

MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

ENSAIOS CONTEMPORÂNEOS

ORGANIZADORES

REGINA ABREU • MÁRIO CHAGAS

lamparina

A arena do patrimônio cultural no Brasil está vivendo um momento novo. Se durante décadas predominou um tipo de atuação preservacionista voltado prioritariamente para o tombamento dos chamados bens de *pedra e cal* – igrejas, fortes, pontes, chafarizes, prédios e conjuntos urbanos representativos de estilos arquitetônicos específicos –, a aprovação do Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o inventário e o registro do patrimônio cultural imaterial ou intangível, descortinou um panorama que provocou a alteração radical da antiga correlação de forças.

Parece justo afirmar que uma revolução silenciosa se processa quando segmentos da sociedade civil (detentores de saberes tradicionais e locais) associados a profissionais no interior do aparelho de Estado (detentores de saberes específicos) põem em marcha um novo conceito de patrimônio cultural, contribuindo social e politicamente para a construção de um acervo amplo e diversificado de expressões culturais em diferentes áreas: línguas, festas, rituais, danças, lendas, mitos, músicas, saberes, técnicas e fazeres diversificados.

As forças desencadeadas pelo debate em torno do patrimônio cultural intangível desenham um novo cenário. Essa redefinição passa inclusive pelo campo do biopatrimônio e do patrimônio genético, propondo novos olhares para a relação entre natureza e cultura, e facilitando a compreensão da noção de patrimônio natural como uma construção que se faz a partir do intangível. No campo dos museus, por sua vez, constata-se a revitalização de novas práticas discursivas e de colecionamento, bem como o desenvolvimento de novos estudos. Nunca se colecionou tanto, nunca se arquivou tanto, nunca tantos grupos se inquietaram tanto com memória, patrimônio e museus.

Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos reúne um conjunto expressivo de capítulos, resultado de reflexões instigantes e atuais desenvolvidas por um grupo variado de autores que reconhecem a posição de centralidade ocupada pelo tema no debate contemporâneo.

REGINA ABREU é professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

MÁRIO CHAGAS é professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e coordenador técnico do Departamento de Museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

MEMÓRIA E PATRIMÔNIO
ENSAIOS CONTEMPORÂNEOS

Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos
Regina Abreu; Mário Chagas (orgs.)

1. ed. (2003). Rio de Janeiro: DP&A.

© Lamparina editora

Revisão
Michelle Strzoda (1. ed.)
Ângelo Lessa (2. ed.)

Projeto gráfico, diagramação e capa
Priscila Cardoso

Imagem da capa
Pintura corporal e arte gráfica *wajãpi*. Seni Wajãpi/2000.

O texto deste livro foi adaptado ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em 1990, que começou a vigorar em 1º de janeiro de 2009.

Proibida a reprodução, total ou parcial, por qualquer meio ou processo, seja reprográfico, fotográfico, gráfico, microfilmagem etc. Estas proibições aplicam-se também às características gráficas e/ou editoriais. A violação dos direitos autorais é punível como crime (Código Penal, art. 184 e §§; Lei 6.895/80), com busca, apreensão e indenizações diversas (Lei 9.610/98 – Lei dos Direitos Autorais – arts. 122, 123, 124 e 126).

Catalogação-na-fonte do Sindicato Nacional dos Editores de Livros

M487
2. ed.
Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos / Regina Abreu, Mário Chagas (orgs.) – 2. ed. – Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
320 p.: il.
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-98271-59-0

1. Patrimônio cultural – Proteção – Brasil. 2. Memória – Aspectos sociais – Brasil. I. Abreu, Regina. II. Chagas, Mário.
08-1519. CDD: 363.690981
CDU: 351.853(81)

Lamparina editora
Rua Joaquim Silva, 98, 2º andar, sala 201, Lapa
Cep 20241-110 Rio de Janeiro RJ Brasil
Tel./fax: (21) 2232-1768 lamparina@lamparina.com.br

MEMÓRIA E PATRIMÔNIO
ENSAIOS CONTEMPORÂNEOS

ORGANIZADORES
REGINA ABREU • MÁRIO CHAGAS

CLÁUDIA CRISTINA DE MESQUITA GARCIA DIAS
JAMES CLIFFORD
JOSÉ REGINALDO SANTOS GONÇALVES
JOSÉ RIBAMAR BESSA FREIRE
LUIZ FERNANDO DIAS DUARTE
MARCIA SANT'ANNA
MARIA CECÍLIA LONDRES FONSECA
MYRIAN SEPÚLVEDA DOS SANTOS
RUBEN GEORGE OLIVEN
VERA BEATRIZ SIQUEIRA

2ª edição

lamparina

OS AUTORES

CLÁUDIA CRISTINA DE MESQUITA GARCIA DIAS
Chefe da divisão de pesquisa da Fundação do Museu da Imagem e do Som e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

JAMES CLIFFORD
Professor do Programa de História da Consciência da Universidade da Califórnia (Santa Cruz, Estados Unidos).

JOSÉ REGINALDO SANTOS GONÇALVES
Professor de Antropologia Cultural do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutor pelo Departamento de Antropologia da Universidade da Virgínia (Estados Unidos).

JOSÉ RIBAMAR BESSA FREIRE
Professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e coordenador do Programa de Estudos dos Povos Indígenas (Pró-Índio) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj).

LUIZ FERNANDO DIAS DUARTE
Professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – e doutor em Antropologia Social pelo PPGAS do Museu Nacional (UFRJ).

MARCIA SANT'ANNA
Diretora do Departamento de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

MARIA CECÍLIA LONDRES FONSECA
Consultora da Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas do Ministério da Cultura e doutora em Sociologia da Cultura pela Universidade de Brasília (UnB).

MÁRIO CHAGAS
Professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e coordenador técnico do Departamento de Museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

MYRIAN SEPÚLVEDA DOS SANTOS
Professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e Ph.D. em Sociologia pela New School for Social Research (Nova York).

REGINA ABREU

Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

RUBEN GEORGE OLIVEN

Professor titular do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

VERA BEATRIZ SIQUEIRA

Professora de História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

APRESENTAÇÃO À SEGUNDA EDIÇÃO

A natureza interdisciplinar, característica do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS/UniRio), foi um dos vetores que moveram os professores e pesquisadores Regina Abreu e Mário Chagas a organizar o livro *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Muito nos alegra que esta obra, que já se tornou um clássico no campo de estudos da Memória Social, chegue agora à sua segunda edição. O leitor encontrará aqui trabalhos de autores consagrados na temática específica de Memória e Patrimônio, uma das linhas de pesquisa de nosso Programa de Pós-Graduação.

A interdisciplinaridade é hoje um espaço privilegiado de criação de conhecimentos que nos convoca a articular, transpor e gerar novos conceitos, teorias e métodos. Ultrapassando os limites das tradições disciplinares, sem contudo negar as contribuições específicas de cada campo, temos procurado estabelecer pontes entre diferentes formas de produção do conhecimento. É um caminho de construção epistemológica pleno de tensões e conflitos, mas também repleto de interseções e convergências. Seis anos se passaram desde a primeira edição deste livro, mas as reflexões nele contidas mantêm-se profundamente atuais. Convido, pois, o leitor a nos acompanhar neste percurso.

Diana de Souza Pinto
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS/UniRio)

SUMÁRIO

Introdução
REGINA ABREU E MÁRIO CHAGAS 13

Kusiwa, arte gráfica *wajãpi*:
patrimônio cultural do Brasil 17

Certificado 19

1. PATRIMÔNIO, NATUREZA E CULTURA

O patrimônio como categoria de pensamento
JOSÉ REGINALDO SANTOS GONÇALVES 25

A emergência do patrimônio genético
e a nova configuração do campo do patrimônio
REGINA ABREU 34

A face imaterial do patrimônio cultural:
os novos instrumentos de reconhecimento e valorização
MARCIA SANT'ANNA 49

Para além da *pedra e cal*:
por uma concepção ampla de patrimônio cultural
MARIA CECÍLIA LONDRES FONSECA 59

Patrimônio intangível: considerações iniciais
RUBEN GEORGE OLIVEN 80

"Tesouros humanos vivos" ou quando as pessoas
transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre
a experiência francesa de distinção do "Mestres da Arte"
REGINA ABREU 83

O pai de *Macunaíma* e o patrimônio espiritual
MÁRIO CHAGAS 97

II. MEMÓRIA E NARRATIVAS NACIONAIS

Museu Imperial:
a construção do Império pela República
MYRIAN SEPÚLVEDA DOS SANTOS 115

Memória política e política de memória
MÁRIO CHAGAS 136

III. MEMÓRIA E NARRATIVAS URBANAS

Os museus e a cidade
JOSÉ REGINALDO SANTOS GONÇALVES 171

Espelhos urbanos:
ordenação temporal na coleção Castro Maya
VERA BEATRIZ SIQUEIRA 187

A trajetória de um "museu de fronteira":
a criação do Museu da Imagem e do Som
e aspectos da identidade carioca (1960-1965)
CLÁUDIA CRISTINA DE MESQUITA GARCIA DIAS 199

IV. MEMÓRIA E ETNICIDADE

A descoberta do museu pelos índios
JOSÉ RIBAMAR BESSA FREIRE 217

Museologia e contra-história:
viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos
JAMES CLIFFORD 254

V. MEMÓRIA E REFLEXIVIDADE

Memória e reflexividade na cultura ocidental
LUIZ FERNANDO DIAS DUARTE 305

INTRODUÇÃO

REGINA ABREU E MÁRIO CHAGAS

A arena do patrimônio cultural no Brasil está vivendo um momento especialmente fértil. Com a aprovação do Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o inventário e o registro do denominado "patrimônio cultural imaterial ou intangível", descortinou-se um panorama que alterou radicalmente a correlação de forças até então vigente. Se durante décadas predominou um tipo de atuação *preservacionista*, voltada prioritariamente para o tombamento dos chamados bens de *pedra e cal* – igrejas, fortes, pontes, chafarizes, prédios e conjuntos urbanos representativos de estilos arquitetônicos específicos –, o referido decreto pôs em cena uma antiga preocupação de alguns intelectuais brasileiros, entre os quais se destacou Mário de Andrade, qual seja, a de valorizar o tema do intangível, contribuindo social e politicamente para a construção de um acervo amplo e diversificado de expressões culturais, em diferentes áreas: línguas, festas, rituais, danças, lendas, mitos, músicas, saberes, técnicas e fazeres diversificados.

Essa antiga preocupação havia ecoado nos grupos de discussão da área cultural durante a Constituinte de 1988, tanto assim que os artigos 215 e 216 da Constituição Federal referem-se, de modo explícito, às responsabilidades do "poder público, com a colaboração da comunidade", na promoção e na proteção do patrimônio cultural brasileiro, compreendido como os "bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira". No entanto, entre a lei no papel e sua ação, parecia haver se estabelecido o proverbial fosso de sempre. Por isso mesmo, é com atenção e vivo interesse que

observamos e acompanhamos a retomada dessas discussões, agora com âncoras no terreno das práticas e com indicações nítidas de que diferentes grupos sociais estão se mobilizando e se organizando, em torno dessa nova agenda patrimonial.

Assim, parece-nos justo afirmar que se processa uma revolução silenciosa, quando segmentos da sociedade civil, detentores de saberes tradicionais e locais, associados a profissionais no interior do aparelho de Estado, e possuidores de saberes específicos, colocam em marcha um novo conceito de patrimônio cultural.

Seminários regionais, nacionais e internacionais têm sido realizados; antropólogos, educadores, sociólogos, museólogos e uma gama diversificada de profissionais da área das Ciências Sociais e Humanas vêm sendo requisitados pelo poder público para formular novas metodologias de pesquisa e novas estratégias de ação, capazes de dar conta da recente concepção patrimonial; segmentos sociais diversos reivindicam lugar de destaque para manifestações culturais distintas. Os exemplos multiplicam-se nos âmbitos federal, estadual e municipal, passando pelos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Efeito da disseminação do conceito antropológico de cultura, no qual a ideia de diversidade consolida-se como força motriz, em oposição ao conceito iluminista de cultura como civilização e erudição, lugar a que poucos têm acesso? Talvez.

O fato é que, sem desprezar a importância de dar continuidade a uma atuação norteada por políticas públicas nas áreas do tombamento e da preservação dos chamados bens materiais ou tangíveis, as novas forças desencadeadas pelo debate sobre patrimônio cultural intangível desenham um cenário distinto. Essa redefinição passa, inclusive, pelos campos do "biopatrimônio" e do "patrimônio genético", propondo novos olhares para a relação entre natureza e cultura e facilitando a compreensão da noção de patrimônio natural como uma construção que se faz a partir do intangível.

No setor dos museus, por sua vez, constata-se a revitalização de novas práticas discursivas e de colecionamento, bem como o desenvolvimento de estudos em sintonia com a realidade con-

temporânea. Nunca se colecionou tanto, nunca se arquivou tanto, nunca tantos grupos se inquietaram tanto com os temas referentes a memória, patrimônio e museus. Paradoxalmente, os gestos de guardar, colecionar, organizar, lembrar ou invocar antigas tradições vêm convivendo com a era do descartável, da informação sempre nova, do culto ao ideal de juventude.

Os intelectuais passaram a se preocupar com um tema que antes era marginal nas Ciências Humanas: os chamados "lugares de memória", na feliz expressão de Pierre Nora. Uma síndrome de museus e de práticas de colecionamento estaria expressando o sintoma de um mundo sem memória, rompido com o passado, em que as fronteiras são cada vez mais fluidas e móveis. O *desmapeamento* do indivíduo, que se tornou valor e medida para todas as coisas, vem impulsionando regressões e buscas por anterioridades.

É no espaço constituído a partir da relação entre memória e patrimônio que vicejam as práticas de colecionamento e as narrativas *museais* nacionais, regionais e locais. Observa-se, no entanto, que, gradualmente, as grandes narrativas nacionais e épicas deixam de exercer a primazia de outrora, quando alicerçaram as práticas discursivas dos grandes museus, para entrarem em cena novos vetores, expressões de uma sociedade cada vez mais polifônica. São as narrativas urbanas, regionais e locais, nas quais está em jogo a construção de uma identidade específica, capaz de articular outras tantas narrativas, em função de um eixo arbitrariamente construído. Esse eixo ordenador quer também exercer um papel de mediação em relação ao local, nacional e global.

Ao focalizarmos as chamadas narrativas regionais e urbanas, privilegiamos os estudos que se debruçam sobre práticas colecionistas cariocas e, ao tratarmos das narrativas locais, sublinhamos o papel das experiências *museais* com acentuado caráter étnico, desenvolvidas no Brasil e no Canadá por grupos sociais que, tradicionalmente situados em lugar de alteridade nas grandes narrativas nacionais, assumem o lugar de sujeitos em novas práticas de colecionamento, desenvolvendo novas experiências museográficas e museológicas, caracterizadas pelo exercício do direito à voz, à memória e à constituição do patrimônio cultural.

Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos reúne um conjunto expressivo de capítulos, divididos em cinco blocos temáticos: I. Patrimônio, natureza e cultura; II. Memória e narrativas nacionais; III. Memória e narrativas urbanas; IV. Memória e etnicidade; V. Memória e reflexividade. O leitor interessado encontrará neste livro reflexões instigantes e atualizadas, desenvolvidas por um grupo variado de autores que, já há algum tempo, vêm conversando sobre o assunto em seminários, congressos, bancas e encontros informais. Algumas dessas ideias foram produzidas em seminários realizados pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e pelo Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), cujos corpos docentes os idealizadores e organizadores deste livro, Regina Abreu e Mário Chagas, integram. Outras são versões de comunicações apresentadas na 26ª Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, especialmente durante a mesa-redonda "Patrimônios emergentes e novos desafios: do genético ao intangível", ocorrida a 23 de outubro de 2002 e coordenada pela professora Regina Abreu. O capítulo "Memória e reflexividade na cultura ocidental", do professor Luiz Fernando Dias Duarte, apresenta, na íntegra, a aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em Memória Social do ano de 2000.

Com a presente publicação, reconhecemos a posição de centralidade ocupada pelo tema "memória e patrimônio" no debate contemporâneo, de modo específico, no que se refere às Ciências Sociais e Humanas. De nossa parte, com esses ensaios, esperamos contribuir para esse debate, que apenas alvorece.

Cabe destacar a oportunidade em divulgar algumas belas imagens da arte *kusiwa* – pintura corporal e arte gráfica dos índios *wajãpi* do Amapá. A arte *kusiwa* constitui o primeiro registro no *Livro dos saberes* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), tendo recebido o título de "Patrimônio cultural do Brasil" nessa mesma obra. É para nós de extrema relevância contribuir para a valorização da linguagem gráfica dos índios *wajãpi*, sistema de representação que sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber e agir sobre o universo.

KUSIWA, ARTE GRÁFICA *WAJÃPI*: PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL

Em maio de 2002, a direção do Museu do Índio submeteu ao Ministério da Cultura o registro da arte *kusiwa* – pintura corporal e arte gráfica *wajãpi* como bem cultural de natureza imaterial, nos termos do Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000. A documentação reunida sobre o *kusiwa* resultou de mais de quinze anos de pesquisa desenvolvida junto aos *wajãpi* do Amapá por Dominique T. Gallois, doutora em Antropologia do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo (USP).

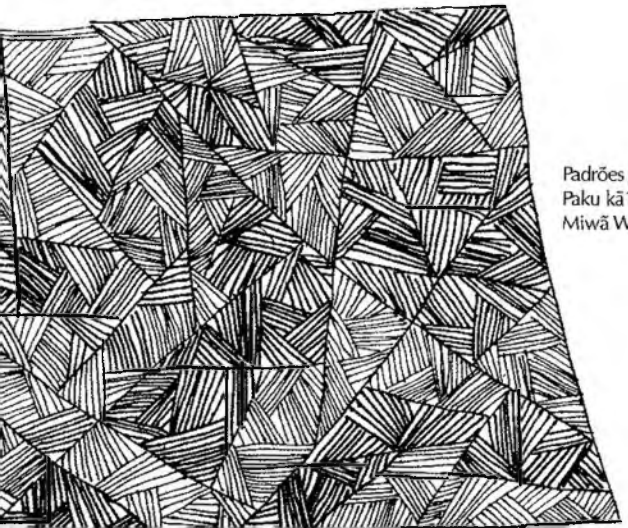
Em dezembro de 2002, foi conferido o título de "Patrimônio cultural do Brasil" à arte *kusiwa*, o primeiro bem cultural indígena registrado no *Livro dos saberes* do patrimônio imaterial. A criação do novo instrumento de preservação de bens de natureza processual e dinâmica significou um avanço concreto nas relações com as sociedades indígenas, ao definir um procedimento que permite reconhecer e valorizar conhecimentos e formas de expressão próprios a seus universos culturais. Significou também um avanço ao mudar o eixo dessas relações, resgatando do passado as culturas indígenas existentes no Brasil e inscrevendo-as no presente, em sua diversidade e especificidade, como partícipes igualitários do patrimônio cultural nacional.

Ao encaminhar a inscrição dessa forma de expressão *wajãpi* no registro de bens culturais de natureza imaterial, o Museu do Índio buscou dar continuidade a um programa voltado diretamente para a preservação e difusão do patrimônio cultural indígena no país. O programa tem contado com a colaboração de especialistas e entidades que trabalham diretamente com comunidades indígenas e com o apoio financeiro de instituições privadas e públicas,

entre elas o Ministério da Cultura. O registro *kusiwa* constituiu o resultado de tal colaboração, que envolveu principalmente a participação direta dos *wajãpi*, por meio de sua associação e seu Conselho de Aldeias – Apina, no preparo de coleções de artefatos e de desenhos apresentados em exposição a eles dedicada no Museu do Índio. A publicação de um catálogo de padrões e composições que ilustram a arte gráfica *kusiwa* ampliou a possibilidade de divulgação desse acervo cultural.

Com essas iniciativas, o Museu do Índio deu os primeiros passos na adoção de uma política que se pretende de amplo alcance na identificação, promoção, preservação e proteção dos bens culturais de propriedade das sociedades indígenas.

José Carlos Levinho
Diretor do Museu do Índio
da Fundação Nacional do Índio



Padrões gráficos.
Paku kã´gwer [espinha de pacu].
Miwã Wajãpi/1983.

CERTIFICO que do Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, instituído pelo Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto de dois mil, consta à folhas hum, o seguinte: "Registro número hum; Bem cultural: Arte Kusiwa – pintura corporal e arte gráfica Wajãpi; Descrição: Trata-se de um sistema de representação, uma linguagem gráfica dos índios Wajãpi do Amapá, que sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber e agir sobre o universo. O sistema gráfico kusiwa opera como um catalisador para a expressão de conhecimentos e de práticas que envolvem desde relações sociais, crenças religiosas e tecnologias até valores estéticos e morais. O excepcional valor desta forma de expressão está na capacidade de condensar, transmitir e renovar – através da criatividade dos desenhistas e narradores – todos os elementos particulares e únicos de um modo de pensar e de estar no mundo, próprio dos Wãjapi do Amapá. A linguagem kusiwa é uma forma de expressão complementar aos saberes transmitidos oralmente, a cada nova geração, e compartilhados por todos os membros do grupo. É um conhecimento que se encontra principalmente nos relatos orais que este grupo indígena, hoje com quinhentos e oitenta indivíduos, continua a transmitir aos seus filhos e que explicam como surgiram as cores, os padrões dos desenhos e as diferenças entre as pessoas. A arte gráfica e a arte verbal dos wajãpi lhes permite agir sobre múltiplas dimensões do mundo: sobre o visível e o invisível, sobre o concreto e sobre o mundo ideal. Não se trata de um saber abstrato e sim de uma prática, que é permanentemente interativa, viva e dinâmica. A arte Kusiwa se expressa em desenhos e pinturas de corpos e objetos, a partir de um repertório definido de padrões gráficos e suas variantes, que representam, de forma sintética e abstrata, partes do corpo

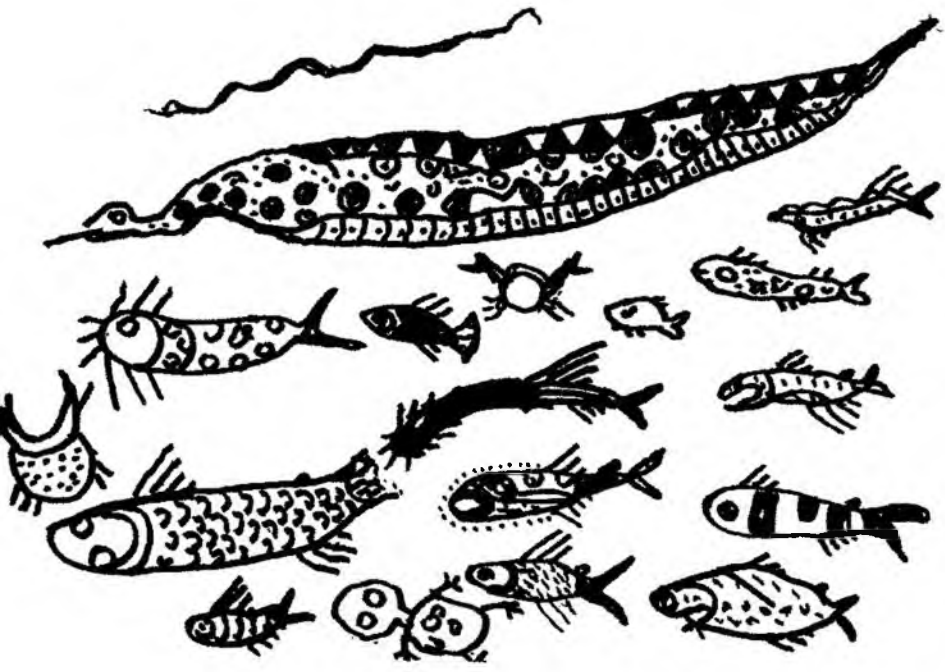
ou da ornamentação de animais, como sucuris, jiboias, onças, jabotis, peixes, borboletas; e objetos, como limas de ferro e bordunas. Com denominações próprias, os padrões gráficos podem ser combinados de muitas maneiras diferentes, que não se repetem, mas são sempre reconhecidos pelos Wajãpi como kusiwa. Trata-se de um acervo cultural que se transforma de forma dinâmica, com a inclusão de novos elementos, enquanto outros podem entrar em desuso ou se modificar através de suas variantes. O livro "Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi", anexo do processo administrativo nº 01450.000678/2002-27, de registro deste bem cultural, apresenta exemplares dos vinte e um padrões utilizados hoje pelos Wajãpi do Amapá, com suas variantes mais recorrentes. As pinturas aplicadas no corpo não são tatuagens nem decalques, nem são marcas étnicas ou símbolos rituais. É tradição dos Wajãpi decorar corpos e objetos por prazer estético e desafio criativo. Três tipos de tintas são utilizadas: o vermelho claro é obtido com sementes de urucum amassadas e misturadas com gordura de macaco ou óleo de andiroba; o preto azulado é obtido com a oxidação do suco de jenipapo verde misturado com carvão e o vermelho escuro é uma laca preparada com diversas resinas de cheiro e urucum. Muitas vezes, essas tintas são aplicadas em justaposição, ou ainda sobrepostas, como, por exemplo, quando os padrões gráficos são pintados com jenipapo sobre uma camada uniforme de urucum aplicada no rosto e em todo o corpo. Como pincel, utiliza-se finas lascas de bambu – ou de talos de folha de palmeira – sobre as quais são enrolados fios de algodão. Partes do corpo podem ser decorados diretamente com o dedo, ou com chumaços de algodão embebidos de tinta. A pintura corporal é uma atividade do cotidiano, realizada no âmbito familiar. Mulheres pintam seus esposos e vice-versa; namorados pintam-se entre si; as mulheres pintam seus filhos pequenos, após cada banho, de manhã e à tarde, sempre renovando as composições de motivos. Por ocasião das festas, todos exibem uma decoração mais farta, quando a pintura é realçada por colares, bandoleiras e adornos de plumária. A aplicação de padrões gráficos no corpo não está relacionada à posição social, nem existem desenhos reservados para determinadas ocasiões específicas. No entanto, o uso das tintas varia de acordo com o estado de espírito da pessoa: se está de luto, doente ou sadia – e com os efeitos pretendidos pelo tipo de tinta e padrões gráficos utili-

zados – para atrair, afastar, seduzir ou evitar, para se esconder ou se mostrar, e assim por diante. A Arte Kusiwa, antes reservada apenas ao corpo, está sendo aplicada pelos Wajãpi a um conjunto variado de suportes. Fazem desenhos nas peças de cerâmica destinada à venda, decoram suas cuias com motivos incisos, utilizados também na tecelagem de bolsas e tipoias e no trançado de seus cestos. O uso do papel e de canetas coloridas constitui-se num campo novo e muito apreciado para esta expressão cultural. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do processo administrativo nº 01450.000678/2002-27 e Anexos, no qual se encontra reunido o mais completo conhecimento sobre este bem cultural, contido em documentos textuais, bibliográficos e audiovisuais. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na trigésima oitava reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada em onze de dezembro de dois mil e dois. Data do Registro: vinte de dezembro de dois mil e dois". E por ser verdade, eu, Fátima Lúcia Nascimento Cisneiros, Diretora do Departamento de Identificação e Documentação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada em seis vias. Brasília, Distrito Federal, vinte de dezembro de dois mil e dois.

Titulação

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, em decorrência do registro no Livro dos Saberes, e, de acordo com o artigo quinto do Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto de dois mil, confere o título de *Patrimônio Cultural do Brasil à Arte Kusiwa – pintura corporal e arte gráfica Wajãpi*, dos índios Wajãpi do Estado do Amapá. Brasília, Distrito Federal, vinte de dezembro de dois mil e dois.

Carlos H. Heck
Presidente do Iphan



I. PATRIMÔNIO, NATUREZA E CULTURA

Mitos. Moju rima – Xerimbabos da anaconda. Kasiripina Wajãpi/2001.

O PATRIMÔNIO COMO CATEGORIA DE PENSAMENTO*

JOSÉ REGINALDO SANTOS GONÇALVES

Gostaria de elaborar algumas reflexões sobre as limitações e as possibilidades que a noção de patrimônio oferece para o entendimento da vida social e cultural.

O estudo das categorias de pensamento é uma contribuição original da tradição antropológica. A história da disciplina é marcada pela descoberta e pela análise de categorias exóticas e aparentemente estranhas ao pensamento ocidental: tabu, mana, sacrifício, magia, feitiçaria, bruxaria, mito, ritual, totemismo, reciprocidade etc.

No caso, estamos focalizando uma categoria não exótica, mas bastante familiar ao moderno pensamento ocidental. Nossa tarefa consiste em verificar em que medida ela está também presente em sistemas de pensamento não modernos ou tradicionais e quais os contornos semânticos que ela pode assumir em contextos históricos e culturais distintos.

Como aprendemos a usar a palavra "patrimônio"?

"Patrimônio" está entre as palavras que usamos com mais frequência no cotidiano. Falamos dos patrimônios econômicos e financeiros, dos patrimônios imobiliários; referimo-nos ao patrimônio econômico e financeiro de uma empresa, de um país, de uma família, de um indivíduo; usamos também a noção de patrimônios culturais, arquitetônicos, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos; sem falar nos chamados patrimônios intangíveis, de recente e oportuna formulação no Brasil. Parece não haver limite para o processo de qualificação dessa palavra.

---

* Comunicação apresentada na mesa-redonda "Patrimônios emergentes e novos desafios: do genético ao intangível", durante a 26ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, realizada em Caxambu, em 23 de outubro de 2002.

Muitos são os estudos que afirmam constituir-se essa categoria em fins do século XVIII, juntamente com os processos de formação dos Estados nacionais, o que é correto. Omite-se, no entanto, seu caráter milenar. Ela não é simplesmente uma invenção moderna. Está presente no mundo clássico e na Idade Média. A modernidade ocidental apenas impõe os contornos semânticos específicos assumidos por ela. Podemos dizer que a categoria "patrimônio" também se faz presente nas sociedades tribais.

O que estou argumentando é que estamos diante de uma categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana. Sua importância não se restringe às modernas sociedades ocidentais.

A categoria "colecionamento" traduz, de certo modo, o processo de formação de patrimônios. Sabemos que esses, em seu sentido moderno, podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, apropriados e expostos por determinados grupos sociais. Todo e qualquer grupo humano exerce algum tipo de atividade de colecionamento de objetos materiais, cujo efeito é demarcar domínio subjetivo em oposição ao "outro". O resultado dessa atividade é precisamente a constituição de um patrimônio (Clifford, 1985; Pomian, 1997).

No entanto, nem todas as sociedades humanas constituem patrimônios com o propósito de acumular e reter os bens reunidos. Muitas são as sociedades cujo processo de acumulação de bens tem como propósito sua redistribuição, ou mesmo sua simples destruição, como é o caso do *kula* trobriandês e do *potlatch*, no Noroeste americano (Malinowski, 1976; Mauss, 1974).

O que se precisa focar nessa discussão, penso, é a possibilidade de transitar analiticamente com essa categoria entre diversos mundos sociais e culturais. Em outras palavras: como é possível usar essa noção comparativamente? Em que medida ela pode nos ser útil para entender experiências estranhas à modernidade?

Do ponto de vista dos modernos, a categoria "patrimônio" tende a aparecer com delimitações muito precisas. É uma categoria individualizada, seja como patrimônio econômico e financeiro, seja como patrimônio cultural, seja como patrimônio genético etc.

Nesse sentido, suas qualificações acompanham as divisões estabelecidas pelas modernas categorias de pensamento: economia, cultura, natureza etc. Sabemos, entretanto, que essas divisões são construções históricas. Pensamos que elas são naturais, que fazem parte do mundo. Na verdade, resultam de processos de transformação e continuam em mudança. A categoria "patrimônio", tal como é usada na atualidade, nem sempre conheceu fronteiras tão bem delimitadas.

É possível transitar de uma a outra cultura com a categoria "patrimônio", desde que possamos perceber as diversas dimensões semânticas que ela assume e não naturalizemos nossas representações a seu respeito. Em contextos sociais e culturais não modernos, ela coincide com categorias mágicas, tais como mana e outras, e define-se de modo amplo, com fronteiras imprecisas e com o poder especial de estender-se e propagar-se continuadamente.

A noção de patrimônio confunde-se com a de propriedade. A literatura etnográfica está repleta de exemplos de culturas, nas quais os bens materiais não são classificados como objetos separados dos seus proprietários. Esses bens, por sua vez, nem sempre têm atributos estritamente utilitários. Em muitos casos, servem a propósitos práticos, mas carregam, ao mesmo tempo, significados mágico-religiosos e sociais. Configuram aquilo que Marcel Mauss (1974) denominou "fatos sociais totais". Tais bens são, simultaneamente, de natureza econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica e fisiológica. Constituem, de certo modo, extensões morais de seus proprietários, e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que transcendem sua condição de indivíduos. O mesmo autor assinalou:

> [...] se a noção de espírito nos pareceu ligada à de propriedade, inversamente esta se liga àquela. Propriedade e força são dois termos inseparáveis; propriedade e espírito se confundem (id., ib., p. 133).

Nos contextos sociais e culturais modernos, esse aspecto mágico não está ausente das representações da categoria "patrimônio", embora esta tenda a ser delineada de modo nítido, separadamente

de outras totalidades. A exemplo do mana melanésio, discute-se a presença ou ausência do patrimônio, a necessidade ou não de preservá-lo, porém não se discute sua existência. Essa categoria é um dado de nossa consciência e de nossa linguagem; um pressuposto que dirige nossos julgamentos e raciocínios.

Ainda que possamos usar a categoria patrimônio em contextos muito diversos, é necessário adotar certas precauções. É preciso contrastar cuidadosamente as concepções do observador e as concepções nativas.

Recentemente, construiu-se uma nova qualificação: o "patrimônio imaterial" ou "intangível". Opondo-se ao chamado "patrimônio *de pedra e cal*", aquela concepção visa a aspectos da vida social e cultural dificilmente abrangidos pelas concepções mais tradicionais.

Nessa nova categoria estão lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas etc. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida. Diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta existe no sentido de registrar essas práticas e representações e acompanhá-las para verificar sua permanência e suas transformações.

A iniciativa é bastante louvável, porque representa uma inovação e flexibilização nos usos da categoria "patrimônio", particularmente no Brasil. Ela oferece, também, a oportunidade de aprofundar nossa reflexão sobre os significados que pode assumir essa categoria. Para isso, gostaria de trazer uma experiência recente como pesquisador.

Nos últimos anos, venho realizando pesquisas sobre as Festas do Divino Espírito Santo entre imigrantes açorianos, nos Estados Unidos e no Brasil. Podemos dizer que essas festas constituem um "fato de civilização", no sentido atribuído por Marcel Mauss a esse termo (1981, p. 475-493). Não se restringem a uma determinada área social e cultural, transcendendo fronteiras nacionais e geográficas. É vasta sua área de ocorrência: Açores, Canadá, Estados Unidos (Nova Inglaterra e Califórnia, principalmente) e Brasil (especialmente nas regiões Sul e Sudeste).

Em termos históricos, a manifestação apresenta grande profundidade. Os mitos de origem da festa referem-se à sua criação no século XIII, em Portugal. Mas há referências sobre sua existência na Alemanha e na França, ainda no século XII. Estamos, pois, diante de uma estrutura de longa duração.

Trata-se, também, de um "fato social total", na medida em que envolve arquitetura, culinária, música, religião, rituais, técnicas, estética, regras jurídicas, moralidade etc., o que suscita algumas questões relativamente voltadas às concepções de patrimônio. Em especial pelo fato de essas diversas dimensões não aparecerem, do ponto de vista nativo, como categorias independentes. Evidenciam-se de modo simbólico, totalizadas pelo Divino Espírito Santo. Este, por sua vez, é representado não exatamente como a terceira pessoa da Santíssima Trindade, mas como uma entidade individualizada e poderosa.

Essas festividades são exemplo do que poderíamos chamar de "patrimônio transnacional". Todavia, classificar essa festa como patrimônio exige cautela. É preciso reconhecer algumas nuanças nas representações do que se pode entender por patrimônio.

É bem verdade que são as próprias lideranças açorianas que falam de um "patrimônio açoriano" ou da *açorianidade*. Mas esse uso está distante das concepções assumidas pelos devotos do Espírito Santo em sua vida cotidiana. A diferença fundamental encontra-se precisamente no uso das categorias "espírito" e "matéria", que são diversamente concebidas por intelectuais e lideranças açorianas, pelos padres da Igreja Católica e pelos devotos.

Do ponto de vista dos devotos, a coroa, a bandeira, as comidas, os objetos (todo esse conjunto de bens materiais que integram a festa são propriedade das irmandades) são, de certo modo, manifestações do próprio Espírito Santo. Do ponto de vista dos padres, são apenas "símbolos" (no sentido de que são matéria e não se confundem com o espírito). Na visão dos intelectuais, são apenas representações materiais de uma "identidade" e de uma "memória" étnicas. Sob essa ótica, as estruturas materiais que poderíamos classificar como patrimônio são, primeiramente, boas para identificar.

As classificações dos devotos são estranhas a tal concepção de patrimônio. Do ponto de vista deles, trata-se fundamentalmente de uma relação de troca com uma divindade. E, de acordo com essa concepção total, culinária, objetos, rituais, mitos, espírito, matéria, tudo se mistura. Sabemos do caráter fundador dessas relações de troca com os deuses. Segundo Marcel Mauss (1974, p. 63), foi com eles que os seres humanos primeiro estabeleceram relações de troca, uma vez que aqueles eram "os verdadeiros proprietários das coisas e dos bens do mundo".

Como podemos usar adequadamente, em contextos como esses, a categoria "patrimônio"? É possível ali, certamente, identificar estruturas espaciais, objetos, alimentos, rezas, mitos, rituais nessa categoria. Mas é preciso não naturalizá-la e impor àquele conjunto um significado peculiar e estranho ao ponto de vista nativo.

Há uma diferença básica que reside no modo como é representada a oposição entre matéria e espírito. Sabemos que a concepção de uma matéria depurada de qualquer espírito é uma construção moderna (id., ib., p. 163). O mesmo acontece com um espírito, independentemente de toda e qualquer materialidade. Não é a partir dessa dicotomia que pensam os devotos. É necessário levar em conta esse fato, se quisermos entender a concepção nativa de patrimônio.

É possível preservar uma "graça" recebida? É possível tombar os "sete dons do Espírito Santo"? Certamente não. Mas é possível, sim, preservar, por meio de registros e acompanhamento, lugares, objetos, festas, conhecimentos culinários etc. É nessa direção que caminha a noção recente de "patrimônio intangível", nos recentes discursos brasileiros acerca de patrimônio.

É curioso, no entanto, o uso dessa noção para classificar bens tão tangíveis quanto lugares, festas, espetáculos e alimentos. De certo modo, essa noção expressa a moderna concepção antropológica de cultura. Segundo ela, a ênfase está nas relações sociais ou mesmo nas relações simbólicas, mas não nos objetos e nas técnicas. A categoria "intangibilidade" talvez esteja relacionada a esse caráter desmaterializado que assumiu a referida moderna noção antropológica de cultura. Ou, mais precisamente, ao afastamento

dessa disciplina, ao longo do século XX, do estudo de objetos materiais e técnicas (Schlanger, 1998). Não por acaso, são antropólogos muitos dos que estão à frente daquele projeto de renovação ou ampliação da categoria patrimônio.

Do ponto de vista dos devotos, o patrimônio é pensado não exatamente como um símbolo de realidades espirituais, nem, necessariamente, como representações de uma identidade étnica açoriana. Na verdade, ele é pensado como formas específicas de manifestação do Divino Espírito Santo.

Afinal, os seres humanos usam seus símbolos sobretudo para agir, e não somente para se comunicar. O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas.

Vale sublinhar que esses diversos significados não se excluem. As mesmas pessoas podem operar ora com um, ora com outro significado, como no caso da "coroa do divino", um elemento extremamente importante desse patrimônio. Exposta num museu, estabelece a mediação entre os visitantes e a "cultura açoriana", torna visível essa dimensão do "invisível" (Pomian, 1997). Numa irmandade religiosa, circula entre os irmãos, está presente em festas e cerimônias, nos almoços rituais, manifestando concretamente a presença do Espírito Santo, fazendo uma mediação sensível entre a divindade e seus devotos. No último contexto, não se trata de uma simples coroa de prata. No contexto de uma exposição museológica, é um objeto cultural, parte do chamado "patrimônio açoriano", aqui entendido em seu sentido estritamente moderno.

A originalidade da contribuição dos antropólogos à construção e ao entendimento da categoria "patrimônio" reside, talvez, na ambiguidade da noção antropológica de cultura, permanentemente exposta às mais diversas concepções nativas. Explorando essa direção de pensamento, é a própria categoria patrimônio que vem a ser

pensada etnograficamente, tomando-se como referência o ponto de vista do outro. Pergunta-se: em que medida essa categoria é útil para entender outras culturas? Em que medida permite entender o universo mental e social de outras populações?

Marcel Mauss (1974, p. 205) dirigia aos antropólogos a famosa recomendação:

> [...] antes de tudo, [é necessário] formar o maior catálogo possível de categorias; é preciso partir de todas aquelas das quais é possível saber que os homens se serviram. Ver-se-á então que ainda existem muitas luas mortas, ou pálidas, ou obscuras no firmamento da razão.

Estamos certamente diante de uma dessas categorias. É necessário comparar os diversos contornos semânticos que ela pôde e poderá ainda assumir no tempo e no espaço. Contudo, no cumprimento dessa tarefa, é importante assinalar que nos situamos num plano distinto das discussões de ordem normativa e programática sobre o patrimônio. Não poderemos responder qual a melhor opção em termos de políticas de patrimônio. Mas, apontando para a dimensão universal dessa noção, talvez possamos iluminar as razões pelas quais os indivíduos e os grupos, em diferentes culturas, continuem a usá-la. Mais do que um sinal diacrítico a diferenciar nações, grupos étnicos e outras coletividades, a categoria "patrimônio", em suas variadas representações, parece confundir-se com as diversas formas de autoconsciência cultural. Ao que parece, estamos diante de um problema bem mais complexo do que sugerem os debates políticos e ideológicos sobre o tema do patrimônio.

Referências

CLIFFORD, J. Objects and selves: an afterword. In: STOCKING, G. (org.) *Objects and others*: essays on museums and material culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico ocidental*. São Paulo: Abril, 1976. Col. Os Pensadores.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.

_____. Civilizações: elementos e formas. In: *Ensaios de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

POMIAN, K. Coleção. In: RUGGIERO, R. Enciclopédia Einaudi: *Memória-história*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. v. 1, p. 51-87.

SCHLANGER, N. The study of techniques as an ideological challenge: technology, nation, and humanity in the work of Marcel Mauss. In: JAMES, W.; ALLEN, N.J. (orgs.) *Marcel Mauss*: a centenary tribute. Nova York/Oxford: Berghan Books, 1998.

