormente não admitidos no universo *moderno* estrito – penso, por exemplo, em Ismael Néri, Flávio de Carvalho e Alberto Guignard – e as várias transformações ocorridas em direção ao moderno, sem que tenham necessariamente sido feitas através de rupturas – ocorrem-me alguns quadros de Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, Reis Júnior, as gravuras de Oswaldo Goeldi e caricaturas de Di Cavalcanti e Jota Carlos. Tratava-se de um modernismo plural e inclusivo, para além do racionalismo abstrato e industrial. Afinal, o tempo se encarregou de quebrar a onipotência *moderna*

de recusa a se deixar historicizar como um movimento estético, do mesmo modo que indica terem criado um dos mais consistentes estilos de nossa história visual. Ainda assim, boa parte dos estudos privilegia os momentos de ruptura, desprezando evoluções mais sutis, aceitando cegamente a versão dos próprios modernistas que, para fixar a almejada atemporalidade, buscaram apagar os traços de suas pegadas rumo ao novo estilo.

O Modernismo não foi, naturalmente, apenas visual, sendo uma de suas principais características a interdisciplinaridade. Literatura, cinema, música, teatro, patrimônio e educação foram terrenos privilegiados da ação moderna, que estarão contemplados em totens informatizados, publicações, seminários e outros eventos paralelos à mostra. Três livros foram realizados de modo a aprofundar questões além dos limites da exposição: *Panorama das artes plásticas no Rio de 1905 a 1955; Guia de arquitetura moderna* e *Guia poético do Rio de Janeiro*.

Caminhos do Contemporâneo: 1952-2002

Caminhos do Contemporâneo constituiu uma revisão da produção de artes plásticas nos últimos 50 anos, articulando as correntes artísticas com os modelos de sociedade, economia e desenvolvimento que se pensava para o País. Na opinião de muitos, esse período assinalou o momento mais importante das artes plásticas brasileiras, ao longo do qual elas adquirem um caráter próprio e oferecem uma contribuição original às linguagens visuais internacionais.

A partir do início dos anos 60, o economista substitui o arquiteto nas funções de analista e planejador dos rumos a serem percorridos pelo País. Independentemente de posturas ideológicas, o economista não mais se limita a traçar metas econômicas; os seus planos passam a ser os instrumentos para orientar o perfil e o modelo de sociedade que se deseja atualizar. As escolas de economia se transformam em fóruns privilegiados de discussões dos rumos do País. Seções econômicas ganham destaque nas publicações, surgem revistas especializadas e, cada vez mais, informes e análises econômicas ocupam lugar destacado nos noticiários televisivos de grande escala. Em modelo de relações complexas, mudanças em percentuais galvanizam e ganham enorme destaque nos noticiários e conversas cotidianas. A capilaridade dos planos traçados atua não somente na macroescala, passando a alterar a microfísica das relações diárias de cada um. Independente de concordância ou compreensão, a sociedade passa a creditar ao economista o papel do profissional detentor do direito de enunciar, em seu nome, verdades concretas e simbólicas.

A correlação entre arte e economia sempre foi um assunto delicado; somente pode ser tratado, com alguma eficácia, caso se evite um alinhamento automático e redutor. A arte contemporânea gosta de se pensar como um território autônomo. O campo artístico se consolidou através de diversos componentes e personagens: instituições, galerias, feiras, bienais, colecionadores, editores, *dealers*, artistas, críticos, museólogos e curadores. Comprar uma obra de arte compreende, além da apreciação estética, muitas vezes, um negócio

e investimento. A produção artística envolve teorias complexas que solicitam e convocam um olhar especializado. A economia adquiriu o *status* de ciência, com regras próprias e particulares, nem sempre de fácil apreensão. Um projeto para o País envolve, obrigatoriamente, em posição central, uma proposta econômica. Alguns apontam que nossos tempos se tornaram tão *economico-cêntricos* que a ciência corre o risco de não mais se constituir em *meio* para a obtenção de metas coletivas, havendo se transformado em um *fim* em si.

Ao longo dos últimos 50 anos, os caminhos da arte trilharam, por vezes, os mesmos rumos dos projetos para o País. Em outros casos, desempenharam um saudável e necessário contraponto. A mostra Caminhos do Contemporâneo examinou tais relações através de relatos paralelos entre obras e acervos documentais que, por vezes, se interpenetravam. Buscou-se privilegiar uma postura não-evolutiva que ensejasse várias possibilidades de reexame e articulações da produção apresentada: a exposição foi disposta em ordem cronológica inversa, de modo a incentivar um olhar que evitasse uma atitude celebratória do presente. Por outro lado, presidiu a curadoria a crença na simultaneidade de tempos, quando se trata de bens artísticos. Todas as obras convivem em nosso tempo, dimensão que passa a ser delas também. Tudo que vemos é parte do presente, estando o nosso olhar condenado ao fenômeno de agora. A dimensão histórica é fundamental na articulação de idéias e contextos da produção artística, não devendo, contudo, interpor-se à relação de fruição intransferível e atemporal entre o espectador e a obra.

As linhas mestras do exame do diálogo entre pensamento econômico e artístico podem ser assim resumidas: por ocasião do Concretismo e do impulso de industrialização nos anos 50, os universos da economia e da arte pareciam olhar na mesma direção. A década seguinte começou com a busca de alargamento da base social e movimentos de reprodutibilidade da obra de arte. Em meados dos anos 60, a arte oferece protesto e resistência ao regime militar. O milagre econômico dos anos 70 era contraditado pelos movimentos contraculturais correlacionados à arte *povera* com destaque para a resistência à participação no circuito oficial. Na década de 1980, o *downsizement* do Estado e o crescente papel do mercado para a produção artística emergente, o privilégio atribuído aos suportes planares – retorno à pintura. Nos anos 90/2000, pontificaram a pluralidade de caminhos, a incerteza de futuro melhor e a tentativa de os jovens artistas usufruírem do melhor dos dois mundos: inserção no mercado e choque com o mundo institucional.

Partindo da consciência de que o tempo é um fluxo contínuo e de que a divisão em decênios era uma convenção criada para nossa orientação, reconhecemos a operacionalidade de tal serialização, assim como acreditamos que cada um de nós forma, prontamente, um repertório mental de imagens ao defrontar-se com a referência a uma determinada década. A divisão em decênios de Caminhos do Contemporâneo se pretendeu uma estrutura deflagradora de relações, lançando mão de metáfora física, um esqueleto que não deve sobrepor-se à textura das peles ou ao brilho dos olhos. A

mostra contou com a consultoria de Luciano Figueiredo e com Monica A. Kornis, do Cpdoc da Fundação Getúlio Vargas, à frente da pesquisa de levantamento documental. Para a seleção dos artistas, recorremos a três consultores setoriais, havendo cada um deles indicado 20 artistas cuja produção se destacasse como mais representativa das linguagens de cada década. O nosso esforço foi, ainda, no sentido de que a mostra, o livro e o seminário de Caminhos do Contemporâneo contribuíssem para adensar o estudo, pesquisa e debate a respeito da arte brasileira e suas relações com outras áreas de conhecimento.

Tudo é Brasil (2004)

A exposição, reunindo a mesma equipe de Caminhos do Contemporâneo, examinava um dos modos de formação de uma linguagem brasileira: aquele que se dá através da livre combinação de matrizes, influências e citações, através da reinterpretação por um filtro e organismo particulares. Permito-me transcrever aqui o texto curatorial da mostra:

"Tudo é Brasil. Nada é Brasil. Tudo é também Brasil. Quem somos e onde estamos é uma questão que nos assola. Exilados sob forte luz e sombras, nostálgicos, inviáveis e feliz mistura de três fontes são autodefinições construídas que se sucederam nos últimos pares de séculos. A condenação ao mais estrito localismo mimético ameaçava-nos, assim como o exercício comportado de um exotismo definido em outro lugar. Brasileiros e de nossa época foi uma das enunciações libertadoras do desejo de afirmação do regional sem perda do cosmopolitismo. Sabemos, hoje, da impossibilidade da existência de uma única identidade total e absoluta. Elas são múltiplas, cumulativas, relacionais e acionáveis de acordo com o emitente e as circunstâncias da enunciação. Pensamos, também, que não devemos importar o último modelo de classificação local tornada global: aquele das identidades fracionadas e específicas. Nos contextos transnacionais a linguagem é mais importante e ágil que a identidade, assim como o hibridismo cultural é uma prerrogativa dos complexos sistemas de troca de idéias. O hindu-britânico Homi Bhabha nos adverte que em era pós-colonial:

> *os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas ou comunidades étnicas orgânicas estão em profundo processo de redefinição.*[2]

O pós-colonialismo citado por Bhabha é jovem e atingiu a Europa apenas na segunda metade do século XX, com a mudança de direção do fluxo migratório das antigas colônias. Propiciada pela facilidade das viagens aéreas e direitos recíprocos, as grandes cidades daquele continente vêm recebendo numerosos contingentes vindos do Sul e do Leste, com as suas conseqüentes contribuições culturais específicas que iniciam um diálogo com as tradições locais.

O Brasil é, de certo modo, pós-colonial há muito mais tempo. Desde o início do século XIX, o País está exposto a várias etnias e trocas culturais. E, desde o Modernismo, um dos modos de constituição de sua visualidade vem sendo efetuado através da reinterpretação livre de cânones do hemisfério Norte. A antropofagia,

definida por Oswald de Andrade, é um conceito usualmente utilizado para explicar a adaptação de elementos estrangeiros ao contexto brasileiro. É bastante operacional no sentido do entendimento que o melhor da arte e da sociedade brasileira não se cria a partir da mera importação de elementos estranhos, mas pelo processamento deles através de um organismo original e singular. Na maioria dos casos, contudo, a readaptação não se dá através da relação biunívoca entre um elemento original e sua adaptação nativa. Para a criação de uma linguagem cosmopolita e brasileira, vários elementos são *deglutidos* e reprocessados em contexto que subverte completamente as regras originais de estruturação de correntes e estilos em suas matrizes.

Essa talvez seja uma das características distintivas da visualidade brasileira em relação àquela de seus vizinhos de continente que se distinguem por expressões fortemente locais ou radicalmente internacionais. Para citar apenas dois exemplos, o Construtivismo argentino e o Cinetismo venezuelano foram manifestações da mais alta qualidade dentro dos estritos cânones do hemisfério norte. Um dos mais interessantes modos de constituição de uma linguagem visual brasileira é o da capacidade de deglutição combinatória que cria novas linguagens a partir de elementos cuja combinação seria, em princípio, considerada inimaginável ou impossível. Ousadia, ignorância benfazeja na refeitura de contextos e grande capacidade de misturas parecem ser uma das características mais singulares da nossa visualidade e da própria sociedade brasileira.

Um fenômeno recente e tipicamente brasileiro é aquele dos restaurantes com alimentos vendidos a peso. O cliente cria o seu próprio prato a partir de misturas cujo único parâmetro é a sua subjetividade na arte de escolher. Resulta uma refeição original que articula elementos cuja combinação jamais havia sido concebida ou tentada. O prato de cada um descrito no cardápio provocaria, certamente, arrepios em um *gourmet* mais exigente. O resultado prático, todavia, propicia uma panóplia de gostos que, uma vez provados, oferecem, por vezes, resultados positivos que abalariam as convicções mais ortodoxas.

Em certa medida o mesmo fenômeno se dá em nossa arte visual. A arte contemporânea tem-se firmado no contexto internacional a partir de novas misturas que criam elementos únicos através da subversão da estrutura de suas fontes inspiradoras. O *pop* pode ser combinado ao concreto; a arte *povera* obedece à lógica construtiva; a subjetividade invade a razão construtiva; o experimentalismo se nutre do rigor geométrico, assim como a escrita automática não perde a espontaneidade ao ocupar o branco da superfície através de uma estrutura concretista.

Tudo é Brasil não pretendeu fazer um levantamento sistemático dessa característica de nossa visualidade. Nos limites de uma exposição, foram selecionados artistas cujos trabalhos se formaram a partir da apropriação e mistura de duas ou mais correntes que, em sua origem européia ou norte-americana, seriam consideradas antagônicas, opostas ou mesmo inconciliáveis. Artistas de gerações e regiões diferentes estão presentes, de modo a abranger uma gama variada de linguagens e aspectos da visualidade contemporânea

brasileira, com trabalhos em papel, objetos, pinturas, vídeos, filmes e música. Estivemos interessados, igualmente, em mesclar criadores em geral associados aos domínios eruditos, populares e da cultura de massas, no sentido de evidenciar que o fenômeno da apropriação recriadora ocorre independente do pertencimento a esses territórios.

Waldemar Cordeiro, Lygia Pape, Geraldo de Barros, Celso Renato, Raymundo Collares e Edgar Braga constituem, na mostra, o núcleo fundador de um hibridismo que agrega novas possibilidades e elementos a partir de uma matriz construtiva. Nas obras de Cordeiro e Barros, o *pop*, fundado na estética do cotidiano mais banal, dialoga com o caráter modelar e ideal do construtivo. Em *Eat me*, Pape utilizou montagem matemática para as fortes imagens de deglutição erótica, deixando no ar a pergunta: a gula ou a luxúria? A mandala geométrica organiza o experimento aleatório em sua *Roda dos prazeres*. Braga aplica o gestual a uma organização concreta nas páginas de suas poesias. Os despojos de madeira servem de matéria para as nada pobres pinturas construtivas de Celso Renato. A velocidade *pop* se organiza de modo quase cinético no plano dos objetos modulares de Collares.

Paulo Paes e José Patrício fundem o rigor construtivo a formas tradicionalmente populares. As estruturas infláveis de Paes, livremente inspiradas nos balões de papel, adquirem rigor em suas arestas e nos planos contidos em seu interior. Na poética do artista pernambucano o dominó enseja uma linguagem plástica e adquire, a um só tempo representante e representado, matéria pictórica. Lenora de Barros estabelece novas formas e sons aplicando a mímica à poética do Construtivismo. Emanuel Nassar subverte os pontos cardeais em pintura a um só tempo cerebral e espontânea. Felipe Barbosa introduz uma lógica estritamente geométrica à bola de futebol, transformando-a, concomitantemente, em tela e pintura. Artur Barrio, Lula Wanderley e Maurício de Castro lançam mão de uma interpretação singular, poética e irônica da tecnologia. *De dentro para fora*, de Barrio, é um objeto luminoso e sombrio, um dos mais bem concebidos gritos de luz em época de trevas. A retirada eletrônica da bola no vídeo de Wanderley subverte a lógica objetiva do jogo, deixando aflorar o balé subjacente e o título irônico *A arte é o futebol sem bola*. A bandeira nacional é reapropriada em contextos diferenciais por Jorge Fonseca, Jorge Duarte e Marcos Cardoso. Instrumento de localização de desaparecido, apelo de paz ou colcha de retalhos de sucata industrial, o símbolo deixa a esfera cívica para mergulhar nas vicissitudes do país real. Carla Linhares e Silvia Feliciano instalam suas diferentes concepções de cidades. Pequenos pedaços de madeira crua, banhados em óleo de copaíba, contrastam com os imaculados e adocicados modelos em estilo *chippendale*. Jarbas Lopes aplica ao já híbrido *fusca* teuto-brasileiro trocas das cores primárias. David Cury lança os *impenetráveis*, com trenas flexíveis e metros rígidos, em jocosa referência aos trabalhos de Oiticica. Rochelle Costi inverte a proposta antropófaga com a sua enorme e devoradora imagem do prato popular. Tipografias vernaculares, documentadas por Édson Meireles, e as arquiteturas dos subúrbios cariocas reinterpretam formas concebidas tradicionalmente em terreno erudito. A arquitetura moderna brasileira recriou os

cânones do movimento e estabeleceu um refluxo na produção internacional no pós-guerra. Tuca Reinés flagrou a poética singular da casa de Estêvão, situada na paulistana favela de Paraisópolis. Isaac Soledade, baiano escultor nas praias cariocas, representa em areia a avenida Paulista e o monumento histórico do Paço Imperial. João Gilberto, em página diagramada por Luciano Figueiredo, é homenageado como um dos fundadores de uma nova estética que transcendeu, em muito, os domínios estritos da música.

Elemento de relevo na exposição é a apresentação, pela primeira vez, do conjunto completo de oito *não-objetos* de Ferreira Gullar. Essas obras introduziram o gesto do espectador como parte do poema. Privilegiam o ato presente ou, no dizer de Mário Pedrosa, "descobrem o tempo no esforço formidável do concretismo de definir o espaço".[3]

Gullar nos concedeu permissão e supervisionou a produção da totalidade dos não-objetos, três dos quais, inéditos, jamais haviam saído do papel. O público terá assim a oportunidade histórica de vê-los em sua totalidade. Arnaldo Antunes criou um poema-instalação a partir de um desenho que reúne o gestual automático e uma organização espacial concretista. *Fa-tal*, *Violeto* e *Alfavelaville*, de Luciano Figueiredo, Waly Salomão e Oscar Ramos mesclaram princípios neoconcretos a uma poética *pop* e veicularam seus poemas em grandes tiragens em capas de discos e outros produtos da indústria de massas.

Os poemas concretos de Décio Pignatari e Augusto de Campos juntam esforços de transformação formal e política. As telas de Waldomiro de Deus, pertencentes a um universo geralmente denominado de *ingênuo*, efetuaram, já nos anos 60, a fusão entre manuscrito e imagem. A onça de José Alcântara funde força selvagem e rigor de construção. José Paulo confere força poética aos tijolos com a gravação da palavra *repetir*. Manoel Faria Leal, descoberto por Lélia Coelho Frota, flagra a imensidão do mundo urbano com uma linguagem a um só tempo figurativa e geométrica. Muito provavelmente sem jamais haverem visto qualquer pintura cubista, artesãos do pantanal mato-grossense produzem as violas-de-cocho que poderiam ser criação de um *designer* contemporâneo citando os trabalhos de Bracque e Picasso.

O Brasil não é, contudo, um lugar infenso a purismos e dualismos. Boa parte das revisões críticas lançou mão de pares como emoção e razão, geometria e figuração, informalismo e formalismo, construção e experimentação, projeto e *métier*, orgânicos e racionais. Felizmente, contudo, a produção da maior parte de nossos bons artistas sempre foi muito mais rica e complexa, não se conformando a esse redutor esquema binário. Prevalecia, ainda, entre não poucos intelectuais, sobretudo até o final dos anos 60, uma valorização absoluta do elemento puro, fosse ele erudito ou popular. O candomblé era considerado nobre e intocado, superior, portanto, à poluída macumba. O rural sobrepunha-se ao urbano, e a periferia – área de transição e choque entre ambos – era considerada de nenhum interesse. Nas artes, o hermetismo de concepção era valor se agregado à dificuldade de acesso à sua fruição. A cultura de massas era considerada a grande vilã pasteurizadora e destruidora da arte



Exposição Tudo é Brasil, Paço Imperial,
ago. a out. 2004, Rio de Janeiro.
Foto: Sérgio Querini, acervo Itaú cultural.

verdadeira. Essa hierarquia foi abalada, de certo modo, pela linguagem de artistas de vários domínios que agiam separadamente e que a historiografia simplificadoramente listou sob a denominação de tropicalistas. Oiticica, em seu penetrável *Tropicália*, deixa uma TV ligada e sintonizada em canal comum de televisão. O percurso de intrincado espaço é povoado de referências a elementos locais. A estratégia fica também evidente no setor de música popular. Nas obras de Caetano Veloso e Gilberto Gil a vanguarda mais elaborada se relaciona com hinos populares, ritmos diversos e clássicos do mau gosto regional. O cinema de Gláuber Rocha abandona a aridez isolada e rural de *Deus e o diabo na terra do sol*, passando a filmar os transes dessa mesma terra. Rogerio Sganzerla apresenta a *nouvelle-vague* aos escuros becos da boca-de-lixo paulistana em *O bandido da luz vermelha*. Bem antes de se falar em *high and low*, Augusto de Campos antecipou certas fusões e contrastes em seu poema 'Luxo-lixo' de 1965.

O Tropicalismo assinala, pela primeira vez, a mistura como valor necessário e positivo da cultura contemporânea e brasileira. A brasilidade é essencialmente urbana e o hibridismo é a sua característica principal. A indústria de massas, o mau gosto e os diversos repertórios já não metem medo aos intelectuais nessa *geléia-geral* do que se convencionou chamar de Brasil. Nesse sentido a mostra contempla uma sala de contextualização desse momento cultural que, no final dos anos 60, foi paralela e diversamente vivido, com suas especificidades e questões próprias, nos territórios de artes plásticas, cinema, teatro e música.

O catálogo de uma exposição é um objeto quase triste. Lembra sempre a falta da mostra, da qual se torna, na melhor das hipóteses, um *souvenir* ou, no pior caso, um *memento* nostálgico. Acreditamos que uma das funções de uma exposição é a de levantar questões que ultrapassem os seus limites físicos e, sempre que possível, de área de conhecimento. No caso de Tudo é Brasil, resolvemos produzir um fôlder diretamente ligado à exposição e um livro que discutisse suas questões em vários domínios.

O volume *Tudo é Brasil* reúne ensaios nos quais especialistas examinam, em suas áreas específicas de conhecimento, a formação de um modo brasileiro a partir da viagem das idéias, combinação de antagônicos e opostos, retradução de elementos originais em lógica particular e local. Aprendemos que, à semelhança das artes visuais, chegam ao Brasil com grandes transformações as doutrinas políticas, econômicas, práticas psicanalíticas, métodos antropológicos, estilos musicais, literários, objetos de *design*, danças e programas de televisão. Através de recortes específicos, indicam tais estudos que podemos afirmar que o hibridismo constitui um dos modos de constituição de linguagens e práticas em diversos setores do Brasil contemporâneo."

Bibliografia

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
CAVALCANTI, Lauro. *Preocupações do belo:* arquitetura moderna dos anos 1930-1940. Rio de Janeiro: Editora Taurus,1995.
_____ . *Quando o Brasil era moderno*: artes no Rio de Janeiro 1905-1960. Rio de Janeiro: Paço Imperial/Aeroplano, 2001.
GOMES, Ângela Castro. *Essa gente do Rio*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.
MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel,1979.
PEDROSA, Mário. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro (1967). In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

Notas:

1 Tudo é Brasil foi patrocinado pelo Itaú Cultural; e a trilogia O Brasil Redescoberto, Quando o Brasil era Moderno e Caminhos do Contemporâneo, pelo BNDES.
2 Bhabha, op. cit., 2001.
3 Op. cit., 1975.

Vitrina ilustrativa da chegada da família real portuguesa ao Brasil exposta na Galeria Colonização e Dependência, inaugurada em 1989 no Museu Histórico Nacional.
Foto: Rômulo Fialdini, acervo Banco Safra



Vera Lúcia Bottrel Tostes

O PROBLEMA DAS RESERVAS TÉCNICAS: COMO ENFRENTAR O APEGO DEVORADOR?

Museus são instituições que ocupam no mundo contemporâneo uma importância que dificilmente pode ser negada e que culturalmente não deve ser ignorada. Essas instituições, de trajetória multicentenária, têm em suas coleções um dos seus lugares centrais, através dos quais podem estabelecer estreito laço afetivo com os usuários.

Se as musas romanticamente inspiraram o local museal de memória, a capacidade humana de modificar o meio ambiente estabeleceu que este é o universo voltado à guarda e à disseminação de tudo aquilo que produz, e que, portanto, pode ser denominado cultura material ou imaterial.

Procurarei apresentar aqui alguns pontos de reflexão sobre o processo de guarda dos chamados *testemunhos* culturais da humanidade e os desafios enfrentados nos dias atuais, em especial nos grandes museus.

A existência dos seres vivos no nosso planeta, em termos relativos, tem curta duração. Essa afirmação é válida mesmo quando se consideram alguns exemplares de longa vida da fauna ou da flora, cuja aparência nos levaria a crer numa relativa eternidade. Em outras palavras, todos os seres vivos estão sujeitos a um fim. Ao expandir o pensamento e direcionar a percepção ao grande universo é possível realizar um movimento de compreensão de que nada é permanente.

O ciclo da vida baseado no princípio e no fim de tudo é uma das fortes razões para explicar a intenção e a compreensão de que guardar objetos possa significar a perenidade do que é temporário – quase como dizer: já que irei, algo ficará.

Esse comportamento gera, conseqüentemente, um enorme apego ao que é material, tanto no nível pessoal como no coletivo, justificado pela razão de salvaguardar a memória.

Por extensão, as instituições denominadas *de memória* se inserem nesta categoria de apego, na qual museus, bibliotecas e arquivos têm lugar de excelência. Neles são guardadas, com especial cuidado, coleções que, pela resolução de um pequeno grupo, devem sobreviver a tudo e a todos. Prosseguindo neste raciocínio, pode-se considerar que os trabalhadores, mantenedores, doadores, etc. desses espaços de preservação são igualmente pessoas, com alto teor de apego, em busca da sua própria perenidade. Em alguns casos, pode-se mesmo classificá-las como canibais do apego.

O apego à vida, no entanto, é inerente à natureza humana e se manifesta de diferentes formas. Uma delas é o ato de colecionar e de preservar o que é colecionado.



Galeria Guerra do Paraguai, no Museu Histórico Nacional/Iphan/MinC. Foto: arquivo do MHN

Como coletar e preservar são missões centrais para a maioria dos museus, em especial dos chamados museus nacionais, onde as coleções estão em permanente atualização, o apego torna-se mais acentuado. Esse processo provoca um dos maiores desafios para os museus contemporâneos que é o de saber o que coletar, o que preservar e o que fazer com um grande número de objetos, sobretudo os que estão em suas reservas técnicas.

Essas questões têm ocupado, com destaque, os encontros internacionais que tratam dos acervos, sua preservação e guarda.

Em todos os países, os museus e seus órgãos tutores governamentais ou associações mantenedoras privadas percebem que não podem arcar com o crescente custo de manutenção das coleções. Essa situação vem forçando, cada vez mais, o estabelecimento de uma política que defina o que deve ou não ser anexado às coleções museológicas, o que deve ou não ser renovado. A falta de planejamento para aquisição e descarte de acervo coloca os museus diante de reservas abarrotadas de itens que ali ficam sepultados, sem mover a energia mínima de ir e vir nos espaços. Mesmo sem considerar o custo dessa inércia, com pessoal, equipamentos, etc., o simples fato da não-mobilidade já basta para fazer refletir sobre a situação que retrata a realidade de muitos museus no mundo.

Essa situação remete para as questões referentes às ações de coleta e de baixa dos itens que compõem as coleções, sem os quais as reservas não teriam razão de existir.

A aquisição dos objetos sem um critério claro, deixando que o padrão comportamental do apego seja o interlocutor da prática de guardar por guardar, resulta na multiplicidade de itens preservados sem a apreciação da sua



Galeria Expansão, ordem e defesa, no Museu Histórico Nacional/Iphan/MinC. Foto: arquivo do MHN

real necessidade. Como conseqüência, muitas reservas estão recheadas de objetos questionáveis, hoje protegidos sob o *guarda-chuva* de preservar a memória de alguém ou de alguma coisa, revestidos da aura de eternidade física e espacial.

Do outro lado está um mundo que se defronta com a cruel realidade da falta de recursos para manter todas as coleções. O que fazer e como lidar com o que não pode ser removido de uma instituição, porque se atribui uma vida pretensamente eterna aos objetos, são questões que vêm gerando muitas reflexões e já algumas soluções.

Em muitos países, profissionais de museus, em recentes encontros, têm enfrentado e debatido o tema. Novos procedimentos se iniciam, associando coletar com disponibilizar. Não se trata de baixa, no sentido que hoje utilizamos, mas no da disponibilidade dos objetos não compatíveis com o objetivo do museu.

Países como a Holanda, por exemplo, já adotaram procedimentos no sentido de estabelecer um guia para normatizar a disponibilidade de coleções baseado na documentação do acervo e na competência dos profissionais envolvidos com os processos de aquisição e descarte.

A revista *Icom News* publicou, em 2003, o exemplo do Museu Holandês de Pesos e Medidas, que teve 70% da sua coleção distribuída entre 50 outros museus. No entanto, o custo de 80 mil Euros provocado por esta operação levantou questões qualificadas pelos técnicos como – "tão cínicas como fundamentais" –, questões complementadas pelas indagações: "Não seria melhor guardar do que fazer circular? Não deveríamos trancar a porta da reserva e jogar

a chave fora? Ou estabelecer quantas horas/trabalho devem ser despendidas?" No entanto, o ponto mais polêmico da ação foi a venda, em leilão na Sotheby's, de 140 objetos do museu.

Esses acontecimentos levaram a França a estabelecer, em 2002, uma lei para os museus, baseada nos seguintes itens:

1. Conservar, restaurar, estudar e divulgar as coleções.
2. Tornar as coleções acessíveis ao público.
3. Desenvolver e implementar uma política de disseminação educacional e cultural que garanta acesso igualitário e cultural para todos.
4. Contribuir para o desenvolvimento e disseminação do conhecimento e da pesquisa.

No entanto, a questão sobre os bens inalienáveis e a venda, ou mesmo sobre a disponibilidade de acervos, continuou sem uma definição. Além disso, o termo "coleções de estudo e pesquisa", que aparecia preliminarmente, acabou por não constar no texto final da lei.

Se essas questões preocupam na Europa, para os museus americanos, na maioria privados, a comercialização não é o cerne da questão. Tal prática já é realizada, em especial nos museus que têm seus próprios códigos e procedimentos independentes das normas americanas ou internacionais. Mesmo assim, a opinião está dividida entre os que aceitam o procedimento de venda, desde que baseado em laudos documentais, e os que consideram mais ética a remoção para outra instituição.

Como se pode observar, apesar de haver certo consenso quanto à necessidade de disponibilizar as coleções, o assunto causa ebulição própria de um novo tempo, que antevê um novo modelo de procedimentos. O Comitê de Ética do Icom, através do seu chefe, Geoffrey Lewis, resolveu manifestar-se, esclarecendo:

disponibilizar – a remoção permanente de um objeto da coleção do museu – aparenta contradizer a obrigação básica do museu que é a de manter perpetuamente as coleções. Há casos, no entanto, em que disponibilizar é desejável. As condições sob as quais é possível e o procedimento a ser seguido constituem o objeto do debate e definem ainda que, no caso de venda, o recurso não deve ser aplicado em obras ou ampliação do espaço museológico, mas na aquisição de novo acervo.

Estas palavras deixam claro que a venda não é totalmente descartada como hipótese de disponibilidade de acervos.

Historicamente, a questão tem antecedente que nos remete à década de 1940, quando as galerias dos museus eram ainda ordenadas de maneira a expor todo o acervo que buscava explicar o mundo em toda sua dimensão. Um acúmulo de itens que remetia em muitos casos aos antigos "gabinetes de curiosidade".

Durante a Segunda Guerra Mundial, os museus europeus tiveram de retirar das galerias para seus depósitos subterrâneos, ou mesmo transferir para lugares mais seguros, a totalidade ou uma significativa parcela de seus acervos. Um exemplo que se pode tomar é o da National Gallerie de Londres, que teve toda a coleção levada para uma mina de carvão desativada fora da capital, onde permaneceu até o final da Guerra. No retorno, os graves problemas socioeconômicos do momento contribuíram para uma lentidão no processo que colaborou não só para a reorganização das galerias, que



Galeria Colonização e Dependência, no Museu Histórico Nacional/Iphan/MinC. Foto: acervo Banco Safra



passaram a exibir novas práticas, como também a definir novos critérios para as condições ideais de conservação.

Os museus foram chamados a afastarem-se das bases tradicionais, pelo seu discurso, e a buscarem novas estratégias para explicar o mundo mediante um conceito mais didático e mais social, servindo-se de menos objetos para mostrar a realidade pretendida. A incorporação desses métodos trouxe para os museus a necessidade da criação de espaços de guarda que passaram a receber grande número de itens. Simultaneamente, foram estabelecidas normas para a sua existência e conservação das coleções – as reservas técnicas.

A influência da nova tendência museológica é percebida no Brasil somente no início da década de 1960. Os grandes museus nacionais, como o Museu Histórico Nacional, reorganizaram os circuitos expositivos, adequando-os aos recentes conceitos historiográficos, retirando das galerias o que foi considerado excesso. No entanto, sem um projeto de local definido para a proteção do excedente, grande parte dos acervos foi, em algumas instituições, depositada em salas fechadas com avançados níveis de insalubridade, provocando, com o passar dos anos, a deterioração de alguns objetos e a falta de controle sobre eles.

Somente em meados da década de 1970

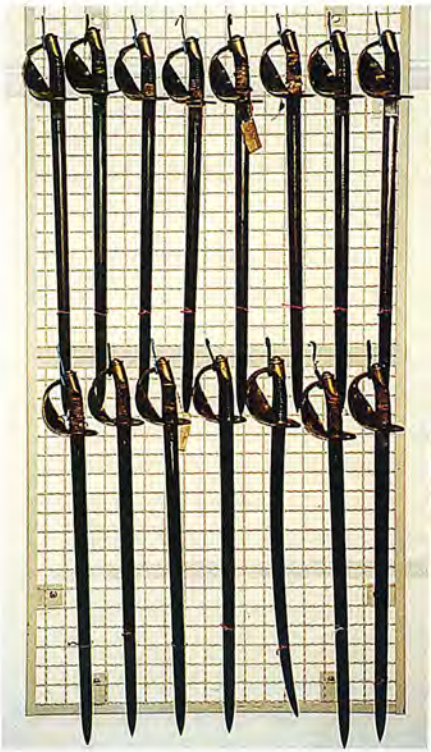
tomou vulto, no Brasil, a idéia de Reserva Técnica, já adotada nos principais museus europeus e americanos. Este termo, que não só

substitui, mas até mesmo opõe-se ao de depósito, *vigente naquela época, define um conjunto de áreas com atividades distintas e especialmente interligadas, com características próprias de segurança, iluminação e climatização adequadas à conservação, segurança e fácil acessibilidade.*

A citação é do museólogo Jorge Cordeiro, responsável pela reserva técnica do Museu Histórico Nacional, autor do projeto de sua implantação em 1982-1983, e que é hoje uma das maiores autoridades sobre o assunto, no Brasil.

Passadas mais de duas décadas da iniciativa pioneira que influenciou outras instituições, o corpo técnico do Museu encontra-se, mais uma vez, debruçado sobre a questão, reavaliando o dimensionamento do espaço, hoje limitado para a necessidade da permanente atualização das coleções e a carência cada vez maior de técnicos qualificados.

Detalhe da coleção de armaria, organizada em coleções de estudo. Reserva técnica do Museu Histórico Nacional/Iphan/MinC. Foto: arquivo do MHN



Nos últimos anos, vem-se implantando uma nova política para a área, em conjunto com outros setores da instituição, com o propósito de:

1. Ordenar didaticamente o acervo em *coleções de estudos*, possibilitando a visita e a pesquisa dos objetos em reserva.
2. Ampliar as galerias permanentes e dinamizar as exposições temporárias que têm na coleção seu conteúdo principal, tanto no Museu como fora, permitindo a mobilidade do acervo, levando-o ao conhecimento do público, evitando depósitos de objetos sepultados no recinto.
3. Completar e atualizar as coleções, através de uma política mais ativa, visando à inclusão de novos itens. Se as décadas de 1960 a 1980 representaram uma queda de novos objetos, hoje a realidade é diferente. A instituição volta a ter credibilidade e, em 2003, setenta doadores procuraram espontaneamente o museu ou foram contatados, o que resultou na aquisição de 1.780 itens novos. Se, por um lado, essa iniciativa é bem-vinda, por outro, é preocupante, uma vez que a diminuição do corpo técnico nos últimos anos torna o setor carente, e também porque o espaço de armazenamento das coleções, em breve, não comportará novos itens, mesmo que se venha a considerar a disponibilidade de algum acervo.
4. Tornar o espaço visível sem causar danos à segurança dos objetos. Este é o projeto que,



Detalhe do setor de pesquisa da reserva técnica do Museu Histórico Nacional/Iphan/MinC. Foto: arquivo do MHN

com a remodernização dos espaços, se pretende inaugurar no início de 2006. O projeto, financiado pelo Ministério da Cultura, permitirá que o público tenha uma visão dos mais de mil metros quadrados de área, através de vidros protegidos e por meio de uma nova organização interna. A reserva técnica poderá ser entendida como uma galeria, sem perder sua característica.

Ao exemplo do MHN poder-se-iam acrescentar outros, uma vez que a realidade, no Brasil, é hoje constituída por ações independentes, com alguns pontos de semelhança com outras instituições, como a carência de pessoal e a falta de estratégias de segurança e conservação.

O patrimônio móvel e sua guarda necessitam da atenção dos governantes e dos técnicos dos museus. Observar o que está acontecendo no mundo e refletir sobre as novas ações podem ajudar a encontrar soluções para problemas muito semelhantes, como a falta de espaço, recursos e pessoal que une praticamente todos os museus mundiais.

O que fazer? Criar uma ou mais reservas centrais em espaços fora dos museus, como alguns países europeus já estão pondo em prática? Criar critérios de disponibilização do que é excedente? E como fazer? São questões que precisam ser enfrentadas, deixando de lado o apego canibalesco exagerado – uma vez que uma dose correta de apego é importante para o cuidado com as coleções.

Se o momento é de incorporar novos princípios, é forçosamente o momento de reestruturar um sistema nacional que defina critérios através da experiência acumulada por muitos técnicos, ao longo de anos de trabalho. Infelizmente, no Brasil, a falta de continuidade nas ações governamentais leva à insegurança perante as ações centralizadas. É lamentável que assim seja. Não adianta o discurso filosófico sobre o apego quando o exemplo, na prática de algumas soluções centralizadoras, é incoerente com a segurança. As equipes dos museus têm sido confrontadas com grandes desafios de um ambiente crescentemente complexo que obriga repensar a função e objetivos do museu.



Rodrigo Melo Franco de Andrade fotografado em outubro de 1968. Acervo do Arquivo Noronha Santos/Copedoc/Iphan.

Rodrigo Melo Franco de Andrade

O Patrimônio Histórico e Artístico e a Missão da Universidade[1]

In *Publicação da Universidade da Bahia*, 1963.

O alto título de professor *honoris causa* da Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia, que hoje venho receber, com o mais profundo reconhecimento, não posso considerá-lo distinção merecida pessoalmente, mas tão-só manifestação do propósito desta Faculdade de prestigiar a obra de proteção ao patrimônio histórico e artístico do país. À importância cada vez maior que a defesa do espólio cultural herdado de nossos maiores assume, para o povo brasileiro e para as instituições de ensino superior que ele possui, mais representativas e cônscias de suas responsabilidades, a Faculdade de Arquitetura e a própria Universidade da Bahia tinham de ser, por motivos óbvios, extremamente sensíveis. Eis por que, compenetrada de que lhe cabe participar da tarefa da preservação do acervo monumental do Brasil, nomeou seu professor honorário o servidor público que há mais de um quarto de século chefia o órgão destinado àquele encargo. Deliberou assim a Faculdade associar-se à campanha visando resguardar o legado inestimável das gerações brasileiras que nos antecederam, por meio de um ato expressivo, que não enaltece determinado indivíduo e sim a causa nele representada.

Agradeço, em nome de meus dedicados companheiros da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e no meu próprio, à nobre e douta Congregação da Faculdade de Arquitetura, a proposta da outorga do título e ao egrégio Conselho Universitário a aprovação da honrosa iniciativa. Agradeço-a particularmente a um dos professores mais distintos da mesma Faculdade, o doutor Admar Guimarães, ao qual nossa repartição já devia serviços assinalados. Tanto maior e mais calorosa é a gratidão, minha e de todos os servidores da DPHAN, quanto cada dia mais árduo se tem tornado o labor que nos cumpre executar, valendo-nos a solidariedade da Universidade da Bahia como estímulo precioso, nas circunstâncias atuais.

Agravam-se e multiplicam-se, de fato, ultimamente, as ameaças ao espólio cultural que nos incumbe proteger. A despeito das prescrições bem inspiradas das constituições que têm regido o Brasil, desde a de 1934, complementadas pela legislação especial em vigor a partir de 1937, os riscos a que está exposto nosso patrimônio histórico e artístico só tendem a aumentar. Concorrem para esse efeito a ação do desgaste do tempo e a dos fatores climáticos desfavoráveis na fragilidade intrínseca da maioria dos monumentos, de par com os danos produzidos pelo comércio imobiliário, freqüentemente convertido em especulação,

tudo isso piorado por certo espírito de "desenvolvimentismo" mal concebido, decorrente da incompreensão quase generalizada entre nós da importância fundamental dos valores a proteger. Há, pois, necessidade premente da mobilização de nossos compatriotas mais esclarecidos, no seio das instituições educativas e em todos os setores, a fim de fazer a população nacional compenetrar-se do dever cívico e do próprio interesse utilitário que tem de defender vigorosamente seu acervo cultural.

A Universidade da Bahia não começa agora a tomar em consideração o problema, uma vez que desde vários anos, por benemérita iniciativa de seu eminente e saudoso reitor Edgard Santos, cuja lembrança me desperta grande emoção, realizou a obra notável da restauração de um dos mais belos monumentos desta cidade, para aí instalar, na condição de órgão universitário, o Museu de Arte Sacra, que V. Exª., magnífico reitor Albérico Fraga, como digno sucessor de tão ilustre pioneiro, tem prestigiado e favorecido excepcionalmente. O estabelecimento se tem enriquecido e elevado no conceito público, graças ao apoio firme concedido por V. Exª. ao erudito historiador beneditino, dom Clemente da Silva Nigra, a quem coube a honra de assumir-lhe a direção e que foi trazido do quadro dos servidores da DPHAN, circunstância que dá motivo justificado para nosso envaidecimento. Cabe afirmar que o alcance da fundação avultou extraordinariamente no Brasil, não só por ter sido o primeiro museu nacional dedicado à arte religiosa, à altura do estágio atual de desenvolvimento do país, mas sobretudo por ter constituído a primeira criação universitária de fato significativa no domínio de museus.

Sem dúvida, ligado à universidade da então capital da República, já existia o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Mas este foi criado ainda ao tempo do Brasil reino, evoluiu por meios próprios e só razões de conveniência administrativa o fizeram integrar-se naquela universidade, na qual permanece, não obstante, como elemento excêntrico. Nem a riqueza de suas coleções, nem a formação esmerada ou a obra de alta categoria de seu pessoal técnico devem coisa alguma à Universidade do Brasil. Ao passo que a Universidade da Bahia, com a criação do Museu de Arte Sacra, demonstrou verdadeira compreensão do papel do museu como instituição peculiar de cultura no mundo moderno. Não teve em vista prover qualquer de seus institutos de ensino superior de uma dependência, destinada a exposição de acervo com finalidades didáticas. Empreendeu a recuperação da belíssima edificação do antigo Convento de Santa Teresa, para convertê-la na sede de um museu de arte, compatível com a classe do monumento e cujas atribuições consistiam e consistem, não nas de órgão complementar de ensino acadêmico ou profissional, mas nas de instituição de cultura com objetivos próprios, visando, na espécie, a afinar a inteligência e a aprimorar a sensibilidade da mocidade estudantil e da população em geral, por meio de emoções estéticas. A função dos museus, na sociedade contemporânea, adquiriu tal relevo e tem produzido tais benefícios culturais, que a criação de um deles, com a categoria e as condições desejáveis, constitui realização de mérito indiscutível. Prova do valor cada vez

maior atribuído universalmente a essas instituições é sua multiplicação e prestígio nos Estados de regime socialista, ao mesmo tempo que nos países mais evoluídos no regime da democracia representativa. E, quanto a museus de arte integrantes de universidades das grandes nações, bastará referir que as três mais famosas universidades norte-americanas – Harvard, Yale e Princeton – possuem estabelecimentos do gênero que correspondem, pela excelência da organização e do acervo, à celebridade de cada um daqueles centros de estudos superiores, cumprindo notar que Harvard, além do prestigioso Fogg Museum, situado no próprio *campus* em Cambridge, se orgulha de um outro museu, de arte bizantina, localizado em Dumbarton Oakes, na proximidade de Washington.

Atendendo-se a esses exemplos, verifica-se que não tinham fundamento as críticas feitas à criação do Museu de Arte Sacra da Universidade da Bahia. O desinteresse e a ignorância da população nacional em matéria de artes plásticas e da história do desenvolvimento da civilização material em nosso país é uma lacuna grave de cultura e lamento dizer que atinge os diplomados em cursos superiores. Urgia, pois, e urge ainda criar museus dignos desse nome, como o fez esta Universidade, ou contribuir para sua criação, em condições de permitir e estimular o contato direto mais fácil possível de todas as camadas de nosso povo, mas particularmente da mocidade acadêmica, com obras de arte expressivas dos mestres do passado e do presente, como também com outros testemunhos significativos da evolução histórica do Brasil. A atração proveitosa que instituições daquela natureza, de boa qualidade e orientadas convenientemente, podem exercer nos meios universitários tive oportunidade de ver comprovada há alguns anos, no museu da Universidade de Princeton, onde um grupo de visitantes, notáveis, procedentes de uma reunião internacional dedicada à história das artes e à museologia, foi assessorado por um estudante de curso jurídico.

Estou certo de que o museu universitário baiano não tardará a exercer, nos círculos acadêmicos e em toda a população local, a influência viva e benéfica observada na ação de instituições congêneres estrangeiras. Desde agora, ele desperta extraordinário interesse nos forasteiros e sua notoriedade já considerável no país aumentará muito com a realização, entre as paredes evocativas do antigo Convento de Santa Teresa, no recinto ora ajustado às exigências de um estabelecimento moderno, do 3º Congresso Nacional de Museus, reunido na Bahia por proposta formulada no 2º Congresso, nas últimas horas de sua vida fecunda, pelo queridíssimo e insubstituível amigo e colega José Antônio do Prado Valadares, brilhante professor desta Universidade e emérito diretor do Museu do Estado.

Organizado pela eminente doutora Heloísa Alberto Torres, que ocupa, com autoridade e proficiência incomparáveis, a presidência da Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus, aquele congresso tem debatido algumas das questões de maior atualidade que interessam aos especialistas e à causa dos museus em geral. Entre estas uma das mais relevantes se relaciona com as atribuições das universidades: é a da formação dos

museologistas no Brasil. Peço permissão para rogar, para seus aspectos principais, a benévola atenção do magnífico reitor e do egrégio Conselho Universitário.

A importância da questão resulta da magnitude do papel reclamado aos museus na vida contemporânea das nações civilizadas. Não são mais admissíveis nos responsáveis pela orientação e o funcionamento dessas instituições a improvisação de capacidades, nem o empirismo de técnicas. E, se na administração federal, desde a década de 1930, foi criado um curso de museus, no Museu Histórico Nacional, por iniciativa e sob a direção do ilustre dr. Gustavo Barroso, curso esse que se ampliou apreciavelmente e se considera de extensão universitária, ele não pode, todavia, *data venia*, bastar às necessidades do país. Por mais dedicada e esclarecida que seja sua superintendência, por mais proficientes e zelosos que sejam os respectivos professores e por muito melhoradas que tenham sido as instalações do curso, não há possibilidade de o currículo comportar as disciplinas fundamentais e auxiliares indispensáveis à formação de especialistas para as diversas modalidades de museus modernos. Somente as universidades têm condições para corresponder aos reclamos da preparação adequada dos museologistas de que o Brasil precisará, não apenas em futuro remoto, mas em futuro próximo.

Sobretudo em virtude da autonomia e da flexibilidade que a nova lei de diretrizes e bases da educação nacional atribuiu às universidades e aos órgãos regionais de ensino, para constituição de currículos, torna-se possível, com a simples introdução de mais algumas poucas disciplinas, utilizar os cursos universitários existentes para formação dos museologistas licenciados, de cuja falta nosso meio já se ressente e cada vez mais se ressentirá. Com as matérias ministradas nos cursos de belas-artes e de arquitetura, nos de ciências, de história e sociologia, acrescidas das disciplinas novas do campo da museografia, a viabilidade e o proveito do concurso das universidades para o fim pretendido me parecem indubitáveis. Os órgãos competentes da Universidade da Bahia saberão, porém, muito melhor que eu, como planejar e efetivar a formação plenamente satisfatória dos especialistas desejados. A ambiência prestigiosa da cidade de Salvador contribuirá para que a questão suscitada conte com o apreço merecido e propiciará a solução satisfatória, espero que sem demora inconveniente.

Entretanto, impõe-se aos poderes públicos da União, dos estados e dos municípios compenetrarem-se, de sua parte e preliminarmente, da grande importância do problema. O excesso de liberalidade com que têm sido nomeados, regular e irregularmente, funcionários para as repartições federais, estaduais e municipais contrasta com a parcimônia que caracteriza a admissão de pessoal técnico e administrativo para os museus. No tocante em particular a funcionários técnicos da carreira de conservador, o quadro de servidores do Ministério da Educação, do qual dependem todos os museus federais, é vergonhosamente irrisório, e isso ocorre também na área do funcionalismo estadual e municipal. Urge, portanto, remediar a situação.

Ao submeter aos órgãos e personalidades exponenciais da Universidade da Bahia essas questões, referentes a

instituições de cultura da mais alta importância na hora presente e à formação, para servi-las, de técnicos de nível superior, estou certo de que me dirijo aos que podem senti-las mais vivamente em todo o Brasil.

Aos doutos membros da Congregação da Faculdade de Arquitetura, aos quais fiquei a dever a lembrança generosa do título hoje recebido, peço permissão para dizer que, num meio beneficiado com parcela insigne do acervo monumental do país, missão de primeiro plano deve contar com seu concurso: a de mostrar que a preservação cuidadosa de nossos monumentos do passado não é incompatível e sim perfeitamente conciliável com os surtos mais impetuosos do progresso brasileiro. Com a responsabilidade de preparar os jovens arquitetos e urbanistas que deverão edificar e aperfeiçoar nossas cidades, seus professores baianos têm condições excepcionalmente favoráveis, na ambiência sugestiva da primeira cidade construída no Brasil, para incutir a convicção de que o espírito progressista esclarecido se ajusta com a maior espontaneidade à conservação e à valorização do patrimônio histórico das nações. Ninguém melhor, no território brasileiro, do que os mestres universitários da Bahia poderá ensinar que o desenvolvimento feito à custa e com o sacrifício de valores genuínos insubstituíveis não é progresso verdadeiro, mas demonstração de atraso e inconsciência.

Nunca o Brasil precisou tanto quanto agora de resguardar os testemunhos da obra realizada pelas ínclitas gerações que formaram a nacionalidade.

Muito obrigado.

Nota

1 Discurso pronunciado por ocasião da cerimônia em que recebeu o título de doutor *honoris causa* pela UFBA, em 11.12.1962, e publicado no livro *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: MINC/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação PróMemória, 1987. P.172-175.



Entrada principal do Museu Lasar Segall, São Paulo.

Denise Grinspum

Política educacional do Museu Lasar Segall: construções poéticas e inexauríveis

A célebre frase de Oswald de Andrade – "só a antropofagia nos une" – é uma das narrativas modernas que mais revelam a cultura como fenômeno socialmente construído. Não há como educar sem partir desse princípio – e foi assim que se constituiu a política educacional do Museu Lasar Segall nos últimos 20 anos.

No documento intitulado *Proposta para a definição de uma política cultural para o Museu Lasar Segall*, de 1977, elaborado pelo então diretor Maurício Segall, percebia-se claramente que os objetivos da Instituição estavam calcados nos princípios da livre expressão. De acordo com o referido documento:

o museu não pode constituir-se nem em um sarcófago *e nem em um depósito de luxo de obras de arte e cultura. ...* [o museu] *deve conseguir aliar à sua função de* expositor *e* apresentador *de produtos reconhecidos e institucionalizados da cultura aquela de propiciar o desenvolvimento do potencial criativo de cada um de seus visitantes.*

Maurício sustentava que, além de guardião da obra de seu patrono, o Museu deveria promover atividades

voltadas para o desbloqueio sensitivo da grande maioria da população (massificada, padronizada e, portanto, com a sensibilidade criativa bloqueada), através do exercício criativo de seus freqüentadores.

Ora, esses eram exatamente os argumentos defendidos por Victor Lowenfeld que introduziu, na década de 1950, a proposição moderna da "livre expressão criadora". Ele acreditava que a educação precisava romper com o uso de moldes impostos pelos professores que inibiam a espontaneidade das crianças:

A livre expressão, originada no expressionismo, levou à idéia de que a arte na educação tem como finalidade principal permitir que a criança expresse seus sentimentos e que arte não é ensinada mas expressada. Esses novos conceitos, mais do que aos educadores, entusiasmaram artistas e psicólogos, que foram os grandes divulgadores dessas correntes, e, talvez por isso, promover experiências terapêuticas passou a ser considerada a maior missão da Arte na Educação (Barbosa, 1978:45).

As idéias do inglês Herbert Read, divulgadas no livro *Educação através da arte*, também afetaram sobremaneira as idéias de ensino da arte dos anos 60 aos 80 no Brasil. Ele afirmava que todo o mundo era tido como neurótico em potencial, capaz de salvar-se desta condenação se habilidades



Discussão dirigida em visita monitorada ao Museu Lasar Segall/Iphan/MinC. Foto: arquivo MLS

criativas, inteiramente natas, não fossem reprimidas pela educação convencional:

> *Todo o mundo era considerado um artista de algum tipo, cujas habilidades especiais, mesmo que quase insignificantes, tinham que ser encorajadas como contribuição a uma riqueza infinita de vida coletiva* (Thistlewood, 1986:35).

Nada mais natural que Maurício Segall tivesse definido a política cultural do Museu a partir desses princípios então vigentes no Brasil, até a década de 1980. Além disso, Maurício, por herança de seu pai, estava imerso nos preceitos do Movimento Expressionista, de onde nasceu este pensamento educacional.

Desta forma, o ensino da arte, desenvolvido tanto nas escolinhas de arte difundidas por Augusto Rodrigues, como nas escolas de ensino formal, não facilitava o contato com obras de artistas consagrados, pois isso poderia contagiar a criatividade espontânea das crianças. Afirmava-se que "o importante é o processo e não o produto". Portanto, bastava oferecer uma gama diversificada de materiais para que dali surgisse uma experiência criativa e espontânea.

Na década de 1980, surgiu uma enorme alteração no enfoque da arte-educação. O que antes era centrado no desenvolvimento das potencialidades do aprendiz passou a ser centrado na interação deste com a natureza da própria arte. Em 1984, quando da publicação de seu livro *Arte-educação: conflitos/acertos*, Ana Mae Barbosa trazia à

tona as questões epistemológicas discutidas em torno do ensino da arte nos EUA e na Inglaterra. A abordagem essencialista da arte-educação, defendida por Gombrich no livro *Arte e ilusão*, em 1960, já havia apontado para a necessidade de se investigarem mais profundamente a percepção e a representação simbólicas. Por isso, afirmou Ana Mae:

> *a história da arte e a apreciação artística, isto é, o ensinar a ver, não são mais encaradas na escola como um desvirginamento da expressão infantil, mas como um dos modos de iniciá-la no conhecimento, na fruição e na comunicação do e com o mundo* (Barbosa, 1984:59).

Esta idéia baseia-se no fato de que o contato com a arte não se dá espontaneamente, e que os espectadores de arte modificam sua apreciação estética qualitativamente em função de sua interação com o conhecimento acumulado socialmente através da história das produções artísticas.

A abordagem norte-americana *Discipline Based Art Education – DBAE*, que se fortaleceu muito a partir dos anos 80, considerou que as pessoas que se envolvem inteligentemente com arte não o fazem apenas através da elaboração de objetos artísticos, mas pela aquisição de conhecimento sobre história da arte e pela capacidade de realizar julgamento crítico e estético. Assim, o ensino de arte passou a se estruturar a partir das disciplinas de história da arte, crítica, estética e produção.

No Brasil, esta abordagem foi antropofagizada por Ana Mae Barbosa, sob a denominação de Proposta Triangular e passou a ser aplicada a partir do ensino simultâneo de: leitura da obra de arte, contextualização e produção.

O novo paradigma proposto derrubou a idéia de que a arte tem apenas a função de desenvolver os aspectos subjetivos da expressão, desempenhando um papel libertador na formação geral da criança. A proposta confere à arte a condição de forma de conhecimento. É, portanto, a partir desta concepção que o termo *educação artística* passa a ser substituído por *ensino da arte*.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais – ARTES, lançados em 1997, destacam que uma das características do novo marco curricular é a reivindicação de nomear a área como *ensino de artes* e não mais como *educação artística*, no sentido de incluí-la como disciplina e não mais como atividade no currículo.

O ENSINO DE ARTE MUDOU. E OS MUSEUS COM ISSO?

Em 1985, quando o chamado Serviço Educativo do Museu Lasar Segall[1] foi implantado, toda essa discussão sobre a mudança de paradigma do ensino da arte estava em ebulição e foi extremamente propícia para uma das tarefas essenciais que o Museu tinha de enfrentar: a mediação entre obras de arte e visitantes. Como diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP, na época, a professora Ana Mae Barbosa realizou uma série de seminários internacionais, sendo o do americano Robert Ott o que pôs os arte-educadores brasileiros em contato com uma metodologia para a leitura da obra de arte.

A imagem entrou definitivamente para o contexto da sala de aula e os professores

também começaram a desenvolver seus métodos de apreciação da imagem de arte. Muito embora os métodos entre o que se faz com a imagem na sala de aula e com as obras de arte nos museus em muito possam assemelhar-se, há uma diferença marcante: nada substitui a experiência do contato com obras de arte originais. Além disso, as exposições – principais veículos de comunicação museológica – articulam semânticas que dificilmente poderiam ser elaboradas no contexto escolar. Mas o que torna a experiência ainda mais peculiar é o contexto patrimonial.

Deste modo, o setor educativo do Museu Lasar Segall adotou como uma de suas premissas a necessidade de pesquisar formas de aquisição de conhecimento sobre o objeto artístico, numa perspectiva museológica. No início dos anos 90, o conhecimento sobre a teoria de compreensão estética de Abigail Housen, cuja tese de doutorado demonstra como se desenvolvem os estágios de percepção visual, transformou-se na principal referência para a elaboração de quaisquer instrumentos de mediação por nós desenvolvidos, dentre os quais se destacam as visitas monitoradas e os *cadernos de exercícios de leitura*.[2]

Os princípios de educação patrimonial, desenvolvidos por Maria de Lourdes Parreiras Horta, foram também visitados. E uma grande afinidade revelou-se entre as metodologias de apreciação estética (Housen, 1983; Ott, 1988; Parsons, 1992; Rossi, 1997) e a metodologia cunhada por Horta. Enquanto as metodologias de apreciação estética buscam desenvolver a capacidade de "observar, analisar, interpretar, contextualizar e re-significar" o objeto artístico a partir da interação com as percepções do sujeito, a metodologia da educação patrimonial visa

explorar e utilizar todo o potencial que os bens culturais preservados oferecem como recursos educacionais, desenvolvendo as habilidades de observação, análise, atribuição de sentidos, contextualização e valorização do patrimônio.

Recursos expográficos do Museu Lasar Segall/Iphan/MinC. Caderno de exercício de leitura da obra de arte. Foto: arquivo MLS



As teorias de compreensão estética podem ser aplicadas tanto no contexto patrimonial como em sala de aula.[3] O que diferencia o primeiro contexto do segundo é a valorização de conteúdos atitudinais.

Antoni Zabala (1998:29-48), em *A prática educativa – como ensinar*, aponta que devemos entender o termo *conteúdos* como tudo o que se tem de aprender a fim de alcançar determinados objetivos, abrangendo não apenas as capacidades cognitivas, mas também as capacidades motoras, afetivas, as de relação interpessoal e de inserção social. Zabala adota o agrupamento feito por César Coll como *conteúdos conceituais*, *procedimentais* e *atitudinais*. Essa classificação corresponde, respectivamente, às perguntas: "o que se deve saber?"; "o que se deve saber fazer?"; e "como se deve ser?". As perguntas se resumiriam no que é preciso saber, saber fazer e ser.

Os *conteúdos conceituais* abrangem fatos, conceitos e princípios. Os *conteúdos factuais* propiciam o conhecimento de fatos, acontecimentos, situações, dados e fenômenos concretos e singulares. Por exemplo, a biografia de Lasar Segall. Os conceitos e princípios são termos abstratos. Os conceitos se referem ao conjunto de fatos, objetos ou símbolos que têm características comuns. Exemplos desses tipos de conteúdos seriam: saber o que é pintura, desenho ou escultura, gêneros, linguagens, técnicas. Os princípios se referem às mudanças que descrevem relações de causa-efeito ou de correlação. Seriam, por exemplo, normas e regras de uma corrente artística: o que torna um artista moderno, figurativo ou uma obra expressionista. Os dois tipos de conteúdos – conceitos e princípios – podem ser tratados conjuntamente, já que ambos têm em comum a necessidade de compreensão. Farão parte do conhecimento do aluno quando ele souber utilizá-lo para a interpretação, compreensão ou exposição de um fenômeno ou situação; quando for capaz de situar os fatos, objetos ou situações concretos naquele conceito que os inclui.

Os *conteúdos procedimentais* incluem, entre outras coisas, o conhecimento de procedimentos, regras, técnicas, métodos, estratégias, destrezas ou habilidades. Constituem um conjunto de ações ordenadas e com um fim, quer dizer, dirigidas para a realização de um objetivo. São eles: ler, desenhar, observar, calcular, classificar, etc.

Os *conteúdos atitudinais* podem ser agrupados como valores, atitudes, normas. No contexto educacional, o autor ressalta como valores os princípios ou idéias éticas que permitem às pessoas emitir um juízo sobre as condutas e seu sentido. São valores: solidariedade, respeito aos outros, responsabilidade, liberdade. Atitudes são tendências ou predisposições relativamente estáveis das pessoas para atuar de certa maneira, por exemplo: cooperar com o grupo, escutar os colegas, ajudar a preservar o patrimônio não tocando nos objetos. As normas são padrões ou regras que devemos seguir em determinadas situações que se estendem a todos os membros de um grupo social, com a finalidade de atender aos valores acordados. Por exemplo, em relação às regras organizacionais, o público deve respeitar os horários de abertura e fechamento das exposições. Em relação ao comportamento, os visitantes devem respeitar as regras de "não correr e não comer" nas salas de exposições; e "não tocar

nas obras", com o objetivo de ajudar na preservação do patrimônio coletivo.

A fim de não se confundirem os procedimentos adotados em relação a objetos de cunho histórico com os de arte, e com o objetivo de contemplar as práticas educacionais do Museu Lasar Segall, a área de Ação Educativa passou a formular seus programas sob a denominação de Educação para o Patrimônio.

Tanto os museus de história, como os de ciência e de arte, buscam formas de mediação que propiciam aos seus públicos a possibilidade de interpretar os objetos de suas coleções, atribuindo-lhes os mais diversos sentidos, estimulando-os a exercer, como cidadãos, a responsabilidade social de compartilhar, preservar e valorizar os patrimônios. Os métodos serão muitos e sempre adequados às realidades de cada instituição, de cada acervo, de cada educador envolvido, independente da tipologia do museu.

Formulação de política educacional e prática sistemática de avaliação

A política educacional é dinâmica, pois está sempre baseada na prática, na experiência dos membros da equipe e na interação com os contextos educacionais externos à instituição. Sua formulação é gerada a partir de discussões realizadas tanto no próprio setor como no colegiado técnico-administrativo.[4] Além disso, como qualquer outra política setorial, é apresentada e debatida em assembléia geral.

Desde a implantação, ao formular sua política educacional, o setor explicitou a necessidade de se desenvolverem ações para públicos diversos, mas por dificuldade de se compor uma equipe com o número suficiente de integrantes para esse atendimento, apenas foram desenvolvidos alguns trabalhos pontuais com idosos, e acabou sendo dada prioridade ao atendimento às escolas de ensino básico. Desde o início, há uma meta clara: pelo menos 50% do atendimento será prestado a escolas das redes públicas.

Desde 1985, quando o setor foi implantado, até 1999, grande parte das visitas era agendada conforme a demanda das escolas, por ordem de chegada. Pelo menos metade das vagas era reservada às escolas públicas (municipais e estaduais).

O aumento da demanda foi se tornando crescente, o que levou o setor a optar por uma nova política de atendimento: uma parte do calendário aberto para a demanda espontânea e outra dedicada a projetos de longa duração. Assim, desde 1999, o desenvolvimento de projetos continuados passaram a fazer parte da política. Desta forma, ficou mais fácil aprofundar conteúdos, rever métodos e procedimentos e poder avaliar o trabalho desde a preparação em sala de aula até atividades posteriores à visita. Nesses projetos, os professores são co-autores da seleção dos conteúdos dos roteiros e responsáveis pelo desenvolvimento de uma série de conteúdos em sala de aula. Por isso, o projeto de cada escola inicia-se com uma série de seminários e reuniões entre a equipe do Museu e os professores, a fim de que possam ter instrumentos para elaborar a parceria que se propõe.

A experiência de trabalhar por projetos fora iniciada em 1996, em uma escola

estadual de ensino fundamental, próxima ao Museu, que tinha por hábito solicitar que os alunos fossem pesquisar sobre o artista Lasar Segall. Havíamos observado que boa parte dos trabalhos escolares resumia-se em copiar textos biográficos e etiquetas de parede. Intencionalmente, essa escola foi convidada a se envolver em um projeto. Essa foi uma das escolas-campo pesquisadas tanto em minha tese de doutorado como na pesquisa de avaliação desenvolvida por Adriana Mortara Almeida[5], e os efeitos do projeto de longa duração foram avaliados de maneira altamente positiva, tal como o retorno espontâneo de 40% dos alunos que tinham visitado o Museu com a escola. A pesquisa validou a formulação da política adotada.

Material didático, cursos de capacitação para professores e visitas monitoradas – uma tríade de sucesso

Desde 1998, a área de Ação Educativa vem oferecendo, em caráter de empréstimo, a todos os professores que agendam visitas, material didático especialmente elaborado para ser utilizado em sala de aula. Trata-se de uma pasta-fichário que consta de três módulos: textos históricos sobre a vida e trajetória artística de Lasar Segall; bibliografia de referência e propostas de aplicação em sala de aula.

Atividade de ateliê em visita monitorada ao Museu Lasar Segall/Iphan/MinC. Foto: arquivo MLS





Jogos na exposição, como parte do programa Arte em família, desenvolvido pelo Museu Lasar Segall/Iphan/MinC. Foto: arquivo MLS

Os textos históricos estão subdivididos em capítulos que contextualizam Lasar Segall em relação ao Movimento Expressionista alemão e seu envolvimento com o Modernismo do Brasil. A bibliografia de referência apresenta os principais livros publicados em português sobre a obra do artista.

Em observação ocorrida em sala de aula, foram notadas situações em que professores utilizavam o material de maneira inadequada, levando os estudantes, por exemplo, a copiar os textos históricos. Situações como essa levaram o setor a formular cursos de capacitação para o uso do material didático. Desde então, os alunos dos professores que passaram a freqüentar esses cursos demonstraram um aproveitamento muito melhor nas visitas monitoradas.

O Programa de Educação para o Patrimônio desenvolve também, desde 1996, o projeto Arte em Família – Sábados no Museu Lasar Segall, que consta de uma série de visitas monitoradas à exposição *Lasar Segall: Construção e Poética de uma Obra*, oferecidas a famílias com crianças de, no mínimo, cinco anos de idade. Os visitantes, separados em grupos, são convidados a realizar tarefas e a participar de jogos e brincadeiras que desenvolvam as habilidades de ver, reconhecer e analisar as características das obras expostas. Também são desenvolvidas atividades práticas no ateliê-galpão, sempre relacionadas com algum aspecto abordado na etapa anterior.

Em 2004, iniciou-se um programa de atendimento a portadores de deficiência visual e deseja-se estendê-lo a portadores de deficiência física, tão logo seja instalada uma plataforma de acesso à exposição de longa duração.

Formação de pessoal

Pela dificuldade crescente de preservar uma equipe suficiente[6] para manter os programas definidos pela política educacional, o setor tem desenvolvido um trabalho intenso de formação de estagiários e voluntários. Dois estagiários, estudantes universitários, que são mantidos regularmente com remuneração do Iphan, passam um período inicial de formação até poderem assumir atividades de atendimento e elaboração de roteiros.

Tanto o corpo de voluntariado como os estagiários advindos de universidades passam inicialmente pela área de Ação Educativa, que coordena uma série de atividades programadas com diversos técnicos do Museu, a fim de que os ingressantes conheçam a diversidade e complexidade da instituição e possam optar pela área em que pretendem atuar.

O Museu tem oferecido sistematicamente vagas de estágios para os estudantes do Curso de Especialização em Museologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Muitos deles, ao término do programa exigido de 40 horas, permanecem como voluntários, desenvolvendo atividades de pesquisa ou ações que contribuam para o trabalho cotidiano do Museu.

Mesmo após 20 anos de atividade contínua, a área de Ação Educativa do Museu Lasar Segall, que acumulou práticas e um corpo de reflexão teórica, ainda busca, como diz Ernst Cassirer, a revelação da inexauribilidade dos aspectos das coisas, que é um dos grandes privilégios e um dos mais profundos encantos da arte. E é também da experiência educativa em museus.

Bibliografia

A HISTÓRIA da Arte-Educação em São Paulo: Primeiro Livro de Registros. São Paulo: AESP, [data?].

BARBOSA, Ana Mae. *Recorte e colagem* – influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil. São Paulo: Ed. Associados/Cortez, 1982.

_____. *Arte-educação*: conflitos e acertos. São Paulo: Max Limonad, 1984.

_____. *Arte-educação*: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação Iochpe,1991.

_____. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: Com Arte, 1998.

_____. e SALLES, H.M. (org.). *O ensino da arte e sua história*. São Paulo: MAC-USP, 1990.

BARRETO, Maria de Lourdes Parreiras Horta. *Educação patrimonial* II. Folheto, s/l. s/n., s/d..

CASSIRER. Ernst. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

COLL, César. *O construtivismo na sala de aula*. 5.ed. São Paulo: São Paulo ? , 1998.

DEWEY, John. A arte como experiência. In: *Dewey*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1980.

EISNER, Elliot. *The role of discipline-base art education in America's Schools*. Los Angeles: Paul Getty, 1988.

_____. Estrutura e mágica no ensino da arte. In: EISNER, Elliot. *Arte-educação*: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. e DOBBS, Stephen M. *Silent pedagogy*: how museums help visitors experience exhibitions. 26 p. (Datilografado).

FALK, Dierking. *The Museum experience*. Washington: Whalesback Books, 1992.

FAVARETTO, C. Educar e avaliar: uma perspectiva contemporânea. São Paulo, FEUSP, [data?]. (Digitado).

FERRAZ, Maria Heloísa C. de T. e FUSARI, Maria F. de Rezende. *Metodologia do ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 1993.

FUSARI, M. Felisminda. Arte no currículo escolar: para quê? Que arte e como conhecê-la nas aulas? *Revista de Educação*, São Paulo, n. 7, p. 33-35, 1992.
GADOTTI, Moacir. *História das idéias pedagógicas*. São Paulo: Ática, 1997.
GRINSPUM, Denise. Educação patrimonial como forma de arte e cidadania: Educação com arte. *Ideais* 31, São Paulo, Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2004.
_____ . Museu e escola: responsabilidade compartilhada na formação de públicos. *Boletim Arte na Escola*, São Paulo, Fundação Iochpe, n. 34, mar./abr. 2004.
_____ . *Educação para o patrimônio*: museu e escola – responsabilidade compartilhada na formação de públicos. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2000.
_____ . *Discussão para uma proposta de política educacional da Divisão de Ação Educativo-Cultural do Museu Lasar Segall*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes São Paulo, 1991.
_____ . Pensando educação patrimonial no Museu Lasar Segall . In: 1967-1992 *Museu Lasar Segall 25 anos: históricos, análises, perspectivas*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992.
_____ . A formação do educador e o museu. *Pátio*: revista pedagógica, Porto Alegre: Artes Médicas, n. 4, 1998.
_____ . Circular os métodos é nossa missão. *Boletim Arte na Escola*, Porto Alegre n. 3, 1993.
HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. O processo de comunicação em museus. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n. 11989.
_____; GRUNBERG, E. e MONTEIRO, A. *Guia básico de educação patrimonial*. Brasília : Iphan, 1999.
HOOPER-GREENHILL, Eilean. *The educacional role of the museum*. London: Routledge, 1994.
HOUSEN, Abigail. *The eye of the beholder*: measuring aesthetic development. Faculty of Graduate School of Education of Harvard University, 1983. Tese de doutorado.
_____ . Museums in an age of pluralism. *Art Education Here*, Massachusetts, College of Art, 1987.
IAVELBERG, Rosa. *A leitura dos parâmetros curriculares nacionais de artes visuais na formação contínua de professores do ensino fundamental*. São Paulo: ECA/USP, 1999.
LOPES, Maria Margareth. A favor da desescolarização dos museus. *Revista Educação & Sociedade*, São Paulo, n. 40, 1991.
LEI de diretrizes e bases da Educação Nacional. Rio de Janeiro: Dunya, 1998.
LOWENFELD, V. e BRITTAIN, W. L. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
LUCA, Mark. The museum as educator. In: *Museums imagination and education*. Paris: Unesco, 1973.
OTT, Robert William. *Teaching criticism in museum: the museum education anthology*. The National Art Education Association. Jun. 1988 (Datilografado).
_____ . e HURWITZ, Al. *Art in education: an international perspective*. Pennsylvania State University, 1984.
PARSONS, Michael. *Compreender a arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
PILLAR, Analice e VIEIRA, Denyse. *O vídeo e a proposta triangular no ensino da arte*. Porto Alegre: UFRGS/Fundação Iochpe, 1992.
READ, Herbert. *Arte e alienação*: o papel do artista na sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
_____ . *Educación por el arte*. Buenos Aires: Paidós, 1964.
_____ . *A redenção do robô*: meu encontro com a educação através da arte. São Paulo: Summus, 1986.
ROSSI, M. Helena. *Leitura de imagens nas artes visuais*: estágios evolutivos (relatório final). Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul/Prefeitura Municipal, 1997.
SANTOS, Magaly de O. Cabral. *Lições das coisas (ou canteiro de obras) através de uma metodologia baseada na educação patrimonial*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Educação da PUC/RJ. 1997.
SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. Salvador: Centro Editorial e Didático – UFBA, 1993.
SEGALL, Maurício. *Proposta para a definição de uma política cultural para o Museu Lasar Segall*. São Paulo, 1977. (Datilografado).
_____ . Museu Lasar Segall: Uma proposta museológica num país em Desenvolvimento. São Paulo, 1985 (Datilografado).
SEGALL, Maurício. Conferência de abertura do encontro museológico do Curso de Especialização em Museologia. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia – USP, 2000.
_____ . Museologia brasileira: da crítica à proposta. Palestra para o seminário A Museologia Brasileira e o Icom: convergências ou desencontros? São Paulo, 1995.
SWIFT, John. Discipline - based art education: origins, meanings and development. *Journal of Art & Design*, Corsham, v. 9, n. 3, p. 346-51, 1990.
ZABALA, Antoni. *A prática educativa*: como ensinar. Porto Alegre: Artmed, 1998.

Notas

1 A denominação Serviço Educativo manteve-se até 1988, quando o regimento interno foi reformulado e passou a se adotar o termo Divisão de Ação Educativo-Cultural. Em 1998, passou a denominar-se Área de Ação Educativa.

2 *Caderno Exercício de Leitura* é um instrumento que auxilia o visitante a observar, analisar e interpretar uma obra de Segall, pertencente a outras coleções. É elaborado a partir de metodologia desenvolvida pela Área de Ação Educativa. Já foram produzidas mais de 15 versões, desde 1995, quando foi inaugurada a exposição de longa duração.

3 No Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a aplicação da teoria desenvolvida por Housen é denominada *Visual thinking currriculum*. Para diagnosticar o estágio de desenvolvimento estético das crianças, são utilizadas reproduções de imagens em sala de aula, com a mesma metodologia usada no Museu.

4 O colegiado é uma instância de direção coletiva, composta por um membro do Conselho Deliberativo, os dois diretores, todos os chefes de área e um funcionário que tenha participação ativa e cooperativa na discussão e formulação das políticas do Museu. Reúne-se duas vezes por mês.

5 Com o apoio da Vitae, entre 1999 e 2000, foi realizada uma pesquisa de avaliação da exposição de longa duração e de sua ação educativa, sob a coordenação de Adriana Mortara Almeida.

6 Desde 1988, o Iphan não tem possibilidade de realizar contratações. Por isso, cargos vagos foram extintos. Dessa forma, com a saída ou mudança de função, hoje a área de Ação Educativa opera com apenas um servidor do Iphan e uma funcionária contratada pela Associação Cultural de Amigos do Museu Lasar Segall.



