DIA 14/08 – SEGUNDA-FEIRA

**TEMA: A PESQUISA NO MUSEU COMO PRODUÇÃO DE
CONHECIMENTO ORIGINAL**

Magaly Cabral, diretora do Centro de Memória e Documentação/
FCRB

Tenho o prazer de convidar o professor Ulpiano Bezerra de Menezes para proferir a palestra introdutória desse primeiro dia de trabalho, que tem como tema “A pesquisa no museu como produção de conhecimento”. O professor Ulpiano Bezerra de Menezes foi diretor do Museu Paulista/USP, é professor titular do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), possui vários artigos e livros publicados sobre o nosso tema. O professor Ulpiano intitulou sua palestra “O museu e o problema do conhecimento”.

O museu e o problema do conhecimento

Ulpiano Bezerra de Menezes

Eu começaria – e não é somente uma obrigação de etiqueta – por felicitar vivamente a Casa de Rui Barbosa, em particular minha colega e amiga Magaly Cabral, não só pelos setenta anos da instituição, setenta anos que se justificam cada vez mais, mas também pela continuidade que está sendo dada a esta série de encontros e seminários. E me sinto feliz por ter sido convidado: é um prazer, uma obrigação prazerosa colaborar com um empreendimento que me parece tão sério, ainda mais quando trata de um tema freqüentemente marginalizado, minimizado entre nós, mas que merece a maior atenção.

Ainda antes de entrar no tema propriamente dito, devo explicitar que alterei um pouquinho o título da sessão: passei de “A pesquisa no museu como produção de conhecimento original” para “O museu e o problema do conhecimento”. Em primeiro lugar, porque preferi falar de uma questão mais ampla, que é o conhecimento, dentro do qual se insere a pesquisa. Há várias nuances de conhecimento que não se encaixam especificamente no domínio da pesquisa, mas falar de conhecimento já é se orientar para a pesquisa. Em segundo lugar, falo de “problema” do conhecimento para indicar que não se trata de uma questão líquida e certa: há conflitos entre perspectivas, pontos de vista e avaliações. E em terceiro lugar, devo dizer também que o que vou apresentar aqui é antes uma amostragem de questões a serem retomadas, algumas das quais certamente o serão no decorrer deste seminário, mais do que um panorama introdutório ao tema geral. Não tenho nenhuma pretensão de apresentar um quadro que servisse de moldura à discussão dos problemas específicos. Meu objetivo é sobretudo partilhar uma reflexão que leve a uma espécie de mapeamento de um território, tornando possível percorrê-lo mais tarde.

AS MÚLTIPLAS FUNÇÕES DO MUSEU

A primeira questão a ser, senão debatida, pelo menos enunciada, é com relação ao lugar do conhecimento no museu. Como é que o conhecimento se aloca no museu, onde é que ele se insere junto aos usos e funções do museu? Não vou aqui discorrer sobre tais usos e funções, mas todos sabemos que os museus se caracterizam por uma multiplicidade de usos e funções. Multiplicidade de usos e funções que lhe são atribuídos programaticamente, mas também multiplicidade ainda maior pelas expectativas e práticas dos usuários.

A fruição estética, que diz respeito à percepção sensorial (*aísthesis* em grego quer dizer percepção), é uma dessas funções e desses usos prioritários. Trata-se de algo de extrema importância, pois os sentidos são pontes que permitem ao sujeito comunicar-se com o universo. O museu dispõe de condições eficazes para aprofundar esse trânsito que pode existir entre o “eu” e o “mundo fora de mim”. A condição humana é uma condição corporal, encarnada – sensorial. Ainda que busquemos a transcendência,

é a partir de nosso horizonte corporal que o fazemos. O metabolismo entre o natural e o sobrenatural, assim como a interioridade mais profunda, não têm o poder de ignorar a dimensão estética da existência. Portanto, quando se fala em fruição estética, não se está indicando um requinte, sofisticação talvez supérflua na vida humana, mas, ao contrário, está-se pressupondo algo constitutivo do humano na plenitude da condição humana.

Entre as funções prioritárias estão igualmente o deleite afetivo, as relações de subjetividade que se estabelecem entre os indivíduos e as coisas e que funcionam, por exemplo, como suportes da memória, marcas identitárias, e agem para definir trajetos, para explicitar percursos, para reforçar referências, definir amarras – principalmente de espaço e de tempo, já que somos seres balizados pelo espaço e pelo tempo.

Mas também se vai ao museu em busca de informação, isto é, para levantamento de atributos empíricos de coisas, para apreensão literal de dados – que ainda não constituem conhecimento – e também para a educação, para a formação, seja de natureza substantiva, seja metodológica.

O museu é ainda lugar e oportunidade de devaneio, de sonho, de evasão, do imaginário, que são funções psíquicas extremamente importantes para prover equilíbrios, liberar tensões, assumir conflitos, desenvolver capacidade crítica, reforçar e alimentar energias, projetar o futuro, e assim por diante.

É claro que existem outros usos indiferenciados e mais vagos, como aqueles que se inserem no quadro do lazer, da diversão. Diversão, aliás, é uma palavra interessantíssima, porque significa desvio, variante: um divertimento antes de mais nada é algo fora da rotina, atalho diverso do caminho rotineiro, e o museu se presta muito bem a esta possibilidade de desvio da repetição que costuma enfraquecer a consciência. Além disso, poderíamos elencar muitas outras práticas associadas ao museu, desde posturas místico-religiosas, até o pragmatismo mais direto.

Este potencial tão aberto não significa que o museu se caracteriza por um relativismo de objetivos, extensíveis na escala dos interesses individuais. Seria, aliás, impossível gerir um organismo tão despersonalizado, que serve um pouco para tudo – e, portanto, para pouca coisa. Tal indefinição, sintoma de ausência de conteúdo específico, seria tão nociva quanto a camisa de força que priorize esta ou aquela função em detrimento das demais, ao invés de articulá-las de forma solidária. Não cabe, neste momento, discutir a hierarquia dos objetivos que o novo século nos propõe,

mas tão-somente privilegiar o potencial multiforme do museu e sua extraordinária multifuncionalidade. E chamar a atenção para os riscos da unifuncionalidade, do reducionismo e do desperdício. Trata-se de riscos efetivos, não pura possibilidade.

Nas décadas de 70 e 80, por exemplo, como derivação de toda aquela fermentação cultural que se originou na Europa (e principalmente na França, no “maio de 68”) e depois se espalhou pelo resto do mundo, chegando até nós, expressaram-se duas vertentes no campo dos museus. Na década de 70, no Brasil, deu-se à educação um papel que redimiria o museu de todas as suas culpas anteriores, como suporte ideológico das elites. Agora, o museu seria instrumento essencial de transformação da sociedade, pela educação. Só que não se teve o cuidado de perguntar, com profundidade e rigor, qual a especificidade da educação no museu. Seja como for, tal como ocorrera no Estado Novo, também sob o regime militar a ação dos museus (inclusive sua visão missionária da educação) não trouxe qualquer incômodo ou preocupação para as autoridades constituídas – ao contrário do que ocorreria com a literatura, o cinema, o teatro, a música popular, o jornalismo –, prova de que boas intenções não bastam.

A segunda vertente se inicia também na década de 70, mas se amplia na década seguinte. Agora, não se tratava propriamente apenas de educação, mas de necessidades comunitárias, a começar pela formação ou consolidação de uma identidade cultural. Do elitismo de tempos passados se vai direto para o populismo, recuperando aquilo que até anteriormente ao golpe militar de 64 havia sido uma das linhas mais paternalistas e de frutos duvidosos – por exemplo, na política estudantil, os projetos dos centros populares de cultura. Nos anos 80, então, é o conceito de comunidade que vai estabelecer a referência fundamental para o museu. Mas se tratava, de novo, de um conceito formulado na melhor das intenções, porém sem qualquer consistência social: nunca se explicitaram, por exemplo, as relações dessas “comunidades” com as estruturas de uma sociedade de classes cada vez mais segmentada e injusta. É nesse contexto que de certa forma se desperdiça a noção englobante de território, formulada pelos ecomuseus, para perder-se em objetivos “comunitários” redentores, de gratificação imediata. Não que não tenham existido (e continuem a existir) experiências altamente positivas, mas as propostas ideológicas passaram a girar um pouco em falso.