A EMERGÊNCIA DO PATRIMÔNIO GENÉTICO E A NOVA CONFIGURAÇÃO DO CAMPO DO PATRIMÔNIO*

REGINA ABREU

A presente comunicação pretende refletir sobre a emergência do chamado patrimônio genético, relacionando-a à nova configuração do campo do patrimônio. Parto da suposição de que há uma tensão constitutiva da trajetória do campo do patrimônio entre o particular e o universal, entre o privado e o público, e de que, no caso da categoria "patrimônio genético", essa tensão manifesta-se sob novas roupagens. Gostaria de apresentar alguns elementos dessa configuração, que permitiram o surgimento dos chamados "patrimônios emergentes" – o genético e o intangível –, atentando para o lugar a ser ocupado pelas ciências sociais nesse debate.

Pretendo, ainda, sinalizar que esse é um lugar de tensões e disputas de interesses diversificados, especialmente entre o Estado, a sociedade civil e as instituições de pesquisa. De antemão, gostaria de salientar a necessidade de qualificação desse debate, em particular de categorias usualmente veiculadas como "cultura", "tradição" e a própria categoria "patrimônio".

I

A noção de patrimônio traz em seu bojo a idéia de propriedade. Etimologicamente, traduz a concepção de herança paterna. No sentido jurídico, refere-se a um complexo de bens, materiais ou

* Comunicação apresentada na mesa-redonda "Patrimônios emergentes e novos desafios: do genético ao intangível", durante a 26ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, em Caxambu, em 23 de outubro de 2002.

não, direitos, ações, posse e tudo o mais que pertença a uma pessoa ou empresa e seja suscetível de apreciação econômica.

Foi apenas a partir do ideário desencadeado pela Revolução Francesa que o significado de patrimônio estendeu-se do privado, dos bens de uma pessoa ou de um grupo de pessoas – a nobreza –, para o conjunto dos cidadãos. Desenvolve-se a concepção de bem comum e, ainda, de que alguns bens formam a riqueza material e moral do conjunto da nação. É no período pós-revolucionário que obras de arte, castelos, prédios e também paisagens vão constituir todo um arsenal de bens a serem preservados para um conjunto maior de pessoas. A emergência da noção de patrimônio, como bem coletivo associado ao sentimento nacional, dá-se inicialmente num viés histórico e a partir de um sentimento de perda. Era preciso salvar os vestígios do passado, ameaçados de destruição. Em 1832, Victor Hugo escreveu um artigo sobre a necessidade de proteger o patrimônio histórico, que enunciava uma espécie de lei moral que começou a ser formulada sobre o patrimônio a ser salvaguardado para todos os membros da comunidade nacional. Associado à direção histórica naquele momento, o conceito de patrimônio tendeu a ser absorvido como uma herança artística e monumental, na qual a população poderia se reconhecer sob o novo formato do Estado-nação. Opondo-se a sentimentos revolucionários que ameaçavam destruir todas as aquisições de épocas anteriores, alguns intelectuais insurgiram-se contra o "vandalismo", fomentando o fervor patriótico. Assim, as heranças dos nobres eram apropriadas como heranças do povo de cada Estado-nação, sendo relidas com novos sinais diacríticos. Uma nova história heroica das nações passou a ser construída, em que não mais os indivíduos – reis, líderes, heróis – eram os sujeitos. A partir de então, o novo sujeito da história era o povo.

Esse ponto de partida da trajetória de uma moderna acepção de patrimônio nacional teve uma série de desdobramentos no chamado concerto das nações. Instituições foram criadas, políticas públicas implementadas. Mesmo em nações do Oriente, como no Japão ou na Coreia, onde uma série de medidas operacionais foi posta

em prática, tendo em vista o rápido desaparecimento de formas tradicionais de viver (moradia, hábitos, costumes etc.), desenvolveram-se formas de proteção ao patrimônio nacional, ainda que com concepções de patrimônio nacional diversas das típicas do Ocidente.

A vertente universalista do pensamento moderno no Ocidente enfatiza outro conceito que funcionará em tensão com a ideia de bem coletivo nacional: o de humanidade. O patrimônio nacional, além de constituir uma referência para a construção de uma identidade comum a um povo que compartilha o mesmo território nacional, estaria também referido ao que de melhor a humanidade produziu. A noção de preservação de obras de arte e bens de valor histórico e simbólico nos uniria à ideia de preservação de um acervo teoricamente disponível para toda a humanidade. Era preciso, portanto, preservar um grande acervo de realizações, comum a todo o gênero humano. Esboçava-se, assim, a noção de patrimônio da humanidade.

A tensão entre uma vertente particularista – nacionalista – e uma vertente universalista do patrimônio esteve presente durante todo o século XIX, atravessando o século XX. Pode-se dizer que, em certos momentos, houve predomínio de uma delas e, em outros, o de vertente distinta. De qualquer modo, até os primeiros anos do século XX, o que sobressaiu, em termos de construção do patrimônio nacional (leia-se "bem coletivo"), foi a noção de que ele era histórico e artístico.

No final da Segunda Guerra Mundial, anotamos outro ponto de inflexão. A criação da Unesco, na década de 1940, refletiu a tentativa de quebrar os antagonismos entre as nações. Nesse contexto, destacou-se a vertente universalista da noção de patrimônio da humanidade. A Unesco representava a proposta de criação de mecanismos capazes de colocar, em relação, várias culturas nacionais. Uma nova questão que tomou vulto naquele momento foi sobre o conceito antropológico de cultura. Contrapondo-se às tendências racistas que haviam desencadeado a guerra que acabara de acontecer, o conceito antropológico de cultura foi apropriado como antídoto aos conflitos entre os povos. Cientistas sociais, especial-

mente antropólogos, foram chamados para traçar planos de ação e de investigação, na área do patrimônio, que contemplassem as chamadas diversidades culturais.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss, bastante atuante no período, chamou a atenção para o fato de que o relacionamento entre as culturas seria a forma mais positiva de atualizar o ideário da igualdade dos homens, em suas realizações particulares. Delineava-se a ideia de que havia um patrimônio cultural a ser preservado e que incluía não apenas a história e a arte de cada país, mas o conjunto de realizações humanas em suas mais diversas expressões. A noção de cultura incluía hábitos, costumes, tradições, crenças; enfim, um acervo de realizações materiais, e imateriais, da vida em sociedade. Duas concepções afirmaram-se: em primeiro lugar, a de que mesmo no interior do contexto nacional existiam culturas diversas e plurais, ou seja, a de que cada nação comportaria uma infinidade de culturas e subculturas; em segundo, a noção de que a cultura congregava bens materiais e imateriais ou intangíveis. É nessa época que se fomentou o trabalho de folcloristas e antropólogos, capazes de inventariar as tradições, as narrativas orais, as diversas formas de musicalidade e da inventiva poética popular.

Se até então na trajetória do patrimônio predominara a ação envolvendo bens relativos à cultura material, em que a ênfase girou em torno de bens com atribuição de valor artístico e histórico, a apropriação do conceito antropológico de cultura no campo do patrimônio revelou uma passagem importante.

A ideia de um povo indiscriminado como sujeito da nação dá lugar à concepção de um povo segmentado, formado por uma multiplicidade de culturas. As consequências da difusão da noção de diversidade cultural se fazem sentir ainda hoje. De início, cientistas sociais, em particular os antropólogos, e profissionais especializados em patrimônio trabalham no sentido de inventariar os sinais e traços da multiplicidade cultural em cada contexto nacional. A ideia do Museu do Homem nasceu nesse percurso, sublinhando a unidade da espécie humana em suas realizações particulares. Foram recriadas ambientações de várias culturas, de pontos

os mais diversos do planeta, a fim de tecer um amplo painel do gênero humano. A equação antropológica da construção da alteridade, a partir da pesquisa etnográfica empreendida por um sujeito do conhecimento especialmente treinado, o antropólogo, foi levada a limites extremos. Da construção de uma alteridade distante, com as culturas exóticas e estranhas ao observador, passou-se pelo estudo do contato entre diversas alteridades, chegando-se a estudar a alteridade próxima – culturas urbanas que faziam parte do contexto do mesmo antropólogo.

No final do século XX, assistiu-se ao desabrochar dos estudos sobre alteridades mínimas, quando o antropólogo passou a estudar o próprio grupo de antropólogos como uma cultura peculiar. O estudo das culturas e, consequentemente, a luta pela preservação das mesmas estendeu-se ao infinito. Indígenas, negros, mulheres, indonésios, imigrantes, proletários, burgueses e diversas categorias criadas, como expressões de construções de culturas e/ou identidades singulares, passaram a reivindicar a preservação de patrimônios próprios. Numa sociedade em que as culturas seriam cada vez mais *objetificadas*, para usar a expressão de Richard Handler, todos passaram a estar convencidos de "ter seus próprios patrimônios" e da necessidade de preservá-los.

O dado novo, que surgiu nos anos 1970 e se intensificou já no século XXI, consistiu na organização dos grupos sociais, seja em partidos, seja em ONGs, seja em instituições ou em movimentos. Com o processo de descolonização dos últimos redutos na África e no Oriente, essa tendência propende a expandir-se por todo o planeta.

Na área do patrimônio, a ação cada vez mais importante das grandes organizações internacionais sinaliza nova configuração de forças que, a partir de certo período, extrapolou as fronteiras nacionais. A Unesco, com sede em Paris, e a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Ompi), com sede em Genebra, lideram ações e sugerem políticas com amplas repercussões em âmbito planetário. Além disso, significativos encontros, como a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento (Eco 92), realizada no Rio de Janeiro, emergiram como fóruns de

longo alcance, estimulando cada nação a incorporar e redirecionar suas políticas internas. Nesse processo, grupos sociais organizados passaram, e ainda o fazem, a interferir, demonstrando grande vitalidade da sociedade civil na formação de redes globais. O chamado terceiro setor dispõe cada vez mais de ramificações internacionais, que não raro se traduzem na distribuição de patrocínios e alocação de recursos de forma globalizada.

II

É nesse contexto que emergem as noções de patrimônio genético e de patrimônio intangível. Ambas estão intimamente relacionadas e dizem respeito a um momento de redirecionamento das preocupações da ordem mundial.

Durante a Eco 92, foi assinado pelos países participantes a Convenção de Diversidade Biológica, um conjunto de princípios, visando a nortear os interesses e direitos que recaem sobre os recursos genéticos. Esse documento estabelecia normas que deveriam reger o uso e a proteção da diversidade biológica em cada país signatário. Em linhas gerais, a convenção propunha regras para assegurar a conservação da biodiversidade, seu uso sustentável e a justa repartição dos benefícios provenientes do uso econômico dos recursos genéticos, respeitada a soberania de cada nação sobre o patrimônio existente em seu território. O tema dos recursos naturais do planeta transformava-se, pois, em objeto de amplo debate de âmbito nacional e internacional. Estava em jogo novamente a tensão entre duas ideias-força: o universal e o particular, que se traduziam ora pela defesa de ideais voltados para toda a humanidade, ora pela defesa de particularismos e singularidades locais, regionais e mesmo nacionais.

Uma das grandes novidades da Convenção de Diversidade Biológica consistia em sinalizar para a formulação de políticas voltadas para a garantia de direitos especiais aos povos indígenas e às populações ditas tradicionais sobre recursos genéticos, reconhe-

cendo a estreita relação entre a conservação destes recursos e os conhecimentos, o modo de vida, os costumes e as tradições de tais populações. Segundo os termos desse documento, esses grupos étnicos interagiriam com o ambiente natural, conhecendo-o profundamente e conservando-o, uma vez que desenvolveriam atividades de pouco ou quase nenhum impacto.

A noção de patrimônio genético aponta para novos interesses e expressa outra categoria jurídica. Não se trata mais de expressar um caráter jurídico definidor de propriedade estatal ou privada de um recurso material, mas sim de bens materiais e imateriais, cujo valor reside fundamentalmente na possibilidade e na necessidade de seu uso coletivo, garantindo o mais amplo possível acesso da população a eles, posto que constituem recursos essenciais para a garantia de vida digna da população humana, inclusive as futuras gerações. Nesse sentido é que o patrimônio genético enquadra-se em categorias de bens de interesse difuso ou público, categorias jurídicas ainda em construção, tanto pela doutrina quanto pela legislação.

A partir da promulgação da Convenção de Diversidade Biológica, o governo brasileiro vem procurando estabelecer regras para o acesso ao patrimônio genético nacional. A Constituição Federal, promulgada em 1988, determina, no artigo 225 do capítulo VI (que trata do meio ambiente), a incumbência do poder público de preservar a diversidade e a integridade do patrimônio genético do país, além de fiscalizar as entidades dedicadas à pesquisa e manipulação do material genético.

Desde então, um conjunto de medidas provisórias foi editado, visando a estabelecer o conceito de patrimônio genético e regular, a "bioprospecção", como atividade exploratória de uso potencialmente comercial. Uma dessas medidas provisórias criou o Conselho de Gestão do Patrimônio Genético, composto por representantes de órgãos e entidades da Administração Pública Federal. A participação exclusiva de representantes do aparelho de Estado nesse conselho, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, gerou uma onda de protestos de ONGs e representantes de diferentes comunidades. A então senadora Marina Silva, do PT do

Acre, chegou a designar o conselho de "chapa-branca". Além disso, o governo sofreu acusações desses setores por não ter ainda previsto penas para os crimes contra o patrimônio genético.

A área de abrangência do patrimônio genético é ampla ao extremo, relacionando-se intimamente com o desenvolvimento da Medicina e da Biologia, com os processos de clonagem e os projetos do genoma.

Ambientalistas, economistas e empresários vêm chamando a atenção para a riqueza do patrimônio natural brasileiro, equivalente a 2 trilhões de dólares, capaz de transformar o país na maior potência mundial da bioeconomia. O otimismo nesse setor é de tal ordem que o Brasil já chegou a ser considerado a "Arábia Saudita da Opep Biológica", por analogia à riqueza petrolífera de tal nação. A vantagem competitiva do Brasil é vista como inigualável, em função da riqueza de sua biodiversidade. A variedade de espécies de plantas e animais existentes nos ecossistemas brasileiros contém um verdadeiro tesouro biológico de genes, moléculas e micro-organismos. Os genes são, cada vez mais, a matéria-prima das biotecnologias que se espalham pela indústria farmacêutica, de *agrobusiness*, de química industrial, de cosmética, de medicina botânica e de horticultura. O crescente mercado mundial de produtos biotecnológicos movimentou, durante o ano de 2001, segundo informações da revista *Exame* (2001), entre 470 e 780 bilhões de dólares. Acredita-se que, dos dezessete países mais ricos em biodiversidade do mundo (entre os quais figuram Estados Unidos, China, Índia, África do Sul, Indonésia, Malásia e Colômbia), o Brasil está em primeiro lugar disparado, sendo detentor de 23% do total das espécies do planeta. Trocando em miúdos, enquanto a Suíça tem apenas uma planta endêmica (que só existe lá), a Alemanha dezenove e o México 3 mil, no Brasil, apenas na Amazônia, existem 20 mil plantas endêmicas. Além disso, há as espécies de vegetais, mamíferos, aves, répteis, insetos e peixes da Mata Atlântica, do cerrado, do Pantanal, da caatinga, dos manguezais, dos campos sulinos e das zonas costeiras. Apenas 5% da flora mundial foram estudados até hoje e só 1% é utilizado como matéria-prima. A biodiversidade brasileira, portanto, é o cofre

de um patrimônio químico inexplorado de remédios, alimentos, fertilizantes, pesticidas, cosméticos, solventes, fermentos, têxteis, plásticos, celulose, óleos e energia, em número quase infinito.

A expansão das biotecnologias e a crescente apropriação dos recursos naturais abriram uma nova fronteira de negócios. Inúmeras empresas ingressam no novo setor e investem pesado em novos empreendimentos no setor de biotecnologia, como a Votorantim Ventures, o Ventana Global, o Bank Boston Capital, a Natura, o Fundo FIR Capital Partners, em Minas, e a Embrapa. No Rio de Janeiro, destaca-se a Extracta, que atualizou o banco de espécies da Mata Atlântica da Glaxo, realizando testes sobre a reação de oito agentes de doenças às 30 mil substâncias do banco.

Até recentemente, a coleta de material biológico para exploração de recursos genéticos – a chamada "bioprospecção" – era praticamente livre; consequentemente, a biopirataria realizava-se em larga escala. Os genes eram importantes apenas para os cientistas, e seu valor prático, pouco conhecido. A novidade mais perturbadora foi a veloz transformação do gene em *commodity*. O grande mérito da Convenção sobre a Diversidade Biológica, consagrada na Eco 92, foi o de estabelecer o princípio da soberania dos países sobre seus próprios recursos genéticos. Hoje, efetivamente, há genes que valem mais do que ouro. Em todo o mundo, a questão da titularidade da propriedade genética gera vastos problemas éticos, políticos e religiosos, que se refletem nas leis sobre patentes. Poucos países, dos 170 que já ratificaram a convenção, promulgaram legislação regulamentando a matéria. Para os que têm poucos recursos naturais, a questão pode ser menor; não é o caso do Brasil.

As leis de patentes permitem que um princípio ativo, revelado pelo conhecimento tradicional da Medicina Botânica numa comunidade, possa ser registrado como propriedade em outro país. Casos alarmantes têm sido denunciados por algumas ONGs, como o do registro de patentes de beberagens produzidas em sociedades indígenas ou entre comunidades na Amazônia, com alto valor terapêutico e calmante. Desse modo, os *royalties* pelas vendas dos produtos jamais retornam a essas comunidades.

A convenção da biodiversidade desencadeou uma série de debates posteriores sobre a Propriedade Intelectual dos Recursos Genéticos, Conhecimentos Tradicionais e Folclore. A Ompi chegou a criar, no início de 2001, um comitê intergovernamental para discutir a matéria. No Brasil, o Instituto Nacional da Propriedade Industrial, responsável pelos registros de marcas e patentes, vem acompanhando o debate da Ompi e promete trabalhar no sentido de estimular a criação de uma legislação capaz de proteger os chamados conhecimentos tradicionais, definidos como inovações e criações de base tradicional, resultantes da atividade intelectual nos campos industrial, científico, literário ou artístico.

Em outras palavras, no contexto da biodiversidade, importa identificar e proteger o conhecimento tradicional em torno do uso para fins medicinais e biológicos das propriedades da fauna e da flora. Para legislar sobre a matéria, e tomando como base o conceito de "conhecimento tradicional", a intenção é identificar e proteger comunidades produtoras de saberes singulares, específicos e únicos, seja na etnobotânica, seja na produção de arte e de artesanato. Mais uma vez prevalece a ideia de proteção do "saber-fazer". O grande desafio consiste em criar uma legislação que compreenda interesses coletivos, uma vez que o conjunto de leis sobre propriedade intelectual protege apenas a criação individual.

No Brasil, as comunidades mais diretamente afetadas pelas novas forças que se desenham no horizonte, a partir das questões ligadas à biodiversidade e à biotecnologia, são as comunidades indígenas. O ouro verde brasileiro encontra-se, em grande parte, preservado nos territórios indígenas. Essas populações, juntamente com raizeiros, erveiros e agrupamentos de agricultores tradicionais, são detentores do conhecimento tradicional sobre a fauna e a flora, imprescindíveis para os novos procedimentos da ciência. Lideranças indígenas têm participado ativamente desse debate. Em dezembro de 2001, cerca de vinte pajés de diversas nações indígenas reuniram-se em São Luís, no Maranhão, no Encontro de Pajés: a Sabedoria e a Ciência do Índio e a Propriedade Industrial – Reflexões e Debates. Nesse evento, elaborou-se uma carta, com as principais posições dos índios a respeito da questão, que foi levada

à II Reunião do Comitê Intergovernamental relativo à propriedade intelectual, aos recursos genéticos, aos conhecimentos tradicionais e ao folclore, que ocorreu ainda em dezembro de 2001.

Em linhas gerais, o conteúdo da Carta dos Pajés afirma o direito à autodeterminação dessas comunidades, no que tange ao patrimônio pelo qual zelam e preservam. Ações assim assinalam o esforço da sociedade civil em se organizar e lutar por seus interesses. Entretanto, a arregimentação dessa sociedade civil e, em especial, a disposição das chamadas comunidades tradicionais em lutar por interesses próprios trouxeram novos elementos para o debate nacional e internacional. Predominantemente concebida no século XIX como um grupo de indivíduos "livres e autônomos", a nação passou a configurar, no século XXI, um coletivo de indivíduos organizados e, até certo ponto, seccionados em ONGs e movimentos, o que é bem diferente. Por outro lado, no caso do patrimônio genético, noções polêmicas como conhecimento tradicional são invocadas para dar suporte a direitos coletivos. Como regular e legislar em torno de um patrimônio que, em última instância, está relacionado à sobrevivência do planeta?

Alguns ativistas levantam a questão do fim das patentes no caso do patrimônio genético, lançando um tratado para que seja considerado um bem comum do planeta. Segundo os militantes, não se deve permitir que instituições ou indivíduos reclamem a informação genética como comercialmente negociável ou propriedade intelectual dos governos. O patrimônio genético comum é um legado a ser compartilhado sendo, portanto, de responsabilidade coletiva. A iniciativa referida pretende proibir todas as patentes na vida das plantas, dos micro-organismos, dos animais e dos seres humanos. Durante o III Fórum Social Mundial de Porto Alegre, em janeiro de 2003, uma ampla campanha pela transformação de toda e qualquer semente em patrimônio da humanidade foi lançada pelo Movimento dos Sem Terra e pela Via Campesina, inaugurando importante forma de luta contra empresas transnacionais, como a Monsanto, que realizam experimentos de modificação genética em produtos agrícolas e sementes, os chamados transgênicos. Segundo representantes desses movimentos, a transformação

dos genes em fontes de grandes negócios – os *agrobusinesses* – pode levar ao que eles denominam "extermínio do futuro", uma vez que, levadas às últimas consequências, modificações genéticas em sementes associadas a patentes que garantam a seus proprietários a exclusividade na negociação das mesmas podem vir a gerar uma dependência extrema das comunidades, em especial das populações rurais, para com essas empresas. Abolir qualquer modalidade de patente ou de exploração comercial nesse delicado setor de alimentos vem se configurando como importante bandeira de luta por parte de amplos setores da sociedade.

III

No início do novo milênio, nota-se claramente que o campo do patrimônio apresenta-se como um espaço de conflitos e interesses contraditórios. Hoje, tais conflitos e interesses não são mais os mesmos que nortearam essa temática em séculos anteriores. Houve, pelo menos, duas mudanças significativas nesse quadro: a organização da sociedade civil e a afirmação do conceito antropológico de cultura, com a consequente naturalização da noção de diversidade cultural. Paralelamente, novas forças vêm se impondo, provocadas pela biodiversidade e pela biotecnologia, o que complexifica ainda mais o debate.

Se outrora o campo do patrimônio firmou-se com base num Estado nacional, comprometido com a ideia de que a nação tinha um passado e que era preciso salvá-lo do esquecimento, hoje, a área do patrimônio estrutura-se de maneira prospectiva em direção ao futuro. A palavra de ordem é "diversidade": cultural, mas também natural ou biológica. Todavia, mais do que salvá-la ou guardar seus fragmentos, trata-se de criar condições para que ela se promova no porvir. Só que essa promoção das diversidades culturais ou naturais e biológicas não pode correr o risco de ficar aprisionada em retóricas particularistas. O reconhecimento dos chamados conhecimentos tradicionais não pode ser um ensejo à guerra entre culturas ou ao obscurantismo.

Qual o lugar da ciência e, em particular, das Ciências Sociais, nesse debate? Gostaria de citar dois exemplos que ensejam reflexão. O primeiro deles refere-se a um caso apontado por uma comissão do Congresso Nacional, criada em 1997, para apurar denúncias de exploração e comercialização ilegal de plantas e material genético na Amazônia. Esse caso singular envolveu o químico Conrad Gorinsky, presidente da Fundação para Etnobiologia, sediada em Londres. Ele nasceu em Roraima, onde conviveu com os índios *wapixana* e morou até os 17 anos. Com os *wapixana*, Gorinsky conheceu uma árvore, cuja semente é usada como anticoncepcional, e uma planta que contém uma substância venenosa, utilizada pelos *wapixana* na pesca. O químico obteve, com o Escritório Europeu de Patentes, o direito de propriedade intelectual sobre os compostos farmacológicos das plantas amazônicas e associou-se à empresa canadense Greenlight Communications para produzir e comercializar tais medicamentos. O Brasil, e em especial os *wapixana*, não recebem nenhum benefício por essas patentes.

O outro caso ocorreu também na Amazônia, na cidade de Barcelos, a seiscentos quilômetros de Manaus. Lá, o primatólogo do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (Inpa), Marc von Roosmalen, foi autuado pelo Ibama por captura ilegal de animais. O primatólogo, um holandês naturalizado brasileiro, estava de posse de quatro macacos capturados nas matas da Serra de Saracá. Ele disse que teria "salvo os animais da panela", trocando-os por frangos congelados com caboclos da região. Um desses macacos pertencia a uma espécie rara, ameaçada de extinção. O incidente gerou um conflito entre duas agências governamentais: o Inpa e o Ibama. O Inpa acusou o Ibama de impedir o exercício da ciência. O Ibama, por sua vez, retrucou, afirmando que exige dos pesquisadores licença ambiental para trabalhar com espécies nativas. O Inpa alegou que as dezenas de emas que habitam o Palácio da Alvorada também não estão regularizadas no Ibama. O primatólogo foi indiciado pelo Ibama. Uma ONG internacional de combate ao tráfico de animais silvestres enviou uma carta de apoio a esse órgão. O debate prolongou-se e, nesse ínterim,

um dos macacos, justamente o da espécie ameaçada de extinção, morreu.

Os dois casos mostram o quanto o novo campo do patrimônio genético terá de lidar com acirradas polêmicas, envolvendo grupos e interesses diversificados. Um dos grandes riscos certamente será o de dificultar a produção e a difusão científicas. Além das ações de órgãos governamentais, ONGs e representantes das comunidades tradicionais levantam questões relativas à autorização para a pesquisa em seus territórios, o que põe em xeque a razão de ser da ciência como produtora de conhecimento universal.

E os cientistas sociais? Qual o papel que lhes cabe neste início de milênio? De certo ângulo do problema, diria que cabe-lhes o papel de mediadores e articuladores. Se, num primeiro momento da história da Antropologia, os antropólogos eram tradutores de mundos culturalmente diferenciados, hoje, esses profissionais são convocados, juntamente com os demais cientistas sociais, a fazer a mediação e a articulação entre diferentes esferas de uma sociedade e de um mundo plural. De tradutores passaram a parceiros. As chamadas sociedades tradicionais, bem como os diferentes grupos sociais que enriquecem o panorama da sociedade brasileira já não constituem apenas o "outro" de um discurso acadêmico. Hoje, cada vez mais, esses povos falam em seu próprio nome e reivindicam seus interesses.

Por outro lado, e talvez esse seja o maior desafio deste milênio, os cientistas sociais não podem, em hipótese alguma, abrir mão de suas utopias. Seria desanimador supô-los exercendo apenas a função de meros árbitros no centro de disputas e conflitos entre culturas. Ou, usando a expressão de Adam Kuper (2002), seria mesmo desesperador imaginá-los como cientistas jurássicos, perdidos no fogo cruzado da guerra das culturas.

Talvez os cientistas sociais sejam os únicos capazes de afirmar um ponto de vista para além das disputas de interesses específicos. O conceito antropológico de cultura, tal como foi legado pelos pais fundadores da Antropologia, não é desprovido de humanismo. Ao formular a ideia de diversidade cultural, é preciso levar em conta

o substrato que a ancora: as culturas são diversas como expressões da igualdade entre os homens. É preciso, pois, ficar atento a essa dimensão primeira, embora nem sempre explicitada, no campo do patrimônio, a dimensão de humanidade. É preciso, ainda, sublinhar a dimensão que constitui a razão de ser da noção de patrimônio, como herança e legado que se transmite a novas gerações: a dimensão da vida.

Também neste início de milênio, os cientistas sociais têm um importante papel, no sentido de construir uma terceira via com relação ao debate dos patrimônios emergentes, em especial do patrimônio genético. Uma via capaz de olhar cada aquisição nesse campo como parte de um tesouro maior de toda a humanidade, cada conhecimento tradicional como parte de um acervo das aquisições universais do pensamento, cada gene como o elo de uma cadeia maior que reproduz a vida.

Referências

ABREU, R. Síndrome de museus? In: *Encontros e estudos* 2. Rio de Janeiro: MinC/Funarte, 1996.

CHASTEL, A. La notion de patrimoine. In: NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1986.

HANDLER, R. On having culture: nationalism and the preservation of Quebec's patrimoine. In: STOCKING JR., G.W. (ed.) *Objects and others*: essays on museums and material culture. Londres: The University of Wisconsin Press, 1985.

KUPER, A. *Cultura*: a visão dos antropólogos. Bauru: Edusc, 2002.

LÉVI-STRAUSS, C. Raça e história. In: COMAS, J. et al. *Raça e ciência I*. São Paulo: Perspectiva, 1960.

OURO VERDE. *Revista Exame*, 2001.

PEIRANO, M. Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada). In: MICELI, S. (org.) *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Sumaré, 1999.

STOCKING JR., G.W. Os objetos e a alteridade: ensaios sobre museus e cultura material. In: *Série Museu Etnográfico*. Rio de Janeiro: UniRio, 1995. Mimeogr.

A FACE IMATERIAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: OS NOVOS INSTRUMENTOS DE RECONHECIMENTO E VALORIZAÇÃO

MARCIA SANT'ANNA

Preservar a memória de fatos, pessoas ou ideias, por meio de *construtos* que as comemoram, narram ou representam, é uma prática que diz respeito a todas as sociedades humanas. É, pode-se dizer, um universo cultural e é essa função memorial que está por trás da noção de monumento em seu sentido original. Conceito, aliás, que se encontra vinculado ainda a uma produção simbólica, à instituição de um objeto como monumento por um grupo e à capacidade deste de atuar sobre a memória coletiva (Serra, 1991, p. 6-80). O monumento trabalha e mobiliza a memória coletiva por meio da emoção e da afetividade, fazendo vibrar um passado selecionado, com vistas a "preservar a identidade de uma comunidade étnica, religiosa, nacional, tribal ou familiar" (Choay, 1996, p. 4-15). Esse papel memorial e agregador do monumento foi perdendo importância à medida que as memórias artificiais desenvolveram-se e que a história firmou-se como disciplina científica. O sentido original de monumento foi se apagando progressivamente, à proporção que o termo foi adquirindo outras conotações (id., ib.). A principal delas, e a que se relaciona ao que chamamos hoje de patrimônio cultural, é a noção de monumento histórico.

Enquanto o monumento, como visto, é universal e comum a todas as sociedades, o monumento histórico é datado e ocidental. Embora ambos tenham um substrato político comum, o monumento histórico é sempre vinculado a um objeto cuja instituição como tal é posterior à sua criação. Resulta da colocação do bem em perspectiva histórica ou artística, sob um olhar que o seleciona da massa de objetos existente. O monumento histórico, em suma, vincula-se a um saber e a uma sensibilidade que se enraízam no

presente e olham para o passado. Tal como surgiu no Renascimento, a ideia reportava-se aos edifícios da Antiguidade Clássica, vistos como exemplos e paradigmas de uma arte que se queria, naquele momento, não propriamente preservar, mas documentar para conhecer, admirar e suplantar. Assim, a noção de monumento histórico está também visceralmente ligada à arte e à arquitetura.

Até o século XVIII, a seleção de monumentos históricos produzia-se, como mostra Françoise Choay, no mundo restrito dos antiquários e estetas, e referia-se ainda, basicamente, a antiguidades gregas e romanas, com vistas à confirmação de hipóteses históricas e ao estudo de sistemas construtivos e estilos arquitetônicos. No período da Revolução Francesa, entretanto, a concepção se estendia aos edifícios de um passado medieval mais recente, que também eram considerados obras de arte, testemunhos do saber humano ou, mesmo, de uma história. Foi nesse momento que a expressão começou a ser vinculada mais estreitamente ao campo da representação e a ser utilizada com fins políticos, objetivando unir grupos socialmente, e até culturalmente, heterogêneos a uma identidade ou a um projeto de nação. Os monumentos históricos, os saberes e as práticas que os rodeiam institucionalizaram-se e, com a criação dos primeiros instrumentos de preservação – museus e inventários –, surgiu e consolidou-se a ideia de patrimônio nacional.

Sob a Revolução Francesa, o conceito de patrimônio nacional irrompeu para responder à urgência de salvar da rapinagem e da destruição os imóveis e as obras de arte, antes pertencentes ao clero e à nobreza, que foram transformados em propriedades do Estado. Apoiada no saber dos eruditos e na vontade daqueles que, mesmo não sendo aristocratas, não queriam ver tais riquezas e obras de arte destruídas, a noção de patrimônio nacional nasceu de um embate de forças, apelando a um sentimento nacional e atendendo a uma conveniência econômica (Sant'Anna, 1995). Ao longo do século XIX, os países europeus organizaram estruturas governamentais e privadas voltadas para a seleção, a salvaguarda e a conservação de seus patrimônios nacionais, até então compostos, essencialmente,

de objetos de arte e edificações estreitamente relacionadas à concepção de monumento histórico, aos ideais renascentistas de arte e beleza e aos conceitos de grandeza e excepcionalidade. Esses patrimônios eram, ao mesmo tempo, as riquezas das nações e a representação de seu gênio e sua história.

As noções de autenticidade e permanência fundam a prática de preservação ocidental e orientam toda a sua lógica, conduzindo à criação de instrumentos voltados para a proteção, guarda e conservação dos bens patrimoniais, pelo tempo mais longo e da forma mais íntegra possíveis. Um dos primeiros países europeus a criar uma legislação específica nesse sentido foi a França que, embora tenha implantado a Inspetoria dos Monumentos Históricos em 1830, até o início do século XX trabalhou apenas com recenseamentos e inventários, sem instrumentos legais que, a rigor, garantissem a preservação dos edifícios selecionados. Por meio da Lei de 31 de dezembro de 1913, foi instituído o *classement*, instrumento de proteção semelhante ao nosso tombamento, que declara o bem patrimônio nacional e estabelece regras que impedem sua alteração, mutilação ou destruição. Essa lei codificou uma prática de proteção do patrimônio e introduziu um padrão legislativo copiado pela maioria dos países europeus, estendendo-se, na atualidade, a todo o mundo. Essa prática e esse padrão baseiam-se, justamente, na permanência da forma e da matéria do bem que fixam os valores nele investidos e, simultaneamente, permitem aferir sua autenticidade.

No mundo ocidental, portanto, o patrimônio, durante muito tempo, foi associado unicamente a coisas corpóreas; já a preservação, a uma prática constituída de operações voltadas para seleção, proteção, guarda e conservação dessas peças. Somente com a grande expansão cronológica, tipológica e geográfica que o campo do patrimônio sofreu após a Segunda Guerra Mundial, é que processos e práticas culturais começaram, lentamente, a ser vistos como bens patrimoniais em si, sem necessidade da mediação de objetos, isto é, sem que objetos fossem chamados a reificá-los ou representá-los. Essa nova percepção não surgiu, contudo, de uma

reflexão europeia e ocidental, mas da prática de preservação oriunda de países asiáticos e do chamado Terceiro Mundo, cujo patrimônio, em grande parte, é constituído de criações populares anônimas, não tão importantes em si por sua materialidade, mas pelo fato de serem expressões de conhecimentos, práticas e processos culturais, bem como de um modo específico de relacionamento com o meio ambiente.

No mundo oriental, os objetos jamais foram vistos como os principais depositários da tradição cultural. A permanência no tempo das expressões materiais dessas tradições não é o aspecto mais importante, e sim o conhecimento necessário para reproduzi-las. Nesses países, em suma, mais relevante do que conservar um objeto como testemunho de um processo histórico e cultural passado é preservar e transmitir o saber que o produz, permitindo a vivência da tradição no presente. De acordo com essa concepção, as pessoas que detêm o conhecimento preservam e transmitem as tradições, tornando-se mais importantes do que as coisas que as corporificam. Quando, nos anos 1950, o Japão instituiu a primeira legislação de preservação de seu patrimônio cultural, não foram obras de arte e edificações seu alvo. Em vez disso, o país deu incentivo e apoio a pessoas e grupos que mantêm as tradições cênicas, plásticas, ritualísticas e técnicas que compõem esse patrimônio. Como se vê, concepções de patrimônio e de preservação completamente diferentes das ocidentais.

A prática ocidental de preservação, fundada na conservação do objeto e na sua autenticidade, bem como sua codificação legal, baseada, em última análise, na limitação do direito de propriedade, simplesmente não dão conta dessa nova noção de patrimônio cultural que ganhou consistência a partir dos anos 1970, por meio da incorporação de seus aspectos imateriais ou processuais. Percebe-se, por fim, que retirar um objeto de seu contexto social de uso e produção, declará-lo patrimônio, conservá-lo como uma peça única e colocá-lo num museu não abrange todas as situações em que é possível reconhecer um valor cultural e preservá-lo. Não faz sentido, por exemplo, nos casos em que o que tem valor não é o

objeto, inúmeras vezes rapidamente perecível ou consumível; importa saber produzi-lo. Não faz sentido, igualmente, nos casos em que nem mesmo há objetos, mas apenas palavras, sons, gestos e ideias.

O mundo ocidental só começou realmente a considerar essas questões quando, após a aprovação da Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da Unesco, em 1972, países do Terceiro Mundo reivindicaram a realização de estudos para a proposição, em nível internacional, de um instrumento de proteção às manifestações populares de valor cultural. Em 1989, uma resposta foi dada a essa reivindicação, por meio da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. Esse documento, aprovado pela Conferência Geral da Unesco, recomenda aos países membros a identificação, a salvaguarda, a conservação, a difusão e a proteção da cultura tradicional e popular, por meio de registros, inventários, suporte econômico, introdução de seu conhecimento no sistema educativo, documentação e proteção à propriedade intelectual dos grupos detentores de conhecimentos tradicionais. Em síntese, instrumentos bem diversos dos comumente utilizados na salvaguarda do patrimônio cultural de natureza material.

Embora quase quinze anos tenham se passado desde a aprovação dessa recomendação, poucos países ocidentais efetivaram políticas e instrumentos concretos de preservação do patrimônio dito imaterial. Uma dessas nações é a França que, com base no sistema "Tesouros humanos vivos", proposto pela Unesco a partir das propostas bem-sucedidas entre os países orientais, organizou uma política de apoio a mestres de ofícios tradicionais, com vistas à transmissão de suas técnicas e conhecimentos para novas gerações de aprendizes.[1] Outro país é o Brasil, o qual, considerando as discussões contemporâneas no plano internacional e as experiências nacionais realizadas nos anos 1930, 1970 e 1980, instituiu, por meio do Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, o registro do patrimônio imaterial.

1. Essa nova política ganhou o nome de *Les Métiers d'Art*. Implantada em 1994, até o momento, conseguiu beneficiar cerca de quarenta profissionais.

No Brasil, a ideia de que o patrimônio não se compõe apenas de edifícios e obras de arte erudita, estando também presente no produto da alma popular, remonta aos anos 1930 e se encontrava no projeto que o poeta modernista Mário de Andrade elaborou para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, em 1936. Esse sentido amplo de patrimônio encontrava-se na definição *andradiana* de arte, como a "habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos", pois, para Mário, arte equivalia a cultura (MEC/SPHAM/FNPM, 1980, p. 97). Ao descrever, nesse projeto, a categoria das artes arqueológica e ameríndia, o poeta explicou que ela compreendia não apenas artefatos colecionáveis, mas também as paisagens e o folclore (id., ib., p. 92). Assim, ao lado das jazidas funerárias, dos sambaquis, das cidades lacustres, dos mocambos, da arquitetura popular, estavam no rol patrimonial de Mário de Andrade os vocabulários, os cantos, as lendas, a medicina e a culinária indígenas, a música, os contos, os provérbios, os ditos e outras manifestações da cultura popular.

Como se sabe, o conceito revolucionário e visionário de patrimônio do poeta paulista não vingou naquela época, nem chegou a ser codificado em termos legais. O tombamento que nasceu do Dec.-Lei 25, de 1937, tem outra natureza e só é aplicável e produz efeitos no plano material. Mas Mário foi, na prática, um pioneiro do registro dos aspectos imateriais do patrimônio cultural, pois documentou sistematicamente manifestações dessa natureza ao longo de sua vida, deixando para a posteridade fotografias, gravações e filmes que realizou em suas famosas viagens ao Nordeste.[2]

No âmbito do Iphan, depois de Mário de Andrade, a outra personalidade que influenciou significativamente a sedimentação de uma ideia mais ampla de patrimônio cultural no Brasil foi Aloísio Magalhães, com as experiências que realizou no Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e na Fundação Nacional Pró-Memória. Vários trabalhos de registro de manifestações culturais foram realizados por essas instituições, mas não chegaram a ser propostos instrumentos de preservação específicos (Iphan, 2000,

2. Esse acervo encontra-se reunido em instituições como a Discoteca Oneyda Alvarenga, em São Paulo.

p. 83-91). A principal herança desse período foi a introdução, na Constituição Federal, de um conceito mais largo de patrimônio, que incluiu os bens de natureza material e imaterial "portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira".

O Instituto do Registro, criado pelo Decreto 3.551/2000, não é um instrumento de tutela e acautelamento análogo ao tombamento, mas um recurso de reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial, que pode também ser complementar a este. O registro corresponde à identificação e à produção de conhecimento sobre o bem cultural de natureza imaterial e equivale a documentar, pelos meios técnicos mais adequados, o passado e o presente dessas manifestações, em suas diferentes versões, tornando tais informações amplamente acessíveis ao público. O objetivo é manter o registro da memória desses bens culturais e de sua trajetória no tempo, porque só assim se pode "preservá-los". Como processos culturais dinâmicos, as referidas manifestações implicam uma concepção de preservação diversa daquela da prática ocidental, não podendo ser fundada em seus conceitos de permanência e autenticidade. Os bens culturais de natureza imaterial são dotados de uma dinâmica de desenvolvimento e transformação que não cabe nesses conceitos, sendo mais importante, nesses casos, registro e documentação do que intervenção, restauração e conservação.

O conhecimento gerado sobre essas formas de expressão, no processo de registro, permite identificar de modo bastante preciso as maneiras mais adequadas de apoio à sua continuidade. A viabilização desse apoio pode ir, a exemplo do citado sistema "Tesouros humanos vivos", desde a ajuda financeira a detentores de saberes específicos, com vistas à sua transmissão, até a facilitação de acesso a matérias-primas. O Decreto 3.551/2000 estabeleceu que essas ações serão desenvolvidas no âmbito do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, que tem como objetivo implementar uma política pública de identificação, inventário e valorização desse patrimônio.

Os bens selecionados para registro serão, à semelhança dos bens tombados, inscritos em livros denominados, respectivamente, *Livro de registro dos saberes* (para o registro de conhecimentos e modos de fazer), *Livro das celebrações* (para as festas, os rituais e os folguedos), *Livro das formas de expressão* (para a inscrição de manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas), e *Livro dos lugares* (destinado à inscrição de espaços onde concentram-se e reproduzem-se práticas culturais coletivas). Ao considerar a dinâmica dessas manifestações e com o objetivo de acompanhar suas transformações, prevê-se que o registro seja refeito, no mínimo, a cada dez anos.