Atividades no curso de capacitação de professores para o uso de material didático, desenvolvido pelo Museu Lasar Segall/Iphan/MinC. Foto: arquivo MLS



Bonecas karajá.
Foto: Marcel Gautherot.
Acervo Arquivo Noronha
Santos/Copedoc/Iphan

Regina Abreu

MUSEUS ETNOGRÁFICOS E PRÁTICAS DE COLECIONAMENTO: ANTROPOFAGIA DOS SENTIDOS

O PROBLEMA

A trajetória dos museus etnográficos confunde-se com a própria história da antropologia. Muita coisa mudou no percurso que vai do final do século XIX, quando predominavam os grandes museus enciclopédicos guiados por uma vertente antropológica evolucionista, à tendência contemporânea de museus étnicos ou tribais em que os *outros* passaram a se auto-representar, usando a instituição *museu* como instrumento de suas lutas por auto-afirmação. Este ensaio tem por objetivo focalizar algumas passagens importantes dessa história no contexto brasileiro, enunciando algumas das principais práticas de colecionamento.

Partindo do mapeamento de Mariza Peirano com relação à trajetória da antropologia no Brasil, e tomando algumas reflexões de James Clifford sobre práticas de colecionamento nas pesquisas etnográficas e nos museus, pretendo trazer alguns apontamentos sobre um campo pouco explorado: os museus etnográficos. Ao apresentar alguns estudos de caso de práticas de colecionamento de antropólogos, meu objetivo é mostrar como os museus têm sido decisivos na construção de certas visões sobre diferentes culturas ou construções de alteridades.

A especificidade da cultura material com o poder de objetificar, ou seja, de tornar palpáveis e concretas representações que primam pelas abstrações nos discursos das pesquisas etnográficas, é plena de conseqüências. As coleções formadas por antropólogos a partir de objetos coletados nas pesquisas de campo têm, muitas vezes, o poder de cristalizar imagens poderosas sobre outras culturas. A visualidade destes objetos e as narrativas que as coleções configuram são responsáveis pela formação de representações muitas vezes unívocas. Por outro lado, os recentes debates em torno da auto-representação dos povos antes esquadrinhados pelos antropólogos trazem novas práticas de colecionamento, lançando novos olhares e perspectivas.

ANTROPOLOGIA NO BRASIL: FOCOS DE ALTERIDADE

A antropologia é uma área de conhecimento devotada à construção da alteridade. O olhar sobre o *outro*, o compreender o *outro* nos seus próprios termos, o lançar-se para territórios exóticos e longínquos, distantes de tudo o que é familiar ao sujeito do processo de conhecimento, o interessar-se pelos outros povos, por outras culturas, outras formas de existência, tudo

isso parece constituir a singularidade desta que, para além dos contornos da própria disciplina, se configura como uma maneira *sui generis* de ver o mundo e de se ver no mundo. Mas a especificidade do trabalho do antropólogo abarca também o âmbito da construção da subjetividade e poderíamos mesmo dizer que, ao tecer interpretações sobre o *outro*, o antropólogo não pode deixar de inventar uma maneira peculiar de espreitar a si mesmo, exercitando um incessante trabalho comparativo de conhecimento e autoconhecimento. Como já sinalizaram muitos antropólogos, procurar o conhecimento sobre o outro é também indagar sobre si, debruçando-se sobre diferentes formas de construção do humano. Deste modo, a construção de alteridade enquanto aspecto fundante da antropologia deve ser entendida como um processo complexo e dinâmico que envolve relações entre sujeitos e objetos que se constroem mutuamente. Esta situação relacional e processual da antropologia permite perceber sua longa trajetória, do final do século XIX aos nossos dias, como algo diverso e plural. E isso não apenas pelas mudanças de enfoques e referenciais teóricos que certamente são importantes, mas também porque as construções dos sujeitos e dos objetos diferem em larga escala. Pensar esta trajetória privilegiando as relações e os processos que se estabelecem entre sujeitos e objetos permite falar em antropologias, no plural, como indicou Mariza Peirano,[1] bem como em antropólogos, no plural, que produzem e constroem alteridades também no plural.

É ainda Mariza Peirano quem sugere uma tipologia de alteridades construídas no processo do conhecimento antropológico brasileiro. Em primeiro lugar, diferentemente do que ocorreu com a antropologia de outros países, no Brasil os antropólogos produziram essencialmente uma antropologia do Brasil, ou seja, o País tem sido o caso etnográfico privilegiado. Em vez de estudarem outros povos de outros continentes, como fizeram antropólogos americanos ou franceses, os antropólogos brasileiros têm-se dedicado a estudar diferentes culturas em seu próprio país. Trata-se de uma tradição peculiar do nosso modo de tecer o conhecimento sociológico e antropológico, seguindo os passos de grandes ensaístas do século XIX que se devotaram a pensar e a contribuir para a construção da nação brasileira.

Deste modo, independentemente das linhagens intelectuais e dos referenciais teóricos, Mariza Peirano salienta que, até os anos 50 do século passado, a tendência teria sido a de formular uma *alteridade radical*, quando os antropólogos se dedicaram essencialmente aos estudos de povos exóticos ou radicalmente diferentes da sociedade do observador, ou seja, a sociedade ocidental moderna. Desta formulação inicial, a antropologia teria deslizado para um campo de estudos em que a ênfase era a análise de diferentes processos de contato, provocados por frentes de expansão e projetos de colonização destes povos exóticos ou radicalmente diferentes de outros grupos sociais. Surgiram os chamados estudos de fricção interétnica, que focalizavam o contato entre alteridades. Pesquisas importantes foram produzidas nas décadas de 1970 e 1980, destacando-se temas relativos a indigenismo e campesinato. No início dos anos 70, os antropólogos brasileiros passaram a pesquisar em grandes cidades, iniciando

uma tendência de longa duração na antropologia, a antropologia urbana. Mariza Peirano denomina esta tendência estudos de *alteridade próxima*, cujo principal desafio consiste na compreensão de diferentes aspectos do *ethos* nacional. Por fim, desde os anos 80, os antropólogos brasileiros dedicaram-se a uma série de estudos sobre as ciências sociais no País. A antropologia passou a indagar acerca de si mesma, de sua própria trajetória. Esta tradição de estudos é denominada por Mariza Peirano *alteridade mínima*.

Os quatro tipos ideais propostos – alteridade radical; contato com a alteridade; alteridade próxima; alteridade mínima – servem de ponto de partida para uma reflexão sobre a trajetória dos estudos antropológicos no País. Esta tipologia parece útil, pois permite perceber a polifonia da categoria *alteridade* e as múltiplas possibilidades e caminhos de pesquisa abertos pela antropologia, em pouco mais de um século. Se, nos primeiros anos da disciplina, construir a alteridade consistia em falar de um *outro* literalmente distante e exótico, quando os estudos recaíam principalmente sobre o nosso outro por excelência, os povos indígenas, no início do século XXI as fronteiras entre a sociedade do observador e a sociedade tomada como objeto vêm se tornando cada vez menores, a ponto de os povos indígenas incorporarem e tomarem para si muitos dos discursos e instituições que apenas faziam sentido entre os modernos ocidentais. A instituição *museu* representa um destes casos. Se, outrora, esta era restrita ao mundo ocidental, hoje, numa antropofagia dos sentidos, ela vem sendo devorada e apropriada por outras sociedades e culturas.

A PRÁTICA DE COLECIONAMENTO COMO OBJETIFICAÇÃO DAS CULTURAS

A prática de colecionamento pode ser considerada universal. Em todas as culturas humanas, os indivíduos formam coleções, sejam particulares, sejam coletivas. O ato de colecionar pode ser mesmo pensado como uma operação mental necessária à vida em sociedade, expressando modos de organização, hierarquização de valores, estabelecimento de territórios subjetivos e afetivos. Colecionar, neste sentido, significa estabelecer ordens, prioridades, inclusões, exclusões e está intimamente associado à dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social.

Deste modo, é preciso não confundir a noção universal da prática de colecionamento com o sentido particular de que o colecionamento foi investido no Ocidente moderno, num regime de produção capitalista, como acumulação deliberada de bens ou enquanto propriedade de objetos materiais ou imateriais que alguns passam a deter em detrimento de outros.

Como prática universal, o colecionamento pode ser percebido em diferentes sociedades, como o fez Marcel Mauss, em sociedades tribais da Melanésia, na famosa análise do Kula trobriandês, onde eram colecionados colares e pequenos objetos com o objetivo de trocas rituais.[2] Pode ainda haver um tipo de colecionamento no qual os objetos selecionados não sirvam para ser armazenados, mas sim distribuídos,

consumidos ou mesmo queimados e destruídos. É o caso da instigante análise de Marcel Mauss sobre o *potlatch*, fenômeno disseminado entre tribos do noroeste americano.[3] Nessas tribos, os participantes dos rituais passam uma parte do tempo armazenando alimentos, confeccionando peças de vestuário e ornamentos, organizando danças, ensaiando cânticos para, num momento seguinte, distribuírem e consumirem amplamente tudo o que foi *colecionado*. Embora estudado inicialmente em sociedades tribais, o *potlatch* tornou-se referência para estudos de antropologia em sociedades complexas, podendo ser observado em diferentes rituais, como nas festas carnavalescas, onde se forma extensa coleção de cultura material e imaterial cujo objetivo consiste na exibição em um desfile de uma hora para ser totalmente destruída a seguir.

A noção particular de colecionamento produzida pela sociedade ocidental moderna é discutida por alguns autores como James Clifford, com base nos estudos de MacPherson, sobre o *individualismo possessivo* ocidental.[4] De acordo com esses estudos, teria surgido no século XVII um *eu* ideal como possuidor: o indivíduo cercado pela propriedade e pelos bens acumulados. "O mesmo ideal poderia ser aplicado às coletividades à medida que estas fazem e refazem seus *eus* culturais" – assinala Clifford. Inspirado pelos estudos de MacPherson, Richard Handler escreveu um ensaio importante sobre o tema do patrimônio, mostrando, num estudo de caso no Canadá, a relevância social para o Ocidente de noções como "ter um patrimônio" ou de "*objetificar* uma cultura". Somos regidos por uma sociedade do colecionamento como propriedade de bens que devem ser expostos ao olhar, como se estas coleções pudessem falar por si sós, representando culturas e pensamentos.

A noção particular de colecionamento como propriedade e acumulação parece atravessar também outro domínio pouco focalizado, o das nossas pesquisas e trabalhos intelectuais. Somos colecionadores por excelência das populações que configuram nossos objetos de estudo. A história da antropologia é a história da formação de extensas coleções sobre povos exóticos, longínquos e, mais recentemente, próximos e até mesmo íntimos. Do colecionamento de conchas dos melanésios, colares dos tupis, pirâmides e múmias dos egípcios, passando por instrumentos de trabalho de culturas em desaparecimento no contexto da sociedade industrial, chegamos a colecionar a nós mesmos – nossas fotografias em pesquisas de campo e congressos, nossos diários de campo, nossas correspondências com colegas de trabalho, etc. A passagem da alteridade máxima para a alteridade mínima é também uma passagem por colecionamentos diversos, cujos sentidos e significados se alteram substancialmente.

De indivíduos possessivos, instados a formar nossas coleções individuais para nos localizarmos no mundo adulto, fomos treinados enquanto antropólogos para praticar o colecionamento do outro. Não podemos esquecer o lugar que ocupamos inseridos no contexto da ciência moderna com seu olhar hierarquizador, selecionador, classificador, ordenador. Fomos treinados a fazer *boas* coleções de nós mesmos e dos outros, mas não estamos de modo algum libertos deste equipamento mental. Como

assinalou James Clifford, a idéia de que a identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimento, memórias, experiências) atravessa nossos discursos, como cidadãos e antropólogos. Colecionar tem sido uma estratégia para a distribuição de um eu (pessoal ou coletivo), uma cultura e uma autenticidade possessivas.

Fazer a história das coleções etnográficas no contexto de uma história da antropologia me parece, portanto, um objetivo importante para compreender as diferentes maneiras de apropriação e leitura das culturas. James Clifford propõe que passemos a ver a etnografia também como uma forma de "colecionar a cultura", realçando os modos como os diversos fatos e experiências foram selecionados, reunidos e retirados de suas ocorrências temporais originais. Para usar uma linguagem modernista, poderíamos traduzir a história destas coleções e, conseqüentemente, a história da antropologia, como um diversificado processo de antropofagia dos sentidos. Os objetos colecionados são, a um só tempo, expropriados de seu contexto original e ressignificados no contexto das coleções etnográficas e dos museus. Neste processo de colecionamento, múltiplos sentidos podem ser atribuídos aos objetos. O antropólogo converte-se também em um devorador de fragmentos de culturas. Nos museus, estes fragmentos são comumente usados para representar a cultura como um todo, representação sensivelmente problemática. Stocking comenta a diferença da apresentação dos objetos nas coleções elaboradas pelo general Pitt Rivers e nas coleções elaboradas por Franz Boas. Enquanto nas primeiras os objetos eram

organizados linearmente, em termos de qualidades formais ou funcionais externamente definidas, para transmitir uma mensagem etnocêntrica do gradualismo evolucionista conservador,

nas coleções elaboradas por Boas os objetos eram

organizados contextualmente, buscando preservar as múltiplas funções e os significados profundos de uma determinada forma, para transmitir uma mensagem do relativismo liberal.[5]

Os museus etnográficos no Brasil: da coleção de estudo às culturas objetificadas

Os primeiros antropólogos brasileiros eram essencialmente colecionadores e trabalhavam nos grandes museus fundados ainda no século XIX: Museu Nacional (1818); Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e Museu Paulista (1894). Lilia Schwarcz relata que nesses museus, inicialmente, predominava o caráter enciclopédico das pesquisas, sob a hegemonia das ciências naturais.[6] A antropologia se misturava com outras disciplinas como a zoologia, a paleontologia, a botânica, a mineralogia, a geologia, a paleontologia. No maior desses museus, o Museu Nacional, é a partir das administrações de Ladislau Netto (1874-1893) e de Batista Lacerda (1895-1915) que a pesquisa científica se estrutura e se difunde com a publicação de uma revista trimestral – *Os Archivos do Museu Nacional*. Os novos pesquisadores eram, em grande parte, naturalistas e suas pesquisas implicavam necessariamente a formação de coleções de

estudos. A antropologia constituía um ramo das ciências biológicas e naturais. As pesquisas eram pautadas por questões de antropologia física baseadas, sobretudo, em modelos de craniometria. O primeiro curso de antropologia oferecido no País foi ministrado em 1877 por João Batista Lacerda e tinha como programa análise da anatomia humana. Os estudos de antropologia física levaram à prática do colecionamento de ossos humanos, sobretudo de crânios. Lacerda, por exemplo, comenta em artigo publicado na revista do Museu Nacional sua satisfação em poder levar adiante trabalho sobre os botocudos, uma vez que já conseguira reunir 11 crânios de "espécies dessa tribo".[7] Lacerda se inseria no amplo debate evolucionista que procurava encontrar em culturas afastadas exemplos de estágios mais atrasados que comprovassem uma *infância da civilização*. A prática de colecionar vestígios de outros povos iniciou-se, portanto, no Brasil como uma prática ligada à antropologia física, com a proliferação de coleta de ossos humanos entre os nativos. Nesta primeira fase da antropologia, o ideal de todo antropólogo era organizar uma "coleção sistematicamente e cientificamente classificada", como dizia o naturalista Emílio Goeldi.[8]

A prática de colecionar artefatos representativos das diferentes culturas intensificou-se particularmente entre viajantes e naturalistas, num período em que o colecionismo implicava recolher vestígios e testemunhos da botânica, da biologia e da cultura. Não por acaso os grandes museus etnográficos congregavam diferentes vertentes da ciência, sem distinção. Grupioni, em estudo pioneiro sobre coleções e museus etnográficos, observa que, ainda em finais dos anos 30, a diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres, se indispôs com Mário de Andrade por este haver formulado a proposta de separar em dois museus a parte etnográfica da parte de história natural do Museu Nacional.[9] Esta prática de colecionamento articulava-se com uma visão positivista da ciência, calcada na evidência empírica como comprovação das teses formuladas pelos cientistas.

Outro fator determinante nas práticas de colecionamento nesse período consistiu em



Seqüência de fotos de índia karajá fazendo boneca. Foto: Marcel Gautherot. Acervo Arquivo Noronha Santos/Copedoc/Iphan

políticas de museus estrangeiros que fomentaram grandes expedições científicas ao Brasil para coletar acervos de povos indígenas. Grupioni assinala que, do início do século XX até o final dos anos 60, os grandes museus etnográficos da Europa e dos EUA estimulariam expedições científicas a países considerados exóticos, onde ainda era

possível encontrar culturas tradicionais ou primitivas, com o objetivo de formar grandes coleções etnográficas. A prática de colecionamento refletia também uma visão humanista, no sentido de preservar a cultura de povos indígenas que se acreditava que fatalmente se extinguiria. Apreender o exótico era, antes de tudo, salvar o que irremediavelmente se perderia; daí a significação de relíquia ou de testemunho, expressos pelo recolhimento de artefatos produzidos por estes povos:

O personagem emblemático desse período é Curt Nimuendajú, que se tornou a maior autoridade no campo da etnologia indígena durante toda a primeira metade do século XX, mantendo relações com praticamente todas as instituições e órgãos importantes de seu tempo. Sua vida e obra relacionam-se diretamente com a emergência da etnologia como disciplina no Brasil e com a institucionalização do indigenismo nacional, ocorridas no início do século, chegando a ser considerado o "pai da etnologia brasileira".





As coleções etnográficas cumpriam, assim, papel fundamental: como documentos materiais das mais diversas formas da atividade humana, eles se constituíam no registro palpável da diferença e, antes que essa desaparecesse, era fundamental aprisioná-la para que ela fosse estudada e exibida[10]

Nimuendajú nasceu na Alemanha, com o nome de Curt Unkel, em 1883, e emigrou para o Brasil aos 20 anos de idade, em 1903. Seu primeiro contato com os índios ocorreu em 1905 quando, na qualidade de ajudante de cozinheiro, foi contratado pela Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, tomando parte na exploração do rio Aguapeí,





e entrando em contato com os guaranis e com os caingangues no oeste de São Paulo. No ano seguinte, passou a conviver com os apapocuvas-guaranis do rio Batalha, sendo adotado ritualmente pela tribo e recebendo o nome de Nimuendajú – "o ser que cria ou faz o seu próprio lar".[11] Desde então até sua morte, em dezembro de 1945, que ocorreu de forma misteriosa por envenenamento entre os índios ticunas, em Santa Rita do Weil no Amazonas, Nimuendajú participou de dezenas de expedições científicas, patrocinadas por instituições brasileiras e estrangeiras, estudando, coletando artefatos dos povos indígenas e interferindo em questões relacionadas a estes povos. Seu trabalho abarcou domínios do indigenismo, da lingüística, da etnografia e do colecionamento. Nimuendajú foi responsável pela reunião de milhares de peças de grupos indígenas diversos, entre eles, os canelas, xerentes, ticunas, pataxós, camacãs, cariris-sapuiás, baenãs, maxacalis e botocudos. De acordo com Grupioni, o trabalho em diversos domínios ou especialidades nem sempre se interligava. O colecionamento, particularmente, era uma atividade paralela às pesquisas etnográficas e, muitas vezes, realizada com o intuito de sobrevivência, uma vez que não havia ainda a institucionalização de órgãos de fomento à pesquisa científica. Nimuendajú coletava para museus europeus e brasileiros, especialmente para museus na Suécia, como o Museu de Gotemburgo e para o Museu Nacional e o Museu Goeldi. Grupioni cita, por exemplo, a venda, em 1937, de 146 artefatos dos xerentes e 22 artefatos dos apinajés para o Museu de Gotemburgo e, no mesmo ano, a venda para o Museu Nacional de 278 objetos, e para o Museu Goeldi 560 objetos dos canelas. Também nos anos 30, Nimuendajú colabora com instituições





americanas, realizando pesquisas e colecionando artefatos indígenas. Nesse mesmo período, precisamente em 1933, formou-se no Brasil o Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas que atuou até 1968, inspecionando, controlando e fiscalizando todas as expedições feitas no Brasil por estrangeiros ou por iniciativa de particulares. Estudando os dossiês de etnólogos atuantes no Brasil nesse período, Grupioni revelou uma quantidade impressionante de artefatos indígenas que nesses 30 anos saíram do País ou foram coletados para os grandes museus nacionais. Com base em sua extensa pesquisa, pode-se, sem sombra de dúvida, afirmar que até esta data o Brasil viveu nos museus a era da construção da alteridade radical. Milhares de objetos foram recolhidos, objetificando culturas que, acreditava-se, estariam fadadas ao desaparecimento.[12] O processo de colecionamento não envolveu nenhuma articulação com a pesquisa etnográfica propriamente dita nem uma relação com uma auto-representação dos grupos envolvidos. Estes vendiam ou trocavam seus artefatos desconhecendo para onde seriam destinados e desconhecendo também que, no mundo dos caraíbas, havia uma instituição chamada *museu* voltada para o armazenamento e a guarda de objetos representativos de tradições culturais.

E A ALTERIDADE PRÓXIMA NOS MUSEUS?

Até os anos 60, a tônica nos museus etnográficos internacionais e nacionais era a prática de colecionamento de grupos exóticos e radicalmente diferentes dos ocidentais. Nos museus brasileiros, esta prática só foi levemente alterada pela busca de artefatos dos

sertanejos, considerados nossos ancestrais por excelência, espécie de degrau do primitivismo para o mundo civilizado, numa visão evolutiva da cultura. Grupioni relata que, em documento enviado a Curt Nimuendajú em 1938, Heloísa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional, solicitava proceder ao colecionamento de peças documentando aspectos de vida peculiares à população sertaneja, ao que ela chama "etnografia regional". O interesse pelo colecionamento de objetos da população sertaneja foi também manifestado por um outro diretor do Museu Nacional, Roquette Pinto, que chegou a formar uma sala dedicada a Euclides da Cunha com relíquias da Guerra de Canudos e artefatos dos grupos sertanejos.[13]

Exposições que enalteciam a fábula das três raças tiveram lugar em museus etnográficos, especialmente no Museu Nacional, e levaram também à coleta de objetos dos grupos afro-brasileiros. Ainda durante a primeira metade do século XX, o etnólogo Édison Carneiro, especialista em estudos afro-brasileiros, chegou a organizar vitrinas com os principais orixás do candomblé, novidade para uma época na qual apenas se iniciavam os estudos das contribuições dos negros no Brasil.

Grupioni entende que os anos 60 do século passado coincidem com o fim de uma era dos grandes etnólogos-colecionadores, cujo personagem emblemático teria sido Curt Nimuendajú. A partir desse período, a institucionalização das ciências sociais nas universidades teria deslocado para segundo plano o papel dos museus e do colecionamento no campo da antropologia, com um ingresso reduzido de novas coleções etnográficas nos museus brasileiros e uma estagnação nos estudos de cultura material.[14] Com a introdução de novos paradigmas na pesquisa antropológica, quando a cultura passa a ser estudada, prioritariamente, por seus aspectos imateriais e simbólicos, os museus etnográficos ficam em segundo plano, bem como a formação de coleções etnográficas. O deslocamento das pesquisas dos museus e dos institutos históricos para as universidades faz com que muitos antropólogos passem ao largo do colecionamento, chegando a ponto de não freqüentarem museus etnográficos. O caso do Museu Nacional é exemplar: com um curso de Pós-graduação em Antropologia Social funcionando desde os anos 70, muitos são os relatos de alunos informando que jamais tiveram a curiosidade de entrar no prédio das exposições ou das reservas técnicas, freqüentando apenas as salas de aula e as bibliotecas.

Entretanto, começam a surgir no Brasil pequenos museus voltados para a chamada cultura popular ou para a arte popular. Oriundos de movimentos de folcloristas, muito intensos do final dos anos 40 a meados dos anos 60, ou da consagração de artistas populares no campo artístico, esses pequenos museus foram formados por artistas, folcloristas e antropólogos a fim de registrar aspectos diversos de tradições culturais no Brasil. É o caso do Museu de Folclore Édison Carneiro, criado em 1968, ou de grandes coleções como a Coleção de Arte Popular, formada por Jacques Van de Beuque, que está na origem do futuro Museu Casa do Pontal; ou ainda o Museu do Homem do Nordeste, inspirado no movimento regionalista liderado por Gilberto Freire.[15] Estas experiências, ainda pouco estudadas, configuram esforços

no sentido de objetificação da construção de alteridades próximas, relativas a grupos socioculturais diversificados no contexto brasileiro.

Há que se notar a influência de estudos de antropologia urbana nos anos 80, responsáveis pela formação de pesquisadores interessados em temas culturalmente muito próximos da área de abrangência dos próprios antropólogos. Desta área despontaram alguns profissionais especialmente interessados em práticas de colecionamento. Vale destacar o papel de Gilberto Velho e de Lélia Coelho Frota, esta à frente do Museu de Folclore Édison Carneiro, por um período decisivo, na primeira metade dos anos 80. Diferentemente da prática de colecionamento nos grandes museus voltados para a construção da alteridade radical, estes museus direcionaram sua ação para a construção da alteridade próxima e enfatizaram a relação entre a pesquisa etnográfica e a coleta de artefatos. No caso do Museu de Folclore Édison Carneiro, que acompanhei mais de perto, os objetos eram coletados a partir de minuciosa pesquisa voltada, sobretudo, para a contextualização e a compreensão das relações sociais envolvidas na sua confecção, utilização e circulação.[16] Uma pesquisa intensiva era feita, permitindo não apenas coletar os objetos mas, sobretudo, compreendê-los no contexto cultural de onde eram retirados. Entretanto, os museus não visavam, em suas práticas de colecionamento, à auto-representação dos grupos envolvidos. O museu era, sobretudo, um lugar onde antropólogos, museólogos e demais profissionais teciam representações sobre o outro. Nesses museus de alteridades próximas, predominava a idéia de formar mosaicos da nacionalidade que, juntos, seriam capazes de representar um todo nacional.

Do contato com alteridades às alteridades mínimas: novas propostas nos museus etnográficos

Se é certo que o panorama dos museus etnográficos em muito se alterou a partir do final dos anos 60, e se também é certo que novos temas de pesquisa, sobretudo voltados para o estudo das sociedades complexas, como a antropologia urbana, em muito contribuíram para estas alterações, curiosamente foi nos museus das alteridades radicais, ou seja, os museus indígenas, que surgiram as propostas de maior renovação no cenário dos museus etnográficos. Em primeiro lugar, é preciso falar do papel desempenhado por Darci Ribeiro no contexto museológico, ao idealizar e fundar o Museu do Índio, "um museu contra o preconceito", como ele dizia. Darci, também etnólogo-coletor que trabalhou no Serviço de Proteção ao Índio e que não se furtou à prática do colecionamento, abriu um caminho com a criação de um museu específico para exibir a questão indígena no Brasil e refletir sobre ela. O Museu do Índio, devido a uma série de peculiaridades da sua história, cedo se converteu em um espaço aberto, uma espécie de fórum da questão indígena no País. Vinculado à Funai, órgão sucessor do Serviço de Proteção ao Índio, até hoje mantém em seu espaço um pequeno

alojamento para os índios que ali precisem permanecer. Deste modo, o museu passou a ser também uma espécie de *casa do índio,* dialogando intensamente com lideranças que por ali passam por diferentes motivos, entre eles, a participação em exposições e eventos e a busca de apoio político para suas reivindicações. Talvez como herança de seu fundador, pode-se dizer que o Museu do Índio sempre teve um perfil engajado na causa indígena no País, à qual vem servindo ao longo dos anos.

Em função do crescente contato com a sociedade urbano-industrial moderna, os povos indígenas vêm-se modificando sob muitos aspectos. Dos anos 70 para cá, com crescentes movimentos voltados para a causa indígena, centrados na demarcação de suas terras e em questões de saúde e educação, surgiram lideranças expressivas organizadas em ONGs ou atuando em órgãos governamentais como a Funai. Curiosamente, vimos observando a incorporação do debate sobre museus em alguns casos pontuais, mas altamente reveladores de um processo de mudança na relação do museu com a construção da alteridade. Se até os anos 50 os museus praticavam o colecionamento construindo e, em alguns casos, cristalizando alteridades de povos que não se manifestavam ou não se conectavam com as propostas museológicas dos ocidentais, hoje, algumas experiências de práticas de colecionamento e de criação de museus tribais gestados pelos próprios índios vêm alterando esse quadro. De retratos de alteridades máximas, museus ou coleções sinalizam um deslocamento do olhar: aqueles que antes eram olhados agora olham para si mesmos, tecendo seus auto-retratos. Falar de si implica, portanto, a construção de uma alteridade máxima que se quer invertida: ela

Fachada principal do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro.
Foto: Eugênio Luiz Kodama



agora é um esforço de construção de alteridade mínima. O curioso é que este movimento ocorre ao mesmo tempo que os antropólogos também passaram a falar recorrentemente de si mesmos, numa síndrome de reflexões sobre a história da antropologia, memórias de pesquisas de campo, homenagens e mesas-redondas sobre figuras epistolares da disciplina. Paradoxalmente, a dinâmica auto-reflexiva deste campo de estudos parece estender-se às áreas antes de alteridade máxima. Grupos sociais antes representados em monografias, exposições e coletas de artefatos de antropólogos reivindicam um novo lugar: o de sujeitos de suas narrativas. Com isto, o lugar dos antropólogos também vem sendo alterado, muitos deles transformando-se em mediadores das causas dos grupos estudados. As alterações dos lugares de onde falam os antropólogos vêm, por sua vez, provocar mudanças nas perspectivas dos grandes museus etnográficos criados com o objetivo de produzir sínteses ou painéis de culturas diversas. Um bom exemplo é o Museu do Índio. Tradicionalmente, este museu esforçava-se por praticar o colecionamento e produzir exposições que contemplassem as diversas etnias do País, no esforço de sintetizar uma representação do índio brasileiro. Na última década, vem trabalhando com etnias específicas, focalizando em cada uma delas a relação de antropólogos com os grupos estudados, procurando tecer um diálogo entre a visão dos antropólogos e a auto-representação dos grupos.

Dois casos me parecem emblemáticos deste novo momento de inversão da alteridade máxima para a alteridade mínima nos museus etnográficos. O primeiro relativo à fundação do Museu Magüta, em Benjamin Constant, na Amazônia, que funcionou ligado ao CGTT (Conselho Geral das Tribos Ticunas), principal ONG ticuna, criada no bojo da luta pela demarcação de suas terras. O segundo concernente ao processo de montagem da exposição e colecionamento dos índios wajãpis no Museu do Índio, que teve a participação conjunta dos profissionais de museu, antropólogos e um grupo de índios wajãpis. Os dois exemplos revelam uma experiência nova no campo dos museus etnográficos: a participação dos índios no processo de colecionamento e na perspectiva de musealização de suas culturas. De *outros* do discurso antropológico e museológico, estes representantes de povos indígenas passaram a sujeitos do próprio discurso, evidenciando um processo de construção de *alteridade mínima* nos museus.[17]

O Museu Magüta: quando o outro fala na primeira pessoa

Na opinião de José Ribamar Bessa Freire, os índios "descobriram o museu" e o momento desta descoberta pode ser marcado pela criação, em 1991, do Museu Magüta pelos índios ticunas, em Benjamim Constant, cidade de aproximadamente 12 mil habitantes localizada na confluência dos rios Javari e Solimões, na região do alto Solimões, Amazonas, próximo da fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia. O pequeno Museu, instalado numa casa de arquitetura simples, com varandas ao redor, cinco salas de exposição e uma pequena biblioteca, foi criado no bojo da luta pela demarcação de terras. Algumas lideranças

ticunas perceberam que o direito deles à terra dependia, em grande parte, de serem reconhecidos como índios pela sociedade brasileira. Muitas vezes, eles eram identificados como *caboclos* pela população local. Do ponto de vista das lideranças indígenas, era preciso fortalecer a identidade ticuna, muitas vezes escondida pelos próprios índios e negada sempre pela população regional. A idéia de criação do Museu surgiu como instrumento de luta, num momento crítico de mobilização política, quando os ticunas estavam mobilizados na luta pela defesa de seu território, confrontando-se até mesmo com grupos armados. Em março de 1988, pistoleiros atacaram um grupo de índios no igarapé do Capacete, matando 14 deles, entre homens, mulheres e crianças, ferindo 23 e deixando dez desaparecidos, massacre que teve ampla repercussão nacional e internacional.[18]

A idéia de criação de um museu surgia como uma estratégia de organização da memória e revigoração da identidade étnica. Com o apoio de ONGs, destacadamente do CGTT, algumas lideranças indígenas converteram-se subitamente em profissionais de museu, aprendendo algumas técnicas de museologia e museografia. Para a formação do acervo, essas lideranças mobilizaram 95 aldeias, com uma população de 28 mil índios, nos municípios de Bénjamin Constant, Tabatinga, São Paulo de Olivença, Amaturá, Santo Antônio do Içá, Tocantins, Jutaí e Beruri. O principal trabalho constou, de um lado, em recuperar antigas tradições e técnicas artesanais em desaparecimento e, de outro, em estimular os artistas indígenas especializados em diferentes artes (confecção de máscaras rituais, esculturas de madeira e de cocos de palmeira, pinturas de painéis decorativos de entrecasca, fabricação de colares, cestos, redes e bolsas). Para a recuperação das antigas tradições de artefatos ticunas foram consultadas fotografias antigas e registros feitos em 1929 pelo etnólogo Curt Nimuendajú. Em seguida, foram feitas entrevistas com anciãos das aldeias e, com a colaboração deles, oficinas com os mais jovens, que reaprendiam a confeccionar os antigos artefatos. Durante três anos, de 1998 a 1991, os índios participaram ativamente da organização do acervo, com a assessoria da antropóloga Jussara Gomes Gruber. A definição dos objetos, o levantamento de dados sobre as peças, a seleção dos objetos para a exposição, o desenho das ilustrações, tudo isto foi realizado pelos próprios índios sob a liderança de Constantino Ramos Lopes Cupeatücü, índio ticuna que havia escapado do massacre do Capacete com um ferimento a bala e se tornara responsável, depois de algum treinamento, pela guarda do acervo e sua dinamização.

A experiência de criação do Museu Magüta estava longe de constituir um evento cultural pacificado. No entender de Freire, essa singela instituição nas mãos das lideranças indígenas adquiriu um "potencial explosivo" na luta pela auto-afirmação da identidade étnica dos ticunas e no confronto com os madeireiros, políticos e latifundiários da região. No dia e na hora da inauguração do Museu Magüta, o prefeito de Benjamin Constant "convocou uma concorrida manifestação de rua, carregada de hostilidade, contra a demarcação das terras indígenas, em frente ao museu", provocando o cancelamento da solenidade e seu adiamento. O Museu só foi inaugurado três

semanas depois, em dezembro de 1991, devido à ampla repercussão na imprensa e de protestos de instituições, como a Universidade do Amazonas e o Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras (Crub) e à intervenção do Comando Militar da Amazônia.[19]

Na época em que foi fundado, o Museu Magüta representou grande novidade no panorama dos museus no País. Se, outrora, os grupos indígenas eram representados nos museus etnográficos a partir de práticas de colecionamento de etnólogos-colecionadores, o Museu Magüta teve, desde o início, uma proposta de auto-representação indígena. Tratava-se de um lugar de construção e de afirmação de uma identidade étnica na primeira pessoa, ou seja, implementada pelo próprio grupo interessado. A participação dos índios no processo de constituição das coleções e na montagem da exposição, bem como as responsabilidades que eles mesmos assumiram na administração e na dinamização do Museu, configuraram um dos aspectos da singularidade desta experiência. Segundo Jussara Gruber, antropóloga envolvida no processo de constituição do museu,

os objetos escolhidos foram os que têm para os ticunas maior significação cultural e afetiva. Essas particularidades, portanto, fazem dessa iniciativa um instrumento de autogestão da cultura, opondo-se às concepções mais tradicionais de museus etnográficos, onde os objetos são coletados e apresentados sob a ótica da sociedade dominante, predominando, muitas vezes, o interesse pessoal ou a curiosidade de um de seus produtores. Por outro lado, é um museu que não se afirma em princípios de poder e autoridade, de luxo ou consumo. Sua força reside muito mais numa profunda e persistente vontade dos índios de se tornarem visíveis como índios ticunas, de se comunicarem com os membros de outras sociedades e conquistarem o espaço social e cultural a que têm direito.[20]

Com o trabalho do Museu, os índios ticunas passaram a ser mais respeitados e valorizados na região e mais conhecidos no País e até internacionalmente. Em 1995, o Museu sofreu nova ameaça por parte dos madeireiros que queriam incendiá-lo. Entretanto, estes não encontravam mais apoio na população local. Segundo Jussara Gruber,

o trabalho educativo do museu – através de um programa de interação com as escolas da cidade, que tem por finalidade aproximar as novas gerações da cultura e da história dos ticunas – vem cumprindo a importante função social de promover uma maior harmonia nas relações interétnicas na região, colaborando para que sejam desfeitas, gradativamente, as idéias preconceituosas e discriminatórias a respeito das populações indígenas.[21]

Em julho de 1995, o Museu foi premiado como Museu-Símbolo pelo International Council of Museums – Icom, por ocasião do Encontro realizado em julho, em Stavanger, Noruega. No mesmo ano, obteve o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, por sua contribuição à preservação da memória cultural brasileira.

Desde o início, o ticuna Constantino Ramos Lopes Cupeatücü destacou-se nas atividades de coordenação e de colecionamento de objetos para o Museu. Guardando as devidas proporções,

Constantino representou para o colecionamento ticuna, no final do século XX, o mesmo que Curt Nimuendajú no início do século, em termos do objetivo de coleta de artefatos e estudo da cultura material. Entretanto, enquanto o primeiro procurava representar sua própria cultura, o segundo integrava uma visão de antropologia e uma prática de colecionamento que retirava os objetos de seus contextos de origem para enviá-los para os grandes museus etnográficos, onde diferentes culturas deveriam ser exibidas em conjuntos-sínteses da diversidade cultural da humanidade. O Museu ticuna emergiu como uma experiência articulada aos próprios índios que, talvez pela primeira vez na história do Brasil, realizavam uma experiência museológica na primeira pessoa. Diversamente do padrão dos museus etnográficos no País, este se constituiu como um museu engajado, articulado com as lutas do grupo ticuna. Convidado a participar do Seminário Patrimônio Cultural: Coleções, Narrativas e Memória Social, organizado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio, Constantino relatou sua experiência ao Museu e ao Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões. A partir desse depoimento, percebemos a relação estreita de sua prática de colecionamento com os objetivos das lutas do grupo ticuna:

Tudo começou com a luta pela demarcação de terras e pela conquista dos direitos à educação e à saúde. Nós morávamos na terra, mas vivíamos como os animais que podem ser mortos a qualquer momento, pois cada pedaço de terra tinha um patrão. Começamos a nos reunir para discutir o que fazer e procurar quem nos ajudasse. No princípio, por volta dos anos 1972 e 1973, os mais velhos diziam que havia uma proteção para os índios, que era o Serviço de Proteção ao Índio, mas não havia nada de concreto para nós. A luta dos índios ticunas começou pela demarcação das terras e depois por educação e saúde. A educação na região era pouca e de má qualidade. Mais tarde, foram aparecendo mais pessoas não-índias interessadas em ajudar. Por volta de 1975, a PUC do Rio Grande do Sul se instalou em Benjamin Constant e fez um curso de extensão direto de Porto Alegre. A educação melhorou um pouquinho. De 1980 a 1983, eu fiz o curso de extensão com o pessoal da PUC. Eles tinham também o curso de formação para professores leigos rurais que eu fiz em 1985. Quando voltei, um mês depois, comecei a dar aulas para os meus próprios parentes e entrei no curso de agentes de saúde. Em 1986, os caciques e os professores começaram a discutir a questão da criação de um museu. Algumas pessoas que estavam com a gente como a antropóloga Jussara Gomes Gruber, que chegou como aluna do curso de extensão, e após um estágio com os ticunas passou a se dedicar ao trabalho de apoio aos índios, estimularam a criação de uma organização de caciques e, mais tarde, dos professores e agentes de saúde. Então foram criadas três organizações: CGPT (Conselho Geral dos Professores Ticunas), CGTT (Conselho Geral da Tribo Ticuna) e depois a OSPTS (Organização de Saúde do Povo Ticuna do Alto Solimões). Em 1986, foi criado o Centro Magüta que gerou a discussão sobre o Museu. Na época, na região do Alto Solimões, os índios não tinham mais direito nem mesmo de falar a própria língua que era proibida na escola. A intenção da criação do Museu era que os índios não perdessem tudo o que tinham, já que mesmo suas armas como a zarabatana não sabiam mais fabricar, além de

serem obrigados pelos patrões a plantar mandioca e fabricar farinha para ser vendida em Benjamin Constant, Tabatinga e Letícia, na Colômbia. A idéia de criar o Museu foi para preservar a arte e a língua ticunas, assim como o mito e a história.[22]

Constantino revela seu processo de entronização da linguagem museológica, de como foi se convertendo, pouco a pouco, num coletor de artefatos de seu próprio grupo:

No final de 1988, saí da aldeia para trabalhar como professor na cidade de Benjamin Constant. Mas, então, a Jussara me chamou para que eu assumisse o Museu. Ela me explicou o que eu iria fazer, o prédio onde eu ia trabalhar e me ensinou sobre o que era museu. Ela me mostrou uns livros que tinham fotos de exposições. Com a orientação dela entendi o que era museu e saí para fazer reuniões na aldeia e explicar para eles o que era museu, explicar que precisava das zarabatanas, da igaçaba, da arte em geral, de tudo o que ia ser colocado dentro do museu. Os parentes me perguntavam o porquê disso e eu respondia que era para o museu, que a gente tinha uma casa onde seria colocado tudo o que eu estava pedindo. A antropóloga Jussara tinha trabalhado no Museu Nacional, então ela tinha fotografias dos pentes que os índios faziam, dos colares de dentes que os antigos faziam, de uma agulha que servia para os antigos tecerem panos de algodão. Ela me passou essas fotografias e eu mostrei para os parentes, procurando quem fizesse aqueles objetos para colocar no Museu. Eu dizia que iria colocar o nome de quem fizesse coisas bonitas no Museu, o nome em português e na língua ticuna, o nome da aldeia e a idade de quem doou. Eles perguntavam: "Por que você quer isso?" E eu explicava que era para a informação, porque cada peça teria o nome da pessoa que fez e o número do registro – coisas que eu aprendi. Isso durou três anos, de 1989 a 1994 [sic]. *Consegui coletar do meu próprio povo 380 peças, dessas foram escolhidas as mais bonitas e 170 ficaram na exposição.*

A iniciação de Constantino na linguagem museológica reflete uma tendência de aproximação dos povos indígenas aos costumes e hábitos do Ocidente. É interessante notar que o Museu chegou para eles ao mesmo tempo que a escola – modelo de educação da sociedade ocidental moderna. Mas a adesão dos índios ao Museu e ao processo de colecionamento indica a eficácia desta instituição e seus processos nas necessidades de construção e de afirmação de uma identidade étnica. Com a prática do colecionamento, tornava-se mais fácil objetificar para si mesmo e para seu grupo uma cultura que foi sendo modificada e, principalmente, espoliada por madeireiros, latifundiários, políticos. O Museu se inscrevia numa ação de resistência ou até mesmo de reexistência. Por meio do colecionamento de seus próprios artefatos, mitos e tradições, os ticunas inventavam uma nova maneira de existir, com maior visibilidade, exibindo a si mesmos para não desaparecerem como cultura singular e para não serem trucidados por grupos fortes econômica e politicamente. No relato de sua experiência no Museu, Constantino explicita as tensões e ao mesmo tempo as vitórias advindas no processo. Com o Museu aberto para os ticunas, para a população pobre da região e também para turistas, ficava cada vez mais difícil ocultar ou apagar a existência dos ticunas enquanto grupo cultural e socialmente específico. Desse modo, o Museu ticuna voltava-se para o presente e não para as lembranças do passado. Ao contrário das experiências dos grandes

museus etnográficos do século XIX e início do século XX, o Museu Magüta não estava interessado em fazer a memória do que não mais existia. Sua intenção era afirmar a existência dos artefatos, recolocá-los na vida cotidiana, usando como instrumento o processo museológico. Musealizar para não apagar, para não esquecer. Musealizar para que o grupo pudesse ser visto, olhado, estudado. Diferentemente dos objetos depositados nos grandes museus etnográficos, que serviam de testemunhos de um mundo fadado ao desaparecimento, a proposta do Museu Magüta emergia como proposta ativa de vida e construção de auto-estima para um grupo indígena que acreditava poder construir um futuro enquanto grupo com identidade própria e peculiar.

A nossa intenção com o museu era mostrar a arte ticuna, e com a biblioteca queríamos chamar os alunos para dentro do Museu, aproximar os índios dos brancos. Isso a gente só conseguiu uns três anos depois da abertura do Museu. Durante esse tempo tivemos muitos problemas, pois a população tinha raiva e o próprio prefeito tinha certeza de que a entidade era uma entidade de denúncia, por isso queria acabar com ela. A coisa melhorou com a chegada dos turistas. Fizemos contato com as agências de turismo de Letícia e começamos a receber uma média de 30 a 50 turistas. Como é uma cidade pequena, a principal avenida é a que dá acesso ao museu. Então, eles começaram a ver que o Museu atraía os turistas. Depois começamos a fazer palestras nos colégios estaduais e municipais. A coisa foi crescendo e, em 1994, já tínhamos alunos visitando o Museu, onde dizíamos o que era o Museu, mesmo assim alguns alunos diziam que estávamos falando grego pra eles, pois lá as pessoas não fazem idéia de que existem museus como o Nacional e o Imperial, assim como os de ciências. Os alunos se aproximaram e a biblioteca foi muito utilizada por eles. Isso durou até 1997.

Constantino relata que, em 1997, houve divergências entre alguns dos não-índios que apoiavam a causa ticuna e, por esse motivo, a antropóloga Jussara Gruber e ele deixaram o museu para se dedicar a outras atividades.

O Museu Magüta foi escolhido como Museu-Símbolo do Brasil para representar o Brasil na Conferência Mundial na Noruega, que aconteceu de 1° a 7 de julho de 1995. Nosso trabalho foi reconhecido e, no final do ano, recebemos o segundo troféu. Hoje nós continuamos mostrando o trabalho, mas eu não faço mais parte do Museu, eu saí em 1997 após alguns conflitos internos. Hoje, eu faço parte de outra organização, a OGPT (Organização Geral dos Professores Ticunas), onde



Exposição Tempo e espaço na Amazônia: os wajãpi, 2001. Foto: acervo do Museu do Índio.

eu sou secretário e coordeno um curso de formação que foi premiado aqui no Rio de Janeiro e pela Fundação Getúlio Vargas. A situação do Museu Magüta é muito complexa. Depois que ele foi escolhido Museu-Símbolo, houve uma divisão entre alguns assessores dos índios ticunas. Eu acabei ficando na ONG dos professores, continuo trabalhando com a questão da memória junto dos professores indígenas e dentro das escolas. Não estou mais dentro do Museu, mas dentro das escolas ticunas, quem sabe, de repente, criamos de novo um outro museu?!



Cestaria wajãpi, exposição Tempo e espaço na Amazônia: os wajãpi, 2001. Foto: acervo do Museu do Índio.

O Museu Magüta constituiu uma experiência nova no panorama dos museus etnográficos. A experiência de um museu sobre índios, criado na confluência de um diálogo entre índios e antropólogos, merece ser registrada como um momento importante de passagem para um novo estilo de museu etnográfico e de prática de colecionamento. O falar sobre o *outro* é substituído por uma narrativa que mescla a construção da alteridade com a auto-representação e construção de si, que identifico como *alteridade mínima*.

A relação dos ticunas com seus artefatos vem sendo estudada por antropólogos, em experiências que relacionam as práticas de colecionamento de Curt Nimuendajú com as práticas de colecionamento dos próprios ticunas. Neste sentido, é expressivo o trabalho de Priscila Faulhaber, comparando os dois tipos de acervos e as representações a respeito deles.[23]

A EXPOSIÇÃO SOBRE (E DOS) WAJÃPI NO MUSEU DO ÍNDIO: NA CONFLUÊNCIA ENTRE MÚLTIPLOS OLHARES

Ao inaugurar a exposição Tempo e Espaço na Amazônia – os Wajãpi, no Museu do Índio, seu diretor, o antropólogo José Carlos Levinho, declarava que a exposição se inseria

numa política do Museu voltada para quatro metas principais. Em primeiro lugar, realizar exposições que focalizem culturas indígenas particulares, questionando a visão que perdurou por muito tempo dentro e fora da instituição a

respeito da representação de um índio brasileiro genérico. Em segundo lugar, realizar exposições assinadas por antropólogos que trabalhem com grupos indígenas específicos, valorizando as curadorias, ou seja, valorizando a adoção de um ponto de vista particular, nomeando o sujeito do conhecimento, a perspectiva a partir da qual cada cultura é construída. Em terceiro lugar, estimular a participação dos próprios grupos cujas culturas são representadas no Museu, de modo a favorecer o intercâmbio entre estes grupos, os curadores da exposição e os técnicos do Museu e de modo que as exposições apresentem resultados também para os índios. E, em quarto lugar, inserir a exposição num contexto de modernização da instituição, utilizando sofisticadas técnicas museográficas e visando conferir a estas culturas particulares o mesmo status *de outras exposições em museus das chamadas altas culturas.*[24]

Este depoimento expressa o anseio de romper com as visões genéricas e as amplas pretensões a abarcar grande número de representações de culturas presentes nos grandes museus etnográficos. Além disso, traz uma preocupação absolutamente nova, ou pelo menos rara, para um grande museu etnográfico: incluir a participação dos índios na montagem de uma exposição.

Para a curadoria da referida exposição, o diretor do Museu do Índio, José Carlos Levinho, convidou a antropóloga Dominique Gallois, professora-doutora do Departamento de Antropologia e coordenadora do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo. Dominique Gallois trabalha com os índios wajãpi há mais de 20 anos, sendo também assessora de uma importante ONG dedicada a programas de intervenção nas áreas de educação e controle territorial – o Centro de Trabalho Indigenista.

Os wajãpis moram no Amapá e vivem numa terra demarcada, a Terra Indígena Wajãpi, com 604 mil hectares. Cada grupo wajãpi mora em uma aldeia separada. Alguns moram muito longe, outros moram perto. É um total de 13 aldeias e a população vem aumentando sensivelmente. No mesmo ano que começou a demarcação da terra, 1994, os wajãpis criaram uma organização não governamental, o Conselho das Aldeias Wajãpi–Apina. Através dessa ONG, eles vêm promovendo projetos de desenvolvimento sustentável ligados ao artesanato e ao garimpo, com substâncias não poluentes, além de produção e venda de produtos agrícolas, como o cupuaçu, a copaíba e a castanha.

O processo de idealização e montagem da exposição no Museu do Índio envolveu várias etapas e foi uma vivência rica, resultado do intercâmbio de experiências, conhecimentos e tradições culturais entre a curadora, os técnicos do Museu e os índios. Desde o início, todos firmaram o compromisso de incorporar o ponto de vista dos wajãpis sobre sua própria cultura. Este procedimento implicava a abertura para alterações de diversas ordens, inclusive na abordagem estética da própria museografia concebida pelo setor.

A participação dos índios deu-se em todos os momentos, tendo início com a confecção dos objetos para a exposição. Dominique Gallois explica:

Os wajãpi se mobilizaram para produzir a coleção de mais de 300 objetos e todos os materiais necessários para a casa que seria construída no

Rio. Com apoio dos jovens que dirigem o Conselho das Aldeias – Apina, os produtores comunicavam-se através da radiofonia, circulavam listas, preocupados com os prazos e com a qualidade dos objetos.

No entender da antropóloga,

foi a primeira vez que um grupo indígena da Amazônia participou tão intensamente e, sobretudo, coletivamente, da preparação de uma exposição. Eles se organizaram para que todos os diferentes grupos locais da área pudessem colaborar com o evento. Foi assim que eles fizeram a lista dos objetos, distribuindo tarefas entre todos. Durante três meses, trabalharam muito em todas as aldeias, selecionando as melhores peças, transportando tudo desde lugares muito distantes. Depois, escolheram as pessoas que viriam para orientar a montagem da mostra e os músicos que iriam tocar suas flautas na festa de abertura.[25]

Sobre a participação dos wajãpis na mostra, devemos destacar alguns aspectos importantes. Em primeiro lugar, esta participação não ocorreu de forma isolada, mas organizada, já que a troca com o Museu foi mediada pela ONG Apina – criada a partir de trocas de informações entre os índios, a antropóloga e outros grupos e entidades. Cabe lembrar que faz parte do processo de luta e de afirmação dos grupos indígenas a criação de entidades próprias para a defesa de seus interesses. Os índios não se colocam mais como objetos da tutela de organismos estatais, mas falam em seu



Índios tocando djeridu, 2001. Acervo Museu do Índio.

próprio nome de maneira organizada. Este é um dado novo, importante para ser levado em consideração por museus e instituições congêneres.

Em segundo lugar, a antropóloga tinha realizado um trabalho anterior com este grupo, o que a levou a conjugar múltiplos interesses na confecção da exposição. De um lado, era importante confeccionar os objetos para a exposição. Mas, de outro, era importante estimular a participação coletiva dos índios na reflexão e na apropriação de diferentes aspectos de sua cultura. Por exemplo, alguns objetos de cerâmica, antes tradicionalmente confeccionados pelos wajãpis, não eram mais produzidos, devido a certas facilidades de aquisição de objetos no comércio, como as panelas de alumínio – grande sucesso entre as índias. Espingardas industrializadas já há muito passaram a fazer parte do acervo de objetos wajãpis; pentes de material orgânico foram preteridos por pentes de plástico (em geral, vermelhos); suas vestimentas, antes confeccionadas por eles mesmos, com algodão nativo e tingido com sementes, deram lugar à compra de tecidos industrializados. Aproveitando o motivo da exposição, a curadora da mostra e as lideranças indígenas estimularam, em oficinas, a produção dos objetos tradicionais. Em alguns casos, como o da confecção de um vaso de cerâmica, foi preciso consultar índios mais velhos, pois os mais jovens já haviam perdido o conhecimento da técnica de sua confecção. Neste sentido, a exposição provocou outro movimento que foi além dela mesma, e cujos efeitos, provavelmente ainda se devem fazer sentir nas aldeias.

A curadora da mostra também teve o cuidado para que todas as aldeias wajãpis fossem contempladas, integrando-as coletivamente na produção da mostra. Sua preocupação era que o Museu adquirisse peças de todas as aldeias, para não gerar conflitos internos ao grupo e estimulá-lo a produzir seus próprios objetos, valorizando-os. Todos os objetos foram comprados em duplicata, tendo em vista produzir uma coleção para o acervo do Museu e uma outra para a exposição, visando à itinerância.

Além do processo de confecção dos objetos, os índios wajãpis participaram da montagem da exposição. Foram chamados ao Museu em algumas ocasiões, quando puderam expressar seus pontos de vista sobre a exposição. Assistiram aos vídeos produzidos pela equipe da mostra e externaram ao diretor do Museu suas opiniões sobre aquilo a que estavam assistindo. Chamaram a atenção para o fato de que o Museu não poderia exibir nenhuma imagem de pessoas que já tivessem falecido, pois, no entender deles, isto seria prejudicial aos espíritos dos wajãpis.

Ao chegarem a uma sala em que estavam expostas varas compridas, confeccionadas para a "festa de empurrar o céu", algumas índias disseram que seria necessário pintar um circo em vermelho ao redor delas, pois senão não atingiriam o objetivo de "empurrar e conter o mundo de cima".

Mas a participação mais ativa deu-se na montagem da casa wajãpi: Matapi, Noé, Mata e Emyra foram os índios designados para virem ao Rio de Janeiro montar a *jurá*, uma casa tradicional dos índios wajãpis. O detalhe importante é que eles nunca tinham vindo ao Rio. O processo da montagem desta casa, com 5,5 metros de altura, 5 metros de

largura e 9 metros de comprimento, foi muito rico em termos de relações interculturais, no que se refere aos funcionários do Museu que colaboraram com os wajãpis.

Além disso, o próprio processo de confecção da casa mostrou riqueza em tecnologias arquitetônicas. A arquiteta Catherine Gallois, consultora da mostra, acompanhou o processo. Palhas, troncos e cipós utilizados foram trazidos do Amapá de caminhão. Os wajãpis cortaram os troncos de palmeira ao meio e trançaram-nos para fazer a parte de cima, onde fica a área íntima da família, com espaço para o fogo e para as redes. Bem adaptada às condições climáticas da floresta amazônica, a *jurá* protege contra as chuvas constantes sem deixar de ser arejada.

Ainda assim, o processo de construção da *jurá* no Museu foi bem diferente do mesmo processo na aldeia. Na aldeia, é o dono da casa que a constrói sozinho, apenas com a ajuda da família; e mulheres ajudam a carregar o material. Enquanto na aldeia o wajãpi pode levar até um ano para construir a *jurá* – tendo ainda de dividir o tempo entre outras atividades, como a roça, a caça e a pesca –, no Museu do Índio a ambientação ficou pronta em uma semana, tanto por causa da dedicação dos quatro índios que vieram apenas para este fim como devido à disponibilidade da matéria-prima.

Nesse processo, aconteceram algumas situações inusitadas, como índios posando para fotos com funcionários do Museu, dando entrevista para a televisão, conversando com estudantes, provando da comida da cantina do Museu e passeando pela cidade. O que se passou em uma semana no Rio de Janeiro certamente foi uma experiência muito rica, que afetou todas as partes envolvidas: os índios, os funcionários do Museu, os visitantes e todos os que entraram em contato com esses índios por algum motivo.

O entrecruzamento de pontos de vista diferenciados – o da curadora, o da equipe do Museu e o dos próprios índios – teve como resultado uma exposição em que a construção da alteridade wajãpi é também um processo de construção de identidades e de subjetividades. Em outras palavras, trata-se de um processo em que os diversos sujeitos são permanentemente afetados entre si, transformando-se mutuamente.

Desdobrando o problema

Ao iniciar este ensaio, levantei como questão principal o tema do colecionamento articulado com a história da antropologia. Procurei apresentar um panorama de práticas de colecionamento nos museus etnográficos, chamando a atenção para a questão central da antropologia, que é a construção da alteridade. Tomei como ponto de partida a tipologia formulada por Mariza Peirano que descreve a história da antropologia como um processo que vai do tema da alteridade máxima, passa pelos estudos de alteridade próxima e de fricção interétnica (o contato com alteridades) até desembocar na formulação da alteridade mínima, que representaria o movimento auto-reflexivo da antropologia. Ao apresentar dois estudos de casos recentes de práticas de colecionamento em museus etnográficos – o Museu Magüta e a Exposição Wajãpi, no Museu do Índio – pretendo trazer novos elementos para

reflexão. Estas duas experiências me parecem instigantes, pois situam de forma muito intensa a importância da relação entre dois processos simultâneos na antropologia: a construção do outro e a construção de si ou, dito de outro modo, a construção simultânea do objeto e do sujeito do conhecimento. Este é um tema implícito nas formulações teóricas que estão na base deste campo de estudos. Entretanto, nem sempre foi suficientemente problematizado. Ao que parece, a era dos grandes museus etnográficos expressou um pouco certa arrogância que alguns antropólogos tiveram diante dos outros que observavam, pesquisavam e colecionavam. Era como se o conhecimento que produziam sobre e a partir de povos exóticos e diferentes pudesse ser a tal ponto verdadeiro e objetivo que podia ser cristalizado em artefatos retirados da cultura material e exibido nos museus. Pouco era problematizado sobre a perspectiva singular do colecionador, as condições e os pressupostos que orientavam a coleta. Ainda sob forte herança de uma vertente positivista da ciência, os primeiros antropólogos coletores acreditavam que fragmentos da cultura material, subtraídos de outros povos, eram a prova mais cabal de suas teses. Hoje, sabemos que eram apenas fragmentos de uma visão também fragmentária, posto que parcial, e sempre incompleta das culturas que pesquisavam. O futuro dos museus etnográficos é ainda incerto, mas vem se abrindo para novas experiências e muitas incertezas, o que pode ser promissor.

Bibliografia:

ABREU, Regina. Entre o universal e o singular, o museu. Notas sobre a experiência dos índios wajãpi no Museu do Índio. In: BITTENCOURT, José Neves, BENCHETRIT, Sarah Fassa e TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (org.). *História representada*: o dilema dos museus. Rio de Janeiro: MHN/Iphan/Minc, 2003.

_____ . *O enigma de Os sertões*. Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1988.

CHAGAS, Mário. *A imaginação museal*. Tese de doutorado apresentada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003 (Mimeografado).

CLIFFORD, James. On collecting art and culture. In: *The Predicament of culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.

FAULHABER, Priscila O etnógrafo e seus "outros": informantes ou detentores de conhecimento especializado? Belém: Museu Goeldi, 2004 (Mimeografado).

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário(org.). *Memória e patrimônio*, Rio de Janeiro: DPA, 2003.

GRUBER, Jussara. Museu Magüta. *Piracema –Revista de Arte e Cultura*, Funarte, n. 2, 1994.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas*. São Paulo: Hucitec, 1998.

JORNAL MUSEU AO VIVO, Rio de Janeiro, Museu do Índio, n.20, fev. 2001/jan.2002.

MASCELANI, Maria Ângela. A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 28,1999.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974. v.1.

MICELI, Sérgio (org.). *O que ler na ciência social brasileira*. 1. Antropologia. São Paulo: Sumaré, 1999.

PEIRANO, Mariza G. S. *Antropologia no Brasil* (alteridade contextualizada). In: MICELI, Sérgio (org.). *O que ler na ciência social brasileira*. 1. Antropologia. São Paulo: Sumaré, 1999.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STOKCKING, George. *Objects and others*. Essay on museums and material culture. London: The University of Wisconsin Press, 1985.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento?. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 28,1999.

Notas:

1 Peirano, 1999.
2 Mauss, 1974.
3 Id. ib.
4 Clifford, 1994.
5 Stocking, 1985.
6 Schwarcz, 1993.
7 Op. cit., p. 74.
8 Op. cit., p. 87.
9 Grupioni, 1998.
10 Op. cit., p. 250.
11 Op. cit. p. 173-174.
12 Id. ib.
13 A este respeito ver: Abreu, 1988.
14 Grupioni, 1998, p.249.
15 A respeito dos museus de folclore e arte popular, ver, respectivamente: Waldeck (1999) e Mascelani (1999). Sobre o Museu do Homem do Nordeste, ver Chagas (2003).
16 Trabalhei no Setor de Pesquisas desta instituição de 1993 a 1998.
17 A este respeito, ver ainda Abreu (2003); e Freire (2003).
18 Oliveira Filho e Lima, 1988, citado por Freire, op. cit. p. 220.
19 Dados citados citado por Freire, op. cit.
20 Gruber, 1994.
21 Gruber, citado por Freire, op. cit.
22 A entrevista de Constantino foi realizada em maio de 2001 e editada por mim. Agradeço a colaboração de José Ribamar Bessa Freire e da equipe do Núcleo Pró-Índio da UERJ para a viabilização da participação de Constantino no Seminário e no curso Memória e Patrimônio, coordenado por mim e pelo prof. Mário Chagas, no mestrado em Memória Social da Unirio.
23 Faulhaber, 2004.
24 *Jornal Museu ao Vivo*, 2002.
25 Id.



Roda do tempo, exposição Tempo e espaço na Amazônia: os wajãpi, 2001. Foto: acervo do Museu do Índio.



Auto de Natal, *autor Hélio Leites; foto: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP / Iphan*



Ex-Votos; foto de Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP / Iphan



Boi do Boi Tinga e Cavalinho do Boi Bumbá de Parintins; foto: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP / Iphan

Mário de Andrade

MUSEUS POPULARES*

(Artigo encomendado especialmente para o periódico *PROBLEMAS* – coluna sobre Arte)

A museografia contemporânea vai transformando completamente o conceito que tradicionalmente se tinha do museu de artes. Não estou longe, aliás, de crer que em grande parte a concepção verdadeiramente pedagógica, verdadeiramente ativa de disseminação da cultura, do conceito atual do museu, é devida ao extraordinário poder da técnica moderna e de seus meios de reprodução. A técnica veio, si não transformar, pelo menos incitar e auxiliar enormemente o conceito contemporâneo do museu.

Com efeito, os meios muito mais ricos de valorização duma obra-de-arte, principalmente por intermédio da eletricidade; antes disso, a sistematização das perspectivas no urbanismo; a destruição de numerosos preconceitos e respeitos falsos pela pátina e pela tradição, com a restauração desabusada de agora; a desaristocratização da obra-prima, do exemplar único, devida aos admiráveis processos de reprodução atuais: todos êstes avanços haviam de influir poderosamente no destino do museu. A sua técnica de apresentação se transformou.

Porém a sua transformação técnica não é o que nos interessa aqui. Muito mais importante foi a sua transformação, por assim dizer, moral. As velhas coleções de príncipes e reis, os resultados dos saques nas guerras, fôram concebidos *res publica*. E em casarões desocupados se amontoavam as obras do engenho humano. Boas e más. As boas derrotavam as más. Uns pintores e turistas vadios visitavam êsses *louvres* melancólicos. Às vêzes compravam cartões postais. Houve que interessar os compradores de entradas. Houve que justificar as verbas de funcionalismo?...

A técnica aí estava, e também os estetas bem intencionados. Havia também que tornar essas coleções milionariamente grandiosas, em legítima *res publica*. Não cabe aqui enumerar o que se fez e se vai fazendo como adiantamento técnico do museu, seria compilar dados. Vale é notar que com isso (em que mesmo está se esbanjando alguma fantasmagoria), o museu se moralizou. Descobriu-se que êle era realmente elemento de cultura. E a cultura não vai sem seleção. Aliada também aqui às capacidades econômicas, que não permitiam isolar dentro dum grande espaço vazio, tanto uma obra de Teodoro Rousseau como a Gioconda. O museu *à "deux vitesses"* se impôs, em que ao grande público, necessitado dos elementos do bom charlatanismo para aprender, se isolava quatro obras-primas numa sala luxuosa, ao passo que noutra se amontoava obras menores, só utilizáveis e culturais aos técnicos e especialistas, desnecessitados de chamariz.

Isso nas cidades importantes, que tinham coleções esplêndidas. Mas não se poderia estender a todas as cidades e cidadinhas e a todos os seres a possibilidade de ver as obras geniais da humanidade? Por dois lados o problema é solucionável. Os grandes museus começaram a viajar. Não são apenas as grandes retrospetivas, as exposições internacionais que fazem a Holanda ou Florença mandarem a Paris os seus tesouros. Mais importante que isso eram os museus das capitais mandarem para as províncias partes escolhidas com sistema, das suas coleções. Mas também essas coleções não podiam ficar um ano em cada cidadinha, sem prejuízo cultural das capitais. Tinha-se que apressar o valor educativo dessas exposições efêmeras. Sistematizaram as visitas coletivas de estudantes, de operários, dotadas de explicador. Sistematizaram as conferências com os exemplos ao alcance da mão.

O progresso técnico da reprodução das obras é que veio trazer a milhor solução do problema. Hoje qualquer Mogi das Cruzes pode ter a sua Gioconda, impossível à primeira vista de distinguir da legítima. Não sou dos que vêem nas utilíssimas malazartes da técnica moderna, a desvalorização dos quadros legítimos. O legítimo tem um valor moral que não é inútil para as gentes de qualquer regime, suponho. Há que conservar nos homens a superioridade de falar baixo ante a Gioconda verdadeira. Perdida tal superioridade, os homens perderiam totalmente o respeito de si mesmos e então, adeus, viola!

Mas o valor cultural da reprodução é o mesmo, ou quasi, nos ensinam as coleções científicas de estudo, em que se aprende o atraente colorido (diria o meu amigo Flávio





Hélio Leites e o Museu Casa do Botão; foto: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP / Iphan



O Santo Antônio na lata de fermento Royal não cresceu, em compensação deu o maior bolo; *foto: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP / Iphan*

de Carvalho, que admiro) dum tumor, tanto no caso vivo como na sua reprodução em cêra.

Compreende-se, com todos êstes elementos dispostos ao léu do assunto e sem cronologia, compreende-se porque o museu de artes, principalmente o de artes, levou finalmente a idade moderna ao museu popular. Como se poderia defini-lo? O Museu Popular é um instituto que tem o destino de pôr as suas coleções ao alcance de qualquer compreensão.

Já existem na Europa museus de artes compostos de reproduções. Mas o que nos interessa aqui não é a Europa, somos nós. A atuação da América, em relação ao assunto museu de artes, tem sido até agora perfeitamente ridícula. Está claro que nem mesmo a gente reunindo todas as obras de bons autores e de boas épocas, existentes em todos os museus e todas as coleções particulares de todas as duas Américas, se conseguiria formar um só Museu do Prado. Nós, principalmente os ricos Ianques, estamos falsificando tudo no caso: falsificando nossa realidade, falsificando nossa tradição, falsificando o museu.

Tradição não se importa, mas cultura se importa. Pelo menos, deve-se importar aquilo em que a cultura não estraga a nossa realidade. Aquela superioridade de falar baixo ante a grandeza humana, entre nós, Americanos, não pode ser cultivada ante um quadro ruim de Velasquez ou de Rembrandt, pois que todas as obras grandes dêsses mestres já estão classificadas e prêsas aos museus da Europa. Porque falar baixo tanto diante dum mau Velasquez como diante das *Niñas*, é desfigurar o direito de julgar, o direito cultural da seleção. É academismo. Chega mesmo a ser um cultivo eminentemente falsificador, da grandeza humana, porque impede ao homem a pesquisa, o direito de errar, e implica a fatalidade falsa de que o gênio é sempre gênio e sempre fez só obras-primas. Leva, incita o homem a jogar no certo. A obedecer às regras, sem discussão. Puro academismo, como está se vendo.

Foi por isso, aliás, que falei o museu ter se moralizado, quando era bem mais fácil ter escrito que êle se socializara. É que, pondo em relêvo solitário a obra-prima e amontoando as obras menores, o museu de duas velocidades concebia enfim o verdadeiro respeito ao gênio, a seleção, a gradação; concebia e reconhecia, na grandeza humana, o direito de pesquisar e de errar; e concebia, em nós, o direito de julgar, destruindo os respeitos falsos ao passado.

A superioridade americana de falar baixo tem de ser convertida especialmente à nossa tradição. Tradição pouca, eu sei, tradição feiosa às mais das vezes. Mas é que o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social. Ao mesmo tempo que a tradição do verdadeiro nosso, legítima por ser nós, presserva em nossas sociedades aquelas raízes seculares, sem as quais o homem perde o equilíbrio, fica solto, fica bobamente gratuito – um anarquismo. Nesse sentido valerá sempre mil vezes mais para nós a linda Ordem Terceira do Carmo ou a esquipática São Gonçalo, à verdadeira Gioconda.

O que de principal nós podemos tirar da Gioconda, a reprodução dela nos dá. Sejamos

reais. Em vez de tortuosos museus de belas-artes, cheios de quadros *verdadeiros* de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos. Com todas as escolas de artes representadas por seus gênios maiores e suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais. Com visitas explicadas. Com conferências, com revistas, concursos, plebiscitos.

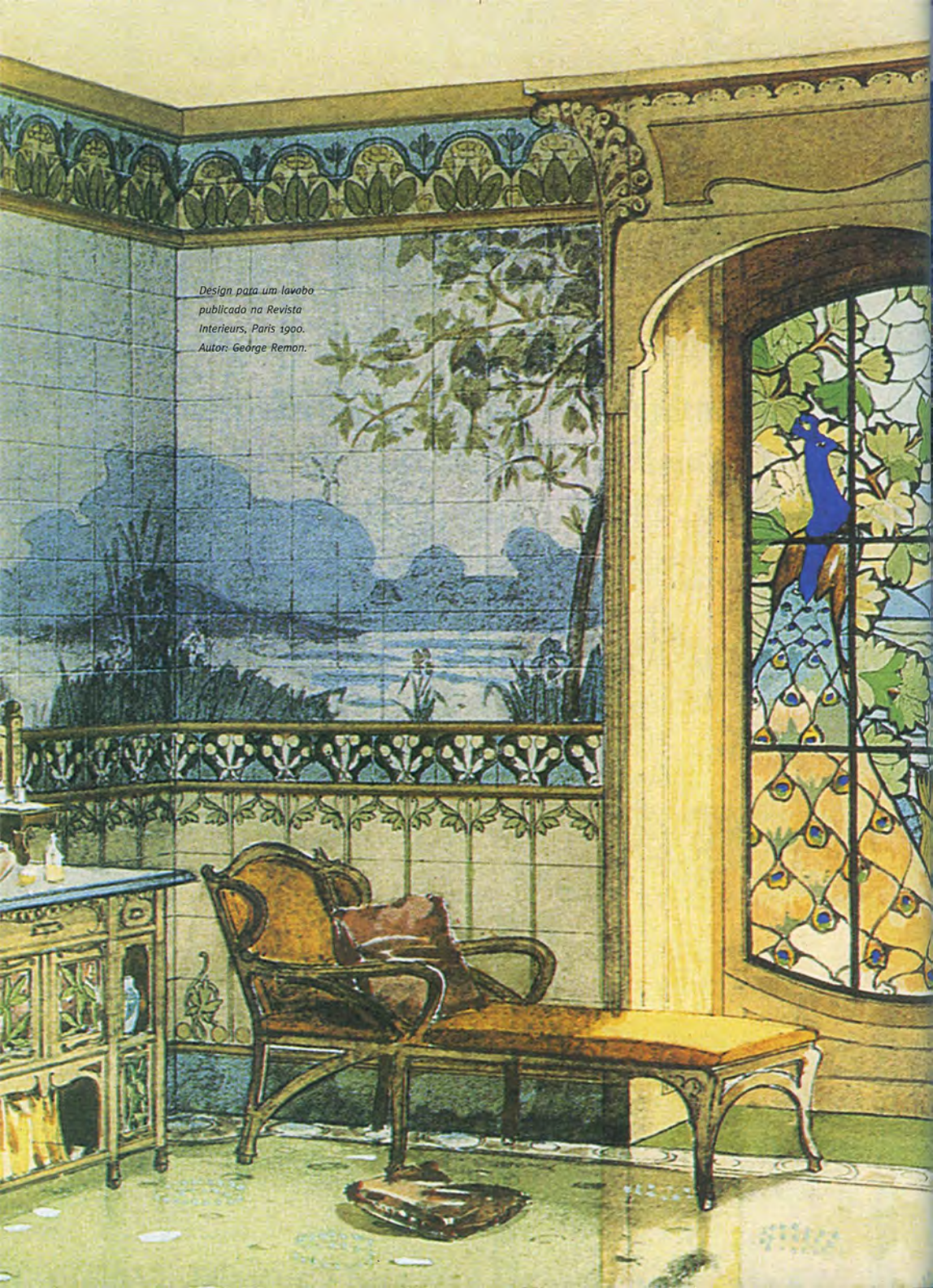
Tudo o mais é antediluviano como conceito de Museu. E é o ridículo esbanjador dos rastacueras.

Nota

*Texto editado com grafia original de época



Presépio Consumista, *autor Hélio Leites; foto: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP / Iphan*



Design para um lavabo publicado na Revista Interieurs, Paris 1900. Autor: George Remon.

Walter Benjamin

ESPAÇOS QUE SUSCITAM SONHOS, MUSEU, PAVILHÕES DE FONTES HIDROMINERAIS

A variação elegante da casa que leva a sonhar. O acesso ao panorama de Gropius é descrito da seguinte maneira: "Entra-se em um cômodo decorado ao estilo de Herculano, no meio do qual se eleva uma pequena fonte, que atrai por um instante a atenção de quem passa; logo depois, uma pequena escada conduz a uma tranqüila sala de leitura com uma coleção de livros tais que possam orientar os forasteiros nesta capital." (Erich Stender, *O diorama de Daguerre em Berlim;* Berlim, 1925, p.24-25). O romance de Bulwer. Quando começaram estas escavações? Os vestíbulos dos cassinos, etc. pertencem a esta variação elegante da casa que suscita os sonhos. É possível entender por que uma fonte em um espaço coberto induz aos sonhos. Mas, para que se possa imaginar totalmente que tipo de calafrio de horror e de sentimento de sublime podem ter acometido o visitante ocioso ao transpor este umbral, é preciso lembrar que uma geração antes ocorreu o descobrimento de Pompéia e Herculano, e que à memória do soterramento por lava dessas cidades está associada, de forma oculta porém íntima, a lembrança da grande revolução. Pois, uma vez que a revolução acabou com o estilo do *ancien régime*, houve uma apropriação precipitada daquilo que aqui foi desenterrado como sendo o estilo de uma República gloriosa, e as palmetas, os acantos enroscados e os meandros substituíram as pinturas no estilo rococó e as *chinoiseries* do século anterior.

(L 1, 1)

"O problema é que se pretende transformar os franceses em um povo antigo com um mero golpe de vara de condão; e várias decorações se referem a este capricho nascido nas fantasias dos homens em seus gabinetes, contrariando Minerva." (Friedrich Johann Lorenz Meyer, *Fragmentos de Paris no quarto ano da República Francesa,* Hamburgo 1797, I, p.146.)

(L 1, 2)

"Espaços que levam a sonhar no imaginário coletivo: galerias, jardins de inverno, panoramas, fábricas, gabinetes de figuras de cera, cassinos, estações ferroviárias."