Independentemente dessas duas vertentes tão reducionistas, na última década do século temos outra matriz. Agora é o mercado e, associado a ele, às suas necessidades – às vezes de maneira explícita, outras de maneira sutil e muitas vezes inconscientemente –, emerge outra unifuncionalidade sedutora, a comunicação, com a qual se pretende aglutinar tudo aquilo de potencial que o museu tem. O sociólogo francês Pierre Bourdieu utilizou uma expressão feliz para caracterizar o papel que a comunicação vem assumindo na indústria cultural: êxtase beatífico, por intermédio do qual o mercado se torna presente. Nessa década de 90, muitos exemplos nos museus daqui e de fora revelam como a problemática da comunicação tem sido colocada de forma acrítica e superficial: e, por isso mesmo, servindo inocentemente ao mercado, malgrado (de novo) as boas intenções. Talvez um caso que mereça lembrança é o de Julian Spalding, diretor do Museu de Glasgow, na Escócia, até ser demitido por ter dissolvido todos os usos e funções da instituição no caldo cáustico da comunicação. Dizia ele que até então os museus tinham sido apenas depósitos de coisas; impunha-se, agora, pôr o público no centro das atenções, “não mais as coisas”, e, portanto, o “negócio” doravante seria “provocar interesse”. Mas o que significava “provocar interesse”? Significava transformar o museu num centro de lazer: a era do *show business* começava. Cinco anos depois, toda a estrutura museológica que Glasgow levava longo tempo montando e testando desapareceu. O museu perdeu totalmente sua especificidade (inclusive enquanto espaço de lazer), embora tivesse despertado, por um momento, o “interesse” da população, que começou a decrescer depois, porque não havia mais diferença entre museu e qualquer outro equipamento de diversão; ao contrário, a indústria cultural ou a indústria de espetáculos se mostravam muito mais definidas e eficazes. É nessa mesma linha de *showbusiness* e já agora sem inocência, servindo à lógica do mercado, que vão surgir as chamadas *blockbusters exhibitions*, as exposições arrasa-quarteirões, que, naturalmente, procuram legitimar-se com a aura da “cultura”. Mas é bom não esquecer que, ao se falar em mercado cultural, está-se falando, antes de mais nada, em mercado. O mercado cultural é apenas especialização do mercado. Seria oportuno esclarecer que não vejo incompatibilidade entre cultura e economia, valores culturais e valores econômicos. A cultura é uma *dimensão* que pode qualificar qualquer lugar, momento ou instância da vida humana. A zona de

conflito ocorre é entre cultura e mercado, entre as necessidades culturais e a razão de mercado.

Não podendo fazer, aqui, um balanço crítico mais aprofundado dessas tendências, limito-me a apontar o traço que me interessa por ora: o mal de tais posturas não está nos objetivos introduzidos, mas na postulação desses objetivos como unitários e dominantes, fora dos quais não se teria salvação para os erros que o museu devia purgar por seu passado de compromissos espúrios. O que acontece é que se criaram outros, e às vezes até mais graves, desprezando a pluralidade de funções que o museu teria de preencher.

Reitero, mais uma vez, que não se trata tão-somente de multiplicar funções. A multiplicação em si não é um bem. O câncer, que é um grande mal, consiste em multiplicação de células fora de controle. Por isso seria bom introduzir uma idéia-chave em nossa reflexão: a da solidariedade que deve articular organicamente a multiplicidade de funções. A integração solidária pressupõe que as variadas possibilidades de atuação devem fertilizar-se umas às outras. Acredito que a solidariedade, no museu, pode ser referenciada por um tripé de funções: as de natureza científico-documentais, as educacionais e as culturais. As primeiras têm alvos cognitivos, as segundas respondem pela formação e equipamento intelectual e afetivo, as últimas se referem ao universo das significações (e dos valores). Sem dúvida, há muitas maneiras de preencher essas funções, e o museu não é a única. Mas, ao menos na sociedade ocidental, é a melhor maneira de preenchê-las *solidariamente*. Eis um privilégio excepcional, de cujo alcance os museólogos nem sempre parecem estar conscientes.

Neste tripé é que fica evidenciada a posição que cabe ao conhecimento no museu.

O MUSEU COMO “ESPAÇO DE FICÇÃO”

Se se excluir ou minimizar o conhecimento dentre os objetivos do museu, todos os demais objetivos, obviamente, ficam prejudicados. Sem o conhecimento, o museu se empobrece e, de acréscimo, perde precisamente sua marca. Que marca é essa, no que toca ao conhecimento?

O museu *não* é uma forma de *reproduzir* o mundo e a vida. No entanto, muitas vezes essa confusão ocorre. O museu não é uma forma de transportar para um espaço específico e concentrado a vida ao vivo, a pulsação da vida de todo dia no seu próprio fluxo – seja nos produtos da natureza ou nos produtos da ação humana –, mas é uma maneira de representar (*re-presentar*) o mundo, os homens, as coisas, as relações. A diferença entre essas duas expressões é radical e as conseqüências são cheias de peso.

O museu é por excelência o espaço da representação do mundo, dos seres, das coisas, das relações. Não é o único espaço, pois a ciência é também um espaço de representação do mundo, assim como a arte. Qual, então, sua especificidade? É que esta representação se faz com segmentos do mundo físico, se faz com elementos que integram a nossa própria natureza enquanto seres humanos, natureza que está marcada pela nossa corporalidade. Somos seres físicos e embora possamos superar o nível de materialidade da existência e espiritualizá-la ou sublimá-la, não deixamos de continuar existindo como seres corporais, num universo fisicamente condicionado. No museu, é corrente ignorarmos as profundas conseqüências desta premissa na própria concepção e operação da instituição.

Fala-se muito de museu vivo, museu dinâmico, mas imaginar que a “vida” possa ser trazida para dentro do museu (quer dizer, dentro de seu espaço de atuação, inclusive os espaços *extramuros*) é outra ingenuidade inútil – e muito cômoda. Museu vivo não deveria ser aquele que simula a vida, dela fornecendo uma versão que permite confundirem-se ambas pela aparência, mas aquele que precisamente cria a distância necessária para se perceber da vida tudo que a existência cotidiana vai embaçando e diluindo, ou tudo aquilo que não cabe nos limites de minha *experiência* pessoal. Se eu confundir as coisas do museu com as coisas da vida e comportar-me semelhantemente, que ganho há? Não há como recriar os ritmos da vida no museu: é a representação que nos serve. E é por isso mesmo que podem existir armas nos museus, porque elas não estão lá para defesa ou ataque. Caso contrário, a polícia as consideraria como arsenais. Ainda que num museu do telefone todos os aparelhos estejam em condições de uso, não vou a ele para providenciar uma comunicação telefônica. Da mesma forma, não corro até um museu do relógio, para saber ou confirmar a hora certa. No museu, o telefone e o relógio não se definem mais por seu valor de uso, não mais são artefatos que permitem comunicação à distância ou a marcação do tempo: são artefatos (documentos) que infor-

mam sobre tais artefatos utilitários. E é por isso também que podem existir drogas e tóxicos no museu da polícia, porque eles não mais se destinam ao consumo; o “barato”, agora, é cognitivo e também afetivo, estético...

Seria interessante pensar numa das implicações do conceito de representar, que significa apresentar de novo. Apresentar de novo porque algo está ausente. Aquilo que se representa não está presente, nem é um duplo. Representar não significa desfazer a ausência. E esta é a ambigüidade da representação, em qualquer de seus vetores: a imagem visual, a palavra, o som, as coisas, etc. Representar significa, ao mesmo tempo, tornar presente o que está ausente, mas pela própria *presença da ausência*, acentuar a ausência. O museu não haveria de escapar desta ambigüidade fundamental, porque é da natureza da representação o jogo entre presença e ausência. O museu, portanto, não reproduz a vida, ele é *parte* da vida, atendendo a nossas necessidades de representação. Este seria um bom início de conversa para definir diretrizes para nossas exposições.

É o caso de perguntar por que sentimos tal necessidade de representar. Precisamos representar porque somos seres não só produtores de sentidos, significados, mas vivemos deles, não passamos sem eles. Cornelius Castoriadis afirmava que era impróprio definir o homem como ser racional. Se assim fosse, o mundo não estaria imerso na irracionalidade da barbárie. Somos dotados de razão, sim, podemos eventualmente fazer uso dela, sim, mas não é o que nos caracteriza. O que nos caracteriza é que somos seres dependentes da imaginação. Mais radicalmente ainda, diz ele: “a imaginação é o que nos permite criar um mundo, ou seja, *apresentarmos* alguma coisa da qual, sem a imaginação, não poderíamos nada dizer e sem a qual não poderíamos nada saber”.

De fato, não enfrentamos o mundo diretamente, mas criamos *formas* para apreender seus significados. A hagiografia cristã conta que Santo Agostinho – o grande teólogo e doutor da Igreja, do século IV – estava certa feita a passear na praia, em sua Cartago natal, procurando compreender o mistério da Santíssima Trindade, quando teve a atenção distraída por um jovem que, repetidamente, corria até o mar e trazia, na concha das mãos, água para depositar num buraquinho na areia. O santo bispo ficou todo preocupado com o sentido daquela ação e perguntou ao jovem o que ele vinha tentando fazer, pois era evidente que o mar não caberia no buraco. Respondeu o jovem – na certa, vê-se agora, um anjo – que mais vão seria Agostinho tentar entender, com a razão de que os homens são

dotados, o mistério infinito da Trindade. De maneira que, se quisermos enfrentar diretamente seja o mistério infinito da Trindade, seja o mistério infinito do mar, não devemos fazer como o anjo, que executava didaticamente o que nós, pobres mortais, fazemos por ignorância, tentando fazer caber a imensidão num buraquinho. Acaso seria então impossível participar do mistério, tentar aflorar o mistério? Não, felizmente. Para não falarmos da experiência mística, o mito é uma dessas possibilidades, a poesia é outra. E o que têm de comum essas categorias essenciais de linguagem, mito e poesia? Têm a mesma matriz: o enfrentamento da imensidão do real não se faz por via direta, denotativa, mas é esse enfrentamento indireto, mediado por formas criadas, que penetra fundo e sinteticamente na raiz das coisas. É só assim que a linguagem humana é capaz de dizer o indizível: por representação. (A ciência também pode deixar-se impregnar destas formas, mas seu caminho específico é outro). A representação, portanto, é uma necessidade inelutável, porque sem ela não poderíamos dar inteligibilidade e sentido ao mundo em que existimos. Representamos o mundo para torná-lo inteligível. O mundo tal como é seria um enigma indecifrável se não pudesse ser reconstruído pelas formas que criamos para entendermos as formas incriadas.