Paralelamente aos estudos sobre o registro do patrimônio imaterial, o Iphan também desenvolveu pesquisas para a elaboração de uma metodologia de inventário de referências culturais – instrumento que subsidiará as ações de registro e realizará um recenseamento mais amplo de todas essas manifestações no país. Trabalhando com as categorias instituídas pelo Decreto 3.551/2000, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é um instrumento de pesquisa que busca dar conta dos processos de produção desses bens, dos valores neles investidos, de sua transmissão e reprodução, bem como de suas condições materiais de produção. Operando com o conceito de referência cultural, o INRC supera a falsa dicotomia entre patrimônio material e imaterial, tomando-os como faces de uma mesma moeda: a do patrimônio cultural.

O INRC, em sua forma atual, aprofunda reflexões e experiências anteriores de inventário no âmbito do Iphan, resultando mais especificamente de uma experiência-piloto, realizada em 1999, na região do Museu Aberto do Descobrimento, em Porto Seguro, Bahia. Coordenada pelo antropólogo Antônio Augusto Arantes, a experiência foi levada a efeito em estreita interlocução com a equipe Técnica do Departamento de Identificação e Documentação do Iphan. O inventário organiza-se conforme as categorias estabelecidas no Decreto 3.551/2000 para o registro do patrimônio imaterial – ofícios e modos de fazer, celebrações, formas de expressão e lugares –, acrescidas da categoria "edificações", pertencente ao universo tradicional do patrimônio material ou construído.

Como método, o INRC prevê três níveis sucessivos de abordagem. No levantamento preliminar, são realizadas pesquisas em fontes secundárias e em documentos oficiais, entrevistas com a população e contatos com instituições, propiciando um mapeamento geral dos bens existentes num determinado sítio e a seleção dos que serão identificados. Na fase de identificação e documentação, são aplicados os formulários do inventário que descrevem e tipificam os bens selecionados; mapeiam as relações entre os itens identificados e outros bens e práticas relevantes; identificam-se, portanto, os aspectos básicos dos processos de configuração da manifestação, seus executantes, seus mestres, seus aprendizes e seu público, assim como suas condições materiais de produção (matérias-primas, acesso a estas, recursos financeiros envolvidos, comercialização, distribuição etc.). A etapa inclui ainda uma documentação, por meio de registro audiovisual mínimo, ficando seu detalhamento e sua complementação como atividade especializada a ser realizada na fase final de registro. O estágio seguinte, o registro propriamente dito, corresponde a um trabalho técnico, mais aprofundado, de natureza eminentemente etnográfica, que poderá ou não ser empreendido com vistas à inscrição do bem num dos Livros criados pelo Decreto 3.551/2000. Tais registros também devem ser periodicamente atualizados, para o acompanhamento da evolução e das transformações sofridas pelo bem.

Os instrumentos de reconhecimento e valorização dos bens culturais imateriais criados pelo governo brasileiro consideram, então, a natureza dinâmica e processual desses bens, promovendo ainda a interação dos aspectos materiais e imateriais do patrimônio cultural que proporcionam uma concepção mais rica e ampla. Novas e instigantes questões, a partir daí, serão postas à prática patrimonial tradicional. De início, uma atenção maior ao uso e à prática dos espaços protegidos, mas também, e sobretudo, a uma ideia de identidade e uma noção de autenticidade mais complexas e dinâmicas.

Referências

ARANTES, A.A. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHOAY, F. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil, 1996.

IPHAN. *O registro do patrimônio imaterial*. Brasília: MinC, 2000.

_____. *Inventário Nacional de Referências Culturais*. Brasília: Departamento de Identificação e Documentação do Iphan, 2000.

MEC/SPHAM/FNPM. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil*: uma trajetória. Brasília: MEC/SPHAN/FNPM, 1980.

SANT'ANNA, M. *Da cidade-monumento à cidade-documento*: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990). Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

SERRA, O.J.T. *O simbolismo da cultura*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1991.

PARA ALÉM DA *PEDRA E CAL*: POR UMA CONCEPÇÃO AMPLA DE PATRIMÔNIO CULTURAL

MARIA CECÍLIA LONDRES FONSECA

A imagem que a expressão "patrimônio histórico e artístico" evoca entre as pessoas é a de um conjunto de monumentos antigos que devemos preservar, ou porque constituem obras de arte excepcionais, ou por terem sido palco de eventos marcantes, referidos em documentos e em narrativas dos historiadores. Entretanto, é forçoso reconhecer que essa imagem, construída pela política de patrimônio conduzida pelo Estado por mais de sessenta anos, está longe de refletir a diversidade, assim como as tensões e os conflitos que caracterizam a produção cultural do Brasil, sobretudo a atual, mas também a do passado.

Quando se olha, por exemplo, a Praça XV, no centro do Rio de Janeiro, um dos ícones do patrimônio histórico nacional, a evocação mais óbvia é a do poder real, suscitada pelo Paço Imperial, sede da Corte. Ao fundo, a antiga catedral, hoje igreja de Nossa Senhora do Carmo, atesta a importância, no Brasil colonial e imperial, do poder da Igreja. Esses são testemunhos materiais imponentes, tanto do ponto de vista da ocupação e da permanência no espaço da cidade, quanto dos padrões estéticos hegemônicos, valorizados como expressões de cultura à época do tombamento desses bens pelo SPHAN.

Essa leitura da Praça XV, no entanto, está longe de evocar plenamente o passado, a sociedade da época e a vida que se desenvolvia naquele espaço. Poucos foram os registros que, como os deixados por Debret, Hildebrandt (Fundação Bienal de São Paulo, 2000) e outros, captaram ainda a presença, nesses espaços, de mercadores, escravos domésticos, negros de serviço e alforriados, enfim, da sociedade complexa e multifacetada que por ali circulava. Era, so-

bretudo, o olhar distante dos viajantes estrangeiros, movido menos pela necessidade de construir uma imagem ideal, em moldes europeus, do país, que pelo interesse em documentar o que lhes parecia peculiar, e próprio daquelas terras, que costumava "incluir" na paisagem os "excluídos", não apenas daqueles espaços, que também ocupavam, mas da memória coletiva.

O exemplo da Praça XV é significativo. Nesse local não é possível encontrar nenhuma marca ou menção, atualmente, à presença constante dos escravos pegando água no Chafariz do Mestre Valentim, que lá ainda permanece apenas como mera extensão do Paço Imperial. Se, como pesquisas históricas vêm comprovando, o Rio de Janeiro foi uma cidade quase africana durante a primeira metade do século XIX,[1] essa informação não ficou registrada nos bens que ali são identificados como patrimônio cultural brasileiro, nem na leitura que deles fazem os órgãos de preservação. Isso foi agravado pela falta de documentação sobre essa vertente da história do Brasil.

Mesmo em relação a centros históricos, como o da cidade de Goiás, tombado pelo Iphan em 1978, portanto já em fase mais recente da política federal de preservação, a perspectiva não é muito diferente. Há muito tempo realiza-se, na Semana Santa, nessa cidade, a Procissão do Fogaréu, de que as igrejas, ruas e praças são elementos fundamentais, assim como os rituais, a indumentária e, sobretudo, as formas específicas de participação da comunidade. Entretanto, a condição de patrimônio cultural da nação é atribuída, pelo órgão federal encarregado, apenas ao conjunto urbano edificado, além de alguns imóveis isolados. Embora fugaz, pois só se realiza uma vez no ano, a Procissão do Fogaréu confere a esse cenário e à cidade um significado particular, indissociável de sua identidade como patrimônio cultural.

Na cidade de Belém, cujo centro histórico à beira do rio Amazonas tem feição portuguesa, é impossível deixar de perceber, no mercado Ver-o-Peso, a forte presença indígena nos produtos trazidos da

1. Conforme notícia publicada no *Jornal do Brasil*, em 9 de agosto de 2001, à página 19, com o título "Livres, mas sem direito à memória", em que é mencionado o livro da historiadora norte-americana Mary Karasch, intitulado *A vida dos escravos no Rio de Janeiro: 1808-1850*.

selva e, especialmente, nos modos de usá-los, também transmitidos pelos vendedores. No espaço do mercado, coexistem edificações de valor arquitetônico e artístico, como os mercados do Peixe e da Carne, com tendas e esteiras em que ficam expostos ervas, cheiros e outras tantas mercadorias; é um lugar onde "se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas",[2] referentes aos grupos que, nesse espaço, efetuam trocas materiais e simbólicas. Trata-se de um raro exemplo de local em que coexistem claramente marcas de culturas tão distintas como a portuguesa e a indígena, sendo que apenas as primeiras foram identificadas e reconhecidas, via tombamento, como patrimônio cultural brasileiro.[3]

Também a Feira de Caruaru, em Pernambuco, é um lugar com as mesmas características do mercado paraense, com a diferença de que, em seu perímetro, não há qualquer edificação que possa ser tombada pelos critérios reguladores desse instrumento de proteção. Em barracas iguais a diversas outras, e nos espaços entre elas, convivem as manifestações mais variadas da cultura nordestina rural e urbana: o artesanato da região, suvenires para turistas, comidas típicas, bandas de pífanos, folhetos de cordel. A Feira de hoje é, sem dúvida, muito menos homogênea, ou "autêntica", como muitos diriam, que a de cinquenta anos atrás, de caráter essencialmente rural. Todavia, é impossível negar que continue a ser uma referência da cultura nordestina, que incorpora cada vez mais intensamente outras influências que não apenas as da tradição sertaneja. Um lugar como esse, porém, sem nenhuma edificação ou paisagem de "excepcional valor", não apresentava, até a edição do Decreto 3.551/2000,[4] os requisitos para integrar o

2. Citação de trecho relativo ao *Livro dos lugares*, no inciso IV do § 1º do artigo 1º – Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000.

3. Também na cidade de Belém e em municípios vizinhos ocorre anualmente, no segundo domingo de outubro, o Círio de Nazaré, considerado a maior festa da cristandade pelo número de pessoas que reúne, e que também não figura no repertório oficialmente constituído do patrimônio cultural brasileiro.

4. O Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, "institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências". Sobre os trabalhos que culminaram na publicação do decreto, ver publicação *O registro do patrimônio imaterial – dossiê final* ▸

universo de bens considerados pelo Estado patrimônio histórico e artístico nacional.

Na verdade, do conjunto de bens e manifestações culturais citados, apenas uma pequena parte foi, até agora, integrada ao patrimônio cultural brasileiro, constituído por legislação federal: o Paço Imperial, o Chafariz e a antiga Catedral, na Praça XV; o conjunto arquitetônico e paisagístico Ver-o-Peso, em Belém; e as edificações já mencionadas em Goiás. São esses os bens passíveis de tombamento, e a leitura deles feita, como incorporados ao patrimônio, está centrada em seus aspectos arquitetônicos, integrando marginalmente dados históricos e análises de sua relação com a cidade e a paisagem.[5]

A Constituição Federal de 1988 (2003), em seu artigo 216, entende como patrimônio cultural brasileiro

> os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:
>
> I. as formas de expressão;
>
> II. os modos de criar, fazer e viver;
>
> III. as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
>
> IV. as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
>
> V. os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

► *das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial*, produzida e distribuída pelo Iphan e pela Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas do Ministério da Cultura (Fonseca, 2000).

5. Uma proposta de leitura mais rica dos ambientes natural e construído, inserindo nessa leitura sua dimensão histórica, foi feita pelo arquiteto do Iphan, Luis Fernando Franco, na Informação 135/1986. Cabe notar que o *Guia dos bens tombados* (Carrazzoni, 1987), apesar do que o título sugere, abrange apenas os bens imóveis inscritos nos Livros do Tombo do Iphan (que, na verdade, constituem a esmagadora maioria dos bens tombados), e apresenta basicamente informações de caráter formal, estilístico e arquitetônico. Esse guia de grande utilidade foi elaborado com base na consulta aos processos de tombamento, o que só vem a confirmar o tipo de leitura feita pelos técnicos do Iphan, predominantemente arquitetos.

Portanto, de acordo com o entendimento do legislador, o conjunto de bens passíveis de ser tombados (artigo 216, incisos IV e V) constitui apenas parte[6] do que, no texto constitucional, é considerado patrimônio cultural brasileiro. Para esses, aplica-se um tipo de proteção legal que visa a assegurar sua integridade física, podendo inclusive limitar-se, com essa finalidade, o direito individual à propriedade. Entretanto, o que deveria ser uma das modalidades de formação desse patrimônio terminou por ser, durante mais de sessenta anos, a única disponível.[7]

No caso da maior parte das "criações científicas, artísticas e tecnológicas" (inciso III), sobretudo as de autoria individual, existem mecanismos próprios de registro, transmissão, proteção e difusão. As leis de propriedade intelectual e de direito autoral foram desenvolvidas com essa finalidade, assim como o depósito legal de publicações na Biblioteca Nacional. Embora não tenham como objetivo atribuir valor cultural aos bens a que se apliquem, esses instrumentos e essas práticas terminam por contribuir para a construção do patrimônio cultural brasileiro, na medida em que identificam essas criações e asseguram o acesso a elas, trazendo garantias e benefícios a seus produtores.

No caso específico das criações artísticas de caráter erudito, são muitas as instâncias de atribuição de valor cultural, como premiações, referências em textos de história da arte ou de crítica, integração em coleções particulares, principalmente de museus, divulgação em exposições etc. Esses critérios de atribuição de valor foram mencionados por Mário de Andrade (1981, p. 39-54), em seu anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, elaborado em 1936.

No entanto, há toda uma gama de bens e manifestações culturais significativos como referências de grupos sociais "formadores da

6. Em depoimento ao Conselho Federal de Cultura, em janeiro de 1968, Rodrigo Melo Franco de Andrade (1987, p. 71) diz que, entre "os bens a proteger de valor arqueológico, histórico, artístico e natural [...] avultam, porém, os monumentos arquitetônicos, como núcleo primacial de nosso patrimônio".

7. A proteção dos monumentos arqueológicos e pré-históricos é objeto de legislação específica, a Lei 3.924, de 26 de julho de 1961.

sociedade brasileira" (Brasil, 2003, p. 146-147) a que não se podia aplicar, até recentemente, nenhum instrumento legal que os constituísse como patrimônio. Isso significa que muitos deles poderiam desaparecer sem deixar nenhum vestígio, seja material, seja na memória da nação, pelo fato de não terem sido considerados "de valor excepcional", conforme determina o artigo 1º do Dec.-Lei 25, de 30 de novembro de 1937, que cria o tombamento, ou por tratar de manifestações de caráter processual, a que não se aplica qualquer forma de proteção que tenha por objetivo fixar determinada feição física do bem.[8]

A limitação, durante mais de sessenta anos, dos instrumentos disponíveis de acautelamento teve como consequência a produção de uma compreensão restritiva do termo "preservação", que costuma ser entendido exclusivamente como tombamento. Tal situação veio reforçar a ideia de que as políticas de patrimônio são intrinsecamente conservadoras e elitistas, uma vez que os critérios adotados para o tombamento terminam por privilegiar bens que referem os grupos sociais de tradição europeia, que, no Brasil, são aqueles identificados com as classes dominantes.

A consciência desses problemas, que também ocorrem, com as devidas diferenças, na grande maioria dos estados que desenvolvem políticas de patrimônio, tem levado, nos foros nacionais e internacionais, como a Unesco, a soluções diferenciadas, visando a ampliar a abrangência de tais políticas.[9] Esse movimento é relativamente recente e, na Unesco, é fruto tanto da crítica ao eurocentrismo da noção tradicional de patrimônio histórico e artístico quanto da reivindicação de países e grupos de tradição não europeia,

8. Cabe lembrar o processo de tombamento do Santuário de Bom Jesus da Lapa, na Bahia, que foi arquivado porque o relator, o antropólogo Luís de Castro Farias, em 1968, via um conflito entre a conservação da edificação e seu uso, a prática de "um culto de cunho popular" que tinha uma dinâmica própria envolvendo "ampliação, renovação e mesmo inovação" do espaço. Argumento semelhante foi invocado como objeção ao tombamento do Terreiro da Casa Branca, em 1984, mas, nesse caso, o bem foi inscrito no *Livro histórico* e no *Livro arqueológico, etnográfico e paisagístico*.

9. Ver Lévi-Strauss (inédito). O antropólogo acompanhou ativamente os trabalhos de preparação da proposta do decreto, desde o Seminário de Fortaleza, em 1997. Ver também o texto publicado no dossiê, citado na nota 4.

no sentido de verem reconhecidos os testemunhos de sua cultura como patrimônio cultural da humanidade.

No Brasil, a publicação do Decreto 3.551/2000 insere-se numa trajetória a que se vinculam as figuras emblemáticas de Mário de Andrade e de Aloísio Magalhães, mas em que se incluem também patrimônio cultural brasileiro, montada a partir de 1937.[10] Contribuem, ainda, para essa reorientação não só o interesse de universidades e institutos de pesquisa em mapear, documentar e analisar as diferentes manifestações da cultura brasileira, como também a multiplicação de órgãos estaduais e federais de cultura, que se empenham em construir, via patrimônio, a "identidade cultural" das regiões em que estão situados.[11]

Entretanto, ante a existência, hoje, de um contexto favorável à ampliação do conceito de patrimônio cultural e à maior abrangência das políticas públicas de preservação, ficam no ar algumas perguntas: o que se entende por "patrimônio imaterial", se é que essa expressão não constitui uma contradição em termos? Qual o objetivo do Estado ao criar um instrumento específico para preservar manifestações que não podem e não devem ser congeladas, sob o risco de, assim, interferir-se em seu processo espontâneo? E como evitar que esse registro venha constituir um instrumento "de segunda classe", destinado às culturas materialmente "pobres", porque a seus testemunhos não se reconhece o estatuto de monumento?[12]

Não se pretende aqui responder a essas perguntas, apenas fazer algumas considerações que auxiliem no mapeamento dessa nova

10. Essa observação não deve ser entendida como uma crítica à ação passada do SPHAN, o que significaria um anacronismo (Fonseca, 1997, p. 20).

11. Um exemplo é o projeto "Conhecer para preservar", apresentado ao prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1997, pela Secretaria de Estado da Educação e Cultura do Tocantins, que se propõe a fazer um inventário em nove cidades históricas do estado recém-criado, aliando assim à emancipação política uma "emancipação" simbólica. A propósito, um importante material para o estudo do patrimônio cultural de natureza imaterial no Brasil é constituído pelos trabalhos apresentados aos prêmios Sílvio Romero, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular da Funarte, e Rodrigo Melo Franco de Andrade, do Iphan.

12. A "Carta de Veneza", de 1964, estende a noção de monumento histórico "também às obras modestas que tenham adquirido com o tempo uma significação cultural" (Cartas Patrimoniais, 1995, p. 109).

representação, mais ampla, do patrimônio cultural brasileiro, e a traçar políticas inclusivas, que contribuam para aproximar o patrimônio da cultura produzida no país.

A função de patrimônio e as políticas públicas

A questão do patrimônio imaterial, ou, conforme preferem outros, patrimônio intangível, tem presença relativamente recente nas políticas de patrimônio cultural. Em verdade, é motivada pelo interesse em ampliar a noção de "patrimônio histórico e artístico", entendida como repertório de bens, ou "coisas", ao qual se atribui excepcional valor cultural, o que faz com que sejam merecedores de proteção por parte do poder público.

Voltadas para monumentos e visando à conservação de sua integridade física, as políticas de patrimônio centradas no instituto do tombamento certamente contribuíram para preservar edificações e obras de arte, cuja perda seria irreparável. Contudo, esse entendimento da prática de preservação terminou por associá-la às ideias de conservação e de imutabilidade, contrapondo-a, portanto, à noção de mudança ou transformação, e centrando a atenção mais no objeto e menos nos sentidos que lhe são atribuídos ao longo do tempo. Como observa o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (1996, p. 22), a ênfase na ideia de "perda" é tributária de uma noção de história como "processo inexorável de destruição [...] sem que se levem em conta, de modo complementar, os processos inversos de permanência e recriação das diferenças em outros planos".

É necessário pensar na produção de patrimônios culturais não apenas como a seleção de edificações, sítios e obras de arte que passam a ter proteção especial do Estado, mas, conforme propõe o autor citado, como "narrativas", ou, como sugere Mariza Veloso Motta Santos (1992), tomando de empréstimo a formulação de Michel Foucault, como uma "formação discursiva", que permite "mapear" conteúdos simbólicos, visando a descrever a "formação da nação" e constituir uma "identidade cultural brasileira". Em verdade, as políticas de pa-

trimônio, tal como estão estruturadas atualmente, com certeza estão longe de cumprir esses objetivos, ainda mais numa sociedade que se queira democrática.

Uma análise crítica dos Livros do Tombo, do Iphan, revela que essa limitação tem consequências mais graves que a mera exclusão de "tipos" de bens culturais desse repertório. Na realidade, essa estratégia produziu um "retrato" da nação que termina por se identificar à cultura trazida pelos colonizadores europeus,[13] reproduzindo a estrutura social por eles aqui implantada.

Reduzir o patrimônio cultural de uma sociedade às expressões de apenas algumas de suas matrizes culturais – no caso brasileiro, as de origem europeia, predominantemente a portuguesa – é tão problemático quanto reduzir a função de patrimônio à proteção física do bem. É perder de vista o que justifica essa proteção, que, evidentemente, representa também um ônus para a sociedade e para alguns cidadãos em particular. Para que essa função se cumpra, é necessário que a ação de "proteger" seja precedida pelas ações de "identificar" e "documentar" – bases para a seleção do que deve ser protegido –, seguida pelas ações de "promover" e "difundir", que viabilizam a reapropriação simbólica e, em alguns casos, econômica e funcional dos bens preservados.

Todas essas ações encontram-se fundamentadas em critérios não apenas técnicos, mas também políticos, visto que a "representatividade" dos bens, em termos da diversidade social e cultural do país, é essencial para que a função de patrimônio realize-se, no sentido de que os diferentes grupos sociais possam se reconhecer nesse repertório. Porém, não basta uma revisão dos critérios adotados pelas instituições que têm o dever de fazer com que a lei seja aplicada, tendo em vista a dinâmica dos valores atribuídos. É necessária, além disso, uma mudança de procedimentos, com o propósito de abrir espaços para a participação da sociedade no processo de construção e de apropriação de seu patrimônio cultural.

13. Ver Rubino (1991). Ver também a mensagem do então ministro da Cultura, Francisco Weffort, ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, proferida em 2 de dezembro de 1997, na sessão comemorativa dos sessenta anos do Iphan, e publicada no dossiê referido na nota 4.

Sobre a noção de patrimônio imaterial

Quando se fala em patrimônio imaterial ou intangível, não se está referindo propriamente a meras abstrações, em contraposição a bens materiais, mesmo porque, para que haja qualquer tipo de comunicação, é imprescindível um suporte físico (Saussure, 1969). Todo signo (e não apenas os bens culturais) tem dimensão material (o canal físico de comunicação) e simbólica (o sentido, ou melhor, os sentidos), como duas faces de uma moeda. Cabe fazer a distinção, no caso dos bens culturais, entre aqueles que, uma vez produzidos, passam a apresentar relativo grau de autonomia em relação a seu processo de produção, e aquelas manifestações que precisam ser constantemente atualizadas, por meio da mobilização de suportes físicos – corpo, instrumentos, indumentária e outros recursos de caráter material –, o que depende da ação de sujeitos capazes de atuar segundo determinados códigos.

A imaterialidade é relativa e, nesse sentido, talvez a expressão "patrimônio intangível" seja mais apropriada, pois remete ao transitório, fugaz, que não se materializa em produtos duráveis. Em relação à Procissão do Fogaréu, por exemplo, apenas algum tipo de registro documental pode viabilizar um acesso contínuo (e relativo) a essa manifestação cultural.

Talvez o melhor exemplo para ilustrar a especificidade do que se está entendendo por patrimônio imaterial – e assim diferenciá-lo, para fins de preservação, do chamado patrimônio material – seja a arte dos repentistas. Embora a presença física dos cantadores e de seus instrumentos seja imprescindível para a realização do repente, é a capacidade de os atores usarem, de improviso, as técnicas de composição dos versos, assim como sua agilidade, como interlocutores, em responder à fala anterior, que produz, a cada "performance", um repente diferente. Nesse caso, estamos no domínio absoluto do *aqui e agora*, sem possibilidade, a não ser por meio de algum registro audiovisual, de perpetuar esse momento.

Outro exemplo é o da pintura corporal, praticada por várias tribos indígenas no Brasil. Impossível não lhe reconhecer valor es-

tético, apesar de ser estranho que não costume figurar em nossos compêndios de artes visuais. Assim como o repente, tem características que a distinguem da tradição pictórica moderna, de caráter individualista, que busca a originalidade como valor: os padrões relativos àquela pintura são codificados pela tradição e funcionam como sinais distintivos entre membros do grupo. Trata-se, portanto, de uma prática ritual, cujo valor simbólico só tem sentido num determinado contexto. Se não forem consideradas essas particularidades, corre-se o risco de entender essa prática em seu aspecto puramente formal, projetando sobre ela valores estranhos aos contextos culturais a que se refere.

Essa abordagem da questão do patrimônio cultural vem evidenciar um aspecto que a prática de preservação dos monumentos, centrada nos aspectos técnicos da conservação e da restauração, tende a ocultar: a ideia de que a preservação do patrimônio cultural é uma "prática social" (Arantes, 1989, p. 12-16), que implica um processo de interpretação da cultura como produção não apenas material, mas também simbólica, portadora, no caso dos patrimônios nacionais, "de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade" (Brasil, 2003, p. 146). Mesmo quando a iniciativa parte do Estado, esses valores precisam ser aceitos e constantemente reiterados pela sociedade, a partir de critérios que variam no tempo e no espaço.

Nessa linha de reflexão, fica claro que a elaboração e a aplicação de instrumentos legais, como o tombamento, não são suficientes para assegurar que um bem venha a cumprir efetivamente sua função de patrimônio cultural em uma sociedade. É necessária uma constante atualização das políticas específicas, tanto mais se tais políticas desenvolvem-se num contexto democrático.

É, portanto, a partir de uma reflexão sobre a função de patrimônio e de uma crítica à noção de patrimônio histórico e artístico, que se passou a adotar – não só no Brasil – uma concepção mais ampla de patrimônio cultural, não mais centrada em determinados objetos – como os monumentos –, e sim numa relação da sociedade com sua cultura. Nesse sentido, as palavras de Aloísio Magalhães (1985) não perderam sua atualidade.

Ocorre, entretanto, que o conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo próprio, impregnados de valor histórico essencialmente voltados para o passado, ou aos bens da criação individual espontânea, obras que constituem o nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura, teatro), quase sempre de apreciação elitista. Aos primeiros deve-se garantir a proteção que merecem e a possibilidade de difusão que os torne amplamente conhecidos. Deles podem provir as referências para a compreensão de nossa trajetória como cultura e os indicadores para uma projeção no futuro. Quanto aos segundos, basta assegurar-lhes a liberdade de expressão e os recursos necessários à sua concretização.

Permeando essas duas categorias, existe vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que, por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano, não são considerados bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. Além disso, é deles e de sua reiterada presença que surgem expressões de síntese de valor criativo que constitui o objeto de arte (p. 52-53).

[...] Eu diria que minha missão talvez seja temporária nesta dupla função [de Secretário de Assuntos Culturais e Secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]; talvez seja apenas o tempo necessário para estabelecer uma adequação mais nítida, dentro do sistema do trato cultural, da responsabilidade do Estado, e talvez definir melhor o que sejam as duas grandes vertentes do bem cultural: a vertente patrimonial e a vertente da ação cultural. Parece nítida essa divisão que, na verdade, é mais para efeito de trato metodológico, e não propriamente uma divisão de áreas. Na imagem que me ocorre, a vertente patrimonial lembra uma rotação ou círculo de diâmetro muito amplo e rotação lenta, enquanto a ação cultural, na criação do bem cultural, é um círculo de diâmetro curto e rotação muito rápida. Ambas as rotações, ambos os círculos trabalham, interagindo um com o outro, mas têm os seus tempos e a sua dinâmica próprios e específicos. Se

> for possível neste trabalho identificar melhor as duas vertentes e estabelecer melhor os critérios de adequação dessas vertentes – a quem compete o quê, como e quando, onde essas vertentes se encontram, e elas se encontram frequentemente, alimentando-se mutuamente, na verdade – talvez seja possível chegarmos a uma visão de conjunto mais compreensiva do que seja o bem cultural, dentro do quadro geral da nação brasileira (p. 133-134).

Nessa visão, é evidente que o patrimônio não se constitui apenas de edificações e peças depositadas em museus, documentos escritos e audiovisuais, guardados em bibliotecas e arquivos. Interpretações musicais e cênicas (documentadas ou não) e, mesmo, instituições, como é o caso da Comédie Française ou do Balé Bolshoi (Rigaud, 1996, p. 73), também integram um patrimônio cultural coletivo. Interpretações e instituições, assim como lendas, mitos, ritos, saberes e técnicas, podem ser considerados exemplos de um patrimônio dito imaterial. Esse entendimento amplificado da noção de patrimônio cultural apresenta três consequências.

Em primeiro lugar, vem diluir certas dicotomias que, tradicionalmente, organizam o campo das políticas culturais: produção × preservação; presente × passado; processo × produto; popular × erudito. Impossível negar, por exemplo, que a arte do repente seja um patrimônio cultural do Brasil, mas impossível também é "tombá-la".[14] Sua manutenção depende, sobretudo, da adoção de medidas de apoio a seus produtores, no sentido de preservar, na medida do possível, condições de produção, divulgação e formação de público, assim como costumam ser orientadas, por exemplo, as políticas voltadas para as artes cênicas. A plena fruição de um repente supõe a presença física de seus produtores frente a um público (do mesmo modo que uma peça teatral precisa de intérpretes), o que não ocorre na leitura de um livro ou na apreciação de uma obra de arte visual ou de um monumento.

14. Haja vista os efeitos inócuos do tombamento da edificação e dos equipamentos da fábrica de vinho de caju Tito Silva, em João Pessoa, realizado em 1981, visando à preservação desse modo de fazer.

Em segundo lugar, vem esclarecer certos mal-entendidos, como o que restringe a ideia de patrimônio imaterial a folclore e/ou cultura popular. Embora essas áreas venham a ser das mais beneficiadas por uma política de patrimônio mais abrangente, na medida em que têm ficado bastante desassistidas pelas políticas públicas de cultura, não é a suposta imaterialidade ou, pior, uma hipotética "pobreza" de seus testemunhos materiais que constituiriam o diferencial em relação a bens culturais de natureza material, que seriam assim associados às manifestações de caráter erudito.[15]

Em terceiro lugar, a questão abre espaço para estender a grupos e nações de tradição não europeia as políticas de patrimônio cultural. Foi a pressão de países como o Japão e outros do Oriente e da África, manifestada na conferência de Nara, realizada em 1994, no Japão, e em outras ocasiões, que levou a uma revisão dos critérios da Unesco para inscrição na lista do patrimônio mundial. A impossibilidade de incluir na lista bens como o Templo de Ise, naquele país, que é sistematicamente destruído e reconstruído no mesmo local,[16] ou a arquitetura no Norte da África, cujas edificações devem ser constantemente refeitas devido à ação do vento, constituía um desafio para o Comitê do Patrimônio Mundial. Nos dois casos, e em outros tantos, a proteção física do bem é inviável, mesmo porque essa não é a lógica de sua preservação. O que importa para esses grupos sociais é assegurar a continuidade de um processo de reprodução, preservando os modos de fazer e o respeito a valores como o do ritual religioso, no caso do Templo de Ise, e o sentido de adequação da técnica construtiva às condições geológicas e climáticas, no caso da arquitetura em terra do deserto norte-africano.

A ampliação da noção de patrimônio cultural é, portanto, mais um dos efeitos da globalização, na medida em que ter aspectos de sua cultura, até então considerada por olhares externos como tosca, primitiva ou exótica, reconhecidos como patrimônio mundial

15. Sobre essas questões, ver os textos do Seminário "Folclore e Cultura Popular", promovido pelo então Instituto Nacional do Folclore da Funarte, em 1988 (2000).

16. Em 1993, o templo foi reconstruído pela 63ª vez.

contribui para inserir um país ou um grupo social na comunidade internacional, com benefícios não só políticos, mas também econômicos.

Por outro lado, essa abertura no processo de produção dos patrimônios culturais apresenta novos problemas para uma prática de caráter essencialmente seletivo, e que tem sido restrita a especialistas. Se os critérios de atribuição de valor tornaram-se mais flexíveis, se há maior preocupação com a dimensão política dessa prática social, o que significa a participação de novos atores e um permanente questionamento dos critérios adotados, há estudiosos que alertam para o risco de banalização no pressuposto de que tudo pode se tornar patrimônio (Chastel e Babelon, 1980, p. 5-32). Cabe, então, a pergunta: banalização ou dessacralização, como consideram outros estudiosos, que veem nesse movimento uma orientação democratizante?

O fato é que, tendo em vista fenômenos recentes como os intensos fluxos migratórios, os processos de comunicação cada vez mais ágeis, a presença e a interpenetração de tradições culturais distintas, mesmo em países de cultura consolidada, como a França, movimentos que podem ser resumidos no que tem sido denominado "desterritorialização da cultura" (Gupta e Fergusson, 2000, p. 31-49), não há dúvidas de que essa ampliação no conceito de patrimônio cultural contribui para aproximar as políticas culturais dos contextos multiétnicos, multirreligiosos e extremamente heterogêneos, que caracterizam as sociedades contemporâneas.

Nesse raciocínio, torna-se necessário ampliar também o repertório das práticas de preservação, que até recentemente eram identificadas, no Brasil, exclusivamente com o tombamento. No caso das manifestações citadas no início e ao longo deste capítulo, o que se pode preservar são registros (escritos, sonoros, visuais etc.) dessas formas de expressão e informações sobre o contexto em que ocorrem, assim como os sentidos que têm para os diferentes produtores e destinatários, o que tem um interesse evidente para a sociedade (Fonseca, 2000).

A preservação da memória de manifestações, como interpretações musicais e cênicas, rituais religiosos, conhecimentos tradicionais, práticas terapêuticas, culinárias e lúdicas, técnicas de produção e de reciclagem, a que é atribuído valor de patrimônio cultural, tem uma série de efeitos:

1) aproxima o patrimônio da produção cultural, passada e presente;
2) viabiliza leituras da produção cultural dos diferentes grupos sociais, sobretudo daqueles cuja tradição é transmitida oralmente, que sejam mais próximas dos sentidos que essa produção tem para seus produtores e consumidores,[17] dando-lhes voz não apenas na produção, mas também na leitura e na preservação do sentido de seu patrimônio;
3) cria melhores condições para que se cumpra o preceito constitucional do "direito à memória" como parte dos "direitos culturais" de toda a sociedade brasileira;
4) contribui para que a inserção em novos sistemas, como o mercado de bens culturais e do turismo, de bens produzidos em contextos culturais tradicionais possa ocorrer sem o comprometimento de sua continuidade histórica, contribuindo, ainda, para que essa inserção aconteça sem o comprometimento dos valores que distinguem esses bens e lhes dão sentido particular.

Considerações finais

Para Lyndell Prott (Unesco, 2000, p. 157), ações voltadas para a identificação, a preservação e a valorização do patrimônio imaterial (que a Unesco entende aqui, prioritariamente, como conhecimentos e modos de vida tradicionais) têm objetivos variados.

17. Em recente visita às novas salas do Museu do Louvre, em que estão expostas peças muito antigas de culturas africanas, asiáticas e da Oceania, ouvi do chefe do Serviço Cultural do Museu, Jean Galard, uma observação sobre a dificuldade dos curadores de apresentar e contextualizar as peças, por falta, praticamente absoluta, de informações complementares, o que os levava de modo inexorável a fazer uma leitura predominantemente estética dos bens, pelo que vinham sendo criticados sobretudo por historiadores e antropólogos.

Para os que mantêm esses estilos de vida, o propósito pode ser o de preservar o conhecimento tradicional e um valioso modo de vida para as futuras gerações; pode ser, igualmente, a sobrevivência física, uma vez que a adaptação tradicional ao meio ambiente é capaz de evitar um estilo de vida, em última instância, insustentável. Para um Estado, o objetivo pode ser o de manter tratamento médico local de baixo custo para populações no limite da subsistência; para outros, a intenção pode ser a de ganhar tempo para inventariar e explorar exaustivamente recursos, como o conhecimento tradicional de propriedades vegetais (médicas, biológicas e agrícolas), de modo a apropriar-se delas para ganho econômico; para cientistas, o objetivo pode ser o de viabilizar a pesquisa sobre modos de vida sustentáveis ou sobre diversidade do desenvolvimento humano como evidenciado, por exemplo, nos milhares de línguas hoje ameaçadas de extinção, ou na sobrevivência de espécies desconhecidas fora de sua comunidade, como parte dos recursos biológicos da Terra. Ainda outros grupos podem querer utilizar elementos tradicionais em sua cultura como fonte de renda, a ser autorizada para uso de outros ou reservada para eles próprios, a fim de prover-lhes recursos econômicos. Pode-se preservar um modo único de vida como uma fonte de dignidade, de orgulho cultural e de identidade, ou usá-lo como uma atração turística para gerar renda.

Não é coincidência o fato de que, no texto citado, patrimônio natural e cultural praticamente não se diferenciem. Cada vez mais, a preocupação em preservar está associada à consciência da importância da diversidade – seja a biodiversidade, seja a diversidade cultural – para a sobrevivência da humanidade.

No caso da biodiversidade, há uma clareza cada vez maior, por parte da opinião pública, de que se trata de um patrimônio de todos os cidadãos, acima de interesses particulares. Talvez as origens do movimento ambientalista, que nasce associado à pesquisa científica e às organizações da sociedade, tenham favorecido essa mobilização em torno da necessidade de preservar o meio ambiente, dificultando a apropriação dessa "causa" por facções políticas ou sua associação a posturas ideológicas, como elitismo ou conservadorismo.

Por sua vez, o conceito de patrimônio histórico e artístico é formulado tendo como pano de fundo a questão nacional. Raros são os autores que, como Aloïs Riegl (1984), pensam a questão do patrimônio cultural a partir da dinâmica de valores que o constitui. Dado o modo como se implantaram as políticas de patrimônio, predominantemente associadas à construção dos Estados-nação e de uma representação de "identidade nacional", e dada também sua precária apropriação pela sociedade como um todo, essas políticas terminaram por referir-se predominantemente àqueles grupos sociais que detêm o poder de produzir a representação hegemônica do "nacional".

Sem dúvida, a ampliação do conceito de cidadania – o que implica reconhecimento dos "direitos culturais" de diferentes grupos que compõem uma sociedade, entre eles o direito à memória, ao acesso à cultura e à liberdade de criar, como também reconhecimento de que produzir e consumir cultura são fatores fundamentais para o desenvolvimento da personalidade e da sociabilidade – veio contribuir para que o enfoque da questão do patrimônio cultural fosse ampliado para além da questão do que é "nacional", beneficiando-se do aporte de compor como a Antropologia, a Sociologia, a Estética e a História.

Outra analogia com a questão ambiental diz respeito à posição, nesse novo cenário, dos países em desenvolvimento. Nesse caso, menos se torna mais: a manutenção, em geral involuntária, dos recursos naturais, torna-os "ricos" nesse sentido,[18] assim como a sobrevivência de formas de vida, ou melhor, de "formas de expressão" e "modos de criar, fazer e viver" diversificados, em geral mais apropriados aos recursos disponíveis na região, torna não só esses recursos, como os conhecimentos a eles associados, uma "riqueza" que tem sido cobiçada e, em muitos casos, expropriada pelos países desenvolvidos.[19] Pensar em formas de preservar esse

18. Essa foi a principal premissa das ideias desenvolvidas por Aloísio Magalhães (1985) e do trabalho que desenvolveu à frente das diferentes instituições públicas que dirigiu, de 1975 a 1982, ano de seu falecimento.

19. No Brasil, esse assunto tem sido objeto dos trabalhos do Grupo Interministerial de Propriedade Intelectual (Gipi), que funciona na Casa Civil da Presidência da República, em que há um subgrupo que trata especificamente dos conhecimentos tradicionais.

patrimônio, como também sua relação com seus produtores e consumidores, passa a ser estratégica para o desenvolvimento de tais regiões.

Como se vê, as questões levantadas por essa nova concepção, ampliada, de patrimônio cultural, abrem em muito o leque de campos de saberes e de instituições que passam a se envolver, direta ou indiretamente, com a produção, gestão e promoção desse patrimônio. No mesmo sentido, as novas questões levam a sociedade a uma compreensão mais rica da noção de patrimônio cultural, e certamente mais próxima de seus interesses.

Para finalizar, o processo de releitura da questão do patrimônio não se esgota no nível conceitual. Implica, sim, o envolvimento de novos atores e a busca de novos instrumentos de preservação e promoção. Frente a esse novo quadro, muito mais complexo e desafiador, é fundamental que se formulem e se implementem políticas que tenham como finalidade enriquecer a relação da sociedade com seus bens culturais, sem que se perca de vista os valores que justificam a preservação.[22]

Falar em políticas significa ir além dos conceitos, embora sempre os tendo como referência. Significa formular diretrizes, definir critérios e prioridades, elaborar projetos, realizar intervenções, mantendo sempre como parâmetro a tensão entre necessidades, demandas e recursos disponíveis. E, ainda que os conceitos continuem imprecisos, é imperioso passar da teoria à prática, na esperança de que as experiências venham, como de costume, enriquecer a reflexão, numa dialética do processo de produção do conhecimento e de transformação da realidade.

Referências

ANDRADE, M. de. *Cartas de trabalho*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

22. O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, criado pelo Decreto 3.551/2000, funciona no âmbito do Ministério da Cultura "visando à implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio".

ANDRADE, R.M.F. de; SPHAN. Depoimento ao Conselho Federal de Cultura (jan. 1968). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ARANTES, A.A. Preservação como prática social. *Revista de Museologia*, v. 1, n. 1, p. 2-16, 1989.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 14. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CARRAZZONI, M.E. *Guia dos bens tombados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.

CARTAS PATRIMONIAIS. Brasília: Iphan, 1995. p. 109.

CHASTEL, A.; BABELON, J.-P. La notion de patrimoine. *Revue de l'Art*, Paris, n. 49, 1980.

FONSECA, M.C.L. *O patrimônio em processo*: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan, 1997.

_____. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: BRASIL. *O registro do patrimônio imaterial*. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: MinC, 2000. p. 59-69.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *O olhar distante*. Mostra do Redescobrimento. Catálogo. Curadoria: Jean Galard e Pedro Corrêa do Lago. Organização: Nelson Aguilar. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos/ Artes Visuais, 2000.

GONÇALVES, J.R.S. *A retórica da perda*: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan, 1996.

GUPTA, A.; FERGUSSON, J. Mais além da "cultura": espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, A.A. (org.) *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.

LÉVI-STRAUSS, L. *Patrimônio imaterial e diversidade cultural*: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais. Inédito.

MAGALHÃES, A. *E triunfo?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

RIEGL, A. *Le culte moderne des monuments*. Paris: Seuil, 1984.

RIGAUD, J. *Pour une refondation de la politique culturelle*. Paris: La Documentation Française, 1996.

RUBINO, S. *As fachadas da história*: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dissertação (mestrado) – Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, jan. 1991.

SANTOS, M.V.M. *O tecido do tempo*: a ideia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970). Tese (doutorado) – Departamento de Antropologia, UnB, Brasília, 1992.

SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1969.

SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR. *As várias faces de um debate*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2000. Série Encontros e Estudos, n. 1.