(L I, 3)

A estação de Saint-Lazare: uma princesa que silva e bufa com o olhar de um relógio. "Pour notre homme", diz Jacques de Lacretelle, "les gares sont vraiment des usines de rêves." [Para o nosso amigo, as estações ferroviárias são realmente usinas de sonho.] ("Le rêveur parisien", *Nouvelle Revue Française*, 1927.) Certo: hoje, na era do automóvel e do avião, apenas terrores mansos, atávicos, repousam sob as abóbadas enegrecidas, e aquela desgastada comédia de despedida e reencontro que representamos

diante do pano de fundo dos vagões Pullman transforma a plataforma em palco provinciano. Mais uma vez, representa-se o mesmo melodrama grego desgastado: Orfeu, Eurídice e Hermes na estação de trem. Na montanha de malas em que está Eurídice, eleva-se em arco na rocha a passagem aberta, cripta na qual submerge quando o hermético chefe da estação, buscando os olhares úmidos de Orfeu, dá o sinal da partida. Cicatriz da despedida que, como a rachadura de um vaso grego, tremula sobre os corpos pintados dos deuses.

(L I, 4)

O interior cresce para fora. É como se o burguês estivesse tão seguro de seu sólido bem-estar que passa a desprezar a fachada. Ele afirma: a minha casa, não importa por onde passe o corte transversal, é fachada. Tais fachadas, sobretudo nas casas berlinenses de meados do século passado[1]: uma sacada não salta para fora mas para dentro, enquanto nicho. A rua se transforma em cômodo, e o cômodo vira rua. O transeunte que observa se sente como se ele mesmo estivesse na sacada.

(L I, 5)

Sobre o espaço que induz aos sonhos. A galeria como templo: o habitué dos bazares escuros das galerias burguesas- il "se trouvera presque dépaysé au passage de l'Opéra.Il y sera gêné; il lui tardera d'en sortir. Il n'est pas chez lui; un peu plus, il se découvrirait le chef, comme s'il pénétrait dans le temple de dieu."[2]

(*Le livre des cent-e un X*, Paris, 1833, p. 71; Amédée Kermel, *Les passages de Paris.*)

(L I, 6)

Sobre os vitrais que começaram a instalar nas escadarias – e estas escadarias geralmente eram enceradas! – escreve Alphonse Karr: "L'escalier est resté quelque chose qui ressemble bien plus à une construction de guerre pour empêcher les ennemis d'envahir une maison, qu'a un moyen de communication et d'accès offert aux amis."[3] (Alphonse Karr: 300 p., Nouvelle édition; Paris 1861, p. 198 e 199.)

(L I, 7)

A casa tem se revelado "sempre menos receptiva a novas formulações". (Sigfried Giedion, *Arquitetura na França,* Berlin, 1928, p. 78).

(L I, 8)

As galerias são casas ou corredores que não têm o lado de fora – assim como os sonhos.

(L Ia, 1)

De maneira bem determinada, os museus fazem parte das casas de sonhos na ordem do coletivo. Neles, teria de se sublinhar a dialética com que vêm ao encontro da pesquisa científica, de um lado, e da "época sonhadora do mau gosto", de outro. "Quase todas as épocas parecem desenvolver um determinado aspecto da arquitetura, de acordo com sua tendência interna: o gótico, as catedrais; o barroco, o castelo; e o princípio do século XIX – com sua tendência de olhar para trás e se deixar embevecer pelo passado – o museu".(Sigfried Giedion, *Arquitetura na França*, p. 36.) Minha análise tem esta sede do passado como o seu objeto principal. À sua luz, o interior do museu aparece como um interior elevado a uma potência enorme. Entre 1850 e 1890, as exposições tomam o lugar dos museus. Comparar a base ideológica de ambos.

(L Ia, 2)

"O século XIX disfarçou todas as novas criações atrás de máscaras historicistas, não importa em que campo: arquitetura, indústria ou sociedade. Criaram-se novas possibilidades de construção, mas ao mesmo tempo

havia um certo temor delas, e foi o que as fez serem sufocadas em frisas de pedra. Produziu-se o monstruoso aparato coletivo da indústria, mas se lhe tentou desvirtuar o sentido, beneficiando apenas alguns poucos com as vantagens do processo produtivo. Esta máscara historicista está indissoluvelmente ligada à imagem do século XIX. Impossível negar a sua existência." (Sigfried Giedion, *Arquitetura na França*, p. 1-2.)

(L Ia, 3)

A obra de Le Corbusier parece ter origem na extinção da casa enquanto configuração mitológica. Examinar o seguinte: "Por que a casa tem que ser construída da maneira mais leve e flutuante possível? Porque só assim se pode acabar com uma monumentalidade fatal, de caráter patrimonial. Enquanto o jogo de suporte e carga, real ou simbolicamente aumentado (como no barroco), ganhava sentido com os muros de apoio, o que era pesado e sólido era passível de ser justificado. Hoje – quando a parede externa já não serve mais de suporte – o jogo de suporte e carga, sobrecarregado por ornamentos, resulta em farsa lamentável (arranha-céus americanos)." (Giedion, *Arquitetura na França*, p. 85.)

(L I a, 4)

A *ville contemporaine* de Le Corbusier não é mais do que uma aglomeração urbana na estrada. Mas tudo mudou: agora passam carros, e aviões pousam bem no meio desta aglomeração. É preciso adotar pontos de vista que permitam lançar um olhar proveitoso e criador de formas e distâncias sobre o século XIX.

(L I a, 5)

"O conjunto habitacional é o último castelo feudal. Deve sua existência e sua forma à luta cruel e egoísta de diferentes latifundiários por um terreno o qual, ao longo desta mesma luta, acaba despedaçado e parcelado. Assim é que vemos, sem surpresa, reaparecer também a forma do castelo feudal – no pátio rodeado de muros. Cada proprietário se encerra contra o outro, e esta é uma das razões pelas quais subsiste no final, acidentalmente, um resto do conjunto da propriedade." (Adolf Behne, *Novas moradias* – nova arquitetura, Leipzig, 1927,p.93-94.)

(L Ia, 6)

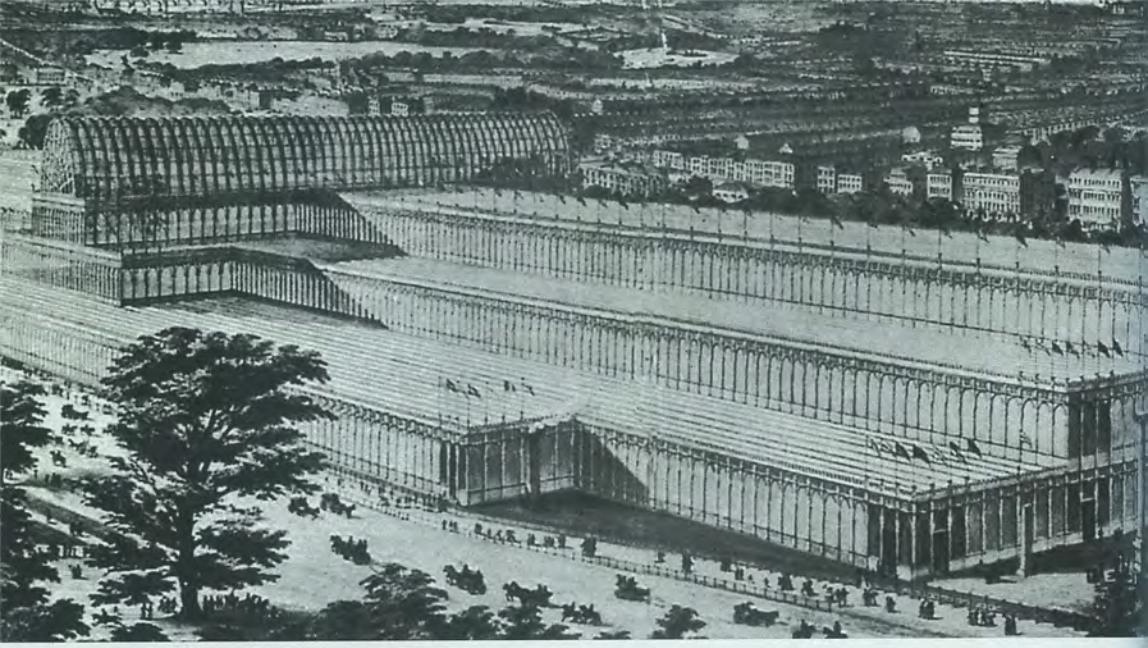
O museu enquanto espaço que suscita sonhos. "Vimos que já os Bourbons quiseram glorificar os antepassados de sua casa e o reconhecimento da história antiga da França em todo o seu esplendor e importância. Por isto, também mandaram representar momentos importantes da cultura e da história francesas nos tetos do Louvre." (Julius Meyer, *História da pintura francesa moderna*, Leipzig, 1867, p. 424.)

(L I a, 7)

Em junho de 1837, o museu histórico de Versalhes é inaugurado – *à toutes les gloires de la France*. Uma seqüência de salões, cujo percurso demanda quase duas horas. Batalhas e cenas parlamentares. Entre os pintores: Gosse, Larivière, Heim, Devéria, Gérard, Ary Scheffer, etc. Colecionar quadros, neste caso, significa ao contrário pintar quadros para o museu.

(L 2, 1)

Entroncamento do museu com o interior. M. Chabrillat (diretor do Ambigu em 1882) herda um belo dia um gabinete completo de figuras de cera, situado na galeria da Opéra, embaixo do relógio (talvez tenha sido o antigo museu Hartkoff). Chabrillat tem um amigo, um desenhista talentoso e boêmio, sem moradia. Este tem uma idéia. Entre outros, havia no gabinete um grupo de figuras que representava a imperatriz Eugène visitando os doentes de cólera em Amiens. À direita, a imperatriz sorri para um doente; à esquerda, uma enfermeira de touca branca, e em uma cama de ferro, por baixo dos lençóis brancos, um



Palácio de Cristal. Projeto em ferro e vidro, construído no Hide Park londrino para abrigar a grande exposição mundial de 1851. Autor: Josef Paxton. Imagem publicada in Arts & crafts movemente, forniture and metalwork. Londres: Quantum books, 1999.

moribundo, magro. À meia-noite, o museu fecha as portas. O desenhista pensa: nada mais fácil do que retirar o doente de cólera cuidadosamente da cama e entrar nela. Chabrillat autoriza este ato. Não tinha especial predileção por figuras de cera. Durante seis semanas, o artista, que fora despejado do hotel, pernoita na cama do doente de cólera e desperta diariamente com o olhar manso da enfermeira e o olhar sorridente da imperatriz, cujos cabelos loiros caem sobre ele. (Jules Claretie, *La vie à Paris 1882*, Paris 1883, p.301.)

(L 2,2)

"J'aime beaucoup ces hommes qui se laissent enfermer la nuit dans un musée pour pouvoir contempler à leur aise, en temps illicite, un portrait de femme qu'ils éclairent au moyen d'une lampe sourde. Forcément, ensuite, ils doivent savoir de cette femme beaucoup plus que nous n'en savons."[4] (André Breton, *Nadja*, Paris, 1928, p. 150.) Mas por quê? Porque nesta imagem se operou a transformação do museu em interior.

(L 2,3)

A capacidade das galerias de suscitar sonhos também pode ser encontrada nas igrejas. O estilo das galerias se parece com a arquitetura sacra. Sobre Nossa Senhora de Loreto: "O interior é indiscutivelmente de um gosto perfeito, só que não se trata do interior de uma *igreja*. O magnífico teto poderia adornar dignamente o mais maravilhoso salão de baile do mundo; as delicadas lamparinas de bronze com seus globos de vidro graduado colorido e fosco parecem ter sido trazidas dos Cafés mais elegantes da cidade."(S. F. Lahrs (?), *Cartas de Paris (Europa, Crônica do mundo ilustrado*, II, Leipzig-Stuttgart, 1837, p. 209.)

(L 2,4)

"No que se refere aos teatros novos e ainda inacabados, não parecem obedecer a nenhum estilo determinado. Diz-se que a idéia é compatibilizar o uso privado com o aspecto público, dispondo moradias particulares ao seu redor, de maneira que estes teatros não possam resultar em outra coisa senão em recipientes monstruosos, caixas gigantescas para isto e

aquilo." (*O correio do posto da fronteira* 1861, II semestre, v. 3, p. 143; O Salão de Paris de 1861.)

(L 2, 5)

Pensar as galerias enquanto pavilhões com uma fonte. Gostaríamos de encontrar um mito de galeria com uma fonte lendária no centro, uma fonte de asfalto que brotasse no centro de Paris. Os locais onde a cerveja jorra das torneiras foram inspirados neste mito dos mananciais. Aqueles deambulatórios clássicos, em que os doentes parecem caminhar rumo à sua cura, tornam vívida a experiência de que a cura é um rito de passagem, a vivência de uma transição. Estes deambulatórios também são galerias. Comparar com as fontes nos vestíbulos.

(L 2, 6)

Todos já conhecemos pelos sonhos o terror de portas que não se fecham. Para ser mais exato: portas que parecem cerradas, sem o serem. Eu conheci este fenômeno num sonho em que, acompanhado de um amigo, vi aparecer um fantasma na janela do andar térreo de uma casa que ficava à nossa direita. E enquanto caminhávamos, o fantasma nos acompanhava por dentro de todas as casas. Atravessava todas as paredes e não saía do nosso lado. Eu enxergava isso, embora estivesse cego. O trajeto que percorremos nas galerias também é, no fundo, um caminho de fantasmas, em que as portas cedem e as paredes recuam.

(L 2, 7)

Na verdade, a figura de cera é o cenário em que a aparência da humanidade se inverte. Pois nela a superfície, a pele e a cor do ser humano se expressam de forma tão perfeita e insuperável, que a reprodução de sua aparência chega a se transformar no contrário e o boneco passa a representar nada mais do que a engenhosa e terrível mediação entre as entranhas e a roupa.

(L 2 a, 1)

Descrição de um gabinete de figuras de cera enquanto espaço que suscita sonhos: "Girando no último degrau, olhava-se para o interior de uma sala grande e bem iluminada. Na verdade, não havia ninguém lá dentro, mas estava repleta de príncipes, crinolinas, uniformes e gigantes na entrada. A dama não seguiu adiante, e seu companheiro também se deteve, movido por uma alegria maldosa. Sentaram-se

Igreja da Santíssima Trindade em Nova York. Arquiteto: Richard Upjohn, c. 1844-46. Imagem publicada in Arts & crafts movement, furniture and metalwork. Londres: Quantum books, 1999.



nos degraus e ele lhe falou do medo que tinha quando menino, quando lia sobre castelos mal-assombrados onde já não vivia ninguém, mas cujas janelas apareciam freqüentemente iluminadas em noites de tempestade. O que acontecia? Quem estava lá dentro? De onde vinha a luz? Quem iluminava os cômodos? Ele sonhara com aquela imagem, o corpo alçado no parapeito, a cabeça colada às vidraças daquela sala misteriosa." (Ernst Bloch, *O corpo e a figura de cera; Frankfurter Zeitung*, 19.12.1929.)

(L 2 a, 2)

"Número 125: o labirinto de Castan. Num primeiro momento, viajantes e artistas se crêem transportados para o monumental bosque de colunas da maravilhosa mesquita de Córdoba, na Espanha. De forma semelhante, elevam-se arcos sobre arcos, as colunas se apinham em perspectiva, oferecendo vistas e aléias incalculáveis, que, aparentemente intermináveis, mal podem ser percorridas. Então, repentinamente vislumbramos uma imagem que nos translada para o centro da famosa Alhambra de Granada. Vemos os desenhos dos tapetes da Alhambra com a inscrição: 'Alá é Alá (Deus é grande), e logo em seguida já nos vemos num jardim, o pátio das laranjeiras da Alhambra. Mas antes de chegar a este pátio, o visitante ainda terá que errar por algum tempo dentro do labirinto." (*Catálogo do Panorama de Castan,* citado no *Frankfurter Zeitung.*)

(L 2 a, 3)

"Le succès de l'école romantique fit naître, vers 1825,le commerce des tableaux modernes. Auparavant, les amateurs allaient au domicile des artistes. Des marchands de couleurs, Giroux, Suisse, Binant et Berville commencèrent à servir d'intermédiaires. La première maison regulière fut ouverte par Goupil en 1829."[5] (Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris:* Paris, 1926, p. 359.)

(L 2 a, 4)

"L'Opéra est une des créations caracteristiques du Second Empire. Entre cent-soixant projets, on choisi celui d'un jeune inconnu, Charles Garnier. Son théatre, construit de 1861 à 1875, est conçu comme un lieu de parade...C'est la scène où le Paris impérial se contemple avec complaisance; classes récemment parvenues au pouvoir et à la fortune, mêlées d'élements cosmopolites, c'est un monde nouveau qu'on désigne par un nom nouveau: on ne dit plus la Cour, on dit le Tou-Paris...Un théatre conçu comme un centre de vie sociale et urbaine, voilà encore une idée neuve et un signe des temps."[6] (Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris;* 1926, p.411-412.)

(L 2 a, 5)

Engastar na cidade real a Paris dos sonhos, enquanto configuração de todos os planos arquitetônicos, dos traçados das avenidas, projetos de parques e nomes de ruas que nunca chegaram a realizar-se.

(L 2 a, 6)

A galeria como templo de Esculápio, pavilhão de fonte, caminhada de cura (galerias como pavilhões termais escavados nas rochas, em Schuls-Tarasp, em Ragaz). A "garganta" como ideal paisagístico no século XIX.

(L 3, 1)

Na página 86 de *Paris en songe Paris*, Jacques Fabien narra como foi o deslocamento dos portais de Saint-Martin e Saint-Denis. "On les admire encore, au sommet des foubourgs Saint-Martin et Saint-Denis."[7] Deste modo, os terrenos que haviam cedido em volta dos portais puderam ser elevados ao seu nível original.

(L 3,2)

Proposta para cobrir até a cabeça os mortos da Morgue com um tecido encerado. "Le public, qui fait queue à la porte, est admis à examiner à son aise le cadavre *nu* du mort inconnu...Du jour où la morale sera respectée, l'ouvrier qui, à l'heure du repas, se rend à la Morgue, les mains dans les poches, la pipe à la bouche et





le sourire sur les lèvres, et vaudevillise grivoisement sur les nudités plus ou moins putréfiées des deux sexes, se dégoutera bientôt de la parcimonie apportée désormais dans la mise en scène du spetacle. Je n'exagere pas, il se passe chaque jour à la Morgue des scènes graveleuses; on y rit, on y fume, on y cause à haute voix."[8] (Edouard Foucaud, *Paris inventeur*, Physiologie de l'industrie française, Paris, 1844, p. 212-213.)

(L 3,3)

Uma gravura de c. 1830, talvez de um pouco antes, representa copistas em diversas posições extáticas durante a sua atividade. Legenda "Les inspirés au musée"[Os inspirados no museu.]Gabinete das Gravuras.

(L 3, 4)

Sobre as origens do museu de Versalhes: "Monsieur de Montalivet était pressé d'avoir son nombre de toiles peintes.Il en voulait partourt, et comme les Chambres criaient à la prodigalité, il fallait du bon marché, le vent soufflait à l'economie... M.... laisserait... volontiers penser que c'est M. de Montalivet lui-même qui, sur les quais et chez les revendeurs, a été acheter les croûtes...Non...Ce sont les princes d'art de cette époque que se livrèrent à cette opération hideuse...Les copies et les pastiches du musée de Versailles, sont la constatation la plus navrante de la rapacité des artistes maîtres devenus entrepreneurs et brocantant l'art...Le commerce et l'industrie se décidaient à s'élever jusqu'à l'art. L'artiste, pour satisfaire aux besoins du luxe que commençait à le tenter, prostituait l'art à la spéculation et faisait dégénérer la tradition artistique en la rapetissant aux proportions du métier."[9] (Gabriel Pélin, *Les laideurs du beau Paris,* Paris 1861, p.85 e 87-90.)

(L 3, 5)

Sobre a Paris subterrânea, antiga rede de esgotos. "On se fera une image plus ressemblante de cet étrange plan géométral en supposant qu'on voie à plat sur un fond de ténèbres quelque bizarre alphabet d'orient brouillé comme un fouillis, et dont les lettres difformes seraient soudées les unes au autres, dans un pêle-mêle apparent et comme au hasard, tantôt par leurs angles, tantôt par leurs extremités."[10] (Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, roman 9, Paris, 1881, p. 158-59 – *Les Misérables.)*

(L 3 a , 1)

Esgotos: "Toutes sortes de fantômes hantent ces longs corridors solitaires; partout la putridité et le miasme: çà et là un soupirail où Villon dedans cause avec Rabelais déhors."[11] (Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, roman 9, Paris, 1881, p.160 – *Les Misérables*.)

(L 3a, 2)

Victor Hugo sobre as dificuldades com que se depararam as obras de canalização em Paris: "Paris est bâti sur un gisement étrangement rebelle à la pioche, à la houe, à la sonde, au maniement humain.Rien de plus difficile à percer et à pénétrer que cette formation géologique à laquelle se superpose la merveilleuse formation historique, nommée Paris; dès que...le travail s'engage et s'aventure dans cetta nappe d'alluvions, les résistances souterraines abondent. Ce sont des argiles liquides, des sources vives, des roches

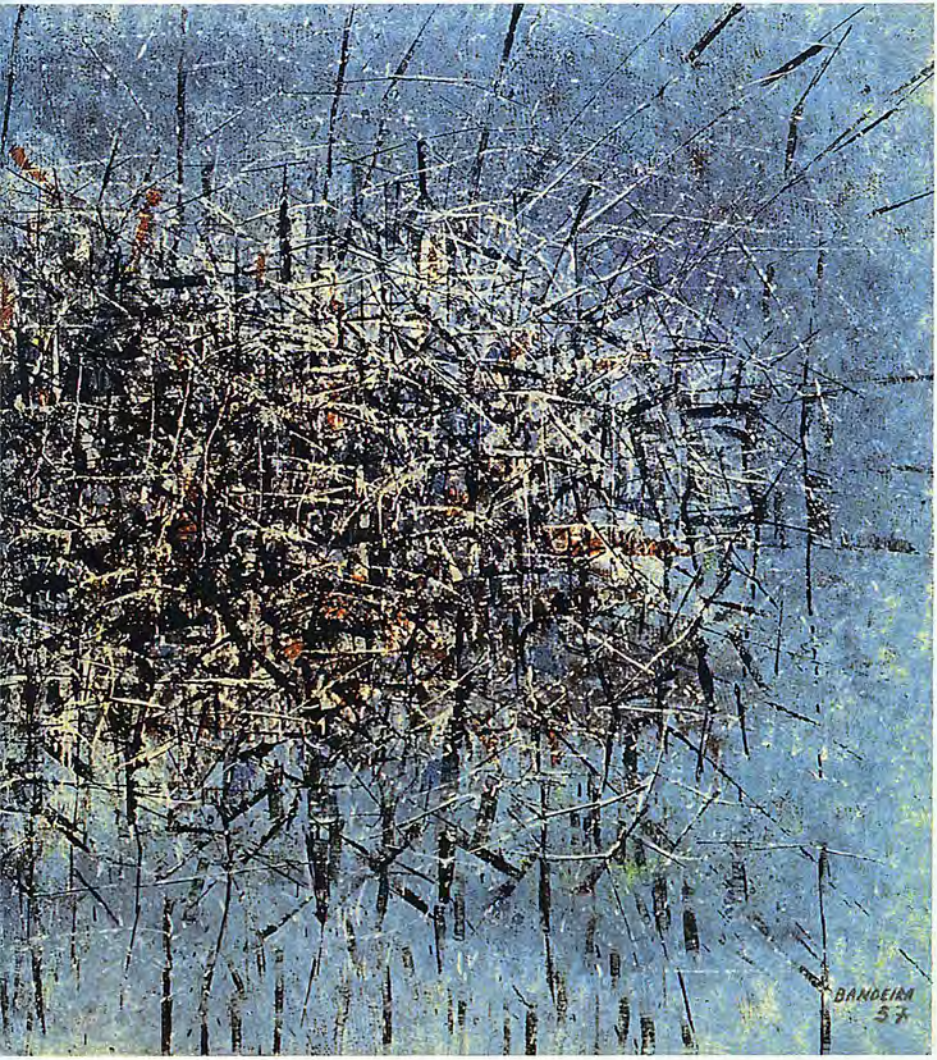
A queda do anjo, de Gilvan Samico, 1928. Xilogravura 33,2 X 26,7cm. Recife, PE. Foto: acervo Museu Nacional de Belas Artes/Iphan/MinC, publicação financiada pelo Banco Safra.



dures, de ces vases molles et profondes que la science spéciale appelle moutardes. Le pic avance laborieusement dans les lames calcaires alternées de filets de glaises très minces et de couches schisteuses aux feuillets incrustés d'écailles d'huîtres contemporaines des océans préadamite."[12] (Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, roman 9, Paris, 1881, p. 178/79 – *Les Misérables.*)

(L 3a , 3)

Esgoto: "Paris... l'appelait le Trou punais... Le Trou punais ne répugnait pas moins à l'hygiène qu'à la légende. Le Moine bourru était éclos sous la voussoure fétide de l'égout Mouffetard; les cadavres des Marmousets avaient été jetés dans l'égout de la Barillerie... La bouche d'égout de la rue de la Mortellerie était célèbre par les pestes qui en sortaient... Bruneseau avait donné le branle, mais il fallait le choléra pour déterminer la vaste



A grande cidade, *de Antonio Bandeira (1922-1967), 1957. Óleo sobre tela 126 x 244 cm. Acervo: Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/Iphan/MinC.*

reconstruction qui a eu lieu depuis."[13] (Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, roman 9, Paris 1881, p. 166/80 – *Les Misérables.)*

(L 3a , 4)

1805, descida de Bruneseau à rede de esgotos: "A peine Bruneseau eut-il franchi les premières articulations du réseau souterrain, que huit travailleurs sur vingt refusèrent d'aller plus loin… On avançait péniblement. Il n'était pas rare que les échelles de descente plongeassent dans trois pieds de vase. Les lanternes agonisaient dans les miasmes. De temps en temps, on emportait un égoutier évanoui. A de certains endroits, précipice. Le sol s'était effondré, le dallage avait croulé, l'égout s'était changé en puits perdu;on eut grand'peine à le retirer. Par le conseil de Fourcroy, on allumait de distance en distance, dans les endroits suffisament assainis, de grands cages pleines d'étoupe

imbibée de résine. La muraille, par places, était couverte de fongus difformes, et l'on eut dit des tumeurs: la pierre elle-même semblait malade dans ce milieu irrespirable... On crut reconnaître çà et là, notamment sous le Palais de justice, des alvéoles d'anciens cachots pratiqués dans l'égout même... Un carcan de fer pendait dans l'une de ces cellules. On les mura toutes... La visite totale de la voirie immonditielle souterraine de Paris dura sept ans, de 1805 à 1812... Rien n'égalait l'horreur de cette vieille crypte exutoire... antre, fosse, goufre percé de rues, taupinière titanique où l'esprit croit voir rôder à travers l'ombre... cette énorme taupe aveugle, le passé."[14] (Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, roman 9, Paris, 1881, p.169-171 e 173/74 – *Les Misérables:* L'intestin de Léviathan.)

(L 4, 1)

Sobre a galeria de Gerstäcker. Uma joalheria submarina: "Nous entrâmes dans le *hall* sous-marin des joaillers. Jamais on ne se fût douté qu'on était si loin de la terre ferme. Un dôme immense... recouvrait tout le marché, rempli de boutiques aux devantures éticellantes, éclairé brillament à l'électricité, plein de monde et d'animation."[15] (Léo Claretie, *Paris depuis ses origines j'usqu'en l'an 3000:* Paris, 1886, p. 337: "En 1987".) Parece característico que esta imagem reapareça no momento em que começou a agonia das galerias.

(L 4, 2)

Proudhon adota os quadros de Courbet, apropriando-se deles mediante definições nebulosas ("da moral em ação").

(L 4, 3)

No livro de Koch há referências bastante insuficientes sobre águas medicinais. Sobre as poesias de Karlsbad, dedicadas por Goethe a Maria Ludowika, Koch escreve: "Para Goethe, a essência destas poesias de Karlsbad não é a geologia, e sim... a idéia e o sentimento de que da princesa normalmente inacessível emanam forças curativas. A intimidade da vida no balneário gera uma cumplicidade... com a nobre dama. Através disso... em face do segredo da fonte... a saúde parece recair sobre a proximidade da princesa." (Richard Koch, *A magia das águas medicinais de Stuttgart*, 1933, p.21.)

(L 4, 4)

Enquanto uma viagem geralmente ilude o burguês acerca de seus condicionamentos de classe, o balneário reforça nele a consciência de pertencer à classe alta. E não é apenas por estar em contato com as camadas aristocráticas. Mornand chama a atenção para um fato mais elementar: "A Paris, il est de plus grandes foules sans doute, mais non homogènes comme celle-ci: car la plupart des tristes humains qui les composent ont mal ou point diné... A Bade, rien de tel; tout le monde est heureux, puisque tout le monde est à Bade."[16] (Félix Mornand, *La vie des eaux,* Paris, 1855, p.256-7.)

(L4a, 1)

O comércio tira partido – com a cumplicidade da arte – da caminhada contemplativa pelos pavilhões de águas medicinais. Esta postura contemplativa que se desenvolve em contato com a obra de arte vai-se transformando pouco a pouco em uma atitude mais concupiscente em relação ao estoque de mercadorias. "En se promenant devant la *Trinkhalle*... ou sous le péristyle illustré *a fresco* de cette colonnade italo-greco-teutsche, on entrera... lire un peu les

journaux, marchander les objets d'art, contempler les aquarelles et vider un petit gobelet."[17] (Félix Mornand, *La vie des eaux,* Paris 1855, p. 257/258.)

(L 4 a, 2)

Calabouços de Châtelet: "Les cachots dont la pensée seule jetait la terreur parmi le peuple... ont prêté leurs pierres à celui de tous le théâtres où le peuple aime le mieux à s'aller ébattre, parce qu'il y entend parler de la gloire de ses enfants sur les champs de bataille."[18] (Edouard Fournier, *Chroniques et légendes des rues de Paris*, Paris, 1864, p. 155/156.) Está se falando aqui do théâtre du Châtelet, originalmente um circo.

(L 4 a, 3)

A primeira página de *Eaux-fortes sur Paris*, de Meryon, em edição revista, representa uma pedra pesada cuja idade é testemunhada por conchas incrustadas e fendas. Nesta pedra, aparece gravado o título do ciclo. "Burty note que les coquillages, les empreintes de mousse engagés dans le calcaire, rappelent que cette pierre a été choisie parmi les échantillons du sol primitif parisien, dans les carrières de Montmartre."[19] (Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, Paris 1926, p. 47.)

(L 4 a, 4)

Em "O jogador generoso", Baudelaire encontra Satanás em um salão de jogos de azar, "dans une demeure souterraine, éblouissante, où éclairait un luxe dont aucune des habitations supérieures de Paris ne pourrait fournir un exemple approchant".20 (Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, Paris, ed. R. Simon, p. 49.)

(L 4 a, 5)

Os portões da cidade estão ligados aos ritos de passagem: "Passa-se pelo portão assinalado de alguma maneira – seja por dois gravetos fincados na terra, inclinados um para o outro, por um tronco de árvore fendido e separado... ou por um galho de bétula curvado até formar um arco... Trata-se sempre de... nos subtrairmos de algum elemento hostil, de nos libertarmos de alguma mácula, de nos protegermos de doenças ou do espírito dos mortos, que não podem seguir ninguém através deste caminho estreito." (Ferdinand Noack, "Triunfo e arcos-de-triunfo": conferências da Biblioteca Warburg V, Leipzig, 1928, p. 153). Quem entrar por esta passagem percorre, em sentido inverso, o caminho assinalado pelas portas das cidades (ou então penetra em um mundo intra-uterino).

(L 5, 1).

De acordo com *O umbral das casas na língua e religião dos romanos* de K. Meister (Publicações da Academia das Ciências de Heidelberg, seção histórico-filosófica, 1924/25, III, Heidelberg, 1925), entre os gregos – assim como entre outros povos – não se dá tanta importância ao umbral quanto entre os romanos. Em sua essência, este trabalho trata da origem do sublime enquanto algo elevado (que se eleva até as alturas).

(L 5, 2)

"Cependant, il paraît sans cesse de nouvelles oeuvres dont la ville est le personnage essentiel et diffus et le nom de Paris qui figure presque toujours dans le titre avertit assez que le public aime qu'il en soit ainsi. Comment, dans ces coditions, ne se developperait-il pas en chaque lecteur la conviction intime, qu'on perçoit encore aujourd'hui, que le Paris qu'il connaît n'est pas le seul, n'est même pas le véritable, n'est qu'un décor brillamment éclairé, mais trop *normal,* dont les machinistes ne se découvriront jamais, et qui dissimule un autre Paris, le Paris réel, un Paris fantôme, nocture, insaisissable."[21] (Roger Caillois, "Paris, mythe molderne", *Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 mai 1937, p. 687).

(L 5, 3)

"Les villes, como les fôrets, ont leurs antres où se cachent tout ce qu'elles ont de



Jardim de Luxemburgo, *de Eliseu Visconti (1866-1944), c.1912-1916. Óleo sobre tela 25 x 35,5cm.*
Acervo: Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/Iphan/MinC.

plus méchant et de plus redoudable."[22] (Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, roman 7 Paris, 1881, p. 306).

(L 5, 4)

Existe uma relação entre o armazém e o museu, e o bazar constitui entre ambos um elo intermediário. O acúmulo de obras de arte no museu as aproxima das mercadorias que, quando oferecidas ao transeunte em grandes quantidades, nele despertam a idéia de que parte delas também deve reverter para ele.

(L 5, 5)

"A cidade dos mortos de Père-Lachaise.... A palavra "cemitério" não combina com estas instalações que reproduzem as necrópoles da Antiguidade. Com seus mausoléus de pedra e suas inúmeras estátuas que, ao contrário do que é costume nos países cristãos do Norte, representam os defuntos como se fossem vivos, esta urbanização foi concebida como uma verdadeira continuação da cidade dos vivos." (O nome provém do proprietário do terreno, que foi confessor de Luis XIV; o cemitério data de Napoleão I). (Fritz Stahl, *Paris;* Berlim, 1929, pp 161/162.)

(L 5 a)

W.B.

Notas

1 Século XIX. Nota da tradutora.

2 "(...) ele se aperceberá quase deslocado na galeria da Ópera. Sentir-se-á constrangido e lhe custará sair dali. Não está no seu lugar; um pouco mais tarde, ele se descobrirá o chefe, como se penetrasse no templo de Deus."

3 "A escada ficou uma coisa mais parecida com uma construção bélica, para evitar que os inimigos invadam uma casa, do que com um meio de comunicação e acesso oferecido aos amigos."

4 "Muito me agradam esses homens que se deixam encerrar durante a noite num museu para poderem contemplar a seu bel-prazer, em horário proibido, um retrato de mulher, que iluminam com a ajuda de uma lanterna. Acabam, necessariamente, sabendo muito mais dessa mulher do que nós."

5 "O sucesso da escola romântica fez surgir, aí por volta de 1825, o comércio dos quadros modernos. Antes disso, os *amateurs* iam até a casa dos artistas. Alguns negociantes de cores, Giroux, Suisse, Binant, Berville, começaram a servir de intermediários. A primeira galeria de arte regular foi aberta por Goupil em 1829."

6 "A Ópera é uma das criações características do Segundo Império. Dentre 160 projetos, foi selecionado o de um jovem desconhecido,Charles Garnier. Seu teatro, construído de 1861 a 1875, foi concebido como uma passarela de desfiles... É o cenário em que a Paris imperial se contempla complacente; classes recém-chegadas ao poder e à fortuna misturam-se com elementos cosmopolitas, é um mundo novo que se designa por um nome novo: não se diz mais a Corte, mas o *Tout-Paris*... Um teatro concebido como centro de vida social e urbana, eis mais uma idéia nova e um sinal dos tempos."

7 "Continuam sendo admirados no alto dos bairros de Saint-Martin e Saint-Denis."

8 "O público que faz fila à porta pode entrar à vontade para examinar o cadáver *nu* do morto desconhecido. No dia em que a moral for respeitada, o operário que, na hora do almoço, vai até a Morgue, mãos nos bolsos, cachimbo na boca e sorriso nos lábios, para fazer piadas sobre aquela nudez mais ou menos putrefata dos dois sexos, logo sentirá desagrado pela sobriedade a partir de então introduzida na encenação do espetáculo. Eu não exagero, cenas repulsivas ocorrem a cada dia na Morgue: ali se ri, ali se fuma e se conversa em voz alta."

9 "O Senhor de Montalivet estava com pressa de ter uma quantidade razoável de telas pintadas. Queria-as por toda a parte e, como as Câmaras pregavam a prodigalidade, era preciso comprar barato, a economia ia de vento em popa... M... gostaria que pensassem ser o Senhor de Montalivet em pessoa que ia comprar essas obras sem valor nos cais e nos revendedores... Não... Eram os príncipes da arte da época que se entregavam a essa operação vergonhosa... As cópias e os pastiches do museu de Versalhes são a constatação mais deplorável dessa rapacidade dos mestres artistas transformados em empresários e trastejando com a arte. O comércio e a indústria haviam decidido elevar-se até a arte. O artista, para satisfazer às necessidades de luxo que já começavam a tentá-lo, prostituía a arte à especulação, fazendo degenerar a tradição artística, reduzindo-a às proporções de um ofício."

10 "Far-se-á uma imagem mais verossimilhante deste estranho plano geometral se supusermos ver no solo, sobre um fundo de trevas, algum estranho alfabeto oriental em confusão emaranhada, e cujas letras disformes estivessem unidas umas às outras numa aparente desordem e como por acaso, ora pelos ângulos, ora pelas extremidades."

11 "Fantasmas de todos os tipos assombram estes compridos corredores solitários; por toda a parte, podridão e miasmas; aqui e acolá um respiradouro onde Villon, do lado de dentro, conversa com Rabelais, do lado de fora."

12 "Paris foi construída sobre uma jazida estranhamente rebelde à picareta, à pá, à sonda, ao manejo humano. Nada mais difícil de perfurar e penetrar do que esta formação geológica à qual se superpõe a maravilhosa formação histórica, chamada Paris; tão logo... se pega no trabalho, numa aventura por esta toalha de aluviões, multiplicam-se as resistências subterrâneas. São argilas líquidas, mananciais vivos, rochas duras, dessas vasas macias e profundas a que a ciência especializada chama *mostardas*. A picareta avança trabalhosamente pelas camadas calcárias alternadas com filetes de argila finíssimos e camadas xistosas com filetes incrustados de conchas de ostras contemporâneas dos oceanos pré-adamitas."

13 "Paris... chamava-lhe 'o Buraco fétido'. O Buraco fétido não repugnava menos à higiene do que à lenda.O *Papão* surgia por baixo da fétida faixa arqueada dos esgotos de Mouffetard: os cadáveres dos Marmousets haviam sido jogados no esgoto da Barillerie... A boca de esgoto da rua de La Mortellerie tornara-se famosa pelas pestes que por ela saíam. Bruneseau tinha dado o primeiro impulso, mas foi preciso que eclodisse a cólera para se decidir a vasta reconstrução que desde então se realizou."

14 "Mal Bruneseau passara pelas primeiras articulações da rede subterrânea, oito em cada vinte trabalhadores se recusaram a ir mais além... Avançava-se penosamente. Não era raro que os degraus de descida

afundassem em três pés de vasa. As lanternas agonizavam nos miasmas. De tempos a tempos, levava-se para fora um trabalhador desmaiado. Em determinados lugares, o precipício. O solo cedera, o lajedo afundara, o esgoto se transformara num poço sem fundo; nada de sólido se topava; um homem desapareceu bruscamente; só com muita dificuldade foi possível retirá-lo. A conselho de Fourcroy, nos lugares já suficientemente saneados, acendiam-se, de distância em distância, grandes gaiolas cheias de estopa embebida em resina. Em certos lugares, a parede amuralhada estava recoberta de fungos disformes, dir-se-iam tumores; até mesmo a pedra parecia doente, naquele meio irrespirável... Acreditar-se-ia reconhecer, aqui e ali, notadamente sob o Palácio dos Tribunais, alvéolos de antigos calabouços escavados no próprio esgoto... Uma argola de ferro para prender condenados pendia de uma dessas celas. Todas foram empedradas. A visita completa da rede subterrânea das imundícies de Paris durou sete anos, de 1805 a 1812... Nada poderia igualar o horror desta velha cripta excretória... Antro, fosso, abismo cortado de ruas, formigueiro titânico em que o espírito acredita ver errar, através da sombra, esta enorme toupeira cega: o passado."

15 "Entramos no *hall* submarino dos joalheiros. Jamais poderíamos ter acreditado estar tão longe da terra firme... Uma cúpula imensa...recobria todo o mercado, repleto de lojas com vitrinas resplandecentes, brilhantemente iluminado pela luz elétrica, cheio de gente e de animação."

16 "Em Paris, há maiores multidões, sem dúvida, mas não homogêneas como esta: porque a maioria dos tristes humanos que as compõem sequer jantaram, ou jantaram mal... Em Baden-Baden, nada de semelhante; todos estão felizes, pois todos estão em Baden-Baden."

17 "Durante o passeio diante da *Trinkhalle*... onde, sob o peristilo ornamentado *a fresco* desta colunata ítalo-grego-teuta... entraremos... para ler um pouco os jornais, regatear com objetos de arte, contemplar aquarelas e beber uma pequena jarra de água."

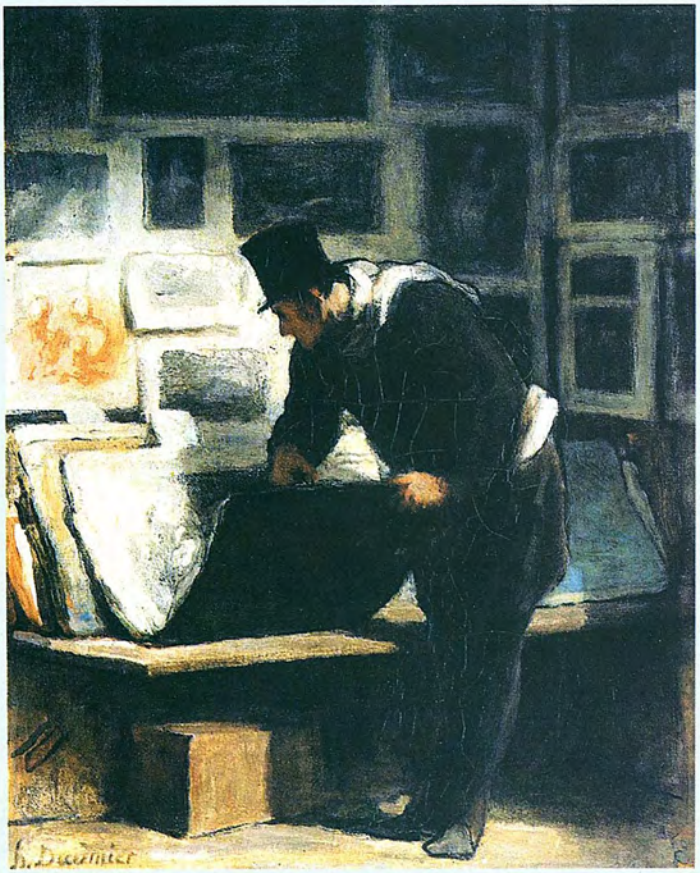
18 "Os calabouços, cuja mera lembrança aterrorizava as pessoas... emprestaram suas pedras àquele dentre todos os teatros a que o povo prefere ir para espairecer, porque nele ouve falar da glória dos seus filhos nos campos de batalha."

19 "Burty observa que as conchas e as marcas de musgo impressas na pedra calcária recordam que esta pedra foi escolhida entre as mostras do primitivo solo parisiense, nas pedreiras de Montmartre."

20 "Numa morada subterrânea, resplandecente, onde faiscava um luxo do qual nenhuma das habitações da superfície de Paris poderia oferecer um exemplo aproximado".

21 "No entanto, aparecem sem cessar novas obras de que a cidade é a personagem essencial e difusa, e o nome de Paris, que consta quase sempre do título, é suficiente aviso de que o público gosta que seja assim. Como, nestas condições, não nasceria em cada leitor a convicção íntima, perceptível ainda hoje, de que a Paris que ele conhece não é a única, não é sequer a verdadeira, não passa de um cenário brilhantemente iluminado, mas demasiado *normal*, cujos cenaristas jamais serão descobertos e que dissimula uma outra Paris, a Paris real, uma Paris fantasma, noturna, inapreensível."

22 "As cidades, como as florestas, têm seus antros onde se esconde tudo o que elas têm de mais iníquo e de mais temível."



The print collector, *de Honoré Doumier (1808-1879), c. 1860-1862. Óleo sobre tela. Coleção particular*



Exposição de média duração Museu Histórico Abílio Barreto: 60 anos de história. Belo Horizonte, MG. Foto: Gilvan Rodrigues. Acervo do MHAB.

José Neves Bittencourt

RECEITA PARA A REFEIÇÃO COTIDIANA DOS MUSEUS

ALGUMAS INDICAÇÕES EM TORNO DO DESENVOLVIMENTO DE ACERVOS NOS MUSEUS DE HISTÓRIA

PANDEMÔNIO, O PROBLEMA

Os museus modernos têm uma tradição que remonta a aproximadamente 500 anos, coincidindo com a ascensão do Humanismo, no Velho Mundo. Mais do que arquivos e bibliotecas, e mesmo do que coleções, que também podem ser encontrados em civilizações do Oriente, os museus são instituições ocidentais por excelência. Essa característica deve levar, de alguma forma, a que reflitam e expressem a dinâmica do Ocidente – tanto no que diz respeito aos avanços quanto às crises.

Até o momento, os museus têm-se reproduzido graças à atividade sistemática de recolher objetos tridimensionais. Desde o surgimento dos gabinetes de curiosidades, passando pela gênese e consolidação dos museus públicos, até as instituições multifuncionais do presente, a renovação das instituições museológicas tem implicado uma atividade constante de localizar, recolher, preservar, pesquisar e comunicar evidências materiais dos povos e de seu meio ambiente. Visto que as sociedades humanas se envolvem na materialidade, que a produção de artefatos reflete e expressa a cultura das sociedades em seus tempos, e que

> *... a cultura (...) é fruto de escolha humana, e não de uma herança genética.* [e] *assim, implica no direito à diferença (mas sem resvalar para o relativismo cultural, pois o crivo ético – das relações com o outro – não poderá jamais ser dispensado),*[1]

podemos concluir que a aquisição de itens tornou-se uma tarefa diabolicamente complexa, um verdadeiro pandemônio. Vale aqui lembrar a figura inventada, há 300 anos, pelo poeta inglês John Milton: milhares de pequenos demônios gritam todos ao mesmo tempo.

Comecei a pensar nesse pandemônio pouco mais de 15 anos atrás. O Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro – onde eu tinha sido admitido havia pouco tempo –, teria, pela primeira vez desde 1969, sua exposição permanente reformulada de ponta a ponta. A nova exposição era parte de reformas maiores, cuidadosamente planejadas durante dois anos. Baseava-se em projeto conceitual elaborado com a participação, pela primeira vez desde a fundação do Museu, de especialistas universitários em história e antropologia, e tinha um projeto museográfico que resultou numa exposição na época sem similar em museus de história



Circuito de exposição do Museu Histórico Abílio Barreto, c. 1960. Acervo do MHAB.

brasileiros.[2] Mas não sem problemas, boa parte deles relacionados à ausência, no acervo, de determinadas categorias de objetos.

Empréstimos, permuta, utilização de iconografia e uma tentativa, então bastante ousada – e de resultados claudicantes – de utilizar meios audiovisuais, remendaram o buraco. Mas ficou evidente o fato de que a instituição tinha parado de recolher acervos ou, no máximo, encontrava-se na condição de "recolhedor passivo".[3] Tal problema, que se observava na documentação do acervo desde o final da década de 1950, era decorrente de uma teia de questões concernentes aos museus brasileiros, em particular os de história. Entretanto, o *nó* do recolhimento não era problema apenas local e, naquela época, já freqüentava as preocupações de teóricos e especialistas em todo o mundo.

Não se pode dizer, entretanto, que a discussão no MHN tenha sido intensa. Até então, os curadores, tanto dessa instituição quanto da maior parte dos museus brasileiros, pareciam satisfeitos com as coleções de *preciosidades* acumuladas em suas reservas técnicas. Mas em alguns lugares do mundo já começavam a apontar afirmações como a de Robert Zijp, curador-chefe do Museu de Zuiderzee (Holanda), que, na época, provocou algum debate:

O crescimento [de coleções] *é sempre visto como relacionado com a* musealização *da cultura. De acordo com esta posição, a sociedade começa a atribuir valor crescente à conservação de itens de relevante significação cultural os quais estavam perdendo sua função original de uso e, desta forma, corriam o risco de serem completamente perdidos. Por outro lado, a circulação cada vez mais rápida de bens manufaturados significa que tais itens perdem a função mais rapidamente do que até então acontecia. Esta situação incentivou os museus a coletarem itens de sua própria época e de um passado recente.*[4]

O problema que se podia observar, naquela época, corria nessa mesma direção..., no sentido exatamente inverso. Tomemos o MHN, por exemplo: para os padrões brasileiros, é um museu com acervo volumoso e – começávamos a constatar – sem qualquer política de aquisição de acervos. Enquanto no chamado mundo desenvolvido a definição de museu levava ao estabelecimento de uma tipologia que incluía "12 [designações] que poderiam, de maneira ampla, ser consideradas históricas",[5] no Brasil, em 1977, Lourenço Luís Lacombe, então diretor do Museu Imperial, assim definia os objetos que se

constituiriam em núcleo das coleções de história brasileiras:

não apenas troféus, como também peças de armaria (...) importantes e ricas coleções de peças históricas, que melhor estariam em um museu, (...) viaturas que haviam servido à Casa Imperial (...) peças de mobiliário e quadros do antigo acervo de Dom Pedro II.[6]

Escrevendo em 1977, Lacombe bem poderia estar descrevendo categorias de objetos *históricos*, tanto de 1947 quanto de 1987, e sua visão não diferia radicalmente da que vinha vigorando desde os anos 20. Essa visão se cristalizava numa política de aquisição nunca formalizada nem documentada, mas sempre estritamente respeitada. No final dos anos 80, discutir tal norma era sempre o caminho mais curto para amargos debates. A norma seguida era ultrapassada e fortemente sedimentada, mas ainda era considerada, por boa parte dos técnicos em atividade, a única política de aquisição possível.

A mudança, no Brasil, só avançaria a passos lentos. Embora toda uma geração de novos museólogos se mostrasse bem sintonizada com o conteúdo dos conceitos que a partir dos anos 80 começaram a mudar, no mundo inteiro, a instituição museológica tal não foi suficiente para, entre nós, impulsionar a renovação dos acervos. Tanto é que nem mesmo no bojo do grande projeto de reorganização do Museu Histórico Nacional[7] estava prevista a discussão sobre política de aquisição.

Essa discussão acabaria acontecendo, de maneira não formal e um tanto assistemática, a partir de 1987, devido às necessidades criadas pela reforma do Circuito de Exposições de Longa Duração (e, segundo tenho notícia, por outros motivos, também no Museu Imperial, no Museu da República e no Museu Paulista). Em 1992 foi criado, por determinação da Coordenadoria Técnica do MHN, um grupo de trabalho constituído por técnicos de diversas áreas da instituição, que se reuniu ao longo de quase um ano. Entre as diversas propostas encaminhadas à direção do órgão, a principal foi a de que se constituísse uma Comissão Permanente de Política de Aquisição. Essa comissão, formalizada algum tempo depois, passou a determinar quais, dentre os objetos encaminhados ao Museu para doação, seriam incorporados ao acervo; também se indicou a necessidade de historiar a formação do acervo. Em 1994 foram constituídos dois grupos de trabalho para estudar, nos 12 meses seguintes, a lógica de aquisição de objetos e documentos *históricos* durante os 70 primeiros anos de existência da instituição. Os dois trabalhos resultantes[8] ainda hoje constituem as únicas fontes de referência para a história da formação do acervo do MHN. Essas monografias não chegaram a fazer propostas em relação às diretivas que deveriam ser tomadas no que diz respeito à ampliação das coleções existentes e à formação de outras.

Museus de história no Brasil e a origem de seus acervos

A tendência à diversificação dos acervos tinha-se insinuado, nos países centrais, a partir dos anos 50 do século passado, e se tornou uma realidade a partir dos anos 70. Alcançou o Brasil pela via da intensificação do trânsito de técnicos por instituições estrangeiras. Até então, havia certa segurança

quanto ao que era um museu de história e quanto ao que deveria ser incorporado às suas coleções. Ao final dos anos 50, as orientações de política de aquisição observadas nos principais museus de países como os EUA e a Inglaterra certamente teriam a aprovação dos conservadores brasileiros formados sob a orientação de Gustavo Barroso, no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, e que persistiram pelo menos até a segunda metade dos anos 60. Acervos de notável homogeneidade eram recolhidos e tratados com zelo quase religioso por um corpo técnico impregnado de conceitos que veiculavam dados como sendo *científicos*, mas que, em última análise, expressavam uma dada visão política: a inexorabilidade do Estado-nação e de suas classes dominantes projetada no tempo.

Tratava-se de uma visão da história teoricamente baseada no historicismo e na história positivista. As instituições buscavam uma abordagem teórica e metodológica que tornasse seus acervos *documentos coevos* dos fatos históricos, ou seja, da mesma época em que teria ocorrido o evento abordado; portanto, altamente confiáveis. Mas a leitura do trabalho resultante – bom exemplo são as monografias publicadas nos *Anais do Museu Histórico Nacional* – mostra uma tentativa, sub-reptícia e bastante bem-sucedida, de criar uma memória do poder que atestasse o comando exercido pelas elites do processo político brasileiro.[9] Era tal orientação programática que estabelecia a política de aquisição e o caráter das exposições. No caso do MHN, ainda que, em 1968, uma grande reforma tenha desmontado as salas ainda existentes e cuja montagem fora realizada sob a supervisão de Barroso, a reformulação da norma de aquisição teria de esperar a aposentadoria, nos anos 70, dos conservadores da escola barroseana, por sinal, boa parte do pessoal atuante no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960.

O resultado foi que os princípios norteadores da pesquisa e incorporação de objetos e da maneira correta de construir uma *exposição de história* cristalizaram-se durante anos, engessando as coleções. Esse problema, embora muito mais presente nos museus de história e de belas-artes do que nos de ciências, também existia nestes.[10]

Nos grandes museus dos principais centros tais problemas também existiam. Até os anos 30, prevalecia, por exemplo, na Grã-Bretanha, a idéia *vitoriana* de história, ou seja, uma história largamente povoada de personagens relevantes, fatos notáveis e pelo momento grandioso da nação, o que se refletia fortemente nos museus abertos a partir de meados do Oitocentos. Nas províncias, o movimento era o mesmo, com acervos que tentavam refletir a grandeza do império.[11] Nos museus franceses, prevalecia uma historiografia positivista que buscava a nação no passado, sobre um suporte territorial que aproximadamente correspondia às fronteiras contemporâneas da França, e sobretudo as justificava, o que se refletia na formação de museus e acervos. O Museu de Versalhes é talvez o melhor e mais conhecido exemplo de como ocorria tal processo – na grande Galeria das Batalhas, o passado era representado de modo a elevar "todas as glórias da França". O acervo que preenchia as exposições de museus como esse é bem descrito por Gustavo Barroso, quase cem anos depois da inauguração da referida galeria, em 1836:

Que alegria não enche um coração francês ao ver a espada esguia e elegante de Hoche, que recorda o general refletido e calmo, tracejando planos e urdindo traças felizes; ao olhar o rebenque enfeitado de Murat, que comandou a célebre carga de cavalaria [...] de Eylau; ou ao contemplar o longo óculo com que o Imperador espiava os movimentos precisos do Grande Exército.[12]

Barroso usava esses exemplos, que conhecia bem, para, num artigo publicado em 1911, reclamar da necessidade da criação de um museu militar na então capital do Brasil. Seu intento, muito modificado, seria alcançado em 1922, com a criação do Museu Histórico Nacional, por ocasião das comemorações do centenário da Independência. Os 30 anos seguintes foram uma época de intenso desenvolvimento do acervo que, em meados dos anos 50, montava a cerca de 250 mil itens, entre objetos tridimensionais, documentos *históricos* (a maior parte dos quais constituídos por iconografia), livros e periódicos.[13]

Barroso filiava-se, de forma explícita, a uma linha conceitual que separava rigidamente as *coisas da história* das *coisas do folclore*. Tal filiação, declarada conceitualmente em um artigo publicado nos *Anais do Museu Histórico Nacional* de 1942, definia a *ergologia* como uma das subdivisões da *demopsicologia ou folclore*, "a parte da vida popular que envolve valores úteis ou artes de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas, etc."[14] Ou seja: esses itens, ligados às classes trabalhadoras, não seriam alvo de interesse dos conservadores em museus de história, que deveriam empenhar-se em recolher objetos ligados aos fatos e a figuras relevantes, quer dizer, ao Estado e ao controle deste – o que se costuma chamar política e governo. Trata-se da base conceitual da política de aquisição de objetos que, embora não estivesse escrita em lugar algum, era bem conhecida – e praticada – por todos os conservadores que passaram pelo museu até bem entrados os anos 60.

Acervos e acervos: cultura popular versus ciência da história

A diversificação que os museus de história alcançariam a partir dos anos 60, particularmente no hemisfério norte, tinha raízes plantadas no movimento de abordagem e interpretação da cultura popular que remontava ao século XIX. Embora esse



Reserva técnica do Museu Histórico Abílio Barreto - detalhe da pinacoteca. Foto: Miguel Aum. Acervo do MHAB.

movimento não haja sido uniforme, e tenha produzido resultados irregulares, lançou, em alguns lugares, experiências que viriam a se tornar significativas na virada do século XIX para o século XX. Na Grã-Bretanha, nos países escandinavos e na Alemanha, o rápido desaparecimento do *velho estilo de vida rural*, devido ao avanço da vida urbana e da industrialização, levou eruditos de formação romântica, como Arthur Hazelius, na Suécia, a enfrentar a tarefa de recolher e classificar objetos raros ou curiosos ligados à vida do povo em uma "cultura antiga e aristocrática".[15] Ao longo desse trabalho, os objetos familiares e comuns, ligados às práticas cotidianas, começaram a se insinuar. Naquele momento, ainda eram vistos como produtos de artesanato, expressões da *arte popular*. Mas já era uma brecha em um ambiente – o dos museus – que considerava o presente indigno de atenção, a não ser que tivesse a chancela de alguma qualidade.

Em nosso país também se pôde observar, a partir da segunda metade do Oitocentos, certo interesse pela cultura popular. Diversos eruditos de extração nacionalista e romântica tiveram a atenção atraída pelos estudos de folclore. Entretanto, o recolhimento de artefatos que representassem a vida das camadas populares era bastante incomum. Esses primeiros estudiosos brasileiros eram influenciados pela



Vista do Museu Histórico Nacional no início do século XXI. Fotografia: Eugênio Luiz Kodama

noção européia de *literatura oral*, que situava o folclore como área ligada aos estudos literários.[16] Dessa forma, o interesse dos pesquisadores voltava-se principalmente para as manifestações denominadas *demologia* por Amadeu Amaral, etnógrafo que, em 1925, viria a criar a Sociedade Demológica Brasileira. Amaral foi um dos que tentaram, sem sucesso, retirar os estudos de folclore do âmbito da literatura, pois ele mesmo se encontrava preso à escola filológica de origem francesa e ao método histórico-cultural. O recolhimento de objetos não era proposto, de modo que não se formavam acervos de itens materiais ligados à vida e ao cotidiano das populações comuns.

Os vestígios da vida urbana e das atividades industriais, que, nos países anglo-saxões e germânicos despertavam algum interesse desde o século XIX, não mereciam qualquer atenção. A preservação de artefatos industriais devia-se a estarem eles relacionados a fatos relevantes, como a história institucional das Forças Armadas[17] ou a vida de um personagem destacado: por exemplo, alguns itens industriais relativos à trajetória de Santos Dumont, incorporados ao acervo do Museu Paulista, na década de 1940.

A explosão das exposições universais, iniciada na Inglaterra a partir de 1851, também contribuiu, nos países centrais, para fomentar uma política de preservação de objetos ligados à ciência, à indústria e ao trabalho em suas novas bases. Os novos museus de história resultaram da interseção de museus tradicionais com acervos reunidos nas exposições universais.[18] O Brasil acompanhou a *mania* das exposições e, a partir de 1861, elas se tornaram importantes eventos que

> *reuniam e organizavam informações sobre o Brasil. No século XIX, por exemplo, os relatórios nacionais e provinciais que chegavam às exposições nacionais, no Rio, sempre incluíam uma seção introdutória, que narrava a história da região, começando com os primeiros movimentos de colonização e, geralmente, dando ênfase aos eventos de importância política e econômica.*[19]

Com o advento da República, as exposições só fizeram ampliar-se e, à fé otimista no futuro brilhante que o progresso traria para o Brasil, juntou-se a idéia de que a reverência pelo passado nacional era um componente vital da nação moderna. Mas tal reverência não chegava até os *antigos modos de vida*. O interesse por camadas da população, que não a aristocracia e seus clientes, no máximo alcançava os índios – não os índios reais, mas aqueles idealizados pelo Romantismo –, nem a vida colonial, que os estudiosos pareciam querer ignorar. Ou seja: não houve no Brasil cruzamento de estudos de cultura popular com a história. Nos países europeus, museus de história *tradicionais* conviviam com museus que tentavam preservar o *modo de vida antigo*, o que acabava por expressar uma espécie de história alternativa, mais recentemente chamada história social. Aqui, os objetos *históricos* continuaram a se caracterizar pela ligação com fatos e personagens relevantes, e a representação de tais fatos nos museus mostrava um país em que

> *elites tradicionais e aristocráticas formariam um grupo coeso e forte, destinado* naturalmente *ao topo da pirâmide social e à condução do processo civilizatório.*[20]

Novas exposições, novos acervos

Durante toda a primeira metade do século XX, nem mesmo a criação do Sphan, em 1937 (apesar das recomendações de Mário de Andrade) e o surgimento de diversos museus inspirados pelos modernistas ampliaram o alcance dos acervos. No Museu Histórico Nacional, embora tenham sido feitas algumas tentativas, algo tímidas, de ampliação das coleções, durante os anos 60,[21] apenas a partir de 1985, com a reorganização, começaram a ser constatados os diversos vazios no acervo: cronologicamente, as coleções praticamente paravam nos anos 20. Entretanto, até meados dos anos 50, conforme se pode constatar pela vasta documentação existente, o museu não podia ser caracterizado como "recolhedor passivo",[22] embora o recolhimento realizado pela instituição sempre tenha dependido de grandes doações feitas por particulares, ou de transferências pelo Governo federal. Não se constata, tampouco, alguma forma de interação com a sociedade, questão que expressa, dramaticamente, a separação entre a trajetória dos museus de história brasileiros e a dos seus congêneres, nos centros mais desenvolvidos. O que nos explicaria por que a sugestão adiante nunca foi constatada em nosso país:

... Depois da Segunda Guerra Mundial (...) a noção da relevância para a sociedade apareceu de modo enfático (...) na agenda dos museus. Foram procurados meios para que os museus se envolvessem mais com os acontecimentos das sociedades e para que grupos do público participassem mais intensamente da vida dessas instituições. Isso levou a novos desenvolvimentos os quais tiveram efeitos inovadores nos museus tradicionais.[23]

No Brasil, embora entre 1930 e 1950 se tenham registrado a criação de inúmeros museus e certa preocupação com a função educativa dessas instituições,[24] a questão da aquisição continuou fora do escopo das equipes, visto ser considerada problema resolvido: objeto bom para museu é objeto *velho*, autenticado pela pátina do tempo.

Mas algum acontecimento especial que perturbasse a rotina institucional (naquela altura, totalmente ossificada) poderia, eventualmente, trazer o assunto à baila. No caso específico do Museu Histórico Nacional, foi, sem dúvida, a reforma de 1985-1988. O projeto conceitual da exposição – ou seja, a interpretação do passado que se pretendia tentar fazer – pela primeira vez intentava inserir no circuito questões que fugiam ao que, em geral, é chamado "história factual", trazendo para o museu idéias como *região*, *produção* e *trabalho*. Além disso, conceitos como os de *memória* e *cultura material*, que, mesmo nos meios universitários, eram então relativamente recentes, contribuíram para levantar novos questionamentos sobre o acervo. Principalmente a introdução, nas práticas técnicas da instituição, do conceito de *informação*, e a definição do acervo como "conjunto de objetos/documentos", foram cruciais para a abertura da discussão sobre política de aquisição. Não há aqui espaço para discutir esses dois conceitos e sua interseção com a prática do museu,[25] mas seu enraizamento levou a própria exposição a ser encarada pelos técnicos como um "instrumento de recuperação de informações", elaborado cientificamente para

estabelecer o diálogo com o público. Os objetos já incorporados ao acervo, e os potencialmente passíveis de o serem, migravam, assim, da categoria de *objetos históricos* para a de *documentos materiais*. O museu, então, torna-se depositário de uma categoria especial de documentos, cujo tratamento deveria ser assim encarado:

O que faz um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação (...) pronta para ser extraída (...) O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala (...) Toda a operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há por que o documento material deva escapar dessas trilhas (...).[26]

Conclusão – o banquete da presença e da ausência

Diria que a ponderação acima pode ser dada como princípio para a ampliação de coleções em um museu de história. E também que estamos diante de um dilema e de um falso dilema. Como pudemos observar em tudo o que foi exposto acima, mesmo o interesse observado nos países do hemisfério norte por objetos *da vida e da cultura popular* e a preeminência, no Brasil, de museus de história *tradicionais* não estavam determinados pelos objetos em si, mas por elementos externos que interferiam com o recolhimento (por exemplo, a formação dos curadores). E que o recolhimento pode ser considerado termo de um *compromisso com o presente* que determina o valor do objeto e o torna, potencialmente, passível de interesse. Os objetos são, de certa forma, convocados a atuar num palco, e este palco é exatamente o que os torna objetos históricos: "...são fontes excepcionais para se entender a sociedade que os produziu ou reproduziu enquanto, precisamente, objetos históricos."[27]

Numa sociedade de afluência, na qual a produção em massa cria e descarta objetos a cada momento, o recolhimento torna-se, a um só tempo, um dilema e um falso dilema. Torna-se um dilema porque as coleções, como séries de documentos históricos, precisam ser ampliadas; um falso dilema porque a própria coleção, como construção dotada de alguma lógica, expressa a sociedade que a gerou *no presente* e, portanto, jamais poderá representar *o passado*. Composta por *objetos históricos*, ou seja, "troféus", "relíquias", "testemunhos" (categorias positivistas que Barroso, Lacombe e seus contemporâneos usavam o tempo todo), por objetos aos quais é atribuída a capacidade de cristalizar a autenticidade, a coleção é uma construção do presente que se transmuta em uma *memória para o futuro*.

O centro desta questão está na constatação de que os museus, por vezes, buscam o inalcançável, e talvez precisem inverter suas metas:

... o erro em que se fechou o museu consistiu em uma desnaturalização do tempo e sobre [sic] *uma desfiguração da história. Por razões ideológicas ligadas aos pressupostos de um humanismo delirante, se fez do museu o lugar fictício de nossa imortalidade (...) condenando o passado a não ser mais que um mito e o futuro, um sonho.*[28]

Do ponto de vista do futuro (e, diria eu, do presente, com relação ao passado) a coleção será tão representativa por suas ausências quanto por seu conteúdo. A inversão que sugeri acima talvez seja possível se pensarmos em um *museu de ausências*: a instituição que busque entender não *porque recolheu*, mas *porque não recolheu*.

Museus de ausências talvez criem condições para buscar entre si, por meio do estabelecimento de redes (automatizadas ou não, essa não é a questão), as informações sobre séries de documentos materiais recolhidas por diferentes museus. Essas bases de informações poderiam, quem sabe, compensar as ausências observadas nas coleções.

Na prática, isto foi constatado, durante os últimos anos, no Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte (falaremos disso mais adiante), e também no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que têm tratado as coleções de monumentos tombados como *documentos*, fontes potenciais para a pesquisa histórica,

(...) *alguma coisa que ficou de toda uma vivência social e não importa qual seja ela, um prédio, um espaço urbano, enfim, a fonte pode ser tudo, desde um texto, um gesto, um sinal, que pode ser interpretado das mais diferentes maneiras; podemos pensar sempre a fonte como um documento, onde se cruzam várias linguagens.*[29]

Como norma teórica e metodológica, esta indicação parece muito adequada. Antes de tudo, é preciso interpretar o próprio museu como um documento. E o conjunto dos museus como uma série documental.

Baseado nas considerações acima, posso fazer uma primeira sugestão: não importam nem o museu nem a coleção que se tenham como objeto – é preciso contextualizar ambos em um movimento histórico; é preciso dialogar com a coleção, tendo clara a idéia de que tal diálogo se dá no presente, e no futuro se tornará documento, *suporte de ausências*. Desse diálogo virão as respostas sobre *o que recolher*. Se os objetos, como aponta o professor Ulpiano Bezerra de Meneses, "incluem apenas propriedades de natureza físico-química *[e]* tais atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido,"[30] então, do conhecimento da sociedade e de suas direções, e de como o museu e sua coleção com ela se articulam – ou seja, da circulação e consumo de sentido e de sua interpretação por especialistas –, surgirão as indicações sobre o que recolher, de modo a tornar o museu mais representativo do passado interpretado e do presente que algum dia será, diante de novas interpretações, passado. Aí reside o dilema: recolher sempre será um problema.

A segunda sugestão se baseia nesse dilema: não é preciso ter a ambição de recolher tudo. É preciso, sim, recolher objetos articulados ao tema do museu e que completem as coleções *historicizadas*. Notem bem que realcei este termo – quero com isso frisar que não adianta ampliar coleções não pesquisadas. "Políticas de aquisição" significam, também, determinar que dinâmica imprimir aos objetos já preservados pelo museu. Descartar é outro dilema – nenhum técnico gosta de ouvir falar nisso.

Descartar não significa *jogar fora*: pode significar *transferir*. Mas isto implica um trabalho prévio: recolher, organizar e



Coleção farmácia homeopática Teixeira Novaes, do Museu Histórico Nacional. Exposição de longa duração, 1989.
Foto: Rômulo Fialdini. Acervo MHN/Iphan/MinC.

disponibilizar, tanto para a equipe quanto para o público usuário, informações sobre outras coleções e outros museus – ou seja, um diálogo interinstitucional em rede. "O grupo de 'novos colecionadores' está principalmente interessado em objetos práticos do passado recente, que, freqüentemente, os 'museus oficiais' não têm considerado relevantes" [31]. Se um único museu não pode recolher tudo, diversos museus, pequenos, altamente especializados, talvez possam fazer tal trabalho. Projetos de memória institucional têm recolhido e preservado, em bases extremamente eficientes, documentação bidimensional, tridimensional e mesmo grandes conjuntos arquitetônicos. Se o trabalho do historiador é fazer "[a] tradução de outras linguagens culturais distintas da sua, representações em sua própria linguagem, isto é, nos códigos do presente – seu tempo e espaço precisos e delimitados," [32] é este, também, o trabalho do museu. Mas, para além, o trabalho do museu pode ser, hoje em dia, também o trabalho de criar uma rede que remeta tais acumulações umas às outras.

O dilema continua sendo pôr ordem no pandemônio, organizar os milhões de demônios que gritam ao mesmo tempo em nossos ouvidos, e colocá-los a trabalhar de forma útil. Mais do que um dilema, um desafio.

Pós-escrito, 2004

Faz uns dois anos que completei esta monografia – o que se encerrou acima é uma atualização. Atualizações são sempre necessárias, apesar de minha vida de profissional de museus continuar girando, de lá para cá, em torno do dilema da aquisição de acervos. Entretanto, na época, eu estava integrado ao Museu Histórico Nacional, um dos maiores museus brasileiros. Atualmente, faço parte da equipe do Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte, museu que, relativamente ao Brasil, é de porte médio.

Falarei muito brevemente sobre algumas observações que tenho tido a oportunidade de fazer, ao longo do pouco tempo em que venho trabalhando neste museu.

Minha chegada ao MHAB coincidiu com o período final da montagem de uma exposição de média duração, abordando o tema Imigrantes em Belo Horizonte. Não fariam sentido longas explicações sobre o processo de concepção da exposição – basta apontar o fato de que o museu não tinha acervo sobre o tema. A abordagem iniciou-se com a montagem de um projeto de pesquisa, realizado por especialistas do próprio museu. Essa equipe estabeleceu uma metodologia que visava localizar estrangeiros e levantar suas histórias de vida, contextualizando-os em Belo Horizonte. O contato com esses indivíduos abriu o acesso aos objetos que

Coleção imaginária religiosa do Museu Histórico Nacional. Foto: Rômulo Fialdini. Acervo MHN/Iphan/MinC.



expressavam materialmente suas trajetórias, de seus lugares de origem até a nova cidade. Sobre esses universos de artefatos foi construída a exposição.

Um dado que considerei bastante inovador foi o fato de que não havia, por parte do Museu, a intenção de incorporar objetos às coleções preservadas, mas sim a de mapear a presença de objetos que, eventualmente, pudessem transformar-se em doações ou em projetos de dinamização cultural. A intenção da instituição é fazer todos os objetos retornarem, no fim do processo, a seus possuidores. O museu cuidará de constituir um banco de informações que permita, futuramente, localizá-los. Nesta perspectiva, renuncia à ambição de se constituir em um recorte da realidade no qual o tempo se transfigura, pára e se torna visível:

Descobrindo sua verdadeira identidade prospectiva, o museu tende a partir deste momento a guardar dados úteis; ele não se limita mais a subtrair objetos insubstituíveis (...) à caótica fuga do tempo, o que explica o interesse relativamente recente pelos objetos de uso (...) e pelos testemunhos da história das técnicas. Ele os arquiva, mas também faz sua triagem, já que nem tudo é útil no passado e sabe-se que o poder de esquecer é um sinal de boa saúde (...) [33]

Como agentes de processos de construção de sentido, podem os museus dar-se ao luxo de *esquecer*, como propõe o teórico? Talvez seja o caso de frisar a idéia de *triagem*, levando em consideração o fato de que tal ação constitui uma escolha intencional, segundo critérios estabelecidos no presente. A triagem sempre constituirá um risco – algo sempre acabará ficando de fora. Mas o mapeamento permitirá ao museu saber onde se encontram os itens de interesse ou, em casos de urgência – pois esses também existem –, adotar procedimentos adequados.

Esses *procedimentos adequados* são muitos: vão desde o recolhimento para preservar o artefato da dissolução até a indicação de outra instituição museológica, arquivística, ou biblioteca que se disponha a proceder à incorporação. Ou simplesmente deixar o artefato ficar onde está, até que se torne possível ou necessário recolhê-lo.

A experiência que o Museu Histórico Abílio Barreto se propõe fazer chama a atenção pelo ineditismo. Geralmente, as instituições museológicas encaram seus acervos em termos de incorporação ou descarte. Procedimentos que se situem no meio termo entre esses dois extremos parecem virtualmente desconhecidos. Reconheço que não é estranha tal inexistência, pois não é possível, de uma hora para outra, inventar esses procedimentos. É necessário um planejamento que leve em conta diversos fatores: o volume das reservas técnicas, sua capacidade de conservar o artefato, a capacidade institucional de gerenciamento de informações, a possível utilidade que dado artefato poderá ter, no que se refere à pesquisa e à dinamização. Uma vez estabelecidos esses fatores, caberá elaborar um programa de pesquisa que não apenas levante as necessidades da instituição museológica, quanto a acervos, como também a possível localização dos artefatos, mesmo relativamente aos acervos preservados em outras instituições.

Todas as respostas demandam pesquisa museológica, interna e de campo. Tenho a

suspeita de que a pesquisa é a forma de estreitar os laços com a sociedade e, quando se trata de museus inseridos em sistemas (como é o caso tanto do MHN quanto do MHAB), de aprofundar o conhecimento das instituições que os compõem e conhecer as possibilidades de atuação conjunta.

O que significa, de fato, uma reconstrução institucional de porte considerável. Até o momento, propostas nessa direção têm sido ignoradas, e o intercâmbio institucional se limita ao mero (mas não muito freqüente) empréstimo de itens preservados. Troca de informações sobre acervos e produção técnica apresentam-se como nebulosa possibilidade.

Mas... sejamos otimistas. O início desta pesquisa aconteceu por ocasião de eventos transcorridos no século passado. Temos um novo século pela frente.

Notas

1 MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu de cidade e a consciência da cidade. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos et. al. *Museus e cidades*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. p. 278.