Em latim há um verbo interessante, *fingo* (seu particípio passado é *fictus*, donde vem o substantivo *fictio*, ficção). *Fingo*, de início, era o verbo indicador da ação do oleiro, que modelava potes, telhas e outros artefatos cerâmicos, mas que passou também a modelar imagens. Ficção, portanto, não se opõe a verdade: designa as *figuras* (palavra da mesma família) que modelamos, para darmos conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo. O museu é um espaço extraordinário de ficção, pois mobiliza formas para representar o mundo e assim permitir que dele possamos dizer alguma coisa. Longe de se opor a conhecimento, portanto, a ficção é um seu instrumento extraordinariamente eficaz. O museu, pela mesma razão, é um instrumento excepcional de conhecimento, ou, dito de outra maneira, o museu é, por excelência, um espaço de ficção. Mas um espaço de ficção em que o conhecimento científico pode ser acoplado ao poético, fecundando-se mutuamente.

MUSEU SEM ACERVO?

Há uma premissa que conviria desde já explicitar: a especificidade do museu, como espaço de ficção, está precisamente no uso dessas formas, dessas *figuras*. Estamos, de novo, no campo sensorial: tais formas são visíveis, tácteis, auditivas... São físicas, materiais. A matéria-prima com que aí representamos o mundo e a vida são aqueles segmentos do universo natural culturalmente apropriado (segmentos, pois, transformados na sua morfologia, função ou sentido). Abre-se, aqui, a problemática do acervo (acervos artísticos, históricos, antropológicos, tecnológicos, etc.), que será apenas assinalada.

Tem ocorrido, cada vez com mais freqüência, entre nós, a pergunta: pode existir museu sem acervo? A pergunta, é claro, envolve ainda o debate iniciado também em 1968, que opunha o museu “patrimonial” ao museu “centro de criação”, o “templo” ao “fórum”. Os quase quarenta anos já decorridos deveriam ter servido para comprovar que não se trata de modelos excludentes e que a tendência de nossos museus (principalmente os históricos) se orientarem para a segunda alternativa, em detrimento da primeira, revela antes a incapacidade de enfrentar o universo material – universo em que estamos mergulhados até a base de nosso ser e irrecusável para todos os instantes de nossa sobrevivência biológica, psíquica e social, mas que, por isso mesmo, foi profundamente naturalizado. Dessa forma, escapa de nossa consciência e nos parece explicar-se por si mesmo.

Mas perguntar se pode existir museu sem acervo é tão ingênuo quanto perguntar se existe mula-sem-cabeça. Nos dois casos, a resposta só pode ser positiva. Mais ainda, como o museu sem acervo, a mula-sem-cabeça não só existe, mas solta gloriosamente fogo e fumaça pelas ventas. Entretanto, a pergunta está mal direcionada, pois o que se deve perguntar é se tem sentido o museu com acervo, se é necessário o museu com acervo. No caso da mula, se eu precisar daquilo que uma mula com cabeça pode fazer, é bom que ela seja inteira: para ver o caminho, por exemplo, e transportar a carga que tem de ser transportada. Da mesma forma, apesar de todas as transformações que a cibernética está trazendo, nossa sociedade – enquanto formos seres corporais – ainda necessitará de espaços institucionalizados (isto é, dispendo de uma certa estabilidade e condições de operação) para atuarem precisamente sobre esta dimensão física, básica na nossa existência. Ainda que possamos e devamos transcender os limites da corporalidade e da materialidade, somos corpo e matéria

também e estamos mergulhados num universo de coisas físicas. Não se reduz a existência à matéria, é claro, repito, mas como podemos nos entender e determinar ignorando essa base física, essa dimensão física, material, empírica, da nossa existência? Eliminar o acervo no horizonte do museu é comprometer uma das possibilidades mais eficazes de consciência e compreensão dessa dimensão visceral de nossas vidas.

Por ironia, as propostas de privilegiar o museu sem acervo ocorrem quando mais e mais se consolidam os espaços econômicos de presença do mundo material, como o supermercado. Não existe instituição mais parecida com um museu do que um supermercado. E não só porque os museus estão se rendendo à sedução do mercado e às vantagens de sua lógica. É também porque nos supermercados e museus tudo gira em torno de objetos materiais. Vai-se ao supermercado e ao museu por causa dos objetos que ambos oferecem. A linha demarcatória estaria em que se vai ao museu pelas coisas enquanto coisas; vai-se ao supermercado pelas coisas enquanto mercadorias. Esta linha divisória, porém, está cada vez mais tênue – em parte graças ao maior peso e competência dos supermercados, que passam a fornecer modelos e idéias aos museus.

Antes de terminar, convém explicitar que acervo, aqui, não é apenas aquele cartorário, patrimoniado, exposto ou depositado em reservas técnicas, mas também o acervo operacional – aquele sobre o qual opera o museu (por exemplo, a cidade empírica, num museu de cidade).

Na década de 60, matriz daquelas duas vertentes que mencionei há pouco, se dizia justamente que o museu, em particular o museu de arte, não podia mais ter preocupações documentais, patrimoniais. E quem disse isso foram grandes cabeças, como Giulio Carlo Argan, grande historiador de arte italiano: “É preciso que se crie, ao lado do museu histórico, do museu patrimonialista, do museu de arte antiga – que vão continuar, pois ninguém os destruirá –, museus como espaços de criatividade: são os museus vivos.” Como se o museu vivo tivesse de, por natureza, cortar as amarras da sua condição temporal, espacial. Como se o museu vivo fosse o museu do instante e justamente do provisório. Como se não houvesse possibilidade de criar, definindo trajetórias.

O interessante é que a arte do século XX é uma arte que, ou por negação ou por reciclagem, tem como referencial o histórico. Basta ver, a começar pelo nível da produção, o problema da originalidade. O que significa originalidade? O que significa para um artista inovar? Aliás, o que

significa criação para os critérios valorativos da arte do século XX (deixando de lado, por ora, as implicações da divisão social do trabalho)? Significa fazer o que outros não fizeram, o que comporta então a necessidade de historicização: não se pode escapar da história. Se se pensar que a história é só uma trajetória cronológica, aí, sim, a documentação se transforma numa atividade morta e aí, sim, pode ser acusada de historicista. Mas pense-se, por exemplo, em algo que também foi acusado de ser morto: a escrita em relação à palavra viva. Quando o problema da comunicação oral e da escrita começou a atrair a atenção dos especialistas, houve quem dissesse que a palavra viva era uma palavra mais humana do que a palavra escrita – palavra morta, pois congela a fala, o enunciado, esse sim ação humana por excelência. A escrita seria, então, algo como a mumificação da ação humana. Mas tal visão é radicalmente falsa e equivaleria a imaginar que vida é apenas atividade mecânica, imediata. Ora, uma das estratégias fundamentais da vida é a dilatação no tempo, isto é, a aquisição de recursos que não são usados imediatamente, mas em previsão de necessidades maiores ou de circunstâncias que ainda não ocorreram. De maneira que a escrita é uma espécie de investimento que se multiplica depois, em retornos vários. Constitui fecunda possibilidade de dar à vida da palavra oral um acesso muito mais amplo do que o espaço e o tempo que os enunciados permitem. A palavra escrita tem a possibilidade, portanto, não de congelar, mas de dilatar o uso para multiplicar a vida da palavra para pessoas que jamais poderiam ter, pela oralidade, esse contato. De maneira que, ao invés de recurso elitista, a palavra escrita é um recurso democrático, porque torna as possibilidades de fruição – seja no tempo, seja no espaço, seja em relação aos fruidores – muitíssimo mais amplas. Supor, portanto, que o museu deve comportar-se *também* (e não exclusivamente) como um centro de documentação, nada tem de desdouro. Muito pelo contrário. Para terminar, penso que a relação entre o acervo e sua utilização em exposições pode ter como paralelo aquela distinção estabelecida por Saussure entre *langue* (o repertório da língua socialmente disponível) e *parole* (o aproveitamento individual que se faz desse repertório), ou, se se preferir, a distinção e relação que se podem estabelecer entre o dicionário (o acervo) e o poema (a exposição).

Seja como for, sem acervo reduz-se o potencial de conhecimento do museu.