UNESCO. *World culture report* 2000. Paris: Unesco, 2000.

PATRIMÔNIO INTANGÍVEL: CONSIDERAÇÕES INICIAIS*

RUBEN GEORGE OLIVEN

Quando falamos em patrimônio cultural, estamos nos referindo direta ou indiretamente ao passado, o qual, a exemplo do que ocorre com a tradição, é sempre construído a partir do presente. O termo "patrimônio" – em inglês, *heritage* – refere-se a algo que herdamos e que, por conseguinte, deve ser protegido.

O patrimônio cultural precisa ser preservado, numa operação por meio da qual se procura guardar algo que corre o risco de ser destruído. Daí a ideia de que o patrimônio precisa ser mantido intacto, como se o tempo não passasse. Algo parecido com o costume de dar um banho de bronze nos primeiros sapatos de uma criança e guardá-los em cima da cristaleira da casa. Esse processo de "congelamento" está sempre presente na ideia de patrimônio.

Para preservar, precisamos, antes, classificar e colecionar. Por isso, temos agentes que detêm o poder legítimo de definir o que faz parte do patrimônio. Esses "guardiães do patrimônio" definem o que é digno de ser preservado.

Quando discutimos o patrimônio cultural, uma primeira operação implica decidir se devemos preservar as manifestações da cultura popular ou da cultura erudita. Com frequência, opta-se pelas expressões da "alta cultura". A outra discussão tem a ver com a escolha dos elementos a serem preservados.

No Brasil, a legislação sobre o patrimônio cultural é da década de 1930, quando o país passou por um processo de integração nacional, com o aprofundamento da construção da "brasilidade".

---

* Comunicação apresentada na mesa-redonda "Patrimônios emergentes e novos desafios: do genético ao intangível", durante a 26ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, realizada em Caxambu, em 23 de outubro de 2002.

A opção feita naquela época foi realizada pela arquitetura de elite. Mário de Andrade propôs, em 1936, um projeto de lei em que também fossem incluídos, no patrimônio brasileiro, os falares, os cantos, as lendas, as magias, a medicina e a culinária indígenas. Mas Getulio Vargas e Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Cultura, optaram pelo patrimônio edificado, com o consequente tombamento de igrejas barrocas, casas-grandes e outras formas de *pedra e cal*.

A Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, ampliou a definição de patrimônio cultural brasileiro.[1] Essa conceituação mais abrangente de patrimônio cultural abriu espaço não somente para as expressões da cultura popular, mas também para os "bens imateriais", que formam o patrimônio intangível. O Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, "institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e dá outras providências". Essa peça de legislação determina que o "Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial" seja constituído em quatro livros: "I – Livro de registros de saberes; II – Livro de registro das celebrações; III – Livro de registro das formas de expressão; IV – Livro de registro dos lugares".

O Estado brasileiro tem uma longa tradição de zelar pelos bens edificados que compõem o patrimônio material. Esses bens, por seu caráter único e pelo fato de serem vistos como depositários de uma memória que aponta para a identidade nacional, precisam ser defendidos. Daí a existência de instituições como o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), responsáveis pelo tombamento e pela preservação dos bens que precisam ser mantidos. Para isso, existe uma legislação que procura evitar danos ou modificações aos bens tombados. Uma igreja barroca deve ser preservada a fim de que permaneça como foi construída.

A distinção entre bens materiais e bens imateriais não é pacífica. As propriedades químicas da água benta e da água comum são

1. Destaque para os incisos I-V.

as mesmas; entretanto, a primeira água, ao contrário da segunda, tem poder sagrado, que lhe foi conferido pela Igreja. Uma bandeira é um pedaço de tecido ao qual os habitantes de uma nação atribuem um significado igualmente sagrado. A comida é material, mas a culinária é imaterial. Como separar ambas?

Quando se fala em patrimônio artístico e histórico, o referente, em geral, são bens materiais: igrejas, casas, estátuas, quadros etc. Como, entretanto, tratar daqueles bens que são imateriais e constituem o que é hoje chamado de patrimônio intangível? Como tratar os considerados bens imateriais? Desejamos que um ritual, uma vez registrado, nunca mais se modifique? Um prato típico definido pode ser alterado? Os falares populares são passíveis de modificação? Como se percebe, trata-se de algo qualitativamente diferente do patrimônio cultural e que necessita ser elaborado do ponto de vista conceitual.

Em 2002, foi apresentada uma proposta de registrar o acarajé no Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Isso significa que seriam definidos os ingredientes e a forma "correta" de preparar tal quitute. Entretanto, as formas de preparar alimentos modificam-se com o tempo. Além de ser registrado, o acarajé também está sendo "congelado". O que ocorre quando se registra uma forma de celebração, como o Quarup (proposta pela Fundação Roberto Marinho), que, com o tempo, deixa de ser executada? O Estado obviamente não pode impor um ritual a um grupo que não quer mais praticá-lo. Os "bens imateriais" não só são de difícil definição, mas também só têm sentido se significarem uma prática regular.

É importante, no entanto, dar-se conta de que o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial dá ao Estado a possibilidade de atuar na área do patrimônio cultural a um custo menor que o envolvido em zelar pelos bens culturais físicos. O registro de um bem imaterial o insere num inventário de bens prestigiosos, que equivale quase a uma Legião de Honra. Isso significa um reconhecimento que, muitas vezes, é extremamente importante para os agentes envolvidos em disputas simbólicas.

"TESOUROS HUMANOS VIVOS" OU QUANDO AS PESSOAS TRANSFORMAM-SE EM PATRIMÔNIO CULTURAL – NOTAS SOBRE A EXPERIÊNCIA FRANCESA DE DISTINÇÃO DO "MESTRES DA ARTE"

REGINA ABREU

Num mundo globalizado, em vertiginoso processo de mudança, crescem as preocupações com o patrimônio cultural imaterial ou intangível. Saberes próprios de cada cultura, modos de fazer que já atravessam séculos, antigas tradições de artesanato que remontam a formas medievais de organização do trabalho estariam correndo o risco de desaparecer. Aparentemente movido pelo temor da perda de referências importantes com relação a uma espécie de acervo cultural do planeta, o conselho executivo da Unesco definiu como ação prioritária um programa de valorização dos mestres em diferentes ofícios, por todo o globo terrestre. Esse programa foi intitulado "Tesouros humanos vivos". Seguindo a recomendação da Unesco, alguns países vêm implementando tal projeto, reconhecendo oficialmente o valor dos "mestres" e assegurando-lhes condições para a transmissão, às novas gerações, do "saber-fazer" que mudaram ao longo do tempo.

A Unesco (1993), aliás, define o patrimônio cultural imaterial ou intangível como

> o conjunto das manifestações culturais, tradicionais e populares, ou seja, as criações coletivas, emanadas de uma comunidade, fundadas sobre a tradição. Elas são transmitidas oral e gestualmente, e modificadas através do tempo por um processo de recriação coletiva. Integram esta modalidade de patrimônio as línguas, as tradições orais, os costumes, a música, a dança, os ritos, os festivais, a medicina tradicional, as artes da mesa e o "saber-fazer" dos artesanatos e das arquiteturas tradicionais.

Tendo em vista a amplidão desse campo, a Unesco decidiu concentrar sua ação em programas de curto e médio prazo sobre as línguas, as tradições orais, a música, a dança e o "saber-fazer" do artesanato.

Algumas preocupações norteiam essas ações: valorizar fontes essenciais de identidades culturais ancoradas no patrimônio cultural imaterial ou intangível; fomentar a consolidação do pluralismo cultural, contribuindo para a perpetuação da diversidade cultural sobre a terra (essa diversidade é a base para o desenvolvimento do multiculturalismo, considerado uma das estratégias para a construção da paz no mundo, missão principal da Unesco e das Nações Unidas); preservar elementos fundamentais para um desenvolvimento humano durável (a conquista de um desenvolvimento humano durável requer uma adaptação das estratégias de desenvolvimento aos contextos socioculturais de uma comunidade); preservar e promover culturas tradicionais e populares, como fontes de inspiração para a criatividade contemporânea.

Usando a metáfora que diz que, quando morre um ancião numa comunidade tradicional, queima-se uma biblioteca inteira, a Recomendação da Unesco entende que "a natureza efêmera do patrimônio imaterial o torna vulnerável. É urgente agir" (1993). O objetivo é estimular que esse patrimônio continue vivo e não seja museificado. Para isso, seria necessário identificá-lo e colocá-lo em valor. Por outro lado, parte-se da premissa de que a cultura está em evolução permanente, modificando-se, "mestiçando-se", e que o resultado desse processo traria o patrimônio cultural do futuro.

Como metas, a Unesco vem incitando os Estados-membros a salvaguardar, revitalizar e difundir o patrimônio imaterial, sensibilizando os jovens sobre seu valor e despertando a opinião pública. Prioridade tem sido atribuída às línguas, ao patrimônio ameaçado de desaparecimento e à revitalização das expressões populares.

O discurso da Unesco, sem dúvida, ancora-se na retórica da perda e numa oposição entre patrimônios culturais imateriais locais e uma "cultura internacional estandardizada, favorecida não apenas pela modernização socioeconômica, mas também pelo progresso

considerável das técnicas de informação e de transportes". Tendo em vista que o caráter imaterial desse patrimônio o tornaria ainda mais vulnerável, o conselho executivo da Unesco propõe duas ações: uma relaciona-se ao registro, à coleta e ao arquivamento das manifestações culturais em questão. A outra privilegia as condições de existência e transmissão dessas manifestações culturais. Diz a Recomendação da Unesco (1993):

> É preferível assegurar que os detentores do patrimônio imaterial continuem a adquirir conhecimento e "saber-fazer" e os transmitam às gerações seguintes. Levando em conta estes objetivos, é preciso inicialmente identificar estes detentores de "saber-fazer" e os reconhecer oficialmente.

Desse modo, a Unesco elaborou um guia que propõe que em cada país fosse criado um sistema de "Tesouros humanos vivos".

A inspiração para a Recomendação da Unesco relativa aos "Tesouros humanos vivos" ou "sistema de bens culturais vivos" vem de experiências em países orientais, principalmente o Japão. Nesses países, as concepções de preservação e de construção do patrimônio cultural são bem diferentes das encontradas em países ocidentais, valorizando-se sobretudo o "saber-fazer", os procedimentos, as técnicas, as formas de organização do trabalho e da produção, não apenas o resultado material (em *pedra e cal*) ou mesmo imaterial (as "performances") desses processos.

Em 1950, o governo japonês concedeu um reconhecimento particular aos detentores de "saber-fazer" e de técnicas essenciais à perenidade de expressões importantes do patrimônio cultural imaterial. As pessoas reconhecidas como tais foram designadas pelo termo "Tesouros humanos vivos". O governo nipônico vem atribuindo, também, reconhecimento a grupos, nos casos em que o coletivo é o que importa, e não pessoas consideradas individualmente. Em julho de 1994, sete categorias de espetáculo vivo (36 competências particulares) e nove de artes aplicadas (39 competências particulares) tinham sido selecionadas como expressões importantes do patrimô-

nio cultural imaterial. Essas competências pertencem a 52 indivíduos e 23 grupos.

Em 1964, o governo da República da Coreia pôs em andamento seu sistema de proteção e de transmissão do patrimônio cultural imaterial para as gerações seguintes. Em setembro de 1995, esse Estado contava com um total de 92 expressões importantes do patrimônio cultural imaterial, congregando 167 pessoas e cinquenta organizações.

As Filipinas, por meio de um decreto presidencial de 1973, vinha concedendo honras e privilégios aos artistas nacionais. Ficou, então, decidido que o título de "Tesouros humanos vivos" seria utilizado para a valorização de tradições locais e sua transmissão a gerações seguintes. Três pessoas de comunidades culturais autóctones diferentes receberam o título em 1994.

A Tailândia seguiu via similar, em 1985, quando seu projeto relacionado aos artistas nacionais foi lançado para render homenagem a artistas tailandeses de grande valor e talento, protegendo, ao mesmo tempo, as artes a eles concernentes. Oito artistas – no domínio da poesia, do *design*, da música e do teatro – receberam o título em 1993.

Mais recentemente, um programa regional de criação de "Tesouros humanos vivos" foi posto em andamento na Romênia. Esses "tesouros" são artistas populares excepcionais, que valorizam as tradições locais de suas artes.

Na França, em 1994, o Ministério da Cultura concedeu o prêmio a quase vinte pessoas, consideradas mestres da arte. Trata-se de uma distinção reservada a artesãos conhecidos pelo "saber-fazer" e pelo talento excepcionais. Eles têm por missão transmitir esse "saber-fazer" e essa maestria às gerações seguintes.

O sistema francês do "Mestres da Arte"

Em 1998, por meio de uma bolsa do governo francês, *Séjour-Culture*, estive em Paris, estudando o programa "Mestres da Arte". Na

ocasião, entrevistei alguns dos laureados, bem como autoridades relacionadas ao projeto.

O sistema francês do "Mestres da Arte" procura seguir a recomendação da Unesco para os "Tesouros humanos vivos". Os mestres da arte são pessoas que encarnam, no mais alto grau, as competências e técnicas necessárias para o andamento de certos aspectos da vida cultural francesa e para a perenidade de seu patrimônio cultural material.

O programa "Mestres da Arte" inseriu-se numa política de apoio e reconhecimento aos ofícios de arte, que aliam tradição e inovação. Paralelamente, foi criado o Conselho de Ofícios da Arte. O objetivo do programa "Mestres da Arte" consiste em distinguir aqueles que se destacam por um "saber-fazer" de excelência e em encorajá-los a compartilhar seus conhecimentos com alunos capazes de perpetuar essas competências.

Os mestres da arte[1] são definidos, portanto, como artesãos de arte reconhecidos pela excelência e raridade de suas competências. Esse título é concedido a um mestre (*une personnalité au tour de main exceptionnel*) capaz de transmitir sua técnica a um aluno escolhido, na busca de perenização de seu ofício.

O programa define por objetivos:

> Distinguir os melhores profissionais escolhidos por seus pares pela excelência de suas competências (*savoir-faire*); preservar certas competências (*savoir-faire*) ameaçadas de desaparecimento; promover os ofícios de arte e as expressões do patrimônio cultural vivo da França.

A forma de seleção do "Mestres da Arte" é efetivada pelos membros do Conselho dos Ofícios da Arte. Este organismo consultivo, ligado ao Ministério da Cultura, tem por missão principal propor ao ministro uma lista de profissionais dos ofícios da arte. Com base nesta lista, o ministro escolhe os mestres da arte.

---

1. As citações a seguir sobre os mestres da arte referem-se a entrevistas realizadas pela autora, em 1997, e a trechos de referências bibliográficas presentes neste capítulo.

Um dos principais critérios de seleção consiste no reconhecimento da excelência das competências do mestre por seus pares. Cada mestre da arte recebe uma dotação de 100 mil francos para a formação de um aluno escolhido. É obrigação do detentor do título transmitir a esse aluno seu *tour de main*.

De acordo com as próprias palavras do secretário geral do Conselho dos Ofícios de Arte do Ministério da Cultura, Pascal Leclercq, os mestres da arte podem ser definidos como aqueles "artesãos de arte detentores de um saber extremamente específico e raro". Ao implementar o programa "Mestres da Arte", o governo francês estaria preocupado com a preservação desse "saber específico e raro". Leclercq define a ação do Ministério da Cultura nesse domínio com a equação "preservar é transmitir". Ameaçado de ver o desaparecimento dessas habilidades específicas, o governo visa a "restaurar a cadeia da transmissão". Trata-se, portanto, de um projeto também de cunho pedagógico.

Em relatório sobre o triênio 1994-1996, o então ministro da cultura, Philippe Douste-Blazy, classificava os mestres da arte como os artesãos do futuro. Na ocasião, já haviam sido distinguidos 37 mestres, ilustrando a excelência das habilidades próprias dos ofícios da arte. O ministro valorizava, nos mestres escolhidos, "o domínio de técnicas muito sofisticadas, ao preço de um longo processo de aprendizagem, que são colocadas à disposição da restauração do patrimônio, tanto imobiliário quanto monumental, público e privado, ou ao serviço de artistas contemporâneos". Os mestres da arte conjugariam, em seu entender, a dupla função da engenharia e da arte, (transformando a matéria bruta em arte, frequentemente em obras-primas), criando, assim, referências culturais para a nação francesa. Para o então ministro, os ateliês de arte, em que os mestres trabalhavam, poderiam ser destacados como laboratórios do futuro: "Investidos da memória de seus ofícios, eles sabem também mobilizar seus conhecimentos para inovar, para imaginar os objetos e os volumes de amanhã. Eles lembram que preservar é transmitir e que progredir ou inventar é também formar jovens profissionais". Em sua visão, o título de mestre da arte seria mais do que uma distinção; seria

um convite a uma tomada de consciência, hoje mais necessária do que nunca, de que a educação das crianças ficaria incompleta se ela não integrasse esta dimensão, outrora chamada de trabalho manual, que mobiliza a um só tempo a inteligência e a imaginação, o cérebro e a mão, a sensibilidade à matéria, ao volume, às cores e o rigor matemático.

Em nossa pesquisa sobre o programa "Mestres da Arte", tivemos oportunidade de travar contato com um chapeleiro, um gravador em metal, um costureiro, um restaurador de vitrais e um restaurador de móveis antigos. Essa pequena amostra permitiu-nos analisar algumas das características valorizadas na seleção dos referidos mestres.

O primeiro, Jacques Gencel, mestre-chapeleiro, herdou nos anos 1960 o ateliê criado por seu bisavô. Além de confeccionar chapéus para a vida cotidiana, o ateliê dedicava-se, ainda, a preparar chapéus para o teatro, o cinema, a ópera e outras modalidades de espetáculo. Com o fim do uso dos chapéus no dia a dia, ele concentrara suas atividades na confecção para a arte. Três mil fôrmas em madeira permitiam-lhe realizar todos os modelos clássicos de um mundo já desaparecido. Em outras épocas, os chapéus eram signos de distinção: bicornes, tricornes, chapéus de pluma, enfim, o ateliê reunia toda a história dos chapéus na França. Segundo Jacques Gencel, a história da França poderia ser contada por meio da história de seus chapéus.

Foi meu bisavô que montou a casa em 1877. Pouco a pouco, ele foi se especializando em chapéus para o teatro, embora, durante muito tempo, ele tenha feito chapéus para todos os usos. Naquela época, cada corporação tinha seu chapéu específico. A corporação dos *compagnos de tour de France*, por exemplo, dispunha de chapéus de formas altas muito especiais com diversas fitas. Reconhecia-se um ofício pelo chapéu que a pessoa usava. Antes da última guerra, todo mundo portava um chapéu. Mesmo as pessoas mais simples... Um operário usava um casquete, um mendigo trazia na cabeça um feltro... Mas todo

> mundo usava alguma coisa sobre a cabeça... Foi apenas nos últimos trinta anos que se passou a não se colocar mais nada sobre a cabeça... Talvez devido aos transportes em comum, talvez devido aos automóveis... Tudo isto... Atualmente, quase ninguém coloca nada sobre a cabeça... É muito raro...

O aluno de Jacques Gencel, Jerôme Lemaître, entende como desdobramento de seu trabalho levar adiante as atividades da Maison Gencel:

> Eu fui escolhido pelo Ministério da Cultura para aprender as técnicas, as competências (*savoir-faire*) e, eventualmente, suceder J. Gencel após a sua aposentadoria, evitando assim que o ateliê feche. Eu procurarei perpetuar a tradição da Maison Gencel.

Ele é otimista e acredita que ainda existem muitos motivos para confeccionar chapéus:

> Para o teatro, para a ópera podem-se ainda confeccionar chapéus... Chapéus históricos... Temos um acervo com modelos, moldes e formas de chapéus de todas as épocas...
>
> Mesmo se os costumes mudarem, ainda podemos confeccionar chapéus. Até mesmo para o uso contemporâneo podemos criar modelos eventualmente... Eu penso que para o futuro há sempre a possibilidade de se portar chapéus na vida de todo o dia tanto para os homens quanto para as mulheres.

O segundo, Jacques Beaujoin, mestre-alfaiate e costureiro de costumes para o teatro, segue a mesma linha do chapeleiro, numa arte centrada no embelezamento e na distinção. A França tem uma longa tradição nesse ofício. Beaujoin segue essa tradição, tirando prazer de um trabalho que gira entre a confecção de costumes de época, reconstituídos e realizados a partir de gravuras ou de pinturas, e a confecção de costumes para a vida cotidiana de homens e mulheres. Sua habilidade (*tour de main*) permite-lhe, quando trabalha para o teatro, visualizar o movimento cênico e adaptar sua

vestimenta à amplitude do gesto, antecipando assim o jogo do ator. Uma das características de seu trabalho, e que faz dele um mestre de qualidades raras e excepcionais, é que tudo se faz à mão, à antiga e sob medida.

Tendo herdado o ofício de uma tradição familiar, ele sabe que transmitir o *savoir-faire* para as novas gerações é indispensável para o futuro: "Eu digo sempre que não fui eu que escolhi este ofício, mas que foi este ofício que me escolheu. Creio que isto resume tudo, este não é um ofício como os outros".

O terceiro mestre da arte entrevistado foi Pierre Lalier, artesão da arte de imprimir estampas e gravuras, seguindo um método artesanal desenvolvido a partir do século XV. O artesão é também herdeiro de seu pai, Maurice Lalier, também gravurista. Seu ateliê é o mais antigo de Paris, fundado em 1793, no Quartier Latin. Muito utilizado no passado por artistas e gravadores de maneira geral, hoje o trabalho desenvolvido no ateliê de Pierre Lalier consagra-se exclusivamente ao campo da arte, produzindo sobretudo estampas para esse mercado.

> Estas técnicas se desenvolveram no século XV. No século XVI, teve início o processo de colocar gravuras nos livros.
>
> No início, eram gravuras confeccionadas em madeira (xilogravuras) um pouco menos finas. Pouco a pouco, foram se desenvolvendo técnicas mais refinadas de gravação que se difundiram consideravelmente. Surgiram muitos ateliês ligados à criação artística. Com o tempo, e com o surgimento de técnicas de impressão em larga escala, um certo número destes ateliês desapareceu. Hoje, existem muito poucos e o que os sustenta é exclusivamente a criação artística.

O quarto, Michel Petit, é criador e restaurador de vitrais, principalmente de grandes catedrais, como a de Chartres. Michel Petit segue a tradição de vidraceiros medievais, responsáveis pelas construções de vitrais em grandes catedrais. Trabalhando em Chartres, num grande e espaçoso ateliê, Petit congrega um grupo de jovens interessados na arte de confeccionar e restaurar vitrais. Pesquisas são desenvolvidas, principalmente visando à recuperação

de antigas técnicas, capazes de gerar certas tonalidades de vidro ou refazer certos traços e desenhos dos vitrais.

O quinto é Henri Desgrippes, restaurador de móveis antigos. Nascido em 1926, efetuou seu aprendizado seguindo a tradição da Compagnonage, instituição que preserva ao longo do tempo os ofícios mais antigos da França. Bernard Zarca, estudioso dos artesãos de arte na França, assinala que a Compagnonage perpetua tradições e é guardiã de um etos de grupo. A vocação da Compagnonage é formar homens de ofício e perpetuar o espírito por gerações, num combate que alguns qualificam como das antigas tradições contra a "civilização industrial" (Zarca, 1979).

Desgrippes considera-se um eterno aprendiz. Tendo iniciado seu aprendizado no seio da Maison Jansen, tornou-se restaurador de móveis antigos na casa dos Dumont e instalou-se como artesão a partir de 1952, afinando, ano após ano, seu conhecimento de estilos, madeiras e técnicas. Ele se entrega com paixão e rara exigência à formação de seus sucessores. Para ele, seus alunos são verdadeiros companheiros (*compagnons*).

> Sempre desejei trabalhar com as pessoas certamente para lhes transmitir, mas ao mesmo tempo para ter uma amizade. Aqui são todos meus amigos. Aqui não existe o mais forte. Estamos aqui para fazer o melhor, para ir mais longe. Eu tenho uma experiência que os outros não têm. Mas isto não diz forçosamente o que se deve fazer. Porque a experiência é uma coisa que diz sobre as coisas que não se deve fazer... Mas, para saber o que se deve fazer, eu lhe asseguro: sou um eterno aprendiz. Eu acredito que seja este o objetivo dos mestres da arte: transmitir nosso conhecimento, mas principalmente *trabalhar com* o discípulo! Aliás, porque é mais fácil transmitir do que mostrar a dificuldade... é mais fácil dizer do que fazer você mesmo... Você diz: "Coloque um pouco mais disto ou um pouco menos daquilo...". Mas, se é você que faz junto com o aprendiz, é muito mais difícil... Você pode também se enganar. Eu fiz junto com o Cristian um pequeno armário, e fazendo junto com ele eu aprendi tanto quanto ele... Ah, sim, creia-me: eu aprendi tanto quanto ele! [grifos da autora].

Patrimônio como discurso

Se entendermos que todo o patrimônio configura um discurso singular, poderemos refletir sobre a patrimonialização de pessoas como a tentativa de representar uma totalidade discursiva relacionada a dois conceitos fundadores: humanidade e nação. De um lado, o programa "Tesouros humanos vivos" visa a assegurar a preservação de um patrimônio que é de toda a humanidade; por outro lado, esse patrimônio universal estaria se realizando de maneira particular em cada nação.

A perspectiva totalizadora do discurso em torno dessa modalidade de patrimônio não se completa à medida que cada "pessoa tombada" parece emitir um ruído próprio, quebrando qualquer pretensão homogeneizadora. A singularidade de cada artesão de arte e sua inserção particular no campo artístico lembram peças raras e únicas que despertam nossa atenção numa visita a um museu. Quebrando a monotonia de um discurso que gostaria de envolver todos os objetos como meras ilustrações, peças raras e únicas, gritam seus discursos solitários. Cada um é cada um, cada um pode ser lido como cada um. O que existe é um diálogo, uma convivência, uma troca, um embate entre, de um lado, o discurso genérico que quer fundar um sistema, o do "Mestres da Arte" e, em última instância, do "Tesouros humanos vivos" e, de outro lado, o discurso de cada artesão de arte, representante de uma tradição específica, particular.

É possível arrolar alguns traços em comum dos artesãos de arte entrevistados, o que torna talvez possível pensar em aspectos singulares de tradições culturais especificamente francesas. Revelou-se forte o conteúdo holista ou coletivista entre os distinguidos com o título de mestre da arte. Ideias tais como "o ofício é que escolhe o indivíduo e não o contrário" ou "o trabalho existe como um lugar para se fazer amigos" demonstram a sobredeterminação de valores coletivos em relação às habilidades e competências individuais. Como tônica, os mestres da arte entrevistados sublinharam valores como o da amizade e o da relação com os companheiros de trabalho como constitutiva de

um etos profissional e de construção da subjetividade. A concepção de artesão de arte distingue-se da concepção de artista. Enquanto este se vê como um criador individual, aquele se vê como um criador que é também herdeiro de uma tradição coletiva.

Henri Desgrippes, o restaurador de móveis antigos, enfatizou a necessidade de aperfeiçoamento constante – "ir o mais longe possível no ofício" –, e a ideia de fazer amigos – "eu sempre trabalhei para fazer amigos". O valor da experiência conjuga-se com a postura do eterno aprendiz. "A experiência me diz sobre o que não fazer, mas para saber o que fazer, eu sou sempre um aprendiz, estou sempre aprendendo", relata Desgrippes. O mestre da arte expressa um interesse pelo trabalho em si. Trata-se de uma escolha desinteressada, a busca por um ofício em que seja possível aprender uma nova técnica e aumentar o capital cultural. Há, sobretudo, a crença de que o trabalho faz o homem – o fazer faz o ser. É reforçada a tese de que nunca se conhece suficientemente o ofício, nunca se está suficientemente maduro. A ligação do trabalho com a arte reitera esse desejo de aperfeiçoamento, o desejo de tornar-se um homem de ofício antes de tudo. Difunde-se a crença de que o homem eleva-se aos mais altos valores do espírito pelo trabalho livre e criador da mão, trabalho que se faz com o coração e não com o cérebro. Ao mesmo tempo, os mestres da arte veem-se como potenciais transmissores de um legado para as gerações futuras. O gravurista Pierre Lalier, assim como o chapeleiro Jacques Gencel, trabalham em ateliês fundados por antepassados, ou seja, empresas familiares que sobreviveram ao tempo e de que eles se responsabilizam pela continuidade.

Os alunos demonstravam admiração por seus mestres. Impressionados pelo saber de seus mentores, os aprendizes buscavam trabalhar usando procedimentos antigos, o que conduz à descoberta da espessura histórica do ofício. "Aqui tudo se faz à mão, à antiga", relata o costureiro, apontando uma menina, iniciante em agulha, linha e dedal, finalizando uma saia de tule de bailarina. Outro valor consagrado é o do trabalho em equipe. A divisão de trabalho permanecia artesanal, e mestres e aprendizes sentem-se con-

vivendo em família. Esse aspecto é um dos traços da instituição do Compagnonage. Segundo Bernard Zarca (1997), ao integrar o Compagnonage, o aprendiz passa por um certo número de ritos iniciáticos, de rituais de passagem, que apontam um caminho, exigindo certa duração, que não só é necessária à formação profissional, mas também à incorporação do *habitus* e à crença no valor da instituição.

Os artesãos da arte valorizam a competência, a cumplicidade fundada no ofício, distinguindo o mestre-artesão do patrão. Zarca 1979) denomina-os "operários de elite", chamando a atenção para o fato de que eles se situam numa zona de espaço social em que os aspectos simbólicos apagam as fronteiras entre as classes. Segundo Zarca, a burguesia sabe acolher em suas câmaras os raros operários de elite, tirando desse acolhimento um lucro simbólico. A burguesia nacional e o Estado francês orgulham-se de seus melhores operários, de seus hábeis artesãos, capazes de confeccionar os raros objetos de luxo que eles podem adquirir. Zarca destaca o lugar de certos ofícios como o da marcenaria. Para ele, o marceneiro é o aristocrata dos operários da construção. A marcenaria é um ofício nobre, devido à grande qualificação e à cultura que tal atividade requer. O marceneiro deve restaurar os castelos, trabalhando para uma clientela nobre que lhe transfere uma parte de seu capital simbólico. Os artesãos da arte respeitam a hierarquia. Ganham mais os que têm maior experiência e podem transmitir seus conhecimentos aos mais novos na profissão. Os aprendizes entendem que, com o tempo, poderão um dia galgar esse lugar. Os ateliês dos artesãos da arte são pequenos espaços e não há intenção de fazer com que eles cresçam. Esses ateliês são do tamanho de empresas humanizadas, em que cada um desempenha um papel singular.

Se o programa "Mestres da Arte" integra o sistema preconizado pela Unesco dos "Tesouros humanos vivos", há, contudo, alguma especificidade no caso dos artesãos de arte franceses. Caberia, a título comparativo, estudar o sistema em outros países. Sem entrar no mérito do debate sobre a pertinência da noção de imaterial

ou intangível, com relação ao patrimônio cultural, parece-me que a distinção conferida a alguns artesãos de arte com o título de mestre da arte focaliza alguns dos valores mais caros da tradição cultural francesa. Uma breve análise do seleto grupo dos laureados revela alguns desses traços: busca por perfeição, valor da amizade, refinamento, minúcia, ênfase no trabalho em equipe com hierarquia, inovação associada e guiada pelo respeito a formas de tradicionalismo.

De um lado, os mestres da arte são herdeiros de antigas tradições culturais; de outro, são criadores de novas técnicas e de novas obras de arte. Mas, sobretudo, os mestres da arte são lugares de memória, elementos de ligação entre o passado e o futuro. Há de se registrar o mérito desse programa, bem como o do "Tesouros humanos vivos", como políticas voltadas para a salvaguarda da diversidade cultural do planeta.

Referências

Centre National des Arts Plastiques. *Maîtres d'art*. Paris, 1997.

Mission du Patrimoine Ethnologique. *Connaître, conserver, transmettre les techniques et les savoirs des métiers*. Paris, 1995.

Unesco. Material de divulgação do sistema de tesouros humanos vivos, 142ª reunião do conselho executivo. Paris, 1993. Mimeogr.

Zarca, B. Artisanat et trajectoires sociales, l'ami du trait. *Actes de Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n. 29, 1979.

O PAI DE *MACUNAÍMA* E O PATRIMÔNIO ESPIRITUAL*

MARIO CHAGAS

I

Macunaíma: o herói sem nenhum caráter é o título de uma das principais obras de Mário de Andrade. Essa rapsódia, escrita no final dos anos 1920, alinha-se com o mito, *desgeografiza* o país, rompe com a perspectiva espaço-tempo e propõe outra interpretação do Brasil, inovadora, mais próxima do épico e do "reino narrativo", para usar expressão de Walter Benjamin (1985, p. 199), do que da "informação nova" e da "explicação", mais próxima do mítico do que do histórico.

Um dos elementos nucleares dessa rapsódia brasileira é um muiraquitã perdido. O esforço de recuperação e busca do objeto extraviado é que constrói a tecedura da obra.

II

Conta-se que, nas noites de lua cheia, as amazonas, mulheres guerreiras e autônomas, mergulham no lago Iaci-Uaruá (Espelho da Lua) e retiram do fundo um tipo de lodo que, ao ser trazido para a superfície do lago e entrar em contato com o ar, começa a endurecer. Antes que isso aconteça, elas esculpem, nesse material, formas variadas, tais como batráquios, peixes, quelônios e cilindros.

Uma vez por ano, as amazonas, que mantêm um governo feminino e um acampamento constituído só de mulheres, recebem a visita de alguns homens, ficam com eles uma noite e fazem amor. Esses homens ganham de presente um muiraquitã, considerado

* Esse tema foi tratado em minha dissertação de mestrado (Chagas, 1997).

uma joia mágica e raríssima. As crianças que nascem desse encontro são separadas: as meninas são criadas pelas amazonas, e os meninos, entregues aos homens que as visitam no ano seguinte.

O amuleto é símbolo de fertilidade e traz saúde, boa sorte e felicidade para quem o tem. Aquele que tiver a pedra verde será bem recebido aonde quer que chegue, desde que a apresente. Dizem, ainda, que aquele que segurar um muiraquitã e fizer um pedido com fé será atendido, mas só é possível, a cada pessoa, fazer um único pedido.

III

O muiraquitã é feito de uma matéria anfíbia. No fundo do lago, ela é lodo; entre o fundo e a superfície, ela é pedra mole; e, logo depois, é pedra dura, talhada e esculpida. Participa da ordem da natureza e da cultura, da esfera do sagrado e do profano. A narrativa mítica da produção de um muiraquitã põe em curso saberes, fazeres, coisas do mundo da matéria e artes do espírito. Em termos de patrimônio cultural, o muiraquitã é, ao mesmo tempo, um saber, um fazer, uma arte, uma coisa e um conjunto de elementos da natureza.

A evocação do muiraquitã tem caráter paradigmático, mas algo semelhante pode ser observado em outros artefatos ou bens culturais tangíveis. Uma ponta de flecha, um cachimbo de argila, um pedaço de renda de bilro, uma peteca de palha, um soldadinho de chumbo e uma boneca de pano, por exemplo, configuram-se a partir da conjugação de saberes, de técnicas, de trabalhos, de valores e de elementos da natureza. Quando, sobre determinado artefato, incide, por algum motivo, uma ação preservacionista, disposta a enquadrá-lo na categoria de patrimônio cultural, é para essa conjugação complexa que essa ação está apontando. Em outros termos, a preservação dos denominados "bens culturais tangíveis" busca e assenta sua justificativa não na materialidade dos objetos, e sim nos saberes, nas técnicas, nos valores, nas funções e nos significados que representam e ocupam na vida social. Assim,

é possível sustentar que aquilo que se quer preservar como patrimônio cultural não são os objetos, mas seus sentidos e significados; ou seja, aquilo que confere sentido ao bem tangível é intangível.

Essas noções simples favorecem o entendimento de que a preservação de um aglomerado de bens (tangíveis ou intangíveis) não constitui por si só um patrimônio. É preciso que tanto o remetente quanto o destinatário dessa prática social reconheçam e agreguem valores a esse mesmo aglomerado de bens, que poderá ser transmitido de uma geração para outra (perspectiva diacrônica), como também poderá ser partilhado numa mesma geração (perspectiva sincrônica).

IV

Ainda que algumas práticas vinculadas ao poder público alimentem -se de uma concepção coisificada e restritiva, que considera o patrimônio cultural um conjunto de bens móveis e imóveis, nos últimos trinta anos os conceitos de valor histórico e artístico, de patrimônio e bem cultural, vêm sendo gradual e sistematicamente redefinidos e ampliados.

Desde os anos 1970, mas sobretudo a partir dos anos 1980, o tema "patrimônio" vem ganhando destaque e atenção nas discussões e práticas museológicas. E a ele estão frequentemente associadas as ideias de território e população local, conformando, desse modo, um ternário virtuoso e polêmico, capaz de contribuir para a ampliação da diversidade museal e de ancorar práticas e processos museológicos bastante diferenciados.

O reconhecimento da centralidade do tema "patrimônio" no campo museológico levou Tomislav Šola (1990), por exemplo, a sustentar a constituição de uma disciplina denominada "Patrimoniologia". Sem enveredar por esse atalho, interessa sublinhar que, no campo da Museologia, no Brasil, a noção de patrimônio, além de complexa, não esteve restrita ao edificado. Trabalhos organicamente museológicos, como os de Waldisa Russio, Maria Célia T. M. Santos, Maria de Lourdes P. Horta, Cristina Bruno e Marí-

lia Duarte, além de outros menos orgânicos do ponto de vista museológico, como os de Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e Mário de Andrade, confirmam essa assertiva. Para Russio (1984 e 1990), por exemplo, o patrimônio cultural abarca o natural (desde a paisagem aos diferentes recursos da natureza), o tangível (o móvel e o imóvel) e o intangível (saberes, técnicas, valores, significados etc.).

A aceitação de que aquilo que confere sentido à ação preservacionista de um bem cultural tangível está no campo do intangível favorece uma aproximação diferenciada da sugestão de Le Goff (1982, p. 54) que, ao querer introduzir no campo do patrimônio a "diversidade das tradições, os movimentos insurrecionais, os de contestação, tudo o que permitiu a um povo ser aquilo que é", indica que o "patrimônio é espiritual".

Se o que permite "a um povo ser aquilo que é" poder ser identificado como patrimônio espiritual, então é possível supor que Mário de Andrade, durante longo tempo, estivesse perguntando: o que é o patrimônio espiritual brasileiro? O que faz do povo brasileiro aquilo que ele é?

V

Nos anos 1990, por ocasião do sexagésimo aniversário de criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), ganhou destaque no Ministério da Cultura o debate sobre as possibilidades de registro dos bens de natureza imaterial ou intangível. No entanto, essa discussão, como se sabe, não é recente. Ela pode ser visualizada nas reflexões e práticas de Aloísio Magalhães (1997), mas também está presente nas contribuições de Mário de Andrade (1980) para o Dec.-Lei 25, sobretudo naquelas que não foram aproveitadas. Se o documento, em alguns pontos, inspirou-se no anteprojeto *marioandradiano*, em muitos outros, dele se afastou.

VI

Envolvido com as questões de preservação cultural, Gustavo Capanema, então ministro da Educação no governo Vargas, pediu que Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo na época, elaborasse um projeto de organização desse campo. Duas semanas depois (março de 1936), o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) estava pronto e aprovado por Capanema, e, em menos de um mês, seria implementado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Destaque-se o *H*. Por sugestão do poeta modernista, Rodrigo Melo Franco de Andrade foi indicado para assumir a direção do novo órgão e elaborar o projeto de lei federal para organização e proteção do campo patrimonial brasileiro. Em julho daquele mesmo ano, o projeto estaria concluído. Em carta datada de 29 de julho de 1936, o pai de *Macunaíma* escreve:

> Meu caro Rodrigo,
>
> Li seu projeto de lei que achei, pelos meus conhecimentos apenas, ótimo. Aliás, preliminarmente, é preciso que eu lhe diga com toda lealdade que dado o anteprojeto ao Capanema, eu bem sabia que tudo não passava de anteprojeto. Vocês ajudem com todas as luzes possíveis a organização definitiva, façam e desfaçam à vontade, modifiquem e principalmente acomodem às circunstâncias porque não as conhecia (1981, p. 60).

O projeto de lei elaborado, ao que tudo indica, por Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade e equipe, e iniciou sua peregrinação pelas casas do Parlamento. Foi aprovado pela Câmara dos Deputados, recebeu emendas no Senado Federal e voltou à Câmara para nova aprovação e... o golpe do Estado Novo dissolveu o Congresso Nacional. Após essas idas e vindas, o Dec.-Lei 25, de 30 de novembro de 1937, foi promulgado pelo presidente Getulio Vargas.

VII

O anteprojeto do pai de *Macunaíma* passou por acomodações, ajustes, cortes e redefinições. Joaquim Falcão chega a admitir que o Dec.-Lei 25 é quase uma "versão empobrecida" do referido anteprojeto. Segundo ele,

> partilham projeto e Decreto-Lei de ponto comum importante, um avanço em relação à situação anterior a 1930: o direito de propriedade privada deixa de ser absoluto. É agora, em nome do interesse cultural público, limitável pelo tombamento. Esse avanço legaliza e legitima também a interferência do Estado na preservação cultural. Daí em diante, porém, o Decreto-Lei não acompanha o projeto em toda sua ousadia e riqueza (1984, p. 28).

Questão que não cala: o anteprojeto do autor de *Pauliceia desvairada*, ao citar o SPAN, não estaria deixando de fora o *Histórico* e, em consequência, não estaria apresentando uma visão mais reduzida, menos rica e ousada? Em outros termos: a aplicação de um *H* (no bom sentido) à proposta *marioandradiana* não teria a intenção de ampliá-la? Não. O poeta trabalhava com um sistema de classificação octogonal, no qual o termo "arte" era apenas a entrada principal para oito categorias distintas. O sistema de classificação proposto pode ser resumido no seguinte quadro:

Entrada principal	Categorias	Livros de Tombo	Museus
Arte	Arqueológica	Arqueológico e Etnográfico	Arqueológico e Etnográfico
	Ameríndia		
	Popular		
	Histórica	Histórico	Histórico
	Erudita nacional	Das Belas Artes	Galeria de Belas Artes
	Erudita estrangeira		
	Aplicada nacional	Das Artes Aplicadas	De Artes Aplicadas
	Aplicada estrangeira		

Como se vê, no sistema octogonal do poeta, o histórico era uma das categorias definidoras do patrimônio. Ele próprio, por diversas vezes, soube defender a predominância do valor histórico sobre o estético, como no clássico caso do parecer para o tombamento da capela de Santo Antônio: "O critério para um trabalho proveitoso de defesa do que o passado nos legou tem de se pautar, no Estado de São Paulo, quasi [sic] exclusivamente pelo ângulo histórico" (1975, p. 81).

Ora, no momento em que uma dessas oito categorias (a histórica) foi posta em pé de igualdade com a entrada principal (a arte), esta sofreu uma redução. Os conceitos de arte e de história no dec.-lei foram alterados. Como justificar a passagem da história do plano de categoria para o de entrada principal?