2 O Projeto de Revitalização do Museu Histórico Nacional, em todos os seus aspectos, foi cuidadosamente documentado, podendo ser pesquisado no Arquivo Permanente do Museu (para fins administrativos denominado Seção de Apoio Administrativo – Sedad). Um bom relato do processo também pode ser encontrado em GODOY, Solange de Sampaio (org.). *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 1989. p. 17-32.

3 O conceito, não muito desenvolvido pela literatura especializada, de recolhedor ativo e recolhedor passivo, pode ser conferido em BURCAW, G. Ellis. *Introduction to museum work*. 3 ed.. Nashville (EUA): American Association for State and Local History, 1987. cap. 4; e em STRÁNSK', Zybinek Z.. Política corrente de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã. *Cadernos Museológicos*, Brasília, Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, n. 2, dez. 1989, p. 94-98.

4 ZIJP, Robert. Limits to the growth of collections. *Museumvisie*, Holanda, 1990(?), p. 21.

5 KAVANAGH, Gaynor. *History curatorship*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, s/d. p. 3.

6 LACOMBE, Lourenço Luís. Museus históricos. *Cultura,n.* 27, out./dez.1977, p. 94-95.

7 Ver Plano de Diretrizes e Metas Trienais para o Período 1986-1988, Relatório do Museu Histórico Nacional para 1985. As metas buscadas eram: democratização da informação; formação de público para o MHN; dinamização do espaço cultural dos museus; instrumentalização científico-tecnológica; desenvolvimento da instituição museu.

8 Ver *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 27, p. 61-78; 79-90; 91-112.

9 Sobre o assunto: ELIAS, Maria José. *Museu Paulista*: memória e história. São Paulo : FFCHL-USP, 1996. cap. IV. (Tese de doutorado); ABREU, Regina. *A fabricação do imortal*: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco/Lapa, 1996. p. 159; BITTENCOURT, José Neves. Cada coisa em seu lugar; ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. *Anais do Museu Paulista* (História e Cultura material), Nova Série, v. 27, 1995.

10 É o caso, por exemplo, dos museus de história natural que incorporavam coleções de arqueologia e etnografia. Desde o século XIX, instituições como o Museu Nacional e o Museu Paraense procuravam

provar, através do estudo das coleções, teses como a da presença de civilizações de alta cultura no território brasileiro, bem como a inferioridade do índio e do negro. Essas teses refletiam a influência do Romantismo e, posteriormente, do Evolucionismo nas instituições científicas, e só foram ultrapassadas depois da Segunda Guerra Mundial.

11 KAVANAGH, Gaynor, op. cit. cap. 2.

12 BARROSO, Gustavo, apud DUMANS, Adolfo. *A idéia da criação do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1947. p. 7.

13 Essa quantificação é bastante aproximada, e foi desenvolvida com base no exame da documentação guardada pela Divisão de Controle do Patrimônio do Museu Histórico Nacional. Ver: BITTENCOURT, José et al.. Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Paulista* (História e Cultura material), Nova Série, v. 27, 1995. p. 64-70.

14 BARROSO, Gustavo. Museu ergológico brasileiro. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 3, , p. 435, 1942.

15 Por exemplo, a criação, por Augustus Pitt-Rivers, em 1880, de um museu de etnografia, em Dorset, Inglaterra, e o estabelecimento, em 1873, do Museu Nórdico, por Arthur Hazelius. O trabalho de pesquisa e divulgação desenvolvido por este pesquisador difundiu-se por toda a Escandinávia e teve fortes influências na Escócia, País de Gales e Irlanda. Ver KAVANAGH, Gaynor, op. cit. p. 16-19, 25.

16 REARICK, Charles. *Beyond the Enlightment*: historians and folklore in Nineteenth-Century France. Bloomington (EUA); Londres: Indiana Univ. Press, 1974. p. 161-164.

17 Ver, por exemplo, o estudo dos acervos do Museu Militar (1865), em BITTENCOURT, José, Observações sobre um museu de história do século XIX: o Museu Militar do Arsenal de Guerra. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 29, p 211-245, 1997.

18 Ver BENNET, Tony. *The birth of the museum*: history, theory, politics. London; New York: Routledge, 1995. cap. 3; KAVANAGH, Gaynor, op. cit. p. 24.

19 ELKIN, Noah Charles. 1922 – o encontro do efêmero com a permanência. *Anais do Museu Histórico Nacional*., v. 29, p. 124, 1997.

20 ABREU, Regina. O paradigma evolucionista no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 27 p. 15, 1995.

21 A mais interessante delas é a tentativa de criação, no MHN, de uma espécie de museu literário, resultante da abordagem, pelo crítico Fábio Freixeiro, de uma coleção de manuscritos das obras de José de Alencar, incorporados ao acervo durante a administração de Josué Montello. Esse trabalho resultou em dois livros: *Da razão à emoção*. Rio de Janeiro: MHN/ Imprensa Nacional, 1968; *Alencar*: os bastidores e a posteridade. Rio de Janeiro: MHN, 1977; também resultou em uma exposição.

22 GODOY Solange de Sampaio (org.), op. cit. BITTENCOURT, José et al., Examinando a política de aquisição ..., op. cit. As principais doações aconteceram entre o final dos anos 20 e dos anos 40, tendo caído muito desde então.

23 ZIJP, Robert. *Limits to the growth*... op. cit. p. 23.

24 Em 1956, o Primeiro Congresso Brasileiro de Museus, reunido em Ouro Preto, deixou patente que era essa a preocupação dos profissionais brasileiros envolvidos com o assunto. Segundo Trigueiros, nesse congresso foram apresentados 72 trabalhos, a maioria sobre serviços educativos nos museus, assunto que também mereceu grande número de moções. Em: TRIGUEIROS F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1958. p. 91.

25 GODOY, Solange de Sampaio (org.), op. cit. p. 17-19.

26 MENESES, Ulpiano T. B. de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 95, 1998.

27 Ibidem. Destaque do autor.

28 DELOCHE, Bernard. Museologia e instituições museológicas como agentes ativos da mudança: passado, presente e futuro. *Cadernos Museológicos*, n. 2, p. 56, set./dez. 1989.

29 CHUVA, Márcia. A história como instrumento na identificação dos bens culturais. In: MOTTA, Lia e SILVA, Maria Beatriz R. (org.), *Inventários de identificação*. Rio de Janeiro, Iphan, 1998. p. 44.

30 MENESES, Ulpiano T. B. de. Memória e cultura material... op. cit. p. 91.

31 ZIJP, Robert. *Limits to the growth*.... op. cit. p. 23.

32 CHUVA, Márcia. A história como instrumento na identificação.. op. cit. p. 44.

33 DELOCHE, Bernard. Museologia e instituições museológicas... op. cit. p. 56.



Detalhe do sino no Museu da Inconfidência, Ouro Preto/MG. Foto: Arquivo Noronha Santos/Copedoc/Iphan

Rodrigo Melo Franco de Andrade

Na inauguração do Museu da Inconfidência[1]

Ouro Preto, 11.08.1944.

A criação do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, assinala o inicio de uma orientação nova e de relevante significação, adotada pelo governo da União a respeito dos museus nacionais. Deixando de limitar-se a organizar e desenvolver essas instituições federais apenas na capital da República, ele deliberou fundá-las e mantê-las também no interior do país, a fim de não ficar circunscrita às divisas do Distrito Federal a obra de inestimável alcance cultural que a tais estabelecimentos incumbe realizar.

Os benefícios da orientação adotada poderão ser avaliados quer pela extensão incomparavelmente maior das nossas populações que se acharão habilitadas a familiarizar-se com o patrimônio histórico e artístico do país e apreciá-lo, quer pelo aperfeiçoamento[2] que se deverá operar na conservação e no próprio conhecimento daquele patrimônio, evitando-se-lhe a dispersão para locais muito distantes da sua ocorrência e reunindo-o em condições de permitir a apuração das suas peculiaridades regionais e dos elementos que tiver em comum com as obras tradicionais das outras regiões do Brasil. Efetivamente só pelo conhecimento seguro do particular se alcançará o conhecimento geral satisfatório do acervo histórico e artístico da Nação. Assim, também, não se poderá cultivar a tradição nacional sem favorecer o zelo pelas tradições regionais.

Tal foi o pensamento que inspirou a criação deste Museu, pelo Decreto-Lei nº 965, de 20 de dezembro de 1938, com a finalidade expressa "de colecionar as coisas de vária natureza relacionadas com os fatos históricos da Inconfidência Mineira e com seus protagonistas e, bem assim, as obras de arte ou de valor histórico que constituam documentos expressivos da formação de Minas Gerais".

Instalado no edifício histórico doado à União para esse fim por patriótica iniciativa do governo mineiro, consubstanciada no Decreto-lei estadual nº 144 de 2 de dezembro de 1938 e tendo recebido como núcleo inicial das suas coleções uma valiosa doação de obras de arte sacra e profana feita por benemerência do eminente e excelentíssimo senhor arcebispo de Mariana, o Museu da Inconfidência foi portanto constituído pela cooperação esclarecida das autoridades federais, estaduais e eclesiásticas e já tem sido beneficiado, igualmente, com apreciáveis doações de iniciativa particular, representando a generosa colaboração popular no empreendimento dos poderes públicos.

Por determinação de lei federal, os despojos dos inconfidentes, piedosamente



Rodrigo Melo Franco de Andrade em solenidade do 30° aniversário do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
Foto: Arquivo Noronha Santos/Copedoc/Iphan

repatriados, repousam para sempre no recinto deste museu, num mausoléu simples e severo que o governo da república já entregou à devoção cívica de todos os brasileiros desde 21 de abril de 1942, quando transcorriam 150 anos da data do suplício de Tiradentes.

Só hoje, entretanto, quando sa comemora o segundo centenário do nascimento do inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, é que se inaugura o próprio museu. Esta cerimônia tem, pois, além da significação do início das atividades de uma instituição pública de relevante finalidade cultural, o sentido de uma homenagem de reconhecimento e veneração do governo federal a um dos mais destacados protagonistas da Inconfidência Mineira.

Cumpre acentuar que a homenagem é tanto mais adequada, no recinto onde nos achamos, quanto este mesmo edifício inspirou ao poeta e precursor da independência nacional as apóstrofes mais belas e mais enérgicas que nos deixou contra o despotismo colonial.

Em verdade, na sátira admirável que, sob o pseudônimo de Critilo, Tomás Antônio Gonzaga escreveu contra o governador Luís da Cunha Meneses, a construção deste monumento, iniciada em 1784 por deliberação e segundo um plano truculento do mesmo governador, constitui o assunto de duas das mais impressionantes *Cartas chilenas*.

O poeta descreve com um colorido cruel as vicissitudes da edificação, tal como foi ordenada pelo Fanfarrão Minésio:

"Agarra a um e outro e, num instante,
enche a cadeia de alentados negros.
Não se contenta o cabo com trazer-lhe
"[...]
a quantos quilombolas se apanharem,
em duras gargalheiras. Voa o cabo,
agarra a um e outro, e num instante
enche a cadeia de alentados negros.
Não se contenta o cabo com trazer-lhe
os negros que têm culpas, prende e
manda
também, nas grandes levas, os escravos,
que não têm mais delitos que fugirem
às fomes e aos castigos, que padecem
no poder de senhores desumanos.
Ao bando dos cativos se acrescentam
muitos pretos já livres e outros homens
da raça do país e da européia,
[...]

vão todos para as obras; alguns abrem
os fundos alicerces, outros quebram,
com ferros e com fogo, as pedras grossas.
[...] Mão robusta
de atrevido soldado move o relho,
que a todos, igualmente, faz ligeiros.
[...]

Passam, prezado amigo, de quinhentos
os presos que se ajuntam na cadeia.
[...]

à força do cansaço que resulta
do trabalho e do sol, consome e mata.
Uns caem com os pesos que carregam,
e das obras os tiram pios braços
dos tristes companheiros; outros ficam
ali nas mesmas obras estirados.
Acodem mãos piedosas: qual trabalha
por ver se pode abrir as grossas pegas
e qual o copo d'água lhes ministra,
que, fechados os dentes, já não bebem.
[...]
cobrem-se os membros de um suor já frio,
os cheios peitos, arquejando, roncam
[...]
amarela-se a cor, baceia a vista,
o semblante se afila, o queixo afrouxa,
os gestos e os arrancos se suspendem;
nenhum mais bole, nenhum mais
respira."

À vista desse quadro tremendo, o poeta exclama com uma indignação que ainda vibra através dos tempos revolvidos:

"um soberbo edifício, levantado
sobre ossos de inocentes, construído
com lágrimas dos pobres, nunca serve
de glória ao seu autor, mas sim de
opróbrio."

E eis como, finalmente, o grande coração de Tomás Antônio Gonzaga apostrofa o Fanfarrão governador empenhado em erigir este monumento à custa do sacrifício dos desvalidos:

"[...] Trabalha embora
por fazer imortal a tua fama:
levanta um edifício em tudo grande,
um soberbo edifício, que desperte
a dura emulação na própria Roma.
Em cima das janelas e das portas
põe sábias inscrições, põe grandes bustos,
que eu lhes porei, por baixo, os tristes
nomes
dos pobres inocentes, que gemeram
ao peso dos grilhões, porei os ossos
daqueles que os seus dias acabaram,

sem Cristo e sem remédios, no trabalho.
E nós, indigno chefe, e nós veremos
a quais destes padrões não gasta o
tempo."

Estamos a verificar, neste monumento, que o poeta venceu, no seu desafio viril lançado à pretensão de glória do déspota. As humildes figuras que ele gravou, em versos de um relevo tão patético, exprimindo-lhes as fadigas, os sofrimentos e os sacrifícios supremos na construção deste edifício, evocamo-las aqui, possuídos de comoção fraterna, ao reler, entre as paredes erguidas pelo seu esforço doloroso, a sátira vingadora do poeta.

Já vimos, pois,

"a quais destes padrões não gasta
tempo".

Agora, a finalidade que terá esta casa, construída e utilizada para prisão, e prisão tenebrosa, até recentemente, afigura-se-nos como que um tributo compensador da posteridade ao sacrifício dos operários anônimos que a levantaram. Todos quantos aqui entrarem, de ora em diante, só virão admirar a obra que eles fizeram neste monumento e aquelas reunidas no seu recinto, realizadas ao longo de dois séculos por outros artesãos e artistas mais ou menos do mesmo nível social e da mesma família espiritual, em benefício da civilização nas terras de Minas Gerais. E junto dessas obras dos operários, artesãos e artistas do nosso passado colonial, encontrarão as lápides e as lembranças dos homens que foram sacrificados por tentarem libertá-los da servidão. Pois aqui, onde o espírito torvo do déspota concebeu a frieza de um cárcere, viverá para sempre o culto cívico à memória abrasada dos evangelistas da independência nacional.

Antes de terminar, peço permissão para um pequeno registro, que parece justo e oportuno: em cumprimento do decreto-lei federal que instituiu o Museu da Inconfidência, este edifício foi restaurado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sob projeto do arquiteto Renato Soeiro, executado sob a direção cuidadosa e proficiente do engenheiro Francisco Antônio Lopes. O projeto do Mausoléu dos Inconfidentes foi traçado pelo arquiteto José de Sousa Reis. O plano da disposição das salas de exposição do Museu, elaborou-o com apurado gosto e sensibilidade o técnico Georges Simoni, que dirigiu também pessoalmente sua execução, auxiliado por outros dedicados companheiros do Serviço do Patrimônio, entre os quais destaco o concurso valioso dos peritos Eduardo Tecles e Benjamim Portela, assim como o labor incansável e excelente dos caros colaboradores Benedito Magalhães, Manuel Casemiro Pereira, Luís Rei de França, Francisco Rodrigues, João de Magalhães Pereira, Raul da Costa Barros e José Alves Costa. A todos quero exprimir, à hora em que terminam os seus trabalhos nesta casa, o meu afetuoso e profundo reconhecimento.

Por fim, seja-me concedido manifestar minha grande satisfação por ver o Museu da Inconfidência entregue, pela acertada escolha do senhor presidente da República, à direção do ilustre cônego Raimundo Trindade, mestre historiador dos fastos da arquidiocese de Mariana, douto genealogista da lendária zona

do Ribeirão do Carmo e patrício capaz, por todos os títulos e atributos, de orientar, com clara inteligência e saber comprovado, a obra de tão largo alcance que aqui se vai iniciar.

Quanto a V. Exª., senhor ministro, a quem o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional deve a sua criação e os principais elementos com que tem contado para exercer a sua pesada mas compensadora tarefa, não quero deixar de agradecer, profundamente sensibilizado, pela honra e o prazer que nos concedeu, de presidir à cerimônia da inauguração deste estabelecimento. O Museu da Inconfidência é obra sua e a V. Exª., mais que a ninguém, cabe entregá-lo a Ouro Preto, a Minas Gerais e ao Brasil.



NOTAS:

1 Publicado no livro *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: MINC/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Pró-Memória, 1987. P.165-168.

2 No original datilografado *país, e apreciá-lo, quer.*

Detalhe da fachada do Museu da Inconfidência.
Foto: Arquivo Noronha Santos/Copedoc/Iphan



Sala Panteão dos Inconfidentes, no Museu da Inconfidência, Ouro Preto/MG. Foto: Arquivo Noronha Santos/Copedoc/Iphan.

Theodor W. Adorno

MUSEU VALÉRY-PROUST

EM MEMÓRIA DE HERMANN VON GRAB

Em alemão, a expressão *museal* tem uma coloração desagradável. Designa objetos com os quais o visitante não se relaciona mais de maneira viva e que estão eles mesmos condenados a morrer por si. São conservados mais por consideração histórica do que por uma necessidade atual. Museu e mausoléu são palavras que não têm em comum apenas a associação fonética. Os museus são como jazigos de família das obras de arte. São testemunhos da neutralização da cultura. Abrigam tesouros artísticos: o valor de mercado sobrepuja a felicidade da contemplação. Mesmo assim, os museus continuam a existir. Quem não possui uma coleção – e os grandes colecionadores particulares são cada vez mais raros – só pode conhecer a pintura e a escultura em grande escala nos museus. E quando o desconforto com eles fica muito grande e se tenta exibir os quadros em seu ambiente original ou em ambientes reconstituídos, em castelos de estilo barroco ou rococó, por exemplo, o mal-estar produzido é mais constrangedor do que quando as obras se apresentam fora de qualquer contexto, simplesmente amontoadas nas salas de exposição. O refinamento pode trazer mais danos à arte do que a confusão. O mesmo ocorre com a música. Os programas das grandes sociedades de concerto, geralmente mais focados nas retrospectivas, costumam ter muito em comum com os museus, enquanto um Mozart executado à luz de velas acaba sendo rebaixado ao nível de um baile à fantasia. Os esforços para se trazer de volta a música da distância da sua execução para o contexto da vida imediata evidenciam não apenas uma impotência, mas até mesmo um certo rancor reacionário. Não sem razão, quando uma vez alguém bem-intencionado aconselhou Mahler a escurecer a sala de concerto para criar um ambiente mais propício, ele afirmou que uma execução que não faz esquecer tudo à sua volta não tem valor. Neste tipo de dificuldade se esboça um pouco daquela fatal situação chamada tradição cultural. Quando esta deixa de ter uma força inata e substancial, quando apenas se apela para ela porque é bom ter tradição, esvai-se o fim e sobram os meios. O evento artístico burla aquilo que se pretende conservar. Com a crença em que o original pode ser reconstituído a partir do arbítrio, corremos o risco de nos enredar em um romantismo sem saída; sem produzir benefícios, a modernização do passado apenas o violenta. Se, porém, decidíssemos renunciar radicalmente à possibilidade de experimentar a tradição, o excesso de fidelidade à cultura nos conduziria à barbárie. O fato de o mundo estar fora dos



La television, *de Rubens Gerchman (1942), c. 1967. Díptico, técnica mista sobre aglomerado, 122 x 160 cm.*

eixos se evidencia na constatação de que, não importa o que fizermos, o faremos mal.

No entanto, compreender de forma generalizada a situação como negativa não deveria nos tranqüilizar. Um debate jurídico-espiritual em torno do museu poderia ser levado adiante com argumentos específicos. Para isto, existem dois documentos extraordinários. Os dois poetas[1] autênticos da última geração na França, Paul Valéry e Marcel Proust, pronunciaram-se sobre a questão do museu de forma diametralmente oposta, sem que as suas posições tenham sido manifestadas de modo polêmico ou traíssem conhecimento uma da outra. Em um ensaio para um volume dedicado a Proust, Valéry destacou o quão pouco conhecia a obra novelística daquele. O artigo do qual se falará aqui se chama *Le Problème des Musées*, e está inserido no volume de ensaios *Pièces sur l'art*. No caso de Proust, o trecho comentado pode ser encontrado no terceiro volume de *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*.

O *plaidoyer* de Valéry se refere claramente à pletora perturbadora do Louvre. Valéry declara que não morre de amores pelos museus. Por mais que conservem coisas admiráveis, diz ele, não guardam coisas deliciosas. A palavra *délices* empregada por Valéry faz parte, diga-se de passagem, daquelas expressões intraduzíveis para o alemão: *Köstlichkeiten* soa como algo folhetinesco, *Wonnen* é pesadamente wagneriano, *Entzückungen* já é mais próximo,

mas nenhuma destas palavras sequer lembra o prazer feudal associado à atitude *l'art pour l'art* desde Villiers de l'Isle Adams e que, em alemão, apenas tange a expressão *deliziös*, própria da comicidade de *O cavaleiro das Rosas*[2]. Seja como for, o senhorial Valéry já se sente constrangido pelo gesto autoritário que lhe retira a bengala e pela placa que o avisa de que é proibido fumar. Segundo ele, reina entre as esculturas uma fria confusão, um tumulto de criaturas congeladas, das quais cada uma requer a inexistência das outras numa desordem estranhamente organizada. Em meio aos quadros oferecidos à contemplação, o visitante é tomado por um sagrado horror, ironiza Valéry. Ainda se pode falar mais alto do que na igreja, mas o tom de voz é mais baixo do que na vida normal. O visitante não sabe por que foi ao museu: para se instruir, para se encantar ou para cumprir um dever, satisfazer a uma convenção. Cansaço e barbárie se encontram ali. Nenhuma cultura voluptuosa ou razoável seria capaz de erigir uma casa de tão grande incoerência. Nela – conclui – se guardam visões mortas.

Para Valéry – que não era tão familiarizado com a música e, portanto, podia estar iludido – o sentido da audição estaria mais protegido, pois não se pode esperar de ninguém que seja capaz de ouvir dez orquestras ao mesmo tempo. O espírito simplesmente não tem como executar simultaneamente todas as operações possíveis. Só mesmo o olho – móvel – tem que ser capaz de apreender no mesmo instante um retrato e uma marinha, uma cozinha e um triunfo e, sobretudo, modos de pintar totalmente incompatíveis. No entanto, quanto mais belos os quadros, mais se diferenciam uns dos outros: objetos raros, únicos. Este quadro, diz-se freqüentemente, *mata* todos os outros à sua volta. Quando isto é esquecido, a herança inteira se esvai. Da mesma forma que o homem perde as forças com o excesso de tecnologias, também se empobrece pelo excesso de riquezas.

A argumentação de Valéry carrega acentos inteiramente conservadores em termos culturais. Certamente ele se



Alegoria do império brasileiro, *de Francisco Chaves Pinheiro (1822-1884), c.1872. Terra cota, 192 x 75 x 31cm.*

preocupou pouco com a crítica da economia política. Tanto mais surpreendente é que seus nervos estéticos registrem tão claramente a situação de superacumulação no momento de registrar a falsa riqueza. Quando fala do acúmulo de um capital excessivo e, por isso, inutilizável, Valéry utiliza de forma metafórica uma expressão que, tomada literalmente, vale para a economia. O que quer que aconteça – artistas produzindo ou pessoas ricas que morrem – tudo reverte em benefício dos museus. Como as casas de jogos de azar, eles não podem perder, e esta é exatamente a sua maldição. Pois as pessoas vagam tristonhas por suas galerias, sós em meio a tanta arte. Não há outra reação possível contra isto senão aquela que Valéry considera como sendo a sombra do progresso de qualquer tipo de domínio material: a crescente superficialidade. A arte se torna uma questão de educação e de informação, e Vênus se converte em documento; e para ele, em termos artísticos, a erudição é uma derrota. Nas *Considerações intempestivas,* Nietzsche argumenta de modo análogo quando escreve sobre a utilidade e a desvantagem da história como ciência. Sob o impacto dos museus, Valéry atinge a compreensão histórico-filosófica da morte da obra de arte. Segundo ele, é nos museus que condenamos e executamos a arte do passado.

Valéry não consegue se libertar do grandioso caos do museu – uma parábola, poderíamos dizer, da anarquia da produção de mercadorias na sociedade burguesa desenvolvida – nem mesmo quando já está na rua, buscando a causa de seu mal-estar. "A Pintura e a Escultura" – é o que lhe diz o demônio da Explicação – "são filhas abandonadas. Sua mãe está morta, sua mãe Arquitetura. Enquanto ela vivia, dava-lhes o lugar, a função e os limites. Era-lhes recusada a liberdade de vagar e errar. Tinham seu espaço, sua luz bem definida, seus assuntos, suas alianças... Enquanto ela vivia, sabiam o que queriam... – Adeus, diz-me o pensamento, vou ficando por aqui."[3] Com um gesto romântico, a reflexão de Valéry se detém. Ao deixá-la em suspenso, evita a conclusão normalmente inevitável dos conservadores culturais radicais: romper com a cultura para continuar-lhe fiel.

As opiniões de Proust sobre os museus estão expressas de forma mais artística em *À la recherche du temps perdu*. Só ali elas manifestam plenamente a sua significação. Em Proust, as reflexões, das quais ele faz uso como no romance pré-flaubertiano, mais do que meras observações sobre o que é narrado, fundem-se com a narrativa através de associações subterrâneas, e mergulham com ela no grande contínuo estético do solilóquio interior. Ele relata sua viagem para o balneário de Balbec. Ao fazê-lo, marca a cesura que as viagens plantam na trajetória de uma vida, levando-nos "de um nome para outro nome". Os cenários desta cesura são, em primeiro lugar, as estações ferroviárias, "... [n]esses lugares especiais, as estações, as quais, a bem dizer, não fazem parte da cidade, mas contêm a essência de sua personalidade, da mesma forma que lhes trazem o nome numa tabuleta indicadora."[4]

Como ocorre com todo o resto na perspectiva da memória proustiana, que extrai de cada objeto sua intenção, as estações ferroviárias se transformam em proto-imagens históricas – neste caso, imagens trágicas, de despedida. Sobre a abóbada de vidro da estação de Saint-Lazare, Proust

escreve: "(n)uma dessas grandes oficinas envidraçadas como a estação de Saint-Lazare, onde fui procurar o trem para Balbec, e que estendia acima da cidade desventrada um desses imensos céus crus e prenhes de amontoadas ameaças de drama, semelhantes a certos céus de Mantegna ou Veronese, de uma modernidade quase parisiense, e sob o qual só se podia cumprir algum ato terrível e solene, como uma partida de trem de ferro ou o levantamento da Cruz."[5]

A transição associativa que leva ao museu é omitida no romance: é ela o quadro daquela mesma estação pintado por Claude Monet, paixão de Proust, e que atualmente se encontra na coleção do *Jeu de Paume*[6]. Em poucas palavras, Proust compara a estação ao museu. Ambos os lugares se subtraem à conexão superficial e convencional dos objetos de ação, ao que se poderia acrescentar: ambos são portadores de um simbolismo mortal; a estação, do simbolismo arcaico da viagem, e o museu, daquele simbolismo mortal que se refere à obra, *"l'univers nouveau et périssable"*, o universo novo e perecível criado pelo artista. Assim como ocorre com as reflexões de Valéry, as de Proust também giram em torno da mortalidade dos artefatos. Aquilo que parece eterno, diz ele em outro trecho, contém em

Estação da Estrada de Ferro Leopoldina, Rio de Janeiro.
Foto: Eugênio Kodama.



si os motivos de sua destruição. As frases decisivas sobre o museu estão inseridas na fisiognomia da estação. "Mas a nossa época, em tudo, tem a mania de só querer mostrar as coisas com o que as cerca na realidade, e assim suprimir o essencial, o ato de espírito, que dessa realidade as isolou. 'Apresenta-se' um quadro no meio de móveis, de bibelôs, de cortinas da mesma época, insípido cenário que a dona de casa mais ignorante até a véspera é hábil em armar nos palacetes de hoje, depois de passar os dias nos arquivos e bibliotecas, cenário onde a obra-prima que olhamos durante o jantar não nos procura a mesma inebriante alegria que só se lhe deve exigir numa sala de museu, a qual muito melhor simboliza, com a sua nudez e despojamento de todas as particularidades, os espaços interiores onde o artista se abstraiu para criar."[7]

Proust compartilha com Valéry o pressuposto do prazer produzido pela obra de arte. Assim como Valéry escreve sobre *délices*, Proust fala de *joie enivrante*, uma inebriante alegria. Poucas são as coisas capazes de caracterizar melhor do que este pressuposto a distância entre a geração atual e as anteriores, assim como entre as atitudes dos franceses e dos alemães em relação à arte. Já na época em que *À l'Ombre...* foi escrito, a expressão 'gozo artístico' deve ter soado em alemão de um jeito tão sentimental e filisteu quanto um verso de Wilhelm Busch[8]. Aliás, este tipo de gozo no qual Valéry e Proust acreditam como em uma coisa assegurada por uma mãe admirada, sempre foi discutível. Para quem realmente vive perto das obras de arte, elas são tão pouco objetos de delícia como a própria respiração. Mais do que tudo, vive com elas como o moderno habitante de uma cidade medieval que, tendo a atenção chamada pelo visitante para a beleza dos edifícios, apenas grunhe um "sim, sim", apesar de lhes conhecer cada ângulo e cada arco. Somente onde impera aquela rígida distância entre a obra de arte e o observador, a distância que permite o gozo, é que pode surgir a questão de a obra estar viva ou morta. Aquele que vive com a obra de arte como se estivesse em sua casa, em vez de visitá-la, dificilmente terá este tipo de questionamento. Os dois franceses, porém, que não apenas são eles mesmos criadores, como vivem refletindo sobre a própria produção artística, têm consciência da felicidade que as obras geram para os de fora. Concordam a tal ponto que intuem algo daquela rivalidade mortal entre as obras que acompanha a felicidade gerada pela emulação. Proust, no entanto, em vez de se assustar com esta inimizade, aceita-a e a afirma, como se fosse tão alemão quanto Charlus afeta ser. O processo entre as obras é, para ele, um processo da verdade; as escolas, diz em um trecho de *Sodome et Gomorrhe*, se devoram mutuamente como microrganismos, assegurando a continuação da vida através da luta. Esta postura dialética, que ultrapassa a rígida permanência ante o ser do indivíduo, coloca Proust em contradição com o *artiste* Valéry, permitindo-lhe a tolerância perversa para com os museus, enquanto para Valéry a preocupação com a duração da obra é tudo.

Esta preocupação se mede pelo aqui e agora. Para Valéry, a arte está perdida se perder seu lugar na vida imediata, a relação funcional na qual estava inserida e, finalmente, sua relação com o uso possível. O artesão que há nele e que cria objetos,

poesias, com aquela precisão de contornos que sempre inclui uma olhada em volta, tornou-se infinitamente clarividente no que diz respeito ao lugar da obra de arte – literal e espiritual –, como se, nele, o sentido de perspectiva do pintor se tivesse aguçado no sentido da perspectiva da realidade, de onde a obra recebe de fato sua profundidade. Seu ponto de vista é o artístico como ponto de vista do imediato, mas levado à sua conseqüência mais ousada. Obedece ao princípio de *l'art pour l'art* até o umbral de sua negação. O que lhe importa é a obra de arte como objeto de uma contemplação que não é perturbada por nada, mas que agarra o objeto durante tanto tempo e tão fixamente que este, como objeto de uma tal contemplação pura, degenerando até a condição de peça decorativa artesanal e perdendo aquela dignidade que é a verdadeira *raison d'être* da obra e do próprio Valéry, acaba morrendo. A obra pura é ameaçada pela coisificação e pela indiferença. Com esta experiência, o museu a domina. Valéry descobre que as obras puras, as que resistem seriamente à contemplação, são somente aquelas obras impuras que não podem se esgotar pela contemplação, mas apontam para uma relação social. E como ele, com a incorruptibilidade do grande racionalista, sabe que este estado da arte é irrecuperável, ao anti-racionalista e bergsoniano que há nele não resta senão o luto pelas obras fossilizadas.

O romancista Proust começa praticamente naquele ponto em que o lírico[11] Valéry cai no silêncio: na vida póstuma das obras. Porque a relação primária de Proust com a arte é o contrário da atitude do especialista e do produtor artístico. Para começar, Proust é o consumidor admirado, o *amateur*, tendendo a ter aquele respeito exagerado e suspeito entre os artistas e que é próprio somente daqueles que, na realidade, estão separados das obras por um fosso. Poder-se-ia dizer que a genialidade de Proust em parte consistiu em assumir de forma tão firme esta postura do consumidor – inclusive a postura de quem se situa na vida como consumidor – até esta atitude se transformar em um novo tipo de produtividade, até a força da contemplação do interno e do externo culminar em lembrança, em memória involuntária. De antemão, o amador se coaduna incomparavelmente melhor com o museu do que o especialista. Valéry se sentia fazendo parte da oficina. Já Proust perambula pela exposição. Sua relação com a arte tem algo de extraterritorial, e alguns de seus juízos errôneos, em termos de música, por exemplo – o que terá o *Kitsch* conciliador de seu amigo Reynaldo Hahn com o romance de Proust, que em cada uma de suas frases combate uma opinião pré-estabelecida com uma delicadeza implacável? –, revelam até o final os traços do diletante. Mas Proust conseguiu forjar de forma magistral esta fraqueza, transformando-a em instrumento de força, como somente Kafka o fez. Embora seu juízo entusiasmado sobre determinadas obras de arte, como as da Renascença italiana, soe bem mais ingênuo do que o de Valéry, Proust é, na realidade, menos ingênuo em relação à arte como tal. Pode parecer provocação falar justamente de ingenuidade a propósito de Valéry, em quem o processo de produção artística e a reflexão sobre este processo estão indissoluvelmente interligados. Mas ele era de fato ingênuo na medida em que não tinha nenhuma dúvida



acerca da categoria da obra de arte. Para usar uma expressão em inglês, ele a tomava *for granted*, e a dinâmica de seu pensamento, a sua energia histórico-filosófica se intensificava precisamente pelo fato de se aferrar àquela categoria. Ela se torna o critério do modo de transformação da composição interna da obra de arte e a experiência que se tem por meio dela. Já Proust está totalmente livre deste fetichismo inalienável do artista que faz ele próprio as coisas. Para ele, desde o início as obras de arte são algo especificamente estético e, ao mesmo tempo, um fragmento da vida daquele que as contempla, um elemento da sua própria consciência. Desta forma, Proust capta uma camada da obra que é bem diversa daquela a que se refere a lei formal das obras. É a camada que, nas obras de arte, apenas é libertada com o desabrochar histórico destas, a camada que já pressupõe a morte da intuição viva da obra de arte. A ingenuidade de Proust é uma ingenuidade secundária: em cada degrau da consciência se reproduz e se amplia uma nova imediatez. Enquanto a fé conservadora de Valéry na cultura como puro ser-em-si exerce uma crítica afiada contra uma cultura que destrói todo ser-em-si por causa de sua própria tendência histórica, a sensibilidade extraordinária de Proust para as transformações dos modos de experiência, que é a sua forma determinante de reação, redunda na capacidade paradoxal de perceber o histórico como paisagem. Proust adora os museus como a verdadeira criação de Deus, a qual, segundo sua metafísica, embora não estando pronta, acontece constantemente graças a cada momento concreto da experiência, graças a cada percepção artística originária. Em seu olhar assombrado, Proust salvou um pedaço de sua infância. Enquanto isto, Valéry fala de arte como um adulto. Se Valéry sabe algo sobre o poder que a história tem sobre a produção e a apercepção das obras, Proust sabe que, de uma forma ou de outra, a história no interior mesmo das obras de arte funciona como um processo de erosão. "*Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'oeuvre*" – o que se poderia traduzir como: aquilo que se chama posteridade é a capacidade de sobrevivência das obras. Na capacidade das coisas de erodir, Proust descobre sua semelhança com o belo natural. Ele considera a fisiognomia da decadência das coisas como fisiognomia da sua segunda vida. Como, nele, somente subsiste aquilo que já foi mediado pela recordação, o seu amor adere mais à segunda vida já passada do que à primeira. A questão da qualidade estética é secundária para o estetismo proustiano; em uma passagem famosa ele glorificou a música popular por amor da recordação da vida do ouvinte, que guarda qualquer *hit* antigo com mais fidelidade do que guarda um fraseado de Beethoven, ou seja, algo que existe em si e para si. O olhar saturnal da recordação transpassa o véu da cultura: níveis e distinções culturais, já não mais isolados como domínio do espírito objetivo, mas sim sugados para dentro da torrente de subjetividade, perdem aquela exigência patética que lhes fora concedida ainda de modo intato pelas heresias de Valéry. O aspecto caótico do museu que desagrada a Valéry por confundir a expressão das obras,

Alma-Tadema em seu estúdio. Grove End Road, Londres, 1884.

ganha em Proust uma expressão própria: a trágica. Para Proust, a morte das obras no museu desperta-as novamente para a vida; a perda da ordem viva onde tinham uma função liberta sua verdadeira espontaneidade: o único, seu nome, aquilo pelo qual as grandes obras da cultura são mais do que mera cultura. A forma de reação de Proust conserva com aventurado refinamento o ditado *goetheano* do diário de Otília, segundo o qual tudo o que é perfeito em sua espécie remete para além de sua espécie – uma frase muito pouco clássica, que honra a arte na medida em que a relativiza.

Mas quem não quiser limitar-se a uma compreensão histórico-cultural não pode fugir da questão sobre quem terá razão – se o crítico ou o salvador do museu. Para Valéry, o museu é o lugar da barbárie. Esta posição se fundamenta na idéia do caráter sagrado da cultura, que ele compartilha com Mallarmé. Contra todas as objeções suscitadas por esta religião do *spleen*, a começar pelas objeções sociais imediatas, é preciso insistir primeiro no momento de sua verdade. Só aquilo que existe por si mesmo, sem olhar para os homens a quem deve agradar, pode cumprir sua determinação humana. Poucas coisas contribuíram tanto para a desumanização como a fé pan-humana, criada sob o domínio da razão dispositiva, de que as formações espirituais só se justificam na medida em que existem para os outros. Com incomparável autoridade, Valéry expôs o caráter objetivo imanente da obra de arte e a acidentalidade do sujeito em face dela; e se expôs esta questão com tanta autoridade foi porque a compreendeu na sua experiência subjetiva, na constrição do trabalho do artista. Neste aspecto foi sem dúvida superior a Proust: incorruptível, tinha maior resistência, enquanto o primado proustiano da torrente da experiência, que não admite nada endurecido, tem em comum com Bergson um aspecto mais sombrio: o do conformismo, da adaptação dócil à situação mutante. Há trechos de Proust sobre arte que, em sua desenfreada subjetividade, se parecem com essa concepção banáusica[10] que reduz a obra de arte a uma bateria de testes projetivos, enquanto Valéry se queixa periodicamente, e não sem ironia, de que a qualidade dos poemas não é passível de ser testada. De acordo com uma asserção no segundo volume do *Temps retrouvé*, a obra do escritor não é mais do que uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor para que este descubra dentro de si mesmo aquilo que, sem o livro, talvez não conseguisse descobrir. Mesmo aquilo que Proust diz em defesa do museu é pensado a partir de uma perspectiva do homem, e não da coisa. Não por acaso, Proust identifica aquilo que deve completar-se na revivescência *museal* das obras, com o fato subjetivo, o súbito ato da produção pelo qual a obra de arte se divorcia da realidade. Proust encontra este ato refletido naquele isolamento das peças que Valéry considera como sendo o estigma mesmo do museu. Precisamente esta deslealdade da subjetividade desenfreada em face do espírito objetivo capacita Proust a romper a imanência da cultura.

Nem Valéry nem Proust têm razão no processo latente que transcorre entre eles, nem se poderia ensejar uma conciliação entre ambos. Mas seu conflito caracteriza de forma insistente um conflito inerente à coisa mesma, e ambos apresentam momentos

daquela verdade que é o desdobramento da contradição. A fetichização do objeto e a presunção do sujeito encontram reciprocamente o seu corretivo. As posições acabam transitando uma para a outra. Valéry se dá conta do ser-em-si das obras mediante uma contínua auto-reflexão, enquanto o subjetivismo proustiano, ao contrário, espera da arte o ideal, a salvação do vivo. Contra a cultura, e através desta, Proust representa a negatividade crítica, o ato espontâneo que não se contenta com o ser. Desta forma faz justiça às obras de arte, que apenas são obras de arte na medida em que encarnam a essência de tal espontaneidade. Por amor ao gozo objetivo, ele se mantém fiel à cultura, enquanto a lealdade de Valéry tem que dar a cultura como perdida diante da exigência objetiva da obra. E assim como ambos representam momentos contraditórios da verdade, também os dois, os dois pensadores que com mais conhecimento escreveram sobre arte nos últimos tempos, têm limites sem os quais o seu saber não teria sido



O conoisseur, *de Norman Rockwell (1894/1978), 1962. Óleo sobre tela. Ilustração produzida para a edição do Saturday evening post, 13 jan.1962. Coleção particular.*

possível. Valéry deixou poucas dúvidas de que concordava com o seu mestre Mallarmé sobre o fato de que, como diz no ensaio *Triomphe de Manet*, o ser e as coisas existem unicamente para serem devorados pela arte; que o mundo existe para que se crie um livro belo, e que um poema absoluto era a sua consumação. Mas também percebeu de forma aguda o ponto de fuga para onde tende a *poésie pure*. "Nada conduz com mais segurança à barbárie completa do que uma adesão exclusiva ao espírito puro", assim começa outro de seus ensaios. De fato, sua própria concepção, a elevação da arte ao puro serviço das imagens, veio beneficiar o processo de coisificação e desgaste da arte que é precisamente aquilo pelo qual Valéry proscreve o museu: é precisamente no museu, onde os quadros são oferecidos à contemplação como fins em si mesmos, que estes se fazem tão absolutos quanto Valéry sonhava, e o que o assusta mortalmente é, embora ele não saiba, a concretização de seu próprio sonho. Proust, em contrapartida, conhece o remédio para isto. Na medida em que as obras de arte enquanto elementos do fluxo subjetivo de consciência de seu contemplador são por ele levadas para casa, renunciam à sua prerrogativa cultural e ficam assim libertadas do traço usurpador que lhes é próprio na estética heróica dos impressionistas. Por outro lado, como é próprio dos amadores, Proust superestima o ato de liberdade na arte. Freqüentemente ele compreende as obras, assim como os psiquiatras, como reprodução da vida anímica daquele que teve a sorte ou a infelicidade de produzi-las ou de desfrutá-las, e não admite totalmente que a obra de arte já enfrente o autor e o seu público no momento de sua concepção como algo objetivo e exigente, com conseqüência e lógica próprias. Assim como a vida dos artistas, também suas criações só parecem *livres* do lado de fora. Não são nem reflexos da alma nem encarnações de idéias platônicas, de puro ser, e sim "campos de força" entre sujeito e objeto. Aquilo que é objetivamente necessário, a favor do qual Valéry fala, apenas se realiza através do ato da espontaneidade subjetiva para o qual Proust transfere todo o sentido e todo o prazer.

A luta contra os museus tem algo de quixotesco não apenas porque, nesta luta, o protesto da cultura contra a barbárie não é ouvido, mas também porque carrega uma esperança excessiva. Valéry é demasiado ingênuo em sua suspeita de que apenas os museus prejudicam as obras. Aquelas penduradas em lugares antigos, nos castelos daqueles nobres pelos quais Proust se interessa mais do que Valéry, são peças de museu sem museu. Aquilo que devora a vida da obra de arte é ao mesmo tempo sua própria vida. Quando Valéry compara a pintura e a escultura com filhas que perderam a mãe, poderíamos lembrar que, nos mitos, aqueles heróis em cujo destino a dimensão humana sobressai geralmente perderam a mãe. Só quando arrancadas de seu solo nutritivo, já a caminho de sua própria decadência, as obras de arte se tornam plena *promesse du bonheur* – promessa de felicidade. O processo que hoje destina ao museu toda e qualquer obra de arte, mesmo a mais recente obra de Picasso, é irreversível. Este processo, porém, não é simplesmente abjeto, mas aponta para um estado em que a arte, cumprida sua própria alienação dos fins meramente humanos, retorna à vida, de

acordo com o verso de Novalis. Um pouco disso pode ser percebido nos romances de Proust, quando as fisionomias de quadros e personagens se fundem umas nas outras quase completamente, assim como nas memórias de vivências e passagens musicais. Em um dos trechos mais em evidência, na primeira página de *Du côté de chez Swann*, ao narrar o ato de adormecer, o narrador diz: "...parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V"[11]. Eis a conciliação daquilo que foi separado, ao qual se dirige o lamento irreconciliável de Valéry. O caos dos bens culturais se apaga na felicidade da criança, cujo corpo se funde com o limbo da distância.

Os museus não podem ser fechados, e isto nem sequer seria desejável. Os gabinetes de história natural do espírito, na verdade, transformaram as obras de arte na escrita hieroglífica da história, acrescentando-lhe um novo conteúdo, enquanto o velho encolhia. Contra isso, porém, não há como oferecer um conceito de arte pura tomado de empréstimo ao passado e, ao mesmo tempo, expressão inadequada dele. Ninguém sabe disso melhor que Valéry que, por isso mesmo, interrompeu sua reflexão. Ao mesmo tempo, os museus demandam insistentemente o que toda obra de arte exige: algo daquele que contempla. Pois mesmo o *flâneur*, aquele que passeia despreocupado, a cuja sombra Proust passeava, desapareceu faz tempo, e não há mais quem possa passear pelos museus para encontrar um encantamento aqui e acolá. A única relação com a arte que ainda seria própria dessa realidade ameaçada pela catástrofe seria uma que levasse as obras de arte tão dramaticamente a sério como se tornou o rumo do próprio mundo. Apenas aquele que entregou o resto de sua ingenuidade com suas bengalas e guarda-chuvas, sabendo exatamente o que quer, escolhendo dois ou três quadros para se concentrar neles como se fossem ídolos, apenas esse consegue se defender contra o mal diagnosticado por Valéry. Muitos museus nos ajudam nisso. Com ar e luz se apropriaram daquele princípio de seleção que Valéry declarou como sendo o da sua escola, e do qual sente falta nos museus. Naquele *Jeu de Paume*[12] onde está agora o quadro da estação de Saint-Lazare convivem o Elstir de Proust e o Degas de Valéry em pacífica proximidade e, ao mesmo tempo, discretamente separados.

Notas

1 Em alemão, *Dichter* identifica poeta e ficcionista (ou seja, os criadores de obras de arte literárias); por isso, Adorno designa com a mesma palavra Valéry (poeta lírico), e Proust, (romancista); ver nota 9.
2 Ópera de Richard Strauss, com libreto do poeta austríaco Hugo von Hofmanstahl.
3 Ver o ensaio de Valéry na p. 16 deste número.
4 M.Proust. *À sombra das raparigas em flor*. 9ed. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.
5 *Idem*, p.197-198.
6 Hoje, no Musée d'Orsay (nota da tradutora).
7 Proust, op. cit., p. 197.
8 Pintor, cartunista e poeta alemão do séc. XIX, um dos precursores da história em quadrinhos (nota da tradutora).
9 Poeta lírico; ver nota 1, *Dichter*.
10 Banáusica: trivial (ou vil, ignóbil); palavra já usada em português *pela crítica literária*.
11 M. Proust. *No caminho de Swann*. 2 ed. Tradução de Mário Quintana. Rio e Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Editora Globo, 1957, p. 11.
12 Ver nota 6, da tradutora.



Visita de Albert Einstein ao Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro.
Foto: Arquivo fotográfico do Museu Nacional/UFRJ

Luciana Sepúlveda Koptcke

BÁRBAROS, ESCRAVOS E CIVILIZADOS: O PÚBLICO DOS MUSEUS NO BRASIL

1. A PROPOSTA E O USO DA METÁFORA

Este texto é fruto de um exercício de reflexão diante do instigante título que me foi sugerido como contribuição para este número da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, que coloca em discussão a natureza antropofágica do museu. *Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil*. Uma vez aceito o desafio, é preciso adentrar a significação dessas palavras para delinear (de forma um pouco selvagem, admito) o espírito da reflexão que se anuncia. Bárbaros são, por definição, estrangeiros, não possuidores dos códigos de acesso a determinado universo simbólico (que estrutura a experiência política, social e cultural do grupo), cujas práticas de contato e apropriação são julgadas inadequadas, violentas ou desprezíveis por um grupo de referência. A categoria existe em contraposição intrínseca àquela que define o civilizado como modelo. Escravos, por sua vez, apresentam também diferenças que, menosprezadas, permitem, àquele que escraviza, des-categorizar a cultura do escravizado para des-possuí-lo de direitos, dentro de um sistema social hierarquizado, em que a correspondência (ou a não-correspondência) aos modelos hegemônicos de virtude pode justificar uma relação de controle tutelar de um grupo sobre outro. Geralmente objeto de violência física e/ou simbólica, o sujeito se constitui como escravo ao reconhecer na relação com o dominador a mais-valia de suas normas, valores e conhecimentos. O sentido de escravidão aqui adotado será aquele que marca o controle realizado. Enquanto na origem da barbárie como categoria para lidar com o outro se encontra o medo da diferença que não se pode controlar, na origem da escravidão deparamo-nos com a construção simbólica do desprezo pelo outro visando a torná-lo *naturalmente* inferior, justificando assim a dominação. A barbárie *disciplinada* pode tornar-se escravidão, na medida em que o *civilizado* consegue disciplinar comportamentos e impor valores como legítimos.

Pôr em pauta a análise dos públicos ou visitantes dos museus, nestes termos, remete à dimensão política desta instituição, convidando a observar as relações de força que se produzem em seu entorno e no seu interior, relativas à afirmação dos parâmetros que orientam tanto o processo de musealização na escolha das peças que compõem o acervo, quanto a narrativa privilegiada para a sua exposição. Ademais, relações de força também estão presentes na imposição sutil de

comportamentos exemplares ou desejáveis aos visitantes, caracterizando o bom uso da instituição e demarcando os seus limites.

No âmbito deste artigo, pretendo discutir *as formas de perceber e lidar com a diferença* na formação dos grupos que freqüentam o museu, na percepção dos que entram ou ficam de *fora* ou ainda na hierarquização dos usos – bárbaro, civilizado ou cativo – da instituição. Visitantes, não visitantes, usuários, *habitués* ou neófitos: como se forma o público do museu? Cabe lembrar que é, em parte, no projeto que define o público destinatário e os usos esperados que os museus revelam a sua forma de participação na dinâmica dos campos a que pertencem (cultura, *lato sensu*, ciências, academia, artes, *stricto sensu*).[1] Como os públicos se apropriam e representam sua relação com estas instituições? As fronteiras de um campo (P. Bourdieu, 2004) possuem certa permeabilidade, logo pode haver fluxo, movimento, mudança de lado: quem está fora entra, quem está dentro sai. O sentido ou a percepção de uma prática pode se modificar dentro de um mesmo grupo, segundo a natureza e a quantidade dos capitais disponíveis, sendo permitido afirmar que o campo museal brasileiro tende a se diversificar com o passar do tempo. Do alto de seus 186 anos de idade,[2] este campo é atualmente composto por cerca de 1.370 museus de diversos tipos (Almeida, 2003), entre os quais cerca de metade é de pequeno porte, criados sobretudo a partir dos anos 70 (Santos, 2001). Sobre seus visitantes, sabe-se que são majoritariamente escolarizados,[3] com renda acima da média da população brasileira, basicamente divididos entre um público oriundo das visitas escolares (cativo) e um público não escolar (famílias, grupos diversos, turistas). Como estes públicos evoluem em uma mesma instituição e/ou em diferentes museus? Hoje em dia, a prática relativa de visita (considerando-se a população escolarizada da cidade do Rio de Janeiro e sua oferta cultural) é mais importante do que aquela observada no início do século XX? Como os diferentes tipos de público percebem o museu, que valores associam à prática da visita? Terão os ecomuseus e os centros culturais contribuído para renovar as possibilidades de uso da instituição, incluído novos visitantes? Estas questões, *grosso modo*, se debruçam sobre as transformações e permanências das práticas de apropriação dos museus pela sociedade, buscando identificar novas formas de uso e analisar os processos de formação dos públicos. Elas buscam também atribuir um papel e um sentido às possíveis situações de visita a perpassar pelo corpo da instituição a despeito da, ou em resposta à missão proclamada pelo museu. Tais indagações criam raízes no campo arado pela sociologia crítica dos anos 70[4], adubado pelos estudos culturais dos anos 80 e 90[5] e constantemente irrigado pelos estudos e pesquisas de público, potenciais exercícios de diálogo entre as grandes teorias da cultura e o campo observado.[6]

Todavia, a discussão aqui proposta não apresenta os resultados de pesquisas estatísticas já realizadas sobre o perfil dos públicos, embora a análise de tais informações seja merecedora de atenção e reclamada por pesquisadores e profissionais do campo da cultura e, particularmente, dos museus.[7]

Meu ponto de partida será o estudo exploratório recentemente iniciado[8] sobre as modalidades de visita e os visitantes dos museus cariocas. Pretendo, em fase posterior, coletar informações sobre o perfil desses visitantes. No entanto, na viagem que proponho aos leitores deste texto, deter-me-ei na análise de documentos que indicam ou sugerem a relação estabelecida entre o museu e os públicos, tomando como primeira escala o Museu Nacional de História Natural do Rio de Janeiro.

As páginas seguintes mostrarão as primeiras considerações sobre a leitura dos registros produzidos, voluntária ou involuntariamente, pelo Museu Nacional, sobre sua relação com os visitantes ao longo do tempo. Serão aqui analisados tanto documentos relativos às intenções e às práticas de acolhimento dos visitantes, identificados no Fichário de Correspondência do arquivo do Museu Nacional, quanto regulamentos, regimentos e atos associados, relatórios, prestações de contas, ofícios de resposta a solicitações de abertura do Museu, relatos de visitas guiadas, guias de empréstimo de material, promoção de cursos públicos e restritos de formação, em parceria com instituições da educação formal. Esta primeira discussão, ainda um verdadeiro exercício preliminar a sugerir pistas de investigação, privilegia documentos que vão do período da sua criação, em 1818, até o início do século XX (1911).

Trata-se mais de uma *sociologia da visita* do que de uma *sociologia do público*, visto que os documentos pouco informam sobre o visitante: por que ali veio, o que pensou daquela visita, ou do museu. A situação de visita é abordada através da imagem ou da percepção dos públicos, das condições de acesso e dos usos expressos de forma sutil no corpo dos documentos. Ela desvela também, além das características (supostas) mais ou menos determinantes e determinadas do sujeito que a pratica, elementos sobre a particularidade de cada situação, inspirada e inspiradora de negociações possíveis.[9] A visita é uma experiência resultante de contextos pessoal, social e físico (J. Falk e E. Dierking, 1992), ancorada em regras e referências compartilhadas por visitantes oriundos de diferentes segmentos da sociedade, curadores, cientistas, etc. Visto desta perspectiva, cada tipo de público seria um conjunto homogêneo instável, circunstancialmente constituído, não um atributo cristalizado das pessoas que o compõem.

2. Afinal, por que e para que pensar nos públicos?

Muito já se disse sobre o museu, nestes três séculos de história da instituição. Acusado de reproduzir valores e interesses de grupos restritos ao mesmo tempo que clama sua relevância como espaço de educação das massas, esta instituição paradigmática das capitais modernas avançou até o século XXI, e continua a estar presente no universo das práticas culturais e nos orçamentos públicos. Geralmente, o discurso sobre a instituição costuma fazer referência a seus visitantes, freqüentadores, públicos ou usuários, apontando, segundo quem fala, onde e como o visitante interfere na vida do museu – pois a percepção da natureza da relação entre o museu e os indivíduos revela o essencial da compreensão de seu papel social. A presença



Visita de Santos Dumond ao Museu Nacional da Quinta da Boa Vista Rio de Janeiro. Arquivo fotográfico do Museu Nacional/UFRJ

do visitante nas falas sobre o museu, embora constante, suscita atenção e interesse bastante variáveis. O que se sabe ou se pode saber sobre os visitantes? As perguntas que surgem revelam algo de quem as formula, das percepções e preocupações que perpassam a cada momento pela vida desta instituição. O visitante aparece desde o momento da criação de um museu, assim atestam o decreto e o regimento que oficializam sua existência pública.

Os estudos de públicos e não públicos nos museus não são recentes, levando-se em conta todas as formas de informação registradas sobre a presença de visitantes nos museus: seus perfis, as opiniões declaradas, as avaliações das exposições e da ação educativa, o registro nos livros dos visitantes, livros de registro e cartas sobre visitantes e visitas são encontrados desde o século XVII. Colecionadores, curiosos, pesquisadores, educadores, filósofos e políticos preocupavam-se em conhecer os públicos dos museus e teciam considerações sobre os devidos usos da instituição (J. Galard, 1993). Desde os primeiros anos do século XX, os *Anuários Estatísticos do Brasil – AEB* – o primeiro anuário reúne dados do período 1908-1912 e é publicado sob os auspícios da Diretoria Geral de Estatística, órgão que antecedeu a criação do IBGE — registram dados sobre a cultura e, mais precisamente, sobre oferta de museus e o número de visitantes por mês e por ano (L. Koptcke e M. Pereira, 2002). Os dados eram fornecidos pelos museus que deveriam prestar contas de suas atividades ao ministério ou à secretaria responsável por sua tutela.

Durante os anos 20 do século passado, na América do Norte, começaram a ser realizados, no âmbito acadêmico, estudos sobre públicos e não-públicos dos museus e sobre comportamentos de visita (Robinson, 1928). No decorrer da segunda metade do século, os próprios profissionais destas instituições começam a se interessar por esse tema, assim como empresas públicas e particulares de pesquisa, para fins de avaliação. Durante os anos 80, observa-se, sobretudo nos EUA e no Canadá, mas também nos países europeus e latino-americanos, inclusive no Brasil, um movimento de estruturação desse campo de estudo visando a produzir conhecimento sobre as práticas sociais relacionadas aos museus, mas também a construir dados para orientar decisões sobre investimentos e políticas públicas. Atualmente, museus compartilham financiamento público e privado com outras instituições e encontram-se inseridos em duas lógicas diferentes e nem sempre complementares: uma lógica de mercado, da indústria cultural, e uma lógica de legitimidade social. Neste contexto, a pesquisa de público torna-se uma peça estratégica para a negociação de fundos e para a conquista de credibilidade na sociedade (L. S. Koptcke, 2003).

3. Os sentidos do museu

O museu moderno, ou seja, o museu que é, ao mesmo tempo, espaço público, produtor e reformulador de conhecimento, arena política, promotor de identidade, espaço de construção da memória coletiva, espaço de instrução e de educação, instituição de distinção cultural, reunindo todas as características que povoaram o imaginário social sobre a instituição no decorrer do século XX – afirmou-se no cenário europeu pós-revolucionário, no final do século XVIII. Desde então, atravessando momentos de glória e de crise, os museus continuam a existir, adaptando-se às diferentes conjunturas, diversificando sua natureza, seu tamanho, seus objetivos e suas tecnologias de comunicação. Pelo museu circulam idéias, conhecimentos e valores, entre o passado, o presente e o futuro. No campo museal, cada museu pode funcionar como um filtro: ele seleciona, quando musealiza o objeto e regula o acesso, devido à sua ligação intrínseca com a cultura escolar.

De braço dado com a utopia política da democratização da cultura, os museus conseguem suscitar discursos laudatórios sobre seu poder civilizador ao mesmo tempo que são objeto de críticas virulentas. Seus desafetos costumam denunciar as más condições de conservação das peças que guardam, o baixo número de visitas às exposições permanentes, o caráter restrito e elitista do que é conservado e exposto nestes espaços e a forma de fazê-lo. Tal embate entre pessimistas e otimistas – entre aqueles que qualificam o museu de mausoléu, câmara mortuária, local de violência simbólica, apanágio do narcisismo das elites, e aqueles que na instituição percebem o complemento perfeito da escola, a oportunidade de educação por toda a vida, o espaço de mediação entre culturas de tempos e espaços diversos – não conhece fim, nunca procurou chegar a um consenso, mas prepara o terreno para as pesquisas e avaliações que problematizam o papel do museu na sociedade ou as percepções sociais deste papel.

As várias falas sobre os visitantes dos museus, por mais variadas que possam parecer, partilham alguns pressupostos comuns. O mais evidente deles se resume em ostentar a certeza de que tal categoria merece a tinta derramada em sua intenção. Dito de outra forma, acredita-se que os visitantes são importantes para os museus e pode-se inferir que os museus são importantes para seus visitantes. Desta forma, a equação estaria resolvida e o escopo do debate se limitaria a identificar quem são e compreender o que os aproxima, como se comunicam, por que se estranham, o que os afasta e reconcilia, escrevendo o romance desta relação inquestionável. Todavia, a despeito dos aspectos positivos desta relação e da relevância da reflexão que ela suscita, é importante explicitar as condições deste encontro e refletir sobre elas.

O significado desta prática – seja ela encarada como ritual de celebração e adesão às referências reconhecidas como comuns (a célebre *illusio* de Bourdieu), uma experiência de educação ou de socialização, um lazer familiar ou outro qualquer – não corresponde a um atributo do sujeito, mas indica uma relação complexa entre diversos fatores. Assim, ela não se reduz a uma relação circular entre motivação individual e oferta institucional, caracterizando o visitante apenas como consumidor. Tampouco ela se limita a creditar às formas já conhecidas da instituição a finalidade de responder às necessidades humanas de controle do tempo, guarda de referências identitárias, de compensação diante da perda de estabilidade (H. Lübbe e M. Odo, *apud* Huyssen, 1997), sugerindo implicitamente que o desempenho desta função torne inviáveis a mudança e o exercício de novos papéis na sociedade.

Com relação às práticas inerentes à instituição, não se deve aceitar, sem qualquer ponta de rebeldia, a denúncia quase hegemônica da inexorável correlação entre capital cultural escolar e *habitus*, determinando a disposição a visitar museus e a fazê-lo segundo um modelo predefinido. Embora cientes de que regras e percepções sociais compartilhadas pelos visitantes, via



Galeria de Zoologia do Museu de História Natural 1905, Paris; Acervo do Musée National d'Historie Naturelle

processos de socialização familiar ou escolar, delimitam o espaço dos possíveis – ou seja, o quadro normativo subjacente –, a análise das práticas requer que se mantenham os olhos abertos, a fim de perceber os paradoxos da análise empírica diante da complexidade da realidade observada. A correspondência entre desigualdade social, acesso e modo de apropriação de bens e processos culturais reveste outros significados quando se considera sua dimensão histórica. As transformações ocorridas no campo estudado e o alargamento dos marcos de análise clamam por novas perspectivas para interpretar o sentido das práticas – entre elas, o aumento e a diversificação de instituições em diferentes locais do globo, a

existência de novas formas de uso, como o surgimento do espaço virtual, a entrada de novas tecnologias, a consolidação dos ecomuseus, o aumento relativo da população escolarizada, inclusive nos países em desenvolvimento, etc. A crítica sociológica clássica do museu como marcador de distinções, delimitando pertencimento e exclusão (P. Bourdieu e A. Darbel, 1969), parece não contemplar todas as idiossincrasias desta instituição híbrida, situada em algum ponto entre a catedral, a escola, o fórum, a feira ou o mercado (A. Huyssen, 1977), onde a negociação do sentido de uso deriva de situações cuja dinâmica necessita ser analisada do ponto de vista de seus usuários para melhor compreendermos como e para que existem os museus.

4. A HIERARQUIA DOS USOS CIVILIZADOS

A história dos museus no Brasil tem nas seguintes palavras um marco especial:

Querendo propagar os Conhecimentos e estudos das Ciências Naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objectos dignos de Observação e exame que podem ser empregados em benefício do Comercio, da Industria, e das Artes, que muito desejo favorecer como grandes Mananciais da Riqueza, Hei por bem, que nesta Corte, se estabeleça um Museu Real para onde passem, quanto antes, os Instrumentos, Máquinas, e Gabinetes que já existem dispersos por outros lugares, ficando tudo a cargo das pessoas que Eu para o futuro nomear (...), (Decreto da criação do Museu Nacional, 6/6/1818, Arquivo do Museu Nacional).

No ato de criação de um museu no Reino do Brasil, Dom João VI explicita os objetivos de propagação do conhecimento e incentivo ao estudo no campo das ciências naturais. O objetivo de identificar, classificar e contribuir para o desenvolvimento da indústria, das artes e do comércio deixa claro que, num primeiro momento, o público-alvo da instituição foram os pesquisadores, viajantes e estudiosos. Também aponta a necessidade de reunir acervos dispersos, como máquinas, instrumentos e gabinetes, entre outros. Em sua finalidade explícita de desenvolvimento das ciências naturais, o museu brasileiro se inicia a partir de coleções heteróclitas próximas aos gabinetes de curiosidades, onde observamos uma função implícita relacionada à materialização de um patrimônio coletivo a ser posto a serviço da formação intelectual, bem como de uma certa valorização das elites locais que poderiam contribuir para sustentar a implantação da Corte no Brasil.

O modelo de museu proposto à nova sede do Reino é um museu como os europeus, o Museu Universal Metropolitano, que busca reunir espécimes do mundo todo, registrando e expondo a história da natureza e do homem. O que está em pauta é a afirmação do valor universal da ciência no Rio de Janeiro, cidade que se pretende fazer figurar entre as grandes metrópoles, onde os museus representam um dos atores da dinâmica cultural.

O museu constituiu um marco na paisagem urbana da época. Considerado, no século XIX, como parte do equipamento indispensável a qualquer cidade que aspirasse entrar na modernidade (D. Poulot, 1984), o museu era definido como a reunião de obras

de arte, de objetos de curiosidade, de objetos de estudo, e até mesmo de produtos industriais ou naturais pertencentes ao Estado, expostos em um edifício público. Espaço público por definição, mas restrito, de fato, por determinantes de ordem simbólica, o museu caracterizou um *locus* potencial de mediação, encontro e embate entre vizinhos e forasteiros, iniciados e neófitos, indiferentes e curiosos, temerosos e cúmplices – enfim, entre bárbaros, cativos e civilizados.

A urbanização do século XIX consistiu em algo além da difusão de hábitos urbanos, da demarcação de pontos de encontro, confluência, distâncias, e da ordenação de inúmeros tipos de edifícios públicos em meio aos parques, bulevares e avenidas das grandes metrópoles do século. Ela significava, sobretudo, a implantação modelar de um sistema administrativo, financeiro e jurídico de escopo internacional, assim como a difusão mais geral de forças modernas, anti-tradicionais – da qual também participaram os museus, ao contribuírem para a emergência de uma nova sociabilidade na redefinição do espaço público, e de um público como espectador.

Nos primórdios do século XX, a cidade, especialmente a capital, trazia uma cultura distintiva. (L. Chevalier, *apud* R. Sennet, 1998). Foi assim na Paris de Haussmann como no Rio de Janeiro de Pereira Passos. No decorrer desse mesmo século, quando as grandes metrópoles trazem, sem dúvida, em si, profundas estruturas de segregação que deixam, no entanto, brechas para a busca de condições do exercício da dignidade humana (M.Velloso, 2004), pergunta-se: Como se situa o Museu Nacional no Rio de Janeiro? Como se situou nos primeiros anos de sua fundação? E em que se tornou ele nos primeiros anos do século XXI?

As visitas ao Museu Real, entre 1818 e 1821, eram privilégio de *curiosos*, estudiosos e autoridades. Algumas salas, no pavimento térreo, expunham máquinas que pertenciam a Inácio Álvares Pinto de Almeida que veio a fundar, pouco tempo depois, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. A primeira exposição pública do Museu será aberta no decorrer de 1821. Diz a portaria de 24 de outubro daquele ano, franqueando visita pública às quintas-feiras:

Manda Sua Alteza Real, o Príncipe Regente, pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino participar ao Conselheiro Diretor Geral dos Estabelecimentos Literários e Científicos do Reino que haja por bem, aprovando o expediente que expôs no seu Ofício de 16 do corrente que faculta a visita do Museu na quinta-feira de cada semana desde as dez horas da manhã até a uma da tarde não sendo dia santo, a todas as pessoas assim Estrangeiras como Nacionais que se fizerem Dignas disso pelos seus conhecimentos e qualidades e que para conservar-se nessas ocasiões a boa ordem e evitar-se qualquer tumulto, Tem o mesmo Senhor ordenado que a Repartição da Guerra que no referido Dia se mandem alguns soldados da Guarda Real da Polícia para fazer manter ali o sossego que seja conveniente.

O mesmo documento que oficializa a abertura do Museu à visitação pública regulamenta o uso do seu espaço. Ele define quem é o visitante *digno* de entrar, "pelos seus conhecimentos e qualidades", sugerindo ser aquele um espaço para os já educados, espaço de sociabilidade e desenvolvimento para os portadores da *chave* do conhecimento. Indica igualmente a

necessidade de ali manter a calma, o ambiente de estudo e a contemplação respeitosa. Até nossos dias, a presença do guarda de sala garante não apenas a integridade física das coleções mas zela pela ordem e controla, sem interferir, os comportamentos de visita. Os estudiosos e viajantes terão acesso garantido, toda vez que solicitado, além das quintas-feiras. Note-se que o espaço aberto ao público não incluía o conjunto do acervo, apenas quatro salas podiam ser visitadas (S. Maia, 1852, *apud* Jürgen, 2000), porém, segundo solicitação por escrito, era possível aceder a outros espaços do Museu. Este público seleto incluía professores (lentes) responsáveis por disciplinas científicas de instituições de ensino superior, membros de sociedades científicas e estrangeiros, naturalistas ou diplomatas em visita ao Brasil. Desse período não se encontrou registro sistemático do número de visitantes nas quintas-feiras. Encontraram-se, todavia, indícios da colaboração entre o Museu e instituições de ensino e pesquisa da época. O uso das dependências do Museu pela Academia Militar, com a oferta de materiais para "a realização das demonstrações necessárias nas aulas de História Natural e de Zoologia da dita Academia, um dia na semana" (Arquivo do MN, Ofício de 28/03/1822), sugere ser o estudo para a formação um uso digno de importância e reconhecimento, no período. As práticas demonstrativas das aulas, então em voga, encontram nos laboratórios ou nas coleções de estudo museais o cenário ideal. Além disto, os laboratórios do Museu foram utilizados pela Sociedade de Medicina *para realizar análises das variadas substâncias medicinais que lhes são remetidas e proceder outras experiências químicas pendentes para ilustrar vários pontos das Ciências que fazem objeto de suas indagações* (Ofício de 04/10/1831, AMN).

O Museu Real, que se tornou Museu Imperial Nacional desde 1824, desenvolveu estreita relação com as sociedades científicas da época, tendo sido em 1850 o local da reunião de abertura da Sociedade Velosiana de Ciências Naturais, idealizada por Francisco Freire Alemão.

As figuras do estudioso ou do *amateur*, membro de Sociedades Científicas ou de artes, caracterizam uma das formas correntes de sociabilidade, que reunia a burguesia letrada e descendentes da nobreza de sangue em torno de interesses centrados nos valores da ciência e do progresso facultado pelo conhecimento. Assim, o século XIX verá multiplicar-se na Europa (mas também aqui no Brasil e nas Américas) as referidas sociedades que ultrapassam, só nas províncias francesas (sem contar cerca de 400 em Paris), o número de 200 no ano de 1850 e chegam, em 1914, a um milhar (D. Poulot, 1985). Poulot descreve sumariamente essas elites culturais, que na Europa eram compostas pelos funcionários da cultura, curadores dos arquivos, museus e bibliotecas, e pelos professores (não especifica se professores dos liceus, ginásios, universidades), considerados verdadeiros mediadores da cultura museal. Estas sociedades desenvolveram-se *pari passu* com os museus, embora muito ainda necessite ser investigado sobre os processos de mediação cultural operados por seus participantes. Uma forma inconteste era o apoio à formação de novos museus através da doação de coleções particulares.

O uso mais nobre da instituição estabelece uma relação de colaboração em que o Museu se preocupa em corresponder às expectativas dos públicos civilizados:

Em meados do século XIX, a instituição já gozava de amplo reconhecimento social, resultado do empenho das administrações anteriores" (Jürgen, 2002).

Este reconhecimento poderia ser aferido, entre outras coisas, pela natureza e quantidade das prestações referentes à pesquisa e ao ensino especializado em suas dependências.

Finalmente, outra variedade do uso civilizado nos remete ao acesso particularmente facilitado, primeiro sob demanda e após 1879 oficialmente reconhecido, aos estrangeiros que

têm franco ingresso nos salões e laboratórios deste Museu, durante as horas do serviço diurno, tanto os membros do Corpo diplomático estrangeiro nesta corte como quaisquer estrangeiros que forem apresentados pelas legações ou consulados de sua Nação (Carta franqueando o museu aos diplomatas e estrangeiros, de 28/02/1879).

Trata-se de inserir o Museu no circuito internacional, favorecendo o reconhecimento de seu acervo e das pesquisas aqui realizadas entre as instituições congêneres.

A *visita modelo* era aquela do iniciado ou *expert*, ou seja, solitária, periódica e criteriosa na escolha das peças mais importantes (para os campos da arte ou das ciências) e representativas da coleção. Sua antítese seria a visita excepcional, a única visita para quem pagaria seu tributo ao museu uma só vez na vida, percorrendo as salas em busca das peças cujos assuntos pudessem mais facilmente ser identificados com ou externassem fatos pitorescos da história local ou nacional. A visita anual, para apresentar o museu local aos parentes e amigos em visita à cidade, constitui outra modalidade de peregrinação obrigatória movida pela boa vontade cultural, diante dos hábitos escolares que preconizavam a visita ao museu como experiência e valor intelectual, social e, sobretudo, moral. Uma verdadeira festa de adesão aos valores museais que eram aqueles da modernidade urbana.

No campo das ciências naturais e do homem, o museu estimula novas práticas de pesquisa e visa ampliar o entendimento e a adesão aos valores da racionalidade científica e ao uso de novas tecnologias junto do público leigo. Neste sentido, ele busca ampliar o acesso a escolares, operários, agricultores, enfim, ao povo do Império. Nesse contexto, dois movimentos podem ser observados: de um lado, um uso controlado pela ação pedagógica caracteriza o *público cativo* em visita escolar; de outro, as grandes festas da cultura e da ciência, promovidas no museu em suas exposições, franqueiam o acesso ao museu a um novo público, cujas formas de apropriação nem sempre corresponderão ao esperado.

5. Doces bárbaros domingueiros

O acesso *em massa* ao Museu Nacional é registrado ainda durante o Império, em 1882, por ocasião da Exposição Antropológica Brasileira como "uma festa científica e popular, pela primeira vez levada a efeito no Brasil, marcando uma época na história do Museu" (Lacerda, 1905, *apud*



Parque da Ciência, Museu da Vida Fio Cruz 2001 Rio de Janeiro
Autor desconhecido. Acervo do Museu da Vida

Jürgen, 2002). Cerca de 800 itens foram distribuídos por oito salas (Lopes, 1997), entre os quais foram expostas redes armadas em cabanas, canoas, apetrechos domésticos dos índios, incluindo modelos em gesso que os representavam. Tratava-se de uma exposição de natureza verdadeiramente diferente das caracterizadas por peças dispostas em armários-vitrinas, como era o costume. A intenção era atrair um público variado. A exposição foi visitada por cerca de mil pessoas no período de três meses.

É interessante observar que embora os museus, em geral, pretendessem, já no século XIX, atrair as *multidões*, isto acontecia apenas excepcionalmente, em períodos determinados, quando uma série de disposições era tomada para garantir um acolhimento extraordinário. Paradoxalmente, esse desejado fluxo amplo e diversificado de visitantes dava também origem a preocupações: a Guarda Nacional é sempre requisitada em grande número. Não se conhece exatamente, no entanto, o perfil deste público ampliado, mas sabemos que é preciso considerar a percepção da idéia de multidão, povo ou *massa* corrente, no final do século XIX. Cabe, a título de ilustração, lembrar que durante os últimos anos da Revolução Francesa (após 1789) o público do Museu do Louvre foi freqüentemente numeroso, denso, quase beirando a multidão, *considerada perigosa*, segundo relatório da administração que demonstra preocupação com a "afluência estupenda do público constatada de 17 a 23 de setembro de 1799". O relatório continua:

A multidão foi tão numerosa nestes 7 dias que todos os recursos da polícia, apesar da atuação e o cuidado que todos os guardas demonstraram em sua função, foram sem efeito (Relatório do 3ème Vendimaire, ano VIII, 25/09/1799, arquivos do Museu do Louvre, ata da Administração do Museum National des Arts, série BBA, seção nº 279, p. 205).