AS RELAÇÕES ENTRE MUSEU E CONHECIMENTO

Gostaria de traçar, rapidamente, um panorama das relações entre museu e conhecimento, desde sua origem recente, no século XVIII. É então que se coloca de forma mais definida o problema do conhecimento no museu. Os materiais reunidos nas coleções que darão origem depois aos museus públicos começam a deixar de ser meras ilustrações de um conhecimento que se produz fora delas. Mas é no século seguinte que essas coisas se transformam nitidamente em instrumento por intermédio do qual se produz conhecimento. É bom não esquecer a vertente visual do Iluminismo, que está na matriz desse uso documental dos objetos. Já no século XIX, o museu se configura como uma instituição por excelência produtora e difusora de conhecimento, além de formadora para o exercício dessas atividades. O paradigma é o museu de História Natural, que representa o casamento mais íntimo entre conhecimento e museu. Os museus de História Natural de Paris, Nova Iorque e outros, mas principalmente o British Museum, em Londres, vão funcionar como um tipo especial de instituição científica. Não é coincidência que a História Natural tenha sido não apenas a ciência que imporá a episteme da época, isto é, os critérios de verdade, mas também, por isso mesmo, o modelo para a própria definição do conhecimento científico e suas condições. Desempenharam papel essencial a respeito as teorias unificadoras, como é o caso do evolucionismo, que deu uma fisionomia própria às ciências biológicas. O conhecimento não mais se produz especulativamente a partir de pressupostos teológicos, teóricos ou filosóficos, mas do sensível é que se chega ao inteligível: daí a consolidação das coisas materiais como documentos, fontes de informação. Desta postura surgem traços que marcam o museu ainda hoje. Antes de mais nada, a própria noção de coleção, não como um conjunto disparatado de objetos, mas como uma série sistematicamente organizada de “fontes”. Para responder a tal exigência de sistematicidade, a melhor maneira de adquirir as fontes é a coleta de campo (orientada por um projeto prévio) e não a procura casual ou aleatória. Os objetos não valem por sua singularidade, mas pela capacidade de amostrar uma série inteira e propiciar o conhecimento de um fenômeno por intermédio de “tipos”. Dentro desta perspectiva, ainda que existam “unicatas”, são as duplicatas que constituirão o essencial da coleção e se prestarão a intercâmbio

com instituições congêneres. A própria noção de preservação de coleção está associada à necessidade de manter os acervos disponíveis para renovar os conhecimentos que ele permite produzir. A primeira operação a que se submete o acervo é a classificação. Sem classificação, o acervo é morto. Por outro lado, as premissas iluministas e suas derivações políticas impõem que se difundam os conhecimentos produzidos (com a publicação de catálogos e monografias) e se apresentem os documentos (as exposições procuram reproduzir visualmente – por intermédio dos arranjos espaciais, armários, vitrinas – os sistemas classificatórios que se formularam).

Ao estudar o desenvolvimento da noção de curadoria, nos Estados Unidos, entre 1740 e 1870, Joel Orosz registra esse casamento entre a pesquisa acadêmica e a educação popular, cuja base é fornecida pelo museu. Em outras palavras: nunca as responsabilidades sociais do museu tiveram resposta tão eficaz quando mais intensas foram suas relações com o campo do conhecimento. De fato, é nesse caldo de cultura republicana em ampliação nos Estados Unidos após a Independência (1776) que se postulam a respeitabilidade e a ascensão das classes médias (educação popular), ao mesmo tempo que a necessidade de profissionalismo científico.

Cumprir notar que a Antropologia se organiza como ciência no interior dos museus de História Natural, adotando integralmente todos os seus critérios, a partir da proximidade de conteúdo e circunstâncias (a cultura – estudada nos povos exóticos e eventualmente colonizados – faz parte, então, da história natural do homem).

Na América Latina, assim como em outras nações recém-liberadas do jugo colonial, é o museu de História Natural – e não o museu histórico, nem o museu de arte – que servirá para referenciar a nova identidade. A História, é claro, se constasse dos novos museus, teria de ser amputada de suas matrizes coloniais, pois não se poderia reproduzir na nação independente seu passado dependente. Nesse quadro, a história da nova nação ainda estava por ser feita. A alternativa de História do futuro, ao que me conste, só foi preferida nos Estados Unidos, onde o museu de Peale, em Filadélfia (ainda no séc. XVIII) buscava definir os rumos que a jovem república haveria de tomar: é extraordinário que esse museu histórico tenha introduzido em seu campo a tecnologia, ao contrário da separação esquizofrênica entre história e tecnologia, reveladora da inexistência, em nosso caso, de uma revolução burguesa e de nossa refração às exigências

republicanas. Por isso, é no interior dos museus de História Natural que se instalará a História: todos os quatro grandes museus criados no oitocentos – Museu Nacional, Museu Paraense (hoje Museu Emílio Goeldi), Museu Paranaense e Museu Paulista –, principalmente o primeiro e o último, tinham um enclave histórico no seu campo biológico.

É curioso observar que, lamentavelmente, a História se manteve rigorosamente incontaminada pelas atividades científicas desses museus. Com efeito, seu papel nada tinha de cognitivo, era apenas moral e simbólico, celebrativo. Por isso, os acervos históricos se marcam pela presença de objetos singulares, que não são utilizados como fontes de informação, mas como bens não-fungíveis (que não podem ser substituídos por outros de mesmas propriedades), os quais derivam seu significado seja de seus atributos estéticos, seja, sobretudo, pela contaminação que sofreram em contato com figuras ou eventos históricos notáveis. Sequer se notam conflitos, que não deixavam de ocorrer. Assim, no Museu Paulista (popularmente conhecido como Museu do Ipiranga), sempre se teve uma convivência absolutamente tranqüila entre o índio das seções de Antropologia e o índio das seções históricas (principalmente o da iconografia), como também nunca se percebeu a incoerência de exaltar romanticamente o bandeirante e romanticamente instituir um passado indígena, sem se dar conta do curto-circuito que assim se instaurava entre predador e presa: o biombo que separava o estatuto cognitivo/epistemológico do ético/estético/simbólico era suficiente para desarmar contradições. Natureza e nação são palavras de origem comum, mas representavam estatutos diferentes: a primeira está associada ao conhecimento e a segunda, à celebração.

No Brasil, com o surgimento das universidades, além da ocorrência de outros fatores que não é o momento, agora, de discutir (como a criação dos institutos de pesquisa aplicada, tais como Manguinhos ou o Instituto Agrônomo de Campinas), dilui-se a trama que tecia relações tão fortes entre museu e conhecimento.

Hoje, a trama é inexistente, precária ou secundária. Pela própria evolução das disciplinas, a dependência em relação às fontes materiais é menor. No campo das Biociências, sem dúvida a Botânica, a Zoologia, a Mineralogia, etc., ainda precisam de ampliação contínua de seus acervos. Mas a ênfase não é mais a morfologia, a sistemática, a taxonomia. A Genética, a Bioquímica, a Ecologia introduziram outras variáveis que têm caráter relacional e não empírico. Na Antropologia, o peso, no terceiro

quartel deste século, do estruturalismo nas abordagens semióticas e nos fenômenos de interrelações sociais veio tirar prestígio das fontes materiais. Hoje não há razão para tal marginalização, pois, como dizia Sorokin, a cultura material são as relações sociais em seu aspecto sensorial e são evidentes as imensas possibilidades de informação que daí se abrem para o conhecimento. No entanto, a Antropologia reluta em percorrer esses novos caminhos. Na Arqueologia, por definição, persiste a dependência essencial com relação às evidências físicas, ainda que acopladas a vários outros gêneros de evidência: no entanto, o preço pago tem sido alto, pois essa disciplina ainda não foi capaz de desfetichizar suas fontes. Quanto à História, é inexplicável que não se tenha dado conta da necessidade de trabalhar a dimensão material da produção/reprodução social. Da parte dos historiadores, a sensibilidade para este domínio se limita ao papel de ilustração – dominante, como se afirmou acima, anteriormente ao século XVIII. De parte dos nossos museus, nenhum deles trouxe contribuição seminal para o conhecimento histórico da sociedade brasileira. Nem mesmo existe a figura do que os americanos chamam de “museum historians”, ou as preocupações com a “Public History”. Ou a formulação de políticas de acervo que tenham qualquer compromisso com os requisitos do campo de saber pertinente. Na melhor das hipóteses, os museus históricos terceirizaram a produção do conhecimento. Os museus de ciência e tecnologia não se vêm notabilizando por contribuições ao conhecimento da área – que se tem desenvolvido independentemente deles. Os esforços consideráveis do Museu de Astronomia e Ciências Afins de se impor como um museu que produz (e não apenas difunde) história da ciência e da tecnologia e a incompreensão que o CNPq (do qual ele depende) tem demonstrado a seu respeito constituem contraprova do peso do padrão geral. Finalmente, os museus de arte também padecem dos mesmos entraves e não podem ser creditados com investimentos consideráveis no campo do conhecimento. Ao menos, porém, releve-se uma importante atividade documental que se tem manifestado na publicação de catálogos e monografias referentes seja a acervos permanentes, seja a exposições “de curadoria”. Todavia, o trabalho do curador se orienta, hoje, cada vez mais longe do museu, para a produção profissional independente – o que facilita a espetacularização das funções museológicas. Não deve causar surpresa, nessas condições, que um espírito tão alerta como o de Claude Lévi-Straus, que em 1950 chamava a atenção para o fato de que um mu-

seu de etnografia não trabalha com objetos, mas, por intermédio deles, com problemas humanos, 37 anos depois, ao comentar uma exposição sobre arte “pompiere” no Museu de Orsay, assumiu a postura retrógrada de propor que os museus de arte deixem as “lições” de história e sociologia para os livros e se limitem a salvar e exibir objetos estéticos de qualidade...