Um defensor afoito poderia dizer: o termo "patrimônio" está vinculado à ideia de "herança paterna". Herança, por seu turno, é aquilo que se movimenta no tempo, de geração para geração, de pai para filho. Logo, é clara a relação entre patrimônio, herança e história – disciplina que articula diferentes perspectivas de tempo. Contra esse argumento se poderia perguntar, simplesmente: por que, então, manter o artístico como entrada principal? Na visão apresentada, a história envolve a arte. Toda arte passível de preservação é já produzida, já feita. Em suma, a manutenção de duas entradas principais (história e arte), em vez de ser somatória, é subtrativa.

VIII

Toda essa discussão seria esvaziada se o conceito de arte adotado pelo pai de *Macunaíma* fosse explicitado: "A arte" – diz ele – "é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano utiliza-se da ciência, das coisas e dos fatos" (1980, p. 97). Para o poeta de *Losango cáqui*, a arte é compreendida como todo e qualquer modo de expressão humana e, nesse sentido, aproxima-se bastante do conceito antropológico de cultura.

Assim, parece claro, o "artístico", em Mário de Andrade, não era restritivo; ao contrário, era amplo e abrangente e seu conceito de patrimônio artístico abarcava o tangível e o intangível. Ao detalhar as categorias "arte arqueológica" e "arte ameríndia", o anteprojeto é explícito:

> Incluem-se nestas duas categorias todas as manifestações que, de alguma forma, interessem à Arqueologia em geral e particularmente à arqueologia e etnografia ameríndias. Essas manifestações se especificam em:
>
> a) *objetos*: fetiches; instrumentos de caça, de pesca, de agricultura; objetos de uso doméstico; veículos; indumentária etc.;
>
> b) *monumentos*: jazidas funerárias; agenciamento de pedras; sambaquis, litógrifos de qualquer espécie de gravação etc.;
>
> c) *paisagens*: determinados lugares da natureza, cuja expansão hidrográfica ou qualquer outra foi determinada definitivamente pela indústria humana dos Brasis, como cidades, lacustres, canais, aldeamentos, caminhos, grutas trabalhadas etc.;
>
> d) *folclore ameríndio*: vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias etc. (1980, p. 92).

Já o Dec.-Lei 25 deixa de fora os bens intangíveis e atém-se às coisas com materialidade evidente:

> Capítulo I. Do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
>
> Art. 1º. Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (MEC/SPHAN/FNPM, 1980, p. 111-119).

Compreende-se que, por hipotética necessidade operacional, o dec.-lei ateve-se aos bens móveis e imóveis; e o instituto do tombamento, em decorrência, não pode ser aplicado aos saberes e aos fazeres culturais. Isso significa – é a pergunta que se impõe – que

o universo do intangível está excluído da possibilidade de tombamento?

Esse não é o entendimento do pai de *Macunaíma*. Para ele, é possível e recomendável o tombamento do patrimônio espiritual, e os procedimentos poderiam ser os seguintes:

> [...]
>
> 6. No caso de ser obra folclórica, a sua reprodução científica exata (quadrinhas, provérbios, receitas culinárias etc.).
>
> 7. No caso de ser obra musical folclórica, acompanhará a proposta uma descrição geral de como é executada; se possível, a reprodução da música por meios manuscritos, de descrição das danças e instrumentos que a acompanham, datas em que estas cerimônias se realizam, [...] mandar discar ou filmar a obra designada.
>
> 8. No caso de ser arte aplicada popular, também deverá propor-se a filmagem científica da sua manufatura (fabricação de rendas, de cuias, de redes etc.) (1980, p. 101).

O conceito de tombamento, para o poeta modernista, distante daquele que se consolidou e que vigora na atualidade, é dinâmico e nada tem de ingênuo. Para o poeta, o tombamento não congela o bem cultural; ao contrário, garante sua pulsação. Se, no caso dos bens tangíveis, o tombamento estabeleceria (como de fato estabelece) uma restrição ao direito de propriedade, no caso dos intangíveis, estabeleceria mecanismos variados para proteção e preservação do bem, sem, contudo, bloquear sua dinâmica. Nesse caso, o tombamento considera o bem de interesse social, cuida de seu registro e mantém a referência cultural. O assunto é polêmico. Sônia Rabello de Castro (1991) discute detalhadamente a inaplicabilidade do instituto do tombamento aos bens imateriais. No entanto, entre o conceito de tombamento por ela defendido e o conceito de tombamento do poeta, há um oceano Atlântico.

IX

O tombamento é uma forma de preservação, mas esta nele não se esgota. Assim como a memória, tem caráter seletivo e opera com atribuição de valores e sentidos.

O Dec.-Lei 25, ao sustentar que o interesse preservacionista deve incidir sobre bens culturais vinculados "a fatos memoráveis" e de "excepcional valor", construiu armadilhas e forneceu argumentos políticos e técnicos para que o discurso de autoridade (técnica, política, científica, histórica e artística) fosse consolidado como uma instância de domínio e fosse também hierarquicamente superior.

Em tese, para escapulir dessas armadilhas é preciso estabelecer critérios. Mas a análise desses critérios revela que eles podem ser (e o são frequentemente) atravessados por interesses políticos. Ao analisar os bens tombados em nível federal, Falcão percebeu que

> a política federal de preservação do patrimônio histórico e artístico se reduziu praticamente à política da preservação arquitetônica do monumento de pedra e cal. O levantamento sobre a origem social do monumento tombado indica tratar-se de: a) monumento vinculado à experiência vitoriosa da etnia branca; b) monumento vinculado à experiência vitoriosa da religião católica; c) monumento vinculado à experiência vitoriosa do Estado (palácios, fortes, fóruns etc.) e na sociedade (sedes de grandes fazendas, sobrados urbanos etc.) da elite política e econômica do país (1984, p. 28).

Em nota de rodapé, o mesmo autor esclarece:

> De um total de 810 processos de tombamento, realizados entre 1938 e 1981, 50,9% são bens católicos (igrejas, mosteiros, conventos etc.), 0,2% são bens protestantes e, menos da metade, 48,9% são bens não religiosos (1984, p. 28).

Como se insere, no anteprojeto *marioandradiano*, a questão da origem social do bem cultural a ser preservado? Para o poeta, parece ser importante a diversidade de origens sociais dos bens

culturais. Ele fala em arte erudita e popular, em arte nacional e estrangeira, em arte ameríndia e arqueológica. Preocupa-se com a preservação de "ruínas, igrejas, fortes, solares", com o "espadim de Caxias", com "um lenço celebrando o 13 de maio", com "obras premiadas" em salões de arte, mas também com a "arte popular", que inclui: fetiches, indumentária, arquitetura, cruzeiros, vilarejos lacustres vivos da Amazônia, morros do Rio de Janeiro, mocambos do Recife, música, provérbios, danças dramáticas etc.

Seria possível argumentar que, em seu Capítulo II, artigo 4º, o Dec.-Lei 25 prevê a inscrição no *Livro do tombo arqueológico, etnográfico e paisagístico* de bens culturais de origem ameríndia e popular. No entanto, contra esse argumento, ergueu-se a prática cotidiana.

X

A análise dos dois documentos não quer desvalorizar o Dec.-Lei 25, muito menos alinhar-se com os interesses dos especuladores imobiliários. O que se pretende é identificar áreas de preservação e linhas de ação já apontadas pelo poeta modernista, em 1936. A questão aqui não é, portanto, a de um revisionismo interesseiro e comprometido com a especulação da propriedade, e sim a da necessidade de estabelecer e desenvolver mecanismos legais e políticas de preservação cultural, que possam responder aos desafios levantados em 1936 pelo autor de *Macunaíma*.

A preservação e o uso do patrimônio cultural brasileiro constituem um problema de interesse contemporâneo.

Falcão (1984, p. 29) compreende que a proposta *marioandradiana* foi "historicamente prematura" e "politicamente solitária". Nenhuma força social politicamente organizada sustentava essa proposta diversificada e abrangente. Foi preciso esperar mais de meio século para que a legislação cultural brasileira incorporasse, de forma inequívoca, o intangível ao conjunto dos bens culturais, e assumisse a responsabilidade de proteger "as culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e as de outros grupos participantes do processo

civilizatório nacional" (artigo 215 da Constituição). Em comparação aos textos constitucionais anteriores, a Constituição de 1988 tratou do tema cultural com expressivo avanço. Mais recentemente, o Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. A instituição desse dispositivo legal ampliou as possibilidades de preservação da diversidade do patrimônio espiritual e, para isso, estabeleceu, inicialmente, quatro Livros de Registro: o dos *saberes*, o das *celebrações*, o das *formas de expressão* e o dos *lugares*.

O conceito de patrimônio cultural continua em debate, sendo revisto, revisitado e rediscutido. É como se, por modos e caminhos não previstos, realizássemos uma reaproximação da ideia do Patrimônio Artístico Nacional (PAN). Como foi visto, o autor de *Pauliceia desvairada* estava interessado em tradições e modernismos, em elementos da matéria e do espírito, na transformação e na preservação cultural de determinados valores.

XI

A preservação do patrimônio cultural implica noções de "valor" e "perigo". Valorizar o bem e desejar evitar o perigo de destruição constituem os gestos básicos da coreografia preservacionista que, a rigor, traduz um esforço e um anelo de prolongamento da vida social do bem cultural. Segundo Walter Benjamin (1985, p. 224), "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo". É na vida e no uso social do bem cultural que reside o sentido da preservação. A assunção do perigo do uso social do bem preservado implica a possibilidade de ele ser usado como referência de memória, ou como recurso de educação, de conhecimento, de transformação, de sobrevivência e de lazer, por determinadas coletividades.

Ao instituir o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, o poder público ampliou o campo de possibilidades das práticas e

das disputas preservacionistas. Importa reconhecer que a dilatação do campo não elimina o jogo dos interesses políticos conflitantes; ao contrário, engrandece-os. No campo do patrimônio cultural brasileiro, estão em jogo diferentes atores sociais, encarnando diferentes memórias, poderes, preservações, resistências, esquecimentos e destruições. Importa reconhecer, ainda, que entre a lei no papel e a lei em ação há outro oceano Atlântico.

XII

Em dezembro de 2002, circulou a notícia de que o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, em Vitória (ES), foi reconhecido como patrimônio cultural brasileiro e inscrito no *Livro de registro dos saberes*. Trata-se de um gesto inaugural, o primeiro registro oficial de patrimônio intangível realizado no Brasil. O Ofício das Paneleiras de Goiabeiras é resultado de saberes e técnicas de herança indígena, apreendidos por descendentes de colonos e escravos. O processo é inteiramente controlado por mulheres: as panelas são modeladas manualmente, a queima é feita a céu aberto e as matérias-primas (o barro e a casca de uma planta nativa para tintura) são extraídas da região. O barreiro por elas usado esteve ameaçado, recentemente, de contaminação e destruição por motivos políticos e econômicos.

O registro do Ofício das Paneleiras tem também caráter simbólico. Constitui uma espécie de "matrimônio" (no sentido de herança materna) e aproxima diferentes etnias. Do ponto de vista da matéria-prima, no caso específico do barro, é claro seu acento mítico e seu caráter de elemento mediador primeiro. Em cada panela de barro, invertendo a imagem construída por Walter Benjamin (1994, p. 107), estão os vestígios das mãos das mulheres, como na narrativa estão impressas as marcas do narrador. De algum modo, essas mulheres lembram as amazonas e seus muiraquitãs, construídos em matéria anfíbia.

O gesto inaugural de registro do Ofício das Paneleiras criou uma tênue linha que alinhava a contemporaneidade à tradição milenar,

o Programa do Patrimônio Imaterial ao anteprojeto do poeta modernista. Resta saber se os novos desdobramentos da lei em ação darão continuidade a esses passos iniciais.

XIII

Mário de Andrade teceu narrativas e desenvolveu propostas preservacionistas. Seu discurso e outros vários que cobrem, descobrem e redescobrem o Brasil ajudam a compreender que, por baixo das "cobertas", não se encontra um Brasil estático ou uma nação pronta, "dada"; encontra-se, sim, uma nação "dita", que os discursos velam e revelam. A construção do patrimônio cultural brasileiro constitui também uma narrativa sobre o Brasil, visto que nela estão as marcas dos narradores, como os vestígios das mãos das paneleiras em suas panelas. Mas essas narrativas também nos marcam e nos constroem, condicionando nossas relações com o patrimônio espiritual brasileiro. É por isso que somos aquilo que somos.

Referências

ANDRADE, M. de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins; Brasília: MEC, 1965.

_____. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

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

_____. *Cartas de trabalho*: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945. Brasília: MEC/SPHAN/FNPM, 1981.

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

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

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

CHAGAS, M. *Há uma gota de sangue em cada museu*: a ótica museológica de Mário de Andrade. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Memória Social) – UniRio, Rio de Janeiro, 1997.

FALCÃO, J.A. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, S. (org.) *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

LE GOFF, J. *Reflexões sobre a história*. São Paulo: Edições 70, 1982.

MAGALHÃES, A. *E triunfo?* A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MEC/SPHAN/FNPM. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil*: uma trajetória. Brasília, 1980.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *O Registro do Patrimônio Imaterial*. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Iphan, 2000.

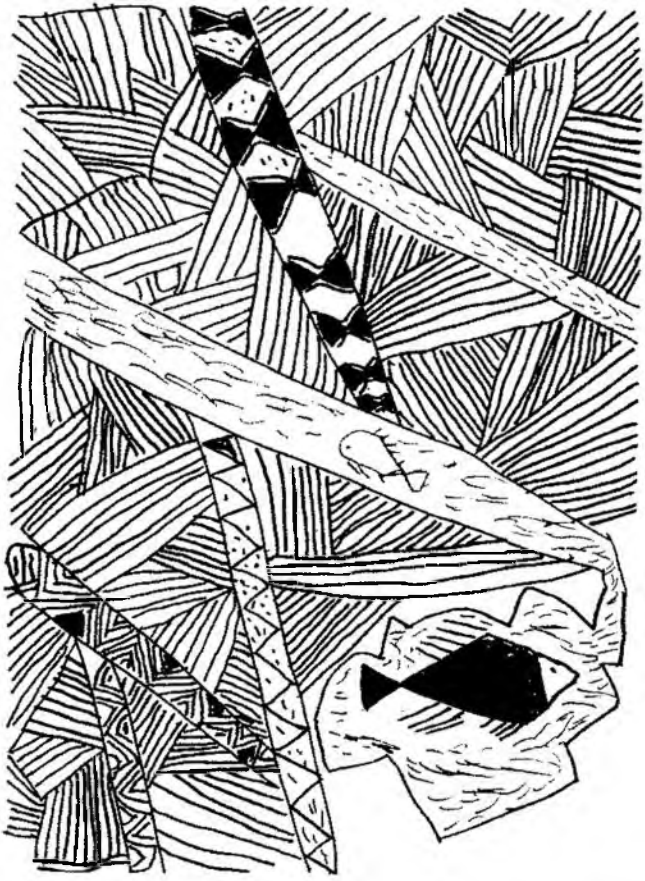
_____. *Cultura Hoje*, Brasília, ano 7, n. 146. dez. 2002.

RUSSIO, W. Cultura, patrimônio e preservação (texto III). In: ARANTES, A.A. (org.) *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e preservação. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, IBPC, n. 3, p. 7-11, 1990.

ŠOLA, T. Concepto y naturaleza de la museología. In: *Museum*. Paris: Unesco, 1989. p. 45-49.

_____. Contribuição para uma possível definição de museologia. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, IBPC, n. 3, p. 73-77, 1990.



II. MEMÓRIA E NARRATIVAS NACIONAIS

Composições. Waivisi Wajãpi/2000.

MUSEU IMPERIAL:
A CONSTRUÇÃO DO IMPÉRIO PELA REPÚBLICA

MYRIAN SEPÚLVEDA DOS SANTOS

> A nação não é mais um combate, mas um dado, a história tornou-se uma ciência social; e a memória um fenômeno essencialmente privado. A nação-memória teria sido a última encarnação da história-memória (Nora, 1984, p. 23).

Os museus caracterizam-se por coletar objetos que não pertencem mais à compreensão cotidiana da vida, estranhos ao tempo e à história que envolve. No entanto, essas instituições, além de contar a história do passado por meio de seus fragmentos, são essencialmente história. Este capítulo procura lidar com essa dupla personalidade dos museus: sua vocação de fazer história e seu pertencer à história.

As narrativas históricas reconstroem o passado de diversas maneiras e, além disso, os museus apresentam uma singularidade importante nesse narrar, que é a presença dos objetos. A história tanto pode ser determinada por uma lógica intrínseca à narrativa e subordinar os objetos em sua apresentação, como pode construir um sentimento comum partilhado, a partir dos objetos trabalhados. Por outro lado, é preciso considerar que os artefatos são testemunhos do passado e, como tal, são portadores de uma história que antecede aqueles que o resgatam do contínuo da história.

Intrínseca às diversas formas de narrativa histórica está a condição histórica de cada museu. Podemos dizer, de modo geral, que os grandes museus nacionais fazem parte da construção dos Estados nacionais, do discurso cientificista e historicista que se tornou hegemônico nos últimos dois séculos, e do aumento da participa-

ção da população em arenas públicas centralizadas. Mas a história não se desenrola de forma linear e muitas são as permanências que encontramos nos movimentos de mudança, entrelaçadas em sua singularidade, ignoradas ou simplesmente absorvidas e naturalizadas. A construção da nação brasileira tem traços em comum e singularidades em relação às formações nacionais europeias, ou mesmo norte-americanas. A constituição da nação vincula-se a estruturas hierárquicas de poder e à inclusão tardia da população negra, mesmo assim a partir de traçados racistas e excludentes. Ironicamente, em que pesem as grandes diferenças entre nações, um dos temas centrais da intelectualidade e das elites é justamente a procura da singularidade nacional.

O Museu Imperial (MI) foi criado em 1940, durante o Estado Novo, com a proposta de preservar a memória do Império durante um período em que intelectuais e políticos procuravam retraçar a noção de brasilidade. Desde a criação do museu, um nível de visitação altíssimo tem sido mantido, atingindo uma média de quase mil pessoas por dia, índice raramente encontrado nas demais instituições museológicas do país, que lutam para continuar a receber seus 10 mil visitantes anuais. Inegavelmente, é um dos museus aceitos pelos brasileiros como sendo uma de suas mais fortes referências culturais. Quem nunca foi ao museu mostra intenção de visitá-lo e quem já o visitou guarda dele boas lembranças. O que ele nos proporciona, que valores representa?

Texto e contexto: o Museu Imperial e o Estado Novo

A construção da identidade nacional deve servir aos membros da nação. Mitos e memórias coletivas, além de proporcionarem uma coerência interna à nova entidade que está sendo forjada, precisam satisfazer uma necessidade de sentido presente entre os que dela participam. A forma pela qual os brasileiros têm se compreendido como tal apresenta continuidades e rupturas ao longo do tempo. A abolição da escravatura e o movimento republicano deram ao país uma nova face. A ideia de uma nação que se cons-

tituía, segundo os moldes europeus, ignorando a população negra e procurando tradições ancestrais nos povos indígenas, identificados com o bom selvagem, não fornecia mais elementos capazes de unificá-la como nação em construção. O negro livre passa ao centro do debate da formação nacional, e a tradição romântica cede espaço ao ideário positivista de ordem e progresso. As lideranças nacionais, no entanto, são incapazes de formular teorias capazes de integrar democraticamente os diversos grupos étnicos existentes no país.

José Murilo de Carvalho (1988), ao analisar a constituição do imaginário republicano, destaca a influência do Positivismo e a ausência do mito de origem. Esses são elementos que fazem melhor compreender a tradição orientada para o futuro que deu forma à nação. O ideário positivista permitiu que os membros da pátria brasileira pensassem em si como parte de uma nação jovem, cuja realização ocorreria no futuro. Em contraste com os países europeus, fortemente calcados em tradições milenares, a nova nação tinha seu mérito nas promessas do futuro. Seu trunfo estava na possibilidade de explorar suas riquezas naturais e de se constituir como um grande país no futuro. O amálgama das três raças justifica-se com a purificação das raças e o embranquecimento progressivo dos negros.

Em 1922, por iniciativa de Gustavo Barroso, foi criado o primeiro museu de História no país, o Museu Histórico Nacional (MHN), instituição que se voltava para o "culto à saudade" e para reverenciar a tradição, aspectos rejeitados pelos republicanos positivistas. O MHN, inspirado pela tradição romântica e de forte caráter militarista, enaltecia os grandes heróis nacionais e voltava-se para a preservação do patrimônio pertencente às elites do país (Barroso, 1932 e 1938). É interessante observar que, embora promovesse o culto ao Império e à nobreza, o museu de Barroso nada tinha em comum com os estabelecimentos do gênero criados pelo Império. O MHN pode ser considerado um marco de transição, no que diz respeito ao perfil institucional dos museus, uma vez que o século XIX fora responsável basicamente pela criação dos grandes museus de História Natural, marcados pelo ciclo das grandes

viagens exploratórias, pela extração das riquezas naturais do país e pelo início do desenvolvimento da Ciência Natural. Tratava-se, naquela época, de erguer o Império, como tradição da nova nação que se formava em oposição ao republicanismo. O Império surge considerado objeto da tradição, quando não é mais um de seus elementos centrais.

Gustavo Barroso desenvolveu um papel crucial no desenho institucional que marcou o desenvolvimento da Museologia no país. Embora tenda a ser esquecido nos dias de hoje, o desempenho de Barroso ainda necessita ser analisado com maior densidade, para que um acerto de contas da Museologia com seu passado possa ocorrer. Barroso criou o curso de Museologia, em 1932, instituição que, até hoje, exerce papel fundamental na formação dos profissionais que ocupam posições relevantes nos diversos museus espalhados nacionalmente, bem como a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio nacional. A influência de Barroso não pode ser subestimada, pois ele foi intelectual de primeira grandeza no cenário nacional. Ingressou na Academia Brasileira de Letras em 1923; aderiu à Ação Integralista Brasileira em 1933, disputando a liderança do movimento com o líder integralista Plínio Salgado e destacando-se por suas posições antissemitas; participou ativamente do levante integralista de 1938; e manteve-se na direção do MHN até sua morte, em 1959, com a única exceção do período em que foi afastado por Getulio, devido a seu apoio a Júlio Prestes (1930 a 1932).

A partir da tomada do poder por Vargas, travou-se uma nova batalha no campo da formação cultural do país. Diversos setores da sociedade mobilizaram-se em torno da procura da origem da brasilidade e da consolidação dos elementos que pudessem dar sentido ao povo brasileiro. Talvez o que mais fortemente caracterize o período seja a ação direta do Estado na construção do nacionalismo, em relação ambígua com diversos setores que compunham a intelectualidade brasileira. Os movimentos organizados com forte apoio popular foram afastados, mas intelectuais de diversas correntes de pensamento tiveram seu espaço no governo. Modernistas e conservadores ocuparam cargos importantes em toda a estrutura

institucional e imprimiram suas marcas na política cultural desenvolvida pelo Estado.

Por um lado, havia os defensores do movimento modernista, que tentavam reelaborar o passado de forma a construir um perfil autônomo, crítico e libertário para a nação. Nas palavras de Mário de Andrade, o Brasil precisava concorrer, no concerto das nações, com sua parte pessoal, singularizada, capaz de enriquecer e alargar a civilização (1974). O termo *movimento antropofágico* não poderia ter sido mais bem cunhado para expressar as aspirações das novas tendências estéticas. A preservação do patrimônio cultural da nação era pensada por meio do levantamento da pluralidade de seus elementos, o que possibilitaria a consequente reelaboração desses elementos de forma inovadora (Morais, 1978, p. 124). Por outro lado, ocupavam cargos importantes nos órgãos federais os conservadores, ou *verde-amarelistas*, como eram chamados. Estes criticavam o conhecimento teórico e livresco dos modernistas e contrapunham a ele a "intuição", que deveria ser defendida pelo líder político, única fonte de poder capaz de desenvolver papel decisivo na orientação da política cultural do país. Os conservadores defendiam o culto aos elementos emblemáticos da nacionalidade, que deveriam ser definidos por meio da emoção ou dos sentidos, pois a formação de uma cultura nacional dependia apenas do reconhecimento intuitivo da consciência que os brasileiros tinham de si (id., ib., p. 135). Os conservadores desprezavam os princípios democráticos não só na política, mas também na constituição do caráter nacional. Em comum, havia a tentativa de construir uma nova brasilidade, a partir da ruptura com o formalismo do passado e com o que se dizia ser o mimetismo de estilos e padrões dos europeus.

É nesse contexto, em que modernistas e conservadores procuram usar a rede institucional do Estado para promover suas políticas públicas, que podemos compreender a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural (SPHAN), em 1937. Procurado pelo ministro Gustavo Capanema, Mário de Andrade estruturou as primeiras diretrizes para a formação de uma agência federal voltada para a preservação da herança artística e histórí-

ca do país. O SPHAN substituiu a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, iniciativa de Gustavo Barroso, principal concorrente, na disputa com os modernistas, na gestão federal do patrimônio (Fonseca, 1997). Na política cultural do Estado Novo, no entanto, preponderou o autoritarismo, a construção da base mítica do Estado forte que se tratava de construir, ficando em segundo plano a busca de raízes mais populares, aspecto que caracterizava a preocupação dos modernistas (Schwartzman, 1984).

Mário de Andrade foi excluído do Departamento de Cultura de São Paulo, após o golpe de 1937. O SPHAN foi dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, liderança próxima ao projeto modernista em sua postulação plural de preservação do patrimônio cultural da nação. Mário de Andrade conservou-se consultor permanente de diversos órgãos federais relacionados ao projeto cultural, mantendo, inclusive, correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, que permaneceu em seu posto de 1937 a 1969 (Bomeny, 1995). A perspectiva mais pluralista, no entanto, defrontou-se com uma cultura *estadonovista* que, paulatinamente, excluiu a representação mais ampla da sociedade em favor de uma política de patrimônio vigiada, controlada e regida pelos valores dos setores dominantes que se aglutinavam no poder. As medidas voltadas para a preservação da cultura popular, por exemplo, só foram possíveis bem mais tarde, e a intervenção da população na definição de qual seria o patrimônio a ser preservado ainda está por se constituir.

O MI foi criado, em 1940, durante o período *estadonovista*, com o apoio direto de Getulio Vargas. Segundo relato de seu ex-diretor, Lourenço Lacombe, o ex-presidente costumava veranear sempre em Petrópolis (RJ) e passear pela cidade.[1] Num desses dias, ele entrou no Museu Histórico de Petrópolis e foi recebido pelo diretor, Alcindo Sodré, que o acompanhou na continuação do passeio, sugerindo-lhe a ideia de criar o Museu do Império. A ideia foi bem recebida e concretizada, a partir da liderança do próprio Alcindo Sodré, que dirigiu a instituição até 1952.

1. Entrevista realizada, em 1988, com o então diretor do MI, Lourenço Luiz Lacombe, por ocasião da formulação da dissertação de mestrado de Santos (1989).

Segundo o Dec.-Lei 2.090, de março de 1940 (Lacombe e Cotrim, 1987), que criou o MI, este tinha por finalidade

> recolher, ordenar e expor objetos de valor histórico ou artístico referentes a fatos e vultos dos reinados de D. Pedro I e, notadamente, de D. Pedro II; colecionar e expor objetos que constituam documentos expressivos da formação histórica do Estado do Rio de Janeiro e, especialmente, da cidade de Petrópolis; realizar pesquisas, conferências e publicações sobre os assuntos da história nacional em geral e de modo especial sobre os acontecimentos e as figuras do período imperial, assim como da história do Estado do Rio de Janeiro e, particularmente, da cidade de Petrópolis.

Como pode ser observado, havia a intenção de se criar uma coleção de objetos relacionados a fatos e vultos do Império, como também à formação histórica do Rio de Janeiro, da cidade de Petrópolis e da própria nação. Embora esse decreto tenha sido válido por 25 anos, podemos afirmar que a coleta de material, no MI, sempre foi centrada na monarquia brasileira, principalmente na figura de D. Pedro II.

Portarias posteriores consolidaram a ênfase na história da Monarquia. A Portaria 487, de outubro de 1975, assinada pelo ex-ministro Ney Braga, que, por sua vez, reafirma os termos da Lei 4.639, de maio de 1965, promulgada pelo então presidente Castelo Branco, estabelece que o MI tem por finalidade

> preservar o patrimônio cultural representado por objetos, peças e documentos de importância histórica e artística, ligados à história da monarquia brasileira, bem como promover a difusão da história e da cultura brasileira.

A preservação dos objetos que constituem documentos expressivos da formação histórica do Estado do Rio de Janeiro e da cidade de Petrópolis jamais ocupou lugar central nas atividades do MI, apesar de a instituição ter origem no antigo Museu Histórico de Petrópolis.

Mas qual teria sido o papel do Império na construção de nação que se forjava no regime Vargas? Qual a relação entre as narrativas do MI e a historiografia da época?

A história-memória do Império

A revogação do banimento da Família Imperial e o traslado das cinzas de Pedro II para o Brasil é uma marca do governo Epitácio Pessoa, da mesma forma que a construção do mausoléu para os imperadores Pedro II e Tereza Cristina, em Petrópolis, é uma marca do governo Vargas. Para ambos os estadistas, o Império já não era uma ameaça a ser combatida, mas um elemento simbólico a ser incorporado dentro dos novos traçados que se constituíam. O MHN e o MI podem ser compreendidos nesse contexto. O primeiro foi construído durante o governo de Epitácio Pessoa; o segundo, durante o Estado Novo. Os dois estabelecimentos privilegiaram o culto ao Império e à nobreza, numa perspectiva que valorizava as tradições e o continuísmo com o passado. Ainda assim, são muitas as particularidades que definem cada uma das instituições formadoras do novo caráter nacional.

Embora não se tenha o objetivo de traçar uma abordagem comparativa, tarefa que já foi realizada (Santos, 1989), é importante destacar que as duas instituições veicularam abordagens bem distintas em relação ao passado. Enquanto no MHN privilegiou-se o aspecto militarista do Império, com batalhas e conquistas sendo saudadas, no MI a ênfase recaiu sobre o período de mais de meio século de estabilidade, patrocinado por D. Pedro II. No MHN, coleções foram formadas com objetos similares aos que se acumulavam nos moldes do antigo *antiquarianismo*, no qual a autenticidade dos artefatos era o valor a ser exposto. No MI, as coleções serviram à invenção de ambientes de forma a enaltecer o espírito de uma época. A vocação autoritária e disciplinadora do primeiro e a vocação populista do segundo compõem o discurso historiográfico do período getulista.

O MI foi constituído como um museu de História e seu primeiro diretor foi Alcindo Sodré, historiador emérito e ex-diretor do Museu Histórico de Petrópolis. Entretanto, desde as primeiras exposições, não se observava uma preocupação com fatos ou eventos, com causas explicativas ou, ainda, com as transformações estruturais. Os novos caminhos tomados pela historiografia brasileira, que, a partir da década de 1930, passou a criticar a história dos grandes heróis ou dos grandes feitos do passado, em prol de análises que considerassem as transformações econômicas, políticas e sociais, não exerceram grande influência na concepção adotada pelo estabelecimento. Durante alguns períodos, historiadores com concepções próximas à historiografia estruturalista ou culturalista francesa estiveram presentes no referido museu. Algumas exposições procuraram forjar certas linhas do tempo e discussões sociológicas, mas, em grande parte, estas foram iniciativas que não marcaram as linhas mestras adotadas pelos diretores da instituição. O distanciamento entre as tarefas de pesquisa e aquelas voltadas para idealização museográfica foi diagnosticado e criticado por muitos dos historiadores que lá trabalharam.

Desde sua criação, as principais diretrizes encontradas no MI estão relacionadas à homenagem a Pedro II e à Monarquia. Procura-se, portanto, homenagear, e não apenas retratar o que foi o Império. Essa construção da metáfora do que fora o Império dá ao MI um lugar especial entre os museus brasileiros, pois claramente mescla fantasia e realidade, o que insinua, por um lado, o fato de o museu ser fortemente criticado pelos historiadores e, por outro, admirado por um público massivo, totalmente seduzido pelos faustos do Império.

Alcindo Sodré criticava o acúmulo de peças e antiguidades, as relíquias que Gustavo Barroso tanto idolatrava no MHN, e apontava para um desenho institucional mais próximo ao imaginário popular. O MI voltou-se para atender o grande público – um eterno ausente nos demais museus brasileiros –, apontando com bastante clareza que a tarefa do museu era, a um só tempo, ensinar e seduzir. Segundo ele,

> o antigo museu, com mostruários reunindo objetos díspares, ao qual se poderia denominar, apropriadamente, "museu-bazar", está hoje fora de moda. [...] Essa ideia teve de ceder terreno ao critério de que o museu deve responder às necessidades de visitantes e conhecedores, isto é, ser um instrumento não só de acúmulo e preservação de um patrimônio espiritual, mas também o instrumento de ciência, deleite e educação do grande público (1950, p. 18).

Alcindo Sodré foi sucedido por Paulo Olinto de Oliveira, que permaneceu pouco tempo no cargo, e, logo depois, por Francisco Marques dos Santos, que dirigiu o museu de 1954 a 1967. Mesmo sob a direção deste reconhecido avaliador de inventário, grande entendido da História da Arte e responsável pela incorporação ao acervo de pratarias, medalhas e objetos de arte, o palácio, ainda que palco de especialistas e colecionadores, guardou o clima de sua criação. Apesar de haver salas que mostravam coleções de porcelanas e cristais, o museu não se transformou em um antiquário ou em uma galeria de retratos. As telas de artistas renomados, como as de Vinet, adquiridas segundo o critério da "obra pela obra", trouxeram paisagens que foram dispostas com equilíbrio, ao longo dos corredores e das salas da casa imperial.

As imagens de realeza, de nobreza e de monarquia exerceram (e o fazem ainda hoje) um fascínio muito grande sobre o público. Entre os estudos antropológicos, a preocupação em compreender a natureza humana e resgatar a dimensão simbólica da realidade, com lógica própria, mesmo quando considerados os referenciais políticos e sociais, leva a um tratamento cuidadoso em relação aos objetos, por serem eles quase sempre portadores de uma função eminentemente simbólica.

Malinowski, em um de seus mais importantes trabalhos sobre os nativos das Ilhas Trobriands (1976), propõe uma interessante analogia entre os objetos que descreviam o *kularing* (circuito de trocas) e os objetos – refere-se às joias da Coroa britânica – expostos em museus, ambos com função essencialmente simbólica. Para os nativos, os objetos representavam o selo de uma aliança

entre dois indivíduos; para o Ocidente, as joias também possibilitavam a comunicação entre indivíduos.

> [...] as joias da Coroa britânica, como quaisquer objetos tradicionais demasiado valiosos e incômodos para serem realmente usados, representam o mesmo que os *'vaygu'a'*: pois são possuídos pela posse em si. É a posse, aliada à glória e ao renome que ela propicia que constitui a principal fonte de valor desses objetos. Tanto os objetos tradicionais ou relíquias históricas dos europeus quanto os *'vaygu'a'* são apreciados pelo valor histórico que encerram. Podem ser feios, inúteis e, segundo os padrões correntes, possuir muito pouco valor intrínseco; porém, só pelo fato de terem figurado em acontecimentos históricos e passados pelas mãos de personagens antigos constituem um veículo infalível de importante associação sentimental e passam a ser considerados grandes preciosidades (Malinowski, 1976, p. 80).

O projeto do museu, portanto, diferenciava-se bastante dos apelos modernistas, e é interessante compreender os elementos presentes em sua narrativa. O núcleo central do MI, composto pela residência de verão de D. Pedro II e anexo, foi construído de forma a criar uma imagem da suntuosidade da corte. No interior do museu, as peças notáveis são, sem dúvida, as insígnias imperiais – o manto, o cetro e a coroa – que, assim como o salão de música e o de jantar, o quarto de dormir, o gabinete do imperador e a sala do trono, ajudam a recriar ambientes. As legendas e etiquetas são bastante escassas e os textos históricos praticamente não existem. A impressão é mais forte do que a reflexão.

Além do fascínio que o cetro e a coroa exercem, o MI ainda tem o privilégio de estar localizado numa casa que lhe confere um poder evocativo muito forte. É um museu que fala do passado, a partir do local onde ele realmente aconteceu. Vários são os depoimentos que atribuem aos museus que preservam o lugar de origem uma maior popularidade e aceitação por parte do público, sejam eles considerados *site-museums*, isto é, museus de História situados onde ela aconteceu, ou *casas históricas*, isto é, casas preservadas de antigos moradores ilustres (Hudson, 1987, p. 144-171).

O palácio de verão de D. Pedro II parece ter feito parte dos rituais do Império. Os manuais do museu enfaticamente ressaltam que aquele palácio fora o único, até então, construído no Brasil para ser a residência de um chefe de Estado. Segundo Schwarcz (1998, p. 236), esteios de madeira de lei; o saguão em branco e preto, de mármore belga e de carrara; colunas gregas; ferragens de qualidade; tudo isso integrava o Palácio de Petrópolis e fazia parte do cenário que espelhava a grandeza dos imperadores para seus súditos.

O rito da Monarquia, entretanto, fora tão construído no passado quanto ainda o é no presente. A pompa imperial encenada no MI não procurava (como ainda não o faz) refletir a vida palaciana, mas ampliar o cenário teatral. Segundo relatos de época e de alguns historiadores que se voltaram para a pesquisa das práticas cotidianas no palácio, a realeza brasileira não teria reproduzido, no país, o mesmo rigor dos rituais europeus. Em Petrópolis, o ritual dos imperadores parecia ainda menos rigoroso do que na capital. Segundo o próprio Alcindo Sodré (1950, p. 18):

> Antes do mais, deve-se dizer que não se poderia pensar na restauração pura e simples do que fora o antigo Palácio Imperial de Petrópolis, e isso porque o mobiliário, as alfaias e demais utensílios desse palácio caracterizavam-se pela sua modéstia, e outro tanto pelo fato de, em geral, não trazerem sequer o sinal de seu proprietário. O que existia, em número relativamente exíguo, e de maior valor em qualidade e arte, e devidamente autenticado, encontra-se nos Paços da Corte, e hoje estão disseminados por dois ou três museus, algumas repartições federais ou nas mãos de poucos colecionadores.

Em depoimento de 1988, o ex-diretor do MHN e pesquisador no Museu Imperial, professor Gerardo Brito Raposo da Câmara[2] relatou que

2. Entrevista realizada em 1988, com o professor Gerardo Brito Raposo da Câmara, diretor do MHN entre 1971 e 1984 e pesquisador no MI durante a segunda metade dos anos 1980, por ocasião da formulação da dissertação de mestrado (Santos, 1989).

há aqui [no Museu Imperial] uma reconstituição ideal da Monarquia brasileira, que poderia ser colocada em São Cristóvão, no Tribunal Superior de Justiça ou em qualquer outro lugar. Não é como era de fato, porque aqui não havia trono ou sala de Estado. Há uma *mise-en-scène*, meramente de caráter didático e que não tem apoio de veracidade histórica. Então é preciso que se diga no catálogo que o que há é uma visão, uma criação ideal. A gente não sabe se era assim. Se você pegar os relatórios da Superintendência da Imperial Fazenda, e nós temos fotografias, você verá que o Imperador vinha para o Palácio para descansar, para passar uma temporada. A casa, a cada ano, era arrumada com uma destinação diferente. Na ala velha, direita, havia os quartos das damas de companhia. Ali havia algumas dependências com um mundo de colchões, com um mundo de camas. Era um mundo de quartinhos, como se fosse uma grande casa de campo. A utilização abrasileirada da coisa era essa. Isso é muito curioso a gente sentir.

O ex-diretor Lourenço Luiz Lacombe também ressalta que a edificação não tinha requintes arquitetônicos que a distinguissem como palácio, cabendo-lhe a dessemelhança apenas por destinar-se à residência de um monarca. A singeleza da edificação é associada à personalidade do imperador por Lacombe, que ressalta seu caráter simples, porém capaz de evidenciar-se como símbolo da nobreza. Provavelmente, algum impacto tivera o palácio aos olhos dos brasileiros. Porém, aos olhos dos viajantes de época, o palácio de verão de Pedro II estava longe de impressionar:

O palácio do imperador é uma simples casa de campo modesta, franca e risonha, a algumas toesas do rio (Ribeyrolles ap. Lacombe e Cotrim, 1987, p. 44).

O palácio de verão do imperador, edifício mais elegante e menos sombrio que aquele de São Cristóvão (Agassiz ap. Lacombe e Cotrim, 1987, p. 46).

Triste edifício que satisfaz talvez às exigências de um comerciante abastado, mas não corresponde aos deveres de representação de um grande monarca (Wurtemberg ap. Lacombe e Cotrim, 1987, p. 46).

Sabemos que não se estabelece uma reconstituição fidedigna do passado. Enquanto, para alguns, o palácio era modesto, para outros, demonstrava aspectos de distinção imperial. Independentemente dos debates de época, o MI nunca procurou ser uma "casa histórica", um tipo de museu que opta por manter objetos e, mesmo, a estrutura arquitetônica inalterada. O palácio, que, para muitos, era modesto originalmente e em nada fazia lembrar a suntuosidade de São Cristóvão, adquiriu seu aspecto atual a partir da incorporação de peças oriundas de demais palácios imperiais. Os ambientes que foram reconstituídos ao longo do tempo sofreram diversas transformações, mas nunca procuraram reconstituir a casa de campo do imperador, respeitando os inventários, ainda que incompletos, do mobiliário existente.

O MI afastou-se, portanto, do que poderia ser uma tentativa de reconstituição do que fora a casa de D. Pedro II. Inegavelmente, essa teria sido uma tarefa difícil, uma vez que, após a partida da Família Real para o exílio, o palacete de Petrópolis foi ocupado pelo colégio Notre Damme de Sion (1894-1908) e pelo colégio São Vicente de Paulo (1909-1940), havendo dispersão dos objetos que o compunham. Contudo, não foi a dificuldade da reconstrução de época que marcou a história do MI.

De forma muito distinta de obras que reconstroem casas e monumentos históricos, à procura do autêntico e do original, as reformas do palácio caminharam em sentido inverso, visando sempre a recriar a imagem de uma época de luxo, elegância e distinção. Os funcionários mais antigos orgulham-se do estado de conservação e limpeza das salas e, em vez de fidelidade às peças originais, optaram por objetos que, mesmo tendo origens diversas, estivessem num bom estado de conservação. Alcindo Sodré nunca teve a intenção de reproduzir com absoluta verossimilhança um determinado lugar da História. Indiferente à historiografia corrente e à procura de preservação do autêntico, enaltecida por parte dos museólogos, ele priorizou e deu destaque à recriação de um ambiente, formado por um conjunto de objetos que se encontravam envolvidos por um forte conteúdo simbólico. A boa receptividade

pelo público à criação da fábula do Império provavelmente fortaleceu a ação de seus sucessores, no sentido de preservar a "imagem" em vez de o "retrato" do Império.

Além da ostentação e do luxo, o MI utilizou, por muito tempo, empregados curvados no vestíbulo, que colocavam pantufas nos pés dos visitantes, ritual que, de certa forma, reproduzia o lugar do escravo no Império. As pantufas impediam, como ainda impedem, o contato profano do plebeu com o mundo sagrado. Atualmente, as barreiras de *blindex* isolam com maior altivez as salas a serem observadas, enaltecendo a distinção e o peso da autoridade de um regime que tinha como base regras e normas rígidas de etiqueta.