Os relatos sobre o número de visitantes nos primórdios do Louvre, assim como no Museu Nacional de História Natural do Rio, a partir do início do século XX, sugerem a preocupação de alcançar este público *de massa*. Mas o que se pode inferir de tais relatos? Qual o critério para se definir então o que poderia ser chamado de multidão? Quem eram essas pessoas e como vinham ao Museu? A afluência ao Louvre não era cotidiana. Ela era, sobretudo, dominical, na medida em que, até 1855, o Museu não era franqueado ao público em geral a não ser aos domingos, estando os demais dias reservados aos artistas e estrangeiros. Após a Exposição Universal de Paris, em 1855, um novo regulamento abrirá o Museu a todos os visitantes durante toda a semana, exceto às segundas-feiras, dia da limpeza. Com a expansão da área aberta à Exposição, o número de visitantes dominicais aumenta e, em 1862, fala-se em um público médio de 20 a 30 mil pessoas por mês.

Por outro lado, o uso *operário* da instituição era relatado como fruto da mediação ou de intermediários culturais. O boca a boca funcionava entre os trabalhadores que buscavam um momento de diversão e celebravam, de preferência nos dias de chuva, a possibilidade de compartilhar com o cidadão republicano um espaço simbólico, público e urbano. Espaço este também compartilhado com as figuras do poder, tanto no Antigo Regime como na nova República: a visita ao museu marca as recepções oficiais aos convidados de prestígio e simboliza o uso ideológico da instituição cuja finalidade política é reconhecida desde sua criação (D. Poulot, 1985, *op. cit.*).

Enquanto o Louvre, museu oficial da nova república francesa, demorou 62 anos para franquear irrestritamente o acesso a pelo menos uma parte de suas coleções, o Museu Imperial Nacional demorou 93 anos para fazer o mesmo. O decreto de 15/12/1911, reconhecendo o novo regulamento do Museu, estabeleceu que este ficaria aberto todos os dias, exceto às segundas-feiras. Recebe, após a inauguração do Museu na Quinta da Boa Vista, em 14 de julho de 1893, cerca de 40 mil visitantes por ano. Nessa ocasião, foi inaugurado o Livro de Visitantes, registrando o número de visitas por dia e por mês. Durante os anos anteriores, as condições de acesso variaram. Em 1848, a Exposição Pública do Museu é transferida das quintas-feiras para os domingos, exceto os domingos de Páscoa da Ressurreição e quando do Advento, fechando às quintas-feiras. Após a mudança para a Quinta da Boa Vista, as visitas públicas acontecem nas sextas-feiras, sábados e domingos. Durante os primeiros anos do século XX, observa-se um crescimento das visitas da ordem de 11% entre 1900 e 1905 e de 28% entre de 1905 e 1907. Com efeito, em 1900, o total de visitas/ano era de 23.318, de 26.194 visitas no ano de 1905, e de 36.573 visitas em 1907.

Ainda na segunda metade do século XIX, em 1861, acontecerá a Exposição da Indústria, reunindo peças (produtos naturais e da indústria) trazidas da Província do Ceará por Ferreira Lagos, ao retornar da Comissão Científica de Exploração (Lopes, 1997). Esta será preparatória, no Brasil, da Exposição Universal de Londres de 1862. Em 1870, Ladislau Neto, diretor-interino, reforma o regimento para adequá-lo ao cenário político internacional, acentuando a importância da divulgação científica.

Todavia, o uso menos *nobre* ou legítimo da instituição não se resume aos dias de festa popular. A discussão sobre a gratuidade da bilheteria, ainda no século XIX, no Museu do Louvre, expõe considerações sobre a presença indesejável daqueles que, por acaso, adentram as salas do Museu em busca de abrigo contra as intempéries, particularmente durante o inverno. Trazendo a discussão para os dias atuais, tornou-se lugar-comum a crítica às grandes exposições temporárias. Embora parte da crítica aponte, com razão, as questões de um sistema globalizado de consumo, promovido pela indústria cultural em detrimento da valorização de formas locais e regionais, inovadoras da relação com a instituição museal, traz em seu bojo aspectos referentes ao imaginário da visita digna ao museu. Salas lotadas, crianças e adultos em procissão ruidosa a invadir cada canto, sem perceberem ao certo o que devem buscar naquele espaço, suscitam a nostalgia da visita contemplativa, discreta, civilizada.

Por outro lado, usos ou visitantes inesperados podem provocar novos (e bem-sucedidos) projetos de intervenção pedagógica. Para assimilar a presença de novos públicos cujo comportamento e intenção de visita não correspondem ao esperado, o museu desenvolve relações de colaboração com instituições da educação formal. A intervenção pedagógica e o trabalho educativo durante os tenros anos da infância acenam ao Museu com a esperança de formar, para o futuro, competentes usuários, ao mesmo tempo que se enquadram no contexto das práticas pedagógicas valorizadas, em terras brasileiras, pela escola, nos primeiros anos do século XX.

6. Escravos? Paradoxos e prerrogativas do cativeiro

No Brasil, de modo semelhante à Europa e aos EUA a partir do século XIX, a escola elementar, como o museu, constituiu, na primeira metade do XX, tecnologia de transformação social na cruzada pela formação do cidadão republicano. Seria injusto perceber neste movimento apenas uma intenção manipuladora dos espíritos, em que a educação universal serviria ao projeto de modernização do sistema produtivo. Na verdade, a urgência em estender a educação de forma obrigatória a todas as camadas sociais era defendida por diferentes setores da sociedade. Para os republicanos, o projeto contribuiria para a participação política, pois a educação das novas gerações do povo poderia assegurar o repúdio a qualquer forma de tirania que ameaçasse a democracia republicana.

Os processos pedagógicos são regulamentados na sociedade por diversas instituições. A família, a escola, a igreja e o museu representam instâncias tradicionais de transmissão de conhecimentos, valores, práticas sociais e culturais consideradas a herança de um grupo. Esta bagagem compartilhada integra o indivíduo ao grupo, pois educação é também socialização. A escola, como objeto de estudo da sociologia, é vista por alguns como espaço de reprodução das desigualdades sociais (crítica radical dos anos 70: P. Bourdieu, E. Passeron, et al.); por outros, como espaço potencialmente libertador (*Pedagogia do oprimido*, Paulo Freire), e ainda por outros como um espaço de interação entre atores hierarquizados e/ou entre pares (Becker, Goffman, Woods, etc.). Os autores mais modernos consideram que, na qualidade de instituição moderna paradigmática dos valores universais de democracia, a escola obrigatória deve ser analisada como arena onde, cotidianamente, forças e conflitos em situação demarcam novos processos e possibilidades de autonomia ou de reprodução (por exemplo, Lahire, 1997).

Da mesma forma, o acesso ao museu pode representar um movimento tanto de inclusão quanto de segregação social. O projeto de intervenção pedagógica, em colaboração com a educação formal para acolher escolares nos museus, remonta a quase 150 anos, visando à democratização destes espaços e ao apoio à qualidade do ensino das ciências e das artes. A mesma sociologia crítica que revelou a reprodução da hierarquia social operada pela escola francesa nos anos 60, ao estudar os museus de arte europeus (P. Bourdieu e A. Darbel, 1969),



Visitantes do ensino médio diante do mosaico feito a partir de desenhos de Glauco Rodrigues 2002 Museu da Vida, Fio Cruz Rio de Janeiro. Acervo do Museu da Vida

explicitará a estreita relação entre capital cultural escolar e propensão à visita, assim como ao uso *digno* do museu. Esses autores mostraram que a morfologia e a organização dos museus detêm um *currículo oculto*[10] com a função de reforçar em alguns visitantes o sentimento de pertencimento e, em outros, o sentimento de exclusão. O uso esperado da instituição consiste no reconhecimento e na apreciação dos objetos e conhecimentos legitimados ao mesmo tempo pela cultura escolar e pelo museu. Todavia, a intensificação das visitas escolares, como estratégia possível para quebrar o ciclo do determinismo sociocultural, não foi suficiente para desenvolver as disposições e as competências desejáveis para a formação de futuras gerações de visitantes. Nos países da antiga *cortina de ferro*, como a Polônia, a prática da condução em massa aos museus não conseguiu popularizar e diversificar o uso da instituição (P. Bourdieu e A. Darbel, 1969).

A *visita cativa* realizada em grupo escolar costuma propor esforços para mediar o encontro entre os diferentes públicos e a cultura representada no museu. Até que ponto tais intervenções ou mediações consideram os saberes, expectativas e valores dos visitantes? Como na escola, a intervenção pedagógica no museu pode ser *libertadora*, construindo uma reflexão crítica e favorecendo a atribuição de significado à experiência pelo visitante, como sujeito, ou pode derivar de imposições percebidas como arbitrárias e simbolicamente violentas. Partindo destas considerações, é legítimo sugerir que algumas vezes a intervenção pedagógica operada nos museus obtenha efeito disciplinar e não efetivamente

educativo (no sentido de libertador, crítico, participativo). Registramos, a seguir, alguns episódios da relação, mais ou menos organizada, entre a educação formal e o Museu Nacional de História Natural do Rio de Janeiro, que deverão, no futuro desenrolar desta pesquisa, suscitar estudos mais aprofundados.

Desde a origem, os museus estiveram intimamente ligados ao ensino formal, indo além da formação endógena ao campo do conhecimento de que derivam. A relação com a formação de mestres da escola primária é preconizada desde 1795, na França. A Escola Normal parisiense, nesse ano, recomendava, no artigo quinto de seu regulamento, que a cada dez dias os alunos, futuros professores, visitassem as bibliotecas, os observatórios, os museus de história natural e das artes, os conservatórios das artes e ofícios *(arts et métiers)*, enfim, os "depósitos do conhecimento consagrados à instrução" (D. Julia, *Les Trois couleurs du tableau noir*. Paris: Belin, 1982, p.163, *apud* D. Poulot).

No Brasil, em 1832, ainda sem caracterizar uma ação sistemática, encontramos vestígios de uma possível colaboração entre o Museu Imperial Nacional e a instrução elementar, no documento em que a Regência, em nome do Imperador,

Manda submeter o Ofício incluso da Sociedade de Instrução Elementar, em que pede se lhe facultem duas salas, que existem no pavimento baixo do edifício do Museu Nacional, a fim de estabelecer uma Escola (...) para fazer o ensaio de um sistema que tem adaptado com vistas de melhorar entre nós a Instrução Primária (...).

Em 1839 são registrados empréstimos ao Colégio Pedro II. Em 1897, um ofício de oito de maio registra uma turma em passeio pedagógico ao Museu Nacional. Na medida em que a escola primária passa a incorporar as práticas demonstrativas já em voga no ensino secundário e no superior, compartilhará com o museu formas de acesso ao conhecimento (a observação, a classificação, as experiências e análises de laboratório). Além de funcionar como laboratório ou biblioteca de objetos apoiando as práticas pedagógicas escolares, os museus oferecem, através das exposições regionais e nacionais que organizam, a oportunidade de celebração da riqueza da então jovem República brasileira e a crença em seu desenvolvimento.

Após a sua implantação na Quinta da Boa Vista, o Museu Nacional cuida de identificar, nas páginas de registro de seu Livro de Visitantes, em 1893, a presença das crianças. No regulamento de 1911, observa-se a preocupação do Museu Nacional com o visitante nas recomendações relativas às informações para o público – especialmente para com o público infantil. O novo regulamento coloca entre as finalidades do Museu

estudar e divulgar a História Natural, especialmente a do Brasil, cujos produtos deverá coligir, classificando-os cientificamente, conservando-os e expondo-os ao público com as necessárias indicações.

Seu artigo 59 salienta, ainda, o peso da atividade educativa, propondo

a criação de um museu escolar de história natural em uma das dependências do museu, destinado ao ensino intuitivo, especialmente para crianças (decreto de 15/12/1911, AMN).

Outro aspecto de interesse é a relação entre o museu e a educação formal, na qual o projeto de criação de um museu escolar revela a percepção de uma relação de complementaridade ao ensino. A natureza da educação museal está próxima às vanguardas pedagógicas da época e aponta a necessidade de se adaptar um espaço particular para receber as crianças. A implantação de museus escolares constitui prática corrente na Europa. Na França, por exemplo, em 1893, Jules Ferry classificou o museu escolar – assim como as saídas a campo, as "lições de coisas" e os trabalhos manuais – como "acessórios ou complementos" do ensino fundamental formal que fariam da escola pública a escola verdadeiramente liberal. Os museus escolares eram desenvolvidos pelos professores e seus alunos, com a ajuda dos museus regionais ou centrais. Na medida em que é um museu escolar, a escola se torna a mediadora que aproxima o aluno dos museus e de suas práticas de produção de conhecimento.

O interesse e o investimento na dimensão educativa do Museu, naquele início de século, se justifica como decorrência do conceito de museu-escola, disseminado pelo movimento a favor da vulgarização do ensino de história natural no hemisfério norte, determinando mudanças na função educativa do Museu (Lopes, 1997).

Dezesseis anos passados, em 1927, sob a direção de Roquete Pinto, o edifício do Museu passou por mais uma reforma. Foi instalada uma sala de conferências, considerada uma das mais bem aparelhadas para o ensino da história natural utilizada principalmente pelas escolas. Foi remodelado o horto botânico e foram renovados os antigos laboratórios de mineralogia que passam a integrar a seção de ensino. Em 15 de outubro de 1927, a seção de assistência ao ensino da história natural deu enorme impulso às atividades ligadas a esse setor dentro do Museu. Em 1932, 30 colégios e escolas públicas, totalizando 2.282 alunos, freqüentaram a sala de conferências do Museu. Eram exibidos filmes e diapositivos. A organização do acolhimento ao público escolar acontece no bojo do Movimento da Escola Nova.[11]

Podemos considerar os cursos públicos como outra forma de abrir o Museu, de modo organizado, para novos visitantes, estabelecendo uma via disciplinada de uso. Antes mesmo de proclamada a República, em 1856, encontramos o registro de conferências públicas sobre medicina legal no Museu, feitas pelo professor de química da princesa Isabel, assim como outras sobre vários outros temas – zoologia, física e botânica –, realizadas pelos técnicos do Museu. No entanto, pouco se conhece sobre as condições de divulgação, da periodicidade ou do perfil do público-alvo desses eventos. Dezenove anos passados, em 1875, foi criado o programa de Cursos Públicos, cujos resumos eram publicados em jornal de ampla circulação. No ano seguinte, o decreto de 9/2/1876, que dá novo regulamento ao Museu, preocupa-se em apoiar o ensino e organizar os Cursos Públicos. Eram propostos cursos públicos gratuitos de primeiro de março a 31 de outubro, uma lição por semana para cada disciplina. Em 1877 os cursos são aprovados, mas as palestras ganham maior intervalo entre si – mais de uma semana. Eram ilustradas com espécimes, projeção, preparações ao vivo. Todavia, aos poucos, os palestrantes vão

abandonando o curso por falta de tempo (a pesquisa exigia muito...). Note-se que entre 1873 e 1889, de forma ininterrupta, ocorreram no Rio de Janeiro as Conferências Populares da Glória. Criadas pelo conselheiro Correia, deveriam ser franqueadas a toda a população, visando à instrução do povo. Para o conselheiro, esses encontros com cientistas, médicos, intelectuais e pensadores diversos serviriam para despertar o espírito da população aos mais diversos assuntos, contribuindo para o movimento de ilustração do país (M. R. F. Fonseca, 1996). O sucesso desta experiência cujo pioneirismo era motivo de disputa entre o conselheiro Correia, no Rio de Janeiro, e Cunha Leitão, no Sergipe (Moura, 1874, *apud* Fonseca, 1996) pode ter contribuído para a implantação destas atividades, de forma regular, no Museu Nacional. O público das conferências da Glória, segundo relatos da época, é formado por profissionais liberais, estudantes e representantes da aristocracia da Corte. Também foi a um público seleto que se referiu Alves (2001), ao comentar a audiência das conferências públicas realizadas no Museu do Ipiranga, em São Paulo, entre 1893 e 1922 – período da administração Ihering. Teriam as conferências do Museu Nacional logrado atrair um público *diferente* ou mais diversificado?

Atualmente, no Brasil, grande parte das instituições conta com um efetivo de visitantes escolares, cativos, que varia de 50% a 99%. Na Europa e nos EUA, poucos museus declaram receber um público escolar que represente metade de seus visitantes. O nível médio de instrução mais elevado da população, assim como a tradição cultural destes países, asseguram um fluxo mais

Visita ao Parque da Ciência Museu da Vida Fio Cruz durante comemorações do cinquetenário da descoberta do DNA, 2003. Acervo do Museu da Vida



importante de famílias, visitantes solitários, turistas e grupos organizados variados. Ademais, um percentual superior a 30% de escolares pode ser considerado indesejável, por indicar a incapacidade de o museu atrair públicos *não cativos*.

Os esforços implementados pelos museus para acolher as crianças em situação escolar, bem como os cidadãos que não se teriam beneficiado de longa instrução, pretendem aproximar do museu estes grupos que, a princípio, precisariam de mediação, de um guia, de uma preparação especial para poder compreender e aproveitar a contento a visita. A criança e a classe popular são, muitas vezes, percebidas sob uma ótica de minoridade intelectual que se caracteriza pela menos-valia do seu capital simbólico.

7. Diferentes formas de lidar com a diferença

A intenção deste texto é introduzir algumas perspectivas de leitura para abordar o corpo de documentos sobre o qual eu e minha equipe de pesquisa nos debruçamos atualmente, visando analisar para que serve e como opera o museu na sociedade brasileira ao longo dos anos. Partiu-se da relação com o público, dos usos desejados e tolerados, das ações de intervenção para disciplinar e estimular o acesso de novos visitantes. Identificaram-se usos civilizados, bárbaros e cativos como diferentes formas de lidar com o outro, no âmbito da discussão da natureza antropofágica do museu.

Segundo Dominique Poulot (1985), a história do museu no século XIX trouxe como tema essencial de discurso, disputa e polêmica, a utilidade da instituição museal – repleta de imagens de usos bons ou indignos, bem como de visitantes qualificados, seja como esperados e valorizados, seja como indesejados ou menosprezados. As modalidades de uso prevêem privilégios para os estudiosos e estrangeiros. Este século apresentou um modelo cultural de visita com base social ampla e adaptada à natureza nacional dos novos museus (D. Poulot, *op. cit.*, p. 56). Tratava-se, ao mesmo tempo, de interessar o conjunto da sociedade no campo dos estudos e coleções dos museus e de assumir o privilégio dos *iniciados* que se lhes aproximam para estudar, ensinar, cultivar-se – usos considerados dignos.

Nessa óptica, os museus afirmam buscar públicos heterogêneos, mas, geralmente, guardam como referência modelos de uso fechados à negociação. Entre as exposições permanentes em armários-vitrinas, as grandes exposições, verdadeiras atividades festivas, os cursos públicos, e os museus escolares, percebemos, desde o século XIX, diferentes formas de acolhimento aos visitantes. As diferenças, cem anos atrás, eram negociadas segundo a percepção de uma hierarquia legítima de usos.

Se Huyssen (1997) está correto ao apontar que os anos 80 do século passado trouxeram o alastramento do museu como narrativa, extrapolando para setores diversos da cultura e da sociedade em geral modos de operar típicos da instituição, pode-se supor uma tendência à diversificação entre os usos aceitos e respeitados do museu nos últimos anos do século passado. Os anos 80 presenciaram um florescimento dos museus pelo mundo, apenas comparável ao do século XIX. Os novos museus e as novas práticas de expor correspondem, em parte, à mudança

do perfil de uso e dos freqüentadores. Assim, por exemplo, o Estação Ciência, museu interativo situado na Lapa, na cidade de São Paulo, reuniu, nos anos 90, em um programa de inclusão digital (Projeto Clicar), os meninos de rua que circulavam pelas salas de exposição do Museu. Grupos indígenas, em Angra dos Reis, sul do Estado do Rio, propõem a criação de um museu que visa demarcar a zona de acesso dos brancos à aldeia e resguardar a memória de práticas e tradições que se estão perdendo. Os ecomuseus no Brasil dinamizam a vida comunitária e propõem uma ponte entre tradição e desenvolvimento local legitimando, ao mesmo tempo, a cultura popular.[12] Essas experiências sinalizam outras maneiras possíveis de digerir a diferença.

Agradecimento

Gostaria de agradecer a Mário de Sousa Chagas pelo convite, que permitiu este exercício do pensar; a Marcele Pereira, companheira de descobertas no arquivo do Museu Nacional; à equipe de profissionais do Arquivo do Museu Nacional, que sempre tão bem nos acolhem; e a Ângela Xavier de Brito pela leitura minuciosa e pelas sugestões inestimáveis à forma final deste texto, lembrando que todo esforço de conhecimento é uma experiência compartilhada.

Bibliografia

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Quem visita nossos museus?* Pesquisa de público no Brasil. Petrópolis, nov. 2003.Palestra proferida durante a oficina sobre avaliação e estudos de público para a implantação do Observatório de Museus e Centros Culturais.

ALVES, Ana Maria Alencar. *O Ipiranga apropriado:* ciência, política e poder, o Museu Paulista 1893 – 1922. São Paulo: Humanitas/FFLCH – USP, 2001.

BENNET, Tonny. *The birth of the museum: history, theory, politics.* London; New York: Routlegde, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____ ., DARBEL, Alain e SCHNAPPER, Dominique. *L'Amour de l' art, les musées d' art européens et leur public.* Paris: Minuit, 1969.

CRANE, Susan. (org.). *Museums and Memory.* Standford, California: University Press, 2000.

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

DONNAT, Olivier. *Les pratiques culturelles des français.* Enquête 1998. Paris: La Documentation Française, 1990.

FALK, John e DIERKING, Lynn. *The museum experience.* Washington, DC: Whalesback Books, 1992.

FONSECA, Maria Rachel Fróes da. As conferências populares da Glória: a divulgação do saber científico. *História Ciências Saúde, Manguinhos.* Rio de Janeiro, Fiocruz, v.2, n. 3, nov. 1995-fev. 1996.

HUYSSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JÜRGEN, Paul. *Relatório de atividades.* UFRJ, CNPq, Museu Nacional, 2002. Projeto da nova exposição do Museu Nacional, montagem do escritório técnico-científico.

KOPTCKE, Luciana Sepúlveda. Observar a experiência museal, uma prática dialógica? Avaliação e estudos de público de museus e centros de ciência. *II Caderno do Museu da Vida,* 2003.

_____ . e PEREIRA, Marcele. O estudo da produção de dados estatísticos oficiais sobre hábitos culturais e práticas de lazer no Brasil. 2002. Trabalho apresentado na III Bienal de Pesquisa da Fiocruz.

_____ . e ESPÍRITO SANTO, Marcelo. *Estudos de público, contar para conhecer?* Uma proposta para produzir dados quantitativos que ajudem a avaliar o impacto social do Museu da Vida. León, México, 2003. Palestra apresentada na III Red Pop.

LAHIRE, Bernard. *Sucesso escolar nos meios populares:* as razões do improvável. São Paulo: Ática, 1997.

LOPES, Maria Margareth. *O Brasil descobre a pesquisa científica.* São Paulo: Hucitec, 1997.

MIRONER, Lucien. *Cent musées à la rencontre du public*. Paris, DMF: France Édition, 2002.
PESQUISA Conhecimento do Museu da Vida – COMVIDA. (Relatório de pesquisa n. 9). Rio de Janeiro: IBGE - Escola Nacional de Ciências Estatísticas 2002.
POULOT, Dominique. L' Invention de la bonne volonté culturelle: l' image du musée au XIX siècle. *Le Mouvement Social*, Éditions Ouvrières, n. 131, avril-juin, p. 35-64, 1985.
PEARCE, Susan. Museums the intellectual rationale. In: *Museums, objects and collections: a cultural study*. London: Leicester University Press, 1992. p. 89-117.
SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Brazilian Museums, Public Policicy and the Missing Public. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 10, n.1, p.67-82, March 2001.
SENNET, Richard. *O declínio do homem publico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
VELLOSO, Mônica, *A cultura das ruas no Rio de Janeiro* (1900-30). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

NOTAS:

1 Deste modo, a instituição registra em suas práticas reais e nas intenções expressas nos regimentos, por exemplo, no século XIX, que participa da divulgação de conhecimentos referentes às ciências naturais, em que a atividade de ensino para públicos não iniciados é valorizada e o uso dominical das multidões é tolerado, ao mesmo tempo que abrem espaço para o desenvolvimento da pesquisa científica, o que sugere a relação com as elites intelectuais e o modelo da pesquisa e estudo como o uso prioritário. No Brasil, durante grande parte do século XIX, observa-se, nos horários e dias de abertura para os diferentes públicos, a prioridade ao acesso para o visitante estrangeiro e o pesquisador.

2 Adotamos como marco inicial da história dos museus no Brasil a criação, em 1818, do Museu Real.

3 A título de ilustração, resultados de alguns estudos realizados em 2002 ou 2003 sobre o perfil dos públicos de museus indicam, por exemplo, que 58% do público do Museu de Zoologia da USP estão cursando ou têm diploma de nível superior; e 11,8% fizeram pós-graduação, o que perfaz aproximadamente 70% do público que passou pelo ensino superior. No Museu Paulista, este resultado total chega a 65%; na Pinacoteca (SP) a 80% (Almeida, 2003); e no Museu da vida (RJ), encontramos 32% de visitantes cursaram o ensino superior. Dentre esses, 21% completaram o ensino superior e 11% também fizeram pós-graduação; 18% ainda estavam cursando o ensino superior (Koptcke, L. S.; Pereira, M.; Santo, M.; 2003). Segundo a PNAD 2003, apenas 6,8% da população brasileira completa estudos de nível superior. Observamos, além da confirmação, segundo estas pesquisas, da interdependência entre capital escolar e disposição à visita, que este percentual varia segundo a instituição. Note-se a significativa diferença entre o público do Museu da Vida e aquele, por exemplo, da Pinacoteca.

4 Fazemos menção ao trabalho de Bourdieu e Darbel (1969) que inaugura a crítica sociológica da instituição museal, revelando os processos socialmente determinados de acesso à instituição e aos produtos e valores da cultura que ela oferece.

5 Embora as ciências sociais tenham sido pródigas em trabalhos inovadores no campo cultural (a história é um bom exemplo), redefinindo objetos e instrumentos conceituais de análise, os museus não foram considerados objetos de interesse, talvez por sua pouca expressão como fenômeno estatisticamente insignificante no campo das práticas culturais. Todavia,

foram objeto de interesse para antropólogos como James Clifford (1986, 1988, 1997) e pensados através da lente de figurabilidade de Elias (Faria de Lima, 1995) em estudos pontuais. Estudos sobre museus e a cultura material originaram um grande número de publicações, principalmente na Inglaterra, em Leicester, e nos EUA (Bennet, 1995; Fyfe, G., 1996; Hooper Greenhill, E., 1996; Macdonald, S., 1993; 1996; Pearce, S., 1992; 1994; Hall, 1980; Kavanagh, G., 1991; Hudson, K., 1975; Alexander, E. P., 1979; Crane, S., 2000), para citar alguns de forma não-exaustiva, além das contribuições em língua francesa, como Desvalees, A, 1992; Deloche, B, 1985; Poulot, D., 1985; 1993, Riviere; G-H., 1989; Pomian, K., 1987.

6 Apenas para citar alguns exemplos, mencionamos o Relatório de Pesquisa nº 3, IBGE: Hábitos culturais e de lazer dos moradores das adjacências do Museu da República, 1998; Donnat, O. Les pratiques culturelles des Français, 1997; La cité des sciences et ses publics, dossier par Mengin, A., et Suillerot; Análise estatística dos visitantes do Museu da República. Rio de Janeiro, IBGE – ENCE, 1999. (monografia); Relatório sobre o perfil dos visitantes do Museu Imperial; Relatório sobre o público visitante do Museu de Astronomia e Ciências Afins, Almeida, A. M. 1995, 2003, Santos, (2001), Mironer, L., 2003, Falk; Dierking (1992), Bicknell, S., Farmello, G., 1993, Cazelli, S., 1992, Eidelman, 1992, 1998. Pesquisa Conhecimento do Museu da Vida, COMVIDA, ENCE, IBGE, rel 09, 2002, Carvalho, MM, 1994, Barbosa, ACMM, 1994, entre um grande número de estudos em todo o mundo.

7 No Brasil, ainda são poucos os estudos sistematizados e passíveis de comparação, tanto diacrônica como sincrônica (Almeida, 2003). Embora grande parte das instituições faça controle de bilheteria, os estudos de perfil dos públicos visitantes ainda são pontuais e geralmente de difícil comparação com os dados de outras instituições.

8 Pretendemos analisar os dados quantitativos das visitas, registrados por cinco museus cariocas: Museu da Vida, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Museu Nacional de História Natural, Museu do Índio e Museu do Universo. Pretendemos incluir aqueles em curso de produção sobre o perfil e as modalidades de visita. No âmbito deste projeto, estamos fazendo um inventário de fontes sobre visitantes dos museus. Esta pesquisa é realizada com o apoio de Marcelle Regina Pereira, historiadora, bolsista Faperj, a quem agradeço o incansável trabalho de busca nos arquivos do Museu Nacional, bem como na biblioteca do IBGE.

9 A situação pode ser compreendida segundo Goffman (1991), como o espaço-tempo de jogo, o cenário onde interações ocorrem na interface entre o plano relacional (das trocas e negociações que ressignificam) e o plano institucional (considerando as cristalizações de valores e representações e sua forma institucional na sociedade).

10 O currículo oculto, no âmbito da sociologia do *curriculum*, designa aquilo que aprendemos na escola (mas igualmente em toda instituição de transmissão cultural), que não está previsto no *curriculum* prescrito, nos programas e objetivos explicitados.

11 Com a criação da Associação Brasileira de Educação, em 1924, vai tomando corpo um movimento renovador e crítico da educação e cultura da Velha República, ainda com propostas bastante heteróclitas, desenvolvidas segundo a sensibilidade do governo de cada estado da federação: pois a primeira reforma de alcance nacional da educação brasileira só aconteceu em 1930, com a reforma Francisco Campos.

12 O projeto Clicar começa em 1996, sob a coordenação de Dirce Panzetti e conta atualmente com equipe multidisciplinar em parceria com organizações não-governamentais de inclusão social. Quanto ao projeto do museu indígena, mencionamos uma experiência apresentada pelo pesquisador e professor da UERJ José Ribamar Bessa Freire. No Brasil podemos citar a experiência do Núcleo de Pesquisa Histórica (NOPH) de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, fundado no início dos anos 80, reconhecido como museu no início dos anos 90.

Fantoches, trabalhos dos alunos na Casa da Baronesa.
Foto: acervo da área pedagógica.



Rui Mourão

Ao sabor e aos saberes de Paulo Freire

Experiência de educação patrimonial em Minas Gerais

Criado como complemento do Panteão dos Inconfidentes pelo presidente Getúlio Vargas, que, visando preparar caminho favorável para o Estado Novo, em 1936, mandara buscar na África os restos mortais dos participantes da Conspiração de Vila Rica, no momento da redemocratização do País, o Museu da Inconfidência entrou em processo de crise. A proteção oficial durou pouco e o ostracismo político seria prolongado e desastroso. Mas não se pode atribuir somente ao fato político o desdobramento da crise cada vez mais acentuada que se abateu sobre a instituição, conduzindo-a a estado de quase absoluta penúria.

Ocorreu, no período, verdadeira inércia do setor cultural brasileiro como um todo, porém essa realidade se tornaria ainda mais desamparada na área do patrimônio histórico. As idéias modernistas que constituíram o pano de fundo da repartição criada para cuidar da preservação apresentavam-se já remotas, e a defesa dos valores nacionais, a partir do segundo governo Vargas, transferiu-se para o campo econômico, com a luta em defesa do petróleo e a implantação da Mannesmann em Minas Gerais – reforço da grande siderurgia nascida uma década antes em Volta Redonda. Embora o Iphan continuasse presidido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, líder que marcara época por consagradora atuação, a sua fase de maior criatividade tinha ficado no passado. O assessor que em seguida viria assumir a direção do órgão, sem contar com um mínimo de contato político, não passou de administrador de massa falida.

Outro aspecto a considerar é a pouca importância em que sobrevivia no âmbito do País a instituição *museu*, quando ainda não haviam sido descobertas as suas reais possibilidades de contribuição social. A partir da criação do Museu Real por D. João VI, atual Museu Nacional, unidades de grande porte e acervos até opulentos foram aparecendo entre nós, mas devido a uma espécie de miopia coletiva, a importância delas sempre esteve muito relativizada. Basta verificar a situação em que até hoje se encontra a organização pioneira da Quinta da Boa Vista, que há anos vem assistindo indefesa à ruína do seu monumento edificado e quase não tem mais esperança de ver efetivamente posta a salvo uma coleção antropológica de importância planetária, patrimônio maior a ser legado às gerações futuras. Em tais condições, é fácil compreender por que o Museu da Inconfidência, depois de exibir aspecto vitorioso no período da sua implantação, quando esteve vinculado à estrutura de

poder da República, passou a apresentar a tradicional face perversa de desprestígio da maioria das entidades congêneres, que só agora talvez venham a ser beneficiadas pelo sopro de renovação que começa a perpassar pelo universo museológico brasileiro. Parece consenso, entre os responsáveis pela administração pública no Brasil, que não deva ser estabelecido como linha de prioridade o culto das nossas tradições. Às voltas com questões candentes – o dia-a-dia absorvente da realidade imediata –, é normal, por parte dos governantes e agentes públicos, considerarem a obra de preservação do passado como algo que pode ser postergado para momento em que condições mais favoráveis aparecerem. Depois do interesse específico, pragmático, de Getúlio Vargas, o único político a chamar a atenção para a Inconfidência Mineira foi Juscelino Kubitschek que, ao chegar ao Palácio da Liberdade, estabeleceu a prática de a cada ano transferir simbolicamente a sede do governo do Estado para Ouro Preto, com o objetivo de comemorar a data de 21 de abril, consagrada a José Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes.

A instituição destinada a preservar a memória da conspiração de 1789, decorridas pouco mais de duas décadas da sua fundação, dava mostras de que não constituía nenhum caso especial. Sem estrutura organizacional definida e sem orçamento, a viver de mesada que lhe era repassada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, só não chegou ao colapso definitivo por se localizar em Ouro Preto, cidade histórica de renome internacional. Ocupando as famosas dependências da Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica – imóvel monumentalizado, característico da transição dos séculos XVIII e XIX, a chamar a atenção na praça principal – e contando com acervo que em qualquer circunstância merecia ser visto, bem ou mal o órgão continuou desempenhando seu papel de atração turística. Mas existia uma realidade que não podia ser escamoteada. Ele estava literalmente a se desintegrar. A começar pela construção que, apesar da intrínseca robustez – sua principal característica –, sofrera desgaste com o passar dos anos. As estátuas de ornamento das cimalhas encontravam-se danificadas, portas e janelas careciam da recomposição de componentes de madeira, dobradiças e ferrolhos esperavam para serem substituídos ou ajustados. Os visitantes só podiam circular no primeiro pavimento, uma vez que a exposição no andar superior, inteiramente desmantelada, com as peças museológicas espalhadas pelo chão, encontrava-se envolta em poeira. Não contando com um único técnico, o pessoal em serviço reduzia-se a dois auxiliares administrativos e sete guardas de sala, que na etapa da manhã se convertiam em faxineiros. O conjunto das coleções, no seu todo, demandava urgentes cuidados de conservação e restauração. Na falta de reserva técnica, um amontoado de obras havia sido recolhido ao que restara da antiga casa do carcereiro, uma espécie de galpão sem forro, com piso de ladrilho hidráulico e paredes úmidas, atacadas de sal, por ter sido cozinha em determinada época. A própria cortina-painel do Panteão, que reproduzia o projeto de bandeira proposto pelos conspiradores para a sonhada nação independente, encontrava-se rasgada.

Como tudo pode acontecer, o Museu da Inconfidência, que em parte vinha sofrendo

as conseqüências de haver nascido por obra e graça de um governo de exceção, veria iniciada a sua recuperação em plena vigência da ditadura militar. Ao passar a nova direção, em 1974, a primeira providência nesse sentido foi tomada: o contrato de uma restauradora, que acabava de concluir o curso da Fundação de Arte de Ouro Preto e aceitou trabalhar, recebendo salário apenas simbólico, para começar a cuidar do acervo. Por falta de lugar, Maria José de Assunção da Cunha instalou-se com mesinha em uma das varandas do andar de cima. A incorporação do arquivo de processos judiciais, que existia na Casa da Baronesa e até ali estivera sob a responsabilidade do Iphan, traria para o nosso rebanho Suely Maria Perucci Esteves, recém-contratada por serviço prestado. A ela seria entregue também a responsabilidade pela supervisão da biblioteca. A terceira convocação seria de uma professora, Elizabeth Salgado de Sousa, que freqüentara um mês de oficina de educação artística no Festival de Inverno e passara a oferecer cursos na Fundação de Arte de Ouro Preto. Essa saída para o ensino é que imprimiria rumo verdadeiro à tarefa de reconstrução do Museu. Até hoje, companheiros de especialidades museológicas mais tradicionais, de mentalidade muito ortodoxa, são levados a desmerecer a atividade pedagógica, que consideram sem muita importância, revelando pasmosa incompreensão do processo global em que se acham inseridos. Eles ignoram que naquele setor foi gerada a energia, a força revitalizadora que acabou por arrastar o conjunto das atividades da casa. Na área educacional é que foi possível introduzir o fator ideológico. Como se sabe, nenhuma

Elisabeth Salgado no Projeto Museu Escola, da Casa da Baronesa. Ouro Preto/MG. Foto: acervo da área pedagógica.



ação humana tem sentido sem que esse elemento seja agregado.

Nos anos penosos da falta de liberdade, o País vivia o contraditório. Houve a retomada pelos militares do programa desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, a economia cresceu, cuidou-se do planejamento e do controle da execução orçamentária. Em contrapartida, o processo de desnacionalização entrou em marcha acelerada, o nível de endividamento, que daí a pouco ganharia vulto com a chegada dos petrodólares, atingiria patamar insustentável, ocasionando a situação de descontrole em que até hoje nos debatemos. Resultado de uma aliança das Forças Armadas com o capital nacional e internacional, sob o falso pretexto de combate ao comunismo, a ditadura logo se revelaria como simples manobra para o progressivo fortalecimento da cúpula dominante, ao preço do agravamento da nossa situação de dependência para com o estrangeiro. Concentrada nas mãos de um número cada vez menor de pessoas, a riqueza ganhava proporções nunca vistas, enquanto a classe média era violentada por um processo de achatamento e os mais desfavorecidos tornavam-se rapidamente cada vez mais pobres. Estes últimos sobreviviam em verdadeiro confinamento, pois a eles não chegava nenhum benefício do progresso para o qual contribuíam com o sacrifício do seu trabalho mal remunerado. À medida que mais se marginalizavam, essas camadas – o grosso da população – iam-se tornando irrelevantes e despersonalizadas.

Houve um momento em que, parece, integrantes de maior visão da cúpula dominante passaram a se preocupar com aquela maioria abandonada. Não propriamente com disposição para resolver o problema, mas pelo menos desejando estabelecer um contato. Mário Henrique Simonsen, na condição de ministro do Planejamento, em parceria com um versátil general, Octávio Costa, criou o Movimento Brasileiro de Alfabetização – Mobral, para atendimento a adultos iletrados. O caráter político da iniciativa tornava-se evidente na opção por aquele caminho, que não era o do reforço do ensino básico, para o atendimento de maior número de crianças em idade escolar. Desejava-se apenas aproximação a um contingente numeroso de pessoas que, excluídas do propalado *milagre econômico*, se encontravam entregues à sua própria sorte e, em conseqüência, representavam risco previsível. Os agentes do programa, bem avaliadas as suas intenções, andavam realizando o quê? Despendendo vultosos recursos, numa tarefa ingrata, procuravam transmitir rudimentos de leitura e de escrita a multidões com propósito exclusivo de propaganda, pois não existia sequer estrutura para uma ação suficientemente extensiva. De maneira superficial e apressada, tentavam operar com conjuntos tanto maiores quanto possível de necessitados. O indivíduo estava sendo tratado como simples objeto, número de uma escala estatística que buscavam alcançar.

Numa experiência de envolvimento de massa, como se caracterizou o programa do Mobral, em princípio estava excluída a possibilidade de um verdadeiro esforço de aproximação compreensiva aos atendidos. A abordagem passava sempre por cima das individualidades, restando mínimo o conhecimento do agente daquela operação

com relação ao educando. O que acontecia era simples repasse automatizado de conhecimentos, mesmo assim em quantidade mínima. Garranchos de escrita somados a gaguejada imperícia de leitura. Mal se poderia definir a experiência como de "educação bancária", nos termos da conhecida fórmula de Paulo Freire.[1] Os elementos que o público-alvo conseguiria *arquivar* – que recebia como depósitos –, em realidade quase inexistentes, por ação do esquecimento a curto prazo, estariam sendo desarquivados. Talvez seja forçar muito pretender enxergar na ação do Mobral uma tentativa de humanizar as relações da classe dominante com relação às camadas desfavorecidas. Naquele movimento não existia nenhum propósito real de ajuda. Por trás de tudo, a tentar se escamotear, apenas um desejo de aliciamento. Numa medida de precaução preventiva, tentava-se angariar a simpatia das massas. Ocorria aquela total inversão típica da concepção bancária de ensino em que, pela interferência do paternalismo, o educando recebe o nome simpático de "assistido".[2] De resto, o que se cumpria não passava daquela operação muito bem caracterizada por Simone de Beauvoir: "o que desejam os opressores é transformar a mentalidade dos oprimidos e não a situação que os oprime".[3]

Com a disposição de operar com o vocabulário próprio do universo dos grupos ocupacionais, o Mobral, em princípio, vinculava-se ao pensamento de Paulo Freire.[4] O tratamento dado às chamadas palavras geradoras, entretanto, deixando de ser resultado de coleta no meio próprio do educando, de saída revelava distorção da doutrina, utilizada seguramente com objetivos demagógicos. O interesse da ditadura pela pedagogia libertadora, quando o seu idealizador por ela havia sido exilado, além de constituir, sem dúvida, um atestado da procedência do método, deixava à vontade os órgãos oficiais que a desejassem utilizar. Valendo-se desse tácito consentimento, o Museu da Inconfidência em seu campo pôde colocar-se na condição de precursor, antecipando-se ao movimento geral de adesão que dentro em pouco aconteceria, quando Aloísio Magalhães, conterrâneo de Paulo Freire, surgiu para dar novo sentido à administração cultural no Brasil. As primeiras atividades seriam de educação artística. Alunos provenientes da rede pública vinham complementar seu aprendizado, adestrando-se nas várias técnicas da produção artística, e eram levados a adotar o tema do patrimônio histórico representado pelo edifício do Museu – a Casa de Câmara e Cadeia – ou pelo acervo ali reunido. A criança, respeitada na sua individualidade, ficava à vontade para optar pela forma de expressão artística de sua preferência, escolhia para abordar o que mais a impressionara na visita comentada feita à instituição e começava, assim, a tomar conhecimento de um aspecto importante da sua cidade.

Pondo em prática projeto que apresentei como tarefa extraclasse em curso de treinamento promovido pela Unesco em Bogotá, na Colômbia, iniciamos uma experiência mais estruturada de museu-escola, que alcançou êxito indiscutível. Os alunos atendidos pelo setor pedagógico continuavam exercitando-se no desenho, na pintura, na escultura, na modelagem, na colagem, mas já com a meta de desenvolvimento de um plano objetivo. Na biblioteca, pesquisavam sobre as

personalidades da exposição permanente e, com as informações que reuniam, estimulados pelos instrutores, eram levados a compor uma peça teatral e a construírem, com a aplicação do adestramento conseguido no ateliê, bonecos retratando os personagens que atuariam na estória. A atividade terminava com a apresentação de um espetáculo de marionetes no auditório, na presença das famílias dos alunos, provocando invariavelmente geral interesse. Repetido à exaustão, esse modelo pedagógico consolidou-se na peça infantil intitulada *Bárbara louca, Marília apaixonada*, apresentada em palcos da cidade, com personagens vivos encarnados por adolescentes, produzida e encenada pela educadora Denise Copolli, que já não pertencia aos quadros do Museu.

Como se pode ver, nessa experiência estávamos avançando no sentido de desenvolver a curiosidade do educando, a sua capacidade de seleção e escolha do material a ser aproveitado, quer dizer, desenvolvíamos a sua capacidade crítica, aspecto fundamental a ser perseguido, como observa Paulo Freire, em *Pedagogia da autonomia*:

Uma das suas tarefas fundamentais é trabalhar com os educandos a rigorosidade metódica com que devem se aproximar *dos objetos cognoscíveis.*[5]

E logo a seguir ele acrescenta:

É exatamente neste sentido que ensinar não se esgota no tratamento *do objeto ou do conteúdo, superficialmente feito, mas se alonga à produção das condições em que aprender criticamente é possível. E essas condições implicam ou exigem a presença de educadores e de educandos criadores, instigadores, inquietos, rigorosamente curiosos, humildes e persistentes.*

À medida que o setor pedagógico se desenvolvia, graças à atuação de Elizabeth

Trabalhos de alunos no Projeto Museu Escola, da Casa da Baronesa. Ouro Preto/MG. Foto: acervo da área pedagógica.





Professores da rede municipal em atividade no Museu da Inconfidência, set. 1999. Foto: acervo da área pedagógica do MInconfidência/Iphan/MinC.

Salgado de Sousa, outros projetos iam sendo postos em prática. O acervo do Museu passava a servir de gancho para comentários sobre a história da comunidade. Abordava-se a formação urbanística e arquitetônica, chamando-se a atenção para monumentos e templos religiosos, arte e artesanato. Ao influxo do pensamento de Paulo Freire, o foco de interesse foi sendo deslocado para a busca da construção da criança a partir da sua realidade imediata. Desejávamos formar o ouro-pretano consciente dos seus valores, conhecendo a cidade em que vivia e sabendo, em conseqüência, que tipo de papel desempenhava no todo do País. Os meios para se chegar a esse resultado eram visitas externas, histórias comentadas e ilustradas por desenhos, reprodução em ateliê de grandes exemplares da arquitetura, arruamentos, praças, ambientes urbanos registrados pela iconografia do século XIX, tipos regionais característicos.

Na condição de carro-chefe do Grupo de Museus e Casas Históricas de Minas Gerais na órbita do Iphan, o Inconfidência implantou, com a mesma filosofia e os mesmos propósitos, um núcleo de atividade educativa em cada unidade sob sua coordenação. Em Ouro Preto, durante muito tempo nos ocupamos basicamente com a população escolar do perímetro urbano. Reforçávamos currículos desatentos às questões da educação patrimonial. Quando pudemos contar com a colaboração da Secretaria da Educação do município, na administração Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, passamos a atender também os distritos. Outra linha que nos veio ocupar foi a da realização de seminários destinados às professoras da rede pública. Ao chamar a atenção para o conteúdo cultural disponível na cidade, ensinávamos a maneira de com ele trabalhar.

Aconteceu que as próprias limitações do serviço público acabariam contribuindo para a difusão do programa. Nossos instrutores, contratados por serviço prestado, mal remunerados e sem estabilidade, não tinham permanência prolongada na repartição. Ficavam conosco apenas o tempo necessário para o seu treinamento. Contratados por outros órgãos, iam ser responsáveis pela proliferação de cursos semelhantes no setor de extensão da universidade, em instituições várias e museus, até de Belo Horizonte. Se o trabalho desenvolvido nos vários destinos esteve sempre umbilicalmente vinculado ao que se praticava no Museu da Inconfidência, não quer dizer que esse processo de expansão não agregaria novas contribuições enriquecedoras. A professora Maria Zélia Trindade, no Instituto de Arte e Cultura da

Universidade de Ouro Preto, experimentaria técnicas novas, como o álbum de figurinhas do acervo da cidade, e o pintor Gélcio Fortes, que integrou a equipe pedagógica do Inconfidência, depois de oferecer oficinas de leitura da paisagem no distrito de São Bartolomeu, continua dando a sua contribuição, sempre com muita originalidade, no Museu Guignard, de que é diretor.

Passando a coordenar o Programa Nacional de Museus, procuramos estender nacionalmente o nosso modelo pedagógico. Tivemos a oportunidade de encontrar, no Rio de Janeiro, uma colaboradora de porte, Maria Stella Fonseca, PhD em lingüística, que havia ocupado posição de comando no Mobral, onde aplicara de forma correta a pedagogia libertadora de Paulo Freire. A exemplo de outros companheiros de formação ideológica incompatível com a concepção de mundo dos responsáveis pelo regime militar de 1964, ela conseguiu descobrir os meios de burlar o maquiavelismo de um programa, no fundo escravizador. Núcleos foram sendo implantados país afora, a proposta do programa para a educação passou a ser discutida em congressos e seminários e acabamos por realizar, no Rio de Janeiro, em conjunto com a Organização dos Estados Americanos – OEA, um encontro internacional, com a participação de inúmeros educadores hispano-americanos.

Tive a oportunidade de retornar à Colômbia, sob os auspícios da OEA que entendia que os brasileiros não poderiam deixar de conhecer uma experiência pedagógica que estava revolucionando o ensino naquele país. A vice-ministra da Educação da época, Vicky Colbert, educadora que se tornaria uma legenda, associada à ilustre antropóloga Cecília Duque Duque, diretora do Museo de Artes y

Alunos participando do projeto 500 anos de Brasil, convênio entre o Museu da Inconfidência e a Pastoral do menor e do adolescente, abr. 2000. Foto: acervo da área pedagógica do MInconfidência/Iphan/MinC.



Tradiciones Populares de Bogotá, havia criado o projeto Escuela Nueva, àquela altura já implantado em larga escala na periferia do país. Basicamente, o que se realizava era a adoção de currículo escolar que contemplava os conteúdos provenientes da cultura tradicional colombiana. Nosso sonho de chegar a promover algo semelhante no Brasil nunca pôde ser viabilizado. Com o estímulo do coronel Sérgio Mário Pasquali, secretário-geral do Ministério da Educação, que participara do Mobral, incumbimos Stella Fonseca da elaboração de manual para distribuição a museus, organizações culturais e ao professorado da rede de ensino nacional. Seria o primeiro passo visando introduzir o conteúdo patrimonial no currículo educacional brasileiro. Não houve condições administrativas para o assunto ser levado adiante e em seguida, já no governo José Sarney, com a criação do Ministério da Cultura, o Programa Nacional de Museus seria extinto, dando lugar ao aparecimento da Coordenadoria de Museus do Iphan, e do Sistema Nacional de Museus.

Voltando a trabalhar limitado a Minas Gerais, tive mais uma oportunidade de verificar que o trabalho com a educação patrimonial deve, por todos os meios, procurar se envolver com a rede do ensino oficial. Os frutos que daí advêm são de fato significativos. O museu que, isolado, opera com número limitado de alunos, ao se aliar à escola pública tem a possibilidade de multiplicar extraordinariamente sua atuação na sociedade. Quando o Centro de Referência do Professor da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, encarregado da documentação do ensino, da pesquisa de novos currículos e do treinamento de professores, desejou voltar as suas vistas para a questão patrimonial, foi no Museu da Inconfidência que veio buscar ajuda. Da troca de idéias havida nasceu a iniciativa da produção do estojo educativo *Pedaços do tempo*, composto de vídeo em que se discutia a questão da memória, manual de orientação para as mestras e cartaz de publicidade do programa, para exibição em sala de aula. O trabalho, desenvolvido por Elizabeth Salgado de Sousa, àquela altura já com estatura de grande educadora, adotando o conceito antropológico de cultura, mostrava como é possível trabalhar com o diversificado material – mesmo o de aparente pouca significação – que as comunidades vão acumulando na sua experiência histórica, isto é, na sua memória coletiva. O produto que se conseguiu realizar com boa apresentação, distribuído a oito mil escolas, passado o tempo, continua sendo procurado, até por professoras de outros estados.



Participantes do projeto Girassol em visita à mina de Chico Rei, abr. 2000.

Com o afastamento de Elizabeth Salgado de Sousa, que foi cursar mestrado de história na Universidade de Brasília e depois de breve retorno se aposentaria, o setor pedagógico, ao passar a outras mãos, manteve-se fiel à mesma diretriz. Deu-se ênfase especial à utilização das técnicas artísticas para a abordagem do Museu da Inconfidência, à recriação do tecido urbano ou de aspectos do entorno de Ouro Preto. Da mesma forma que anteriormente se procurou incorporar a contribuição de artistas como Gélcio Fortes para orientar na leitura da paisagem, Jorge dos Anjos para ensinar a técnica da moldagem e da produção de máscaras, foram contratados Eduardo Dias e Tânia Arantes, que dominavam a arte cênica. Nessa fase, logramos expressiva vitória. Como a Unesco vinha promovendo encontros de prefeitos das cidades históricas do mundo, àquele realizado em Oslo, na Noruega, para a avaliação das atividades de educação patrimonial, comparecemos com a responsabilidade de representar o Brasil. Foram enviados, para relatar a nossa experiência, dois alunos e a professora Ângela Xavier. Além das informações teóricas, levaram maquetas das realizações mais recentes. Entre a massa de programas apresentados, o nosso classificou-se em quinto lugar.

A entrada de Lúcio Wagner Lima Valente para a equipe tornou possível a criação do Ludomuseu, atividade que opera com grupos de idade variada e constitui uma espécie de iniciação à problemática do Museu. Os participantes têm acesso ao espaço em que serão atendidos pelos instrutores, através do túnel do tato, corredor sem luz, de extremidades bloqueadas por cortinas. Suas paredes e o teto são recobertos de asperezas,



Crianças brincando com peças do acervo do Ludomuseu, do Museu da Inconfidência, mai. 2001.

rugosidades e pequenos objetos que a pessoa tenta identificar pelo tato, à medida que caminha. Na verdade, o que a experiência acaba sendo é uma convocação para o sensorial, caminho propício a um desembocar de maiores resultados na realidade com a qual passará a interagir. E o estímulo recebido prosseguirá de outra maneira, à saída do túnel, onde os participantes são bombardeados pela profusão de luz e cores projetadas por um diorama, antes de passarem, dentro desse ambiente artificializado, a assistir à projeção de vídeo sobre o Museu. A etapa seguinte será de manipulação de peças museológicas, escolhidas pela possibilidade, sem risco de danos, de serem usadas daquela maneira. Estudado o objeto e feita a sua apresentação pelo integrante do grupo, entra em cena a professora, que vai completar com informações desdobradas aquele princípio de abordagem, até o levantamento de toda a

gama de significações culturais possíveis.

Essa atividade, denominada Laboratório do Objeto, pode ser substituída pela Brincadeira da Caixinha, se o grupo a ser atendido for de menos de 20 pessoas. Trata-se de modalidade que impõe uma providência antecipada. A cada participante é solicitado trazer de casa um objeto que tenha com ele relação especial, significativa. À chegada, a pessoa, depois de relatar a história daquela relação, deposita a encomenda em cima da mesa. O instrutor, de sua parte, procede da mesma maneira, contribuindo com objeto da sua escolha. O trabalho prosseguirá com o instrutor mostrando como aquelas peças estão relacionadas com a existência de cada um de nós, ao repassar os conceitos de identidade e patrimônio, memória e alteridade, história e cidadania. No caso de crianças menores de seis anos, a apresentação não dispensa a utilização de fantoches.

Contribuição de valor chegaria com Guiomar de Grammont, que imaginou diversos procedimentos, como a brincadeira Polícia e Ladrão em que, sacados números em lances de dados, os participantes de uma facção ou de outra vão avançando pelas dependências da Casa de Câmara e Cadeia, tomando conhecimento da exposição permanente. O primeiro a chegar ao fim é o vitorioso. O ladrão escapará ou cairá nas garras da polícia. Outra atividade, a de hipotético viajante, que refazendo o caminho percorrido pelos bandeirantes, desloca-se para a região das minas. Ao chegar a Ouro Preto, examina o tecido urbano, desejoso de entender de que forma se deu a ocupação territorial.

A equipe pedagógica, no momento, se acha integrada por Sandra Fosque Sanches, que a coordena, e por Maria Aparecida Ferreira de Sousa, Maria José Davino Alves, Viviane Micheline Veloso Danese. O grupo agregou, como inovação, o Projeto Girassol, que lança mão de recursos do museu-escola para ajudar no tratamento de portadores de distúrbios psicológicos. A experiência nasceu por sugestão de psicóloga da Secretaria Municipal de Saúde e passou a ser viabilizada em parceria com o órgão, que fornece o indispensável acompanhamento científico. O reencontro da consciência relacionada com os valores da cidadania é emocionante. O participante da atividade vai deixando a absoluta marginalidade em que tinha entrado a viver e volta a se reconhecer como integrante do corpo social. Sentir-se de novo de pés plantados no chão resulta em influxo positivo para o tratamento do paciente. O trabalho inicia-se com o estabelecimento de um clima de camaradagem entre instrutores e assistidos, passa por período de coleta de depoimentos confessionais e prossegue com o trabalho que visa a recolocar a pessoa no seu contexto urbano, por meio de visitas orientadas ao Museu e a outros locais de maior atração da cidade. Moradores de Ouro Preto, um após outro, acabam por recordar, emocionados, antigas experiências acontecidas no ambiente reencontrado. O Projeto Girassol, em 2001, considerado o melhor programa dessa natureza realizado no País, recebeu o Prêmio David Capistrano da Costa Filho, da III Conferência Nacional de Saúde Mental, do Ministério da Saúde, no valor de 50 mil Reais.

A ação educativa, pode-se dizer, representou o ponto de partida da grande transformação estrutural que vem ocorrendo no Museu da Inconfidência. O comprometimento com a atividade

pedagógica é que promoveu a grande translação do órgão, que abandonou a sua antiga condição de mero repositório arqueológico de peças relacionadas com a memória de situações e personagens mumificados, vindo se integrar na claridade do mundo contemporâneo – a atualidade com os seus problemas –, disposto a contribuir para a evolução da sociedade em que se acha inserido. Na esteira desse movimento de vir à tona é que se tornou possível a sua progressiva contextualização, que só terminará quando os últimos pilares estruturais da velha instituïção forem removidos, com a reformulação da exposição permanente. Graças ao dinamismo revitalizador, que foi convertendo tentativas em certezas, timidez em arrojo desbravador, a repartição criada para celebrar heróis intemporais, congelados por uma concepção de história como sarcófago do passado, conseguiu fazer a lenta e progressiva expansão dos seus serviços, para o atendimento das necessidades de informação cultural de uma população castigada pelas incertezas de um país que ainda não completou o ciclo da sua evolução e, por isso mesmo, não pode dispensar a contribuição de nenhum setor da vida social. O intercâmbio com o presente transparece de modo geral em nossas atividades: na pesquisa, seja no campo museológico, histórico ou musicológico que, servindo-se de equipamento e instrumentação avançada, busca interpretar o passado com mentalidade moderna; na permanente atualização do acervo bibliográfico; nos livros, revista, jornal e folhetos publicados, em que o espírito de inquietação se apresenta até no arrojo da sua apresentação gráfica, muitas vezes beirando o vanguardismo; o envolvimento da comunidade através do setor de promoções, que procura trazer a debate assuntos da atualidade – a preservação ambiental, a sobrevivência das culturas indígenas, o nosso dilema africano, a necessidade do combate às drogas, a luta contra a AIDS – é cada vez mais abrangente; e o setor de exposições temporárias que há 15 anos se empenha numa ação ininterrupta do mais alto nível, existe para estabelecer a ponte entre o colonial e o moderno, chamando a atenção para o fato de que o espírito criador que ilumina a arte, em qualquer tempo, não pode ser objeto de discriminações valorativas.

No esforço para transmitir conhecimento – sempre estimulando a capacidade crítica do educando e sempre aberto para receber contribuições vindas de fora, por não ignorar que o processo de ensino é via de mão dupla – o Museu da Inconfidência foi aprofundando a sua experiência do problema museológico, terminando por se transformar na densa realidade cultural que no momento o caracteriza. Como se observa, estou considerando a instituição como agente educador, porque é assim que deve ser entendida a sua ação civilizadora. E desta forma fecha-se o círculo característico do processo educacional definido por Paulo Freire:

o formador *é o sujeito em relação a quem me considero* o objeto, *que ele é o sujeito que* me forma *e eu,* o objeto *por ele formado, me considero como um paciente que recebe os conhecimentos – conteúdos – acumulados pelo sujeito que sabe e que são a mim transferidos. Nessa forma de compreender e de viver o processo*



Maquete produzida por alunos no Museu Escola, Casa da Baronesa. Foto: acervo da área pedagógica da Casa da Baronesa.

formador, eu, objeto agora, terei a possibilidade, amanhã, de me tornar falso sujeito da formação *do futuro objeto de meu ato formador.*[6]

Segundo resume o pedagogo, não há docência sem discência, pois "quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado".

Notas

1 FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 36 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1970, p. 58: "Na visão bancária da educação, o saber é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber."
2 Id., p. 60.
3 BEAUVOIR, Simone de. *El pensamiento político de la derecha*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1963, p. 34; *apud* Paulo Freire., op. cit., p. 60.
4 FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. 27 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, ed., p. 119: "Escutar é obviamente algo que vai mais além da possibilidade auditiva de cada um. Escutar, no sentido aqui discutido, significa a disponibilidade permanente por parte do sujeito que escuta para a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro".
5 Op. cit., p. 26.
6 Id., p. 22-23.

Gaiola chinesa para grilos, *de Jaime Acioli.*
Coleção da autora.



Maria de Lourdes Parreiras Horta

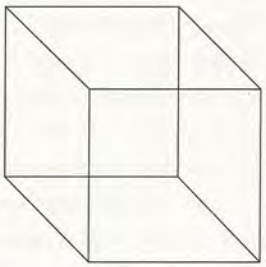
LIÇÕES DAS COISAS: O ENIGMA E O DESAFIO DA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

As coisas que vemos não são para serem encontradas no mundo exterior, mas em nossas próprias almas...

SALVADOR DALI

Em julho do ano passado, completaram-se 21 anos da formulação, pela primeira vez no Brasil, da expressão *educação patrimonial*, como síntese de uma proposta metodológica para o *uso educacional* dos museus e monumentos; o ponto de partida dessa proposição é o conhecimento direto dos bens culturais, visando à sua apropriação sensorial, intelectual e afetiva por parte dos indivíduos – crianças ou adultos – como instrumento de inserção e de ação crítica no meio social.

A partir do seminário realizado em Petrópolis, no Museu Imperial, em 1983, das vivências e reflexões por ele motivadas, das quais participaram museólogos, educadores e técnicos do Patrimônio de diferentes regiões do País, a proposta da educação patrimonial se expandiu e criou raízes cujos frutos vêm sendo colhidos com sucesso e entusiasmo nas múltiplas experiências educacionais, patrimoniais e comunitárias em que esse instrumento foi utilizado, e a partir das quais foi enriquecido e consolidado, com a contribuição de inúmeros profissionais e atores no campo da cultura e do patrimônio cultural. Se a proposta teórica e os princípios conceituais do método estavam já delineados no primeiro documento sobre o tema,[1] sua validade e pertinência só vieram a se confirmar através de uma prática, organizada, sistemática e persistente na aplicação e no desenvolvimento da metodologia, em diferentes contextos, situações e grupos sociais. A experiência da 4ª Colônia de Imigração Italiana no Rio Grande do Sul, do Iphan em São Miguel das Missões e em Antônio Prado, o projeto Arca de Noé, desenvolvido pela Eletrosul, o Iphae e o Iphan na região atingida pela barragem de Itá, em Santa Catarina e no Rio Grande, são apenas alguns exemplos dentre muitos dos quais tivemos conhecimento ou participamos diretamente. Na impossibilidade de inventariar e analisar todas essas experiências e de avaliar seus resultados, retomo neste texto alguns princípios fundadores que nortearam a formulação da metodologia da educação



Cubo de Necker.

patrimonial e que considero igualmente basilares para a compreensão e a prática da museologia contemporânea, para alguns, com certeza, de uma *museologia nova*, que também se quer *social*.

"Decifra-me ou devoro-te", ou de como os museus se alimentam de gente e de como as mentes se alimentam dos museus

O conhecido enigma da esfinge de Gizé, no Egito, aplica-se perfeitamente ao enigma dos museus... A popularidade e a visitação dessas instituições cresce a cada dia, não só no mundo, como também no Brasil, e os ônibus de turismo continuam a vomitar gente na goela do monstro de arenito e nos portões e escadarias de nossas casas históricas e espaços de arte e ciências. Uma exposição com algumas obras de Monet engole filas de 300 mil pessoas, a maior parte das quais jamais havia entrado em um museu de arte, ou em outro de qualquer natureza. A moça do subúrbio traz o filho, Alberto, e durante umas quatro horas aguarda a sua vez de entrar no recinto sagrado... Questionada sobre os motivos que a levaram a enfrentar a fila de espera, a mãe do menino responde: "... Não sei quem é esse tal de *Monete*, mas acho que isto é muito importante para o futuro do Alberto...". Inquietante, incerto, esse futuro do Alberto, cuja formação estará à deriva, ao sabor dos caprichos e humores da mídia e dos patrocinadores, a despeito dos esforços e das boas intenções dos promotores do evento.

Alberto e sua mãe são dois brasileiros entre os milhões de cidadãos "alfabetizados midiáticos" (que lêem e recebem as mensagens da publicidade e da TV), mas que são analfabetos para a leitura dos bens culturais que eventualmente lhes passam sob os olhos... Poderiam fazer parte das estatísticas dos milhões de excluídos do processo cultural e do consumo de seus produtos, de uma categoria sobre a qual não há manchetes de jornal ou chamadas no *Noticiário das Oito* – os sem *cultura* (não porque não a tenham, ou não façam parte de uma trajetória histórico-cultural rica e diversificada como a de nosso país), mas que são na verdade os heróis sem nome nessa história de *mil e uma noites*, na qual não se situam nem se encontram, nem se autodenominam, por uma total incapacidade de decifrar seus códigos e linguagens, seus paradigmas, seus valores, seus textos e discursos... E nessa quase cegueira cultural, esses brasileiros acorrem aos lugares sagrados, no caso, aos museus, por indução midiática, pelo fascínio de sua retórica, ou por mera intuição, determinada talvez por uma memória cultural celular que percorre suas veias, para tatear e tentar provar ou digerir ao menos uma lasquinha das maravilhas anunciadas, das quais se ouviu falar até no metrô... São eles o tipo de público que aterroriza os museólogos, porque "se deixar, põe a mão em tudo, aponta com o dedo, quase fura a tela, apalpa as esculturas com a gordura de seu suor...", um tipo de vândalos em potencial, mas que afinal engordam as estatísticas de visitação e a *caixa* da instituição.

Difícil é admitir que cada um se apropria do real ou o consome do modo como lhe apetece, ou que bem lhe parece... Um amigo meu confessou-me que, de tão apaixonado

pela pintura de Paul Delvaux, aproveitou a galeria deserta e o descuido do vigilante para literalmente *lamber* o quadro, exposto em um de nossos museus. No Museu Imperial, por ocasião da exposição O Pão Nosso de Cada Dia... foi preciso estrita vigilância para evitar que o público, ao sair, tirasse um pedaço do painel de Marcelo Lago, feito de pão, e com alguns pedaços arrancados pelo próprio artista... Uma *decodificação* ou *apropriação* aberrantes, nos termos de Umberto Eco, para o *consumo* cultural.

Votos deveriam ser pesados e não contados, disse alguém recentemente, a propósito das eleições... A mesma observação poderia ser aplicada aos visitantes dos museus e das exposições. Não obstante a "insustentável leveza" dos seres que percorrem seus espaços, os museus continuam a engolir seus públicos, numa corrida por picos de audiência, como acontece com os seriados da televisão. E nesse aspecto não há como competir com o sucesso das últimas minisséries sobre temas históricos ou literários, que têm atraído irresistivelmente milhões de espectadores em todo o País, e provocado inclusive um efeito direto no despertar do interesse público por sítios e locais que serviram de cenários aos episódios televisivos, com gratas conseqüências para o turismo local e a recuperação de patrimônios esquecidos ou degradados.

O que explica este fenômeno de audiência e o público cativo dessas produções não é apenas a excepcional qualidade de algumas realizações, a beleza e o cuidado dos cenários, dos trajes, das falas (relevando alguns *deslizes* e liberdades geográficas e históricas); o que verdadeiramente *cativa* os espectadores é a qualidade dramática da ação que se desenrola, e se emaranha em múltiplas teias, conduzida e configurada habilmente pelo talento dos roteiristas, diretores e atores. O que nos faz não querer perder um único capitulo do seriado é a sua capacidade de nos enredar em sua trama dramática, de nos capturar e nos fazer imergir em outros tempos e espaços, como personagens do mesmo drama histórico, político e social oferecido ao nosso consumo e à nossa fruição, à nossa mente e à nossa emoção. E quanto mais qualidade nesta ação dramática representada na telinha, maior o impacto sobre a resposta do público.

Estas observações são aplicáveis ao nosso caso de estudo – a educação patrimonial, nos museus ou fora deles, no campo da ação cultural e social, partindo-se de uma primeira postulação fundamental: os bens culturais que compõem a trama do nosso patrimônio, *consagrado* pelo Iphan ou *consagrado* pelas comunidades às quais pertencem, são expressões tangíveis e perceptíveis dos gestos e atos criativos dos indivíduos, e que resultam de suas relações e interações com o seu meio ambiente histórico e social. Nesse sentido, esses objetos e bens podem ser vistos em sua condição de *ações cristalizadas*, na matéria de que são formados, na forma de sua expressão sensível e na forma e sentido de seus conteúdos ou significados. O objetivo e a estratégia fundamentais do trabalho da educação patrimonial são o levar as pessoas a perceber, compreender e a se identificar com o drama histórico, social e cultural encapsulado em cada objeto, em cada artefato, em cada expressão cultural que preservamos em nossos museus ou fora deles, como referências para o presente e

para o futuro. Imergir no drama do *tempo anterior*, ouvir as vozes de seus atores, colocar-se em suas peles e ossos, sentir suas alegrias e perceber suas angústias, seus temores e fracassos, é um exercício mental e emocional que pode fazer descobrir o quanto fazemos parte dessa história, de que modo ela se repete, e como poderíamos imaginar seus próximos capítulos... É preciso aprender a ouvir as coisas, a entender suas lições...

Outro aspecto decorrente desta primeira reflexão é considerar que os objetos culturais, tomados como *patrimônio* ou *memória* coletivos, têm a força e a função de *signos* no processo da comunicação social, como suportes de sentidos e significados, determinados e produzidos de acordo com diferentes códigos culturais, seus diferentes léxicos, subcódigos e gramáticas. O primeiro passo no trabalho de *alfabetização cultural* a que se propõe a metodologia da educação patrimonial é tornar claro ao observador, ou ao *aprendiz*, que a vida social é regida por códigos – como a linguagem, por exemplo, os códigos de comportamento, de conduta moral, de parentesco, de indumentária, de alimentação, etc. Um código é na verdade um contrato social, que organiza os elementos de um dado sistema, de acordo com regras aceitas e conhecidas por todos. Do momento em que não conhecemos os códigos de um determinado sistema, seus elementos significantes, isto é, seus signos, valores, formas de expressão e normas estruturais, será impossível a decifração de textos ou mensagens emitidas pelo sistema em questão.

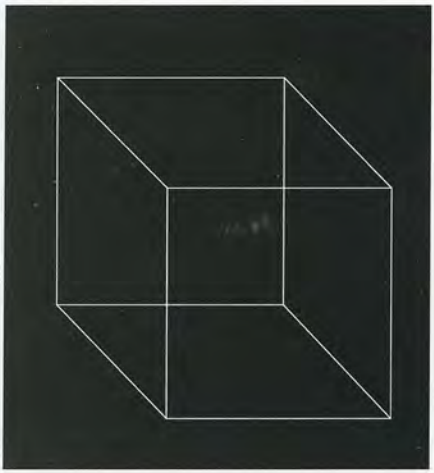
Em sua função sígnica, como suportes e meios de significação, os objetos culturais podem ser analisados em seu "plano da expressão" e em seu "plano do conteúdo", de acordo com a estrutura do signo proposta por Hjelmslev. As etapas metodológicas propostas no trabalho da educação patrimonial propõem a análise, a observação e o questionamento dos aspectos formais, materiais, sensoriais dos objetos, de suas marcas identitárias, de sua função e uso primário, suas características distintivas, inseridas no tempo e no espaço de sua criação e utilização; em um segundo momento, propõe-se a exploração dos significados possíveis expressos por esses objetos e fenômenos, seu sentido no contexto semântico da sociedade e da cultura que os produziram, sua relação com outros elementos desse mesmo contexto, os *porquês* e os *como* de sua existência, e mesmo de sua sobrevivência ou desaparecimento no tempo.

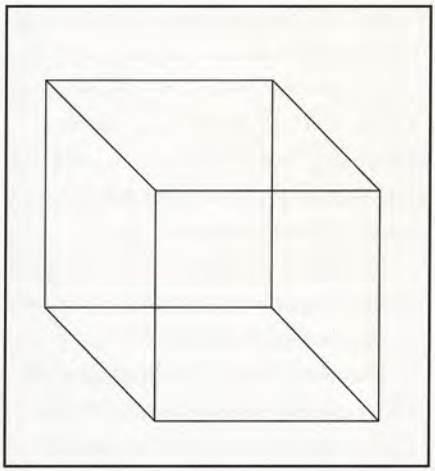
Nesse sentido é possível criticar, como desnecessária e mesmo inadequada, a dicotomia estabelecida e corrente entre o *patrimônio material* ou *tangível*, e o *patrimônio imaterial* ou *intangível*. Este, na qualidade de *conteúdo* (em termos de idéias, crenças, saberes, tradições, valores, marcas distintivas e padrões que configuram uma determinada cultura) que se *expressa* na matéria ou na realidade em forma de produtos, processos e fenômenos culturais percebidos, apropriados, internalizados e usufruídos, para não dizer *degustados* pelos membros de uma coletividade. Nesta investigação, que perpassa por toda a metodologia da educação patrimonial, é elementar, caros Watsons, que cada objeto ou bem patrimonial carregue em si, impregnadas inexoravelmente, as impressões digitais daqueles que os produziram, e as expressões mentais de seus criadores. Os saberes, os fazeres, os

quereres, os valores, as crenças, os mitos e os sonhos estão definitivamente integrados, celularmente imbricados nos fenômenos e expressões culturais que os materializam ou corporificam diante de nossos olhos... Inútil querer separar a matéria do espírito de uma cultura, o material do imaterial, pois o saber, a vontade, a configuração dessa cultura permanecerão inalcançáveis, impalpáveis, inatingíveis, se não se manifestarem em alguma forma sensível, perceptível aos nossos sentidos, se não se revelarem através de um meio ou suporte, para que sejam recebidos, reconhecidos e *incorporados* por outros indivíduos, no processo infinito da *semiose da cultura*.

A leitura dos objetos culturais, a leitura *das coisas*, deveria enfocá-los como *textos abertos*, ou *textos estéticos*, em sua natureza polissêmica, como propõe Umberto Eco. A liberdade de decodificação é assim um pressuposto que assumimos, não apenas na ação educacional como na comunicação museológica e museográfica... Podemos optar por leituras *preferenciais*, para as quais devemos preparar e capacitar o público *leitor*, mas, em princípio, considerar que a liberdade *poética* desta leitura é uma maneira de se contrapor ao discurso autoritário e injuntivo, que normalmente caracteriza os textos apresentados, e de enfrentar o seu *modo de controle*, na emissão de afirmações sobre o mundo e os fenômenos culturais. Neste sentido, Umberto Eco aponta para a possibilidade de uma verdadeira *guerrilha semiótica*, que se pode desenvolver em qualquer ação cultural, na desconstrução dos discursos dominantes e na desmitificação da *doxa*, ou seja, das visões de mundo cristalizadas na mente social. Os museus são campos ideais para a adoção desta tática de ação social. Prestamos, então, aqui a nossa homenagem ao mestre da *desconstrução*, Jacques Derrida, um dos últimos guerrilheiros do século XX, recentemente falecido, e cuja obra marcou toda uma geração de filósofos, psicanalistas e críticos da cultura.

Há museus que podem, paradoxalmente, ser considerados *instituições incapacitantes* (*"disabling institutions"*, nos termos de um educador americano), da mesma forma que





as prisões e os sanatórios, capazes de gerar em seus usuários uma profunda frustração e um sentimento de exclusão, pela incapacidade de dominar os códigos vigentes e de interagir com as mensagens e discursos apresentados... O respeito e o estímulo à liberdade de leitura podem ser uma maneira de provocar, no universo dos museus e do patrimônio cultural, uma interação mais democrática e dialógica com o público, derrubando as barreiras e facilitando a aproximação descontraída dos *noviços*... A partir dessas primeiras leituras espontâneas, é possível ampliar o campo de observação do interlocutor para a multiplicidade de visões possíveis, as diferentes perspectivas de análise do fenômeno observado, as possíveis hipóteses de interpretação.

Perdoe-me, mestre Ulpiano,[2] mas não ficaremos aí, não se assuste! De muitos modos e maneiras as mentes se *alimentam* dos museus...