Pode-se indagar se ao menos os museus universitários têm conseguido, no país, articular as funções de conhecimento às demais. A resposta é negativa, infelizmente. Na verdade, várias universidades assumiram museus (Rio, São Paulo, Espírito Santo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Goiás, Bahia, etc.), mas se pode antes falar de museus *na* Universidade do que de museus *da* Universidade. O museu *da* Universidade, isto é, o museu universitário propriamente dito, teria de integrar solidariamente as funções científico-documentais, educacionais e culturais da Universidade com a marca da ação museal – e não apenas existir como museu que se vincula administrativamente à Universidade. Em outras palavras, é o ideal de curadoria dos museus americanos do século passado – ideal de integrar solidariamente propósitos científicos, de educação popular e profissional e de referência cultural – que está fazendo falta. Não basta um museu *para* a Universidade, como tem sido freqüente; é preciso um museu que atinja toda a sociedade *pela* Universidade. Este potencial ímpar, por exemplo, de socializar imediata e eficazmente o conhecimento produzido, não tem sido percebido pelos formuladores de políticas de extensão universitária – na maioria concebidas como tarefas extra desenvolvidas sem qualquer marca profunda do que seria a especificidade universitária. Como deveria ocorrer com uma orquestra universitária, um hospital universitário ou uma farmácia universitária, um museu universitário não poderia ser apenas mais um (bom) museu, mas deveria ser totalmente universitário, sendo totalmente museu.

PARA UMA AGENDA FUTURA DE DISCUSSÃO

Gostaria de concluir apenas expondo uma série bem limitada de questões que, a meu ver, deveriam constituir uma agenda de discussão para o futuro, agenda que começa inclusive neste próprio seminário. Mesmo tendo

selecionado somente dois tópicos, eu não poderia ir muito além dos próprios enunciados.

A produção do conhecimento novo

Penso ter deixado claro que a atuação do museu se compromete fora do universo do conhecimento. Além disso, o museu opera com material que pode também ser trabalhado como fonte de informação para produzir conhecimento. Nessas condições, não há por que atrelar as responsabilidades museais de conhecimento ao mero repasse ou transferência do que tiver sido produzido fora dele – salvo se se quiser limitar seu horizonte ao de guardião e almoxarife. O que é dramático, entre nós, é que tal perspectiva só tem aceitação mais tranqüila nos museus de Antropologia (inclusive Arqueologia, Folclore, artes populares, etc.), Zoologia ou Botânica e similares. (Nos museus de arte e tecnologia, a situação é mais ambígua – e não poderá ser aqui detalhada). É, por exemplo, absolutamente desconhecido, em nossas instituições acadêmicas de formação e pesquisa, o potencial *específico* dos acervos museológicos para a produção de saber original no campo da História. Um debate recente que empreendi com historiadores do mais alto nível sobre a problemática da exposição museológica histórica demonstrou, sem margem para dúvidas, o abismo que separa os museus do gênero dos departamentos universitários de História. Quando muito há uma utilização pontual para “criar clima” ou completar o conhecimento produzido a partir de esquemas exclusivamente logocêntricos. Além disso, é penoso ver como nossos historiadores (e também outros cientistas sociais, inclusive os antropólogos e, em particular, os arqueólogos) insistem em fetichizar a noção de “cultura material”, reduzindo-a ou a reles cenário material da vida social, ou à necessidade de emprego de fontes materiais. Se tivessem algum contato com o que se faz em centros academicamente mais maduros, saberiam que os estudos de cultura material não procuram definir *estratos* da vida social (um “estrato material”), mas sim a *dimensão* material na produção/reprodução social. Saberiam, também, que não basta alinhar aspectos simbólicos ou semióticos, para identificar as formas de atuação dos sistemas materiais no interior da vida social. Por sua parte, os museus encontram-se desarmados para efetivamente produzirem conhecimento com seus acervos.

Daí, na melhor das hipóteses, a terceirização no fornecimento dos insumos de que necessitam: trata-se da “pesquisa de encomenda”.

A perspectiva que proponho sem dúvida acarreta obrigações além daquelas normalmente assumidas (não a substituição delas!). E, além disso, especial atenção para algumas questões, das quais destaco as mais importantes – aqui exclusivamente referenciadas, como não poderia deixar de ser, pela problemática do conhecimento:

a. a necessidade de uma política de acervo, que envolva propósitos mais bem definidos, abrangência não aleatória, sistemática e coerente, para cobertura de *problemas de conhecimento*. Pesquisa e mapeamento de campo e estratégias de aquisição são tão importantes quanto a obtenção de fundos;

b. não se ignora que nenhum problema relevante (em qualquer área, História, Antropologia, artes, ciências da natureza, tecnologia, etc.) possa ser coberto apenas com o acervo de um único museu. Daí a necessidade de articulações de todos os tipos e objetivos, com especialistas e instituições – não para transferir responsabilidades, mas para fecundar sua especificidade com as especificidades complementares. As necessidades documentais impõem a organização de bancos de dados tão completos quanto possível, não apenas sobre o acervo, mas sobre os campos de problemas a serem cobertos. De novo, a abrangência e especialização devem ser consideradas com cuidado. De novo, também, é bom tratar do acervo operacional, além daquele cartorial;

c. a necessidade de um corpo próprio de pesquisadores (com formação no campo museológico e no campo de saber envolvido) é inquestionável. Da mesma forma, uma agenda de pesquisa institucional que evite as insuficiências e superficialidades da chamada “pesquisa para exposição”. As exposições, as atividades educacionais, de extensão e culturais deveriam ser entendidas como saques na conta alimentada pela pesquisa institucional.

A difusão do conhecimento. A exposição

A primeira questão que se coloca, no âmbito do conhecimento, relativamente à exposição, é a da pertinência do tratamento panorâmico ou monográfico. O tratamento panorâmico é o mais pobre de todos (pois dispõe de poucos recursos para ir além do nível da informação) e, tam-

bém, o mais frágil (pois vulnerável, como todas as sínteses, não só à deformação simplificadora de conteúdos mas ainda à sua manipulação ideológica).

Seria a monografia o modelo a ser seguido pela exposição museológica? A palavra é significativa, pois “grafia”, vem do grego *graphé*, arte da escrita. Monografia, portanto, é a escrita sobre um único assunto (*mónos*), em que, com palavras, apresentam-se os resultados da busca do entendimento de um problema, em princípio a partir de pressupostos teórico-conceituais e da análise de fontes documentais. É conveniente explicitar que fontes são essas, como foram selecionadas, quais as formas de trabalhá-las que se preferiram, de que premissas se partiu, etc., para poder medir o alcance dos resultados. Valeria a pena utilizar este paradigma para as exposições museológicas comprometidas com objetivos de conhecimento? A resposta é não. E não somente não valeria a pena, como seria inviável. Ocorre, contudo, que esta perspectiva, infelizmente, é a que domina as exposições ditas “didáticas”, onde os objetos expostos são asfixiados por uma maré de informações audiovisuais – sobretudo verbais – sem que aquilo que é específico do museu – a materialidade das coisas – esteja em causa. Nessa linha, publicações bem cuidadas e ilustradas, ou vídeos, filmes, CD-Roms projetados com competência seriam de longe a melhor solução – e tornariam o museu de quase nenhuma serventia, a esse respeito... Minha experiência no Museu Paulista permitiu ver o estrago provocado por visitas de estudantes guiados por seus professores que, ao invés de ensiná-los a ver os objetos, lhes impunham a reprodução das legendas escritas – o que poderia ser feito mais cômoda e eficazmente na escola, com simples cópias xerox.

O nó do problema é que trabalhar com as coisas, para *por intermédio delas* permitir entender muito mais do que elas mesmas, demandaria domínio da linguagem das coisas e da linguagem museal. O historiador, o antropólogo, o especialista em artes plásticas, etc., ao redigirem uma monografia, dispensam os documentos de que se serviram e empregam apenas palavras. No museu, é com as mesmas coisas que o essencial (não a totalidade, claro) deve ser “dito”. A linguagem, para tanto, não dispensa os auxílios de outra natureza – inclusive a utilização de recursos virtuais – mas, para justificar a convocação do museu, é necessário que a linguagem visual e espacial sejam *prioritárias* (ou, no mínimo, de algum peso significativo). Ora, que conhecemos desta linguagem? Muito pouco.