O MI é, portanto, fruto dessa valorização do imaginário popular de reis e rainhas. Segundo Lacombe, Alcindo Sodré, quando criança, teria estudado no colégio São Vicente de Paulo, instalado no prédio que antes fora o palacete, e, de seu dormitório, à noite, olhava para os estuques do salão hoje ocupado pelo trono imperial, sonhando com a possibilidade de reconstrução do palácio. Já adulto, Sodré teria perseguido o sonho infantil. Evidentemente, o sonho de criança que Sodré cultivou, de se reencontrar num palácio imperial, é o sonho que ainda hoje anima as visitas ao MI.

Como vimos, eram os conservadores que defendiam a retomada dos valores nacionais a partir da "intuição" do que seria o conteúdo da brasilidade, que deveria ser defendida pelo líder máximo da nação. O projeto do museu, conservador dos valores ancestrais, acabou sendo bastante inovador, principalmente se comparado aos demais projetos museológicos da época. A preferência do público pelos museus que "reencenam" o passado, muitas vezes utilizando até mesmo atores vestidos com trajes de época, e a influência da museologia norte-americana nas últimas décadas são constatadas em vários estudos. Vejamos o que diz Germain Bazin:

> Esta preferência do público pelos museus de ambiência deve ser relacionada a uma orientação do gosto [...] Mais do que pela obra de arte, interessa-se pela vida dos homens do passado de quem ela é a emanação. A ambiência histórica torna-se o objetivo do museu, e

não mais o autor da obra. A influência americana conduz na Europa o gosto pelas *period rooms* (1967, p. 273).

Na América, onde o público atribui pouca importância às informações históricas, reduziram-se frequentemente os catálogos a sequências de imagens que trazem simples legendas (id., ib., p. 278).

D. Pedro II e Getulio Vargas: a consagração do poder

Mas foi só em 5 de dezembro de 1939, com a presença do presidente Getulio Vargas, que se inaugurou a capela mortuária em Petrópolis. [...] Nesse cenário, ideal para o teatro da consagração, eis que D. Pedro, pelas mãos de um presidente forte como Getulio Vargas, volta como um rei popular, um herói nacional, que como tal não tem nem data, nem local, nem condição (Schwarcz, 1998, p. 513).

A criação do Museu, em 1940, e sua inauguração, três anos mais tarde, em 16 de março de 1943, sob a tutela do governo Vargas, não foram um acidente (Soares, s/d). A ideia tampouco era nova. Desde, pelo menos, 1922, Alcindo Sodré, na época vereador da Câmara Municipal de Petrópolis, conforme seu relato, batia-se pela transformação do antigo palacete de verão do ex-imperador num museu nacional.

[...] o brasileiro, ao penetrar os umbrais dessa casa, não vai satisfazer uma simples curiosidade de ver como era um palácio imperial, mas receber e guardar a indelével impressão educativa de se sentir contemplado por um passado que soube cumprir bem alto a sua missão no serviço da pátria (Sodré, 1950, p. 36).

No momento de sua inauguração, o museu teve seu valor consagrado pelo público e por um interesse político que visava ao fortalecimento de determinado conceito de nação. Para que se erguesse um museu monarquista, expulsando do prédio um educandário,

foram necessários o momento político adequado e o interesse pessoal do presidente Vargas. Não se tratava mais de erguer um monumento épico à nação, como o fizera o MHN. No MI, a questão da pátria não aparece vinculada a batalhas, delimitações de fronteiras, mas sim ao pulso forte, íntegro e centralizador de um chefe de Estado que "soube cumprir bem alto a sua missão no serviço da pátria" (id., ib.).

Os objetos e as lembranças que estão vivas no MI ajudam a construir a imagem de D. Pedro II como um grande estadista brasileiro, esclarecido, iluminado, antes de tudo amigo do povo e das letras e, por que não, o responsável por meio século de paz e tranquilidade. D. Pedro II é associado àquele que garante a unidade nacional, a emergência das liberdades individuais e a prosperidade econômica e financeira. Essas foram condições capazes de elevar o país ao *status* de primeira potência sul-americana – uma construção que interessou a Getulio, em 1940, e que não parece ser totalmente desprovida de atenção nos dias atuais.

O MI não procura reunir estandartes, brasões, armas e troféus de guerra, todos juntos em salas e gabinetes, nem mostrar, ao público, paredes repletas de retratos de vultos e fatos heroicos. Ele, ainda hoje, recria uma época pelo uso de determinados quadros sociais da memória. Os historiadores têm mostrado que, durante a Monarquia, o poder mantinha-se a partir de sua enorme visibilidade, o que acontecia por meio dos rituais e das pompas, que hoje parecem destituídos de sentido ou supérfluos. No Brasil, alguns historiadores, estudiosos da formação do Estado imperial brasileiro, resgataram a relevância dessa imagem teatral do poder exercido por D. Pedro II (Carvalho, 1988; Mattos, 1987; Schwarcz, 1998). Ilmar R. de Mattos (1987, p. 191) analisa assim a sagração do imperador:

> Ali, na comemoração preparada pelos saquaremas, não deixavam de estar presentes muitos dos pressupostos que sustentavam o princípio conservador: fausto e nobreza; a submissão ao superior, expressa na concessão do beija-mão; as casas, destacadas por suas ornamentações, ordenando e limitando as ruas; o desfile cadenciado e organi-

zado, reservando um lugar para cada personagem, como símbolo da ordem triunfante.

Compreender o MI é compreender, também, a capacidade de evocar épocas passadas que a casa e os objetos lá preservados têm. O historiador Pedro Calmon não poderia deixar mais explícito o papel do MI na restauração do Império:

> Quem quiser sentir a época, compreendê-la, tatear-lhe a velha realidade, há de fazer esta peregrinação, subir estas escadas, olhar estas relíquias e reverenciar este nome. D. Pedro II mora na Catedral, no jazigo sóbrio e branco. Está vivo no Museu, na sua mansão feliz e bela. Só os grandes povos reconhecem – e amortizam – a dívida da gratidão. O museu é um pagamento (Calmon ap. Lacombe e Cotrim, 1987, p. 72).

A história da construção do MI é, toda ela, repleta de lembranças, sonhos e intenções que se mantêm vivos em todos os diretores. A fantasia de criança de Alcindo Sodré confunde-se com os mitos da realeza, que se fazem ainda presentes nos dias atuais na fantasia dos brasileiros. O MI conseguiu engenhosamente entrelaçar a "história oficial" da época com a história de nossos avós, em que o tempo perde singularidade e a memória une passado e presente.

O Museu de Petrópolis procura despertar o "espírito" de uma época, por meio de testemunhos vivos do passado. Os rituais são muitos. Membros das poderosas famílias cariocas, como os Guinle, os Paula Machado e os Modesto Leal doaram peças da antiga Família Imperial, que haviam sido arrematadas em leilões no Rio de Janeiro, para o museu. O acervo doado implica prestígio e ascensão social. Mas o que se observa é que a instituição faz questão de preservar estreitos vínculos com os doadores, reiterando a construção de uma identidade, entre os herdeiros do luxo do Império, com a casa que representa o mundo que os distingue. Muitos frequentavam a caráter as festas promovidas pelo museu, demonstrando sua credibilidade e confiança na casa

imperial. Os descendentes da Família Imperial vivem, passeiam e são reconhecidos em Petrópolis, cidade do imperador, que foi construída na mesma época em que o palácio. Muitos dos hábitos da antiga residência imperial são narrados pelos funcionários: a ala direita era repleta de pequenos quartos, destinados às damas de companhia e às amas; a sala que antecede à de jantar vivia repleta de caixotes embrulhados em folhas-de-flandres, para que a temperatura dos pratos a serem servidos fosse mantida, e assim por diante.

Há, no MI, a tentativa de aproximar passado e presente, pela memória, isto é, da história que é contada e recontada entre pares. É interessante observar, por exemplo, como pequenos costumes são preservados pelos funcionários do museu até os dias atuais. Os funcionários do MI referem-se à ala que se localiza à esquerda do observador como a ala direita do palácio. Esse hábito vem do passado, é um hábito de numismatas e de outros estudiosos que consideravam o objeto ponto de partida do olhar, em detrimento do sujeito que olha. Enquanto o distanciamento temporal é característico do texto historiográfico, a aproximação entre passado e presente ocorre nos processos mnemônicos. Ao preservar rituais, histórias que são recontadas entre pares, laços de amizade e trocas de favores, o museu retoma uma tradição, ainda que com a possibilidade de refazê-la, segundo as intenções do presente.

Considerações finais

A memória cristaliza-se quando seu objeto já não existe mais. É sempre uma recriação deste e, como tal, guarda continuidades e diferenças em relação ao passado vivenciado a que se reporta. Os "suportes da memória", designação dada por Pierre Nora a tudo aquilo que ainda tem algum vínculo com o rito e com o sagrado numa sociedade que dessacraliza, são objetos, ou mesmo sentimentos, os quais se procura dotar de uma espécie de imortalidade, mas que, paradoxalmente, só sobrevivem graças à

mutação contínua de significados que vão adquirindo junto aos homens. O acervo museológico é sempre produto da atividade humana, da História, das relações de poder.

O MI tem priorizado a construção de um mundo de espetáculo, cuja base é a imagem. No palco de que falamos, não há escravos ou problemas sociais. Brilham os reis, não os súditos. Pedro II é o monarca, o dono da coroa, o centro da Corte. Sua estada no palacete de verão, as longas caminhadas, a erudição extremada, a curiosidade pelo povo sobre o qual reinava perfazem seu perfil. A crueldade da escravidão, o ócio prolongado de um chefe de Estado, o diletantismo, enfim, atributos que permeiam alguns dos valores de nosso tempo parecem não ter ressonância ou não fazer parte da história recriada.

É fundamental compreender, no entanto, que as linguagens inscritas nos museus têm leituras diferenciadas e não devem ser vistas como detentoras de uma lógica própria, nem submissas a um modelo funcional fixo. Elas são produto de uma relação contínua entre os homens em que a dominação caminha junto ao consentimento. A aceitação indiscriminada da sacralização de determinados objetos indica a incorporação, pela sociedade, de um conjunto de ideias e pensamentos. Essas representações ligam-se a sentimentos profundos e generalizados, que são disputados por diferentes grupos, os quais lutam para associar a eles ideias e crenças de conteúdos diversos.

Referências

ANDRADE, M. de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

BARROSO, G. *As colunas do templo*: erudição, folclore, história, crítica, filologia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1932.

_____. *História militar do Brasil*. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938.

BAZIN, G. *Le temps de musée*. Liège-Bruxelles: Desoer, 1967.

BOMENY, H.B. O patrimônio de Mário de Andrade. In: CHUVA, M. *A invenção do patrimônio*: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Iphan, 1995.

CÂNDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CARVALHO, J.M. *Teatro de sombra*: a política imperial. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: Iuperj, 1988.

FONSECA, M.C.L. *O patrimônio em processo*: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan, 1997.

HUDSON, K. *Museums of influence*. Nova York: Cambridge University Press, 1987.

LACOMBE, L.L.; COTRIM, A. *Museu Imperial*. Rio de Janeiro: Colorama, 1987. p. 11.

MALINOWSKI, B. Argonautas do Pacífico Ocidental. In: *Malinowski*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Col. Os Pensadores, v. 43.

MATTOS, I.R. de. *O tempo de Saquarema*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1987.

MORAIS, E.J. *A brasilidade modernista*: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

SANTOS, M.S. *História, tempo e memória*: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional. Dissertação (mestrado) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 1989, p. 179.

SCHWARCZ, L.M. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZMAN, S. et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SOARES, A.J. *Museu Imperial de Petrópolis*. Rio de Janeiro: AGGS, s/d. Catálogo.

SODRÉ, A. de A. *Museu Imperial*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1950.

MEMÓRIA POLÍTICA E POLÍTICA DE MEMÓRIA*

MÁRIO CHAGAS

Ao assentar a lupa sobre o tecido resultante da costura entre memória e poder, o pesquisador coloca-se em condições de compreender a teia de forças que lhe confere sentido. Memória e poder exigem-se. Onde há poder, há resistência, há memória e há esquecimento. O caráter seletivo da memória implica o reconhecimento de sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável. A ação política, por seu turno, invoca, com frequência, o concurso da memória, seja para afirmar o novo, cuja eclosão dela depende, seja para ancorar no passado, em marcos fundadores especialmente selecionados, a experiência que se desenrola no presente.

É a ação política, não necessariamente partidária, que faz coincidirem memória, identidade e representação nacional; pisoteando a "macia flor de olvido" (Andrade, 1976, p. 183), confundindo identidade com pertencimento (Serres, 1997) e operando no sentido de transformar "uma" representação do nacional "na" marca expressiva do nacional, "uma" representação de memória "em" memória, como se o nacional e a memória pudessem ser enquadrados e fixados. Ações políticas dessa ordem são, por exemplo, perpetradas por instituições que tratam da preservação e da difusão do denominado "patrimônio cultural material e imaterial". Entre essas instituições, o pesquisador pode destacar os museus nacionais, que operam a um só tempo como campos discursivos, centros de interpretação e arenas políticas.

* A colaboração de Andréa Prates, Ecyla Brandão, Lúcia Vieira e Miriam Benevenute foi importante para o desenvolvimento deste capítulo.

Nos museus nacionais, sobretudo os históricos, está em pauta a preservação, o uso e a transmissão de determinada herança cultural, composta de fragmentos a que se atribui o papel de representação do nacional,[1] ou melhor, de representação de determinados eventos, narrados sob determinada ótica. Essa herança, à medida que se articula com fatos, acontecimentos, processos e conjunturas políticas, é convertida em memória política. Por sua vez, a preservação e a difusão dessa memória está atrelada à política de memória posta em curso pelas instituições museológicas.

O tema é atraente e tem sido abordado de diversos ângulos. Com o presente capítulo, o pesquisador quer contribuir, de modo singelo, para a construção de um novo olhar, lançado sobre o perfume das flores de memória. Em termos estratégicos, visando a uma maior precisão e melhor delimitação temporal e espacial, a pesquisa foi concentrada em um único documento ou bem cultural. Trata-se de uma pintura histórica, realizada por Aurélio de Figueiredo, em 1896, denominada "Compromisso constitucional" e que integra o acervo do Museu da República, criado em 1960, por ocasião da transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília.

O discurso expográfico do Museu da República atua como um elemento mediador entre o público e a obra concebida pelo artista que, por sua vez, funciona como mediador entre o acontecimento e os pósteros. O Museu da República interpreta a obra que, por sua vez, interpreta o acontecimento. Aurélio de Figueiredo, ao pintar o "Compromisso constitucional", cinco anos depois do acontecimento, produz uma obra que quer habitar o imaginário social republicano e dizer como aquele acontecimento processou-se. O artista, por esse ângulo, é produtor privilegiado de memória política, pois deseja reconstituir o acontecimento com seu estilo, sua memória. Entre o público visitante e o acontecimento, há uma dupla mediação.

1. No Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional estão incluídos, na categoria "museus nacionais": Museu Histórico Nacional, Museu da República, Museu Imperial, Museu Nacional de Belas Artes e Museu da Inconfidência. Essa categorização é reconhecidamente polêmica e também está vinculada a questões orçamentárias.

O presente capítulo, dividido em quatro partes, toma o "Compromisso constitucional" como base para uma investigação que se debruça sobre a memória política no início da República, sobre o papel mediúnico[2] do artista e do museu e sobre a política de preservação (e uso) de representações de memória, levada a efeito pelo Museu da República.

Memória política

Ecléa Bosi (1998, p. 453), no quarto capítulo de seu livro, esclarece que a lembrança de "fatos públicos" apresenta um "pronunciado sabor de convenção" e um visível "teor ideológico". Na arena da memória política, a intervenção dos juízos de valor é notável. Segundo Bosi, "o sujeito não se contenta em narrar como testemunha histórica 'neutra'. Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da história, e reafirmando sua posição ou matizando-a".

A memória política, ao ser invocada, não reconstitui o tempo passado, mas faz dele uma leitura, banhada nas experiências objetivas e subjetivas daquele que lembra. De acordo com a autora, "a memória dos acontecimentos políticos suscita uma palavra presa à situação concreta do sujeito" (id., ib., p. 454). Por mais natural que possa parecer, essa memória é construção que se atualiza no presente e projeta-se para o futuro. Para atualizar-se e projetar-se de um tempo em outro, a memória lança mão de diversas fontes. Estudando o processo de construção e perpetuação da "memória política, social e histórica do trabalhismo", João Trajano Sento-Sé (1999, p. 99) observa que os meios de transmissão da memória não passam apenas pela oralidade, mas também por histórias, relatos e documentos.

2. O termo "mediúnico" foi aqui empregado para indicar o papel do artista e do museu como mediadores de emoções, pensamentos, intuições e sensações, entre público e fatos, fenômenos e acontecimentos.

O termo "documento" merece atenção especial. Ainda que seu uso corriqueiro esteja associado à ideia de fonte textual, ele tem sentido de suporte de informação e, como indica Paul Otlet, citado por Fonseca (1983, p. 5), aplica-se a livros, revistas, jornais, desenhos, filmes, discos, selos, medalhas, fotografias, esculturas, pinturas, monumentos, edifícios, espécies animais, vegetais e minerais etc. A origem latina do termo (*doccere*) indica que documento é aquilo que ensina algo a alguém. Nesse sentido, parece claro que a transmissão de memória política, ao valer-se de documentos, no sentido mais amplo do vocábulo, tem também uma intenção pedagógica, um desejo de articulação entre os que foram e os que vieram depois, uma vontade de formar e produzir continuidades. Lançando mão de múltiplas fontes documentais, os grupos políticos e sociais recorrem ao passado pela via da memória, não tanto para remontá-lo, mas sim para recontá-lo, ou mesmo, como indica Sento-Sé (1999, p. 99), para afirmar

> valores socialmente compartilhados, reinterpretando-os e conferindo-lhes atualidade. Aspectos do seu passado são recortados e rearticulados num todo dotado de sentido. Este, contudo, refere-se não somente à história passada do grupo, mas a seu tempo presente. É a atualidade dos valores e das regras, projetados na história coletiva, que a memória celebra.

A obra "Compromisso constitucional", pintada por Aurélio de Figueiredo, enquadra-se perfeitamente na noção de documento anteriormente apresentada. O artista, ao produzir uma pintura histórica monumental, cria um documento que interpreta o acontecimento que gostaria de monumentalizar; o artista, longe da pretendida "neutralidade", produz um registro de memória política republicana, impregnado de juízos de valor e de sinais claros em relação à sua posição.

"Compromisso constitucional" não é apenas tinta a óleo sobre tela emoldurada, medindo tanto por tanto, e muito menos uma fotografia do acontecimento; ele quer ser o discurso que recorta

o passado, conferindo-lhe sentido. Ele quer, a seu estilo, narrar o acontecimento purificado dos aspectos menos nobres para as futuras gerações; ele quer ser memória e história. O caráter narrativo das pinturas de Aurélio de Figueiredo foi captado, com sutileza, pelo desenhista Brócos, em caricatura publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, em que o artista aparece com um pincel na orelha direita e uma pena na orelha esquerda, com uma paleta na mão esquerda e um livro na mão direita. Ao pé da caricatura, encontra-se o seguinte comentário: "Camões tinha pena e espada. Aurélio tem pena e pincel. Pinta excelentes romances e escreve quadros esplêndidos". Obra pintada para ser lida. Esse parece ser o caso de "Compromisso constitucional", obra que lê o acontecimento e quer ser lida, não apenas do ponto de vista estético, mas também dos pontos de vista histórico e político.



A caricatura de Brócos e seu comentário remetem o pesquisador ao primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault (1966, p. 25) que, depois de ter descrito detalhadamente a pintura "Las meninas", de Velázquez, sem ter nomeado as imagens que lá estão representadas, resolve, então, mesmo relutando, nomeá-las; mas, ainda assim, reconhece que palavras e pinturas participam de uma "relação infinita".

Foucault diz ainda:

> Trata-se de duas coisas irredutíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aquele que as sequências sintáticas definem (id., ib.).

Em seguida, Foucault sustenta que o "nome próprio nesse jogo é apenas um artifício" que permite uma passagem veloz entre o espaço da fala e o espaço do olhar. A recomendação do filósofo é para que se ponham "de parte os nomes próprios" e permaneçam-se "no infinito da tarefa".

O trabalho aqui realizado distancia, provisoriamente, a recomendação do filósofo e procura os nomes próprios, querendo, não por comodismo, saber como o artista estabeleceu a tecedura entre nomes, representações visuais e acontecimento político. Não é sem sentido que alguns nomes são identificados e outros não. Além disso, a pintura histórica de um acontecimento, em nome da fixação de "seu caráter perene e, portanto, ideal" (Mattos, 1999, p. 123) e para maior glória e exaltação do registrado em suporte material e transformado em matéria de memória, permitia pequenas licenças ou traições.

Antes de empreender uma leitura da obra de Aurélio de Figueiredo, é importante compreender com José Murilo de Carvalho (1990) a formação de uma iconografia republicana no Brasil.

Como se sabe, processos de mudança política e social favorecem a ressignificação e a proliferação de novas imagens, palavras, sons e objetos vários, com o fito de ocupar, no imaginário social, o lugar dos velhos signos. A "batalha de símbolos e alegorias", como a denomina Carvalho (ib., p. 10), faz parte das lutas políticas e ideológicas.

> A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro.

Na elaboração desse imaginário, os artistas (pintores, escultores, músicos, poetas, arquitetos, urbanistas, cientistas etc.) exercem papel de decidida relevância. Acostumados a trabalhar com espaços, formas, imagens, conceitos, palavras, cores e sons, eles são convidados a participar como mediadores entre o novo regime político e a população. O papel de suas obras não é apenas estético ou científico; é também político-pedagógico. Os valores exemplares precisam ser difundidos, os novos marcos de memória política precisam ser criados e divulgados. Foi assim na Revolução Francesa, a partir de 1789, como demonstrou Carvalho (ib.), e na instauração da República brasileira, um século depois.

Artistas como Henrique Bernadelli, Décio Villares, Eduardo de Sá, Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo participaram da construção desse imaginário republicano. Eduardo de Sá e Décio Villares eram artistas positivistas. O último, um dos mais ativos artistas republicanos, foi, juntamente com Aurélio de Figueiredo, discípulo de Pedro Américo. Décio Villares foi o responsável pelo desenho da Bandeira do Brasil com o dístico "ordem e progresso", pintou e esculpiu alegorias republicanas e diversas imagens de Benjamin Constant e de Tiradentes. Aurélio de Figueiredo também era republicano, como se pode depreender do primeiro quarteto de seu soneto, dedicado ao Amazonas e incluído na obra *Aurélio de Figueiredo – meu pai* (Cordovil, 1985, p. 22):

> Amazonas sem par, Rio–Mar soberano,
> Permite que, ao rever este teu solo imenso,
> Eu me venha curvar, cheio de orgulho intenso
> Para aclamar-te – Rei! – sendo eu, republicano!

Considerado um artista romântico, Aurélio de Figueiredo teve uma militância artística republicana mais discreta do que a de Décio Villares. Entre suas obras, que disputam espaço no imaginário popular republicano, destacam-se: "O martírio de Tiradentes", "Compromisso constitucional" e "A ilusão do Terceiro Reinado" ou "O último baile da ilha Fiscal".[3] Esta, pintada em 1905, é sua obra mais famosa e foi produzida com a autorização do Congresso Federal e adquirida pelo presidente Rodrigues Alves. Nela, a alegoria da República brasileira destaca-se na parte superior do quadro, do lado nascente, acompanhada por "Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant, Aristides Lobo, Quintino Bocaiuva, Floriano Peixoto etc." (Figueiredo, 1907). Aí, em aparente harmonia, estão os próceres da República. Aqueles que, segundo Carvalho (1990, p. 35-54), disputam um lugar de destaque no panteão republicano.

Sobre "O último baile da ilha Fiscal", o artista esclarece:

> Seguindo um uso inveterado entre os pintores, pus entre os convivas desta festa memorável, à qual tive o prazer de assistir em companhia de minha senhora, além dos nossos retratos, os de três filhas minhas, que lá não estiveram, pois as duas gêmeas tinham apenas um ano, e a terceira não era ainda nascida. É um anacronismo muito comum [a] estes quadros de história. Deixei, porém, de retratar muitos cavalheiros e senhoras que vi no baile, por me haverem pedido com instância, quase ordenado formalmente, que os não pusesse na tela!
>
> Finalmente, não me foi possível representar muitos figurões que ali deveriam estar, pela falta absoluta de retratos, sobretudo, tratando-se de pessoas já falecidas (Figueiredo, 1907, p. 132).

Até o presente momento, o pesquisador não encontrou a descrição do artista sobre o "Compromisso constitucional". Ainda assim, o texto que acompanha "A ilusão do Terceiro Reinado" ou "O advento da República", publicado em 1907, na revista *Renascença*, explicita o método de trabalho do artista e contribui para a

3. Tanto o "O martírio de Tiradentes" quanto o "O último baile da ilha Fiscal" fazem parte do acervo do Museu Histórico Nacional.

compreensão do processo de construção de uma bem determinada memória social. A obra tem caráter exemplar e idealizado: faz concessões, rompe com o real e com as amarras temporais, mas, ainda assim, é considerada uma pintura histórica. A presença confessada do artista, que se considera republicano, entre os convivas do último baile, suscita, entre outras, a seguinte questão: a situação de alguns artistas, formados pela Academia Imperial de Belas Artes, na passagem da Monarquia para a República, não estaria encharcada de ambiguidades?

O caso de Pedro Américo, irmão mais velho e professor de Aurélio de Figueiredo, merece referência. Tendo se notabilizado pela produção de pinturas históricas – entre as quais destacam-se "A Batalha de Campo Grande" (acervo do Museu Imperial), "A Batalha do Avaí" (acervo do Museu Nacional de Belas Artes) e "O Grito do Ipiranga" ou "A Proclamação da Independência" (acervo do Museu Paulista) –, Pedro Américo foi identificado por alguns críticos como colaborador da "política cultural do Império" e "do projeto nacionalista do imperador D. Pedro II". Segundo Mattos (1999, p. 117), essa posição lançou o artista, após a instauração da República, "em sérias dificuldades". No entanto, como demonstra Rafael Cardoso Denis (1999, p. 191-233) "o movimento republicano reconheceu em Pedro Américo um representante possível e quis apropriar-se de suas obras, como símbolos de uma causa bem distante da propaganda imperial". O melhor exemplo, citado por Denis, é a carta elogiosa de Quintino Bocaiuva, publicada em 10 de outubro de 1871, em *A República*, órgão oficial do partido republicano, dirigida a Pedro Américo e designando-o como "gênio americano".

Essas referências não objetivam, de modo algum, minimizar as ligações pessoais e profissionais do artista com o projeto cultural do Império e do imperador. Visam, apenas, a relativizar seu compromisso político-ideológico. Em 1890, Pedro Américo foi eleito pela Paraíba, como deputado, para a Assembleia Constituinte, tendo sido o segundo "mais votado de seu estado natal" (Cordovil, 1985, p. 82). Com notoriedade no novo regime político, Pedro Américo produziu pinturas históricas, visando ao imaginário repu-

blicano. Como esclarece Denis (1999, p. 214), "essa sua facilidade evidente em estar sempre na graça do poder institucional vigente milita contra qualquer atribuição de um posicionamento ideológico mais radical".

Por mais notável que seja, convém esclarecer que o comportamento político de Pedro Américo não é padrão explicativo para outros artistas. Ele apenas evidencia o drama da ambiguidade daqueles que dependem do poder institucional para a produção de suas obras.

Na próxima seção, a pesquisa estará orientada para a leitura da obra "Compromisso constitucional", sua relação com o imaginário social republicano e as questões políticas que a mesma suscita.

Para não dizer que não falei das flores da memória

A teatralização da memória republicana, ao tomar como referência a efeméride de 15 de novembro de 1889, destaca, como principais atores desse "drama social" (Sento-Sé, 1999, p. 41-46) e político, os militares do Exército. Como observa Carvalho (1990, p. 40), "A Proclamação da República", óleo sobre tela pintado por Henrique Bernadelli, concentra a cena do teatro de memória em Deodoro da Fonseca montado em seu cavalo, tendo, ao fundo, em posição secundária, mais alguns militares e uns poucos civis.

Ainda que não se deva cair no exagero de desprezar a participação dos líderes civis na eclosão do movimento, uma vez que estavam articulados com os oficiais do Exército, é preciso reconhecer (Motta, 1999, p. 48) que, sem a presença e a efetiva participação dos militares, a implantação da República dificilmente teria êxito.

O movimento republicano, desde 1870, com a publicação de seu manifesto, vinha se organizando e divulgando seu ideário. Grupos civis e militares participavam do processo que, independentemente das distintas orientações políticas que nele se alojavam (Carvalho, 1990), não alcançava ou não visava à mobilização popular. A crítica de Joaquim Nabuco (1977, p. 64) aponta, em outros termos, essa mesma situação:

> Nesse sentido, o Abolicionismo devera ser a escola primária de todos os partidos, o alfabeto da nossa política, e não o é; por um curioso anacronismo, houve um partido republicano muito antes de existir uma opinião abolicionista, e daí a principal razão por que essa política é uma Babel na qual ninguém se entende.

A centralidade da força militar na instauração da República confirma-se com o fato de o chefe do Governo Provisório, o primeiro presidente e o primeiro vice-presidente (depois segundo presidente), da nascente República, serem militares do Exército e não terem sido eleitos pelo voto direto.

O primeiro presidente civil foi Prudente de Morais. Eleito pelo voto direto, em 1894, governou o país até 1898, com um pequeno intervalo por motivo de saúde. Foi durante o governo de Prudente de Morais que a transferência da sede do Poder Executivo do Palácio do Itamaraty para o Palácio de Nova Friburgo (depois Palácio do Catete e Museu da República) foi decidida e realizada. O novo palácio presidencial, cuja reforma teve início em meados de 1896, foi inaugurado em 24 de fevereiro de 1897, data símbolo, adotada como marco de memória para celebrar o sexto aniversário da promulgação da primeira Constituição republicana. Na inauguração da nova sede do Poder Executivo, a tela "Compromisso constitucional", medindo 3,30m × 2,57m, datada e assinada, já se encontrava decorando uma das paredes do Salão das Audiências, localizado, à época, no primeiro pavimento (Almeida, 1994, p. 40; Lopes, 1964, p. 202).

Como se vê, o quadro encomendado ao artista pelo Banco da República do Brasil, cujo presidente era Afonso Pena, faz parte de um conjunto de gestos que querem inaugurar e marcar uma nova fase na trajetória republicana do país. E, nesse momento, a figura de um presidente civil e seus gestos políticos passam a ser trabalhados como âncoras de um novo ciclo político. A data de elaboração da representação (1896) dialoga com a data do acontecimento representado (1891) e, nos dois momentos, a ênfase incide sobre a figura de Prudente de Morais, como se o que se quisesse representar fosse a construção de uma nova (ou a restauração de uma velha) centralidade.

Quando o pesquisador põe-se diante da grande tela pintada por Figueiredo, verifica que mesmo o espectador menos atento é atraído inicialmente para a área central do quadro, em que se destaca a figura de um homem com barba, em trajes civis, de pé, com as mãos apoiadas sobre uma mesa de madeira. A partir desse ponto, o olhar pode escorregar ligeiramente sobre a frente da mesa e colher sobre o tapete: rosas, botões, pétalas e folhagens. Rompendo com o magnetismo do ponto central, o olho procura mais flores e encontra-as sobre a mesa de um homem de bigodes, em trajes civis, sentado, fazendo anotações. O olhar desse homem encontra o olhar do espectador. Para onde ele olha? Afastando-se do quadro, o espectador percebe que, girando o olhar no sentido horário, a partir desse homem sentado, e tomando como referência as cabeças representadas no primeiro e no segundo planos, ele desenha uma espécie de círculo ou elipse humana, que se abre e se fecha no homem sentado e forma-se em torno da mesa e das flores no chão. Sobre a mesa, encontram-se livros, papéis, penas e tinteiros. É possível visualizar uma linha reta entre o homem sentado que olha para a frente do quadro e o personagem central, de pé, com barba e trajes civis, como se fossem dois eixos. Por trás da mesa, ao lado esquerdo do personagem central e mais elevado, estão quatro homens em trajes civis; no lado direito, seis homens. Os dois primeiros, ou mais à frente, usam uniformes militares. Aquele imediatamente à direita do homem central, em um nível mais baixo, é mais velho, usa barba e está procedendo à leitura de um livro, de modo solene e grave; o outro militar é mais jovem e usa bigode. Em toda a cena, apenas esses dois homens ostentam uniformes militares. A leitura realizada pelo mais velho não parece estar sendo acompanhada com o mesmo interesse por todos os homens do círculo ou da elipse visualizada pelo espectador. O ambiente não é tranquilo; ao contrário, é tenso. Um espectador diria: "Sente-se a atmosfera pesada, não há euforia nas faces severas dos presentes" (Lopes, 1964, p. 211). Alguns homens conversam entre si; outros, de costas para a mesa, olham para uma cena que se desenrola fora do campo da visibilidade pictórica. Se pelo menos houvesse, como no quadro "Las

meninas", pintado por Velázquez e descrito por Foucault (1966, p. 17-33), a representação de um espelho no fundo desse cenário solene... Não há um espelho, mas há uma réstia de luz entrando pela direita do quadro. No último plano ou plano superior, o olhar, deslizando sobre paredes e colunas de gosto neoclássico, vai encontrar na tribuna um grupo de mulheres bem-vestidas, sentadas, algumas portando leques e chapéus. Por trás delas, alguns homens pouco nítidos, de pé, observam os acontecimentos. A presença feminina e seu lugar ao fundo e na parte superior direita da obra chamam a atenção do olhar. As flores voltam a se impor, elas não foram esquecidas. Quem as teria jogado no tapete do quadro e na mesa do homem sentado que faz anotações e olha para frente ou para fora do quadro, de costas para o personagem central e para o homem velho em ato de leitura? O gesto de jogá-las parece um gesto feminino. A República também foi fartamente representada por alegorias femininas (Carvalho, 1990, p. 75-96). Parece que o homem sentado procura identificar com o olhar quem lançou as flores. Mas o olhar que ele encontra é o do espectador. Ele procura e encontra o que não é visível na tela. Esse lugar do olhar externo à tela, como diria Foucault (1966, p. 17-33), coincide com o lugar do olhar do artista, do espectador e do lançador das flores. Olhar para a frente e para fora do acontecimento representado é também olhar para a posteridade, para a invisibilidade do futuro, para o futuro da República que se desenha lá atrás. O que faz esse homem sentado? Ele registra, ele faz anotações. O pesquisador adivinha sua função: ele é o homem-memória. Ele olha para o espectador como quem olha para o futuro. E o artista, que também cuida da memória do acontecimento político, dialoga com ele. Esse homem-memória, segundo a tradição, é o taquígrafo Caetano da Silva. Talvez ele saiba quem lançou as flores. Olhando melhor para a grande tela, o espectador percebe que seu centro são as flores, aparentemente lançadas do futuro (1896) no passado (1891).

Nomes, sobrenomes e representações

O acontecimento representado na grande tela "Compromisso constitucional" foi levado a efeito em 26 de fevereiro de 1891, como uma consequência dos acontecimentos anteriores. Em novembro de 1890, foi instalado o Congresso Constituinte da República, sob a presidência de Prudente de Morais e ao mesmo foi apresentado o Projeto de Constituição elaborado pela comissão nomeada pelo Governo Provisório e revisto e reformulado por Rui Barbosa. No ano seguinte, em 24 de fevereiro, a Constituição foi promulgada. A primeira eleição para presidente e vice-presidente, no entanto, teria caráter de exceção. Uma disposição transitória indicava que, após a promulgação da Constituição, os constituintes deveriam elegê-los. Assim, no dia seguinte foi realizada a eleição. A papeleira, improvisada em urna eleitoral, a cadeira do presidente, a primeira Constituição e a caneta, possivelmente utilizada para sua assinatura, foram transformadas em documentos, em suportes de memórias e hoje também fazem parte do acervo em exposição no Museu da República.

O Congresso constituiu-se em foco de resistência à candidatura de Deodoro da Fonseca. Segundo Lopes (1964, p. 206), o resultado da eleição foi o seguinte:

PARA PRESIDENTE	NÚMEROS DE VOTOS	%
Deodoro da Fonseca	129	55,6
Prudente de Morais	97	41,8
Floriano Peixoto	3	1,3
Saldanha Marinho	2	0,9
José Higino	1	0,4
Constituintes votantes	232	100

PARA VICE-PRESIDENTE	NÚMEROS DE VOTOS	%
Floriano Peixoto	153	66
Almirante Wandenkolk	57	24,6
Prudente de Morais	12	5,2

Coronel Piragibe	5	2,1
Almeida Barreto	4	1,7
Custódio José de Melo	1	0,4
Constituintes votantes	232	100

A candidatura de Prudente de Morais ganhou a configuração de uma pedra no caminho, quase naturalizado, de Deodoro da Fonseca rumo à chefia do Poder Executivo. A vitória não implicou a consagração do velho militar, proclamador da República e candidato ao panteão dos heróis nacionais (Carvalho, 1990), uma vez que a pequena diferença de 32 votos (13,8%), em relação ao segundo colocado, não era confortável e indicava o prestígio de uma liderança civil, com base política em São Paulo, onde o Partido Republicano, desde o início, era mais organizado. Como se isso não fosse o bastante, o candidato governista (ou *deodorista*) à vice-presidência, Eduardo Wandenkolk, foi derrotado por Floriano Peixoto com uma larga margem de votos (41,4%).

O óleo sobre tela de Aurélio de Figueiredo, construtor de uma dramaturgia de memória, quer retratar o dia seguinte. Passada a tempestade, aberta a barriga da urna improvisada, processada a contagem dos votos, indicados os vencedores eleitos por 232 cidadãos, seria preciso dar continuidade ao processo. A representação de Figueiredo quer ao mesmo tempo marcar a diferença e afirmar a continuidade. É como se a grande tela dissesse: hoje (1896) é outro tempo, mas esse outro tempo já estava presente e em gestação naquele tempo, no ontem (1891) que aqui está representado. O dia seguinte é 26 de fevereiro de 1891. Segundo Lopes (1964, p. 211):

> Deodoro foi recebido friamente, enquanto uma cálida salva de palmas acolheu Floriano. Esta atitude acabou de incompatibilizar o Generalíssimo com a Assembleia.

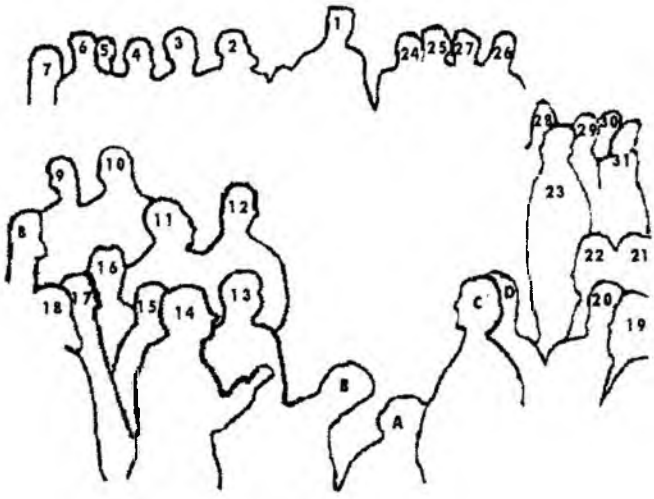
Ainda em 1891, antes de completar nove meses, o Juramento Constitucional realizado por Deodoro foi quebrado e o Congresso dissolvido. Diante das reações da oposição e do enfraquecimento

de sua posição, Deodoro renunciou e a presidência foi passada para Floriano Peixoto.

O pesquisador quer, nesse momento, nomear, apontar com o dedo os personagens representados por Aurélio de Figueiredo. Os trabalhos de Gilda Lopes (1964, p. 202-205) e Cícero Antônio de Almeida, Lúcia Vieira, Ecyla Brandão, Andréa Prates e Nara Abud foram decisivos para essa identificação.

O quadro abaixo, acompanhado de um desenho em silhueta, facilita a nomeação, que não é pensada como definitiva.





Representações e nomes[4]

1. Prudente de Morais (1841, SP – 1902, SP) • Bacharel em Direito, deputado provincial por São Paulo (1868, 1878 e 1885), presidente da Província de São Paulo, senador constituinte e presidente do Congresso (1890-1891), presidente do Brasil pelo Partido Republicano Federal (1894-1898).

2. Deodoro da Fonseca (1827, AL – 1892, RJ) • Militar, chefe do Governo Provisório (1889-1891) e presidente da República (1891), quando decretou a dissolução do Congresso (1891).

3. Cesário Alvim (1839, MG – 1903, RJ) • Bacharel em Direito, deputado federal em três legislaturas no regime monárquico, presidente da Província do Rio de Janeiro (1888-1889), presidente da Província de Minas Gerais (1890), ministro do Interior e prefeito do Distrito Federal (1898-1900).

4. Há personalidades presentes na imagem de que não se conseguiram informações de data e/ou local de nascimento e/ou morte. Como, por vezes, os dados obtidos foram imprecisos, o autor preferiu não legitimá-los aqui.

4. Floriano Peixoto (1839, AL – 1895, RJ) • Militar, ministro da Guerra no Governo Provisório, vice-presidente da República (1891) e presidente da República (1891-1894).

5. José Simeão de Oliveira (1838-1893)[5] • Militar, nomeado presidente da Província de Pernambuco (1890), eleito duas vezes para o Senado, uma para a Assembleia Constituinte (1890-1891) e outra para a legislatura ordinária do Congresso Nacional (1891-1893), ministro da Guerra (1891).

6. Júlio de Castilho (1860, RS – 1903, RS) • Bacharel em Direito, jornalista, deputado constituinte (1890-1891), presidente da Província do Rio Grande do Sul por duas vezes (1891 e 1893-1898).

7. Esteves Júnior • Não há informações.

8. Cassiano do Nascimento • Não há informações.

9. Quintino Bocaiuva (1836, RJ – 1912, RJ) • Jornalista, ministro das Relações Exteriores (1890), senador constituinte pelo Rio de Janeiro (1890-1891), presidente da Província do Rio de Janeiro (1901-1903).

10. Francisco Glicério (1846, SP – 1916) • Militar e advogado provisionado, ministro da Agricultura (1890-1891), deputado constituinte (1890-1891), senador da República por São Paulo (1902).

11. Pinheiro Machado (1851, RS – 1915, RJ) • Bacharel em Direito, senador constituinte (1890-1891) pela Província do Rio Grande do Sul. Foi assassinado na cidade do Rio de Janeiro.

5. Dúvida de identificação: é possível que se trate de índio do Brasil.

12. Bernadino de Campos (1841, MG – 1915, SP) • Bacharel em Direito, deputado provincial durante o regime monárquico, deputado constituinte (1890-1891), presidente da Província de São Paulo (1892), ministro da Fazenda (1896), senador por São Paulo (1902). Foi novamente eleito presidente de São Paulo (1902).