Voltemos assim ao tema anterior...

O "Teatro da Memória" revisitado

Em 1987 publiquei nesta mesma *Revista*[3] um texto com esse título, no qual coloquei algumas questões fundamentais que me pareciam dever ser discutidas em nossas instituições. Questões para as quais, até hoje, não tive muitas respostas, além das minhas próprias reflexões e achados...

Através do diário de um ET, que volta ao Brasil 500 anos depois de sua total destruição por um cataclismo inexplicado, reproduzimos a *leitura do mundo* que poderia ser feita por esse *extraterrestre*, através dos fragmentos encontrados entre as ruínas de locais chamados *museus*, naquele passado remoto. Uma *leitura aberrante*, um *samba do crioulo doido*, sobre a história daquele país e de seus habitantes, aventando inclusive a hipótese da existência de uma raça de gnomos invisíveis, que se encarregavam das tarefas mais difíceis na vida quotidiana de damas e barões. Uma leitura muito próxima da que poderá ser feita por qualquer *extraterrestre da cultura* que penetre em nossas casas e palácios-museus.

Entre as muitas questões levantadas a partir desta fábula, podemos lembrar a necessidade da discussão sobre o papel dos museus como *instâncias de consagração* e de *legitimação*, no sentido tomado por Bourdieu; a visão dos museus como *espelhos* da sociedade que os criou e mantém, e de *qual sociedade* neles se reflete; o papel e a função dos museus e dos bens culturais na construção da sociedade, presente e futura; e a pergunta final que aponta expressamente para a questão da virtualidade educativa dos museus: a possibilidade de se transformarem em instrumentos de uma *alfabetização cultural* ou de uma *educação para a cultura*.

Penetrando como Alice através dos espelhos-museus, descobrimos que na verdade eles têm suas faces reflexivas voltadas para a própria cena, para seus atores e autores. Não por acaso encontramos, alguns anos depois, o brilhante ensaio de Ulpiano Bezerra de Meneses para os *Anais do Museu Paulista*, cujo tema, "Do teatro da memória ao laboratório da história", discute a problemática da exposição museológica em sua capacidade de veiculação e construção do conhecimento histórico. As questões e reflexões apresentadas pelo mestre vêm ao encontro de muitas das propostas conceituais

e museológicas que colocamos como base da educação patrimonial e de uma nova visão do museu e de seus discursos.

Para Ulpiano, o "eixo da musealização" é o processo de transformação do objeto em documento. Neste sentido, critica as insuficiências e distorções provocadas pelo recurso da "recontextualização" desses objetos, tão em voga hoje em dia nas melhores instituições. Esse recurso "congela arbitrariamente, num de seus vários contextos, objetos que têm históricos, trajetórias", afirma Ulpiano. Desse modo, não se pode dar conta da "dimensão biográfica" de um artefato ou fato cultural. O trabalho museológico e museográfico deve procurar a mobilização dos objetos para a produção de diversos extratos de sentido, que podem ser historicamente levantados, a superposição de sentidos, a trajetória histórica dos bens culturais.

A leitura e a decodificação, ou a *desconstrução* dos objetos culturais que propomos na visão da educação patrimonial passam pelo traçado do *horizonte do passado* de cada objeto analisado. Esta idéia se baseia na concepção de Husserl,[4] que propõe que cada artefato pode ser visto em um dado momento de sua trajetória, do passado ao presente, em suas várias fases e transformações. No Museu Imperial, o projeto das Caixas de Descoberta explora este aspecto, entre as demais atividades propostas pelo método que desenvolvemos. Assim, uma caneta *bic* pode ser vista em sua trajetória, como um ponto da sua evolução, desde a mão do homem nas cavernas, passando pela pena de pato, e apontando na direção do computador e do *palm-top*. Nesse aspecto, a educação patrimonial propõe a exploração e construção de uma história patrimonial, possível de ser construída a partir dos acervos consagrados e não consagrados, musealizados ou não; na verdade, uma história da cultura material, em suas trajetórias, processos e significados. Neste aspecto, os museus são lugares onde se faz uma história pública, construída paulatina e sucessivamente por vários autores, historiadores ou não, curadores, conservadores, pesquisadores, educadores, *designers*, arquitetos, arquivistas, bibliotecários, como um texto quase *bíblico*, em que muitas vozes se confundem e se superpõem no tempo, produzindo, na maioria das vezes, um labirinto de idéias e sentidos, um enigma que só aos iniciados e mestres é dado decifrar... Um texto tão ambíguo e obscuro, tão perigoso em sua *autoridade*, e tão *inocente* em seu anonimato, que para decodificá-lo é necessária mais de uma chave de significação. O museu e suas exposições têm muito a ver com um campo de batalha onde se travam as guerras de sentido. Para o espectador, na platéia perplexa, o conhecimento das regras do jogo é fundamental para que possa usufruir o espetáculo e dele tirar algum benefício. Voltando ao mestre Ulpiano, no texto citado:

não sendo a História um conjunto a priori *de noções, afirmações e informações – mas uma leitura em que ela mesma institui, em última instância, aquilo que pretende tornar inteligível – ensinar História só pode ser, obrigatoriamente, ensinar a fazer História (e aprender História, aprender a fazer História). Por isso a diretriz de um museu histórico seria transformar-se num recurso para fazer História com objetos e ensinar como se faz*

história com os objetos... esta postura abre horizontes para infinitas possibilidades expositivas...

A metodologia que propomos para a educação patrimonial, em suas diferentes etapas, pretende capacitar o aprendiz a dominar as técnicas e habilidades do historiador, ou do arqueólogo, ou do crítico de arte...; exercitar sua capacidade de trabalhar a partir das evidências, dos vestígios e fragmentos, da matéria perceptível, e, a partir daí, formular perguntas, propor hipóteses, comparar dados, deduzir, investigar, para finalmente elaborar sua própria interpretação da realidade analisada. Ulpiano cita com razão as experiências de alguns museus que instalaram salas de "*hands on History*", espaços de experimentação com inúmeros recursos e desafios educativos para a compreensão do papel das fontes materiais, ou primárias, na produção do conhecimento histórico.

O objetivo não seria relativizar o conhecimento histórico, mas demonstrar quais seus ingredientes e processos construtivos, e, portanto, medir seu alcance, diz o mestre.

Essas observações são válidas para qualquer tipo de trabalho em diferentes museus, acervos ou sítios patrimoniais, sem esquecer dos museus de ciência, em que o método científico já é necessariamente aplicado em seus espaços de descoberta.

O processo de transformação do objeto em documento, segundo Ulpiano Meneses, considera "a introdução de referências a outros espaços, tempos e significados, numa contemporaneidade que é a do museu, da exposição, e de seu usuário", e a "viabilidade de estabelecer contextos que, ao invés do *trompe-l'oeil* museográfico, funcionam como catalisadores de questões esparsas, não aparentes, invisíveis – mas dotadas de força geradora". E continua o mestre: nesse processo,

ao invés de passiva e preguiçosamente se reproduzirem os possíveis cenários de aparência para cada um dos tipos de objetos (...), foram desmontadas as relações primárias, deixando subirem à tona outras relações latentes, mas fundantes.

Recusando-se a acreditar que "expor é exibir objetos, na sua aparência individual ou nas relações aparentes", Ulpiano cita Monpetit (1990:13): "exposer, c'est disposer de façon à manifester et à faire saisir les rapports, cet ordre sous-jacent qui est posé comme révélateur de la nature du réel en question".[5]

Esta afirmação vem ao encontro do que já escrevemos sobre a função sígnica dos objetos patrimoniais, em sua capacidade fundamental de fazer referência a outros valores, a outros significados, a outras manifestações do universo do real. Um signo é essencialmente uma função de referência, de remeter a outros significados, num processo infinito de semiose, que está na base da vida inteligente, da vida cultural.

Desse modo é possível definir o que vem sendo chamado patrimônio imaterial, a forma e a substância do conteúdo de uma expressão cultural, como esta "ordem subjacente", nos termos de Monpetit, acima citados, que se apresenta como "reveladora da natureza do real em questão". Uma ordem que se coloca em um único objeto ou manifestação, e que simultaneamente se manifesta em todo um conjunto de

fenômenos que configuram uma cultura. Uma ordem que, para Ruth Benedict, pode ser compreendida como um "padrão" de determinada cultura, ou que, nos termos de Franz Boas, corresponde à sua "configuração". É, portanto, essa "ordem", em sua configuração sistêmica e distintiva, que será transmitida pela tradição, de geração a geração, como herança e como patrimônio coletivos.

Numa proposição mais radical, a partir desta constatação poderíamos afirmar que não existe, na verdade, um *patrimônio material*, mas apenas um único *patrimônio*, cuja natureza é *imaterial*, porquanto se constrói, se formata, se configura no espírito de uma cultura, que se transmite no tempo e no espaço. Este patrimônio é aquilo que permanecerá, mesmo que sua expressão material tenha desaparecido, como os dinossauros. Este patrimônio é aquilo que permite a brasileiros serem brasileiros em qualquer lugar do mundo em que resolvam viver, e que faz com que a cultura brasileira esteja viva e presente, em construção permanente, nos lugares mais desprovidos de qualquer bem material. Este patrimônio é aquilo que faz com que uma cultura indígena permaneça em um único sobrevivente de um massacre, como já se viu acontecer.

O Teatro da Memória, inventado por Giulio Camillo, não passava de uma técnica mnemônica para ajudar a fluência e a memorização dos tribunos romanos, em suas apresentações em praça pública. Camillo propunha aos oradores a *mentalização* de um espaço quadrangular, no qual se imaginaria um objeto em cada canto ou eixo, como referência ao assunto a ser abordado, na seqüência em que deveria ser enunciado. Uma lança, para se falar da guerra; um troféu, para se falar do inimigo; uma casa, para se falar dos patrícios; um Cupido para se falar de amor. Muitos textos museológicos utilizaram a metáfora do Teatro da Memória, de Giulio Camillo, para explicar a natureza e o espaço dos museus como suportes da rememoração. Ulpiano de Meneses cita algumas referências neste teor, e critica o aspecto limitador da idéia do teatro, aplicada ao museu. Na verdade, considera o teatro espaço de espetáculo, que evoca, celebra, e encultura... A essa idéia contrapõe a de laboratório, para compreender o que se passa no Teatro da Memória encenado nas instituições: um espaço de trabalho sobre a Memória, em que ela é tratada, não como um objetivo, mas como objeto de conhecimento. Afirma Meneses:

> *No museu, principalmente no museu histórico, que superou a função de repositório dispensador de paradigmas visuais, a inteligibilidade que a História produzir será sempre provisória e incompleta, destinada a ser refeita. Daí, porém, sua fertilidade. Talvez o museu histórico já esteja maduro para fazer aquilo que só o museu pode fazer bem, com competência e por vocação (ainda não atualizada): explorar, não sínteses históricas sensoriais, mas a transformação dos objetos em documentos históricos. Em vez de teatro, laboratório, com tudo aquilo de criador que essa idéia contém.*[6]

Se a proposta da educação patrimonial que defendemos se baseia integralmente nessa exploração crítica do objeto cultural ou do fenômeno patrimonial, no sentido de um *laboratório* de investigação e de descobertas, como apropriadamente observa Ulpiano, não deixaremos de enfatizar a importância crítica

que atribuímos aos museus e sítios históricos como Teatros da História, ou da Memória. Como afirmamos acima, esses espaços são campos de *representação* simbólica e sintética de uma seqüência de ações, *cristalizadas* nos fragmentos e resíduos da *matéria da cultura*. O elemento essencial de qualquer estrutura dramática é a ação: a inter-relação de atos, paixões, sentimentos e conflitos, com o objetivo de provocar a catarse, o vivenciamento do drama por parte da platéia, drama com o qual ela se solidariza ou que rejeita, por evocar ou ecoar suas próprias vivências. Reduzir a experiência do teatro à mera visualidade é reduzir o potencial da arte dramática à sua mera expressão plástica. A estética do teatro não tem nada a ver com a de um *quadro vivo*, muito ao gosto das festinhas de colégio ou dos salões da *Belle Époque*. Os *Theatri Naturae, Theatri Mundi*, ou *Theatri Sapientiae* dos príncipes e filósofos renascentistas parecem articular, mais do que meros *paradigmas visuais*, manifestações *fenomenais*, exemplares, epifanias, excepcionalidades no curso da natureza, da humanidade, da divindade, acontecimentos que testemunham e recriam, materialmente, a ordem mágica do mundo, a alquimia da matéria primordial em seus vários estados e transformações (naturais, tecnológicas, filosóficas, metafísicas). Uma ordem que confere poder aos que dela se apropriam, poder que impregna e valida o espaço e a *persona* daqueles que o manipulam.

Se a palavra *teatro* remete ao verbo grego *theomai*, *ver* como nos explica mestre Ulpiano, este *ver* não se limita ao único sentido da visão, da visualidade, da percepção de *paradigmas visuais*, como significantes da ordem do mundo e dos espaços de poder. O *ver* teatral ultrapassa a percepção das formas, ritmos e texturas dos elementos apresentados, para adquirir a qualidade de presenciar, de vivenciar simbolicamente, de testemunhar fatos, fenômenos, manifestações, naturais, sobrenaturais, mágicas ou místicas, e que provocam espanto, estranhamento, admiração, comoção, êxtase. É este *ver* que acontece, ou deveria acontecer, no encontro do indivíduo com os objetos culturais, no espaço de uma exposição.

Se o elemento fundamental do teatro é a *ação*, o *drama*, o desenrolar de acontecimentos que levam a outros acontecimentos, a causa e o efeito, a designação desses *Theatri Mundi* encapsulados em gabinetes de carvalho só pode ser entendida como metáfora das apresentações dramáticas tão populares nas praças medievais, e oriundas da grande tradição clássica greco-romana. Nos gabinetes principescos, aquilo a que se assiste é a representação cristalizada em objetos materiais do grande drama da natureza, da vida, da ciência e do conhecimento, da arte e do engenho humanos, e também de sua ignorância, de suas crenças e temores, de seus artifícios para decifrar o mistério desta existência e das outras possíveis. Os termos comuns de Gabinete de Curiosidades, ou Câmara das Maravilhas, também usados para designar essas primeiras coleções organizadas, não poderiam sugerir a natureza do sentimento com que eram formadas, enriquecidas, e eventualmente mostradas essas *museálias*? Mais do que explicar, intrigar, insatisfazer as curiosidades da mente com o impossível aparente ali demonstrado aos incrédulos, instigar o querer saber, provocar

o espanto e o maravilhamento ao impacto dos fenômenos nunca vistos e pensados, sugerir perguntas cujas respostas vão ser balbuciadas, em soluços, nos tribunais da Inquisição? Esta me parece ser uma visão mais densa da função e do poder dessas *máquinas do espanto*, que estão indubitavelmente na origem dos *Theatri Memoriae*, dos quais nos ocupamos hoje.

Antes de *laboratórios* (e por que não?), *teatros do tempo*, para que o drama histórico do qual fazemos parte nos seja em fragmentos revelado, em seu tecido esgarçado, e do qual faltam pedaços, para que a catarse aconteça. Pois só entrarão no laboratório aqueles cuja curiosidade será movida pela maravilha e o espanto! Talvez os museus modernos, e não apenas os de *história*, tenham se afastado demais de suas origens, sob a aura do cientificismo e do racionalismo, guardando apenas, como acontece com os mitos, o invólucro formal e vazio de uma tradição esquecida.

A metáfora do Teatro da Memória de Camillo, aplicada ao fenômeno museológico, é uma idéia engenhosa e *bien trouvée*. Muitos museólogos e teóricos da museologia encontrarão naquele mecanismo um instrumento interessante para explicar sua arte. A estratégia camilliana não passa, no entanto, de uma muleta retórica que serve ao orador, e não à platéia. Esta se embasbacará com o brilhantismo dos argumentos (os textos dos catálogos), a beleza das imagens evocadas (a raridade das coleções), os refinamentos da oratória (a museografia de impacto),ou, alternativamente, jogará ovos podres no falante (fachadas pichadas, chicletes nas molduras), ou se retirará entediada da praça (museus vazios...).

Poderíamos assim perguntar: a quem serve esse instrumento? Quem se utiliza dele para *rememorar* alguma coisa, se só é possível *rememorar* aquilo que um dia esquecemos, e que, por conseguinte, já sabíamos? A metáfora do teatro de Camillo serve mais como crítica do que como modelo explicativo. Do ponto de vista da platéia, mais valeria encontrar um *mecanismo cognitivo* do que um *mecanismo mnemônico.*

Pensar com coisas... de Einstein a Flaubert, passando por Manuel de Barros

A metodologia da educação patrimonial pode ser vista como um *mecanismo cognitivo* cujo efeito é bem mais amplo do que se poderia pensar. Nessa constante procura do tempo fugidio, não bastam uma chávena de chá e uma *madeleine* entre os dedos...

Se as primeiras etapas da *máquina de descoberta*, como poderíamos chamar a metodologia proposta, procuram desenvolver as capacidades perceptivas e os processos cognitivos do aprendiz, ativando as "funções mentais superiores" (na classificação de Vigotsky), nos processos de distinção, comparação, dedução, indução, memorização dos elementos observados e percebidos, inclusive pelo tato, o olfato e o gosto, as etapas posteriores da exploração do objeto ou do campo estudado extrapolam o método *científico* que parte da experimentação e da observação direta.

Ninguém mais do que Einstein para nos alertar que "*Imagination is more important than knowledge...*" ["A imaginação é mais

importante que o conhecimento..."]. A estratégia proposta de formulação de perguntas e hipóteses para explicar e entender aquilo que a simples observação não pode nos revelar apela para a imaginação, a elaboração de *mundos possíveis*, e aponta para o universo da lógica e da filosofia. O estímulo ao pensamento crítico, em seu potencial de distinguir, de separar, de filtrar, de escolher uma entre várias opções, com base em seus próprios argumentos e conclusões, não deve cercear a liberdade de interpretação, ou de criação a partir da realidade observada e absorvida. A metodologia da educação patrimonial propõe como etapa final de seu processo a *apropriação empatética* dos fenômenos observados e experimentados, a internalização, pelo registro na memória e no campo emocional e afetivo, dos valores e significados apreendidos durante a experiência. As crianças que participaram de uma das primeiras experiências realizadas no Museu Imperial, fazendo parte de um *tribunal* que estaria *elaborando* as *leis abolicionistas* do século XIX, uns *contra*, outros *a favor* da abolição dos escravos, envolveram-se calorosamente na disputa, num desempenho *teatral*, mas que sem dúvida ficou indelevelmente marcado em sua memória e sua sensibilidade. Neste sentido, o revivenciamento dramatizado de um momento no tempo recorre ao potencial dramático do patrimônio estudado. Os museus são essencialmente *laboratórios de sensibilidade*, paralelamente ao seu papel de *laboratórios do conhecimento*. A educação patrimonial é também uma *educação sentimental* naquilo em que pode capacitar os aprendizes a vivenciar situações diferenciadas, a compreender conflitos entre diferentes modos de ver o mundo, a se colocar na pele de outros, cuja história até então eles ignoravam. A leitura dos *textos* históricos sintetizados nos *textos museológicos* nos leva necessariamente ao campo da criação artística, literária e poética.



Pensar com coisas, elaborar idéias com coisas, contar histórias com coisas, penetrar na matéria das coisas, virar as coisas pelo avesso, reinventar as coisas, naturais e artificiais, impregnar-se da substância das coisas, de modo a enriquecer o mobiliário da mente, são os possíveis efeitos de um trabalho educacional desenvolvido com os instrumentos da educação patrimonial. *Coisificar* as idéias e desdizer as matérias é coisa para Manuel de Barros. E não é coisa fácil, a não ser para passarinhos. E por que assim?

A GAIOLA CHINESA, O CUBO DE NECKER E A CHAVE DO MISTÉRIO

Perceber a matéria e a forma das coisas, ultrapassá-las e chegar à substância e à forma de seus significados requer muito treino e alguma meditação. O mistério que acontece nos museus e nos espaços do *tempo anterior* só pode ser decifrado se conseguirmos dominar o Cubo de Necker. Um dos enigmas visuais mais conhecidos nos estudos

da percepção, o Cubo concebido pelo cristalógrafo suíço L. A. Necker, em 1832, exemplifica o caso das figuras ambíguas, em que a todo o momento um de seus aspectos nos é dado à percepção, fugindo imediatamente de nossa consciência para dar lugar à outra face. Diante desse enigma, o cérebro não consegue se decidir por uma face prioritária por mais do que alguns segundos. Assim são as coisas percebidas nos museus. Como naquelas gaiolas chinesas para grilos, sua materialidade está sempre dançando à nossa frente, seus significados fugidios, como insetos, estão sempre escapando por suas fissuras... é preciso treino para perceber os dois planos do Cubo, alternadamente, como naqueles livros do Olho Mágico, em que é preciso fixar algum ponto longínquo, deixar de ver o imediatamente visível, para ver surgir, como por encanto, paisagens fantásticas escondidas atrás de cores nebulosas. Este aprendizado é essencial, não só para uma *alfabetização cultural* que possibilite aos indivíduos a leitura do mundo que os rodeia, permitindo-lhes a apropriação consciente e o usufruto de seu patrimônio, herdado dos antepassados. Esta capacitação é essencial, antes de tudo, para a compreensão de nosso próprio mistério, de nossa ambigüidade original, entre matéria e espírito. E a partir do nosso mistério, a compreensão do outro, que se espelha em nós.

Bibliografia

ECO, Umberto. *Le Forme del Contenuto*. Milano: Bompiani, 1971.

MENESES, Ulpiano Bezerra T. de. Do teatro da memória ao laboratório da história – a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, n. 2, Universidade de São Paulo, 1996.

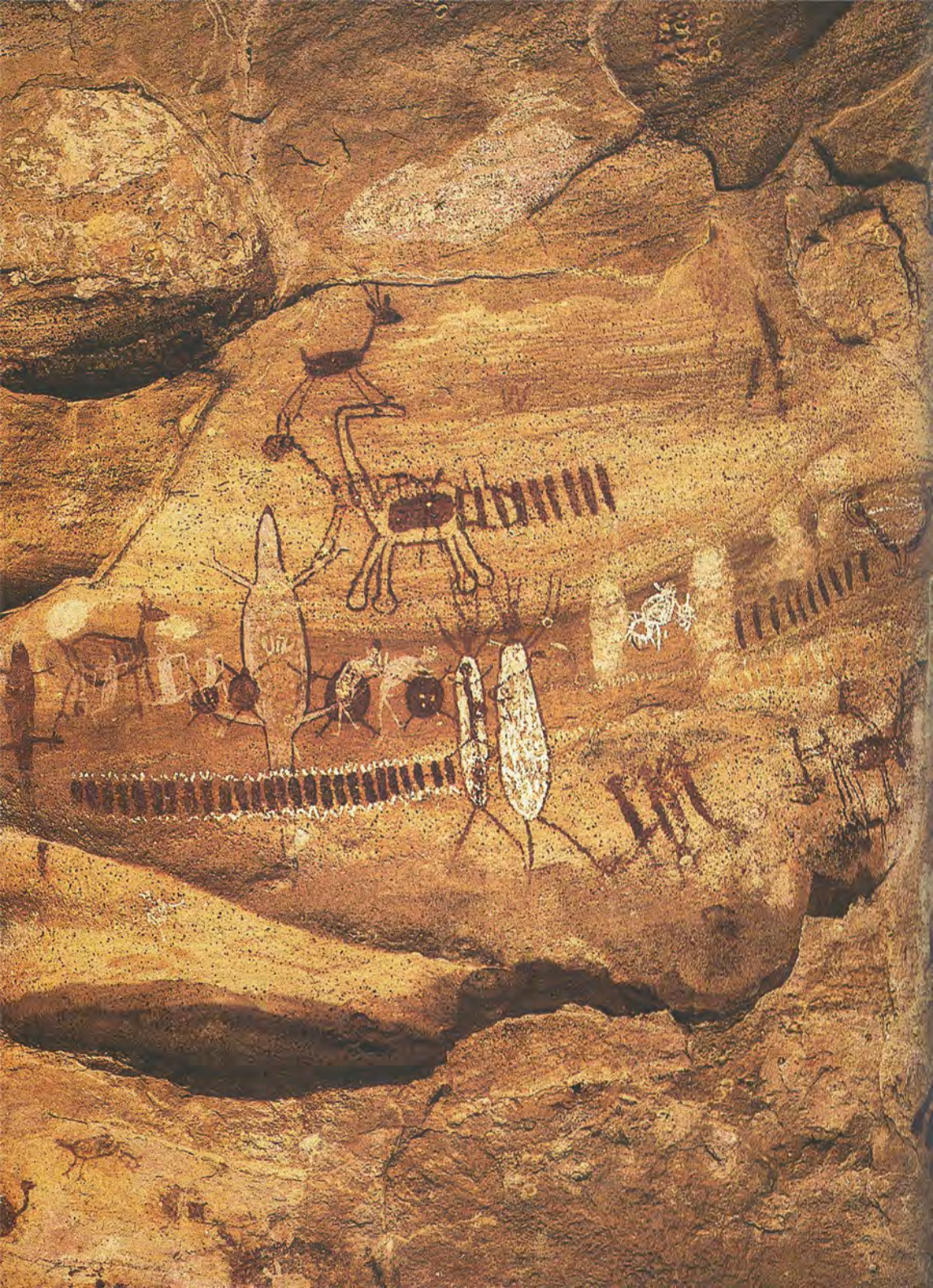
HUSSERL, Edmund. Zur Phaenomenologie des inneren Zeitbewusstseins. In: Veltrusky, J. *Construction of Semantic Contexts*. Cambridge, Mass. and London: MIT Press.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. Teatro da memória. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22,1967.

HORTA BARRETTO, Maria de Lourdes. Educação patrimonial. *Boletim do Programa Nacional de Museus*, Fundação Nacional Promemória, 1983/1984. (Texto apresentado na abertura do I Seminário sobre o Uso Educacional dos Museus e Monumentos).

Notas:

1 Horta Barretto, op. cit., 1983/1984.
2 Meneses, 1996.
3 Horta, op. cit., 1987.
4 Edmund Husserl, op. cit.
5 "Expor, é dispor de modo a manifestar e a fazer compreender as relações, esta ordem subjacente que aparece como reveladora da natureza do real em questão". Raymond Monpetit. Exposer le savoir et savoir exposer: les champs disciplinaires de la muséologie. In, Ulpiano T. B. Meneses, op. cit.
6 Meneses, op.cit.



Cristina Oliveira Bruno

Arqueologia e antropofagia: a musealização de sítios arqueológicos

Apresentação

Abordar as questões que aproximam a arqueologia da museologia brasileiras e estas do enfoque patrimonial significa tratar de três segmentos de problemas. Em um primeiro momento, é necessário entender o papel de coadjuvante que os estudos arqueológicos têm desempenhado em relação às interpretações relativas à história da cultura brasileira. Em seguida, é importante desvelar a trajetória institucional das pesquisas arqueológicas e sua cumplicidade com os museus. Por fim, cabe decodificar as razões que têm preponderado nas novas iniciativas museológico-patrimoniais que envolvem a arqueologia com grandes empreendimentos no País, multiplicam a legislação nacional, são prioridades das ações educacionais e, sobretudo, projetam no cotidiano da população contemporânea os vestígios daqueles que nos precederam.

Nos processos de musealização da arqueologia no Brasil, não só encontramos sintomas de antropofagia em relação aos indicadores da memória, mas também identificamos os sinais da estratigrafia do abandono, construída ao longo do século XX, da qual os museus representam a última camada. Entretanto, neste momento, assistimos a mudanças consideráveis que têm ampliado este cenário museológico, possibilitando maior visibilidade de suas características. No âmbito dessas mudanças, a musealização de sítios arqueológicos assume papel mais definido e amplia os vetores de articulação entre a pesquisa e a sociedade, no que diz respeito às interfaces entre preservação e desenvolvimento local.

Este enfoque temático nos conduz também à reflexão sobre a importância da preservação e socialização dos sítios arqueológicos para a decodificação pública de uma das variáveis de lugares da memória e, neste sentido, contribui para a problematização dos processos que enunciam as premissas de apropriação e estranhamento patrimoniais.

Trata-se, portanto, de uma temática complexa, pouco abordada no Brasil pelos debates no âmbito da arqueologia,





negligenciada nos fóruns de museologia e apropriada nas discussões sobre monumentos, em geral, sob a ótica da arquitetura. Nos últimos anos, discutir perspectivas para sítios arqueológicos representa, ainda, avaliar questões de ecologia e urbanismo, entender o impacto sociocultural dos programas de turismo e ponderar sobre a importância da educação centrada nas expressões patrimoniais, entre muitas outras abordagens.

No quadro geral em que a arqueologia está inserida, no Brasil contemporâneo, a musealização dos sítios arqueológicos se defronta com uma perspectiva que tem sido delineada de forma frenética a partir do crescimento exponencial dos projetos de impacto ambiental, voltados para as prospecções que precedem a implantação de grandes obras de infra-estrutura do País. Por um lado, esses projetos têm esquadrinhado o território nacional com um ritmo empresarial mais veloz do que o tradicional ritmo acadêmico e, de acordo com a legislação, há uma obrigatoriedade em relação à preservação de vestígios arqueológicos. Por outro lado, as multas aplicadas devido a infrações no âmbito desses mesmos projetos têm viabilizado a constituição de processos museológicos.

Essa discussão exige o cruzamento de olhares interdisciplinares para encaminhamentos metodológicos multidisciplinares, organizados em torno de dois grandes eixos de preocupações. Em um sentido é necessário entender como os processos de musealização da arqueologia contribuem para a abertura dos caminhos do pertencimento como percursos fundamentais para o entendimento do exercício da cidadania; em outro sentido, encontra-se o desafio da acessibilidade aos lugares da memória como condição essencial à democratização dos bens culturais.

Neste texto, pretende-se indicar algumas dessas questões, retomando argumentos já abordados em outros trabalhos acadêmicos de minha autoria, procurando atualizar as perspectivas para o debate de um tema ainda muito polêmico e pouco decodificado entre nós.

Cultura brasileira e arqueologia: a difícil reciprocidade

O território deste país e a nação desta população têm sido interpretados, ao longo dos últimos séculos, a partir das mais distintas inspirações e contribuições acadêmicas. Fenômenos de diferentes naturezas têm servido de estímulos para essas análises, desde aspectos gerais da morfologia geográfica até características da culinária regional, passando pela história econômica, pelos estudos sobre a mestiçagem da

população, sobre os confrontos entre o erudito e o popular, entre o nacional e o local, entre muitas outras abordagens, têm apoiado as interpretações constitutivas da história da cultura brasileira.

Trata-se de um esforço reiterado, de inúmeras gerações de intelectuais, com vistas a entender a lógica da nação brasileira, em suas características estruturais e conjunturais, buscando a compreensão das continuidades e rupturas. Afloram temas vinculados à identidade e dependência culturais, às diferenças em relação a outros povos, às particulares formas de apropriação do meio ambiente tropical, às múltiplas reciprocidades entre as populações nativas e imigrantes, aos fluxos intermitentes dos grupos migrantes, à inserção deste país em um universo globalizado, ou seja: são estudos que nos explicam, interpretam as nossas características e evidenciam as referências culturais com as quais, como brasileiros, nos identificamos.

De acordo com as palavras de Otávio Ianni (1992:27),

Muitos estão interessados em compreender, explicar, ou inventar como se forma e transforma a nação, quais são as suas forças sociais, seus valores culturais, tradições, heróis, santos, monumentos, ruínas. Preocupam-se com o significado das diversidades regionais, étnicas ou raciais e culturais, além das sociais, econômicas e políticas. Meditam sobre as três raças tristes... Debruçam-se sobre o passado próximo e remoto.

Entretanto, é possível verificar que o olhar sobre o passado, que tem alimentado as análises históricas e antropológicas, alcança no máximo o confronto do período da conquista portuguesa, apesar da excelência dos estudos e da ênfase que é dada às pesquisas que objetivam explicar o Brasil.

Essas interpretações parecem tarefas de sempre para aqueles que atuam com o universo das idéias e manifestações culturais. A bibliografia é imensa e vem sendo constituída ao longo dos séculos, desde as observações dos primeiros viajantes do período da conquista, até os poetas do *hip-hop* contemporâneo. Apesar da riqueza das análises, a produção em arqueologia tem ficado, em geral, circunscrita à divulgação e conhecimento entre pares.

Percebe-se, então, que os estudos arqueológicos, embora voltados para a identificação e compreensão das continuidades e mudanças dos processos culturais das sociedades nativas, nas suas mais diferentes características, raramente são considerados como fontes para a interpretação desta nação. Considera-se que a ausência de um olhar interpretativo, capaz de identificar e resgatar da vivência de sociedades pré-coloniais os elementos que deveriam colaborar com a compreensão da identidade nacional, pode ser uma das razões da posição estranha que ocupa o conhecimento produzido por meio de estudos arqueológicos. Estudos estes sempre respeitados, mas nem sempre inseridos nas explicações sobre o Brasil (Bruno, 1999:23).

Sobre esses vestígios pré-coloniais, acumulam-se várias camadas de interpretações sobre mais de 500 anos de ocupação estrangeira deste território e, apesar de mais de um século de institucionalização da pesquisa e dos acervos, ainda são raras as abordagens que vinculam esses vestígios às nossas tradições e rupturas. Consolidou-se uma estratigrafia do abandono que isolou as fontes arqueológicas e as

circunscreveu ao terreno das memórias exiladas. No âmbito das instituições que preservam acervos, as coleções arqueológicas têm pouca articulação com outros conjuntos patrimoniais; no contexto da valorização dos sítios, a evidência do isolamento é ainda mais expressiva.

Se em relação à arqueologia pré-colonial há um desconhecimento no que tange à sua potencialidade interpretativa, há um certo desprezo no que diz respeito às pesquisas que evidenciam vestígios relativos aos períodos posteriores à conquista portuguesa.

Desta forma, a colonização propiciou diversos processos descaracterizantes em relação ao nosso passado remoto. A ocupação exaustiva da costa brasileira destruiu os sítios com vestígios dos grupos coletores–pescadores (sambaquis) e de horticultores (aldeias), sem contar a efetiva opção e imposição pelas letras e pela linguagem escrita. Em contrapartida, a oralidade e os artefatos foram relegados. Como lembra Darcy Ribeiro (1995:30),

(...) reconstituir esse processo, entendê-lo em toda a sua complexidade... parece impossível, reconheço. Impossível porque só temos o testemunho de um dos protagonistas, o invasor. Ele é quem nos fala de suas façanhas. É ele, também, quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas. O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador.

Os períodos posteriores não conseguiram valorizar, na dimensão adequada, os vestígios arqueológicos e as diferentes interpretações do Brasil foram se distanciando cada vez mais das contribuições nativas. Os planos políticos da Colônia, do Império e da República,



apesar de um olhar romântico em relação ao indígena e de uma certa estupefação em relação às práticas culturais dos escravos negros, não possibilitaram a contextualização desses vestígios. Os diferentes projetos de ocupação do interior do território, de exploração dos seus recursos naturais e de pacificação entre os diferentes segmentos da sociedade representaram, igualmente, momentos de destruição dos lugares da memória remota. Nesse contexto, apenas algumas expedições de viajantes ou naturalistas identificaram vestígios pré-coloniais que hoje se encontram inseridos em coleções museológicas.

A passagem do século XIX para o XX trouxe outras características à mencionada estratigrafia do abandono, as quais serão tratadas a seguir, quando abordarmos a trajetória institucional dos processos arqueológicos. É o período do início da institucionalização museológica no País e, também, das primeiras iniciativas científicas em relação à arqueologia. Entretanto, os vestígios das sociedades pré-coloniais





continuaram descontextualizados em relação ao universo de preocupações dos profissionais das ciências humanas, em franca especialização naquele momento. Mesmo nos estudos antropológicos, a ênfase recaiu muito mais em entender a presença do *outro cultural*, do que em verticalizar o conhecimento sobre a essência das sociedades indígenas, ao longo do tempo, e cruzá-lo com os dados extraídos de seus territórios por meio da arqueologia. Se no âmbito dos trabalhos acadêmicos a utilização de dados arqueológicos tem sido inexpressiva no que tange às explicações sobre o Brasil, o mesmo tem ocorrido com as expressões estéticas, que raramente partem de inspirações arqueológicas. Grosso modo a literatura, a música, o teatro, o cinema, a dança, entre outras, não cultivam as suas inspirações em nosso passado remoto.

Uma rara exceção pode ser verificada na obra *Macunaíma,* de Mário de Andrade, pois

este romance, que já foi repetidas vezes analisado pelos diferentes olhares, chama atenção, sobretudo, pelo fato de que o herói da narrativa recupera o que está em jogo, o seu talismã perdido: o muiraquitã. Em sua luta contra o imigrante burguês, Macunaíma busca e obtém um símbolo que, sabidamente, corresponde à ancestralidade dos traços culturais tapajônicos (Amazônia). Este genial autor, além do seu grande e singular trabalho relacionado à preservação patrimonial, foi capaz de construir uma história épica, que explica o Brasil a partir de um símbolo pré-colonial (Bruno, 1999: 29).

Nas últimas décadas, a arqueologia conseguiu maior visibilidade. Tornou de domínio público a perspectiva da existência de sociedades nativas que ocuparam o País desde tempos muito recuados. É expressiva a divulgação das descobertas de sítios arqueológicos por todos os meios de comunicação, possibilitando a popularização da figura do arqueólogo. Cabe sublinhar, também, que a legislação ambiental, em franco desenvolvimento nos últimos anos, contribuiu de forma expressiva para a valorização da pesquisa arqueológica, impulsionando, inclusive, o desdobramento da legislação patrimonial, com vistas ao fortalecimento da ação educativa e do tratamento curatorial dos acervos.

Ao mesmo tempo que a história das instituições museológicas deste país é relevante para a compreensão da referida estratigrafia do abandono, a trajetória institucional é fundamental para o entendimento da musealização de sítios arqueológicos em nosso território.

Museus de arqueologia no Brasil: a difícil visibilidade

Alguns autores já discutiram as questões que envolvem a pouca visibilidade da pesquisa arqueológica no Brasil. Meneses (1987: 187) apontou que a ausência

de sítios arqueológicos espetaculares como os Andes ou a Mesoamérica, ou mesmo a falta de espaço no quadro de honra em que brilham outros grupos americanos, calcinados pela descoberta e difusão do cacau, do tabaco, etc.,

podem ser explicativas da invisibilidade cultural dos vestígios arqueológicos. Já Funari (1994) registra que o fato de as pesquisas não estarem resolvendo os principais problemas, por exemplo, a antiguidade do homem americano ou a interpretação da arte rupestre, pode ser a razão da dificuldade de conexão com outros caminhos de análise das nossas manifestações culturais. Neves (1988:205), por sua vez, apontou a necessidade de um plano de emergência no que diz respeito à problematização das pesquisas arqueológicas e que, além da clássica pesquisa exploratória, as equipes deveriam

adotar modelos dedutivos, apoiados sobre testes de hipóteses competitivas bem formuladas. Este plano deveria apoiar-se, sobretudo, em uma mudança de referenciais epistemológicos e, para tanto, a formação de recursos humanos deveria ser priorizada, mas de nada adianta investir maciçamente na formação de recursos humanos no exterior se não forem garantidas condições materiais e espirituais adequadas nas instituições.

As análises desses autores evidenciam que já há algumas décadas os problemas sobre a visibilidade da arqueologia vêm sendo observados, como, também mostram uma confluência em relação às questões institucionais e, neste caso, museológicas. Para tanto, decifrar os problemas inerentes à musealização dos sítios arqueológicos no Brasil impõe um olhar sobre a trajetória dos museus.

A partir de um olhar retrospectivo é possível identificar que

sob a identidade de – Museu de Arqueologia – acumula-se, nos dias de hoje, uma multiplicidade de características museológicas que indica um passado comprometido com aspectos relevantes da história dos museus, no que diz respeito à importância do colecionismo para estas instituições, como também, a evidente parceria com diferentes fases das descobertas e da pesquisa arqueológica nestes últimos séculos. Outro aspecto marcante dessas instituições está vinculado ao caráter universalista de seu conteúdo, constituído de coleções difusas no tempo e no espaço. Da mesma forma, pode-se afirmar que, nas últimas décadas, esses museus têm servido também para o tratamento patrimonial da memória local, elevando-a, algumas vezes, ao patamar das referências nacionais e universais. Os museus de Arqueologia existem em todos os continentes, ainda reconhecidos como centros de pesquisa, vinculados em sua maioria às universidades e responsáveis por parcelas significativas do patrimônio que tem sido preservado ao longo dos séculos. (...) As coleções

arqueológicas estão na gênese da história dos museus. Amparados em alguns séculos de investigação e interesse pelo passado, pelo exótico e pelo diferente, esses acervos foram constituídos, de uma certa forma, para diminuir a distância entre as sociedades que vivem em tempos distintos. Espelham, também, a colonização, o saque e a destruição de alguns povos por outros. Sobretudo, esses acervos, espalhados em museus de portes diferentes, podem sinalizar aspectos inerentes à longevidade e diversidade da herança patrimonial dos seres humanos (Bruno, 1999:35 e 36).



No que tange aos modelos museológicos tradicionais, distinguimos dois grandes segmentos que têm perpetuado a musealização da arqueologia em diferentes países. Por um lado, constatamos os museus *arqueológico-artísticos*, estruturados em torno de análises estéticas, no âmbito da história da arte, em geral vocacionados para a preservação das coleções da Antiguidade Clássica, ou das culturas andinas e mesoamericanas. Por outro lado, identificamos os *museus arqueológico-tecnológicos*, responsáveis pela musealização dos vestígios pré-históricos e vinculados aos estudos de antropologia e ciências naturais. Dessa forma, ainda hoje podemos encontrar vestígios arqueológicos embasando as pesquisas, os discursos expográficos e as ações educacionais, em distintas tipologias de museus. Sabemos também que os novos processos de musealização, que têm sido responsáveis pela implementação de museus ao ar livre, museus comunitários, ecomuseus, museus de cidade, museus de território, museus de sociedade, entre outros, são igualmente integrados por acervos arqueológicos.

As pesquisas arqueológicas e os seus respectivos acervos têm contribuído de forma singular para o desenvolvimento dos estudos de museologia, desafiando as metodologias de trabalho relativas à cadeia operatória de procedimentos de salvaguarda e comunicação e, sobretudo, escancarando as dificuldades relativas à projeção sociocultural dos processos museológicos no que se refere aos caminhos da acessibilidade e do pertencimento patrimoniais. Do colecionismo exaustivo à devolução de acervos aos seus locais de origem, passando pelos dilemas da preservação ambiental, a

arqueologia, em sua dimensão museológica, está envolvida nestes impasses. Note-se, ainda, que a arqueologia é uma das poucas áreas de conhecimento que constrói suas análises a partir da destruição de suas fontes primordiais, os sítios arqueológicos, confrontando diretamente as noções de preservação patrimonial. Entretanto, a história da arqueologia nos museus é permeada pelas idéias de conquista, de abandono e de mudanças e, no Brasil, estas idéias constituem mais um dos eixos dos processos colonizadores.

De um ponto de vista internacional, a musealização da arqueologia está consolidada, nos dias de hoje, a partir das seguintes características: a) inserção patrimonial em museus de distintas tipologias; b) musealização das áreas de pesquisa *in loco*, por meio da constituição de museus de sítio, da reconstituição de vestígios construídos e do salvamento arqueológico de áreas vulneráveis aos processos de desenvolvimento; c) implantação de depósitos de pesquisa, como estruturas de apoio tanto das pesquisas quanto dos museus; d) gerenciamento informatizado dos acervos e da documentação primária dos trabalhos de campo e laboratório; e) apresentação de discursos expositivos embasados na contextualização dos objetos arqueológicos no tempo e no espaço, como também a divulgação simultânea dos processos de trabalho e da análise dos resultados; f) vinculação entre os princípios da educação patrimonial e da arqueologia experimental, para a sensibilização e apropriação dos bens arqueológicos em relação ao grande público, a partir de museus e monumentos.







A essas características sobrepõe-se um aspecto preponderante que marcou a institucionalização da arqueologia: foram expressivas as operações de *transferências patrimoniais* com fins políticos ou científicos que reuniram nos grandes centros os resultados de saques, coletas e espoliações de todas as regiões do mundo. Até hoje, poucas vozes se rebelaram em repúdio por essas

transferências de fragmentos da vivência de sociedades do passado.

No Brasil, essas características assumem contornos próprios, vinculados à trajetória das nossas instituições de pesquisa e preservação. São poucos os trabalhos que avançam nessas análises. Entretanto, é possível identificar alguns percursos que delinearam o cenário da musealização dos sítios arqueológicos.

Em um primeiro momento, ao longo do século XIX, registramos a importância das primeiras instituições museológicas: Museu Nacional no Rio de Janeiro, Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, e Museu Paulista, em São Paulo, no que se refere à implantação das estruturas institucionais que contaram com investigações arqueológicas ou custodiaram coleções pré-coloniais, contextualizando esses acervos no âmbito da história natural, conforme preconizavam os cânones internacionais da época. Neste cenário, foi fundamental a atuação de Ladislau Neto, que teve a sua formação científica na França com o pré-historiador Boucher de Perthes e, de volta ao Brasil, implementou expedições para coleta na Amazônia, organizou a Exposição Antropológica Brasileira, elaborou manuais para organização de acervos, entre muitas outras iniciativas que contribuíram para a valorização dos vestígios arqueológicos. A partir do mencionado Museu Nacional, este pesquisador estimulou a criação de instituições em diversas capitais, incentivou o intercâmbio de coleções e procurou levar para esta instituição exemplares de todo o País. Dessa forma, os museus brasileiros entraram no século XX com coleções arqueológicas provenientes de coletas assistemáticas, como locais de ensino e produção científica, como depósitos de objetos ordenados, atuando a partir de uma perspectiva enciclopédica, evolucionista e classificatória. A atenção, nesse momento, estava orientada para as coleções e não para os sítios arqueológicos.

O avanço nas especializações científicas, que foi compartimentando o conhecimento, é responsável por uma sensível mudança nesse quadro. Por um lado, as áreas foram assumindo autonomia disciplinar, como foi o caso da zoologia, arqueologia e botânica e, por outro, o grande impulso voltado para a antropologia privilegiou os grupos indígenas vivos. Assim, teve início a trajetória de coadjuvante institucional que pode ser imputada à musealização da arqueologia neste país, pois os olhares estrangeiros que estavam à frente desses primeiros museus, salvo alguns momentos episódicos, não valorizaram os vestígios arqueológicos.

Em um segundo momento, durante a década de 1930, importantes projetos museológicos foram implantados no País, mas voltados, sobretudo, para a valorização do patrimônio colonial. Mesmo o Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, organizado nesse período, não contempla os vestígios das sociedades pré-coloniais, estabelecendo uma cisão até hoje visível na instituição. Da mesma forma, a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional e a promulgação da legislação protecionista não alcançam, em uma primeira fase, a preservação dos bens arqueológicos. É possível afirmar que esse momento representou um período de trevas e obscurantismo no que corresponde à musealização da arqueologia, pois

as já mencionadas grandes instituições museológicas estavam sendo confrontadas no mundo todo, definitivamente, pelas especializações científicas e pelos desdobramentos dos museus em instituições monográficas. Neste movimento, os vestígios arqueológicos deixaram de fazer parte das Ciências Naturais e ainda não tinham conseguido estabelecer parcerias com objetos etnográficos. Por outro lado, os planos museológicos nacionalistas, envolvidos em uma política cultural nunca vista no país, não orientaram as suas intenções para a preservação, apropriação e extroversão dos vestígios pré-coloniais. A nacionalidade começou a ser talhada por diversos museus, com forte apoio estatal, sem levar em consideração a memória arqueológica (Bruno, 1999:85).

A partir da década de 1950, abrindo um terceiro momento, o País começou a ser decifrado arqueologicamente por equipes estrangeiras – americanas e francesas –, que contribuíram de forma singular para o desenvolvimento das pesquisas e capacitação profissional, mas, pela própria origem, não tiveram grandes interesses em criar ou revigorar instituições museológicas. Esses projetos, por sua vez, possibilitaram a estruturação de instituições em todo o País que não evidenciavam desenvoltura nos procedimentos museológicos de salvaguarda e comunicação. Assistimos, nesse período, à implantação de laboratórios e núcleos de arqueologia ou aos departamentos universitários assumindo as pesquisas. A projeção desses estudos terminava nas análises de laboratório ou nas publicações acadêmicas.

O movimento que alterou essa trajetória está vinculado às discussões em torno da preservação de sítios arqueológicos e da própria elaboração de legislação para este fim. Cabe destacar a presença de Paulo Duarte, em São Paulo, e a de José Loureiro Fernandes, no Paraná, como grandes incentivadores do debate. Pode-se afirmar que, nesse momento, nascia no Brasil a consciência da preservação dos sítios arqueológicos e, por sua vez, o embrião dos processos de musealização. Esses mesmos especialistas criaram instituições, respectivamente, o Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo e o Museu de Arqueologia e Etnologia de Paranaguá da Universidade Federal do Paraná, que abriram caminhos para a valorização dos processos museológicos sobre o nosso passado pré-colonial. Conseguiram, ainda, a promulgação da Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961, voltada para a proteção dos sítios arqueológicos.



Esses três momentos, que sinalizam os aspectos inerentes às origens da historicidade da pesquisa arqueológica no Brasil, evidenciam as

características delineadas para o desenvolvimento dos processos de musealização. Por um lado, há a inserção coadjuvante nos planos institucionais; por outro, há posição de exílio em relação à identidade patrimonial. Com esses ritmos, a pesquisa e a formação universitária foram consolidadas no Brasil entre as décadas de 1960 e 1990, mas não ficaram restritas aos estudos sobre o período pré-colonial, pois outros temas ligados à escravidão, à industrialização, ao urbanismo, entre outros, passaram a despertar o interesse das instituições de pesquisa.

É desse período o início do olhar em relação à valorização dos sítios e dos processos de musealização. São olhares fortes, porém estanques e que tratam os vestígios arqueológicos em discursos museológicos isolados. São raras as contextualizações com outras referências patrimoniais. Entretanto, merecem destaque as Ruínas e o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul; o Museu Arqueológico do Sambaqui, de Joinville, e a preservação de sambaquis locais; as Ruínas e o Museu de Sítio de Itaipu, no Rio de Janeiro; a preservação de grutas e paredões rochosos com arte rupestre, em Minas Gerais; a Fundação Museu do Homem Americano na Serra da Capivara, no Piauí, entre outras. São esforços que extrapolam os projetos de pesquisa arqueológica e se envolvem em questões ambientais, arquitetônicas, urbanísticas, como também atuam em relação aos problemas socioeconômicos das regiões circundantes. Esses projetos exigem ações interdisciplinares e têm sido conduzidos pelos diferentes poderes públicos ou por organizações não-governamentais.

A universidade brasileira, a partir da atuação em diferentes capitais, tem contribuído de forma singular para a ampliação deste cenário, mantendo instituições de pesquisa que desenvolvem processos museológicos relativos à arqueologia, cada vez mais contextualizados em grandes questões sócio-históricas e ecológicas. São importantes as contribuições, ainda hoje, do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que contribui também com propostas de musealização de sítios no litoral do estado. Destaca-se, ainda, a experiência renovada do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, do Museu Antropológico da Universidade Federal de Florianópolis, do Museu de História Natural da Universidade Federal de Minas Gerais, entre outros, pelas iniciativas de revitalização dos discursos expositivos, ampliação dos projetos educacionais extramuros e desenvolvimento de estratégias para o gerenciamento dos enormes acervos sob guarda desses museus. As ações universitárias têm sido desdobradas na implantação de museus locais em cidades do interior, pela itinerância de exposições e de projetos de educação patrimonial e, sobretudo, pela produção de recursos pedagógicos.

O esforço universitário vem sendo acompanhado por inúmeras iniciativas do Ministério da Cultura, a partir da Coordenadoria de Arqueologia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que tem ampliado o escopo da legislação preservacionista e qualificado o perfil das ações de fiscalização, além do

desenvolvimento de projetos de musealização de sítios, como está ocorrendo em Florianópolis, com a preservação de inscrições rupestres, ou no Rio de Janeiro, com a evidenciação dos vestígios urbanos no Centro da cidade.

Ao lado destas ações que potencializaram os reflexos dos estudos arqueológicos, multiplicam-se, em todas as regiões do País, os projetos de impacto ambiental, amparados por uma legislação preservacionista, que estimula as ações de educação patrimonial e têm sido responsáveis por um considerável avanço no que diz respeito à musealização da arqueologia. Novos museus têm sido criados, como o Museu Arqueológico de Xingó, em Sergipe, que contextualiza um roteiro de sítios para visitação pública; ou o Museu Regional na Usina de Segredo, no Paraná, que apresenta um discurso expográfico sobre a história regional. Outros têm sido revitalizados, como o Ecomuseu de Itaipu, no Paraná. Estes novos processos museológicos, apesar de nascidos a partir de grandes empreendimentos empresariais, contribuem de forma expressiva para o desenvolvimento sociocultural das regiões em que estão inseridos. Ainda no contexto desses impactos, os sítios arqueológicos urbanos têm sido musealizados e, nesse sentido, exercem um importante papel na revitalização dos centros históricos. Podemos mencionar como exemplos o projeto Feliz Lusitânia, em Belém, ou Vila Flor, em Natal.

Esta expansão da musealização da arqueologia tem atuado de forma significativa para a capacitação de professores e estudantes, e as propostas de educação patrimonial são disseminadas por diferentes níveis do currículo escolar. Nesse sentido, os diferentes tipos de museus têm desenvolvido projetos pedagógicos com a finalidade de popularizar a figura do arqueólogo e divulgar os procedimentos de pesquisa.

Cabe sublinhar que as discussões sobre a preservação e a socialização de sítios arqueológicos têm ampliado de forma considerável os seus espaços no âmbito da Sociedade de Arqueologia Brasileira, desencadeando debates metodológicos; possibilitando a produção de material didático com as mais variadas funções e inserindo os problemas de musealização na agenda das abordagens arqueológicas.

Finalmente, podemos avaliar que a musealização de sítios arqueológicos no Brasil está em franco desenvolvimento, encontra-se inserida em um cenário multifacetado permeado de instituições universitárias, com outras vinculadas ao poder público, seja ele municipal, estadual ou federal. Entretanto, ainda ocupa uma posição de coadjuvante nas discussões sobre cultura brasileira.

Bibliografia

BRUNO, Cristina. Musealização da arqueologia: um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema. *Cadernos de Sociomuseologia, n.17.* Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999.

FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. *Arqueologia.* Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.

IANNI, Octávio. *A idéia do Brasil moderno.* São Paulo: Brasiliense, 1992.

MENESES, Ulpiano Bezerra. T. de. Identidade cultural e arqueologia. In: Alfredo Bosi (org.). *Cultura brasileira – temas e situações.* Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1992.

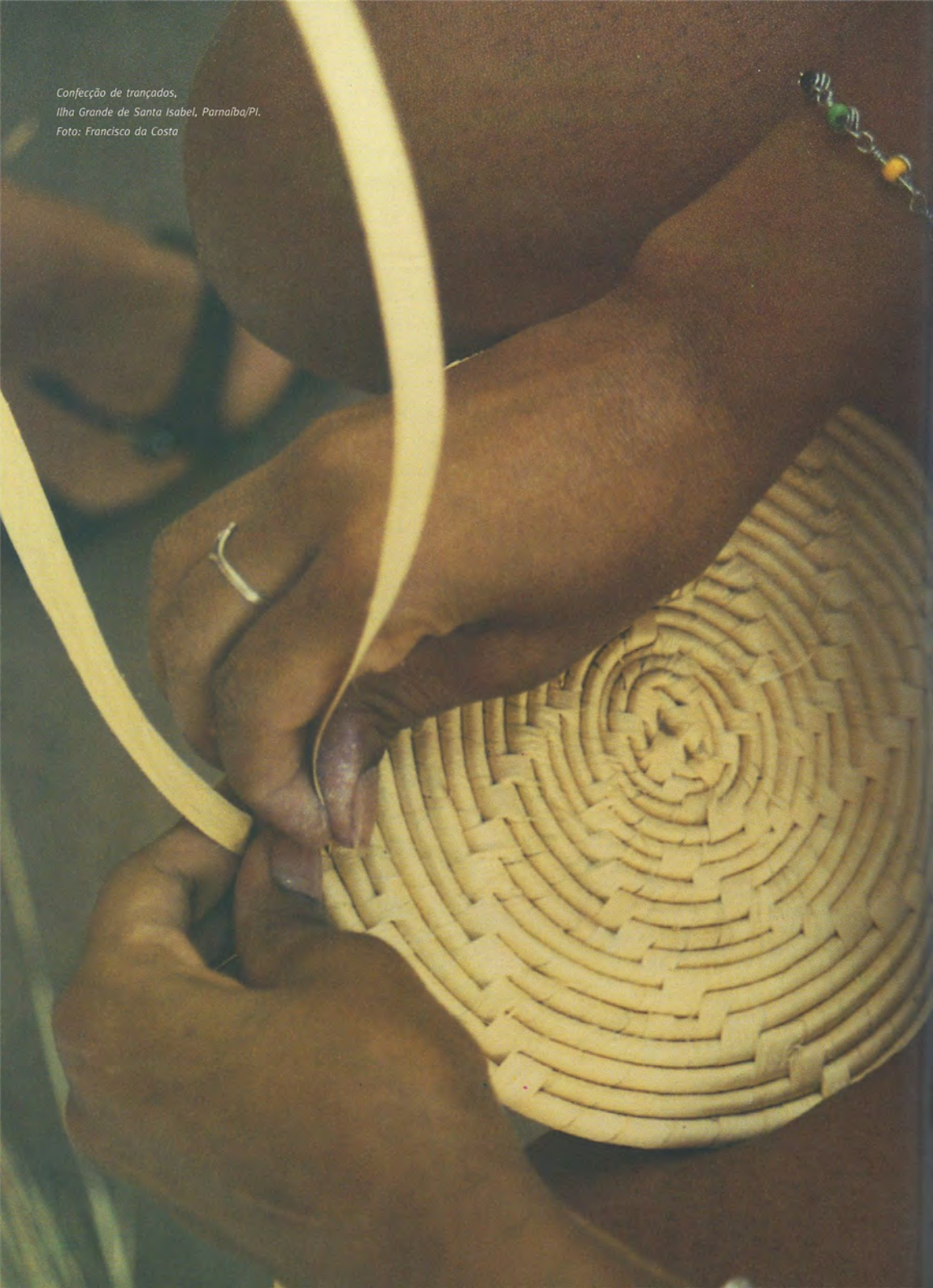
NEVES, Walter Alves. Arqueologia brasileira: algumas considerações. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.* Série Antropologia, v. 4, n.2. Belém: MPEG, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro:* a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.





Fotos de pinturas rupestres localizadas em diversos sítios do Parque Nacional da Serra da Capivara e objetos arqueológicos integrantes dos acervos dos museus Goeldi no Pará, Nacional da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, e do Sambaqui, em Joinvile, Santa Catarina. Material produzido para a exposição Antes – História da Pré-história, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. Fotógrafo: César Barreto.



Confecção de trançados,
Ilha Grande de Santa Isabel, Parnaíba/PI.
Foto: Francisco da Costa

Cláudia Márcia Ferreira

Sala do Artista Popular: 20 anos de banquete

A gente não quer só comida
A gente quer comida, diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída para qualquer parte

Esta estrofe da música dos Titãs, que mobiliza centenas de pessoas, jovens e adultos, com seu estilo de protesto, põe em pauta a essência que caracteriza, ou distingue, os seres humanos: a necessidade de transcender a existência física.

Não existimos apenas quando mantemos o corpo alimentado; as necessidades humanas ultrapassam em muito aquelas fisiológicas. Os alimentos que nos sustentam enquanto seres que pensam e conduzem o rumo da própria existência (e a de outros seres vivos) – e que são responsáveis pelos caminhos que constroem – são também construídos de ingredientes para os *sentidos* da razão, da emoção, da paixão.

Nessa trajetória do *assim caminha a humanidade* (com passos de formiga, e sem vontade, como diz a música do Lulu Santos), construímos valores, fazemos descobertas, repetimos fórmulas, produzimos mudanças, alteramos ritmos, sonhamos com dias melhores. Deixamos rastros que registram nossa trajetória – memórias.

Tradicionalmente, os museus se ocupam disto: de guardar e expor nossa memória, ou alguns de seus elementos. Partes de um grande conjunto que possamos remontar. Mas para quê? Para sabermos o que trilhamos, como, quando e para quê? Certamente. Mas, sobretudo, para que possamos ir mais adiante com essas informações – sempre tendenciosas, aliás, porque tomadas por um determinado grupo, num determinado tempo, para uma função especial: reiterar um valor, transformar uma ameaça, mudar um sentido ou uma situação. Algo, entretanto, nos move, nos mobiliza e nos orienta.

Os museus de antropologia e de etnografia dedicam-se a buscar os sentidos da existência dos diferentes grupos humanos que compõem as sociedades que conformam ou que dão forma a uma comunidade, de uma determinada nação, num tempo. Dedicam-se a tentar entender as formas de se relacionar, de se organizar, de ver e reagir no tempo social.

Os objetos desses museus – de uso cotidiano, do trabalho, religioso ou festivo – interessam pela capacidade de expressar um determinado ponto de vista, proposto pelo mediador que os coleta e expõe.

E a quem interessa essa perspectiva? Quem são esses mediadores? Qual o papel que exercem?

São indivíduos de fora dos grupos sociais que analisam, exercitando olhares apurados a



Comercialização de peças da exposição Tecelagem de Unaí, na Sala do artista popular, Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular/Iphan/MinC. Foto: Francisco da Costa

partir de uma lente teleobjetiva que vive à caça da diversidade – do outro, aquele que não sou eu e de quem imagino (e faço enorme esforço intelectual para isso) seja porta-voz.

Assim, os objetos desses museus são investidos, por esses mediadores, do poder de porta-vozes daquilo que continua se transformando lá fora, num contexto próprio. Por isso, para além de cada moringa, vale o conjunto das fotos que mostram sua manufatura, dos lugares e dos modos como é usada, de quem a usa e do que vai dentro. As fotos e filmes ganham papel relevante. E as vozes dos atores principais – que fazem e usam as moringas – são consideradas essenciais. Para esses museus, o papel de guardiães da memória é uma conseqüência da função de conhecer o outro e de difundir a visão do outro. E nesse

Seqüência: confecção de uma colher de pau, no município de Pedras de Maria da Cruz, Minas Gerais. Foto: Francisco da Costa



sentido exercem um papel contemporâneo na difusão da diversidade cultural.

Nessa direção é que foi criada a Sala do Artista Popular, integrada ao Museu de Folclore Édison Carneiro, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, instituição de pesquisa, documentação e difusão das expressões de cultura próprias dos estratos populares da sociedade, atualmente vinculado ao Departamento de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Hitórico e Artístico Nacional – Iphan.

A Sala do Artista Popular é um espaço de exposições temporárias com características específicas e é também um programa de atuação que tem imprimido uma dinâmica especial à instituição.

Comemorando 20 anos de existência com funcionamento ininterrupto, o espaço-programa caracteriza-se inicialmente pelo trabalho de pesquisa de campo que se desenvolve em diferentes comunidades deste enorme país que é o Brasil.

É instrumento de parceria com estados, municípios, organizações da sociedade civil, empresas públicas e privadas com os quais desenvolvemos as diferentes etapas e partilhamos os recursos necessários.

Em sua 145ª edição, já realizou pesquisas sobre a produção de diferentes indivíduos e grupos. São agricultores, donas de casa, pescadores, homens, mulheres, de raças e credos diferenciados; de idades e etnias distintas. Muitos brasileiros. De mais perto e de mais longe de centros urbanos. De áreas de matas e rios, de lagoas e mares; de morros e planícies; da caatinga, do planalto Central, do Pantanal; da Amazônia. Do Norte, do Sul, do Leste e do Oeste. São brasileiros e brasileiras. Documentamos com fotos e fitas gravadas o que fazem, auscultamos o que pensam, ouvimos o que sonham. Buscamos intervir numa realidade nem sempre pacífica, por vezes cruel, às vezes surpreendente, quase desconhecida por muitos, mas sempre real.

Em todas as edições produzimos um registro voltado para a difusão: o catálogo da exposição realizada no espaço Sala do Artista Popular. Textos das pesquisas etnográficas com fotos e partes de depoimentos acompanham a trajetória desse programa.

O trabalho da pesquisa documentada prolonga-se na exposição de curta duração,







Artesão explica ao público o processo de tecer, durante a inauguração da exposição Tecelagem de Unaí, na Sala do artista popular, Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular/Iphan/MinC , 29 abr. 2004.

em torno de 30 a 40 dias, prazo durante o qual preparamos já a próxima edição. É uma dinâmica que se repete quase ininterruptamente – do trabalho de campo ao espaço de exposição.

Até aqui, o que esse programa faz é alimentar um processo de conhecimento e difusão dos diferentes modos de ver, entender o mundo por meio das expressões artísticas e do fazer artesanal de diferentes grupos e pessoas. E assim permite, simultaneamente, a fruição dos visitantes que freqüentam os espaços do Museu e que por meio dos objetos, fotos e textos vão-se alimentando dessas informações e conhecendo novos sentidos.

Mas o que torna esse programa especial, a meu ver, são duas características que ele congrega: a comercialização das peças que são expostas e a presença de artistas ou artesãos envolvidos, seja na ocasião da inauguração da mostra ou em oficinas realizadas no período.

Isso porque essas características significam a participação efetiva dos autores, ou seja, por meio da possibilidade de vender seus produtos, alcançam de modo direto renda e, de forma simbólica, auto-estima – alguém compra o que eles produzem, logo valoriza o que eles fazem.

A vinda ao espaço de exposição, por sua vez, para oficinas ou mesmo só para a festa de abertura, significa o momento maior de reconhecimento e reafirmação. O público presente e as obras expostas, ao lado da exposição de longa duração do Museu, são então apropriados – pessoas e espaços diferentes – pelos artistas e artesãos. Quem olha o quê? O que vende? Quais são as curiosidades do público? Quem são essas

pessoas que visitam museus e para que o fazem?

Esse é o momento do caminho de volta, da troca, da socialização dos códigos dos mediadores para que sejam reapropriados e ressignificados. É a saída para outras partes. É aqui que o sonho encontra uma brecha para ser realidade e alimentar novos sonhos, pensar um país e um mundo mais justos. Cultivar nossas utopias.

A Sala do Artista Popular, criada no Instituto Nacional do Folclore, sob a direção de Lélia Frota e marcando o período de Aloísio Magalhães na Secretaria de Cultura, completou 20 anos. Duas décadas de atuação de um programa de trabalho que também dá nome a um espaço. Trata-se de uma proposta que começa com o desejo de conhecer e a vontade política de agir para construir um lugar mais plural para existir, para conviver, para viver com base no respeito à diversidade e com o compromisso de socializar os instrumentos públicos.

O programa da Sala do Artista Popular serve de alimento permanente para a equipe que trabalha no Centro – pesquisadores, museólogos, educadores, documentalistas, administradores; mostra-nos a razão e os compromissos da instituição, os limites e o potencial das intervenções, os anseios e as urgências dos indivíduos e grupos com os quais dialogamos. É um aprendizado permanente que gratifica e amadurece nossas idéias e ideais.

Esse programa inspirou outro, o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais – Paca –, com o qual o Museu exercita ainda mais a antropofagia cultural, porque atua diretamente nas comunidades, propondo investimentos negociados com os diferentes grupos, convivendo com os problemas e soluções locais, com as fragilidades e potencialidades das tradições artesanais que fazem parte de distintos mundos socioculturais. Aqui, mais uma vez, reunimos vivências e registros, alimentamos a memória documental para ser consumida pelos usuários do Museu. Ao mesmo tempo, buscamos socializar esses instrumentos com os quais convivemos: o museu enquanto espaço, processo, lugar de fruição, de formação de opinião, usina de projetos que pode estar acessível a todos. Que deve estar para todos. Guardando e cuidando de símbolos da memória, intervindo e agindo em direção ao futuro.

Espaço de exposição e venda do artesanato em Apiaí, São Paulo. Adaptação do espaço elaborado no âmbito do projeto Mestras da cerâmica do Vale do Ribeira.
Foto: Luis Carlos Ferreira





Gustavo Barroso, diretor e professor do curso de museus, acompanhado de estudantes.

José Reginaldo Santos Gonçalves

Os museus e a representação do Brasil

Os museus como espaços materiais de representação social

With good reason postmodernism has relentlessly instructed us that reality is artifice yet, so it seems to me, not enough surprise has been expressed as to know how we nevertheless get on living, pretending – thanks to the mimetic faculty – that we live facts, not fictions.[1]

Michael Taussig, *Mimesis and alterity*: a particular history of the senses

Ao visitarmos um museu, mal percebemos a complexidade do sistema de relações sociais e simbólicas que tornaram possível a sua formação e asseguram o seu funcionamento. Percorrendo o circuito das exposições, somos levados a esquecer todo o processo de produção de cada um dos objetos materiais expostos, a história de cada um deles, como chegaram ao museu, assim como todo o trabalho necessário à sua aquisição, classificação, preservação e exibição naquele espaço. Os agentes e as relações que tornam possíveis esses processos ficam na penumbra, em favor do enquadramento institucional dos objetos numa determinada exposição.

Na verdade, para que esta aconteça, é preciso uma extensa e complexa cadeia de ações sociais e simbólicas. Ao situarmos essa cadeia no tempo, além de sua configuração no espaço, ela torna-se ainda mais extensa e complexa. Um longo caminho geográfico e histórico deve ser percorrido, desde aquelas ações necessárias à aquisição e elaboração da matéria-prima indispensável para a produção até as ações de produzir, utilizar, adquirir, colecionar, classificar, preservar e expor os objetos materiais que compõem uma exposição.

O espaço material dos museus é constituído, social e simbolicamente, pelo tenso entrecruzamento de diversas relações entre grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias profissionais, público, colecionadores, artistas, agentes do mercado de bens culturais, agentes do Estado, etc. As idéias e valores que norteiam essas relações são dramatizados por meio de uma "teia de significados" (Weber, 1978; Geertz, 1973), cuja coerência e estabilidade são permanentemente ameaçadas por questionamentos externos e internos ao próprio campo. Meu objetivo é descrever e interpretar parcialmente essa teia, suas ambigüidades e tensões e revelar o seu papel na construção e no funcionamento dos museus como espaços materiais de representação social no Brasil.

Os museus têm sido associados, nas modernas sociedades ocidentais, aos espaços da *cultura*, no sentido da *cultura letrada*, da *alta cultura* ou da *cultura erudita*, por oposição



Formandos de 1936



Formandos de 1937

às *culturas populares* ou à *cultura de massa*. Espaços demarcados social e simbolicamente definem-se por uma relação de supremacia ideológica em face de outras formas culturais. Eles dramatizam, desse modo, uma concepção especificamente ocidental e moderna de cultura. Enquanto, para as sociedades tribais e para as sociedades complexas tradicionais, a *cultura* é pensada como algo intimamente ligado às experiências sagradas e profanas da vida cotidiana e ao contexto de relações sociais que estruturam essas experiências, nas sociedades modernas a cultura veio a ser *objetificada* (Handler, 1985), concebida como uma dimensão separada da experiência cotidiana das relações sociais, como um espaço nobre que abriga um conjunto de objetos passíveis de serem apropriados, contemplados, preservados e representando valores transcendentais.

As relações entre esse espaço nobre e as demais formas de cultura, no entanto, vêm sendo progressivamente desestabilizadas e suas fronteiras demarcatórias aparentemente enfraquecidas. Os produtos das culturas populares e da cultura de massa são incorporados naqueles espaços; na qualidade de produtos da chamada cultura erudita são igualmente incorporados, reinterpretados e difundidos pelos meios de comunicação. Esse processo, é importante sublinhar, não se desenrola num mesmo plano, em que tudo se homogeneizaria num processo de *globalização* e *transnacionalização* da cultura. Na verdade, esse processo de circulação da cultura está submetido a divisões e hierarquias, a estruturas nacionais e locais de natureza social e simbólica, cuja lógica de funcionamento precisa ser decifrada para que se possam perceber os limites reais e avaliar lucidamente os seus efeitos sociais.

Ao adquirir, por variados meios, objetos das mais diversas procedências, ao classificá-los como componentes de uma determinada coleção e ao exibi-los publicamente, os museus modernos não somente expressam como fabricam idéias e valores por meio dos quais as relações entre sociedades, grupos e categorias sociais são pensadas. Seu estudo nos dá acesso aos mecanismos pelos quais essas idéias e valores circulam socialmente, como são reproduzidos, reinterpretados e disseminados no espaço público das sociedades modernas. Aquilo a que Françoise Héritier chamou "simbólica elementar do



Formandos de 1938



Formandos de 1940

idêntico e do diferente" (1979:217) é elaborado de modos particulares através daqueles procedimentos de aquisição, classificação e exibição de objetos pelos museus. Oposições fundamentais do universo social e ideológico moderno tais como civilizado/primitivo, nacional/estrangeiro, erudito/popular, elite/povo, passado/presente e principalmente autenticidade/inautenticidade são representadas e disseminadas no espaço dos museus, o que os transforma em rico material de estudo sobre os sistemas de relações sociais e os sistemas de idéias e valores vigentes no contexto das sociedades modernas.

Desde as duas últimas décadas do século passado, tem crescido notavelmente o número de estudos produzidos sobre coleções, museus e patrimônios culturais, sobretudo nas áreas de antropologia e de história. Os primeiros concentram-se em coleções e museus etnográficos e étnicos (Clifford, 1997; 2003; Dias, 1991; Stocking, 1983; Karp e Lavine, 1991; Karp, Lavine e Kreamer, 1992; Thomas, 1991; Ames, 1992; Jacknis, 2002); os segundos, em coleções e museus históricos e de arte (Pomian, 1987; 2003; Poulot, 1993; Bann, 1994; McClellan, 1994; Beard, 1994; Bennett, 1995; Sherman e Rogoff, 1994; Jones, 1993). Esses estudos estão associados, por um lado, às transformações ocorridas nessas disciplinas desde a última década. Na antropologia, ao processo de *auto-reflexão* sobre os paradigmas antropológicos e que se fazem presentes não somente nos textos dos antropólogos mas também no espaço dos museus (Karp e Lavine, 1991; Karp, Lavine e Kreamer, 1992). Na história, aos questionamentos da predominância da história econômica e social e à configuração de uma história sociocultural ou político-cultural (Pomian, 2003), além da ampliação das fontes utilizadas pelos historiadores, daquilo que enfim é passível de ser considerado *material histórico*.

Por outro lado, esses estudos sobre coleções, museus e patrimônios dão repercussão a aspirações e reivindicações formuladas por movimentos sociais de natureza nacionalista, étnica ou religiosa em defesa de suas respectivas concepções de identidade e memória. Um exemplo ostensivo corrente desde os anos 60 é o processo de reivindicação, por parte de



Formandos de 1941



Formandos de 1942



Formandos de 1943

sociedades nacionais e grupos étnicos, para que sejam repatriadas coleções existentes nos grandes museus ocidentais (Greenfield, 1987; Hass, 1996).

No Brasil, desde as duas últimas décadas do século passado, alguns estudos têm sido realizados por antropólogos, sociólogos e historiadores sobre coleções e museus históricos, sobre os discursos oficiais do chamado patrimônio histórico e artístico nacional e sobre concepções locais de patrimônio cultural (Gonçalves, 1988; 1996; 2000; 2002; 2003; 2003a; Abreu, 1990; Rubino, 1991; Santos, 1992; Bittencourt, 1997; Fonseca, 1997; Menezes, 1992; Schwarcz, 1998; Abreu e Chagas 2003; Arantes, 1984). Fazem parte de um processo de reflexão sobre a chamada *alta cultura* ou *cultura de elite* em contraponto aos estudos centrados nas chamadas *culturas populares* ou na *cultura de massa*. Uma dificuldade fundamental enfrentada por esses estudos está precisamente na proximidade que, como pesquisadores, mantemos com esse objeto. Uma excessiva familiaridade tende a nos induzir a um procedimento de celebração ou de acusação, inibindo o poder de análise de nosso discurso. Ou, dito de outra forma, essa excessiva familiaridade pode levar por vezes os pesquisadores a reeditarem em suas análises as idéias e valores presentes nos discursos daqueles que são seus objetos de estudo. A antropologia, com sua tradição de estudo do *outro*, de sociedades e culturas radicalmente distintas das nossas, e de crítica permanente ao etnocentrismo, pode talvez se constituir num excelente ponto de apoio para nosso distanciamento em relação àquele universo. Antes de tudo, é preciso colocar em

perspectiva as próprias teorias ocidentais de cultura como algumas entre as teorias possíveis, problematizando assim a sua *universalidade*.