Qual é, por exemplo, a retórica visual? Conhecemos muito bem a retórica verbal e a empregamos para criar e veicular os sentidos que julgamos necessários. Há trinta anos Roland Barthes tentou alinhar algumas tramas – muito tênues – da retórica da imagem. A Semiótica, a seguir, não trouxe muito avanço para um domínio maior da questão (sobretudo, é claro, porque as coisas materiais não são unidades de uma linguagem – como as palavras – embora possam ter *funções* lingüísticas). Sabemos como se nega com palavras: o advérbio *não* é uma dentre várias possibilidades. Mas, como se nega com imagens? Aproveitando um exemplo clássico, como dizer com imagem “o gato não está sobre a lareira”? A mera ausência do gato não é suficiente. O fato é que não podemos tomar a linguagem verbal como paradigma a ser copiado ou adaptado pela linguagem museológica. É preciso criar uma linguagem própria, objetivo viável mas para o qual se faz necessário muito investimento, ainda. No campo de estudos da “cultura visual” haveria muita semente a colher, mas nossa formação tem dado preferência à vertente mais cômoda e na moda (por necessidades do mercado) da comunicação.

A camisa-de-força da comunicação, entendida num esquema quase mecânico de mensagem já constituída/pólo emissor/pólo receptor, privilegia a visão como coincidente com o conhecimento. Ver seria conhecer. É o chamado paradigma observacional do conhecimento, por oposição ao paradigma discursivo. É o paradigma que domina, por exemplo, em certos jornais televisivos, onde a credibilidade da informação é caucionada pela possibilidade de ver o que “está acontecendo” sob os olhos do espectador, no calor da hora, simultaneamente, sem edição (como se a imagem tremida do câmara e a voz ofegante do locutor, juntamente com todos os critérios de seleção, não constituíssem edição...). A preeminência da linguagem visual a que acima se aludiu não nos deve levar a confundir percepção sensorial com conhecimento. A percepção seria aí apenas o impulso inicial – e não, como pretendem os *living museums*, os “museus vivos”, uma imersão epistemológica espontânea e sem esforço, que nos mergulhasse na “verdade” a ser conhecida. Naturalmente, nas sociedades de massa, nas sociedades a serviço da indústria cultural, esse paradigma é necessário por razões de mercado, como tem sido denunciado por sociólogos preocupados com o que se vem denominando “oculocentrismo” nas sociedades do capitalismo avançado. O videoclipe é uma das linguagens emblemáticas dessas “sociedades do espetáculo”.

O videoclipe permite introduzir outros dogmas vigentes na orientação da exposição com relação ao problema do conhecimento. Julga-se que, para propiciar o acontecimento, o mergulho deve eliminar ou atenuar a diferença, a alteridade. O caráter caleidoscópico do videoclipe, montado na descontinuidade e na velocidade, impede qualquer forma de conhecimento. Potencializa, porém, o mergulho sensorial, estímulos que se multiplicam em cadeia. Ora, diz a epistemologia que não há conhecimento sem ruptura, sem descontinuidade; só se conhece quando se extraem, do fluxo contínuo do existir, parcelas que eu posso, pela distância tomada, observar melhor, questionar, analisar, compreender. Acima falei de poesia. É bom lembrar que a intuição poética não elimina a ruptura e o distanciamento necessários para os procedimentos analíticos. É justamente um dos grandes poetas do nosso tempo, e também um dos grandes críticos, Octavio Paz, quem diz que a poesia é gerada em dois momentos, que são contraditórios mas insubstituíveis. O primeiro momento é aquele em que a palavra é arrancada do seu *habitat*, arrancada da língua falada, cotidiana, em que a palavra é completamente “renascida”, por assim dizer ela passa a não ter existido anteriormente. O poeta, nesse primeiro momento da criação poética, utiliza os dados que constam do repertório da língua, mas, ao arrancá-los de seu contexto de vida, ele provoca o estranhamento. Num segundo momento é que a palavra volta, e aí sim, é possível a partilha, é possível a comunicação. Sem estranhamento, não há poesia. Eu acrescentaria: nem conhecimento.

Todavia, os museus insistem em eliminar toda e qualquer possibilidade de estranhamento e em ressaltar exclusivamente os dados da vivência do visitante cujo potencial intelectual é sempre paternalisticamente subestimado. A intenção, obviamente, é das melhores: trata-se de evitar aquele padrão chamado de “goetheficação” (que toma como modelo as celebrações recentes do segundo centenário de Goethe, apresentado como herói tão excelso quanto inatingível e inimitável), mas, infelizmente, cai-se direto no padrão oposto, o da “disneyficação” (que é a reprodução do já conhecido, mas projetado sob formas diversas, sem, porém, alterar a substância do mesmo, de si próprio, da própria identidade). Sob aparência do novo, sensorialmente estimulado, a “disneyficação” reforça todo um estado de coisas e minha centralidade nele. Impede o conhecimento. Embora partindo de outra postura, Gaston Bachelard, ao caracterizar a epistemologia fenomenológica, falava que o sujeito que conhece precisa

pagar um “preço do conhecimento”, devido à necessidade de remover a ameaça constante para o intelecto de se deixar invadir pelo mundo confusamente fascinante do vivido empírico e pelo narcisismo que a evidência imediata alimenta.

Gostaria de encerrar esta exposição tão sumária com um exemplo extraordinário de como o museu poderia transformar-se num espaço de estranhamento, assumindo um papel próprio (e não conversível ao da palavra) na produção do conhecimento. Conhecimento que, para aproveitar a especificidade do museu, integra o cognitivo e o afetivo. Marcel Duchamp, há algumas décadas, tomou um mictório – objeto da vida cotidiana e, mais que isso, conotado como menos nobre por vincular-se a necessidades fisiológicas do organismo – e o introduziu num museu, sobre um pedestal e com a legenda “A fonte”. Os críticos começaram por arrancar os cabelos, perguntando-se qual a matriz estética dessa postura. Em suma, o que faria desse objeto uma obra de arte? Seria, talvez, o aspecto leitoso e homogêneo da matéria-prima? Seriam as suaves curvaturas? Sua associação ao meio líquido? Não era nada disso. Duchamp procurou desmitificar a própria noção de obra de arte, oposta à desvalorização da vida corrente e banal. No fundo, é a contestação dos caminhos formais de instituição da arte. Ele mostrou que tal processo pode dar-se conceitualmente, pondo em cheque os supostos sentidos intrínsecos que definem e hierarquizam os objetos. Com isso ele demonstrou que a arte é a produção de formas (ainda que secundariamente, situacionalmente) por intermédio das quais se pode ter um entendimento mais profundo da existência – por exemplo, do cotidiano e da mitificação da arte. Esse corte profundo só foi possível pelo estranhamento que o museu é capaz de propiciar. Poesia e museu: a perspectiva de Octavio Paz coincide com a de Duchamp.

Ao invés da monografia, é no questionamento poético que o museu teria uma de suas principais plataformas de conhecimento – afirmação que, por certo, precisaria ser esmiuçada e fundamentada. Não podendo fazê-lo agora, deixo, como reflexão final, a proposta utópica de transformar o museu antes num espaço de questionamento e de indagações do que de respostas.

DEBATE

Vânia Carneiro de Carvalho, Museu Paulista – O professor falou de um tripé – pesquisa, educação e difusão cultural –, e que essas atividades seriam solidárias. Como foi afirmado no final da sua fala, a pesquisa deve contemplar também a exposição. Como podemos fazer a exposição problema, inserir a pesquisa, e toda a problemática que ela envolve, sem colocar os objetos num outro plano? Faço referência a isso levando em consideração que, quando fazemos um texto, dispensamos sua documentação e, na exposição, o próprio documento está presente e é o instrumento-eixo da exposição. Mas ele terá um lugar diferente, a meu ver, quando pensamos que a exposição deixa de ser simplesmente descritiva e passa a ser uma exposição que tem conceito.

Na semana passada, a professora Laura de Melo e Sousa fez um comentário sobre o módulo do Barroco, na exposição dos 500 anos do Descobrimento, realizada no Ibirapuera, em São Paulo. Mais uma vez foi feita uma crítica à cenografia da Bia Lessa, nesse módulo, dizendo exatamente que as imagens ficaram em segundo plano. Esse é um argumento que vem junto com muitas outras críticas que se fazem às ditas exposições cenográficas. Talvez fosse o caso de separar aquilo que é simplesmente cenografia do que é essencial, daquilo que é uma intervenção nos documentos em exposição, para se expressar um problema. Quando a Bia Lessa coloca as jóias de ouro maciço no chão, em vitrines de veludo preto, iluminadas, emolduradas, mas as coloca no chão, acho que ela está fazendo o que foi comentado na sua fala, ao final, sobre Duchamp: um deslocamento para criar um questionamento, um estranhamento. Acho isso extremamente válido. Quando ela usa panos leves para mostrar imagens de canibalismo, também está fazendo uma inversão, justamente para mostrar a brutalidade da cena. Quando, na exposição permanente do Museu da República, se colocaram bustos – que geralmente são postos num pedestal, isolados – em prateleiras, se fez também um deslocamento. Esses não são aspectos meramente cenográficos, mas que fazem parte deste código espacial, deste instrumental que precisamos utilizar para poder mostrar o conceito da exposição.

Quando você fala que o museu é um sistema classificatório, e perante essas críticas que se fazem às exposições ditas cenográficas, fico pensando

qual é a saída. Será que a única forma de discutirmos conceitualmente uma exposição seria através do recurso da justaposição, para manter ao mesmo tempo a integridade dos documentos expostos, mas colocando uma peça ao lado de outra, podendo trabalhar o problema que se quer desenvolver na exposição?