13. André Cavalcanti (1834-1927) • Bacharel em Direito, deputado por Pernambuco, chefe de polícia das Províncias da Paraíba, Pernambuco e Bahia, juiz dos Feitos da Fazenda (1891) e chefe de polícia do Distrito Federal (1894), ministro (1897) e presidente (1924) do Supremo Tribunal Federal.

14. Eduardo Wandenkolk (1838, RJ – 1902, RJ) • Militar, ministro da Marinha (1890-1891), senador pelo Distrito Federal, chefe do Estado-Maior da Armada (1902).

15. Lauro Sodré (1858-1944) • Militar, constituinte, discípulo de Benjamin Constant.

16. Pedro Américo (1843, PB – 1905, Florença/Itália) • Artista plástico, doutor em Ciências Físicas, deputado constituinte pela Paraíba.

17. Não identificado.[6]

18. Saldanha Marinho (1816, PE – 1895, RJ) • Bacharel em Direito, deputado provincial (1848), presidente das Províncias de Minas Gerais (1865-1867) e São Paulo (1867-1868).

19. Campos Sales (1841, SP – 1913) • Bacharel em Direito, deputado-geral (1885), ministro da Justiça (1889), presidente da

6. Segundo Gilda Lopes (1964), é possível que o representado seja Jacques Ourique ou Furkuim Werneck. Por meio de considerações informais de Andréa Prates (técnica do Museu da República), a hipótese de um autorretrato, por enquanto, não deve ser descartada.

Província de São Paulo (1894-1898), presidente da República (1898-1902), senador federal (1909).

20. Aristides Lobo (1838, AL – 1896, MG) • Jornalista, ministro do Interior no Primeiro Governo Provisório (1890), deputado constituinte (1890-1891) e, depois, senador pelo Distrito Federal (1892).

21. Lauro Müller (1864, SC – 1926, RJ) • Engenheiro militar, presidente da Província de Santa Catarina, deputado constituinte (1890-1891), ministro da Viação e Obras Públicas (1903-1906), senador por Santa Catarina.

22. Antônio Azeredo (1861-1936) • Jornalista, deputado e senador diversas vezes.

23. Amaro Cavalcanti (1849, RN – 1922) • Bacharel em Direito, deputado constituinte (1890-1891), ministro da Justiça (1897), do Supremo Tribunal (1906) e da Fazenda (1918). Foi também prefeito do Rio de Janeiro (1917).

24. Paes de Carvalho • Secretário da Assembleia Constituinte.

25. Mata Machado • Secretário da Assembleia Constituinte.

26. Coronel João Soares Neiva • Secretário da Assembleia Constituinte.

27. Eduardo Mendes Gonçalves • Secretário da Assembleia Constituinte.

28. Alcindo Guanabara (1865, RJ – 1918) • Jornalista, deputado constituinte (1890-1891), senador da República (1912).

29. Sampaio Ferraz • Militar (coronel, na aclamação de 15 de janeiro de 1890), chefe de polícia e deputado constituinte (1890-1891).

30. Borges de Medeiros (1863, RS – 1961) • Bacharel em Direito, presidente da Província do Rio Grande do Sul entre 1898 e 1907, e de 1913 a 1928, deputado constituinte (1933) e candidato à presidência da República em 1934, na eleição realizada no Congresso Nacional, ocasião em que foi derrotado por Getulio Vargas.

31. Rosa e Silva (1857, PE – 1929) • Bacharel em Direito, senador e vice-presidente da República (1894-1898), na chapa de Campos Sales.

A. Caetano da Silva • Taquígrafo.

B, C e D. Não nomeados • Taquígrafos auxiliares.

O círculo ou a elipse de cabeças masculinas, na grande tela de Aurélio de Figueiredo, é um registro de memória política referente aos primeiros tempos da República. Não são apenas homens ilustres e influentes políticos que ali estão representados. Os gestos e os movimentos, os lugares, as aproximações e as distâncias, as conversas e os olhares, tudo quer representar. Tudo compõe o discurso do artista, até seus esquecimentos, suas naturalizações e os seus romantismos. Querendo o artista ou não, além das nobres virtudes, ali também estão representados os interesses escusos, a inimizade, o ódio, a inveja, a traição, a soberba, a prepotência, a tirania, o orgulho, a vaidade, as mesquinharias, a compra e venda de imagens para o futuro. Ali, em 8,48m², o artista deu pigmento, cor e forma à representação do poder. A concentração de energia política é surpreendente.

Em termos de formação ou atuação profissional, os representados distribuem-se da seguinte forma: doze eram bacharéis em Di-

reito (sendo um provisionado), oito eram militares, cinco eram jornalistas (sendo um também bacharel em Direito), um era artista plástico e os oito restantes faziam parte da equipe de apoio (quatro taquígrafos e quatro secretários). A presença militar, compreende-se atualmente, era ampla e não se esgotava nos dois (presidente e vice-presidente) uniformizados; mas, ainda assim, os bacharéis em Direito dominavam a cena. Além de militares e bacharéis, destacavam-se os jornalistas. O apoio deles foi fundamental para a campanha republicana. O domínio e a posse de um jornal era também indicativo de poder político, de possibilidade de articulação e mobilização. Aparentemente, há um estranho no ninho: o artista plástico, irmão de Aurélio de Figueiredo. Segundo depoimento de sua sobrinha (Cordovil, 1985, p. 85), Américo desiludiu-se com a política e, terminado o mandato, "não se candidatou à reeleição" e voltou para suas atividades artísticas na Itália.

Em termos de ocupação de cargos no Poder Executivo, os representados estão assim distribuídos: quatro foram presidentes da República, dois foram vice-presidentes, pelo menos dez foram presidentes ou governadores de Província, pelo menos doze foram ministros, dois foram prefeitos e dois foram chefes de polícia. Em termos de ocupação de cargos no Legislativo, pelo menos treze foram senadores e dezesseis foram deputados.

Os números acima indicam, também, que muitos dos representados passam de um cargo para outro, movimentam-se com agilidade entre o Executivo e o Legislativo, acumulando cargos e funções. Dois exemplos cabem: Cesário Alvim e Borges de Medeiros. O primeiro teve três legislaturas de deputado federal na Monarquia, foi presidente das Províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, foi ministro do Interior e prefeito do Distrito Federal; o segundo foi presidente por duas vezes do Rio Grande do Sul e foi deputado em 1933, na Assembleia Constituinte, para a elaboração da segunda Constituição da República. A memória da candidatura de Borges de Medeiros à presidência da República, em 1934, dá a perspectiva da abrangência temporal do círculo ou da elipse de cabeças masculinas reunidas na tela.

Numerados e nomeados aqueles que estão representados no insistentemente referido círculo ou na elipse de cabeças masculinas da grande tela do artista, que se destacou pelo seu romantismo, o pesquisador volta-se para os que estão fora desse círculo ou dessa elipse e de novo para o que é central.

Fora do círculo ou da elipse, na tribuna, estão as mulheres (bem-vestidas), e alguns homens. Segundo Lopes (1964, p. 205) elas são "as esposas e as filhas dos constituintes" e, entre os homens, destaca-se a figura do Barão de Lucena (1835, PE – 1913), presidente das Províncias de Pernambuco e Rio Grande do Norte (1872), Bahia (1877) e Rio Grande do Sul (1885), amigo e compadre de Deodoro, ministro da Fazenda, das Obras Públicas, da Justiça e do Supremo Tribunal Federal. O que representa o Barão de Lucena, com esse currículo tão familiar, fora do círculo ou da elipse principal? O que o aproxima das mulheres (bem-vestidas)? O que há de semelhante entre eles? O pesquisador entende que eles são a representação das testemunhas oculares da história, mas estão longe de ser observadores passivos. Eles opinam e decidem fora do fórum estabelecido lá embaixo, eles também são poder, um poder que se movimenta na fidelidade dos compadres, na fidelidade (ou infidelidade) da alcova.

Além dos que estão na tribuna, há também os esquecidos. Lopes (1964, p. 212) lembra Silva Jardim (que não foi eleito para a Assembleia Constituinte) e Rui Barbosa, que foi ministro da Fazenda e vice-chefe do Primeiro Governo Provisório (1889), além de destacado senador nos trabalhos de redação e reforma do projeto de Constituição. Segundo Lopes, "Aurélio de Figueiredo, contudo, omitiu o grande baiano da sua tela". Em 1893, depois de ter feito oposição ao governo de Floriano Peixoto, Rui Barbosa exilou-se e só retornou ao Brasil em 1895. Entretanto, no tempo passado que o artista quer representar (1891) e no tempo presente em que pintou (1896), Rui Barbosa estava atuante no meio político brasileiro e, ainda assim, foi exilado da grande tela. É interessante observar como Lopes (1964, p. 205), mesmo percebendo a ausência do senador baiano, mantém-se enredada na teia metodológica

da leitura naturalizante e positivista da obra do artista. Refém da teia que condiciona o olhar, a autora afirma que "como todo quadro histórico, este narra, com bastante veracidade, um episódio de nossa vida republicana". Não há nenhuma veracidade na grande tela de Figueiredo, como ele mesmo viria a sugerir no texto que acompanha "A ilusão do Terceiro Reinado". O que está em pauta não é a verdade; é a interpretação, são as diferentes possibilidades de leitura de um mesmo documento. O romantismo do artista individualiza sua obra. Aquelas flores no chão e na mesa do taquígrafo continuam desafiando o olhar do espectador. Para Benjamin (1985, p. 224), "assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história".

Além das ausências indicadas por Lopes, há o silêncio em torno da população analfabeta, das outras mulheres e dos outros homens, das crianças e dos escravos recém-libertos. Enquanto o artista pintava a grande tela, Antônio Conselheiro agitava e redesenhava o sertão.

Política de memória

Examinando a relação entre imagens e memória, James Fentress e Chris Wickham (1992, p. 65) consideram que uma "memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiro articulada. A memória social é, portanto, memória articulada." Essa articulação, como os autores observam, não se dá apenas por meio de palavras verbalizadas ou grafadas, mas também por imagens. Assim, do mesmo modo como há um vocabulário, há um imaginário vinculado à memória social. Esse imaginário social, produzido a partir dos indivíduos, é complexo, dinâmico e processual. De outro modo, tem sutilezas, reentrâncias e saliências, dobras e ondulações, e não está dado de maneira definitiva; ao contrário, está em construção. Imagens que estavam luminadas podem, de uma geração para outra, ser lançadas na

sombra e vice-versa. A noção fundamental é que, sem transmissão, a memória social não se constitui. A transmissão, portanto, implica a atualização da memória. Nesse sentido, memória e preservação aproximam-se. Preservar é ver antes o perigo de destruição, valorizar o que está em perigo e tentar evitar que ele se manifeste como acontecimento fatal. Assim, a preservação participa de um jogo permanente com a destruição, um jogo que se assemelha, totalmente, ao da memória com o esquecimento. A adoção de procedimentos, resultantes de deliberação de vontade individual ou coletiva, visando à preservação de bens tangíveis ou intangíveis, constitui o que se chama de "política de preservação". Trata-se, em verdade, de prática social que pode ser identificada nas famílias, nos grupos religiosos, nos grupos étnicos e profissionais, nos partidos políticos, nas instituições públicas e privadas e, de modo particular, nos museus. Se aquilo que se preserva é concebido como suporte de informação e como alguma coisa passível de ser utilizada para transmitir (ou ensinar) algo a alguém, pode-se falar em documento e memória. Nesse caso, pode-se também falar em política de memória.

Nos museus, uma política de memória está em pauta: sintonizada ou não com as diretrizes políticas de outros museus e de outras instituições, que atuam como lugares de memória; comprometidas ou não com o projeto que originalmente concentrou neles os fragmentos de memória política.

Barros e Pacheco (1995) consideram a conservação, a documentação, a aquisição, o processamento técnico, a pesquisa, o acesso, a disseminação, o treinamento, a restauração e a segurança como princípios específicos de uma política de preservação. Ao apresentarem o referido documento, os autores reconhecem sua importância para "as instituições que lidam com a memória", sustentam que uma "política de preservação voltada a essas instituições deve constituir mais uma forma de respaldar sua função social, permitindo que gerações futuras possam vir a conhecer suas referências passadas".

Tudo isso favorece a compreensão de que política de memória e política de preservação, no caso das instituições museais, caminham juntas e, em algumas vezes, confundem-se.

A estratégia de delimitação temática adotada no presente estudo faz com que o pesquisador concentre-se na preservação da tela "Compromisso constitucional". Pintada especialmente para o novo palácio presidencial no Catete, ao que consta, nunca esteve em outro lugar. Seu dossiê nada informa a respeito de sua participação em exposições fora do Palácio do Catete. No catálogo da exposição comemorativa do centenário do artista, realizada em 1956, no Museu Nacional de Belas Artes, não foi sequer incluída. Assim, no período compreendido entre 1897 e 1960, sua preservação esteve sob a responsabilidade da presidência da República. O acesso à obra estava restrito aos que frequentavam a sede do Poder Executivo. Durante esse período, a obra foi tratada como um objeto decorativo, com possível valor histórico. Em outros termos, seu contato com a posteridade passava pelo filtro direto da presidência da República. O destino da obra é alterado a partir de 1960, com a transformação do Palácio do Catete em Museu da República. Essa inflexão de trajetória implica a musealização da obra, o que equivale à sua submissão a um processo específico de preservação, pesquisa e comunicação. Entre 15 de novembro de 1960 e 31 de dezembro de 1961, o Museu da República recebeu 172.400 visitantes. Submetida ao contato com o público, era preciso que a obra de Figueiredo fosse estudada. Gilda Lopes (1964, p. 202) pretende responder à demanda dos visitantes "ávidos de explicações".

Entre 1960 e 1996, descontando-se o período em que o Museu da República esteve fechado à visitação, a obra de Aurélio de Figueiredo foi sempre apresentada como retrato natural de um acontecimento que deveria receber toda a atenção e reverência do público.

A exposição "A ventura republicana", inaugurada em novembro de 1996, criou um novo fato museal. Pela primeira vez, a tela "Compromisso constitucional" foi apresentada ao público de modo crí-

tico e humorístico. Mesmo assumindo a responsabilidade da preservação do bem tangível, o museu inseriu a pintura histórica de Figueiredo num discurso que, além de não referendar a tradição, não considera a tela "Compromisso constitucional" ponto expográfico central. A nova exposição do Museu da República, à semelhança do que foi ensaiado no módulo "Expansão, ordem e defesa", do Museu Histórico Nacional, propunha, de maneira mais radical, posteriormente, um olhar crítico sobre o espólio ou a memória política dos primeiros anos da República.

A grande tela é apresentada na exposição "A ventura republicana" ao lado da papeleira (urna improvisada), da cadeira do presidente da Assembleia Constituinte, do primeiro exemplar da Constituição de 1891, da primeira bandeira republicana com o dístico "Ordem e Progresso" – que, segundo a tradição, foi bordada pelas filhas de Benjamin Constant – e de muitas ordens honoríficas. Uma espécie de contramemória entra em cena, movimentando um discurso alternativo que propõe como guias dois escritores: Barão de Itararé e Lima Barreto. Em nenhum momento, eles aparecem iconograficamente, nem disputam um lugar no panteão de heróis da pátria; eles operam com palavras, piadas e ideias. A sala onde o quadro se encontra apresenta, no portal, pelo lado de fora, o título "O poder dos vivos". Do lado de dentro, no reverso do portal, aparece a inscrição: "Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mais vivos". A frase é do Barão de Itararé, zombando dos positivistas. O catálogo da exposição (Museu da República, 1996) não deixa dúvidas:

> O território dos mais vivos são as instituições. Não negociam com o além, mas com urnas, constituições, partidos, núcleos de interesse, instâncias superiores etc. [...] Os mais vivos recebem medalhas, *buttons* e leques. Legaram-nos bandeiras, pratos comemorativos, discursos. São a reserva moral da nação.

Entre alfaias em prata, cristal e porcelana; entre leques em renda, seda, marfim e madrepérola; entre ordens honoríficas, placas, meda-

lhas e homenagens; entre pratos, pinturas, bandeira, caneta, cadeira e urna, impõe-se o pensamento de Lima Barreto, segundo o qual

> todos nós falamos mal dos nossos senadores e deputados; todos nós os apelidamos atrozmente; mas quando o Congresso se fecha, há um vazio na nossa vida comum e nos enchemos de pavor. [...] Temos também a festa da bandeira, que é eminentemente tendenciosa e positivista. O seu fito é manter o lema comtista – Ordem e Progresso – no pavilhão auriverde; e não tem outro fim. [...] Implico com três ou quatro sujeitos das letras, com a Câmara, com os diplomatas, com Botafogo e Petrópolis; e não é em nome de teoria alguma, porque não sou republicano, não sou socialista, não sou anarquista, não sou nada: tenho implicâncias.

A palavra de Lima Barreto contribui para a imagem de Aurélio de Figueiredo com um componente inovador. A exposição do museu não parece preocupar-se com o fato de eles terem ou não mantido um diálogo em vida. A própria os torna vivos agora, em diálogo, e as duas obras completam-se. A memória pela imagem e a memória pela palavra, sem subordinação, potencializam-se.

Com o catálogo na mão, o pesquisador olha para a tela "Compromisso constitucional" e lê um trecho de Lima Barreto:

> A não ser que suba ao poder, por uma revolta mais ou menos disfarçada, um general mais ou menos decorativo, o mandachuva é sempre escolhido entre os membros da nobreza doutoral; e, entre os doutores, a escolha recai sobre um advogado.

Ao oferecer ao público outra possibilidade de leitura de uma obra que, durante anos, foi lida como expressão de "veracidade", o museu enriquece seu campo discursivo, afina seus instrumentos de interpretação e incorpora, na arena política, outros enfoques. A política de memória não se restringe ao campo da preservação; ao contrário, avança na direção da investigação e da comunicação museológicas.

Considerações finais

Este capítulo buscou dialogar com uma representação de memória construída com o objetivo explícito de ocupar um lugar no imaginário social republicano. Construções desse tipo são comuns no século XIX, tanto no Império quanto na República. O gênero "pintura histórica", na hierarquia das artes plásticas, no século XIX, estava no topo da escala e era considerado o mais nobre. Discípulo direto e irmão mais novo de um dos principais mestres desse gênero de pintura no Brasil, Aurélio de Figueiredo encontraria no regime republicano um espaço favorável para sua expressão artística. No final do século XIX, a pintura das grandes batalhas já não interessava. Porém, ainda assim, elas continuavam acontecendo, não mais para combater paraguaios ou holandeses, mas para combater jagunços, rebeldes amotinados e militares sublevados. Entretanto, a força estética da pintura histórica estava nessa altura em decadência.

Antecede o labor pictórico, nesse gênero artístico, um minucioso trabalho de levantamento de informações, de coleta de depoimentos orais, de consulta a imagens e espaços e outros documentos. O artista trabalha claramente com lembranças, suas e de outros. O relato que Aurélio de Figueiredo faz sobre a metodologia adotada para a execução de "A ilusão do Terceiro Reinado" é bastante explícito a esse respeito, do mesmo modo como o relato de Pedro Américo (1999), a respeito da obra "Independência ou Morte" ou "O Grito do Ipiranga".

> Sabendo o artista que, além dos trinta ou quarenta guardas de honra, outras pessoas presenciaram o fato da proclamação da Independência, depois de comparar detidamente os diversos modos possíveis de dividir em grupos tantos cavaleiros, poderá, sem ofensa à verdade histórica e no interesse da euritmia, colocar no séquito imediato de D. Pedro duas ou mais figuras, além das que resultassem do cálculo o mais acurado, ou da mais provável hipótese.

Ambos os artistas buscavam recordações, fragmentos capazes de acender memórias, imagens, palavras, oralidades. Tudo isso e mais algumas fantasias "no interesse da euritmia" compunham as obras. Os artistas operam como se soubessem que, em suas obras, produzidas para fazer lembrar, não é a verdade que está em jogo, e sim o acreditável, ainda que numa escala reduzida. Eles são agentes mediadores (gostaria de dizer "agentes de memória") entre diferentes tempos, entre o acontecimento e a posteridade. Como mediadores individualizados e carregados de subjetividades, eles se dirigem por meio dos indivíduos à coletividade; eles dialogam com o imaginário social. Em suas obras, há também uma intenção pedagógica; não é sem razão que, até hoje, elas habitam os livros e cadernos didáticos, como se fossem capazes de dar corpo ao acontecimento. Nesse sentido, eles também são agentes políticos, e não tão estranhos ao ninho quanto se poderia julgar.

Durante todo o tempo, mantive em mente a ideia, partilhada por Fentress e Wickham (1992, p. 70), de que a memória, sendo retrospectiva e prospectiva, pode fornecer a cada um de nós "uma perspectiva para a interpretação das nossas experiências no presente e para a previsão do que virá a seguir". A memória só tem sentido se atualizada.

Com o presente capítulo, procurei refletir sobre a produção de memória política, a partir da obra de um artista, e sobre a política de memória, a partir da instituição museal. O tema é amplo, está em aberto e exige novas abordagens. Como a memória não está nas coisas, mas na relação que com elas se pode manter, é sempre possível uma nova leitura, uma nova audição ou a percepção de um novo aroma ali... entre as flores do esquecimento.

Referências

ALMEIDA, C.A.F. *Catete*: memórias de um palácio. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.

AMÉRICO, P. O brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. In: MATTOS, C.V.; OLIVEIRA, C.H.S. (orgs.) *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999.

ANDRADE, C.D. de. *Reunião*: dez livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BARROS, H.L. de; PACHECO, A. Apresentação. In: *Política de preservação de acervos institucionais*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins/Museu da República, 1995.

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

BOSI, E. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARVALHO, J.M. de. *A formação das almas*: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORDOVIL, H. de F. *Aurélio de Figueiredo*: meu pai. Rio de Janeiro: Vida Doméstica, 1985.

DENIS, R.C. Ressuscitando um velho cavalo de batalha: novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Uerj, ano 2, n. 2, p. 191-233, jan./jun. 1999.

FENTRESS, J.; WICKHAM, C. *Memória social*. Lisboa: Teorema, 1992.

FIGUEIREDO, A. A ilusão do Terceiro Reinado. *Renascença*, 1907.

FONSECA, E.N. da. Prefácio. In: CHAGAS, M.; REIS, C.A. (orgs.) *50 anos de Casa-grande & senzala*: exposição itinerante. Recife: Massangana, 1983. Catálogo.

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

LOPES, G.M. de A. Primeiro compromisso constitucional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 201-215, 1964.

_____. A história que os pintores contaram. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 25-35, 1972.

MATTOS, C.V.; OLIVEIRA, C.H.S. (orgs.) *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999.

MOTTA, R.P.S. *Introdução à história dos partidos políticos brasileiros*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

MUSEU DA REPÚBLICA. *Aventura republicana*. Rio de Janeiro, 1996. Catálogo da exposição.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Exposição F. Aurélio de Figueiredo*. Rio de Janeiro, out./nov. 1956. Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento.

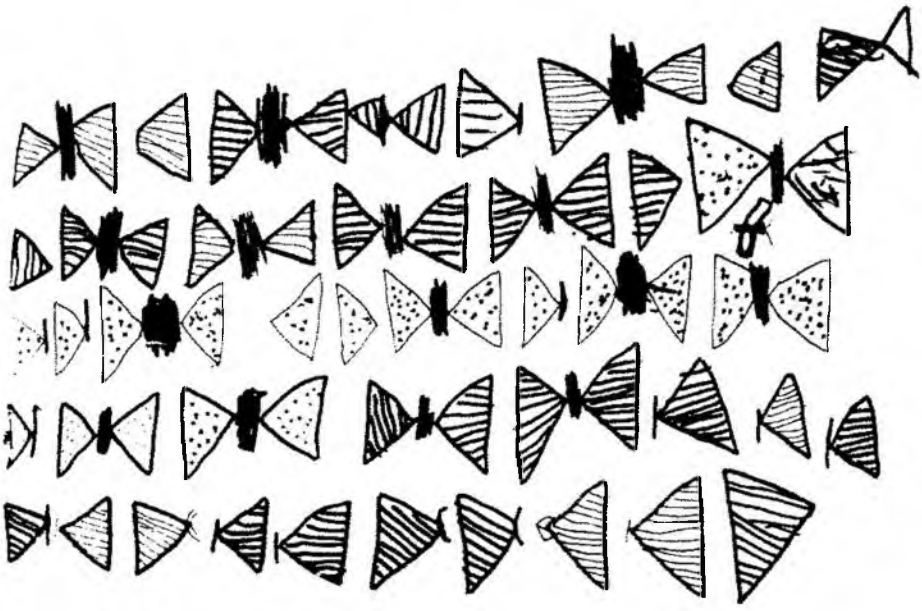
NABUCO, J. *O abolicionismo*. Petrópolis: Vozes, 1977.

NORA, P. *Mémoire et histoire* – la problématique des lieux: les lieux de mémoire. La République. Paris: Gallimard, 1984. v. 1.

RIO JORNAL. *Bellas-Artes*: uma exposição de quadros de Aurélio de Figueiredo. 31 mar. 1924.

SENTO-SÉ, J.T. *Brizolismo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

SERRES, M. Qu'est-ce que l'identité? *Le Monde de l'éducation et de la formation*. Jan. 1997.



III. MEMÓRIA E NARRATIVAS URBANAS

Padrões gráficos. Panã [borboleta]. Nazaré Wajãpi/1983.

OS MUSEUS E A CIDADE

JOSÉ REGINALDO SANTOS GONÇALVES

Faz parte do senso comum dos antropólogos a ideia de que, ao estudarmos nossas sociedades, a tarefa principal é estranhar nosso cotidiano, nossas relações, os pensamentos e valores com os quais mantemos uma relação de familiaridade. Evidentemente, os museus, como instituições, como um sistema de relações sociais e um conjunto de ideias e valores, fazem parte do cotidiano das modernas sociedades complexas e, particularmente, das grandes cidades. Meu objetivo, aqui, será o de fazer um exercício de estranhamento em relação a essas instituições e seus vínculos com o espaço urbano. Mais precisamente, pretendo trazer algumas ideias, no sentido de desvendar as lógicas culturais que informam as diferentes experiências humanas, associadas a distintos modelos de museus, e suas relações com o espaço da cidade.

Narrativa e informação

Em uma obra bastante conhecida, escrita em 1936, Walter Benjamin (1986, p. 198) desenvolve algumas reflexões que se tornaram clássicas a respeito do "narrador". Ele inicia a escrita com a constatação do declínio e do desaparecimento da narrativa, de nossa capacidade de narrar, processo que está intimamente associado à perda de nossa "faculdade de intercambiar experiências", uma vez que "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores" (id., ib.). A narrativa, na condição de modalidade específica de comunicação humana, floresce num contexto marcado pelas relações pessoais. O narrador é alguém

que retoma o passado no presente na forma de memória; ou que aproxima uma experiência situada num ponto longínquo do espaço. A narrativa sempre remete a uma distância no tempo ou no espaço. Essa distância é mediada pela experiência pessoal do narrador. Para Benjamin, os grandes modelos de narradores eram o velho artesão, que conhecia as tradições de sua aldeia, e o marinheiro, que narrava suas experiências, adquiridas em viagens.

O narrador sempre impunha uma marca pessoal em suas histórias. Como modalidade de comunicação, a narrativa sempre deixa rastros humanos, conforme a marca das mãos do artesão num objeto que produz. Há uma forte relação pessoal, entre o narrador e suas histórias e com a audiência, que passa necessariamente pelo corpo. O narrador, ao contar uma história, faz uso de seu corpo, especialmente de suas mãos. De acordo com Benjamin (1986, p. 221),

> a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.

Outro aspecto importante na caracterização dessa forma de comunicação humana é a ausência de qualquer explicação. A narrativa basta-se a si e dispensa qualquer esforço, por parte do narrador, no sentido de explicar os acontecimentos narrados. A audiência é livre para interpretar a história como quiser. Essa ausência de explicações deixa livre o terreno para o que é fundamental na narrativa: o intercâmbio de experiências.

Segundo Benjamin, quanto mais renuncia às explicações psicológicas, mais a narrativa será gravada facilmente na memória dos ouvintes. Em suas palavras, "quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido" (1986, p. 205). Processando-se em camadas muito profundas do psiquismo, esse processo de assimilação "exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro" (id., ib., p. 204) no cotidiano de uma cidade moderna.

Com o declínio da experiência no contexto da grande metrópole, desenvolve-se outra forma de comunicação humana, peculiar a esse novo contexto: a informação. A imprensa é uma de suas manifestações, concomitante ao desaparecimento da narrativa. Com seu advento, desaparece o contexto de relações interpessoais, em que floresce a narrativa. A informação é fruto de um universo marcado pela heterogeneidade dos códigos socioculturais, pela impessoalidade e pelo anonimato. A narrativa, como vimos, é fundada na possibilidade de compartilhar experiências numa coletividade, portanto, interligada por laços afetivos. A informação dirige-se a indivíduos isolados, átomos sociais desprovidos da rede intensa de relações que caracteriza o narrador e sua audiência. A informação, em contraste com a narrativa, não deixa rastros, marcas pessoais. Enquanto a narrativa apresenta histórias que vinham de longe no tempo ou no espaço, a informação prende-se ao que é próximo. A narrativa incorpora um saber que vem de longe e dispõe, portanto, de uma autoridade que pode mesmo dispensar sua verificação pela experiência. Segundo Benjamin (1986, p. 203),

> a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível "em si e para si". Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com a arte da narrativa.

Finalmente, associado a esse último aspecto da informação, está o de que os acontecimentos que ela nos traz já chegam com explicações, o que restringe radicalmente o leque de interpretações possíveis de serem elaboradas pelo leitor. Além disso, o processo de assimilação por este é bastante inferior ao produzido pela narrativa, uma vez que não se verifica, na informação, aquele estado de distensão psicológica característico do ouvinte de uma narrativa. Esse estado é incompatível com o ritmo intenso da grande cidade.

O *flâneur* e o "homem-da-multidão"

O declínio da experiência na grande metrópole, juntamente com o fim da narrativa e o advento da informação, reveste-se do surgimento de alguns personagens típicos desse contexto. O mesmo Benjamin elabora outra distinção, que está associada a que acabamos de expor e que ilumina algumas dessas modalidades de experiência humana. Trata-se da distinção entre o *flâneur*[1] e o "homem-da-multidão".

Um e outro representam modos diversos de reagir ao universo da grande cidade, seu ritmo vertiginoso e sua impessoalidade. O *flâneur* recusa-se a ser absorvido por esse ritmo, recusa-se a perder sua subjetividade no universo da multidão. Ele caminha lentamente e experimenta de modo subjetivo cada detalhe visual, tátil, auditivo ou olfativo das ruas da cidade. O fundamento do pensamento e da experiência da *flânerie*[2] é a ociosidade, a contemplação: "O pedestre sabia ostentar em certas condições sua ociosidade provocativamente. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear nas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhes prescrevessem o ritmo de caminhar" (Benjamin, 1989a, p. 122).

Num artigo escrito em 1936, em Paris, Edmond Jaloux, citado por Benjamin (id., p. 210), diz:

> [...] um homem que passeia não devia se preocupar com os riscos que corre, ou com as regras de uma cidade. Se uma ideia divertida lhe vem à mente, se uma loja curiosa se oferece à sua visão, é natural que, sem ter de afrontar perigos tais como nossos avós nem mesmo puderam supor, ele queira atravessar a via. Ora, hoje ele não pode fazê-lo sem tomar mil precauções, sem interrogar o horizonte, sem pedir conselho à delegacia de polícia, sem se misturar a uma multidão aturdida e acotovelada, cujo caminho está traçado de antemão por pedaços de metal brilhante. Se ele tenta juntar os pensamentos fantásticos que lhe ocorrem, e que as

1. *Flâneur* (s.m.), do francês: flanador, passeante.

2. *Flânerie* (s.f.), do francês: passeio casual, sem destino definido.

> visões da rua devem excitar, é ensurdecido pelos alto-falantes [...] desmoralizado pelos trechos de diálogos, dos informes políticos e do *jazz* que se insinuam pelas janelas.

Nesse mesmo artigo, ele acrescenta, numa caracterização da *flânerie*: "Sair quando nada nos força a fazê-lo e seguir nossa inspiração como se o simples fato de dobrar à direita ou à esquerda já constituísse um ato essencialmente poético" (id., ib. p. 210).

Como se pode perceber, o que ganha destaque na caracterização do *flâneur* é seu compromisso com o ócio. Esse é outro motivo que o situa na contramão dos modernos processos de divisão social do trabalho. Esse ócio, no entanto, esconde um intenso interesse na vida à sua volta. Num universo marcado pela impessoalidade e pelo anonimato, aspectos garantidos pela reserva psicológica característica do habitante das grandes cidades, o *flâneur* dedica-se a adivinhar – por roupas, gestos, voz, modo de caminhar e profissão – a origem e o caráter dos transeuntes. Seu deslocamento pelas ruas da cidade, embora casual e ocioso, é motivado pela possibilidade de, a qualquer momento, experimentar a descoberta de alguma dimensão de realidade desconhecida, exótica, distante no tempo ou no espaço. O museu pode ser um dos locais dessa experiência.

Ora, esses atributos são precisamente os que estão ausentes na caracterização do "homem-da-multidão", que pode ser descrito como aquilo que aconteceria ao *flâneur* se lhe fosse retirado seu ambiente. A intensificação dos processos característicos da grande cidade, a vasta heterogeneidade de códigos socioculturais, a intensificação da atitude psicológica de reserva do habitante da grande cidade, o aumento do tráfego e do ritmo de deslocamento da população inviabilizam a experiência do *flâneur*, assim como a informação inviabiliza a narrativa. O "homem-da-multidão", em contraste com o *flâneur*, identifica-se com a multidão e seu ritmo vertiginoso. Dele está ausente a dimensão subjetiva do *flâneur*, a atitude de interesse e curiosidade pelo que ocorre à sua volta. Ele, certamente, tem sua atenção mobilizada pela multidão, porém se deixa levar, de modo maníaco, por seu movimento. Ele não a

observa, como o faz o *flâneur*, mantendo seu ritmo. O "homem-da-multidão" tende a se definir como um número num universo progressivamente marcado pelo igualitarismo e pelo caráter abstrato das relações.

É preciso acrescentar que um e outro tipo têm, como pano de fundo, um espaço progressivamente ocupado por outro tipo humano bastante comum nas grandes metrópoles: aquele dotado de uma estrutura de personalidade e um modo de conduta caracterizada por Simmel, pela expressão *blasé*. Trata-se de uma estrutura psicológica desenvolvida pelos habitantes dos grandes centros urbanos, que tem como função protegê-lo da vasta quantidade de estímulos sensoriais e psicológicos a que é submetido cotidianamente. Uma atitude de reserva, frieza ou indiferença diante de tudo o que se passa a sua volta. Para Simmel (1973, p. 16),

> a essência da atitude *blasée* consiste no embotamento do poder de discriminar. Isso não significa que os objetos não sejam percebidos [...] mas antes que o significado e os valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa *blasée* num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro. Esse estado de ânimo é o fiel reflexo subjetivo da economia do dinheiro completamente interiorizada.

O universo social dessa atitude é estruturado a partir de um vasto e heterogêneo conjunto de códigos socioculturais, pelos quais os habitantes de uma grande cidade transitam diariamente. E, quanto maior e mais diferenciado esse conjunto, quanto mais numerosas e mais heterogêneas nossas relações cotidianas, mais nos individualizamos, mais intensificamos nosso universo subjetivo e nossa atitude de reserva em relação aos outros. Essa é uma dimensão da moderna experiência sociocultural do individualismo.

O museu-narrativa e a *flânerie*

Sugiro que usemos essas distinções para desenharmos alguns modelos, a fim de entendermos o surgimento e as transformações dos museus, em função de sua relação com o espaço da grande cidade e com o público. Esquematicamente, poderíamos distinguir "museu-narrativa" de "museu-informação". Cada um corresponderia a um tipo de relação com o público e as experiências humanas situadas num *continuum*, cujos polos seriam delimitados pelas figuras do *flâneur* e do "homem-da-multidão".

O "museu-narrativa" surge e desenvolve-se num contexto urbano, em que a relação com o público ainda guarda uma marca pessoal. Ele não é um museu feito para atender grandes multidões. Quantitativamente, seu público é bastante restrito; qualitativamente, é seleto. É provável que nele caminhe confortável o *flâneur*; mas certamente não se reconhecerá nesse espaço o "homem-da-multidão". Dessa relação o "museu-narrativa" retira uma série de características definidoras.

A fruição do "museu-narrativa" supõe, da parte do visitante, um estado de distensão psicológica que não é mais possível no contexto de uma grande metrópole, com seu ritmo intenso, frenético e incompatível com a *flânerie*. Não por acaso, Benjamin (1989b, p. 422-433) chama de "casas de sonho" os museus parisienses do século XIX, visitados pelo *flâneur*. Essa experiência supõe aquele estado de distensão psicológica, próxima da experiência do narrador e de seus ouvintes.

Essa fruição supõe, por sua vez, uma determinada configuração do espaço do museu e dos objetos expostos. Esse espaço tende a ser identificado como um interior; a separação, com referência ao espaço da rua, é bastante marcada, o que repercute na iluminação. Uma grande quantidade de objetos é exposta, acumulando-se em salas e vitrines, sem textos que os situem em algum período histórico. O deslocamento dos visitantes faz-se com lentidão. Os objetos impõem-se à atenção dos visitantes, exercendo seu poder evocativo. Moedas, móveis, espadas, medalhas, louça, quadros,

vestuário, um conjunto heteróclito de objetos ocupa amplamente os espaços dedicados à exposição. Esses objetos também estão ligados à experiência, pelo menos à experiência de determinados grupos e categorias sociais, como as famílias de elite. Eles desencadeiam a fantasia do visitante, uma vez que não estão amarrados a qualquer informação definida. Configuram um espaço propício à *flânerie*.

Num belíssimo estudo comparativo sobre o Museu Imperial de Petrópolis e o Museu Histórico Nacional, Myrian Sepúlveda dos Santos (1988, p. 44), analisando o espaço deste, nos anos da administração Gustavo Barroso, afirma que

> 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 se empilhavam. 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.

No caso do "museu-narrativa", há também uma rede de relações de natureza interpessoal, por meio da qual se dá o fluxo de trocas entre doadores e diretores de museus. Em grande parte, as coleções são obtidas por meio dessa rede de relações. 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 dessa instituição. Essa dimensão entrará em declínio com a entrada em cena do "museu-informação", o qual acionará estruturas burocráticas, como as "associações de amigos", para mediar suas relações com a sociedade.

De forma coerente com esses traços caracterizadores do "museu-narrativa", há que assinalar o paradigma de formação e prática de trabalho de seus profissionais. O profissional desse modelo de museu definirá sua identidade, fundamentalmente, por sua capacidade de identificar e autenticar peças. Esse tipo de relação com os objetos passa por uma comunicação sensível – tato, olfato, olhar –, que viabiliza a identificação e autenticação dos objetos. No contexto do "museu-informação", esse profissional será solicitado a desempenhar outros encargos, além daqueles, ganhando o primeiro plano as funções de pesquisa, comunicação e divulgação.

O sistema de relações sociais e o conjunto de ideias e valores a que chamo de "museu-informação" desenvolvem-se em função das grandes metrópoles e de suas multidões anônimas, definindo-se a partir de suas relações com o mercado, com um vasto público voltado para o consumo de informações e de bens culturais. Ele existe basicamente para atender esse público, e pelo qual se vê na contingência de competir com os meios de comunicação de massa. Seus visitantes, diferentemente do *flâneur*, percorrem-no num ritmo intenso, vertiginoso, na expectativa de consumir informações da maneira mais rápida e econômica. É para esse visitante que se montam os serviços de infraestrutura dos museus, assim como todo o conjunto de atividades culturais e objetos que se vendem no espaço das modernas instituições do gênero.

É nesse contexto que se desenvolvem propostas, no sentido de que os acervos museológicos, assim como o "patrimônio cultural", representem, democraticamente, as diversas categorias e os diversos grupos sociais existentes na sociedade. É nesse conjunto que se fala em "invenção" do patrimônio. A ideia de "invenção", nesse panorama, vem acompanhada de valores, como autonomia e liberdade, assumidos por sujeitos individuais ou coletivos. Há, então, uma ênfase bastante forte nas funções de comunicação

dos museus. Essas propostas manifestam a tendência à fragmentação, a partir da qual cada categoria, cada grupo social e, levando ao absurdo, cada indivíduo possuiria o próprio museu ou o próprio patrimônio cultural. A chamada "nova museologia" manifesta fortemente essas tendências democratizantes. A fragmentação ocorre ao mesmo tempo em que há perda da aura. Acompanha a perda da experiência, da narrativa, da *flânerie*, sendo contemporânea ao "museu-informação" e ao concomitante desaparecimento do "museu-narrativa".

Em contraste com a fragmentação, há a tendência à unidade, há uma representação unificadora ou globalizante dos diversos grupos e das categorias sociais que compõem a sociedade. No caso das sociedades modernas, no entanto, essa tendência tem sua legitimidade permanentemente questionada. Não há, assim, ou pelo menos é bastante problemática, a existência dessa representação ou dessa memória totalizante. Nas sociedades tradicionais, estruturadas a partir de um modelo holista, a memória totalizante era a memória de um grupo ou categoria social hierarquicamente superior: a memória da nobreza no *ancien régime*, das castas superiores na sociedade indiana, a memória de clãs e linhagens em sociedades tribais etc. A memória significativa é a memória dessa unidade social que engloba todos, nela incluindo-se as memórias de grupos hierarquicamente inferiores e a memória de indivíduos. No caso das estruturas sociais modernas, marcadas pelo individualismo e pelo igualitarismo, enfatizam-se contrastivamente as memórias de pequenos grupos e categorias e a memória biográfica de indivíduos, todos pensados em termos de mútuas relações de igualdade e valorizando-se positivamente a singularidade de cada uma dessas memórias. É com o propósito de atender às demandas de representação cultural dessa vasta e heterogênea população que funcionam os modernos "museus-informação".

As mudanças que levam ao "museu-informação" resultam do processo de complexificação da divisão social do trabalho e seus efeitos na configuração do espaço da cidade, que se torna não somente mais populoso, como também um espaço segregado, além

de fortemente marcado pela impessoalidade, pelo anonimato e, principalmente, pela intensa experiência da heterogeneidade dos modos de vida e das visões de mundo (Velho, 1994). Desse processo, faz parte a profissionalização do campo museológico no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1970 e 1980. Tal profissionalização, resposta necessária às transformações por que passam os museus e a cidade, tende, no entanto, a demarcar uma relação técnica e mercadológica com os objetos e espaços museológicos, acentuando-se as funções de comunicação com o público, o que contrasta fortemente com o contexto do "museu-narrativa".

Museus e museólogos: os modelos no cotidiano

Não é o objetivo aqui celebrar nostalgicamente o "museu-narrativa", nem promover o futuro dos "museus-informação". Evidentemente, o que há são "tipos ideais" ou "modelos". Como tais, estão sempre aquém das situações sociais e das experiências humanas analisadas. Contudo, é por seu intermédio que, talvez, se configure um campo fértil para o diálogo entre cientistas sociais de um lado, museólogos e profissionais de patrimônio cultural de outro. No cotidiano dos museus e de suas relações com a cidade, há uma evidente interseção entre "museus-narrativa" e "museus-informação". Em nenhuma situação empírica, encontram-se esses modelos em estado puro. Embora o "museu-informação" seja dominante, este jamais exclui a vigência do "museu-narrativa".