Minha sugestão é entender os museus como espaços integrantes dos modernos "sistemas de arte e cultura" (Clifford, 2003), por meio dos quais grupos e categorias sociais representam e constituem simbolicamente suas inter-relações e sua inserção na sociedade brasileira.[2] A estratégia assumida é a de focalizar os processos cotidianos de construção e reconstrução desses sistemas do ponto de vista de seus agentes. Assumi como tarefa inicial saber como os profissionais de museus, aqueles que são responsáveis pela formação, preservação e exibição de coleções, concebem sua atividade e que relação estabelecem entre esta e os diversos grupos e categorias sociais que compõem a sociedade brasileira e que, em princípio, devem estar representados, de formas diversas, em nossos museus.

O fato de iniciar esta reflexão assumindo o ponto de vista dessa categoria – em vez de ter iniciado pelo público dos museus, ou pelos colecionadores, ou ainda pelas agências e agentes do Estado responsáveis pela manutenção de grande parte dos museus existentes no Brasil – deve-se a uma escolha determinada: os profissionais de museus (em geral, museólogos formados em um curso universitário, mas nem sempre) ocupam uma posição central no processo de seleção, identificação, autenticação, preservação e exibição dos objetos que integram os acervos dos museus. Eles fazem uma mediação social e simbólica estratégica entre a sociedade, o Estado e o público.

Museus e museólogos

Na medida em que, durante a pesquisa que realizei junto desses profissionais,[3] intensifiquei meus contatos através de visitas a seus locais de trabalho e entrevistas, pude perceber algumas nuanças em nossas relações. Uma vez superada a fase dos encontros mais formais, foi ficando claro para eles que eu estava interessado não só nas teorias museológicas e na história dos museus, mas na experiência cotidiana desses profissionais em seus ambientes de trabalho, suas trajetórias na carreira, relações com seus pares, com o público, com o Estado, com outras fontes de financiamento.

Evidentemente que a partir de então as relações se tornaram mais complexas e meus entrevistados deixaram claro que estavam determinados a me esclarecer a respeito do que era um museu e o que era ser museólogo, considerando que minha posição era a de um estranho naquele meio. Um estranho em termos sociais, uma vez que eu não tinha vínculos institucionais com museus e escolas de museologia; e um estranho em termos culturais, já que, como antropólogo, partilhava um outro código disciplinar.

Alguns temas básicos se impuseram desde os primeiros contatos: os padrões de formação profissional, o papel social do museólogo, as relações com o mercado de trabalho, etc. Sobretudo enquanto as entrevistas se realizavam no espaço da escola de museologia, onde iniciei meus contatos. Quando as entrevistas eram feitas no espaço dos museus, o tema era o próprio museu e seu papel social, o significado específico do trabalho dos museólogos e a trajetória de cada um deles. Evidentemente, um e outro

tema são interdependentes e a ênfase dada a cada um deles reflete os contextos institucionais em que foi conduzida a pesquisa.

Entrevistamos uma série de profissionais, no Rio de Janeiro, vinculados a diferentes museus, com trajetórias profissionais distintas, na maioria mulheres, e de gerações diversas. Partilham todos a identidade profissional de museólogos expressa não só pela formação e pelo título acadêmico adquirido como pela sua efetiva atuação nesse campo, sendo profissionais de relativo prestígio junto de seus pares. Nessas entrevistas, conduzidas, a maior parte, nos seus locais de trabalho, solicitamos que nos contassem de que modo se tornaram museólogos e que descrevessem sua trajetória profissional. Formaram-se todos, em períodos distintos, na Escola de Museus do Museu Histórico Nacional. Em seguida, vieram a trabalhar inicialmente como estagiários e, posteriormente, como profissionais contratados no próprio Museu Histórico ou em outros museus públicos federais ou estaduais, no Rio de Janeiro ou em outros estados. Muitos vieram a trabalhar ou ainda trabalham como professores na formação de museólogos.

Em linhas gerais, é possível perceber, através do depoimento dos entrevistados, que ao longo dos últimos 70 anos ocorreram mudanças significativas nas concepções de museu e de seu papel social e conseqüentemente nos padrões de formação dos seus profissionais. Afirmar que essas mudanças ocorreram no sentido de uma progressiva profissionalização desse campo, embora não seja falso, pode induzir a uma visão linear e teleológica da história desse campo no Brasil. Assim, talvez seja mais prudente afirmar que esse processo de profissionalização obedece a tensões específicas entre conjuntos diferenciados e opostos de idéias e valores quanto ao papel social dos museus e a identidade dos seus profissionais.

Vamos analisar dois temas interdependentes que nos foram sugeridos pelos entrevistados:

a) os padrões de formação dos profissionais de museus;

b) as funções do museu e a especificidade do trabalho dos seus profissionais.

Formação profissional e as funções sociais do museu

No campo internacional da museologia, desde os anos 60 e 70, abriu-se um extenso debate expresso nos congressos e nas publicações. Esse debate foi desencadeado pelas teses identificadas com a chamada *nova museologia* e que vieram a se contrapor às concepções e aos modelos museográficos até então vigentes. Embora a nova museologia já não seja mais nenhuma novidade para os profissionais desse campo, os debates por ela gerados, de certo modo, fazem sentir seus efeitos até hoje e oferecem as coordenadas para a identificação das diversas posições atualmente nesse campo.

Na verdade, a expressão *nova museologia* é uma espécie de discurso guarda-chuva, abrigando posições diferentes mas que mantêm em comum sua oposição ao que seria o museu *tradicional*. Menos que um discurso com fronteiras disciplinares bem



Formandos de 1944



Formandos de 1946



Formandos de 1947

definidas, trata-se antes de tudo de um movimento que veio a afetar amplamente os padrões de formação de profissionais de museus e colocar em questão o papel social dessas instituições em diversos países, incluindo-se o Brasil. Segundo os teóricos da nova museologia, os museus devem assumir a sua função eminentemente social e superar os limites de uma concepção de cultura restrita à produção e circulação de bens culturais da elite, projetando-se assim como instituições afinadas com uma sociedade democrática. O museu tradicional seria elitista e voltado para si mesmo, distanciado do cotidiano dos indivíduos e dos grupos que compõem as modernas sociedades.

Uma obra coletiva publicada na França em 1985, significativamente intitulada *Nouvelles muséologies*, organizada por Alain Nicolas e editada pela associação Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale – MNES expõe, através de entrevistas e artigos de diversos autores sobre museus e museologia, algumas idéias e propostas básicas desse movimento. Segundo seu organizador,

a Associação ... Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale *reúne profissionais dos campos da cultura, do ensino e da comunicação, e também* [pessoas escolhidas] *pelas comunidades locais. Ela faz parte de uma corrente internacional que visa a reestruturar, animar e democratizar tudo o que diz respeito à memória coletiva e à criação e, mais particularmente, ao fenômeno museal atualmente em plena renovação* (Nicolas, 1985).

No prefácio dessa obra, Hughes de Varine, um dos criadores do conceito de *ecomuseu*, faz uma espécie de manifesto do Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale: propõe que os profissionais de museu, ou como ele os chama, *les gens de musée,*

...tomem a palavra fora dos circuitos oficiais; que se expressem como profissionais e pesquisadores de sua própria disciplina, em face dos teóricos de fora, dos críticos e dos funcionários (1985).

Afirma que deve procurar uma geração interessada no homem e no que é vivo, em oposição ao objeto e à morte (1985). Sobre a profissão de museólogo, diz que ela se constitui

...pelo nascimento de uma consciência coletiva de pertencimento, de um projeto comum, de interesses comuns, de práticas comuns (1985).

E ainda:

Como movimento, a associação destaca seu compromisso na sociedade contemporânea. Como união de grupos políticos, ela coloca em causa não as técnicas museológicas, mas suas missões fundamentais, seja para as valorizar, seja para as contestar propondo alternativas (1985).

Assim, diferenciando-se das organizações internacionais, as quais, segundo ele, pretendem criar uma disciplina científica, a museologia, o MNES

... tenta aqui abrir um meio de expressão à diversidade de comportamentos museológicos, a experiências e pesquisas. Seu objetivo é provocar uma reflexão individual e coletiva (1985).

Ele enumera alguns princípios do movimento:

1. o objeto está a serviço do homem e não o inverso; 2. o tempo e o espaço não se fecham entre muros e paredes; 3. a arte não é a única expressão cultural do homem; 4. o profissional de museu é um ser social, um ator da mudança, um servidor da comunidade; 5. o visitante não é um consumidor dócil, mas um criador que pode e deve participar da construção do futuro; 6. a pesquisa, a conservação, a apresentação, a animação são funções, grupos de técnicas, mas em caso algum missões do museu; 7. porque o museu, para nós, é ou deve ser um dos instrumentos mais perfeitos que a sociedade se deu para preparar e acompanhar sua própria transformação (1985).

Esses *princípios* resumem a orientação ideológica da chamada *nova museologia*. Estamos diante de uma das *ideologias culturais* nas modernas sociedades ocidentais cujo foco são os museus ou o que chamam o fato museal, na medida em que este não se restringiria aos espaços dos museus. Entre seus efeitos está o de redefinir o conjunto de idéias e valores que norteiam as práticas dos profissionais de museu. Nos termos do discurso da nova museologia, desloca-se a ênfase tradicionalmente dada aos objetos materiais para a relação de interdependência destes com a sociedade, como instrumentos de construção social e simbólica de identidades e memórias. Os objetos perdem assim a condição de depositários de valores transcendentes e, portanto, independentes das relações entre classes, grupos e categorias sociais. A própria idéia de *museu* é substituída pela idéia de *fato museal* ou ainda pela de *prática museal*, com o propósito de indicar que a atividade do profissional de museu não se restringe ao espaço da instituição *museu*. Essa atividade é ampliada no sentido de incluir aquelas que se realizam para além do espaço institucional de um museu, por exemplo, junto de determinada comunidade, junto de um bairro, numa pequena cidade, em colaboração com determinado grupo ou categoria social. De tal forma que aquilo que se considera *museu* passa a incorporar práticas e espaços que tradicionalmente estariam excluídos daquela categoria. Assim, o espaço e o tempo dos museus, tradicionalmente definidos por meio



Formandos de 1948



Formandos de 1949



Formandos de 1952



Formandos de 1953

de uma fronteira rigidamente delimitada, abrem-se para o exterior, enfraquecendo-se e, nos termos desse discurso, fortalecendo as relações de comunicação dos museus com a sociedade como um todo.

É possível afirmar que é nos limites dessas coordenadas ideológicas que se define a identidade dos profissionais de museu a partir dos anos 70 do século passado no Brasil. Desde fins dessa década, uma série de transformações ideológicas e institucionais na área de museus, parcialmente inspiradas pelo discurso da nova museologia, provoca uma redefinição nos padrões de formação dos profissionais.[4] Essa redefinição vem opor-se aos padrões estabelecidos ao longo de algumas décadas, desde os anos 30, quando se instituiu a primeira escola de museologia do País (Dumans, 1942).

A história da formação dos profissionais de museus no Brasil confunde-se, em grande parte, com a história do Museu Histórico Nacional, fundado por Gustavo Barroso. Os paradigmas museográficos que, durante os últimos 60 anos, nortearam a organização do espaço dessa instituição, os modos como eram obtidas, organizadas e expostas suas coleções, estão intimamente associados aos padrões de formação dos profissionais de museu no Brasil. Gustavo Barroso, em 1911, lança pelo jornal a idéia de criar um museu histórico militar (Dumans, 1942). O MHN será criado em 1922, no governo de Epitácio Pessoa, seu cunhado, que o indica para dirigir a recém-criada instituição. Gustavo Barroso dirigiu o MHN desde a fundação até o ano da sua morte, em 1959, quando foi substituído por Josué Montelo. Este, por sua vez, veio a ser substituído por Leo Fonseca, em 1967, que ficou até 1972. Datam de então as

primeiras mudanças ocorridas na instituição, depois de décadas sob a direção do fundador.

O primeiro centro de formação profissional no País foi o Curso de Museus, fundado pelo próprio Gustavo Barroso em 1932 (Decreto nº. 21.129, de 07/03/1932), e que funcionou até 1979, nas dependências do Museu Histórico Nacional.[5] Foi então transferida para a Unirio, onde funciona hoje como Escola de Museologia. Inicialmente, o Curso de Museus formava o que então se chamava *conservadores de museus* para desempenharem suas funções no Museu Histórico Nacional e no Museu de Belas

museus históricos, tendem a reproduzir os padrões que vieram a ser difundidos pelo Museu Histórico Nacional.

A formação dos conservadores de museu, dos anos 30 até fins dos anos 60, estava centrada no seu treinamento para a identificação, autenticação e preservação de *objetos*. O currículo do Curso incluía disciplinas como História do Brasil, História da Civilização, Arqueologia, Etnografia, História da Arte, Artes Decorativas, Técnica de Museus, cujo objetivo fundamental era preparar os profissionais para as tarefas consideradas essenciais para o funcionamento



Formandos de 1954



Formandos de 1955

Artes como funcionários públicos (desempenhavam o cargo de 3º oficial do Museu). Era inicialmente um curso técnico, mas em 1951 foi-lhe conferido mandato universitário, em acordo com a Universidade do Brasil, o que lhe valia a condição de curso superior. Ao longo de décadas, a maioria dos profissionais de museus atuando no Brasil era formada por essa escola, que tem desempenhado papel crucial na formação de profissionais e na disseminação de determinado modelo museográfico para o resto do País. Em linhas gerais, desde os anos 30, os museus brasileiros, especialmente os

de um museu. Segundo um dos meus entrevistados, que participou, na qualidade de professor, das mudanças curriculares ocorridas em fins dos anos 60, o currículo se compunha, até então, de um conjunto de disciplinas, sendo que a principal destas, Técnica de Museus,

(...) era um conjunto informal de conhecimentos que se dava a respeito de todas as coisas ligadas ao museu, ela era um pot-pourri *de conceitos e de regras técnicas misturadas. Era um pouco o que é museu, como se organiza, como é que administra, era uma coisa pragmática (...)* .

É provável que a formação propriamente profissional ocupasse uma posição subordinada em relação à função institucional (funcionário público) e ideológica (representar a história da nação) dos futuros profissionais de museu. Daí o caráter pouco sistemático e fortemente instrumental do currículo do Curso de Museus. O número de alunos era, até os anos 60, muito pequeno, entre cinco e dez, anualmente. Na grande maioria, mulheres. E sua origem social estava nos estratos mais altos da sociedade. O mercado de trabalho era bastante restrito e o destino dos alunos, ao se formarem, era ocupar uma função em algum museu financiado pelo Estado.



Formandos de 1956



Formandos de 1960

O fato de o Curso de Museus funcionar, até 1979, nas dependências do próprio Museu Histórico, permitia uma relação próxima entre os alunos e a prática profissional no cotidiano de um museu. Segundo um dos meus entrevistados,

Era uma vivência cotidiana, porque 80% dos professores eram funcionários do museu. Então uma grande família, o diretor dava aula, os funcionários [sic]. *Então era difícil você não estar envolvido. (...) O aluno era chamado, como uma mão-de-obra menos qualificada, você tem estagiários, voluntários, também.*

Segundo ele, havia certa *intimidade* entre os alunos e o Museu, entre os alunos e os objetos do acervo. Havia uma relação interpessoal cotidiana entre os alunos e aqueles profissionais que dirigiam e mantinham em funcionamento o museu. Este fato permitia aos alunos um tipo de formação pragmática que, nos dias de hoje, têm de buscar através de estágios em outras instituições, uma vez que na Escola de Museologia não existe essa possibilidade.

Alguns dos meus entrevistados criticam fortemente essa ausência de um vínculo cotidiano dos alunos com a prática profissional, o que leva a uma relação excessivamente teórica com a profissão e a uma limitada capacitação técnica fundada na experiência.

Numa relação necessária com esse padrão de formação profissional, o significado do museu e da prática de seus profissionais era pensado a partir de uma teia de relações interpessoais entre dirigentes, técnicos de museus e membros de famílias de elite. O museu era pensado

como um espaço onde se representava a história do Brasil por intermédio de coleções que se formavam a partir dessas relações dirigentes e as famílias de elite. Esse ponto já foi assinalado, respectivamente, por duas monografias que tomam os espaço do Museu Histórico Nacional como objeto de descrição e análise (Santos, 1988; Abreu, 1990). Ao profissional de museu cabia, então, um papel mediador entre essas famílias e o processo de identificação, preservação e exibição dos objetos que constituíam os acervos.

Os objetos, valorizados pelos seus atributos internos e pelo fato de terem pertencido a membros daquelas famílias, a personagens históricos e a heróis nacionais, autenticavam as narrativas históricas sobre o Brasil. Esses objetos eram, em geral, doados por essas famílias, e as coleções formadas recebiam o nome do antepassado celebrado. Em um estudo sobre a coleção Miguel Calmon, do Museu Histórico Nacional, Regina Abreu (1990) chama a atenção para a relevância dessas relações na história da instituição. Essa dimensão entrará em declínio nos anos 70 e 80, quando serão acionadas estruturas burocráticas, como as associações de amigos para mediar suas relações com a sociedade. A nação era representada de forma totalizadora e por intermédio dessa teia de relações e desses objetos. No espaço do museu, a exemplo do que ocorria no currículo do antigo Curso de Museus, os objetos ocupavam a posição central. Estes eram dispostos de forma a evidenciar um excesso, como assinala Myrian Sepúlveda dos Santos em sua análise a respeito do Museu Histórico Nacional, nos últimos anos da direção de Gustavo Barroso:

> *O retrato de qualquer uma das salas arrumadas na época de Barroso nos dá a sensação de que a superabundância era considerada o meio mais adequado para que as obras adquirissem valor. Praticamente todo o acervo estava exposto. As louças ou aparelhos de cerâmica tinham quarenta ou mais pratos, todos expostos, lado a lado. Os objetos literalmente empilhavam-se. Armas, bandeiras, canhões, louças, tudo em grande quantidade. Essa profusão simbolizava a capacidade que tinham estes objetos de testemunhar sobre a realidade. Mas estas relíquias do passado eram mostradas ao público obedecendo a uma lógica que lhes pertencia. As peças de um aparelho da Companhia das Índias não podiam ser separadas. É como se elas fossem capazes de dizer mais do que qualquer um sobre o tema, eram fonte de inesgotável saber, parte da realidade a ser descoberta por cada visitante. Quem entrasse em uma sala jamais poderia pensar ter captado todo o sentido nela embutido. Não havia uma mensagem por parte do Museu, mas milhares* (1988:44).

Esse modelo de museu e o concomitante padrão de formação profissional certamente se romperam. Romperam-se ou ao menos fragilizaram-se as relações entre as elites e o espaço do museu, sobretudo a partir dos anos 70. Mudaram as relações entre os museus e o público. Tornaram-se mais impessoais, tecnicamente mediadas, e esse processo refletiu-se nos modelos museográficos, no modo como eram concebidos e expostos os objetos, assim como no modo de representação da identidade nacional brasileira, conforme veremos mais adiante.

As mudanças provocadas pela nova museologia repercutem no Brasil a partir dos anos 70 sobre o currículo do antigo Curso de

Museus e sobre as concepções de museu e de seu papel social. Entre as mudanças ocorridas no campo está a substituição do antigo currículo por um outro cujo centro organizador era constituído pelas disciplinas de Museologia e a Museografia.

Segundo um dos entrevistados:

Comecei a estudar os conteúdos do livro... [um livro sobre técnica de museus usado tradicionalmente na Escola no tempo de Gustavo Barroso], *digo, olha esses conteúdos, não são uma coisa só, isso aqui caracteriza disciplinas específicas, na área na museologia e na área de museografia, diferenciação essa que não era conhecida por gerações de museólogos. Não havia esse conhecimento de que museologia é uma área do conhecimento que tem uma teoria própria e que, a partir dessa teoria, há uma prática que é a museografia, que é a escrita do museu.*

A partir de então, o currículo do curso estará fundado na disciplina da Museologia que, para muitos, é uma teoria científica, supostamente com objeto e métodos próprios. Seu objeto é o fato museal, que não se limitaria ao que ocorre no espaço tradicional dos museus, mas pode ocorrer em qualquer outro espaço, ampliando-se assim os limites do que se entende por museu. Já a Museografia trata das práticas profissionais por meio das quais se constituem os *fatos museais*. Para outros, a Museologia não chega a se constituir numa *ciência*, mas apenas numa disciplina cujo produto é uma reflexão permanente sobre as práticas museográficas e a sociedade. Para os que defendem a Museologia como uma teoria científica, há um espaço garantido para a Museologia na academia. Para os outros, esse espaço é apenas uma dimensão, mas



Formandos de 1961



Formandos de 1962



Formandos de 1963

certamente não essencial, das práticas museográficas, as quais se realizam no espaço da sociedade de modos variados.[6]

O currículo adotado no Curso de Museologia, na época de minha pesquisa (ver Anexo I), dá grande peso a disciplinas teóricas como a Museologia, embora outras disciplinas, que integravam o currículo anterior sob a rubrica de Técnica de Museus, ainda se fizessem presentes. Essas disciplinas, no entanto, ocupam uma posição subordinada em relação às disciplinas de Museologia e Museografia, centros estruturadores do que veio a ser o novo currículo. Nesse sentido, a formação do profissional de museu a partir dos anos 70 passou a se definir mais fortemente a partir da categoria *Museologia*. Isto significou uma intensificação do processo de profissionalização.

Vale assinalar que os efeitos desse processo não se realizam, no entanto, de maneira direta e automática, mas mediados pelo código cultural que norteia a prática dos museus. Deste modo, enquanto para muitos museólogos a profissionalização e todos os seus efeitos são vistos positivamente, para outros esse processo trouxe uma perda de qualidade na formação dos profissionais, e que repercute em suas práticas. Para estes, há uma relativa dissolução da identidade do museólogo na medida em que se deslocou a ênfase dos objetos materiais para estruturas conceituais ou textos. Desse mesmo ponto de vista, a especificidade dos profissionais de museu está precisamente numa relação sensível com os objetos, relação mediada pela visão e pelo tato – o que os diferencia do historiador e do cientista social, que trabalham fundamentalmente com estruturas conceituais. Isto seria uma espécie de núcleo da profissão, o qual tenderia a se dissolver porque os novos profissionais são formados a distância dos museus e dos acervos, mais envolvidos que estão em debates teóricos sobre a Museologia (Gonçalves, 2003a).

Estruturas Conceituais e a Magia dos Objetos

No contexto desse processo, tal qual este se configurou a partir dos anos 70, a identidade dos profissionais de museu, como *profissionais*, passou a ocupar uma posição hierarquicamente superior no que diz respeito às funções institucionais e ideológicas que desempenhavam em relação à sociedade, o que vai repercutir sobre o modo como é representada a identidade nacional e outras identidades socioculturais. Até os anos 60, eles operavam fundamentalmente como responsáveis pela representação da nação pensada em sua totalidade. Dos anos 70 em diante, essa representação cede terreno a uma visão fragmentária, na qual se acentuam as identidades particulares de grupos e categorias sociais. A extensa proliferação de museus na última década pode ser pensada como um sintoma desse processo de fragmentação nas formas de representação das identidades sociais e culturais. Essa mudança ocorre concomitantemente a mudanças no padrão de formação dos museólogos, na própria concepção de museu e nas relações dos profissionais com o mercado.

À profissionalização dos museólogos corresponde uma disciplinação do discurso museológico e um afastamento de uma determinada concepção de museu a que



Estudantes do curso de museologia, 2005

chamei "museu narrativa", em contraposição ao "museu-informação" (Gonçalves, 2003a). No primeiro caso, o profissional de museu está imerso numa teia de relações pessoais por intermédio das quais circulam os objetos materiais que vêm a ser apropriados e classificados pelos museus. Há um público restrito e os museus constituem-se parcialmente de espaços de celebração dos valores das elites sociais que representam a nação de modo totalizador. No segundo caso, o profissional é definido pela sua autonomia, pelo saber específico de que é detentor, assumindo a função de atender não a um público restrito (famílias de elite), mas a um público amplo, impessoal, um público no sentido moderno do termo.

Nesse processo de afastamento em relação ao modelo do museu-narrativa, passa-se de uma forte ênfase dada aos *objetos* (tanto em termos de formação profissional quanto em termos de modelo museográfico) para uma ênfase às *estruturas conceituais*, em textos, dominantes no "museu-informação" (Gonçalves, 2003). Os textos ganham um papel central, enquanto os objetos tendem a assumir a função de suportes materiais das mensagens veiculadas. No primeiro modelo, os objetos mantinham a sua capacidade evocativa, na medida em que existiam como mediadores simbólicos entre as famílias de elite e o espaço do museu, no qual se representava a nação por meio de valores transcendentes dramatizados por heróis nacionais. No segundo modelo, os objetos passam a desempenhar função subordinada,

já que a missão principal do museu passa a ser pensada como a de representar, da maneira mais objetiva possível, isto é, por meio de estruturas conceituais, o cotidiano dos diversos grupos e categorias sociais que compõem a sociedade brasileira.

Os museólogos entrevistados assinalaram que o mercado de trabalho, embora pequeno, vem-se ampliando em função da criação de novos museus desde a última década e devido à própria redefinição da atividade do museólogo a partir do discurso da museologia. Assim, o profissional de museu atualmente não se vê limitado à perspectiva de se tornar um funcionário público em algum museu do Estado: pode ser contratado por empresas privadas ou por grupos e categorias sociais empenhadas em firmar publicamente sua memória e identidade. Na medida em que esses temas se tornam mais e mais relevantes no espaço público dos grandes centros metropolitanos (Gonçalves, 2003a), é um processo ainda em expansão.

Fato merecedor de destaque é que esse processo tem trazido efeitos sobre a maneira como os profissionais de museu vêm pensando suas atividades no que se refere ao modo de representação da identidade nacional brasileira e dos vários grupos e categorias sociais que a compõem. O ponto-chave de minha argumentação é que, à profissionalização cada vez maior dos museólogos, vem correspondendo um modo de representação do Brasil cada vez mais dependente de perspectivas singulares de grupos e categorias sociais, sem o pressuposto de que estejam representando o Brasil como um todo. Um de nossos entrevistados afirma ter clara consciência de que atualmente os profissionais de museus não dão conta do nacional e que representar o Brasil tornou-se uma tarefa bem mais complexa. A concepção e a realização de um projeto de módulo num museu, hoje em dia, supõem a participação efetiva de profissionais diversos, na qual historiadores e antropólogos, no caso dos museus históricos e museus de cultura popular, têm papel central. Há, portanto, uma forte consciência de que o Brasil a ser representado é menos uma totalidade já concluída, composta por valores transcendentes e heróis nacionais, do que um processo contingencial de construção com base em fragmentos de sociedade e de cultura, representações do cotidiano de diversos grupos e categorias sociais situados no espaço e no tempo histórico.

Mas, além dessa variação diacrônica e sincrônica nos conteúdos da representação da nação nos museus brasileiros, é preciso enfatizar que a variação também é perceptível nas modalidades mesmas de entendimento da linguagem museográfica. Não é absolutamente irrelevante assinalar que o que está no coração mesmo desses processos de representação no espaço dos museus é o fato de ali se desenrolar uma linguagem específica, articulada por meio de espaços, imagens e objetos materiais, e que não traduz de modo transparente uma linguagem de conceitos.

Em outras palavras: se fosse possível dizer por intermédio apenas de palavras (por escrito ou oralmente) o que digo por meio de disposições espaciais, imagens e objetos materiais, como se faz nas exposições nos museus, por que gastar tantos recursos com estas? Estamos diante de problemas específicos suscitados pela natureza da representação museográfica. Não basta dizer

que os museus representam identidades nacionais, identidades étnicas, religiosas, etc. É preciso responder por que essas representações feitas por meio de objetos materiais continuam a exercer sua magia e a despertar fascínio nas pessoas. A pergunta expressa na epígrafe deste artigo deve ser objeto de reflexão.

Uma sugestão, uma vez que não há espaço para desenvolvermos adequadamente esta discussão nos limites destas páginas, é que os objetos materiais, ao contrário do que pensamos usualmente, não se restringem à função de suportes de significados. Nesse sentido, os espaços dos museus, assim como os objetos materiais que abrigam, não são apenas instrumentos de representação ou de invenção da nação ou de quaisquer outras categorias. Estas representações são, na verdade, vividas como fatos, não como ficções. E os objetos materiais, especialmente os objetos de museu, desempenham função estratégica neste processo. Os objetos contemplados nas exposições históricas ou etnográficas são percebidos como metonímias de realidades distantes no espaço ou no tempo, estabelecendo com elas uma relação de continuidade sensível. E nesse sentido desempenham papel ativo, ao imprimirem realidade, materialidade e visibilidade a categorias abstratamente formuladas, mediando o visível e o invisível (Pomian, 1987). Uma pista para o entendimento da natureza específica da linguagem museográfica, da sua dimensão visual e mesmo táctil, esteja talvez na advertência institucional dirigida, por escrito, ao olhar de todo visitante de um museu: "Favor não tocar".

Anexo I

1 *Primeiro período*: a) Metodologia da Pesquisa Aplicada à Museologia; b) Introdução ao Estudo das Ciências; d) Introdução à Teoria Museológica; e) História da Civilização I; f) Sentido e Forma da Produção Artística; g) Introdução à Administração.
2 *Segundo período*: a) Museologia I; b) Museografia; c) Antropologia I; d) História da Civilização II; e) História do Brasil I; f) Sentido e Forma da Produção Artística II.
3 *Terceiro período*: a) Antropologia II; b) Preservação de Bens Culturais I; c) História da Civilização III; d) História do Brasil II; e) Sentido e Forma da Produção Artística III; f) Identificação de Motivos e Técnicas Artísticas; g) Armaria e Instrumentos de Suplício.
4 *Quarto período*: a) Antropologia III; b) Preservação de Bens Culturais II; c) Produção Artística no Brasil I; d) História do Brasil III; e) Modernismo: Forma e Processo; f) Heráldica e Organização Nobiliárquica; g) Acervos Religiosos.
5 *Quinto período*: a) Museologia II; b) Museografia II; c) Produção Artística no Brasil II; d) Evolução do Vestuário; e) Numismática I; f) História do Brasil IV; g) Antropologia IV; h) Vanguarda: Forma e Processo.
6 *Sexto período*: a) Museologia III; b) Museografia III; c) Produção Artística no Brasil; d) Arqueologia I; e) Condecorações e Bandeiras; f) Numismática II; g) Vidros, Cristais, Cerâmicas, Faianças e Porcelanas; h) Ourivesaria e Bronzes.
7 *Sétimo período*: a) Museologia IV; b) Museografia IV; c) Arqueologia II; d) Crítica da Produção Artística; e) Mobiliário.
8 *O último período inclui*: a) estágio obrigatório, b) monografia e mais as disciplinas de c) Tapetes e Tapeçarias e d) Filosofia Crítica da Cultura.

(Unirio/Escola de Museologia/Manual do Aluno 1993).

Bibliografia:

ABREU, Regina. O culto da saudade no templo dos imortais. Tese de mestrado apresentada ao PPGAS do Museu Nacional da UFRJ, 1990. (Mimeografado).
_____ e CHAGAS, Mário (org.). *Memória e patrimônio:* ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, 2003.
AMES, Michael. *Cannibal tours and glass boxes:* The anthropology of museums. Vancouver: UBC Press,1992.

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

BANN, Stephen. *As invenções da história:* ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.

BENNET, Tony. *The birth of the museum*: history, theory and politics. London: Routledge, 1985.

BITTENCOURT, José Neves. Observações sobre um museu de história do século XIX: o Museu Militar do Arsenal de Guerra. *Anais do MHN*, v. 29, p. 57-86, 1997.

CLIFFORD, James. *Routes:* travel and translation in the late twentieth century. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

DIAS, N. *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro: 1878-1908*. Anthropologie et muséologie en France. Paris: Ed. CNRS, 1991.

DUMANS, Adolpho A idéia de criação do Museu Histórico Nacional. *Anais do MHN*, n. 3, 1942.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo:* trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Minc/Iphan, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, *Vértice*, n. 2, 1988.

_____ . O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: CHUVA, Márcia e outros (org.). *A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Iphan, p. 55-56, 1995.

_____ . Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. *Cadernos de Antropologia e Imagem,* UERJ, n.8. p. 21-34, 2000.

_____ . *A retórica da perda:* discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

_____ . (org.). *A experiência etnográfica*: etnografia e literatura no século XX. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

_____ . O patrimônio como categoria de pensamento In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (org.). *Memória e patrimônio:* ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, FAPERJ, Unirio, 2003.p. 21-29.

_____ . Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (org.). *Memória e patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, FAPERJ, Unirio, 2003,p.175-189.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. [local?]: Basic Books, 1973.

GRENFIELD, Jeanette. *The return of the cultural treasures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HAAS, Jonathan. Power, objects and a voice for anthropology. *Current Anthropology*, v. 17, 1996.

HANDLER, Richard. On having a culture: nationalism and the preservation of the Quebec's Patrimoine. In: STOCKING. G. . *Objects and others*: essays on museums and material culture. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

HÉRITIER, Françoise. Symbolique de l'inceste et de sa prohibition In: IZARD, Michel e SMITH, Pierre (org.). *La Fonction symbolique*. Paris: Gallimard, 1979.

JAKCNIS, Ira. *The storage box of traditions*: kwakiutl art, anthropologists, and museums, 1881-1981. Columbia University Press, 2002.

JONES, Anna Laura. Exploding canons: The anthropology of museums. In: *Current Anthropology*,. Columbia University Press, v.22, p. 201-220, 1993.

KARP, Ivan e LAVINE, Steven D. (ed.). *Exhibiting cultures:* The poetics and molitics of museum display. Washington; London: Smithsonian Institution Press, 1991.

_____ . KREAMER, Christine Mullen e LAVINE, Steven D. (ed.). *Museums and communities:* the politics of public culture. Washington; London: Smithsonian Institution Press, 1992.

McCLELLAN, Andrew. *Inventing the Louvre*: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century . Paris; New York: Cambridge University Press, 1994.

NICOLAS, Alain (org.). *Nouvelles Muséologies.* Association Muséologie Nouvelle et experimentation sociale. Marseille: MNES, 1985.

POMIAN, Krzysztof. *Collecionneurs, amateurs et curieux*: Paris, Venice: XVIème-XVIIième siècles. Paris: Gallimard, 1987.

_____ . *Des Saintes reliques à l'art moderne*: Venise, Chicago, XVIII ^{ème}-XXème siècles. Paris: Gallimard, 2003.

POULOT, Dominique. Le Sens du patrimoine: hier et aujourd'hui. *Annales*, n. 6, 1993.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história*: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Campinas, 1991.

SANTOS, Marisa Veloso Motta. *O tecido do tempo*: a idéia de patrimônio cultural no Brasil. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1992.

SANTOS, Myrian Sepúlveda 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, 1988. (Mimeografado).

_____ . Objetos, história, memória: observação e análise de um museu brasileiro. *Dados*. Rio de Janeiro, v.35, n. 2, p.216-237, 1992.

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: IDESP,1998.
SHERMAN, Daniel e ROGOFF, Irit (ed.).*Museum culture*: histories, discourses, spectacles. Minneapolis: University of Minnesota Press,1994.
STOCKING, George. Objects and others: essays on museums and material culture. *History of Anthropology*. Madison: University of Wisconsin Press, v. 3, 1985.
TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity:* a particular history of the senses. [lugar?]: Routledge,1993.
THOMAS, Nicholas. *Entangled objects*: exchange, material culture and colonialism in the Pacific. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
MENEZES, Ulpiano T.B.de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, NS, n. 1, p. 207-222.1992.
WEBER, Max. Economy and society: an outline of interpretive Sociology. In: ROTH, Guenther and WITTICH, Claus (ed.).[Título?] University of California Press,1978. 2 v.

NOTAS:

1 Com boas razões, o Pós-modernismo tem-nos mostrado incansavelmente que a realidade é um artifício, ainda que, assim me parece, não muita surpresa tenha sido expressa em relação a sabermos como, apesar disso, nós continuamos a viver acreditando – graças à faculdade da mimese – que vivemos fatos e não ficções.

2 Este artigo é resultado do projeto Museus como Sistemas Culturais: uma Perspectiva Antropológica, financiado pelo CNPq na década de 1990, e que deu continuidade aos estudos que já vinha realizando, desde a década de 1980, sobre os discursos do patrimônio cultural no Brasil (Gonçalves, 1988; 1996; 2000; 2002; 2003; 2003a).

3 As entrevistas foram feitas em 1994 e incluíram profissionais do Rio de Janeiro ligados ao Museu Histórico Nacional e à Escola de Museologia da Unirio, aos quais sou bastante grato pela atenção e gentileza com que me receberam. Destaco entre eles o professor Mário Chagas, então diretor da Escola de Museologia da Unirio, que partilhou comigo o seu refinado conhecimento sobre a história dos museus brasileiros.

4 Nos anos 90, um novo personagem passa a freqüentar o espaço dos museus: o profissional de *design*. Ele assume, muitas vezes, a formulação e implementação de projetos museográficos, em colaboração ou não com museólogos. Devo este comentário a uma observação feita por Lúcia Lippi de Oliveira.

5 Escolas de Museologia em nível de graduação somente existem no Brasil e na Holanda. A mais antiga, do Museu Histórico, pertence à Unirio; outra fez parte das Faculdades Estácio de Sá; há uma terceira em Salvador. Nos EUA e na Europa, o treinamento de um profissional de museu se dá apenas no nível de pós-graduação, o candidato deve ser formado em uma outra especialidade.

6 O reconhecimento legal da profissão de museólogo no Brasil data dos anos 80. Há, por parte desses profissionais, um sentimento de ambigüidade: situados formalmente no espaço acadêmico, estão ainda envolvidos na luta pelo seu pleno reconhecimento. Eles têm uma história de empreendimentos institucionais e discursivos precisamente por esse objetivo. No plano discursivo, por exemplo, tais empreendimentos expressam-se por meio de algumas posições dentro do campo. Algumas defendem a existência de uma teoria do *fato museal*, assumindo assim a natureza *científica* da museologia. Outras enfatizam uma concepção da profissão a partir da museografia, que seria basicamente a prática dos museus.



Lygia Martins Costa

ENTREVISTA-DEPOIMENTO

(...) uma visita ao museu é um prazer para quem se interessa pela arte, pelo conhecimento. (...) Portanto, o museu não pode ser esquecido como produtor de prazer, de gozo, de estímulo emocional e intelectual.

APRESENTAÇÃO

A entrevista com Lygia Martins Costa, carinhosamente chamada dona Lygia, foi decisão compartilhada pela editora e pelo organizador deste número da *Revista do Patrimônio*.

Toda tentativa de escrever alguma coisa que pudesse contextualizar o depoimento sucumbiria diante da vivacidade, da sensibilidade e da argúcia que ressaltam das palavras de dona Lygia.

O prazer de publicar este depoimento mistura-se com a sensação do dever cumprido: estamos transmitindo às gerações mais jovens o que tantos valorosos profissionais nos legaram e seguem generosamente ofertando com saber, certezas e dúvidas.

Aqui está a comprovação de que eles continuam iluminando caminhos nos labirintos do mundo.

Ana Carmen Jara Casco
Mário Chagas

Entrevistador – Dona Lygia, estamos aqui hoje, dia oito de novembro de 2004, na sua casa, Ana Carmen, Álvaro, Nonato e eu, Mário,[1] para uma conversa com a senhora.

Lygia – Com o maior prazer, perguntem o que quiserem...

Entrevistador – Fale um pouco de sua geração, da relação com o Mário de Andrade...

Lygia – Percebi que vocês colocaram uma certa ênfase no Mário de Andrade. Acontece que a minha geração não vê o Mário de Andrade como a geração de vocês. Quando entrei para o Patrimônio, não falávamos do Mário de Andrade como autor do projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, pois o plano que ele fez, em 1936, a pedido do ministro Capanema, não foi realmente tão significativo para o Patrimônio. O dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, designado desde abril de 1936, como mineiro que era, precavido e desconfiado, mergulhou profundamente no assunto, antes de definir a legislação necessária. Segundo ele mesmo relatava, estudou toda a legislação préexistente no País, inclusive o recente projeto do Mário de Andrade; depois, também a legislação

estrangeira, e esboçou um projeto que submeteu a seus amigos Prudente Morais Neto e Afonso Arinos de Melo Franco. Daí resultou o decreto-lei n.º 25 de 30 de novembro de 1937, que criou o Iphan e também o Museu Nacional de Belas Artes – MNBA. Não se trata de um projeto do Mário de Andrade. As idéias do Mário de Andrade sobre arte popular, sobre antropologia, foram um elemento enriquecedor para o projeto. Mas tudo o mais veio do dr. Rodrigo e da equipe dele (Prudente de Morais Neto e Afonso Arinos trabalharam com ele, antes da formação da equipe de arquitetos). Grande contribuição do Mário de Andrade para o Patrimônio foi ter-nos trazido o Luís Saia,[2] que novo, inteligente e responsável, havia participado da famosa expedição do Mário de Andrade, logo no princípio daquelas viagens ao Nordeste, no registro de nossa arte tradicional e folclore, do final da década de 1920 e princípio da de 1930. Eu entraria para o Patrimônio quando este já era uma instituição respeitada no Brasil e no estrangeiro, não para trabalhar na instituição, mas na Comissão de Belas-Artes, da qual o dr. Rodrigo era o presidente.

França; predominava o francês e era *conservateur.* O termo *curator,* em inglês, já revela a presença posterior dos museus americanos. Cabia ao técnico do museu a responsabilidade pelo acervo da instituição. As grandes exposições devem ser estudadas dois anos ou mais antes da sua concepção. É importantíssima a organização de exposições temporárias, que são a exploração válida de seu acervo com a conjugação de grandes coleções particulares da região. Hoje em dia, muito poucos museus fazem isso – recebem exposições já prontas, um pacote, como casas de cultura, e não vão além disso. Um museu é uma instituição que tem um patrimônio próprio a ser zelado, estudado e explorado culturalmente. Isso consiste não apenas na preservação, conservação, restauro e prevenção contra incêndios, roubos, etc., mas também na apresentação do acervo em galerias permanentes e em exposições temporárias. Isso tudo só o conhecimento permite. O que nós buscávamos no trabalho era o conhecimento, cada vez maior, e sua difusão pela sociedade.

– Voltando ao tema das grandes exposições: são bons exemplos disso as

Acontece que a minha geração não vê o Mário de Andrade como a geração de vocês

Entrevistador – Mas a senhora tinha já na época o papel de curadora, sem que esse termo fosse usado, porque curador, hoje, virou o termo da moda.

Lygia – Mas é a mesma coisa, porque o técnico de museus se chamava *conservateur*, era o conservador dos museus. Na época, todo o setor de museus era influenciado pela

exposições sobre a Missão Artística Francesa, bem como a exposição sobre sete séculos da gravura alemã, que partiram respectivamente das propostas de expor no Museu Castro Maya a coleção do Debret, recém-adquirida na Europa; e o conjunto de gravuras de Dürer da Biblioteca Nacional, exemplificando o modo como os assuntos se

desenvolveram e tomavam novas dimensões. Houve, muitos anos depois, uma segunda exposição sobre a Missão Artística Francesa que não tem comparação com a primeira: na do Castro Maya, procurou-se mostrar não só uma exposição do Debret, mas uma exposição situada no contexto maior da Missão Artística Francesa. Fomos então estudar a Missão em toda a sua abrangência.

– Para montar a exposição fomos buscar material não só com colecionadores de peças da época, mas com colecionadores e instituições (outros museus, bibliotecas, arquivos, etc.) que complementassem a ambiência do tempo: mobiliário, porcelanas... –, tudo da época. Para a exposição Dürer e a Gravura Alemã, fizemos do mesmo modo: montamos uma exposição que tomou toda a galeria interna. Partimos da coleção de gravuras de Dürer, não exposta, da Biblioteca Nacional, que não fazia exposições. E fomos procurando outros Dürer em coleções particulares. Para situarmos a Exposição Dürer, tivemos que ver justamente o que precedeu aquele período e o seu desdobramento. Tínhamos começado a trabalhar nisso quando fomos procurar a coleção Julius Arp e chegamos, por feliz acaso, ao professor de arte Georg Höltjen, que estava aqui no Brasil, veio com a Guerra e ficou por aqui. O que ele representou para nós, sobretudo para mim, que era a *curator* da exposição, foi uma coisa extraordinária. Ele me botou dentro daquele mundo, dentro do conhecimento de um professor de arte alemão e dentro do objeto de orgulho deles, que é a gravura alemã... Daí a ampliação do tema da exposição, que passou a abranger sete séculos da gravura alemã. A começar pelos incunábulos do séc. XV, os primeiros livros impressos. As gravuras eram coloridas à mão. Tinha tudo isso na Biblioteca Nacional. Este material nunca havia sido exposto nem comentado.

Entrevistador – Esse material veio com dom João VI pra cá?

Lygia – Sim. Veio com dom João VI pra cá, e acabou ficando aqui. Mas nós pagamos por ele, não foi doação não. Se tivesse sido deixado lá, Napoleão teria levado. De qualquer forma, porém, os portugueses até hoje lamentam tudo o que trouxeram para cá, porque era um material fantástico, e a gente que não era nada, era só aquela colônia...

Entrevistador – Eu queria voltar um pouquinho atrás para saber o seguinte: a senhora morava em Barra Mansa?

Lygia – Não, nasci em Pinheiros. Que depois se chamou Pinheiral, no estado do Rio.

Entrevistador – É perto de Barra Mansa, não é?

Lygia – Barra Mansa, Barra do Piraí, aquela região. Meu pai era engenheiro na região.

Entrevistador – Eu queria saber o seguinte, é uma curiosidade: como uma menina que nasceu em Pinheiral veio para a capital, para o Rio de Janeiro, e se interessou por museologia, e fez um curso de museus? Como é que isso aconteceu?

Lygia – A menina veio antes de completar quatro anos! Minha mãe e meu pai eram do Rio. Papai era engenheiro da Central do Brasil e casou-se com mamãe, que era filha de engenheiro, também da Central do Brasil. Chegando lá, papai reencontrou Luís de Paula, um médico que ele já conhecia aqui do

Rio (antigamente havia muita ligação entre as escolas de Engenharia e de Medicina) e ele se tornou médico da família. Nasci nas mãos dele. Ele e a mulher, dona Noêmia, foram meus padrinhos.

Entrevistador – É curioso. Com o pai engenheiro e o padrinho médico, por que essa menina não seguiu o caminho da engenharia ou da medicina, que eram tão tradicionais na época?

Lygia – Porque também fazia parte da tradição da época as mulheres não estudarem. Eu não tenho nenhuma prima contemporânea minha que não tenha sido levada para o casamento. A gente fazia a custo o secundário completo... As pessoas achavam que não havia necessidade de estudo... Para quê? 'Mulher não é para isso'. E olha que papai era um dos engenheiros mais inteligentes e de maior cultura da época. Terminei os estudos graças aos diretores do colégio, que ficavam telefonando para ele.

Entrevistador – Qual o colégio?

Lygia – No departamento feminino do Instituto Rabelo, um internato. Quando terminei, quis ser engenheira, mas meu pai não aprovou. Antigamente, as carreiras eram poucas... Através de um anúncio num jornal, soube do Curso de Museus. O currículo interessante me atraiu e a meu pai também: História, Arqueologia, Paleontologia, Numismática, Heráldica, Navios, Viaturas, Prataria e todo tipo de material ocorrente nos acervos de museus. Fomos criados indo muito a museus, tanto ao Museu Histórico como ao Museu de Belas Artes. Enfim, eu fiz o curso e gostei muito.

Entrevistador – A senhora disse que o Gustavo Barroso dava aulas nesse curso?

Lygia – Sim, Gustavo Barroso dava aulas e era muito bom professor, bem como a alma, o criador do curso, inspirado no curso do Louvre. Ele conhecia bem história e tinha muita segurança, muita facilidade de expressão. Era interessante no que dizia, no que expunha. E tinha os outros professores...

Entrevistador – Fale um pouco sobre o curso.

Lygia – O curso foi muito bom.

Entrevistador – Na perspectiva de hoje, a senhora ainda acha que valeu a pena tê-lo feito?

Lygia – Absolutamente! Foi o caminho... O curso tinha a finalidade de formar profissionais para trabalhar em museus, e as cadeiras que ministrava não se encontravam em outras faculdades brasileiras. Havia apenas o ensino básico a suprir as primeiras necessidades, mas incutia nos alunos o desejo de buscar, em livros diversos, o que lhes faltava. Portanto, desde o início tivemos consciência de que era um curso a ser ampliado e a responder por necessidades que se tornaram, no exercício das funções, cada vez mais nítidas. Tínhamos História do Brasil, mas não História geral; História da Arte no Brasil, mas não História da Arte geral. Entretanto tínhamos Numismática Geral e no Brasil, dando ênfase à ciência em Portugal.

Entrevistador – E a senhora acha isso bom?

Lygia – Naturalmente que não! Estou dizendo que aquilo foi o início do caminho... a falta do conhecimento da arte explica por que um leigo, ou iniciante, vendo aqueles quadros de batalha, percebe só a informação histórica da obra.

Entrevistador – E quando eles queriam dar uma aula sobre a Missão Francesa? É possível falar disso sem falar no Classicismo, o que vem antes, o que vem depois, o que está acontecendo?

Lygia – Mas acontece que eles registravam só que tinha vindo uma Missão Francesa pra cá e que ela tinha dado oportunidade de se criar algo novo na arte brasileira, já que antes só existia a arte colonial. A Missão Artística Francesa trouxe professores franceses para ensinar.

Entrevistador – Logo após formada no Curso de Museus, a senhora já começou a trabalhar?

Lygia – Quando estava terminando o curso, surgiu um concurso que já estava previsto havia muito tempo; e marcaram esse concurso. Então nós tomamos interesse. O Barroso tinha já a equipe dele, provisória, que só seria efetivada mediante o concurso. Ademais faltavam técnicos, como também para o Museu Nacional de Belas Artes, recém criado em 1937.

Entrevistador – O concurso era para o Iphan, para o Sphan?

Lygia – Não, não tinha nada com o Iphan. O Museu Histórico, criação do Barroso para as comemorações do centenário do Brasil (1922), recebeu da Biblioteca Nacional a importante coleção de numismática. Ele trouxe a coleção e os respectivos técnicos para atendimento dos museus. Mas precisava também de gente nova para atender às necessidades das novas seções que iam surgindo.

Entrevistador – O Barroso?

Lygia – Sim, o Barroso: tinha uma presença forte em qualquer lugar.

Entrevistador – Dona Lygia, de onde vinha a força política do Barroso?

Lygia – Era o subchefe do Movimento Integralista. O Movimento Integralista era algo muito forte!

Entrevistador – Nos *Anais do Museu Histórico*, que saíram agora, tem uma boa fonte histórica sobre o papel dele no Integralismo.

Lygia – Um detalhe: ele reconquistou o poder depois de Getúlio. Pois quando veio a Revolução de 30, foi demitido, já era diretor do Museu Histórico. E dois anos depois foi readmitido...

Entrevistador – Se não me engano, a senhora entrou no Curso de Museus em 37, não é isso?

Lygia – Não, foi em 38.

Entrevistador – De qualquer forma, começo do Estado Novo?

Lygia – Durante o Estado Novo, eu estava emocionalmente ligada ao Integralismo. Como tinha dois irmãos integralistas, participei daquela reunião fantástica que provocou o Estado Novo. Foi um desfile integralista que chegou à avenida Rio Branco com um milhão e tanto de participantes. A gente olhava e era tudo verde. Na primeira linha vinham os figurões, Plínio Salgado, franzino e aquela figura imponente ao lado, o Barroso; era o Valverde... O Integralismo

UM MUSEU É UMA INSTITUIÇÃO QUE TEM UM PATRIMÔNIO PRÓPRIO A SER ZELADO, ESTUDADO E EXPLORADO CULTURALMENTE

veio e se tornou uma força muito grande, porque o Comunismo assustava tanto. O que se falava era que o Comunismo era a destruição da família, a destruição de Deus. Tanto de Deus, como da pátria e da família... Diziam que a criança aos sete anos era jogada no Partido Comunista, que perdia pai, perdia tudo, e ficava como elemento a ser integrado a essa comunidade. Assim, todo o mundo tinha horror ao Comunismo.

Entrevistador – Foi só isso. A senhora se lembrou desse período. Mas teve o concurso de que a senhora falou.

Lygia – Na época em que houve o concurso, meu pai foi contra eu fazer. Era uma humilhação um pai ter uma filha que trabalhasse! Não existia na família mulher alguma que trabalhasse. Fiquei numa tristeza, vendo o tempo passar, todo o mundo da minha turma ia fazer. Estávamos nos últimos exames, só faltava a entrega dos trabalhos em dezembro e o concurso seria no princípio do ano. Mas nós não podíamos fazê-lo porque levaríamos uma desvantagem de 240 pontos, pela falta do diploma do curso.

Entrevistador – E a senhora fez o concurso?

Lygia – Sim. Mergulhei no estudo, escolhi o tema para a monografia, que achava mais simples, que era a Numismática.

Entrevistador – É interessante esse concurso... poder escolher aquilo de que se gosta, não ser obrigado a estudar tudo...

Lygia – Isso ocorria só no caso da tese. Mas entrava toda a matéria. Nas provas práticas e escritas de análise e classificação das peças que entregavam. Eu tive ajuda muito grande de duas pessoas: uma, a Geni Dreyfus, que foi muito, muito boazinha. Eu marcava o que precisava ser pesquisado, pois não tinha tempo de estudar sozinha, e ela ia e fazia a pesquisa para mim. A outra foi a do auxiliar do Romero, que era o dono da cadeira. Ele era de uma família de Pernambuco. Olha, eu lhe sou profundamente grata porque ele me deu os apontamentos dele, que era um estudioso, muito mais do que o Romero. O Romero era 'o que conhecia, o que fazia...' – mas ficava mais na superfície. E o outro não; era um estudioso, já um senhor. E ele me deu apontamentos preciosos que eu nunca conseguiria. Fiz o meu trabalho, naturalmente, ressentida pela escassez do tempo em que foi feito.

Entrevistador – Mas a senhora se defendeu que nem uma leoa...

Lygia – *É filho meu! É filho meu!* O trabalho que me deu de pegar em duas semanas, quinze dias de fazer aquela coisa toda. E assim, passei. E meu pai, que não queria que eu trabalhasse, foi um apoio na minha vida, de trabalho, de tudo.

Entrevistador – Quantas vagas?

Lygia – Havia um escalonamento de cargos mais elevados para os primeiros classificados.

Entrevistador – Mas a senhora entrou?

Lygia – Entrei!

Entrevistador – A senhora entrou, passou no concurso público e aí iniciou a carreira...

Lygia – Iniciei a carreira no Museu de Belas Artes.

Entrevistador – A senhora escolheu esse museu ou foi mandada para lá?

Lygia – Fui mandada para lá. Uma vez no Museu de Belas Artes, tive que buscar o conhecimento de arte, que havia sido mínimo na formação. Entrei na Escola de Belas Artes para fazer a cadeira de História da Arte, com a duração de dois anos.

Entrevistador – Quem dava essa matéria?

Lygia – O Flexa Ribeiro, pai. Então eu fiz dois anos de História da Arte lá.

Entrevistador – Quem estava na direção do Museu?

Lygia – Oswaldo Teixeira, que havia trabalhado no Patrimônio Histórico. O dr. Rodrigo, quando foi criado o Museu, o mandou para lá, porque Oswaldo era artista e tinha conhecimento de arte do século XIX e do século XX; esse foi outro fator que ajudou. Então, fomos para lá, e eu vi nada – ficava boiando! Eu era aluna livre no Curso, mas prestando provas teóricas e práticas. Percebi que não bastava. Fui buscar o estudo de Filosofia e de Literatura Portuguesa.

Entrevistador – Havia um professor, o Álvaro Vieira Pinto, não?

Lygia – Sim, ele era muito bom professor, sobretudo sobre Filosofia Grega. Não é possível estudar arte sem conhecer o pensamento do homem, portanto...

Entrevistador – A senhora fez o curso de Filosofia?

Lygia – Sim, porque na verdade, o curso que eu fiz, dado pelo Álvaro Vieira Pinto, era sobre as escolas filosóficas. Depois fiz o curso de Literatura Portuguesa. Eu já me esqueci do nome de quem dava as aulas, mas a assistente era Cleonice Berardinelli, muito competente.

Entrevistador – E o professor Lisboa?

Lygia – Era da cadeira de Literatura Espanhola, que cursei durante tempo. Fui fazer Inglês e Literatura Inglesa na Cultura. Fazia Francês, também, na Aliança Francesa. Tenho esses diplomas todos. Então, eu sempre procurando *encaixar*. Então, as *cunhas*, eu me fiz uma profissional, tenho certeza que me fiz, porque fui buscar tudo o de que sentia falta, fui buscar, fui fazer Iconografia na Biblioteca Nacional, achamos gravuras com as várias modalidades de gravura e não havia ninguém para classificá-las, então fiz um ano lá. E fazia: Italiano no Centro Cultural Brasil-Itália. Fiz três anos de língua e um ano de Literatura Italiana, e ganhei uma viagem de ida e volta para a Itália. Era o meu sonho. Passei cinco meses na Itália...

Entrevistador – A senhora voltou com outros olhos.

Lygia – Sim, voltei outra pessoa... Eu já tinha morado nos Estados Unidos, já tinha passado no exame do Cambridge também ... até que fui convidada para dar aulas pelo professor do Curso de Museus, mas recusei.

Entrevistador – Por quê?

Lygia – Porque eu não tinha visto ainda nenhum museu; conhecia tudo através dos livros. Não tinha visto ainda originais dos artistas. Portanto, eu não conhecia a arte de fato. Eu tinha as idéias que os autores tinham e não uma opinião própria com relação às obras. Falei então que não estava em condições de dar o curso. Nunca mais me chamaram. Acabei sendo professora da Escola

de Belas Artes. O Barata me chamou, dividimos a cadeira.

Entrevistador – A senhora foi da mesma turma do Barata?

Lygia – A turma do Barata foi a seguinte à minha. O Barata se formou e foi trabalhar no Museu de Belas Artes, onde eu já trabalhava. Bom, dividimos a cadeira na Escola de Belas Artes. Lecionei cinco anos lá.

Entrevistador – O período que a senhora passou na Escola de Belas Artes vai dos anos 30 até os 40, não?

Lygia – Não. Trabalhei lá a década de 1940 inteirinha.

Entrevistador – No final da Segunda Guerra Mundial, então, a senhora estava no Museu de Belas Artes, não é isso? Eu sei que, nessa época, o Mário Barata esteve em Paris, na criação do Icom, não é?

Lygia – Justo. Ele começou a trabalhar, e logo depois arranjou uma bolsa para ir para a França.

Entrevistador – Quando a representação do Icom é criada aqui no Brasil, se não me engano, ela fica com Oswaldo Teixeira, ou não? Lá no Museu de Belas Artes. E a senhora logo se ligou ao Icom. De que modo foi a sua relação com o Conselho Internacional de Museus?

Lygia – A minha relação com o Icom foi a mais imediata possível. Eu e a Regina Real éramos as mais ligadas ao Museu. Ela era a secretária do Museu, embora fosse técnica. Então chegou uma correspondência e ela disse: 'Lygia, chegou aquilo que a gente sonhava'. Pois sempre conversávamos sobre a necessidade de termos acesso aos museus lá de fora; dizíamos que não podíamos continuar a não saber o que eles estavam estudando, o que eles tinham... essa falta de contato... presos aqui no nosso mundinho... Quando ela me mostrou aquela correspondência, eu disse: 'Regina, era isso que nós estávamos buscando. Vamos ter a oportunidade de viajar, de ver os museus, mas que bom! Vamos levar isso ao Oswaldo Teixeira já mastigado.' E fomos... Naturalmente Oswaldo era um artista...

...TAMBÉM FAZIA PARTE DA TRADIÇÃO DA ÉPOCA AS MULHERES NÃO ESTUDAREM. A GENTE FAZIA A CUSTO O SECUNDÁRIO COMPLETO... AS PESSOAS ACHAVAM QUE NÃO HAVIA NECESSIDADE DE ESTUDO... PARA QUÊ? 'MULHER NÃO É PARA ISSO'

Entrevistador – Vocês é que foram as articuladoras desse negócio da representação nacional...

Lygia – Ficamos como as duas secretárias do Icom. O diretor do Museu ficou como presidente e nós como secretárias. E ele foi eleito presidente porque o Museu foi o primeiro que respondeu à comunicação do Icom. Os outros não tiveram tanto interesse assim... Porque não tinham técnicos... Fomos nós que respondemos

com interesse. O Oswaldo então foi eleito presidente, mas não ligava muito para ser presidente daquilo. Porque o Oswaldo Teixeira era um estudioso, um artista e, sobretudo, protetor dos artistas. Vários artistas pobres viviam na casa dele, no porão da casa dele; ele lhes dava de comer, os ajudava em tudo.

Entrevistador – Era um mecenas?

Lygia – Ele era um mecenas dos artistas porque era amigo dos artistas. Chegava tarde ao Museu, às quatro horas; nós chegávamos às duas e levávamos tudo sempre pronto para ele. Ele assinava e só. Confiava totalmente na gente. As pessoas ficavam muito admiradas pelo fato de o Oswaldo ter sido o escolhido. Mas não é que ele tivesse sido escolhido. Ele foi o único!

Entrevistador – E depois do Oswaldo Teixeira veio o Rodrigo Melo Franco de Andrade?

Lygia – Não. Depois eu fiquei no Museu de Belas Artes até fim de 51. Nesse ínterim é que eu tive a bolsa de estudos dos Estados Unidos. Eu fui pedir a bolsa, porque o que deveria acontecer eram trocas, mas o que estava acontecendo era apenas uma troca de correspondências... O meu conhecimento continuava a ser apenas livresco, e isto não me bastava de forma alguma. Então fui falar com o Barata, e depois fui à Embaixada. Lá conversei com eles e pleiteei uma bolsa de estudos de História da Arte em uma universidade americana. Eles me disseram: 'A senhora tem empenho'. 'O que eu tenho não é empenho', respondi, 'o que eu tenho é sede, é fome de ir.' O que eu sentia era aquela necessidade absoluta de ter contato com a obra de arte. Ficaram tão impressionados que eu ganhei imediatamente uma bolsa para a New York University. Fiquei contente, mas ao mesmo tempo apreensiva por ter de falar sobre isto em casa... Papai não admitia a filha solta, mandada para os Estados Unidos sozinha: 'De forma alguma, não tem sentido, isso é loucura'. Eu disse 'está bem, vou pensar'. Foi chegando o dia em que eu tinha que dar a resposta... nada... eu fui ficando nervosa, caí de cama, doente. Chamaram o médico; ele examinou e disse 'ela não tem nada.' Nesse dia, felizmente, apareceu lá em casa um amigo de papai, que era engenheiro também, russo, e que já tinha vindo à nossa casa quando eu era menina. Ele falou que eu era um pássaro enjaulado, engaiolado. Ele disse a papai: 'Você precisa soltar um pouco sua filha, grade no quarto, grade na sala'... E papai 'não, se for preciso reforço ainda mais as grades.' Quando me telefonaram do Itamarati estavam todos na sala, meu tio ao telefone. Do Itamarati me disseram: 'Tem que dar a resposta o quanto antes, porque amanhã é o último dia.' Eu disse 'tá bem, tá bem.' Desliguei de cabeça baixa, sentei, e papai disse: 'Eu sei quem telefonou. É a questão da bolsa, estão te pressionando sobre a bolsa, não é?' Eu mexi com a cabeça e ele falou 'que mania'... Acabamos o almoço. Aí chegou o amigo de papai, e papai estava muito aborrecido por causa dessa história. Eu falei que estava expirando o prazo, que eu tinha que dar a resposta. Papai conversou então com esse amigo, que era de muito conselho sobre casa, família. 'Essa menina ganhou uma bolsa por ela mesma. Como é que ela ganha uma bolsa dessas e você não deixa ela ir? De forma alguma, essa menina precisa ir'. Não sei exatamente o que conversaram, pois eu

estava ardendo em febre, na cama. O fato é que quando o amigo do papai foi embora, papai falou para mim: 'O Vicente conversou comigo, e se você quiser ir pode ir'. Pulei da cama com toda aquela febre e fui correndo para o Itamarati. Na frente do Itamarati tirei um retrato de cinco minutos, pois tinha que fazer naquele dia mesmo o passaporte especial para bolsistas. Eu disse que não ia dar tempo, eles responderam que daria sim... 'De hoje para amanhã estará tudo pronto e você já está nessa história...' E foi assim que eu fui parar nos Estados Unidos .

Entrevistador – Quanto tempo durou o curso?

Lygia – Um ano.

Entrevistador – E era um curso dado no Museu, com a senhora vendo as obras?

Lygia – Não. O curso de História da Arte era na universidade. Estudei, por exemplo, com o Leman, o maior especialista de arte grega. Tive, portanto, a possibilidade de aproveitar ao máximo, e não parava de ir aos museus. O meu *adviser*, que era o diretor da Escola, falou: 'Dona Lygia, a senhora tem que botar um paradeiro nisso.' Mas eu tinha que aproveitar ao máximo, pois tinha medo de ter que voltar para o Brasil a qualquer momento. Lá eles tinham arranjado um lugar para eu ficar, um apartamento perto da universidade. Eu chegava em casa, olhava para a correspondência e quando via um envelopezinho azul, verde e amarelo eu abria correndo; como as cartas demoravam de quatro a cinco dias para chegar, eu dizia 'meu Deus do céu, papai pode ter ficado doente nesse tempo'. Ele tinha problema de coração, e eu ficava naquela agonia. Foi uma coisa esquisita; eu dizia 'não posso mais ficar, você pode ficar mais sim, eu não posso mais ficar, o máximo que eu posso ficar é até janeiro'... E fiquei. O curso não tinha nada a ver com Museus, era um curso universitário de História da Arte, mas propositadamente ficava pertinho do Metropolitan Museum. Da minha janela eu via o Metropolitan. Logo que eu cheguei, antes do curso começar, passei três dias dando voltas em torno do Metropolitan, sem coragem de entrar. Minha emoção era imensa, subir aquela escadaria, entrar, ter contato com a riqueza fantástica dos museus. Até que um dia entrei de assalto e vi a coleção toda. Comecei então a fazer meu estudo independente. Hoje em dia o estudo está muito mais facilitado, você tem as biografias com toda a evolução dos artistas, tem a fartura das ilustrações; foram feitas tantas séries holográficas... Tudo isso já vai entrando dentro da gente. Na ocasião, fui pegando cada artista, fui criando a evolução de cada um na minha memória. Era uma coisa perturbadora, você vê um artista numa primeira fase e depois o vê na última, numa penúltima fase, coisas completamente diferentes, às vezes eu ficava confusa. E tomava notas. Procurava ver a data e tomava notas. Depois o outro. Às vezes o quadro não tem data, então era uma luta para checar e compor. Quando tinha alguma coisa que eu não podia resolver, eu ia à seção técnica do museu e perguntava... Fui fazendo isso com cada artista... Fiz um estudo que me valeu muito, de olhar a obra de arte, de tirar da obra de arte o que ela tem a dizer, o que a marca, o que a distingue não só dos outros artistas como das outras obras do próprio artista que a criou. Fiz um estudo que hoje em dia a pessoa já encontra pronto, mas foi muito importante aquela luta, aquela

Eles me disseram: 'A senhora tem empenho'. 'O que eu tenho não é empenho', respondi, 'o que eu tenho é sede, é fome de ir.' O que eu sentia era aquela necessidade absoluta de ter contato com a obra de arte

conquista, sentir que estava tomando terreno, compreendendo, como se estivesse montando um quebra-cabeça, que ia juntando até chegar a formar um artista pronto, completo.

Entrevistador – Um artista construído.

Lygia – Sim, era como construir um artista mesmo, em toda a sua evolução. Isso é muito importante, porque hoje já se recebe o artista inteiro. Quando você vai conquistando um artista, você vai observando, gravando, vendo com outra profundidade, cada detalhe, cada nuance.

Entrevistador – Dona Lygia, quando o Icom foi criado aqui, o grupo que o representava era composto pelo Oswaldo Teixeira, pela Regina Real e pela senhora.

Lygia – Sim, e foram presidentes do órgão o próprio dr. Rodrigo e depois a Eloísa Alberto Torres.

Entrevistador –Eu queria que a senhora falasse um pouco sobre isso, sobre como esse núcleo foi também um núcleo que fez certa oposição ao Barroso. Existia ou não uma oposição? Por que o Barroso não se ligou ao Icom? Como é que foi essa história?

Lygia – Nunca houve essa oposição no Icom, nem de nossa parte. Ele reinava absoluto no Museu Histórico Nacional. Nós formamos no Museu de Belas Artes um núcleo técnico em conseqüência do concurso. A Regina Real havia feito a tese dela de concurso sobre Numismática e sobre Museologia. Em 1937 aparecera o primeiro *Compêndio internacional sobre museologia*. Era uma palavra nova, tudo era novo, o que era museologia, quais eram os limites, quais os fins...

Entrevistador – Quem era o autor?

Lygia – O livro era escrito por um grupo de pessoas lá da França. Era um volume enorme, muito grosso. Então Regina viu aquilo, se apaixonou, fez a tese. Eu ainda não trabalhava, estava estudando. Quando entrei para o Museu de Belas Artes é que vi tudo isso. Pela primeira vez compendiava-se o que era museologia. A museologia foi uma criação americana de 1870, ao ser criado o Metropolitan pela sociedade novaiorquina, que o entregou ao município para geri-lo. O Museu Metropolitano não era particular nem montado com coleções particulares. Foi então que surgiu uma filosofia inteiramente nova no mundo dos museus. Para que servem os museus? Os museus foram feitos para o povo, para informar e servir ao povo. Os museus existentes na Europa eram elitistas, funcionavam mais como laboratório de estudiosos que compunham seus quadros técnicos. A elite se beneficiava porque tinha conhecimento cultural suficiente para tirar proveito daqueles acervos. A partir de então

o museu passou a visar, a atingir as crianças, as escolas, e todos os níveis da sociedade.

Entrevistador – No jornal *Folha de São Paulo* tem um caderno cultural chamado *Mais*, que sai aos domingos. Num desses *Mais* tem um pequeno artigo dizendo que o Metropolitan mudou a história da arte.

Lygia – Completamente. Não só a história da arte, mas todo o sentido de museu, pois o museu pela primeira vez passa a ser encarado como entidade para servir o povo. Não era mais uma entidade para o prazer das elites. Até então, só os estudiosos e as elites os freqüentavam, iam para a Europa, viajavam, conheciam museus...

Entrevistador – Aqui, o grupo que fez isso foi...

Lygia – Foi o nosso grupo. Colocamos o Museu de Belas Artes nesta nova perspectiva, de convidar os colégios e associações de classe a virem aos museus. Esta iniciativa de ir aos colégios encontrou a ressonância desejada só nos colégios particulares, onde os professores eram mais interessados. Assim, essas escolas passaram a levá-los aos museus, onde eram recebidos com programas condizentes com o seu nível.

Entrevistador – Gostei de saber que nesses anos 40 a senhora e a dona Regina já tinham prática de educação em museus.

Lygia – Nós fazíamos isso porque não havia ainda no corpo técnico educadores que o fizessem. Éramos apaixonadas pelo trabalho. O professor Lourenço, quando ia, carregava as diferentes turmas do Colégio Jacobina ... Enfim, nós encontrávamos mais receptividade nos colégios particulares. As escolas públicas não se interessavam. Mas se queríamos atingir o povo, não ia ser através de escolas particulares, porque essas escolas particulares já eram uma elite que ouvia em casa conversas educativas. Mas para quem não faz parte dessa elite, tudo é novo. Nós começamos a procurar os professores das escolas públicas que diziam 'nós temos muito o que fazer, para ter ainda que carregar turma!' Conseguimos então que se colocassem ônibus à disposição dos colégios. Os professores ficavam no saguão e não acompanhavam a visita. Vimos também que as crianças tinham dificuldade de absorver a mensagem das obras de arte. Aí começamos a chamar a atenção delas para o episódio representado em cada tela, os quadros, como a Batalha dos Guararapes contra os holandeses (séc. XVII), que mostrava a representação dos três tipos: o português, o negro e o índio, que todo aluno de colégio reconhecia; a Batalha do Avaí, na Guerra do Paraguai (séc. XIX), que ganhamos e dizíamos: 'Vejam naquele campo mais alto... na colina, o Caxias comandando a luta'; e mostrávamos os detalhes notórios nas indumentárias e as diferenças nas armas de combate, as crianças com cada olhão enorme acompanhando aquilo tudo, e gostando.

O QUE EU SENTIA ERA AQUELA NECESSIDADE ABSOLUTA DE TER CONTATO COM A OBRA DE ARTE. FICARAM TÃO IMPRESSIONADOS QUE EU GANHEI IMEDIATAMENTE UMA BOLSA PARA A NEW

Naquele quadro *Redenção de Cam* (MNBA), de Modesto Brocos, que tinha uma negra velha, uma mulata exibindo a criança branquinha e um português com expressão de orgulho, como a dizer: 'Obra minha!' A gente mostrava tudo com alegria, e as crianças tomavam um interesse enorme para ver os quadros... 'Qual o quadro por que vocês se interessaram mais?' Cada um dizia uma coisa, era aquela animação muito grande, as crianças participavam ativamente. Às turmas mais adiantadas chamávamos a atenção para outras coisas: interpretação do artista, jogo de imagens, predominância do céu ou da terra, o sentido que se dava a isso; o jogo de massas, das cores, como as cores se repercutiam no quadro. Falávamos da obra de arte em si, e não do que ela representava. Tivemos uma prática muito grande no trato com a criança.

Entrevistador – Panofsky estava por trás disso?

Lygia – Não necessariamente. Acho que não... Era mais a intuição. Nos Estados Unidos, eu vi crianças de quatro anos nos museus, os pais mostrando os quadros... Eles têm lá o Junior Museum. O Junior Museum é feito para as crianças e com as crianças, as crianças participam e interferem.

Entrevistador – Isso foi quando a senhora foi para o Patrimônio?

Lygia – Foi depois disso.

Entrevistador – Eu sei, mas trabalhando lá, a senhora teve também um papel junto aos museus do Iphan. De que modo essa questão da educação, das crianças, dos jovens, foi apresentada aos museus do Patrimônio?

Lygia – Os museus do Patrimônio foram criados por uma equipe de arquitetos de intuito absolutamente estético. A intenção era a preservação, a defesa de um acervo encontrado nas restaurações dos monumentos de Minas: desde fragmentos arquitetônicos expressivos a testemunhos variados da arte e do viver diário do século XVII. Sem preocupações quaisquer de mensagem educativa. Muito embora o dr. Lúcio Costa já demonstrasse desde 1937 esse interesse, pelo Programa de criação do Museu das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul. No meu trabalho *Rodrigo e os museus* chamo a atenção para o fato de que o dr. Rodrigo demonstra uma mentalidade elitista da antiga Europa, ao criar os grandes museus do Patrimônio, da Inconfidência e do Ouro (no princípio da década de 1940) – mentalidade já transformada vinte anos depois. Encontrou ressonância na Universidade do Paraná, no Museu de Arte e Antropologia do estado. O dr. Rodrigo, a princípio, não tinha intenção de criar os museus, só o fez porque não encontrou interesse, nos órgãos federal, estadual e municipal, de abrigar o acervo por ele constituído. Dentre os elementos arquitetônicos que o Patrimônio preservou, queria-se registrar a presença de vidraças de mica ou malacacheta, que protegiam do vento e deixavam passar a luz, substituídas mais tarde pelo vidro. Dentre os elementos encontrados, havia peças de arte popular e do cotidiano que não interessavam aos museus nem aos colecionadores particulares. Portanto, o Patrimônio foi o primeiro a reconhecer-lhes o valor. Queria igualmente lembrar os nomes dos arquitetos que compunham a equipe do dr. Rodrigo, na chamada *fase heróica*, além do dr. Lúcio

Costa: Alcides da Rocha Miranda, Sousa Reis, Renato Soeiro e Thedim Barreto.

Entrevistador – Dona Lygia, mesmo aí – por exemplo, nestas peças de arte popular e do cotidiano referidas anteriormente – a senhora não vê nenhuma influência do Mário de Andrade, nesse baixar do patamar para olhar o elemento do cotidiano?

Lygia – Foi ele quem falou nisso pela primeira vez, naturalmente. Mas quando ele fala da formação dos museus, não fala como de uma arte aplicada. Não é o que nós entendemos como artes aplicadas. Portanto, esses vestígios do Patrimônio eram uma coisa surgida do próprio Patrimônio; tanto assim que se formou uma elite cultural dentro do grupo do Patrimônio. O dr. Rodrigo, logo que o conheci, conversava com Mário de Andrade. A influência do Mário de Andrade foi muito pequena, e só mesmo antes de aparecer uma figura maior que se impôs, o dr. Lúcio Costa. Depois, Mário foi para São Paulo e ficou lá. Foi criado um Conselho Consultivo e o dr. Rodrigo amiúde consultava esse Conselho, precisava dividir com alguém as dúvidas e as questões que apareciam na equipe dele. À medida que a equipe foi se formando, ele foi dispensando o Conselho Consultivo, a não ser quando havia necessidade – por imposição não do Patrimônio, mas do Patrimônio como um órgão que precisava ter um Conselho Consultivo variado, escolhido a partir de uma elite cultural. Assim mesmo, o pensamento do Patrimônio era sempre predominante no Conselho Consultivo. Nunca o Patrimônio foi a uma reunião do Conselho Consultivo sem ter já um parecer. O Patrimônio já tinha estudado a questão, já tinha um parecer, e esse parecer a equipe do dr. Rodrigo incutia no Conselho antes da reunião. Telefonava para cada um, conversava sobre o assunto e mineiramente...