Prof. Ulpiano – Vou abordar apenas algumas questões por conta do tempo para responder. Em primeiro lugar, em relação à solidariedade desse tripé. Eu não disse que é a solidariedade que marca o museu e sim que ela é o grande potencial, que não vejo em outras instituições. Mas essa solidariedade tem de ser instituída, ela não existe *a priori*. Então, quando se fala na articulação capaz de fertilização mútua dessas funções de conhecimento e documentais, funções educacionais e funções culturais (nesse caso girando em torno da problemática do sentido, em relação a identidade, memória, valores, etc.), estou dizendo que os museus, por natureza, dispõem de condições privilegiadas para assim funcionar. Mas tal potencial é raramente efetivado.

Um segundo problema, no fundo, é o problema do acervo, isto é, quais são os critérios para transformar o acervo precisamente num instrumento de conhecimento? Acervo nenhum, de museu algum, conseguirá cobrir suficientemente qualquer campo de conhecimento que seja. De maneira que não só é necessário, como eu disse, ampliar a idéia de acervo para além do acervo cartorial, incorporando o acervo operacional, e, doutro lado, desenvolver exaustivos bancos de dados, mas ainda – o que deixei de dizer – encaminhar-se para uma direção que, acredito, deve ser a palavra de ordem do futuro: ou os museus se organizam em rede, ou perderão muito de sua eficácia nas suas escaramuças individuais, particularmente quando as *blockbuster exhibitions* se transformarem em moeda corrente. Participei, há pouco tempo, de um colóquio da Associação Internacional de Museus de História, no Luxemburgo, onde se discutiu precisamente o projeto de um museu histórico da Europa, sob o patrocínio da União Européia. Em virtude da amplitude e complexidade de seu objeto, decidiu-se que o museu teria de organizar-se sob forma de rede, com vários focos “nacionais”, catalisadores de áreas particulares de problemas. Em nenhum campo do conhecimento, de agora em diante, é possível, sem perda de eficácia, o trabalho individual, seja quanto aos referenciais e aos diversos insumos, seja quanto às especializações necessárias e à necessária

interação disciplinar, seja, enfim, quanto aos recursos materiais e humanos envolvidos.

A terceira questão, que julgo muito importante, é, de novo, a da linguagem museológica. Infelizmente, não poderei ampliar muito o que já disse, mas retomo o exemplo que você deu, da encenação da Bia Lessa. Não a considero paralelo para o estranhamento de Marcel Duchamp; diria, sem querer absolutamente desqualificá-la, que a considero mais próxima do aparente estranhamento do videoclipe. O videoclipe também provoca estranhamento, mas se esgota nele: o estranhamento constitui, aí também, o objetivo, privilegiando o bombardeamento de sensações e comprometendo qualquer função analítica. O exotismo, por exemplo, é também um estranhamento, que termina em si próprio (inclusive eliminando a possibilidade de entender o outro). Não sou contra a cenarização de exposições, desde que não haja inversão de objetivos. No caso da exposição do Barroco, o resultado era muito prazeroso e despertou enorme interesse: eu não me excluo dos que fruíram o cenário da Bia Lessa. Só que, se em vez daquelas peças estivessem outras quaisquer, o resultado não teria sido muito diferente. Ela conseguiu desfetichizar as peças (o que é muito salutar), mas pagou o preço de dissolvê-las para comporem sua “obra”. O cenário não contribuiu afetivamente para aprofundar o entendimento de qualquer aspecto do Barroco – inclusive porque, em muitos momentos, ele se pautava por padrões antibarrocos (como a planimetria euclidiana de grandes áreas da mostra). Se eu tivesse de dar um título mais um subtítulo à exposição da Bia Lessa, eu (maldosamente) proporia o seguinte: “Do vale de lágrimas às campinas e capoeiras da alma. O paraíso terrestre ao molho barroco”.

As instalações como forma de exposição museológica decorrem da noção de curadoria como “obra de autor” – que me parece legítima no museu, mas nunca como linguagem única ou ideal. É interessante observar, historicamente, que a curadoria de exposições é um fenômeno intimamente associado ao desenvolvimento do mercado cultural. Sua matriz se encontra na Europa, na década de 60, inicialmente no campo do cinema. Foi quando se começou a discutir o cinema de autor: o profissional que coordenava as diversas atividades de produção do filme passava a ser reconhecido como seu verdadeiro criador, autor intelectual e material. Na França tais discussões muito devem a um grupo surgido em torno da revista *Cahiers du Cinéma*, já nos anos 50, e que vai deixar marcas na

nouvelle vague. De maneira que o que era um conceito da literatura, da filosofia, das artes plásticas, passou também para outras esferas, como o cinema, e um pouco mais tardiamente chegou à exposição. Nos Estados Unidos a evolução é um pouco diferente, pois se imbricará numa série de outros problemas, como a organização profissional e econômica do trabalho de conceituação, projeto e produção de exposições: definição de mercados (público-alvo), *design*, *marketing*, publicidade, captação de recursos, ação educacional, etc., tudo isso amarrado por uma concepção unitária. Não posso, infelizmente, caracterizar melhor essas questões; apenas lembro que esta noção nova de curadoria se desenvolve externamente ao museu (e difere grandemente da noção de curadoria vigente no interior da instituição). Equivale, portanto, a uma forma de terceirização da atividade museológica. Há museus, e grandes museus como o Fielding Museum, que chegaram a suprimir consideravelmente seus corpos permanentes de especialistas: para as exposições, por exemplo, contratam escritórios de *design*, aproximando o museu de uma galeria qualquer.

É dentro desse conceito de obra de autor que temos, então, a tendência à espetacularização nos trabalhos da Bia Lessa. Este, aliás, não é o primeiro; conheço “A cara do homem brasileiro” (o título era mais ou menos esse), apresentado na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, e bem menos consistente que a exposição do barroco. Esta é uma instalação, no sentido de modalidade artística que surge, na arte contemporânea, com a intenção de romper os limites da obra de arte aprisionada num objeto físico, ressaltar conceitos, intervir no meio ambiente. A consistência da instalação, portanto, depende essencialmente da densidade artística de seu criador e se for utilizada apenas como uma técnica museográfica pode ser desastrosa. A instalação, se o artista é maduro no seu *métier* e na sua vivência, permite visões de síntese extraordinárias. Penso, por exemplo, na instalação *Germania*, que Hans Haacke (artista de primeiro plano e também espírito de extraordinária lucidez) realizou no pavilhão alemão da Bienal de Veneza, em 1993, quando, com tapumes de madeira e placas estilhaçadas, inscrições monumentais de fachada, fac-símiles da moeda alemã e fotografias históricas, criou um contraponto crítico à visita de Hitler à mesma Bienal em 1934, provocando um estuendo impacto emocional capaz de dar a apreender profundamente toda uma certa historicidade. Portanto, a instalação pode ser uma importante alternativa, no museu, para esses momentos de síntese, intuição, visão

totalizadora (em que as exposições panorâmicas costumam se perder). Mas quando se devem propor leituras a partir dos objetos materiais – afinal, são eles que constituem, a meu ver, a especificidade do museu – a instalação é um caminho marginal que não pode substituir o despreparo para enfrentar os “documentos” eles próprios. Na verdade, a instalação, como obra ambiental, produz um amálgama de todos os seus componentes, anulando suas especificidades para metaforizar a síntese estética. Por isso, quando se quer fazer análise, não é ela a melhor solução. É bom lembrar que o próprio Hans Haacke tem sido um crítico feroz da “cultura midiática” que, ao contrário das aparências, segundo ele, tem impedido a possibilidade de inventar formas de ação simbólica a serviço das lutas contra a violência simbólica. O exemplo citado do Museu da República me parece muito positivo, mas é apenas um ponto de partida: o estranhamento não pode morrer na praia, na fronteira da sensação, mas é o caminho para um longo percurso. Em conclusão, a instalação é uma linguagem que tem um papel a desempenhar no museu, mas não pode arvorar-se em linguagem única nem ideal: a multifuncionalidade do museu (sobre a qual insisti muito) e, portanto, os gêneros diversos de exposição que ele deve organizar pressupõem linguagens diversificadas e não um lamentável esperanto museográfico.

Beatriz Muniz Freire, Museu de Folclore Edison Carneiro/ CNFCP/ FUNARTE/ MinC – Gostaria, primeiramente, de agradecer sua palestra, pois é sempre muito bom ouvi-lo e, todas as vezes em que o ouvi, o professor abre os corações e mentes, na minha opinião, para quem trabalha em museu. Sempre saio das suas palestras completamente impregnada de perguntas e completamente em crise com as coisas que penso que sei, mas felizmente algumas se confirmam e então saio um pouco feliz.

Uma das questões que já em outros momentos, em falas suas, me veio à mente, e hoje mais do que nunca – quando fala desse museu múltiplo, que utiliza uma linguagem que é a linguagem do objeto no espaço, que o objeto tem de ser fonte, que ele não é ilustração; desse museu que tem funções sociais, que está voltado também para a educação, mas não só, e se remete à filosofia, à arte, à semiologia – é a seguinte: na sua opinião, qual seria a formação de um profissional de museu, pensando especificamente no profissional que está mais voltado para as questões educacionais dentro do museu, considerando que não temos um estatuto próprio

para educação em museus, não temos uma teoria definida, não temos metodologia, nossas práticas são ensaios, tentativas, erros, algumas coisas boas, outras falaciosas.