Entrevistador – A política de bastidores...

Lygia – Mas veja, o Patrimônio mudou completamente depois disso, porque tinha uma equipe competente, absolutamente dedicada, que ganhou o respeito para o órgão, primeiro o respeito internacional e depois o nacional. Eles ficavam fascinados por encontrar aqui, na América, do Sul, Patrimônios Históricos. Nós fomos os primeiros, fomos aqueles que deram sentido a essa ação. Nós criamos os Museus das Missões e delineamos uma conduta de seleção e a representatividade para cada coisa. Nos outros países isto foi criado muito tempo depois...

Entrevistador – O Brasil foi o primeiro país latino-americano a ter um Patrimônio?

Lygia – Sim. Os outros não tinham! O Patrimônio surgiu e teve logo projeção muito grande. Foi o primeiro, e as pessoas vinham fazer cursos aqui. Aqueles que queriam aprender restauração vinham fazer cursos nossos de restauração.

Entrevistador – Dona Lygia, fale um pouco sobre o Museu do Ouro e o das Missões.

Lygia – O Museu do Ouro estava em Minas, e o Patrimônio estava começando o trabalho também em Minas. Era o estado do dr. Rodrigo, o mais próspero, o mais rico. Aí o dr. Rodrigo reuniu o material de bens móveis, dispersos. Antônio Joaquim de Almeida, do Museu do Ouro, participou muito da criação do Museu, e lá ficou





IDENTIFICAÇÃO DAS PESSOAS FEITA POR DONA LYGIA

Em primeiro plano, da esquerda para a direita:
Edgar Romero; Gustavo Barroso e Angyone Costa.
Em segundo plano, da esquerda para a direita:
1) E. Hartman;
2) não identificada;
3) não identificada;
4) não identificada;
5) não identificada;
6) Isa Limonge;
7) Geni Dreyfus;
8) Maria de Lourdes Barbosa;
9) uma das três irmãs Amaral;
10) dona Lygia;
11) Isa Botelho;
12) não identificada;
13) não identificada;
14) Lucy;
15) não identificada.

trabalhando como diretor. A realização mais importante do Patrimônio aconteceu no Museu do Ouro, como museu temático, atraindo visitantes, particularmente eruditos estrangeiros.

Entrevistador – E o Museu das Missões?

Lygia – Quando estava sendo restaurada a Igreja de São Miguel das Missões (o melhor exemplar das missões jesuíticas), o dr. Rodrigo pediu ao dr. Lúcio Costa, por indicação do Manuel Bandeira, que fosse verificar o andamento dos trabalhos. O dr. Lúcio visitou bem a região e concluiu a viagem com um relatório que recomendava a coleta, em toda a área, dos remanescentes jesuíticos e se criasse assim o Museu das Missões, na praça fronteira da Igreja de São Miguel. O dr. Rodrigo só se referia a ele como *o magistral relatório de Lúcio Costa*. E para a apresentação dessas peças, preconizava dar-lhes um sentido educativo.

Entrevistador – O dr. Rodrigo tinha essa dimensão da importância da educação para o Patrimônio. Eu me lembro de uma frase dele: 'Só há uma maneira eficaz para a preservação do Patrimônio: a educação popular.'

Lygia – No final da vida, depois de vinte anos de trabalho nosso junto ao dr. Rodrigo. No começo, ele não pensava assim. Tantos museus não tiveram uma vida como deviam ter tido porque nunca tiveram um corpo técnico. Apenas o Museu da Inconfidência teve um diretor, e teve o Orlandino como técnico. O único que teve Orlandino como técnico, depois do diretor, e não teve mais nenhum técnico. Os museus eram absolutamente vazios, porque os museus serviam para coletar, para arrumar e difundir as obras para o gozo das classes cultas. De qualquer forma, o Patrimônio foi uma coisa muito nova no nosso meio. Foi novo porque nos permitiu ir além do estudo das artes já consagradas e abriu terreno para tudo de representativo, a casa onde tem aquele banheiro público, os utensílios, a cozinha primitiva, tudo isso era um mundo novo... Influenciou toda a classe culta, abriu os olhos para essas coisas... Enfim, o Patrimônio foi algo muito marcante na cultura nacional.

Entrevistador – E Gilberto Freire teve alguma influência nisso, também?

Lygia – Não teve influência, mas era ligado ao Patrimônio. Gilberto Freire era um elemento do Patrimônio. Mas depois daquele livro fantástico dele, *Casa grande & senzala*, ele ficou um pouco assim: '*Venham a mim buscar a ilustração!*' Isto não combinava muito com o Patrimônio. Você conheceu o dr. Lúcio, uma pessoa muito simples. O dr. Lúcio começou a ser um chefe, não na Divisão de Estudos e Tombamento – DET, ele era um chefe técnico de todo o Patrimônio.

Entrevistador – De todo o mundo?

Lygia – É, de todo o mundo. E ele era o técnico das duas divisões, da DET e da Divisão de Conservação e Restauração – DCR, porque ele tinha um conhecimento de arte, ele tinha o que faltava à grande maioria. O dr. Lúcio, quando a gente pedia, vinha até nós para ensinar o que sabia, andava pelo Patrimônio, pelos prédios, com a gente. Eu estava com Alcides da Rocha Miranda, e o Alcides tinha bolado uma capa para alguma coisa. Achei formidável – 'mas está linda, Alcides!' – e estava muito bonita mesmo. Estávamos conversando sobre isso quando o

dr. Lúcio passou e disse: 'O que vocês estão discutindo aí, tão animados?' E eu disse 'é uma capa que o Alcides fez, venha ver que linda!' Ele veio, mas não pareceu tão empolgado não... O Alcides: 'Alguma restrição, dr. Lúcio?" E o dr. Lúcio então disse: 'Alcides, e se você botasse um frizinho branco aqui...' Aí o Alcides acrescentou a linhazinha branca... E aquele frizinho mudou tudo, enriqueceu tudo, deu um dinamismo a toda a composição! Uma faixinha fina branca naquela composição! Um espírito absoluto que sente falta daquela faixinha branca – era assim o dr. Lúcio. Ele via tudo, ele recebia gente do Brasil inteiro, que em vez de conversar com a DCR sobre um assunto próprio dessa Divisão, ia primeiro conversar com ele, para ver o que ele achava, para ter uma orientação.

Entrevistador – O que a senhora pensa sobre o tema *antropofagia nos museus?*

Lygia – Eu tenho um pensamento lógico; penso sempre no desenrolar dos acontecimentos, procuro explicitar tudo. Esta é uma diferença entre a minha geração e a geração nova. Nós procuramos mergulhar numa questão com certa lógica, para poder transmitir um assunto com clareza. A geração de vocês já enjoou desta clareza. Vocês querem ver o outro lado, o lado do nebuloso. É um pouco angustiante, até. Vocês buscam não a coisa clara e lógica, vocês buscam a parte mais ignorada e menos acessível dos fatos, das individualidades, etc. Mas acontece que se todo o mundo pensar nessa linha, o mundo se transforma num caos. Porque cada um vai explorando um caminho...

Entrevistador – Quando a senhora relatou o que disse diante da funcionária da Embaixada americana para conseguir uma bolsa para os Estados Unidos... ela disse que a senhora queria muito viajar, e a senhora respondeu: 'Eu tenho fome e sede.' Eu nunca vi uma manifestação tão antropofágica quanto a sua diante do conhecimento. 'Eu tenho fome de conhecer e de ver, e é fome porque aqui não existe nada, eu preciso é desse contato direto com as grandes obras de arte, universais.' A sua curiosidade, a sua vontade de conhecer, é completamente antropofágica.

Lygia – Foi a necessidade...

Entrevistador – A fome traduz isso muito bem.

Lygia – É, a fome...

Entrevistador – Mas a antropofagia é um pouco isso, não é?

Lygia – É o que eu estou dizendo: vocês entram em um mundo confuso, e depois cada um quer falar uma linguagem... Isso na verdade é uma coisa natural da linguagem moderna, não de agora, moderna de desde o princípio do século passado. Cada um se exprimia não na linguagem comum, e o mais interessante é que isso mudou tanto a cabeça da gente, essa linguagem nova, quando se vêem grandes artistas de outras épocas e se acha que falta alguma coisa... mas para se chegar a eles temos que penetrar mais lentamente, percebendo nuances, qualidades de desenho, riqueza de expressões, etc. Na arte moderna a manifestação já é drástica, decisiva, violenta.

Entrevistador – Sobre o Museu da Abolição: a senhora teve dificuldade em achar acervo dos escravos?

Lygia – Não, porque muitos dos nossos museus já possuíam testemunhos do período

da escravidão. Vou falar um pouco então sobre este museu. Na apresentação da primeira sala, eu começo no princípio do século XIX, mostrando os ingleses preocupados em controlar o Atlântico, quando poucos anos antes eles também faziam o tráfico. Apresavam os navios mas não os faziam voltar para a sua terra; eles os dirigiam para o Caribe, para as suas colônias e não de volta à África, e deixavam lá sua imensa carga. Tinham uma atitude, portanto, bem inglesa, de aparentarem ser uma coisa e no fundo serem outra. Foram eles que salvaram a Corte trazendo-a para cá. Eles faziam o policiamento do Atlântico e é interessante apontar, que, nessa qualidade, garantiram a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil.

Entrevistador – Jamaica etc...

Lygia – É. Jamaica, Barbados, e todas aquelas colônias têm o negro como elemento predominante, porque eles o levaram para lá. Estavam combatendo a escravidão aqui, mas levavam os negros para serem escravos lá.

Entrevistador – Então a senhora começou aí...

Lygia – Sim.

Entrevistador – Por que não começou pelo século XVI, quando os escravos começaram a vir para cá?

Lygia – Não tinha que começar desde a chegada das primeiras levas de escravos ao País, nem das sucessivas. A escravidão não foi problema apenas no País, houve também nos Estados Unidos, que só fez sua independência em 1763. O tema do Museu é o da *abolição* e não o da *escravidão* aqui. Prosseguindo na apresentação do Museu, aos poucos fui colocando outros elementos. Fiz uma divisão numa sala; de um lado, o bom relacionamento com o branco; do outro, o mau relacionamento. Tem algo que o dr. Rodrigo já falava do Museu da Inconfidência, há muito tempo: 'Não vamos fazer o Museu da Abolição com um sentido de...'

Entrevistador – Revanche?

Lygia – Não. Com um sentido de *coitadinho do preto, coitadinho, como ele sofria...* Quis mostrar todos os lados. Por exemplo, a luta que posteriormente a Imperatriz e toda a Família Imperial promoveram para convencer o Senado e os grandes fazendeiros a abrirem mão da escravidão. Pois, em geral, quem ia para o Senado eram os ricos, os fazendeiros que não queriam se desfazer, sem recompensa, dos seus escravos: seu capital havia sido posto não só nas terras, mas também no homem para trabalhá-las. Sentir-se-iam lesados se assim não fosse. Foi do Imperador, então, o primeiro exemplo, dando liberdade a todos os escravos que trabalhavam nos Serviços Públicos, na Alfândega, etc., no início da década de 1850, com cerca de 15, 16 anos. Depois deu liberdade a seus próprios escravos. O processo da Abolição foi lento, mas contínuo: a Lei dos Sexagenários, a do Ventre Livre (relativa aos nascituros), foram determinando toda uma nova mentalidade, antes escravagista, na sociedade. Eu quis montar o Museu a partir de vários elementos diferentes. Mostrei o que a arte negra tinha trazido para nós, no imaginário, nas festas, na religiosidade... Nos prenúncios da Abolição, formaram-se grupos pró-Abolição, já entrando nos jornais, nas Câmaras, etc., constituindo toda uma campanha. Quis mostrar também que o negro não era só o que

pegava no serviço. Nas ciências menos, mas na literatura, na pintura, eles eram muitos. Fiz *flashes* históricos para informar sobre toda essa questão. Quanto às letras, pedi ao Rui Mourão que escrevesse um texto sobre o negro na literatura.

Entrevistador – Isso é muito pouco estudado até hoje. O negro que não é apenas subalterno, o negro que também...

Lygia – Contribuía, fazia, participava não só da cultura trazida da África, mas da cultura assimilada no Brasil, participando da elite. Eles foram entrando na música e em tudo o mais, procurei mostrar isso numa sala, eles como elemento da cultura nacional. E com a mistura das raças, o negro deixou de ser negro; hoje em dia falamos do negro por causa de os próprios negros quererem se impor como raça. No Brasil o negro já não é uma raça pura e simples, e sim amalgamada, através de casamentos, concubinatos com o branco...

Entrevistador – Sobre o Museu da Abolição: foi a senhora que preparou a museologia de lá, não é?

EXISTE EM OLINDA UM MERCADO QUE ERA DE ESCRAVOS E QUE É UMA CONSTRUÇÃO PRECIOSA, SINGELA, E MUITO BONITA, QUE SE PRESTARIA MUITO BEM PARA SER O MUSEU DO NEGRO. SUGERIRIA QUE FOSSE ORGANIZADO POR UMA SOCIEDADE NEGRA

Lygia – Sim. Tive certas limitações porque o Vilaça disse que o Serra (do Movimento Negro) estava preocupado com o desenrolar que eu daria ao processo da Abolição. O Olímpio Serra, sem tomar conhecimento do que eu havia feito, mostrou sua preocupação ao Vilaça, então presidente do Iphan. E eu: 'bom, procurei fazer uma coisa com a verdade histórica, ou, pelo menos *a nossa* verdade.' Estudei o movimento, o período, e procurei fazer dentro do processo histórico. Não exaltei o branco nem o negro, nada disso. Procurei fazer uma coisa isenta e apresentar o panorama de todo o Movimento da Abolição. Entreguei os textos que havia escrito – *flashes* históricos – ao Vilaça. Ele os entregou ao Olímpio Serra, que os devolveu sem nenhuma intervenção. Estávamos numa reunião, quando chega uma menina de cabelos castanhos, assim bem claros, fala com ele e sai. Perguntei: 'É sua parenta?' Ele disse: 'É minha filha.'

Entrevistador – Mas o Nascimento, que é um grande ídolo negro, é casado com uma loira também.

Lygia – Pois é.

Entrevistador – O Pelé também.

Lygia – Pois é, não é por aí. A gente não tem que fomentar ódio nem discórdia, porque tudo isso é o País, essa mistura. É por entendimento. Mas quando chegou o momento, até sugeri que fosse esse o Museu, eles podem falar, o Museu organizado pelos brancos; talvez qualquer sociedade negra possa aludir a que o Museu foi feito por brancos e está sediado na mansão de um senador, que junto à princesa Isabel trabalhou pela Abolição... Existe em Olinda um

mercado que era de escravos e que é uma construção preciosa, singela, e muito bonita, que se prestaria muito bem para ser o Museu do Negro. Sugeriria que fosse organizado por uma sociedade negra e que ali fosse criado o Museu do Negro. Que este Museu fosse uma expressão de seu povo, dos seus anseios, da sua raça, com escolhas feitas por eles. Eu sou uma admiradora da arte negra; a escultura negra eu acho uma coisa linda...

Entrevistador – A senhora viu a recente exposição no CCBB?

Lygia – Vi. Eu já conhecia esta exposição. Eu fui a Paris ver a exposição do Pierre Verger, o maior colecionador particular de arte negra da França. Foi uma exposição lindíssima porque as peças foram muito bem selecionadas; um trabalho bem definido, extraordinário. Essa gama de coloridos nas manifestações, isso tudo é muito bonito, e o mundo tem graça justamente por ter esse conjunto de coisas diferentes, porque exalta até aquilo que é diferente.

Entrevistador – Nós gostaríamos que a senhora falasse um pouco mais da experiência com os museus do Iphan.

Lygia – Minha experiência nos museus do Iphan foi sempre encontrar os museus já feitos. Dei uma contribuição, em busca de uma certa lógica na apresentação dos acervos. Nunca tive aquela liberdade de mudar tudo, com exceção do Museu da Abolição e, sobretudo, do Museu do Estado de Pernambuco. Numa ocasião fui ao Paraná dar um curso de Museologia na universidade e ver o Museu Paranaense. Então eu socorri o Museu em alguma coisa, mas sem sair do esquema já traçado por eles, sem alterar a sistemática do Museu. Em outra ocasião, fui fazer uma apresentação em São João del-Rei, dando também certa lógica à organização das peças. Aquele museu tinha sido organizado por arquitetos. As peças estavam distribuídas esteticamente apenas, às vezes gritavam umas com as outras, mas não de maneira planejada. Quando queremos, num museu, causar impacto, ou aproximamos peças que gritam entre si e, portanto, provocam impacto, ou apresentamos as peças de um modo novo e que, justamente pela novidade, causa impacto. Se o nosso objetivo for produzir uma mensagem, é preciso haver um *encadeamento* das coisas, mas esse encadeamento não significa um *monólogo*. Procuramos fazer agrupamentos e, dentro deles, destacar as peças-chaves, as peças que por si mesmas já encaminhariam à mensagem. Quando é o caso de um museu histórico, por exemplo, podemos introduzir o texto, às vezes quase indispensável para situar o visitante dentro do contexto, ou alertá-lo para determinados aspectos. Pode-se fazer isso com textos escritos.

Entrevistador – Legendas...

Lygia – Não só legendas: um pouco mais. A legenda em geral é pequena; falo de um texto mais explicativo, mas isto se o museu for um museu histórico. Num museu de arte, nada pode interferir nas obras; portanto, a

UMA VISITA AO MUSEU É UM PRAZER PARA QUEM SE INTERESSA PELA ARTE, PELO CONHECIMENTO

legenda tem que ser mínima; temos que ser discretos ao colocá-la; temos que ter certo sentido de proporção também em relação às peças. Não podemos afixar em uma peça muito grande uma legenda do mesmo tamanho de uma legenda de uma peça pequenina. As peças pequeninas – a gente procura agrupar e preparar para elas uma legenda única, abrangente.

Entrevistador – Mas quando uma obra de arte entra num museu, será que ela já não sofre uma alteração? Ela já não muda de algum modo seu sentido? O que a senhora acha?

Lygia – Acho que toda obra de arte tem uma mensagem, a de seus valores plásticos, emocionais, e mensagem de sua época. Toda obra de arte terá o que dizer. Não é à toa que os museus jogam com as obras de arte em exposições diferentes. O planejamento da exposição é que vai determinar o papel que a peça vai ter dentro do contexto ali formulado.

Entrevistador – Era disso que falávamos, antropofagia, essa mudança...

Lygia – É algo que sempre existiu. Mas a antropofagia me dá sempre a idéia de violência. A antropofagia é violenta. Vocês procuram sempre causar mais impacto. Isso sempre se fez, e o mais interessante é que vocês falam disso como se fosse uma coisa nova. Não é novo, a nomenclatura é que é nova; a mensagem é a mesma, a nomenclatura não. Porque vocês procuram rebater; não procurávamos rebater, nós procurávamos elaborar um contexto em que inserir. Você pode apresentar uma mesma peça em unidades díspares, absolutamente. Uma peça dentro de um contexto de desenvolvimento onde ela tem o seu papel, ou uma peça que não tem nada a ver com o contexto, que é colocada ali justamente para chocar, mostrar uma antítese. Faz-se essa aproximação pela semelhança espiritual das peças. Mesmo os artistas mais modernos podem ter a mesma mensagem emocional que uma peça do Pré-renascimento. Não é a linguagem plástica que dá a mensagem emocional. A parte externa da obra é a roupagem; a roupagem dela é a roupagem da época, mas ela tem dentro dela um sentido genuíno que pode se aproximar de qualquer artista de qualquer época e de qualquer lugar do mundo. Quando a mensagem espiritual é a mesma, o museólogo pode ter essa intenção de chocar. Aparentemente, pela vestimenta, as peças são de épocas totalmente diversas; quando nos aprofundamos, e entramos na obra de arte, sentimos que são semelhantes. Há então uma riqueza, uma variedade enorme de modos de apresentação. Numa exposição existem dois problemas principais: um, de fundo científico e cuja resolução cabe ao museólogo, consta da elaboração da mensagem que se tem em vista, mesmo da elaboração dos respectivos textos explicativos (etiquetas, *flashes* históricos e redação de cartazes). O segundo problema, complementar e não de menor importância, de caráter artístico, compete ao *designer*, na parte gráfica; e ao *displayer* na parte de apresentação das peças. Este trabalho tem três fases muito distintas: a primeira, de *especulação* e de *pesquisa*, onde vamos saber a opinião dos outros, a informação existente publicada sobre o assunto escolhido, a seleção das peças a serem expostas. Segue-se depois a *reflexão* sobre o tema, baseada em todo o material que colhemos na fase anterior. Começamos a

esboçar uma mensagem nova. A última, resultado de nossa *reflexão* e *contextualização*, que definirão a mensagem que se tem em vista, dando campo à apresentação da mostra – onde serão determinados: a seqüência das peças, os agrupamentos a serem feitos, e aquelas que merecem destaque; elementos que serão levados ao *displayer* e ao *designer*. Essa fase é a conclusão da nossa reflexão, e isso é importantíssimo. O *displayer* tem de compreender a importância desta mensagem e traduzi-la em linguagem plástica nova, jogando com elementos novos...

Entrevistador – É importante, sim. Isso é o que eu chamaria *a linguagem dos objetos*, a linguagem das coisas.

Lygia – A linguagem dos objetos e das coisas, sim – mas é mais do que isso. Falo de uma linguagem que representaria, além da individualidade do artista, a percepção, a acuidade do museólogo e a sensibilidade do *displayer*. Está vendo, se eu chamo um *displayer* ou se chamo outro, as linguagens serão diferentes. Sua contribuição será muito eficaz para a apresentação da exposição, é ela que vai despertar, estimular o visitante. Eu estava lendo o que vocês escreveram sobre os museus. Vocês viram um museu, mas desejaram ver mais: falem mais do complexo museológico. Falem do prazer, pois uma visita ao museu é um prazer para quem se interessa pela arte, pelo conhecimento. Para o artista, ver uma exposição é um prazer, um gozo enorme. É um estímulo, porque as aproximações que encontra ali o estimulam a fazer novas aproximações, novos contrastes. Portanto, o museu não pode ser esquecido como produtor de prazer, de gozo, de estímulo emocional e intelectual.

Entrevistador – Por que também intelectual?

Lygia – Porque algumas pessoas trabalham mais com o intelecto, enquanto outras se guiam mais pela emoção. Por isso, a gente deve trabalhar com os dois, não devemos ser o intelectual frio que não sabe interagir, que não se emociona com as obras de arte. Eu tinha uma prima que ia comigo aos museus. Ela gostava de ir porque tinha tanta intuição do que era bom que já apontava para as obras – e pronto! Isto é intuição, é sensibilidade; mas tem gente que não tem essa intuição...

Entrevistador – Muitos intelectuais não têm.

Lygia – Muitos, muitos mesmo...

Entrevistador – Eu me lembro de uma peça de Tchecov, acho que é *Tio Vânia*, onde há um debate entre um personagem e um jornalista que escreve sobre arte. O personagem diz aproximadamente assim ao jornalista: '*Você é um pobre diabo, passou a vida inteira escrevendo sobre arte sem saber o que é a arte*'.

Lygia – Sim, pois o que era nossa crítica de arte há pouco tempo? Crítica de arte era um falatório bonito com jargões, e mais nada. Os críticos não entravam na obra de arte. Diziam chavões que pegavam em livros ou ouviam dos artistas, porque eles freqüentavam os artistas, mas não sentiam... Se você não sente, não pode transmitir.

Entrevistador – Algumas exposições, ultimamente, estão sendo criticadas por darem mais espaço ao *displayer* do que ao museólogo. Prepara-se um *show*, um evento, coisas caem do teto, luzes se acendem... O que a senhora acha disso?

Lygia – Eu acho isso um erro absurdo! A gente pode colocar numa sala algo que cause

OS MUSEUS ERAM ABSOLUTAMENTE VAZIOS, PORQUE OS MUSEUS SERVIAM PARA COLETAR, PARA ARRUMAR E DIFUNDIR AS OBRAS PARA O GOZO DAS CLASSES CULTAS

impacto, mas fazemos a exposição com a finalidade de exaltar a obra de arte. Não se trata de o visitante ver apenas um espetáculo armado qualquer. Felizmente, hoje há um interesse pelo turismo cultural muito grande; antes, todo o mundo ia para a Europa fazer compras, ver a Torre Eiffel, visitar os países mais conhecidos, não era assim? Hoje em dia, qualquer evento organizado pelo museu, de estudo, de transmissão do conhecimento, tem público certo. Outro dia, a Míriam Ribeiro me telefonou e falou: 'Dona Lygia, eu fiquei surpresa, nós planejamos um curso e rapidamente as inscrições todas acabaram.'

Entrevistador – Mas então o curso foi um sucesso?

Lygia – Tinha que ser, porque há sede de saber, porque todo o mundo quer aprender, ninguém que ser ignorante no mundo de hoje. Tudo isso eu vi nos Estados Unidos: ali as crianças se sentem em casa porque ajudaram a preparar tudo, porque têm uma participação emocional no museu. E quando fui para a Europa, o que me chamou a atenção em Amsterdam, foi que elas formavam pequenos grupos, dez ou quinze alunos no máximo, e o professor ou o responsável pelo museu mostrava tudo. As crianças estão ávidas por saber, há vontade de aprender, nem que seja para sair dali e contar uma vantagem... Na Itália, porém, de todas as pessoas que acompanhavam os grupos, só vi uma que conhecia arte, só uma! Em Veneza, foi um fracasso. Mostravam um Ticiano e trocavam as épocas, invertiam o início da vida pelo final da vida dele... e aqueles turistas olhando aquelas obras lindas... mas anotando um ensinamento completamente errado...

Entrevistador – Isso é massificação.

Lygia – É pior do que massificação. Eu ficava doente ao ouvir isso, mas o pior era ver as pessoas querendo se informar, tomando nota... Mais grave do que não ter nada de novo para falar é perturbar o pensamento de quem quer aprender.

Entrevistador – Fiquei pensando enquanto a senhora falava... estamos com essa temática de impacto da antropofagia... então quando a senhora fala do prazer, do gozo do visitante...

Lygia – Eu acho que na antropofagia não havia prazer nem gozo... Na antropofagia o que há é uma sofreguidão de se querer tirar o máximo do outro. O proveito que se vai ter a gente não sabe, pois tem uns que pegam e devolvem aquilo multiplicado, enriquecido com sua visão, seu sentimento em relação à questão...

Entrevistador – Mas na antropofagia haverá também um prazer, haverá um gozo também...

Lygia – Um perfume... Um gozo é um perfume que passa e você acompanha... Portanto, eu acho que esse pensamento da antropofagia é um pouco forçado... querer encaixar tudo dentro da antropofagia...

Quando temos um pré-pensamento sobre algo, vamos torcendo tudo e acabamos saindo da realidade. Tudo vai ficando meio forçado. Eu estava lendo a revista que vocês me enviaram, com os trabalhos sobre o assunto. Todo mundo é um devorador, um devorador... canibalismo... Enquanto eles fazem a diferença entre a antropofagia e o canibalismo, a gente tem que catar uma obsessão, porque eles querem se encaixar... Então em tudo o que eles vão dizer há uma manobra – forçada – para conseguirem encaixar tudo dentro do tema.

Entrevistador – Na verdade, esse tema geral da antropofagia é mesmo como se fosse um quadro. Para que as pessoas possam se movimentar nesse quadro de referência. Mas estão trabalhando também com muita liberdade. Esta não é mais a antropofagia apenas da época de Oswald de Andrade...

Lygia – É uma antropofagia já da década de 1980 e 1990...

Entrevistador – Sim.

Lygia – Mas nós já estamos em 2005! Em toda a década de 1990, isso já foi discutido. É em 2005 que você faz uma publicação em torno disso? Eu queria saber, porque no Museu de Belas Artes teve uma reunião, organizada pela universidade, eu acho, em 1999, de que o tema foi antropofagia... eu não sei se alguém discutiu outra coisa, mas...

Entrevistador – Mas de todo modo é como se fosse um tema que nos desafia permanentemente. Nós somos quase que forçados a pensá-lo e a repensá-lo.

Lygia – Porque é uma palavra de impacto que caiu no gosto. É isso! E também tem a ver com a mocidade de hoje, tão perplexa... Mas o que acho disso é que vocês estão voltando para trás. Esta revista que vocês estão lançando, este número da *Revista do Patrimônio,* é um tanto confusa... porque não há um caminho, há uma multiplicidade de caminhos... Não estou dizendo que a mensagem de vocês é confusa... mas fica um volume inteiro jogando confusão, confusão, sofreguidão... eu acho que o mundo de hoje é sofredor, é um mundo assim de multilateralismo. Uma outra fase é quando a gente já tomou conhecimento disso e chega na parte da maturação e pronto. A maturação é o caminho...

Entrevistador – Para que servem e para que não servem os museus? Principalmente para que não servem?...

Lygia – Esta é uma pergunta atual, que nunca ocorreria na minha geração, mas vocês... vocês estão se deliciando com essa dualidade, o sim e o não, o bem e o mal, e essa inquietação feroz de quem está procurando e não está achando o caminho...

Entrevistador – Eu particularmente acho que esse jogo, essa dualidade, é assim como a senhora fala mesmo. É isso mesmo, e nós estamos começando a perceber. Acho que é esse o espírito da antropofagia. Na antropofagia atual todos são devorados, tanto o devorador é devorado quanto o que é devorado também é devorador. Todos devoram...

Lygia – Eles se entredevoram...

Entrevistador – É isso...

Lygia – Mas sempre é isso. É um fenômeno que toda a vida houve. Se estudamos um assunto, nos interessa conhecer todos aqueles que escreveram sobre o assunto, todos

aqueles que trabalham naquilo, e com isso se vai formando um terreno de conhecimento, até que chegamos a uma outra fase, à fase da observação pessoal, do caminho. A terceira fase é quando já absorvemos, já refletimos muito sobre os caminhos possíveis e já fizemos uma opção...

Entrevistador – Essa história da antropofagia, que foi lançada pelo Oswald de Andrade, que foi lançada como uma história brasileira, na verdade foram os franceses que lançaram...

Lygia – Nós, infelizmente, raríssimas vezes criamos alguma coisa. Depois, no entanto, chegamos a conclusões nossas. No Brasil, roubar jabuticaba é bobagem ...

Entrevistador – Com certeza a senhora conhece bem duas frases muito curiosas, que dizem assim: "Plagiário é o que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis." [...]; e também: "Nada de mais original, nada de mais *Si mesmo*, do que alimentar-se dos outros – mas é necessário digeri-los. O leão é feito de cordeiro assimilado." (As duas frases são de Paul Valéry).[3] Isso é antropofagia!...

Lygia – Pois é isso... Nós temos que marcar o que tiramos dos outros, não é à toa que temos as menções, as citações, as referências. Essa palavra *antropófago* já era usada nas décadas passadas. Então, agora vocês a lançam como se fosse uma novidade. Mas é uma novidade requentada...

Entrevistador – É verdade. Mas o que não é requentado?

Lygia – Mas é um requentado muito recente, das décadas de 1980 e 1990 pra cá...

Entrevistador – Exatamente para criar esse diálogo entre os autores, neste número da *Revista* nós vamos incluir um artigo de Valéry [ver p. 33]. Neste artigo, de modo provocador, ele diz que não morre de amor pelos museus: *"Je n'aime pas trop les musées."*
Lygia – Ele escreve isso?

Entrevistador – De modo provocador. Mas eu diria que *a senhora morre de amor pelos museus.*

Lygia – Ah, eu morro... Não só pelos museus mas pelo Patrimônio Arquitetônico Mundial. Tinha amor, mais do que pelos museus, pela arte. Éramos do Museu, Regina Real e eu, as mais interessadas. Eu me interessava pelo conhecimento da arte e mergulhava nas coleções em todas as viagens – América do Norte, Europa, etc. Porque trabalhava num museu de artes. Já a Regina gostava do museu como entidade. Ela escolheu como tese para o concurso a Museologia. Quando foi visitar os museus dos Estados Unidos, a convite, não reparava nos acervos, mas se concentrava nos museus como instituição. Depois de ter estudado a arte, começou a haver muito interesse do pessoal. Fui chamada à Universidade de São Paulo, à Universidade de Pernambuco, da Bahia, do Paraná; sempre pediam cursos sobre Museologia. Ao passo que na Universidade de Brasília mostraram interesse em um curso inteiro, de quatro anos letivos, para formar museólogos.

Entrevistador – Quando é que esse curso foi implantado?

Lygia – Ele não chegou a ser implantado por causa da Revolução. A Revolução desmontou tudo. O Darci Ribeiro queria implantar o Museu do Homem Brasileiro, e a minha

intenção era organizar o Museu com os alunos já tendo aulas, pois eles estavam estudando a parte científica e, desse modo, a parte prática seria um complemento, orientado pelos professores. Os alunos iriam ajudar a escolher as peças, a classificá-las, a criar uma sistemática de desenvolvimento do conjunto; enfim, participariam de tudo. O trabalho que eu havia criado em Brasília, apresentei-o aqui, no Congresso de Museus. Aqueles três semestres em Brasília me deram uma abertura muito grande. O contato com os professores, a discussão dos problemas, a possibilidade de um interferir no trabalho do outro, de um chamar o outro para falar sobre um assunto que ele conhecia mais, tudo isso foi uma experiência imensa, esplêndida.

EU ACHO QUE NA ANTROPOFAGIA NÃO HAVIA PRAZER NEM GOZO...
NA ANTROPOFAGIA O QUE HÁ É UMA SOFREGUIDÃO DE SE QUERER TIRAR O MÁXIMO DO OUTRO. O PROVEITO QUE SE VAI TER A GENTE NÃO SABE, POIS TEM UNS QUE PEGAM E DEVOLVEM AQUILO MULTIPLICADO, ENRIQUECIDO COM SUA VISÃO, SEU SENTIMENTO EM RELAÇÃO À QUESTÃO...

Entrevistador – Isso foi mais ou menos em que ano?

Lygia – 1964, 1965. Em 1964, já de volta ao Rio, me chamaram para dar uma aula inaugural na Universidade de Brasília – UnB. Passei uma noite em claro criando um curso para a Universidade. Disse ao Zeferino Vaz: 'Um curso que foi criado em uma noite não pode ser aprovado assim, tem que ser discutido.' Então ele pegou a caneta e escreveu: '*ad referendum* do Conselho'. Aquele curso saiu de um jato. Mas ficou a referência. Quando veio o Congresso Nacional de Museus, cujo tema era a formação profissional do museólogo, foram apresentados dois trabalhos: um era do Ulpiano Bezerra de Meneses, da USP, que fez Faculdade de Arqueologia e estudou Museologia, por lhe haverem entregue o Museu de Antropologia para organizar. Foi um adendo à vida de um arqueólogo. Da minha parte, quando fui me formar, a Museologia não existia. O outro, o Barroso, tratava desta questão muito por alto, misturando todo tipo de peças existentes: armaria, cristais, porcelanas, navios... Ele inseria todos estes temas dentro da disciplina a que ele chamava Técnica de Museus.

Entrevistador – Ele era autodidata nessa área?

Lygia – Era historiador, criador do Museu Histórico Nacional. Tinha uma vivência pessoal na área, muito grande, e era isso o que ele transmitia.

Entrevistador – Não tinha teoria prévia?

Lygia – Não, porque essa teoria não existia. Mas assim mesmo ele criou o Curso de Museus, em 1932. Criou a duras penas o MHN, por volta de 1922.

Entrevistador – Ele teve algumas gerações de alunos brilhantes, na sua geração: o Mário Barata, a Regina Real, Trigueiros...

Lygia – Geni Dreyfus, Maria Barreto e eu nos formamos no mesmo ano. O Mário Barata, no ano seguinte. O Trigueiros foi muito depois. Já a Regina Real, Elza Peixoto, Regina Liberalli e Iolanda Portugal foram anteriores a todos nós. O profissional tinha que se fazer, ir buscar fora o que tinha que aprender.

Entrevistador – A senhora acompanhou de algum modo a criação do Museu de Arte Moderna?

Lygia – Só de longe, embora sócia por muitos anos e assídua às suas realizações importantes. Pela sua vivacidade, pela linguagem nova, achava a arte moderna muito mais interessante do que aquelas telas acadêmicas, insossas. No afã de serem originais, a partir de determinada época, no entanto, perderam o rumo e deixei de me interessar.
O Museu de Arte Moderna, foi criado... já nem me lembro mais...

Entrevistador – 1948, 1949...

Lygia – O MAM trouxe um sopro de modernidade à museologia contemporânea: 1) atraiu o jovem e o manteve partícipe de suas atividades; 2) criou um interesse mútuo e uma intimidade entre os artistas plásticos e os artistas cênicos (cinema, teatro, dança); 3) criou um relacionamento sem competições entre os museus, sobretudo os de arte moderna dividindo os custos nos grandes eventos; 4) isso transformou um público visitante em um público freqüentador, difundindo de fato o sentido da arte moderna. Nossos museus de arte moderna, além de museus, foram escolas de arte, ateliês e centros de conversas enriquecedoras.

Entrevistador – Dona Lygia, vamos retomar um pouco a conversa sobre sua entrada para o Patrimônio...

Lygia – Entrei, mas não para o quadro, e sim para o Conselho de Belas Artes com o dr. Rodrigo. Até consegui chutar bem longe, porque ganhei uma bolsa de estudos... e quando voltei, ele estava me esperando. Soeiro, que era seu *braço direito*, sempre trabalhando, me disse: 'Pelo amor de Deus, dona Lygia, não me peça isso, porque o dr. Rodrigo está contando os dias para sua volta, porque isso aqui não funcionou mais...' Aí fui falar com o dr. Lúcio: ' Eu não posso mais continuar com esse Conselho, não me interessa ficar aí.' E o dr. Lúcio foi conversar com o dr. Rodrigo, e uma palavrinha dele... E aí eu fui trabalhar na seção técnica. Quando eu voltei da Itália...

Entrevistador – Isso foi 1957, não?

Lygia – 1955. Assim, entrei propriamente no Patrimônio. Enquanto eu estava no Conselho, eu fui ao Paraguai para mostrar a exposição sobre o Aleijadinho, que estava lá. Eu não tinha nada a ver com o Aleijadinho, porém o dr. Rodrigo me escolheu e eu disse 'dr. Rodrigo, não conheço o Aleijadinho!' Então ele me disse que eu fosse estudar, nas horas vagas, na Biblioteca Nacional. O dr. Rodrigo não perdoava hora de serviço, era muito diferente de hoje em dia, em que vocês têm lá as horas que vocês querem para estudar, para escrever, para pesquisar. A gente não tinha nada, era só trabalhar, trabalhar,

trabalhar... Que a gente apanhasse o livro na Biblioteca e estudasse em casa...

Entrevistador – A senhora, nessa época, chegou a participar daquele Seminário Regional da Unesco sobre Museu e Educação que teve no MAM, no Museu de Arte Moderna?

Lygia – Participei. Representei mesmo alguma coisa no Seminário... Naquela ocasião, o Brasil mostrou que estava adiante de quase todos os países da América Latina. Nós tínhamos programas, nós tínhamos um interesse muito grande pelo trabalho. Éramos nós, do Museu de Belas Artes, que provocávamos e fazíamos. Participamos muito ativamente daquela reunião.

Entrevistador – O Jorge Henry Rivière veio?

Lygia – O Rivière veio e atuou intensamente: 'Visitei o Museu da República, prestei toda a atenção e não sei nada sobre a República do Brasil! Os antecedentes, como se desenvolveu, eu não sei nada! Sei que tem casaca de fulano, retrato de cicrano, tudo, objetos pessoais de cada presidente.' Achei que aquilo veio mesmo a calhar, porque era a verdade de nossos museus. Quase todos eles estão organizados reunindo peças, sem estabelecer um vínculo entre elas e uma mensagem maior. Aquela exposição que fiz, e que agora vai ser desmanchada, é trabalho de um museólogo.

Entrevistador – Qual exposição?

Lygia – O Museu da Abolição. É trabalho de um museólogo. Tudo ali está encadeado, tudo ali tem seqüência, tudo ali tem sua razão de ser. As peças entram em um momento exato, para revelar uma significação, não só delas como do papel que representaram naquele momento. Portanto, aquele foi um museu feito por museólogo; os outros, não. Assim, por exemplo, quando trabalhei nos museus do Patrimônio, foi sempre no sentido de dar-lhes um certo nexo; não foi para interferir e mudar o museu. Os nossos museus regionais não representam a região, a não ser pelo fato de terem peças daquela região. Mas não há mensagem; falta a especulação, a reflexão e a mensagem, em geral.

Entrevistador – A senhora quer dizer que eles são chamados museus regionais, mas não trabalham efetivamente?

Lygia – Isso: só as coleções é que são regionais, mas os museus regionais não trabalham para a região, não procuram apresentar as características da região e o que ela representou no País. Destes, o que eu acho mais interessante é o Museu do Ouro, porque tem uma mensagem. Os outros não têm mensagem. O Museu dos Inconfidentes, por exemplo, só tem de representativo aquela sala espetacular, dos túmulos, obra do Sousa Reis, e a sala seguinte. O que é um lapso em relação ao título do Museu.

Entrevistador – É de uma beleza a Sala dos Inconfidentes! Passa o tempo e ela resiste.

Lygia – E deve resistir, porque aquilo é uma realização perene de uma severidade, dignidade e sobriedade inimitáveis. O Museu das Bandeiras não tem nada a ver com as Bandeiras. Tem só o material recolhido em Goiás. Só isso.

Entrevistador – Tem também o prédio, aquela casa é bonita...

Lygia – Tem algumas coisas, algumas peças e,

de qualquer forma, isso vale muito, representa a região, mas tinha que representar completamente o que foi o Movimento das Bandeiras no Brasil.

Entrevistador – Vamos retomar aquele assunto do Aleijadinho, o de que a senhora estava falando. Quer dizer que até então a senhora mal conhecia o Aleijadinho... depois, a senhora e o Aleijadinho, foi um caso de amor. Eu queria saber como aconteceu isso. Foi no Paraguai?

Lygia – Foi no Paraguai, na exposição de 1953.

Entrevistador – A senhora estudou o Aleijadinho, antes de ir?

Lygia – Naturalmente. Mas eu não havia ainda feito um estudo sistemático, sobre o artista Aleijadinho; eram apenas estudos avulsos.

Entrevistador – A senhora se apaixonou...

Lygia – Sim, porque ele é extraordinário! Não tivera ainda trato direto com o Aleijadinho, não conhecia as obras, a não ser do tempo em que eu era do Museu de Belas Artes e viajava sempre. Deparei com uma quantidade enorme de ampliações fotográficas preparadas pelo Itamarati para representar sua obra no exterior. Acontece que algumas eram do Aleijadinho, outras não. Estava tudo misturado, porque a exposição tinha ido para o Japão. Há monumentos em que algumas partes são dele e outras de mão auxiliar. Foi difícil distinguir, porque a concepção era dele, as partes mais significativas executadas por ele, porém outras não. Mas uma coisa que por vezes diziam que eu tinha, e que hoje em dia posso dizer que tenho mesmo, é uma espécie de percepção visual afinada. Era a primeira vez que entrava em contato com aquelas fotografias todas. Depois procurei, através da percepção visual, também estabelecer um sentido de evolução da obra do Aleijadinho. Foi, portanto, a primeira vez que ele foi apresentado com um sentido de ordem cronológica.

Entrevistador – E depois teve uma exposição famosa do Aleijadinho no Aeroporto Santos Dumont...

Lygia – No Aeroporto?

Entrevistador – Não? Eu ouço falar tanto dessa exposição...

Lygia – Não foi não... Eu não me lembro de a exposição ser no Santos Dumont. Foi no Museu de Arte Moderna. Organizada pelo Museu de Arte Moderna.

Entrevistador – Eu pensei que a senhora tivesse organizado...

Lygia – Não. Vi aquela exposição, mistura de Aleijadinho com não-Aleijadinho. Não houve nenhum senso de arrumação, nada que se aproximasse daquilo que eu tinha feito décadas antes no Paraguai.
Mas ali eu tive contato pela primeira vez com algumas peças do Aleijadinho. Foi um impacto. É sempre um prazer encontrar uma

...SÓ AS COLEÇÕES É QUE SÃO REGIONAIS, MAS OS MUSEUS REGIONAIS NÃO TRABALHAM PARA A REGIÃO...

peça que a gente não conhece ainda; é alguma coisa a mais que entra no nosso mundo.

Entrevistador – E os inimigos do Patrimônio, os inimigos do Aleijadinho? Augusto de Lima Júnior e essa rapaziada que sempre contestou o trabalho do Patrimônio, o que a senhora acha disso?

Lygia – O Augusto de Lima Júnior era um defensor do Patrimônio. Foi depois da briga com o dr. Rodrigo...

Entrevistador – Um desentendimento.

Lygia – Foi a partir daí que ele passou a ser contra nós.

Entrevistador – Ele era um poeta mineiro, não é?

Lygia – Sim. Era um poeta mineiro. Depois da briga com o dr. Rodrigo, ele não se sentiu mais valorizado pelo Patrimônio...

Entrevistador – Mas ele disse que talvez o Aleijadinho não existisse ou algo assim; disse coisas terríveis... Se eu não me engano, ele chegou a trabalhar na Inspetoria de Monumentos Nacionais, do Barroso.

Lygia – Trabalhou com o Barroso? Eu não sabia não. Eu gostaria de saber melhor como se desenvolveu essa Inspetoria de Monumentos, o que chegou a fazer. Todo mundo só diz que foi entregue ao Museu Histórico, que tinha à frente uma pessoa como o Barroso, uma pessoa que se impunha...

Entrevistador – Não existia nessa época uma espécie de *igrejinha*? Por exemplo: jamais o Barroso ia ao Patrimônio, assim como o dr. Rodrigo nunca ia ao Museu Histórico. Havia isso? Era uma coisa de esquerda e de direita? Ou de idades? Era o quê?

Lygia – Não, idades não. Porque em idades eles até se aproximavam. Pode ser esquerda e direita e pode ser mais, porque o Barroso, no fundo, ficou com uma mágoa porque o Patrimônio tinha sido criado e se tornou uma instituição com um poder cada vez maior. O Patrimônio abarcou toda a área de cultura. Coitado do Patrimônio hoje! Eu sou do tempo em que uma palavra do Patrimônio era ouvida em todos os museus do país. Não se comprava presente para dar no exterior, ou em visitas de presidentes aqui no país, sem consulta prévia ao Patrimônio. Isto porque antes compravam peças antigas para oferecer, até que a instituição se levantou: 'Como é que tiram coisas do nosso Patrimônio para mandar para fora?'

Entrevistador – Teve recentemente o caso da santa que foi dada ao papa, no governo Fernando Henrique. O então presidente Fernando Henrique levou uma santa de presente para o papa, e a imagem era uma imagem tombada.

Lygia – Imagina...

Entrevistador – Aí o papa teve que devolver... Dupla gafe...

Lygia – Com isso você vê o descrédito da instituição. O Itamarati a toda hora estava nos consultando. Nós éramos uma instituição *mater*. Mas depende muito de vocês, da atitude que vocês tomarem. Depende de vocês marcarem presença, e cobrarem, e reclamarem dentro do próprio órgão para dar-lhe essa respeitabilidade pública que ele tem que ter. A nossa respeitabilidade começou no exterior. As pessoas ficavam admiradas de como havia uma instituição dessa seriedade, dessa capacidade, da

qualidade das publicações. Quando cheguei à universidade, nos Estados Unidos, falaram: 'Olha, queremos te mostrar as publicações preciosas que temos do Brasil!' Quando fui olhar, as publicações eram do Patrimônio...

Entrevistador – Dona Lygia, os funcionários do Patrimônio sempre foram mal pagos?

Lygia – Sempre pessimamente pagos – e o dr. Rodrigo não ia querer que fosse diferente.

Entrevistador – Por quê?

Lygia – Estavam sempre querendo melhorar financeiramente, os arquitetos. E o pessoal da divisão de obras do MEC, do dr. Rodrigo, nada: 'A gente faz por amor ...' Sabe que houve, uma ocasião, uma comissão de remodelação do serviço público e eles falaram que só em três instituições haviam encontrado esse caso, duas além do Patrimônio: a Fiocruz e o Itamarati.

Entrevistador – Um outro assunto, sobre os congressos: a senhora participou em 1958 de um congresso que foi importante...

Lygia – Em 1956.

Entrevistador – Foi o primeiro lá em Ouro Preto ?

Lygia – Foi. O dr. Rodrigo, que era então o presidente do Comitê do Icom, pediu que escolhêssemos o tema. Nessa escolha não chegamos a uma definição em face da importância de vários temas e o assunto ficou em aberto.

Entrevistador – Depois da reunião com o Jorge Henry Rivière sobre a educação nos museus, houve uma outra, da Unesco, em Santiago do Chile, na época em que Salvador Allende era o presidente. E esse encontro foi muito falado na área de museologia. Como foi esse encontro?

Lygia – Foi magnífico o encontro, magnífico! Fiz um relatório a respeito, muito comentado; absolutamente positivo, muito sério!

Entrevistador – Mário Vasquez, que era argentino...

Lygia – Mário Vasquez não era argentino, era mexicano. Era muito amigo meu. Ficamos amigos aqui, em 1958, naquela reunião do Rivière. Depois estive com ele no México.

Entrevistador – Ele era ligado ao Museu de Antropologia, não é isso?

Lygia – É. Eles mandaram uma turma muito boa. Dentre as recomendações importantes de Santiago, havia a do aproveitamento das reservas dos museus em benefício de outras comunidades. Os museus teriam que trabalhar no sentido de organizar conjuntos das suas reservas para viajarem, serem expostas em museus pequenos, subúrbios e em entidades culturais, sempre com a assistência dos museus.

Entrevistador – Mas isso até hoje não é feito.

Lygia – Até hoje não é feito, e é uma coisa tão importante, não é? Temos que fazer com que o museu vá até o pessoal do subúrbio que não tem chance de vir ao museu. Através de suas coleções e reservas, é importante que o museu vá e trabalhe essas coleções junto a essas pessoas. Pois esses serão os futuros visitantes dos museus. Temos que mostrar-lhes o que é um museu. Dar-lhes o aperitivo, a ponte para beber na fonte maior que é o museu.
Outro ponto de vista a destacar nessa reunião do Chile foi o relacionamento entre

o ministério detentor do Museu e quaisquer outros ministérios que tivessem em mira fazer uma campanha pública. Caberia aos grandes museus serem esse agente responsável pela elaboração dessas mensagens, com aproveitamento de suas peças de reserva.

Entrevistador – Essas idéias deviam ter uma interferência na concepção do encontro, pois foi durante o governo Allende que ele ocorreu...

Lygia – Se houve, não sei, mas o importante foi que encontramos a maior receptividade em todas as classes sociais, inclusive na dos operários, na problemática levantada pela reunião.

Entrevistador – O Darci Ribeiro estava lá?

Lygia – Não.

Entrevistador – E o Hernán Crespo?

Lygia – Hernán Crespo, diretor do Museu Central, que custeou a reunião, teve uma participação ativa todo o tempo.

Entrevistador – O Crespo, e muita gente saiu do Museu com a contra-revolução de Pinochet.

Lygia – Você sabe para onde ele foi?

Entrevistador – Foi para a Venezuela, depois Cuba e agora, nos últimos tempos, está na França, ligado à Unesco.

Lygia – Ele é uma pessoa com uma visão maior de mundo, uma visão maior do que aquela coisa pequenina, que é a visão do ministério. Ele tem uma visão maior do País, uma visão maior do mundo, de inserção no mundo.

Entrevistador – Dona Lygia, para finalizar: a senhora poderia nos dizer para que servem os museus?

Lygia – Para que servem os museus? Os museus servem primeiro para conhecermos o seu acervo, sempre o testemunho da vida de cada povo, pois tudo o que um museu desenvolver será em função desse acervo; e conhecendo-o, saberemos o que é mais importante a ser preservado. O conhecimento, conseqüência de estudo feito, é a alma, a questão principal e completa-se com a especulação, contextualização e reflexão do acervo, a mensagem que o museu tem a dar. A partir daí, pode-se desenvolver qualquer temática. Quem trabalha com museu precisa estudar muito, pensar muito, para poder transmitir alguma coisa de fato, em vez de criar uma certa confusão na cabeça dos visitantes, que é o que ocorre quando não se pretende nada, quando apenas se vão dispondo as peças como peças soltas que não têm vida própria nem vida em conjunto; quando vão sendo atiradas umas contra as outras até perderem a qualidade, o que pode acontecer em função da vizinhança. Se, ao contrário, uma peça estiver bem no contexto, ela cresce, tem um papel, uma vida própria; tem uma função dentro do que a circunda: ela não está ali por si mesma; está integrada.

Entrevistador – Isso hoje é o que se chama *a vida social das coisas*...

Lygia – Vocês têm uma determinada nomenclatura, mas o museu mesmo... Há tempo li Rouanet falando justamente sobre essa questão da antropofagia: 'Mudar só por mudança de termos...' Mas o que esse pessoal trouxe de novo para a área? Nada, nada. Eles levantam e ficam se debatendo, e ao se debaterem estão confundindo os outros feito uma criança. Se o pai quer transmitir dúvidas a uma criança, em vez de mostrar um caminho, a criança cresce inteiramente perturbada; assim, vocês vão perturbar o visitante de um museu se vocês não mostrarem um caminho... O museu pode, no ano seguinte, fazer um programa completamente diferente com aquelas mesmas peças, mas a cada exposição tem que existir um caminho, um sentido. Se tivermos outra visão, se quisermos demonstrar alguma coisa, temos que procurar as peças-chave dentro daquele contexto, completando com outras peças ou textos escritos o que falta, para uma compreensão maior. Às vezes, no Museu de Antropologia do México, por exemplo, eles jogam com peças originais e com peças cópias. Eles põem, então, debaixo da peça original, a indicação, com uma coloração diferente da etiqueta, de que se trata de uma cópia.

Entrevistador – E esse museu serve para trabalhar a identidade mexicana, não é? Que, aliás é fortíssima, eles têm uma consciência e uma imensa respeitabilidade.

Lygia – Têm sim, uma personalidade. Com aquele vizinho forte ali, massacrante, um mexicano é um mexicano.

Entrevistador – Dona Lygia, por que os museus ainda assustam os brasileiros?

Lygia – Porque eles ainda não foram envolvidos. Quando eles têm a oportunidade de ir a um museu, não ficam assustados – ao contrário. Fomos para o Nordeste, primeiro Recife. Fizemos a exposição naquele Museu do Estado de Pernambuco que mais tarde eu viria a organizar, um sucesso absoluto. Antes de inaugurarmos a exposição, fomos ao palácio para convidar o governador, Agamenon Magalhães, que nos deu todo o respaldo oficial, oferecendo-nos, de saída, a *chave da cidade*. A exposição era sobre um século da pintura brasileira, de 1850 a 1950, desde a primeira geração de pintores frutos da escola, da Academia de Belas Artes: Almeida Junior,[4] Vitor Meireles,[5] Agostinho da Mota[6], Pedro Américo...[7] Fui para o Patrimônio quando trabalhava nessa exposição e fui convocada pelo Museu para acompanhar a mostra, tão logo acertaram datas e locais com os governos dos estados. Depois, fui para João Pessoa, na Paraíba. Mas não havendo lá um museu, a exposição foi montada num salão do Senac, onde só couberam 75 peças. Em João Pessoa, naturalmente fomos a um hotel, eu e a Lygia, do Museu do Estado, posto à minha disposição pelo seu diretor (José Maria de Albuquerque e Melo.) Eu gostei tanto do José Américo de Almeida,[8] de sua mulher, dona Alice e da filha deles, um encanto! Foram nos buscar e nos hospedaram no Palácio. Sempre extremamente atenciosos e carinhosos. Em uma conversa em que eu falei sobre o aniversário da morte de meu pai, mandaram rezar uma missa. As refeições acabavam se tornando longas e interessantes. Promoveram uma ida a Areias, cidade natal de José Américo que, distante, nos tomou todo o dia.

Entrevistador – A senhora acha então que, com estímulo, o povo gosta de arte?

Lygia – O povo é absolutamente louco por arte. Eu não sei se já contei a história da tal lavadeira com uma trouxa entrando na galeria do Oxumaré. A lavadeira, coitada, com aquela trouxa enorme: 'É uma exposição?' – 'É, são quadros pintados à mão trazidos do Rio, bonitos, para vocês verem...'. E ela disse: 'Eu não posso'... – 'Pode, bota sua trouxa aqui, o vigia vai tomar conta da sua roupa aqui na porta.' Fui mostrar-lhe a exposição, que tomou um interesse enorme, porque a gente mostra uma exposição de acordo com o nível de conhecimento da pessoa. Então o povo não gosta? Gosta sim. É só a gente despertar o interesse das pessoas. Qualquer conferência que se faz sobre arte, se é anunciada, tem público certo.

Entrevistador – Mas a senhora estava falando que foi um sucesso a exposição no Recife.

Lygia – Você sabe que no primeiro dia tivemos dois mil visitantes na inauguração, você sabe o que são dois mil visitantes dentro do Museu? Porque o governador nos deu toda a força. Antes de nós irmos lá, ele nos falou que queria nos dar a *chave da cidade*, portanto nós chegamos lá com todo o respaldo da coisa.

[Museus] não servem é para ser mal aproveitados, pensar que qualquer um pode dirigir ou ser responsável por um museu

Entrevistador – O ministro era Simões Neto...

Lygia – Simões Neto Filho. E ele ficou entusiasmado e declarou que nunca vira em seu estado evento de tamanha repercussão. Foi aquele sucesso! Em um mês fez duas visitas à exposição, na inauguração e em outro dia. A exposição no Recife foi completa, apresentamos todas as 150 pinturas que levamos, nos dois andares do Museu e de seu anexo. Devido ao sucesso é que José Américo de Almeida, governador da Paraíba, pediu que levássemos a exposição a João Pessoa. Mais tarde fomos à Bahia, por insistência do ministro baiano Simões Filho, que pôs à nossa disposição a galeria Oxumaré, local pequenino, onde só 35 peças puderam ser expostas.

Entrevistador – Dona Lygia, para finalizar, lhe perguntamos de novo: para que não servem os museus?

Lygia – Não servem é para ser mal aproveitados, para pensar que qualquer um pode dirigir ou ser responsável por um museu. O conhecimento é vital. Conhecimento do tipo do acervo; se é um museu regional, tem que ter naturalmente o conhecimento da região bem como o conhecimento geral para saber inseri-lo no contexto do País. Uma exposição há de ter um conteúdo. Lembremos do comentário do Rivière, já mencionado. O conhecimento de seu acervo é tão importante que às vezes é ele que tem que dar a última palavra em uma restauração. Nós conhecemos mais. Em todo pintor, são as últimas pinceladas que dão vida ao quadro e que transmitem a emoção máxima da pintura. Muitas vezes, o restaurador, quando menos experiente e sensível, no processo de limpeza do trabalho

não percebe essas nuanças. Alguns quadros *preciosos* foram sacrificados por essa intervenção mais pesada. Observamos este fato no Museu Nacional de Belas Artes.

Entrevistador – Uma vez a senhora disse que, hoje, é a cultura no sentido antropológico que permeia tudo; que é preciso ter a capacidade de discriminar; que é necessário ser culto em outro sentido...

Lygia – No que tenho insistido é na necessidade de se cuidar da formação profissional do museólogo e aprimorá-la, e me preocupa saber em que pé está hoje. Todavia, isso é assunto para ser estudado, debatido, para se chegar ao consenso necessário na exatidão das informações. Além do relacionamento usual com colégios e entidades de classe, há que se destacar a relação com colecionadores particulares e o comércio especializado. Por esse meio, o museu visa não só à colaboração desses elementos nas exposições que organiza, como também a prováveis doações ou aquisições para enriquecimento de suas coleções. Cabe ao museólogo ter o registro de tudo o que possa interessar de perto ao museu e às suas realizações. Também pode vir a ser um agenciador entre o comércio especializado e o colecionador, dando respaldo quando uma peça de grande interesse surge no mercado e ele próprio não pode adquiri-la. Um assunto até agora não mencionado é o da importância dos relacionamentos dos museus com o mundo externo. Toda sua atividade deve ser divulgada pela mídia (imprensa, rádio, televisões, etc.) – e isso pode partir de um corpo auxiliar próprio, que sucintamente faça o papel de jornalismo, distribuindo isso na imprensa. É importante também o relacionamento internacional, hoje em dia, mais do que em qualquer outra época, porque promove a divulgação lá fora, de roubos, fornecendo fotografias, dimensões e mais informações identificadoras.

Entrevistador – Dona Lygia, nós agradecemos muito à senhora pela entrevista. Não sei se a senhora quer dizer ainda mais alguma coisa. Uma última mensagem, como a senhora queira...

Lygia – Uma das coisas em que eu gostaria de tocar aqui...

Entrevistador – As últimas pinceladas!

Lygia – Quero fazer um apelo: que vocês, professores do Curso de Museus, se debrucem sobre o currículo, dialoguem, ponderem e não deixem de propor as modificações que possam melhorar a qualidade técnica dos futuros museólogos – será um grande benefício à nossa museologia.

Notas

1. Os entrevistadores são Ana Carmen Jara Casco, Álvaro Mendes, José Antonio Nonato e Mário Chagas, funcionários do Iphan.
2. Luís Saia, arquiteto paulista que integrou a primeira geração de técnicos do Iphan.
3. Valéry, *Ouvres*, II, p. 677; e *Cahiers* II, p. 1002-3.
4. Autor de *Caipiras negaceando* e *Derrubador brasileiro* (MNBA).
5. Autor de *A batalha dos Guararapes* e *A primeira missa no Brasil* (MNBA).
6. Autor de *A batalha do Avaí* (MNBA); é considerado o pintor mais conhecido do século XIX.
7 *Judite e Holofernes*
8. Romancista, autor de *A bagaceira* (1928), marco balizador da chamada literatura social do Nordeste. Publicou ainda: *O Boqueirão* e *Coiteiros* (ambos em 1935). Era o governador da Paraíba, na época a que dona Lygia se refere.

Biografia dos Autores

Cláudia Márcia Ferreira

Museóloga, foi diretora do Museu de Folclore Édison Carneiro (1982-1990) e desde então assumiu a direção do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ao qual se integra o Museu do Folclore, hoje no âmbito do Iphan. Desenvolve programas e projetos voltados para os campos da museologia, do artesanato e da arte popular. Foi presidente do Conselho Federal de Museologia (1990-1991). Integrou o Grupo de Trabalho que assessorou a criação do Registro e do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Publicou com outros autores, pela Funarte, a série *O Artista Popular e Seu Meio*, que já editou *O mundo encantado de Antônio de Oliveira* e *Antônio de Gastão, pescador de Cabo Frio;* e, na *Revista do Patrimônio*, o artigo *O Museu de Folclore e as artes populares*.

Denise Grinspum

Graduada pela FAAP (1981), concluiu o mestrado em 1991 na ECA/USP, e o doutorado, em 2000, na Faculdade de Educação – USP, com a tese *Educação para o Patrimônio: Museu e escola – Responsabilidade compartilhada na formação de públicos.* São Paulo: s./n., 2000. Desde 2002 é diretora do Museu Lasar Segall. De 1985 a 2002 coordenou a Área de Ação Educativa do Museu Britânico, Londres; e freqüentou cursos no Depto. de Estudos Museológicos da Universidade de Leicester, em 1989. No Depto. Educativo do MoMA, de Nova Iorque, fez estágio com bolsa da Comissão Fulbright, entre 1994 e 1995.

José Neves Bittencourt

Historiador. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (1997); Técnico em pesquisa, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Iphan; e assessor para Pesquisa e Processamento Técnico, Museu Histórico Abílio Barreto (Belo Horizonte, MG).

José Reginaldo Santos Gonçalves

Ph.D. pelo Departamento de Antropologia Cultural da Universidade de Virginia (Estados Unidos), é professor de Antropologia Cultural do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGAS do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Pesquisador do CNPq.

Luciana Sepúlveda Koptke

Licenciada em Educação Artística pela PUC – Rio, especialista em Teoria da Comunicação e da Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ, mestra e doutora em Museologia pelo Museum National d' Histoire Naturelle de Paris. É pesquisadora na área da educação e comunicação nos museus e dos estudos de público no Museu da Vida, Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz, onde também coordena projetos como o Observatório de Museus e o Fórum Ciência e Sociedade. É professora do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz. Publicou *Les enseignants et l'exposition scientifique*: une étude de l'appropriation pédagogique des expositions et du role de médiateur de l'enseignant pendant la visite scolaire. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Lauro Cavalcanti

Arquiteto, curador e doutor em Antropologia Social. Autor de numerosos livros e artigos sobre estética, arquitetura e sociedade, publicados no Brasil e exterior. Professor da ESDI/UERJ e diretor do Paço Imperial. Curador das mostras Tudo é Brasil (2004), Caminhos do Contemporâneo (2002) e Quando o Brasil era Moderno (2001).

Maria Cristina Oliveira Bruno

Museóloga e professora associada da Universidade de São Paulo. É coordenadora do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (desde 1999) e diretora da Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (desde 2003).

Maria de Lourdes Parreiras Horta

Museóloga, concluiu o doutorado em Museologia pela Universidade de Leicester (Inglaterra), em 1992, com a tese *A semiótica dos museus, uma nova abordagem da comunicação museológica* (1992). Exerceu diversos cargos na área da cultura no Serviço Público Federal e é atualmente diretora do Comitê Internacional de Museus – ICOM.

Mário de Andrade (1893-1945)

Poeta, ficcionista, crítico de arte, musicólogo, folclorista, professor e jornalista brasileiro.

Foi um dos líderes do Movimento Modernista de 1922. Destacou-se como primeiro diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, onde criou uma discoteca pública e promoveu cursos de etnografia e folclore. Com a publicação de *Paulicéia Desvairada*, fixou as diretrizes estéticas do Modernismo. De sua alentada obra literária, destaca-se *Macunaíma* – o herói sem nenhum caráter, obra onde o autor conjuga elementos comuns à epopéia, ao lirismo, à história e ao folclore. Deixou vastíssima epistolografia.

Mário de Souza Chagas

Poeta, museólogo e doutor em ciências sociais (Uerj). Coordenador Técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan. Professor adjunto da Escola de Museologia e do Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor convidado da Universidade Lusófuna de Humanidades e Tecnologias (ULHT). Autor de Museália (JL, 1996); Há uma gota de sangue em cada Museu (ULHT, 1998) e co-organizador de Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos) (DPA), 2003

Myrian Sepúlveda dos Santos

Mestra pelo Iuperj e doutora em Sociologia pela New School for Social Research. É professora-adjunta do Departamento de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Suas áreas de trabalho são teoria social, memória coletiva e política cultural. Sua pesquisa mais recente é sobre a história das instituições carcerárias da Ilha Grande. Publicou o livro *Memória coletiva e teoria social*, bem como artigos sobre teoria social, práticas carnavalescas, políticas do patrimônio e identidades culturais.

Oswald de Andrade (1890-1954)

Poeta, romancista, ensaísta, teatrólogo e jornalista. Uma das principais figuras do Modernismo. De espírito irreverente e polêmico, contribuiu fortemente para a Semana de Arte Moderna, em 1922, movimento que estabeleceu um marco de renovação dos caminhos da arte no Brasil. Entre suas muitas obras, é de se destacar o *Manifesto antropofago*, de 1927, no qual veicula fórmulas ainda mais avançadas de estética modernista, além de romances e peças teatrais, com destaque para *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924 e *O rei da vela*, de 1937.

Paul [Ambroise Toussaint Jules] Valéry (1871-1945)

Poeta e ensaísta francês, dos mais notáveis do século XX europeu, tanto em prosa quanto na poesia. Influenciado pelas teorias estéticas de Edgar A. Poe e Stéphane Mallarmé, seu mestre e amigo, publicou poemas em revistas (mais tarde reunidos no pequeno volume *Album de vers anciens*); o ensaio *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci;* e a ficção *La Soiré avec Monsieur Teste.* Em seguida se recolheu, e praticamente ficou em silêncio por quase vinte anos. De volta à literatura, com o poema *La Jeune Parque* e o volume *Charmes* (que inclui as grandes meditações líricas "Le Cimetière Marin" e "Ébauche d'un Serpent" e "Fragments du Narcisse"), revelou-se, de uma hora para outra, um dos maiores nomes da poesia francesa e do chamado segundo Simbolismo europeu, ao lado de Rilke e Yeats. Em prosa, é ainda autor, dentre muitos outros livros de ensaios, de: *Varieté* (1 a 4), *Pièces sur l'art, Regards sur le monde actuel;* dos diálogos *Eupalinos ou de l'Architecte, L'Âme et la danse, L'Idée fixe,* e de textos para teatro. Depois de sua morte, foram publicados os *Cahiers* (29 volumes), em edição fac-similada do CNRS, que situam Valéry como grande pensador filosófico não-sistemático (já houve quem estabelecesse paralelo de alguns aspectos do seu pensamento com aspectos do pensamento de Wittgenstein e o dos filósofos das Escolas de Viena e Berlim).

Regina Abreu

Antropóloga, professora-adjunta do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio, dedica-se atualmente a pesquisar sobre museus, memória e patrimônio. Autora de *A fabricação do imortal*, (Rocco-Lapa, 1996); *O enigma de Os sertões*, (Rocco/Funarte, 1998) e co-organizadora de *Memória e patrimônio* (DPA, 2003).

Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969)

Poeta, jornalista, advogado e diretor do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional. (Sphan) desde a sua criação em 1936 até 1967. Criou a "Revista do Patrimônio" (1937) e foi redator-chefe da "Revista Brasil" (1924). Foi presidente da Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (Onicom) e nessa condição participou, em 1956, do primeiro Congresso Nacional de Museus em Ouro Preto. Foi chefe de gabinete de Francisco Campos e íntimo colaborador de Gustavo Capanema, ambos ministros da Educação e Saúde. Autor de "Velórios" (poesia) e de diversos artigos sobre proteção e preservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

Rui Mourão

Romancista e ensaísta, na área de interesse da Museologia publicou *Museu da Inconfidência, O alemão que descobriu a América e A nova realidade do museu*. Distinguido como o melhor romance do ano pela ABDE do Rio de Janeiro, e tendo recebido na Colômbia o Reconhecimento Especial do Prêmio Pégaso, *Boca do chafariz* levanta o retrato intemporal de Ouro Preto. Professor da UnB, lecionou em universidades americanas. É diretor do Museu da Inconfidência. Coordenou o Grupo de Museus e Casas Históricas de Minas Gerais e o Programa Nacional de Museus.

Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969)

Filósofo, sociólogo e músico alemão, é um dos principais representantes da chamada da Escola de Frankfurt. O objetivo de sua "Teoria Crítica" (sua, e dos outros membros do núcleo) era revisar, a um só tempo, a "ilusão marxista" (crer que as contradições de um sistema façam que ele evolua) e a "ilusão do Iluminismo" (Aufklärung), ou seja, a função libertadora da Razão. Seria preciso então arrancar, através do método da dialética negativa, as máscaras sob as quais a sociedade oculta seus mecanismos de repressão e controle. Adorno escreveu, entre outros, os livros: *A dialética do Iluminismo* (com Max Horkheimer), *Filosofia da nova música*, *Ensaio sobre Wagner*, *Prismas*: crítica da cultura e da sociedade, *Minima moralia:* reflexões sobre a vida mutilada, *Teoria estética* e *Dialética negativa*. De acordo com Max Bense, Adorno "representa a última possibilidade de escrever no estilo dialético-hegeliano". Seu pensamento (assim como o de Herbert Marcuse e o de Walter Benjamin) exerceu grande influência nos movimentos políticos estudantis da Sorbonne, na França, e das universidades alemãs, em 1968.

Vera Lúcia Bottrel Tostes

Carioca de Copacabana, é museóloga e historiadora. Especializou-se em História da Família após o mestrado em História Social, na USP. Tem diversas obras publicadas, destacando-se os livros: *Princípios de heráldica* e *Títulos e brasões*: sinais da nobreza. Recebeu diversas condecorações no Brasil e no exterior, em reconhecimento pelos trabalhos na área museológica. É professora na Escola de Museologia da Unirio e membro titular de instituições culturais como: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Pen Club do Brasil e International Heraldry Society. Paralelamente às atividades profissionais, dedica-se como voluntária ao trabalho de educação para a paz, através do Cisv, órgão filiado à Unesco.

Walter Benjamin (1892-1940)

Escritor e ensaísta alemão – "o maior estilista da língua alemã moderna' (Max Bense) – foi no texto sobre *As afinidades eletivas*, de Goethe, que expôs, pela primeira vez com grande abrangência, a concepção da leitura imanente das obras, que tanta influência exerceu sobre seu amigo Theodor W. Adorno. Iniciado na teoria marxista pela atriz Asja Laxis, por quem se apaixonou. Escreveu, entre outras trabalhos: *Origem do drama barroco alemão*. *Rua de mão única*. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, *Paris, capital do século XIX* (inacabada), *O trabalho das passagens*; e traduziu *A la recherche*

du temps perdu, de Marcel Proust. Durante algum tempo, esteve muito próximo do grupo que constituiu a Escola de Frankfurt. Por sempre ter permanecido fiel ao pensamento de Karl Marx, – embora de um marxismo renovado e renovador –, era criticado por esse núcleo de pensadores que, no entanto, o admiravam e se deixaram influenciar por ele. Como Adorno, leu atentamente Valéry que, segundo Jean-Michel Rey, "foi excitante para Walter Benjamin, um dentre outros que lhe permitiram fazer o que fez. Benjamin leu Valéry e dele absorveu certas coisas que dispôs de outra maneira".

Entrevistada

Lygia Martins Costa

Museóloga, professora e historiadora da arte, uma das mais importantes e conceituadas técnicas do Iphan. Nasceu em 1914, em Pinheiral, perto de Barra Mansa/RJ. Em 1939, graduou-se no Curso de Conservador de Museus, do Museu Histórico Nacional. Em 1952, entrou no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como secretária da recém-criada Comissão Nacional de Belas-Artes. Recebeu bolsas de estudos para se aperfeiçoar em História da Arte nos EUA, na Itália e em Portugal. Até 1966, foi conservadora dos Museus do Iphan. Delegada do Brasil em eventos internacionais do Icom (Suíça, Alemanha, EUA, Noruega). Foi professora-assistente de História da Arte e Estética na Escola de Belas Artes e executou o Plano de Estruturação dos Cursos da Escola Superior de Museologia da UnB. Responsável pela organização do Museu da Abolição, em Recife, organizou numerosas exposições importantes (Dürer, Memória da Independência) e idealizou o projeto de reorganização da Exposição Antônio Francisco Lisboa – *O Aleijadinho da Arte Colonial das Minas.*



Pegada na areia da Praia Preta,
Ilha Grande, Rio de Janeiro.
Foto: Ka-Ak-Kim, 2003.

AGRADECIMENTOS

Museu Nacional de Belas Artes

CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS

© Co]. In: Dpyright by Suhrkamp Verlag,
Frankfurt am Main.
Todos os direitos reservados (Theodor W. Adorno:
Valéry-Proust Museum [Museu Valéry-Proust]. In: Prismen:
Kulturkritk und Gesellschaft, 1992. E: Walter Benjamin:
Traumhaus, Museum, Brunnenhalle [Espaços que suscitam
sonhos, museu, pavilhão de fontes hidrominerais
Passagen-Werk, 1982).

É importante registrar que a publicação da Revista do Patrimônio não seria possível sem a inestimável colaboração de instituições, representadas por seus dirigentes e servidores que, com dedicação e profissionalismo, nos têm permitido o acesso a seus acervos e a utilização de documentos e imagens para o enriquecimento das matérias veiculadas. Queremos agradecer a estes profissionais que lidam diretamente com os acervos.



Capa: fragmento da obra Baile à Fantasia, *de Rodolfo Chambelland (1879-1967), 1913. Óleo sobre tela, 149 x 209cm. Acervo: MNBA/Iphan/MinC*

Nº 31
2005

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional

Museus

Neste número

Oswald de Andrade
Paul Valéry
Myrian Sepúlveda dos Santos
Lauro Cavalcanti
Vera Lúcia Bottrel Tostes
Rodrigo Melo Franco de Andrade
Denise Grinspum
Regina Abreu
Mário de Andrade
Walter Benjamin
José Neves Bittencourt
Theodor W. Adorno
Luciana Sepúlveda Koptcke
Rui Mourão
Maria de Lourdes Parreiras Horta
Cristina Oliveira Bruno
Cláudia Márcia Ferreira
José Reginaldo Santos Gonçalves
Lygia Martins Costa

IPHAN
Ministério da Cultura
BRASIL UM PAÍS DE TODOS GOVERNO FEDERAL