Prof. Ulpiano – Sua inquietação também me toca e eu acho isso, no fundo, muito bom, porque se a gente se acomodar não chega a ponto nenhum. Há algum tempo eu tinha uma idéia muito clara do que devia ser a formação de um museólogo; hoje não tenho mais clareza nenhuma. Só sei que nossos modelos (e penso nos mais recentes) não darão conta do recado. O retrato que apresentei aqui é um retrato que implica, podemos assim dizer, uma “cozinha interna” extremamente complexa, porque as matérias-primas, sua obtenção e processamento são extremamente diversificados, assim como os molhos, os tempos de cocção, serve-se frio, ou uma parte é fria e outra é quente, etc. O que eu estou querendo dizer é que não é mais possível pensar (e operar) o museu nos quadros da museologia concebida como tendo uma substância própria e específica: seria como procurar tirar do pântano puxando pelos cabelos – o máximo que se consegue é uma bela calvície. Não é mais viável pensar-se na formação de uma única pessoa que tenha todos os múltiplos dons requeridos e responda a essa multiplicidade de funções, competências, talentos e experiências tão completamente diversificadas. Acredito que não é por aí, já não há mais campo para o sábio renascentista. Hoje eu sinto dificuldades em definir o que seja ou o que se espera de um “museólogo”. Acredito que a perspectiva de integração *solidária* de funções científico-documentais, educacionais e culturais que apresentei também deveria valer para a multiplicidade de profissionais especializados, mas *solidariamente* integrados em todas as operações no museu. Nessa perspectiva, a regulamentação da profissão de museólogo é um entrave ao tipo de desempenho que o museu vai exigir cada vez mais no século que se aproxima.

Por outro lado, gostaria de mencionar outro inconveniente da formação atual do museólogo: a predominância da formação instrumental. Pessoalmente, cada vez mais vejo a confirmação de algumas necessidades básicas para a solidariedade integrada que tenho aqui tanto procurado realçar e que eu colocaria (para todos os especialistas) numa formação antropológica – sem o que me parece muito difícil compreender o museu na sociedade. Além disso, é óbvio, dentro da Antropologia se poderia ter o necessário para um domínio suficiente da problemática da cultura ma-

terial. Também ressalto – para qualquer atividade intelectual – a importância de uma formação epistemológica, ainda que elementar, para guiar o espírito crítico e fornecer parâmetros.

Como você vê, não estou dando resposta à sua questão, estou apenas transmitindo minha inquietação, que me obriga a localizar dentro e fora da museologia os insumos indispensáveis para a formação dos profissionais de museu. Por isso, não é uma proposta de curso ou de currículo, mas de postura.

Magaly Cabral – Ulpiano, quando você falou que o museu não é uma forma de reproduzir a vida e sim de representar, isso diz respeito à questão dos museus-casas e vou me permitir um comentário, porque não é exatamente uma pergunta, mas uma lembrança: é muito comum nós percebermos em museus-casas a impressão, por parte dos profissionais, de que estão reproduzindo a vida de seu patrono naquele museu-casa e, na minha opinião, trabalhar nesse caminho, nessa linha de pensamento – a de que ao montarem a casa estão reproduzindo a vida do patrono – é difícil, pois isso não vai acontecer nunca.

Prof. Ulpiano – De fato, isso não vai acontecer nunca. Mas se alguém tiver essa pretensão é porque se deixou enganar por aquilo que os epistemólogos chamam de realismo ingênuo. O que acontece é que no museu sempre se “representa”, e, se ignorarmos esse dado essencial, comprometeremos a possibilidade de explorar o que existe de fundamentalmente positivo na representação.

Eu vou complementar o que você disse com um exemplo que me parece pedagogicamente fantástico: um escritor francês da década de 50, Vialatte, narrou uma história curiosa de duas solteironas que habitavam uma cidadezinha no interior da França. As irmãs Comte, desejosas de inventar um museu que ainda não existia, o “museu do museu” (isto é, museu da idéia de museu), deixaram sua casa e a doaram à municipalidade, com todos os seus pertences, para se transformar num museu. Não houve, portanto, alteração nenhuma na casa. Mas sem nenhuma alteração física, e só conceitual, a casa deixou de ser casa. Tal qual sempre fora, transformou-se agora em museu e passou a ser visitada como museu, inclusive pelas mesmas pessoas que freqüentavam as Srtas. Comte – e que só agora, com o distanciamento (conceitual) criado, passaram a se inte-

ressar por conhecer a casa que até então não despertara atenção consciente. Dito de outra forma: quando a casa deixou de ser “vívda” e passou a ser “representada”, abriram-se possibilidades, anteriormente inoperantes, de consciência, conhecimento, fruição – até mesmo de autoconhecimento. Na coleção, no museu, os objetos têm seu valor de uso drenado e o espaço é preenchido por outros valores, entre os quais o valor cognitivo, documental. Assim, as pessoas não mais iam à casa para visitar a família, não mais se sentavam nas cadeiras – pois as cadeiras, agora, não tinham mais seu valor de uso disponível. Iam para saber o que era uma casa, para entender sua própria experiência anterior, e também para tirar prazer e referências disso tudo. É para isso que deve servir o museu, e o museu-casa é apenas uma variante operacional do museu.

Mônica Ângela de Azevedo Meyer, diretora do Museu de História Natural e Jardim Botânico/UFMG – O museu em que trabalho pertence a uma universidade e é muito específico, porque está numa área de mata de 600 mil metros quadrados, com animais silvestres em liberdade. A pluralidade do museu que o senhor apontou, o que me fez pensar, ao final, foi a questão do “precisamos do estranhamento, da indagação, do questionamento, para introduzir o conhecimento no museu” e, dentro dessa pluralidade de funções do museu, o senhor apontou uma que me agradou muito pelo significado da palavra, que foi diversão/divertimento, desvio, variante, quebra de rotina, quer dizer: o lazer também é um estranhamento, porque quebra a rotina. Assim, como é esse casamento que o senhor mencionou entre o lazer como estranhamento, quebra de rotina, e esse outro estranhamento, vamos dizer assim, da distância, para haver o conhecimento?

Prof. Ulpiano – Essa não é uma questão pequena. Por isso, não tenho condições de responder, aqui, mas só de encaminhar o tema. Em primeiro lugar, pensaria um pouco mais sobre a questão do estranhamento no lazer, porque, como você lembrou, diversão já significa um estranhamento. Mas o estranhamento não deveria ser o objetivo em si, nem do museu, nem do lazer. Como fez Duchamp ou como propõe Octavio Paz, o estranhamento é um choque para abrir caminho novo, que precisa ser percorrido. Ficar apenas no estranhamento, como no caso da cenarização da Bia Lessa, ou dos estímulos puramente sensoriais do videoclipe ou da Disneyworld (em

que o espírito crítico, ao invés de se aguçar, se domestica), ou nos espetáculos massificadores da indústria cultural, seria imaginar que o estranhamento poderia funcionar como uma espécie de versão *soft* da bebida ou da droga, para evasão ou superação pelas sensações.

Aliás, o uso da palavra lazer, entre nós, é um caso interessante, porque ela (que originariamente significa “o que é lícito fazer”, o que “pode ser feito”) não se define propriamente pela distração como “estranhamento”, mas como negação – do tempo de trabalho, da responsabilidade, etc. Mais interessante ainda porque uma das palavras que usamos para indicar atividade – negócio – é a palavra que, em latim, era negativa: *nec-otium* significava o não-ócio; o positivo era o ócio e o negativo, a atividade. Essa seria a boa perspectiva: o ócio como espaço de criação e desenvolvimento pessoal, de expansão livre do potencial humano, precedendo a produção ou o lucro. Mas quando o ócio se transforma num tempo de embotamento e passividade (padrões do mercado) penso que tal prioridade não se justifica. Voltando ao museu: se ele não for capaz de desenvolver o espírito crítico, será mais um instrumento de alienação numa sociedade já alienada.

Em todas as atividades ditas de lazer, ditadas pela indústria cultural, pela comunicação de massa, etc., não pode haver o direcionamento do estranhamento para qualquer atividade crítica, qualquer atividade de consciência, porque seria a negação do próprio mecanismo, da própria lógica do mercado, que não é nada burro e sabe se defender. Só que, agora, entraríamos numa outra faixa de problemas.

Magaly Cabral – Dando prosseguimento ao Seminário, convido a professora Rosana Dias do Nascimento para, dentro do tema de hoje, falarmos sobre “A historicidade na documentação museológica”, tema de sua dissertação de mestrado. Rosana é professora e chefe do Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia e coordenadora do Setor de Documentação do Museu de Arqueologia e Etnologia, igualmente da Universidade. Participou do projeto do Museu Didático de Itapuã, que a museóloga Maria Célia criou e que foi a sua tese de doutorado. Ano passado, por ocasião do sesquicentenário de Rui Barbosa, atuou como consultora museológica da Casa de Rui Barbosa da Bahia.