Como foi assinalado, acompanham cada um desses modelos distintos paradigmas de formação e de prática profissional dos museólogos. Em contatos recentes com essa comunidade específica, tenho aprendido sobre a diferença entre meu trabalho, como cientista social, e o trabalho deles – museólogos – no dia a dia dos museus. Estamos diante de duas "tribos" intelectuais com mitos de origem, ritos de reforço da identidade, vocabulários e cotidianos profissionais bem diferentes. Minha hipótese é a de que essa diferença fundamenta-se, primordialmente, numa relação sensí-

vel com os objetos, que passa pelo tato, pela visão, pelo olfato e pela audição.

A oposição clássica entre o *bricoleur* e o engenheiro, formulada por Claude Lévi-Strauss (1973, p. 19-55), com o propósito de iluminar as diferenças entre o pensamento mítico ou mágico e o pensamento científico, pode ser útil nesse contexto da discussão. O *bricoleur* trabalha sempre a partir de um conjunto heteróclito de objetos e fragmentos que acumulou, a partir do princípio de que "eles podem servir". O *bricoleur* sempre opera a partir desse universo fechado. Já o engenheiro jamais se submete a esse conjunto dado de objetos e fragmentos. Na execução de seus projetos, ele produz os materiais de que necessita. Por isso mesmo, suas realizações, em comparação com as do *bricoleur*, são ilimitadas, visto que não se reduzem a um conjunto de materiais disponíveis. O *bricoleur* dialoga com os objetos; o engenheiro os produz a partir de novas estruturas conceituais. Na ideologia do moderno profissional de museus, o *bricoleur* tende a agir como um engenheiro, enquanto a prática cotidiana desses profissionais jamais excluiu a *bricolage*. Em termos esquemáticos, poderíamos dizer que o "museu-narrativa" está para o *bricoleur* assim como o "museu-informação" está para o engenheiro, sem que, evidentemente, um exclua o outro.

Essa relação que os museólogos mantêm com os objetos está ausente, ou pelo menos não está necessariamente presente na formação e na prática profissional de um historiador ou de um antropólogo, os quais trabalham fundamentalmente com estruturas conceituais. Para um historiador moderno ou para um antropólogo, os textos falam mais e melhor do que os objetos. Para um profissional de museu, a valorização recai nos objetos. Isso não quer dizer que os profissionais de museus não trabalhem com estruturas conceituais – o que seria um absurdo –, mas sim que a relação que o diferencia dos demais profissionais é essa relação sensível com os objetos. E, quanto a esse ponto, é possível dizer que os profissionais de museus são herdeiros da tradição dos antiquários dos séculos XVII e XVIII, tal como são descritos num texto do historiador Arnaldo

Momigliano (1983, p. 244-293). Os antiquários, nos séculos XVII e XVIII, ampliavam os métodos da pesquisa histórica ao incorporar dados não textuais, tais como moedas, inscrições e outros testemunhos materiais.

No já referido estudo de Myrian Sepúlveda dos Santos sobre o Museu Histórico, ela assinala a relação entre essa tradição dos antiquários e a prática dos profissionais dessa casa à época de Barroso. Tal relação teria entrado em declínio com o advento de novos modelos museológicos, a partir dos anos 1970. Historicamente, é fato que os "novos museólogos", desde a década mencionada, retiraram a ênfase das práticas de identificação e autenticação de objetos como um dos requisitos fundamentais para a formação do profissional de museus. Apesar do declínio da valorização dessas práticas, estas talvez ainda constituam o núcleo da identidade entre profissionais. Embora ocupem uma posição marginal nos atuais currículos de Museologia, é possivelmente por seu intermédio que a comunidade identifica, avalia e reconhece, informalmente, no cotidiano, seus profissionais. Nesse sentido, deve haver uma continuidade profunda, uma estrutura de longa duração a ligar os antigos e os novos museólogos àquela tradição dos antiquários.

É provável que essa distinção entre uma dimensão concreta e outra abstrata, na atividade do profissional de museu, esteja ligada a uma dualidade estrutural presente nos próprios objetos museológicos, dualidade não muito diferente daquela estabelecida na teologia política medieval entre "os dois corpos do rei". Segundo um estudo clássico de Ernst Kantorowicz (1981), os reis medievais possuíam dois corpos. Um deles era um corpo contingente e perecível, que desapareceria com a morte; outro, um corpo transcendente e eterno, que, por isso mesmo, tinha a capacidade de representar a totalidade das ordens cósmica e social. Assim, também os objetos museológicos têm de um lado, uma dimensão contingente e perecível, como objetos materiais; e, de outro, uma dimensão abstrata e transcendente, como representações de ideais e valores sociais. As transformações que se processaram no discurso museológico desde os anos 1970 parecem indicar uma forte tendência no sentido de valorizar

a dimensão abstrata dos objetos, sua capacidade de representar valores e ideais de diferentes grupos e categorias sociais.

Nesse contexto, faz sentido a valorização dos textos em detrimento dos objetos. Estes tendem a ser valorizados mais como suportes materiais de ideias abstratas, como ilustrações dos textos; e menos como objetos a serem apreciados em si, em função de sua concretude, de sua forma plástica e de sua capacidade de evocação. O último aspecto, embora não tenha desaparecido, perdeu sua preeminência com o desaparecimento do "museu-narrativa". No "museu-informação", os objetos costumam ser considerados por sua capacidade de representar ideias e valores sociais, num econômico processo de comunicação.

Os profissionais de museus têm, diante de si, um caminho que direciona a um afinamento com as demandas do público, da sociedade urbana e do mercado, e que os leva a competir com os meios de comunicação de massa. Outro caminho desenha-se, fundamentado numa relação diferencial com essas demandas, tendo como base precisamente essa relação sensível com os objetos – relação não muito diferente daquela que o narrador entretém com suas histórias e com sua audiência. Esse aspecto é o que parece garantir a originalidade de sua contribuição. Sem seguir o primeiro caminho, ele se isola e possibilita o fracasso de seu empreendimento no contexto contemporâneo de uma grande cidade. Abandonando o segundo, ele perde sua identidade.

Seria simples afirmar que a solução ideal para o profissional de museus estaria numa combinação entre o engenheiro e o *bricoleur*. No entanto, o que está em jogo, na formação e na prática desse profissional e, por extensão, do profissional de patrimônio cultural, é precisamente a dimensão da *bricolage*, o que faz com que suas atividades sejam menos semelhantes às do cientista e mais identificadas com o trabalho do artista e do poeta. E, se insistimos em falar de ciência, melhor seria que falássemos numa "ciência do concreto".

Num universo sociocultural como o da grande cidade, onde imperam a impessoalidade, o anonimato e as formas de pensamento e

comunicação mais abstratas, como é característico dos grandes empreendimentos "tecnoburocráticos", não será de pequena relevância a contribuição de quem, alternativamente, mantém com o universo e a sociedade uma relação de conhecimento eminentemente sensível, e que tende a agir e pensar em termos de uma "poética do espaço".

Um bom diagnóstico antropológico ou sociológico, porém, não pode ser aplicado com o propósito de "melhorar" ou tornar "mais racional" o funcionamento de determinada instituição ou o ofício de seus profissionais. Entretanto, o conhecimento produzido pelas Ciências Sociais, sendo essencialmente dialógico, pode alimentar a conversação entre diferentes subculturas. Nesse caso, a subcultura dos cientistas sociais de um lado, e, de outro, a dos museólogos e dos profissionais de patrimônio.

Minha expectativa é a de que essas sugestões possam servir, de algum modo, para estimular tal conversação.

Referências

ABREU, R. *O culto da saudade no templo dos imortais*. Dissertação (mestrado) – Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1990. Mimeogr.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Obras escolhidas, v. 1.

_____. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989a. Obras escolhidas, v. 3.

_____. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Paris: Les Editions du Cerf, 1989b.

KANTOROWICZ, E. *The king's two bodies*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1981.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

MOMIGLIANO, A. *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*. Paris: Gallimard, 1983.

SANTOS, M.S. dos. *História, tempo e memória*: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico

Nacional. Dissertação (mestrado) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 1988. Mimeogr.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. (org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

VELHO, G. *Projeto e metamorfose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESPELHOS URBANOS: ORDENAÇÃO TEMPORAL NA COLEÇÃO CASTRO MAYA*

VERA BEATRIZ SIQUEIRA

Pretendo, aqui, investigar a coleção de Raymundo Ottoni de Castro Maya, a partir de um momento particularmente significativo de definição de seu perfil colecionista: o instante em que iniciou seu projeto de transformar a antiga residência da estrada do Açude em sede de sua fundação, para o que precisava, também, providenciar a construção de nova casa, sua Chácara do Céu. Na década de 1950, o colecionador pareceu preocupado em definir e articular duas estratégias de dar forma ao tempo e, mais particularmente, ao encadeamento temporal dos eventos urbanos. De uma parte, a estrutura narrativa; de outra, o modelo espacial, que apresentava o tempo por meio de analogias com a dimensão do espaço.

Na propriedade do Alto da Boa Vista, transformada, em 1962, em Museu do Açude, já havia buscado, desde os anos 1920, articular passado e presente, pela adoção do estilo neocolonial em sua reforma. Em matéria publicada na revista *Rio*, de abril de 1953, Michel Kamenka (1953, p. 23-26) anotou a "continuidade", o "encontro psicológico" entre antigo e moderno no estilo neocolonial:

> Pensando em arquitetura moderna brasileira, achamos que é a única a reivindicar o paradoxal privilégio de estar ligada por alguns de seus aspectos às tradições antiquíssimas. Além disso, a integração entre arquitetura e natureza é qualificada, pelo jornalista, como mais um elemento de "concepção nitidamente moderna", abrindo largos vãos com portas de ferro e vidros inteiros para estabelecer uma harmonia perfeita entre o exterior e o interior.

* Comunicação apresentada no seminário "Patrimônio cultural: coleções, narrativas e memória social", realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social, em maio de 2001.

É nesse ambiente de "fusão espiritual de formas novas com as antigas" que, nos domingos, a partir de 1964, Castro Maya passou a receber o público, mostrando sua coleção de iconografia do Rio de Janeiro, de azulejos portugueses e holandeses, de cerâmica do Porto e de objetos artísticos adquiridos desde 1920. Na imagem da edificação ressaltava-se antes o caráter tradicional, a vivência de uma urbanidade extinta, do que sua modernidade, questão que era reendereçada na construção de sua casa moderna em Santa Teresa, a Chácara do Céu. Antes mesmo de selecionar o projeto arquitetônico, Castro Maya preocupara-se com a implantação da casa. O arquiteto Lúcio Costa (1980) elogia a escolha do sítio:

> Quando pretendeu construir esta casa do Curvelo e me trouxe aqui pela primeira vez, a velha edificação, que servira de sede à delegação do Canadá, já havia sido demolida. Manifestou então o propósito de deixar vazia e gramada a área anteriormente ocupada, e de fazer a casa nova no extremo sul da plataforma, debruçada sobre a vista da barra, ficando o amplo espaço coberto resultante, em nível inferior, para o livre acesso dos carros.

Assim implantada, a casa teria uma vista de 360° para a cidade, descortinando a baía de Guanabara, o centro da cidade, o bairro de Santa Teresa, além das serras que entravam pelo Estado do Rio, até o Dedo de Deus. Do alto de seu posto de observação, o Rio ganhava aspecto quase natural, assemelhando-se ao mar, à vegetação e às montanhas que o emolduravam. Por meio de uma paradoxal redução, a movimentada e caótica cidade, inacessível como totalidade a seus habitantes, convertia-se em paisagem.

Pelo desejo de ver a cidade como um panorama, o espectador situava-se numa posição elevada, retirando-se do movimento urbano, para captá-lo como totalidade estática. Tal distância, segundo Michel de Certeau (1994, p. 21), transfigura-o em *voyeur*, "transforma o mundo encantatório pelo qual ele foi 'possuído' num texto diante de seus olhos".

Castro Maya conseguiu ler o Rio de Janeiro, tendo-o como um dos panoramas que integram sua coleção. Em sua residência de Santa Teresa – a Chácara do Céu –, as árvores eram constantemente podadas para não comprometerem a vista daquela cidade-panorama, "cuja condição de possibilidade é um esquecimento" da prática do caminhante (id., ib., p. 23).

Esse ponto de vista superior não poderia, porém, ser compreendido apenas como uma tentativa fatalmente frustrada de totalidade. Nas vistas que se tem da Chácara do Céu, os edifícios, as praças, as ruas, as árvores, as montanhas e o mar não estão longínquos; subsistem em sua objetualidade. Estamos vendo a cidade do alto, mas também de dentro dela. Somos parte desse todo que nos cerca e, como suas demais partes, não nos deixamos integrar completamente à vista. Por um segundo, parecemos ter a imagem instantânea da totalidade, da eternidade. Apenas para, pouco depois, senti-la passar como o tempo passa. Fundem-se visão e epifania: sem possibilidade concreta de deter o avanço caótico do movimento urbano, a cidade assume seu caráter de coleção.

Castro Maya pareceu compreender isso quando escolheu, para sua casa-mirante, o projeto arquitetônico moderno de Wladimir Alves de Souza. Desprezava francamente, nesse momento, a tradição da arquitetura colonial brasileira. A geometria e a simetria dos volumes cúbicos da casa, o equilíbrio rigoroso das aberturas de portas e janelas, os espaços amplos e confortáveis, a escada a romper os três pavimentos eram soluções que, se impunham um programa moderno de construção, não contradiziam as regras acadêmicas de composição (Conduru, 1999). Daí a aparência de estabilidade do edifício. O equilíbrio estático dos volumes, a solidez de sua configuração final, a concepção da arquitetura como mediação harmônica de homem e natureza, tudo reportava a uma peculiar conjugação de modernidade e tradição. Tratava-se de uma nova forma de articular passado e presente, na qual a eternidade presidia a passagem do tempo.

Enquanto criava esse espaço de sóbria modernidade, o colecionador sentia necessidade de vender as obras de artistas oitocentistas

franceses, herdadas de seu pai. Seu secretário particular, Piquet Carneiro, entrou em contato com o diretor do Museu Nacional de Belas Artes, em 1955, para saber do interesse da instituição em adquirir as telas de Troyon, Charles Jacques, Rosa Bonheur, Felix Ziem, Antoine Vollon, Gustave Courbet, Béllanger, Felix Brissot. Em carta a Osvaldo Teixeira, justificava a proposta, afirmando que o "dr. Castro Maya está construindo uma casa moderna em Santa Teresa, onde ele só deseja colocar quadros modernos, isto é, dos impressionistas até nossos dias" (Carneiro, 1955).

Com esse gesto, manifestou vontade de se diferenciar dos poucos colecionadores brasileiros, que, em sua maioria, conseguiram adquirir peças durante e após a guerra. Quando seu pai comprou essas obras nos leilões parisienses, estava participando do movimento cultural de transformação dos colecionadores europeus, experimentado no século XIX: com a criação dos grandes museus, que passaram a cumprir o papel de guardiães do passado nacional, os colecionadores começaram a se interessar pela arte contemporânea, ainda não absorvida pelo discurso institucional.

A Escola de Barbizon e os pintores realistas, recusados pelos salões oficiais, foram sobejamente colecionados por essa nova espécie de "colecionadores vanguardistas". Entretanto, no Brasil da década de 1950, o interesse por tais pinturas ancorava-se no gosto vago por obras de arte antigas, capazes de conceder a quem as colecionava "uma tradição que não tinha" (Moraes, 1996). As pinturas de Rosa Bonheur e Boudin misturavam-se às obras *pompiers*, aos pesos de papel, às mangas de lustre, aos serviços de porcelana francesa, aos trincos de porta, aos pianos de cauda alemães, à mobília em estilo Luís XV.

Na realidade, a grande maioria dessas obras permanecia no acervo dos Museus Castro Maya, apontando, possivelmente, para a precariedade do mercado de arte nacional. Importa, entretanto, perceber, no impulso de venda dessas peças, o novo contorno que assumiu sua atividade como colecionador e como cidadão. Trata-se de definir, nesse período, os dois campos de atuação de Castro Maya: a construção de um discurso institucional, na falta de insti-

tuições que o fizessem, e a definição de uma direção subjetiva de gosto, aderida à sua contemporaneidade. Tais tendências encontraram suas metáforas no Museu do Açude e na Chácara do Céu.

Raymundo de Castro Maya sentia que, de um lado, precisava proteger nossos valores históricos, nossos símbolos tradicionais, facilmente convertidos em relíquia decorativa pelos colecionadores sem critério e pelas instituições culturais fictícias; de outro, precisava proteger a modernidade, a arquitetura funcional, as obras de arte atuais, as técnicas artísticas pouco desenvolvidas no país, como a gravura e a impressão luxuosa de livros ilustrados. Manifestava-se, assim, sua suprema preocupação de colecionador: fazer com que a forma inteira estivesse presente, em sua totalidade, em cada instante do tempo. Para guiar essas estratégias de formalização, contava apenas com a noção vaga, retirada da experiência estética, de beleza, que, para Castro Maya, identificava-se com a qualidade intrínseca aos objetos. Esta, quando descoberta, possibilitava a percepção da continuidade entre a realidade e o sujeito, a que podemos designar pelo desgastado termo "estilo".

Deleuze (1975, p. 109-110) chamou atenção para a proximidade de ponto de vista e estilo em Proust.

> É o estilo que substitui a experiência pela maneira como dela se fala ou pela fórmula que a exprime, o indivíduo no mundo pelo ponto de vista sobre o mundo, e faz da reminiscência uma criação realizada.

Como no protagonista da busca *proustiana* do tempo perdido, Swann, a realização desse estilo envolvia, também para Castro Maya, o aprendizado de uma decepção. No caso de sua relação com a cidade moderna, pressupunha a desilusão com relação a qualquer crença objetivista na urbanidade. Apenas sua conversão, em estilo, em puro ponto de vista, poderia preservá-la como valor.

Não há beleza sem essa relação de continuidade entre sujeito e objeto, da qual a cidade moderna é o modelo e o lugar de sua crise. A beleza peculiar da vida moderna e urbana é, pois, inseparável de fenômenos como as favelas, o congestionamento, a falta de energia etc.

– temas que lhe interessaram como articulista de jornais cariocas, na década de 1920. Ao mandar construir sua residência moderna, com ampla vista para a cidade, Castro Maya estava conformando seu estilo, essencialmente urbano.

Nas comemorações dos quatrocentos anos da cidade do Rio de Janeiro, Castro Maya (1965a) escreveu, no editorial da revista *Rio*, especialmente dedicada à ocasião:

> As pessoas, quando chegam a certa idade, só falam no passado e é com imensa saudade que descrevem a vida no Rio de Janeiro naquela época. Não deixam de ter razão, esse período feliz não só aqui, como no mundo inteiro, pouco durou; para nós foi até a Segunda Guerra Mundial. Daí por diante, veio o caos, o crescimento desordenado; de um milhão de habitantes, passamos a dois milhões e meio. [...] Mas, apesar de tudo, o Rio tem qualquer coisa de estranhamente sedutor: talvez exista no ar que se respira um filtro semelhante ao de Tristão e Isolda, a cuja magia, uma vez sorvido, não se pode mais resistir.

O filtro mágico de Tristão e Isolda, a que se referiu Castro Maya, pode não ser o criador do sentimento existente entre eles, mas é o ponto de vista a partir do qual se narrou essa experiência, dependente, em última instância, de uma diferença essencial instituída: o sentimento deixa de evocar a concretude de um objetivo a ser alcançado, para surgir como uma imagem, como a construção transcendente de uma memória imaginativa. Também a cidade amada pelo colecionador precisava ser convertida numa imagem para, sob a força autônoma da imaginação histórica, ser experimentada como o lugar privilegiado da autodeterminação subjetiva e cultural.

Por um lado, poderíamos pensar nessa visão do alto da Chácara do Céu como uma tentativa nostálgica, quase desesperada, de alcançar a totalidade. Mas seria um consolo pobre para um amante da cidade. O colecionador parecia saber que, mesmo sua casa-mirante, ainda que situada num ponto de vista superior à paisagem urbana, não seria capaz de produzir a sensação de uni-

dade. Ao contrário, sendo parte dessa cidade, surgiu, ao fim de um caminho sinuoso, como contígua à série que constituía. A imagem da totalidade era um efeito do ponto de vista superior, produto do estilo.

A vista que descortinava de suas janelas, porém, dependia da consciência dolorosa de que aquele mundo formara-se com outras pessoas, sem sua presença. O Rio de Janeiro que Castro Maya admirava era esse mundo que se poderia contemplar, a distância, pela visão. E era, ainda, um valor histórico que deveria ser preservado, cujo sentido não fosse válido apenas para a sociedade em abstrato, e sim para cada cidadão individualmente. Requeria, pois, uma experiência particular e irredutível ao todo. Só o tempo era capaz de formar um todo para essas vivências urbanas; só esse elemento era capaz de ser a unidade desses múltiplos espaços visuais urbanos sem, entretanto, totalizá-los.

Como vimos, a ordenação desse tempo, na coleção Castro Maya, encontrava duas formas privilegiadas: a estruturação por metáforas espaciais e a função narrativa. Nos dois casos, o tempo era uma realidade derivada, um efeito, e não o princípio. O aprendizado dessa experiência temporal, desse afastamento estilístico com relação à experiência direta da realidade urbana, parecia estar no cerne de sua atuação como o editor do livro *A muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*, publicado na ocasião do quarto centenário da capital carioca, com textos de Gilberto Ferrez.

Na introdução ao livro, Castro Maya apresentou duas formas de discurso descritivo. Logo no início, associando experiência urbana e lembrança, dedicou-se a uma descrição prazerosa de aspectos extintos da vida carioca. Mais tarde, adotou um tom secamente histórico, apresentando as fases urbanas como alterações sucessivas dessa paisagem de sua memória:

> A cidade que eu conhecera na infância tinha aspecto e costumes quase coloniais; lembro-me bem do bonde de burros, na Zona Norte, dos vendedores ambulantes – o peixeiro com os samburás, o mascate, o português das laranjas, a quebrarem com seus pregões a quietude das ruas.

> [...]
>
> Automóveis quase não havia; rolava nas ruas um tráfego sossegado de tração animal. [...] Copacabana era uma linda praia deserta onde se realizavam piqueniques, com uma ermida numa ponta de pedras.
>
> [...]
>
> Muito diferente foi, porém, o que puderam testemunhar os homens de minha geração. Houve, nos últimos quarenta anos, um desenvolvimento e uma descentralização realmente extraordinários, tanto do ponto de vista urbano quanto do social, os quais transformaram quase por completo a fisionomia da cidade. Em alguns casos, como nas praias oceânicas, vimos sucederem-se três fases: a restinga agreste com os seus tufos de pitangueiras, em seguida o arruamento e o casario miúdo, e agora as muralhas de edifícios de apartamentos, nivelados em sua altura máxima. Cada aspecto torna praticamente irreconhecível a feição anterior (Maya, 1965b).

O sentido pitoresco do início da citação associava-se à alegria da lembrança. Mas os bondes de burros, os ambulantes, a Copacabana vazia, os piqueniques, os tufos de pitangueiras, eram imagens que precisavam de outras para afirmar-se. Como memória, permaneciam imateriais. Nas reproduções do livro, transformavam-se em signos materiais, afirmativos e alegres, pois remetiam à experiência sensível da cidade. Podemos perceber, nessa associação entre reconhecimento e lembrança, o sentido peculiar da obra publicada por Castro Maya: trata-se da materialização de sua vivência urbana, da identificação entre seu ponto de vista singular (ou seu estilo) e a história urbana carioca.

A percepção seca das fases evolutivas das praias do Rio parecia reter certo sentido testamentário. Com o livro, o colecionador pretendeu transformar sua experiência sensível em verdade temporal. Os costumes extintos, as experiências passadas e as alterações transcorridas na passagem do tempo levaram-no a compreender que a cidade que ele conhecera e amara era, em si, alteração e mudança, signo e efeito de um tempo que se consumia.

A simples descrição dessas mudanças, entretanto, não seria suficiente, pois ficaria presa às coisas descritas, a seu caráter mundano e vazio. Era preciso realizar uma tarefa maior, dar um passo na direção dessa verdade temporal da própria cidade. O caráter de coleção de imagens urbanas respondia, na realidade, pela permanência da possibilidade de conversão, de cada documento pesquisado, em mensagem viva do passado, em fonte de um diálogo com a diferença. Só ele garantia, portanto, a representação, cujo modelo era a arte.

O livro *A muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* assumiu a tarefa de escrever uma peculiar história de amor à cidade. Em sua articulação de interesse público e de iniciativa privada, aproximou-se da edificação de uma morfologia urbana, em que os objetos, os monumentos e os trechos urbanos apresentavam-se, por um lado, como continuação do cidadão e, por outro, como o registro de uma situação histórica. O valor histórico de cada imagem, aliás, era experimentado como presente imediatamente convertido em passado, de cuja conversão dependiam, ao final das contas, a experiência atual da lembrança e a escrita histórica. Cada imagem vista e selecionada ganhava as formas de um pensamento e de um juízo, implicando o processo renovado de construção de significações.

E qual seria o lugar privilegiado dessa vivência do juízo, senão a coleção e, extensivamente, a cidade, compreendida como uma grande coleção de cultura e história humanas? Quando Lévi-Strauss migrou para Nova York, junto com seus colegas surrealistas, descreveu essa capital cultural como um caos de possibilidades simultâneas. Formada pelo acúmulo de matéria cultural deslocada, preservava costumes e objetos desaparecidos em seus contextos originais.[1] Produtora de estímulos culturais, múltipla e heterogênea, a cidade convertia-se no lugar da experiência do

1. Refugiado em Nova York durante a Segunda Guerra Mundial, Lévi-Strauss (1985, p. 35) escreveu: "Nova York – daí vinha o seu encanto e a espécie de fascínio que exercia – era então uma cidade em que tudo parecia possível. À imagem do tecido urbano, o tecido social e cultural oferecia uma textura cravada de buracos. Bastava escolhê-los e enfiarmo-nos por eles para chegar, como Alice no outro lado do espelho, a mundos tão encantadores que pareciam irreais".

indivíduo em face de sua responsabilidade de autodeterminação. O espaço urbano tornava-se o signo maior dessa capacidade humana de, por meio do juízo, ajustar-se a uma comunidade.

Diante da multiplicidade e da heterogeneidade urbanas, era preciso escolher, decidir sobre o que valia ser afirmado e o que deveria ser negado ou abandonado. Com sua coleção, Castro Maya julgava a cidade. Ela era o reverso privado da livre convivência urbana com a diferença. Como livre jogo de imaginação e razão, o gosto implicava a edificação de inter-relações culturais que tinham o poder de ativar uma dimensão pessoalizante. Pela coleção, sujeito e cidade passaram a constituir uma mesma realidade, que se autorrepresentava em seu "estar-ali".

Era necessário, portanto, experimentar a cidade na singularidade de cada um de seus elementos, decifrar sua significação, para poder substituir essa vivência pela forma de expressá-la: o estilo. A construção da Chácara do Céu foi momento essencial na definição do estilo de Castro Maya. E é lá que podemos encontrar, de forma aparentemente casual, o emblema de sua coleção: o espelho que fez instalar, atrás de sua mesa de trabalho, na biblioteca. Nele inscreveram-se os livros que, por sua vez, espelhavam as narrativas literárias e de viajantes.[2] Nele também aparecia, fragmentada pelo reflexo do lustre de cristal sueco, a aquarela *Portrait d'une jeune veuve* ("Retrato de uma jovem viúva"), de Modigliani, líder da Escola de Paris até 1920. Colocada por Castro Maya em moldura cusquenha, cheia de pequenos pedaços de vidro espelhado, essa obra tornou-se um ícone da forma singular como o colecionador se apropriou de cada objeto que adquiriu, bem como de toda tradição artística moderna.

O espelho parecia, à primeira vista, uma incongruência. Quando Castro Maya decidiu construir a Chácara do Céu, uma das exigências que fez foi dotá-la de "paredes à vontade: o que faltava no apartamento [do Flamengo, onde residia anteriormente], sobrava nessa casa" (Santarrita, s/d, p. 52). Além disso, a rigorosa simetria

2. Inspirei-me, aqui, na associação de Walter Benjamin entre espelho e literatura na cidade de Paris, que aparece em seu ensaio "Paris, a cidade no espelho" (1992, p. 195-198).

repetia-se em toda a biblioteca. Em todo o espaço, a lógica era a da reflexão. Tudo aparecia duplicado e reduplicado por espelhos, vidros, cristais e janelas, ou ainda pelas peças de prataria que repousavam em sua mesa de trabalho e pelas texturas vidradas das cerâmicas orientais que ornamentavam a biblioteca, desde então.

Se a duplicação era lógica intrínseca ao espaço da biblioteca, de que serviria uma duplicação artificial? Como brasão intelectual, o espelho era a narrativa, a superfície agônica na qual se assemelhavam sujeito e objeto, cidade e coleção. Era o lugar onde, a um só tempo, afirmava-se e anulava-se o narcisismo do colecionador; onde a singularidade de Castro Maya devia sua existência à repetição da diferença. O espelho era o fundo histórico, o reflexo simétrico e deslocado da coleção. Mas era, igualmente, a afirmação pública do discurso do colecionador, no qual víamos a nós mesmos refletidos, vistos e videntes, parceiros na determinação do significado desta coleção.

A comicidade do espelho como emblema – entendida na condição integrativa e reconciliatória da comédia – surgiu na transfiguração da experiência da coleção e da cidade em seu limite ideal: a pura visibilidade. Ao tentar negar a morte de sua concepção de cidade e de arte – negar, portanto, o limite destrutivo de seu conceito de modernidade –, construiu para si e para os outros a possibilidade de uma vivência estritamente contemplativa – a vista urbana, o museu, o espelho. Nisso, apresentava a incerteza sobre os valores que balizaram sua atuação como colecionador e cidadão como imagem, representação instável da reconciliação ocasional, mas ainda possível entre homem e mundo, unidade e multiplicidade.

Referências

Benjamin, W. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

Carneiro, P. *Carta a Oswaldo Teixeira em 2 de maio de 1955*. Rio de Janeiro: Arquivo Castro Maya, pasta 44.

CERTEAU, M. de. Andando na cidade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, Iphan, n. 23, 1994.

CONDURU, R. *Razão ao culto*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999. p. 30.

COSTA, L. Apresentação. *Museu da Chácara do Céu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, 1980. Catálogo.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975. p. 109-110.

KAMENKA, M.B. Uma vila suburbana carioca. *Revista Rio*, Rio de Janeiro, Biblioteca Castro Maya, p. 23-26, abr. 1953.

LÉVI-STRAUSS, C. *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1985.

MAYA, R.O. de C. De Debret aos arranha-céus. *Revista Rio* – edição especial comemorativa do quarto centenário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, 1965a.

_____. Introdução. *A muito leal e heroica cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1965b.

MORAES, R.B. de. *O bibliófilo aprendiz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1996. p. 51-58.

SANTARRITA, M. Arte e solidão habitam na bucólica Chácara do Céu. *Revista GAM*, Rio de Janeiro, p. 52, s/d.

A TRAJETÓRIA DE UM "MUSEU DE FRONTEIRA": A CRIAÇÃO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM E ASPECTOS DA IDENTIDADE CARIOCA (1960-1965)*

CLÁUDIA CRISTINA DE MESQUITA GARCIA DIAS

Em maio de 2000, defendi, no Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), da UFRJ, a dissertação de mestrado "Um museu para a Guanabara: um estudo sobre a criação do Museu da Imagem e do Som e a identidade carioca (1960-1965)". Neste capítulo, gostaria de retomar alguns aspectos que considero relevantes para o debate relacionado com o tema "memória e as narrativas urbanas".

Um dos principais aspectos da referida pesquisa compreende a abordagem da criação do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro – idealizado e inaugurado em 1965, pelo então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, durante as comemorações do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro – como um caso ímpar de museu carioca, criado como estratégia de narrativa regional.

Quando me refiro ao MIS como narrativa regional, refiro-me, de modo geral, ao caráter de narrativa histórica comum aos museus e ao patrimônio cultural. Mas me reporto, particularmente, ao conteúdo de reivindicação regionalista, presente na concepção original do MIS. Essa especificidade me levou a propor a noção de "museu de fronteira", formulada a partir das evidências do projeto de criação do MIS, percebidas como parte de uma estratégia de reafirmação da identidade carioca e de demarcação das fronteiras culturais entre o local e o nacional, num momento em que o Rio efetivamente deixava de ser capital federal, com a criação da cidade-estado da Guanabara (1960-1974) e a transferência da capital para Brasília (1960).

* Comunicação apresentada no seminário "Patrimônio cultural: coleções, narrativas e memória social", realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social, em maio de 2001.

Ao considerar o MIS um objeto da História, na fronteira entre a memória local e a memória nacional, vale observar que ele foi criado num período de deslocamento do tradicional estatuto da cidade do Rio de Janeiro como cidade-capital e constitui, mais do que qualquer outro espaço museológico da cidade, um lugar de sacralização de sua trajetória histórica, política e cultural. A intenção que abriga, desde o início de perpetuação de uma memória que, concretamente, deixava de existir, sugere a manifestação da noção de "lugar de memória" (Nora, 1984). Desse modo, é possível afirmar que a iniciativa de criação do MIS e, por conseguinte, sua marca de origem, assinalada num contexto raro de autonomia político-administrativa da cidade, constitui um caso único, no conjunto do patrimônio histórico-cultural da cidade do Rio de Janeiro, formado, em sua grande maioria, por instituições (museus, arquivos e bibliotecas) inauguradas em períodos nos quais o Rio figurou como cidade-sede da administração da Colônia, do Império e da República.

O Museu da Imagem e do Som como narrativa da cidade

Estudos recentes realizados no campo da história política (Ferreira, 2000) apontam para o caráter ambíguo da formação da identidade política carioca, decorrente das tensões entre as reivindicações autonomistas e a intervenção federal. Considerando que essa singularidade não se manifesta apenas no âmbito do político, e que se torna necessário estabelecer as relações existentes entre política e cultura no trabalho de construção e fixação da memória coletiva, é possível identificar, no patrimônio cultural da cidade, os reflexos dessa tensão e a relação de simbiose que se estabeleceu entre a memória da cidade e a memória da nação.

Essa relação simbiótica é também observada na produção historiográfica sobre a cidade do Rio de Janeiro, bem como no imaginário coletivo, que tende a negar a existência do regionalismo na

constituição da chamada "identidade coletiva", cujo significado é frequentemente reduzido a sinônimo de provincianismo, visto como elemento antagônico ao propagado cosmopolitismo, reforçado como um dos principais elementos formadores da alma carioca.

Assim, essa negação do caráter regionalista carioca constitui um dos traços singulares de sua identidade regional, presente na maioria das narrativas sobre a cidade (artigos, crônicas, canções, poemas etc.), entre as quais destacamos, como fonte de pesquisa, os discursos políticos de campanha ao governo da Guanabara, proferidos por Carlos Lacerda, entre 1959 e 1960. Em um desses discursos, preservados no MIS, encontramos o seguinte trecho:

> O Rio é uma cidade em que todos os brasileiros, ontem, hoje, e sempre, estarão como em sua casa. Sabem esses brasileiros que somos uma região sem regionalismo, pensamos os nossos problemas em termos mundiais além de continentais, e continentais além de nacionais (1960).[1]

Num tom saudosista e ufanista, apelando para o orgulho carioca, e tomando a construção de Brasília como o elemento de oposição necessária à conformação da identidade que se pretendia construir, nesses discursos de campanha, Lacerda apresenta-se como principal intérprete e guardião da memória da *belacap*, interpretando trechos selecionados de escritores e cronistas representantes da ambiência intelectual da *belle époque* carioca, como Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio, e de memorialistas consagrados, cujas obras receberam edições revisadas e ampliadas por ocasião do quarto centenário da cidade, como Gastão Cruls e Otávio Tarquínio.

Esses discursos, reunidos e lançados em discos como bônus de campanha, eram invariavelmente apresentados pelo radialista Raul Brunini, ao som da marcha do genial compositor André Filho – *Cidade maravilhosa* –, composta nos anos 1930, cuja transformação numa espécie de *Marselhesa* carioca envolveu uma acirrada dispu-

1. Aí estão presentes diversos discursos de Carlos Lacerda, disponíveis ao público no MIS.

ta política, no parlamento e na imprensa, em torno de sua transformação em hino oficial da Guanabara, o que efetivamente ocorreu, por meio do sancionamento do projeto de lei do vereador udenista do Distrito Federal, Francisco Sales Neto, pelo governador interino da Guanabara, Sette Câmara, em 25 de maio de 1960. Esse fato é bastante ilustrativo das disputas envolvendo a criação de signos implicados na constituição simbólica do novo estado.

Entendendo que o processo de criação de um museu é anterior à data de sua inauguração, pois nasce primeiramente de uma ideia, de um projeto e de estratégias, a descoberta e o cotejamento com outros tipos de fontes, como discursos políticos, iconografia, periódicos de época, documentos de arquivos, discos e fontes orais foram fundamentais para o entendimento e o estabelecimento dos marcos cronológicos do início do processo de gestação do MIS, na virada dos anos 1950.

O trabalho com fontes, fora das encontradas nos limites do MIS, associadas a um trabalho rigoroso de pesquisa sobre o contexto político e social do período, foram essenciais para tornar inteligível o tipo de narrativa regional inscrita na concepção e nas primeiras coleções do MIS que, uma vez situado no contexto histórico de sua época como expressão material de uma narrativa regional em construção, pode ser entendido como parte de um trabalho de constituição de uma memória oficial, empreendido por Carlos Lacerda, considerado, para usar a noção desenvolvida por Michel Pollak (1989, p. 9), um "profissional do enquadramento" da memória. Essa categoria foi atribuída a determinados atores (intelectuais e políticos) e instituições, como os museus, dedicados à fundamentação de uma identidade coletiva, a partir dos usos diferenciados da memória, entendida por Pollak como um campo de disputa por excelência.

Desse modo, partindo da recusa dos enfoques *espontaneístas* e *universais* que frequentemente atravessam as abordagens sobre as identidades, trabalhamos essa noção como pertenças e singularidades construídas e reconstruídas ao longo do tempo, no campo das lutas políticas e das tensões sociais. Nesse sentido, nossa

pesquisa sobre as estratégias empreendidas por atores sociais, na reafirmação e reconstrução da identidade carioca, levou-nos a perceber a presença de um tipo particular de regionalismo, fomentado num contexto histórico determinado, que tem como marca distintiva a negação do caráter regional, pelo investimento no perfil do Rio como síntese da nação, principalmente na qualidade de "capital cultural" do país.

É sempre bom lembrar que, quando nos debruçamos sobre a identidade coletiva dos habitantes da chamada *Cidade Maravilhosa*, nem sempre o Rio foi considerado como tal – essa qualidade é também uma construção datada – e, não faz muito tempo, os "cariocas" eram todos fluminenses (Scarpino, 1989), como fazia questão de afirmar, até princípios do século, o cronista e escritor Machado de Assis, adotando a designação erudita que a Monarquia havia generalizado como dos habitantes ou naturais dos dois lados da baía de Guanabara.

Essa marca de "capital cultural" foi sendo construída ao longo da trajetória do Rio como cidade-capital, sobretudo a partir da rede de instituições de cultura, montada por D. João VI, com a transferência da Corte portuguesa, em 1808, mas foi, sem dúvida, reforçada e redimensionada, quando o Rio de Janeiro efetivamente deixou de ser capital federal, no início dos anos 1960, como resultado de ações conjuntas de intelectuais e políticos, com destaque para o papel da imprensa local, notadamente para a campanha lançada pelo jornal *O Globo*, intitulada *O Rio será sempre o Rio*, idealizada pelo jornalista Péricles de Barros. De acordo com o jornalista, essa campanha teve como fonte de inspiração uma crônica de Machado de Assis, na qual o escritor carioca compara o Rio com a mais cosmopolita cidade americana: Nova York. A força dessa argumentação, na construção de uma nova ideia de capital para a cidade, foi lançada pelo cronista na virada do século XX, quando das discussões sobre os destinos do Rio, mobilizadas pela Constituição de 1891, que estabelece a mudança da capital, e é retomada como referência no momento em que a cidade deixa efetivamente de ocupar sua secular posição de capital do país. Foi um período ím-

par de apelo à exaltação do Rio como "eterna" capital e ao orgulho carioca.

Vale ainda notar que a primeira metade dos anos 1960 foi um período particularmente profícuo para a sedimentação da cidade do Rio de Janeiro como "capital cultural" e, por conseguinte, para a criação de um museu voltado para a sacralização da memória local, podendo ser compreendido como um momento de "transbordamento da memória", para usar a expressão de Jacques Le Goff (1990) sobre a expansão das memórias coletivas. Tal transbordamento foi acelerado tanto pela criação de um novo estatuto para a cidade, com a criação do Estado da Guanabara (1960), quanto pelo "bom" memorialista que tomou conta do Rio, por ocasião das comemorações de seu quarto centenário (1965).

Cabe também destacar que a década de 1960, até a decretação do AI-5, em 1968, que marcou o recrudescimento da censura do governo militar, foi uma época de surgimento de importantes lideranças culturais e de explosão criativa, com o surgimento, por exemplo, do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, dos Festivais da Canção, do tropicalismo e do cinema novo, percorrendo o caminho aberto pela então denominada "arte revolucionária", do início dos anos 1960, pelos Centros Populares de Cultura (CPCs).

Pelo exposto, alguns fatores contribuíram, no início da década de 1960, para a sedimentação do perfil do Rio como "capital cultural" do país: um sentimento nostálgico, movido pela transferência da capital e pelo *boom* memorialista, decorrente das comemorações do quarto centenário. A rara efervescência cultural do período, um dos fatores determinantes, decorreu da manipulação desse imaginário social num momento de redefinição da identidade coletiva, empreendida pelo então governador Carlos Lacerda. Nessa linha de análise, o MIS foi criado como um monumento de exaltação ao Rio e à alma carioca, como parte de uma estratégia política com vistas às eleições presidenciais de 1966, para as quais Lacerda era um candidato em potencial.

O Museu da Imagem e do Som como documento/monumento da cidade-capital Rio de Janeiro

A abordagem acerca da criação do MIS, inserida na problemática das relações entre memória e história, permite caracterizar esse museu como um monumento/documento do antigo Estado da Guanabara, utilizando a noção apresentada por Jacques Le Goff (1990). Essa noção, no sentido oposto aos pressupostos positivistas da suposta objetividade dos documentos textuais, aponta para a intencionalidade do documento, que se torna monumento, à medida que está, necessariamente, atrelado a uma esfera de poder, e resulta das estratégias e das tensões de grupos sociais delimitados no campo de disputa que é, por definição, a memória coletiva.

Nessa perspectiva, os museus, tratados como documentos/monumentos, são bem mais do que os objetos neles exibidos. Têm sua própria história e podem nos dizer muito sobre a época em que foram construídos,[2] bem como sobre as épocas subsequentes, que se foram sobrepondo ao momento inicial de criação.

Tomando o museu como documento/monumento, é necessário submetê-lo à crítica interna inerente ao trabalho do historiador que, com o gesto de "pôr à parte, de reunir, de transformar em 'documentos'" (Le Goff, 1990) certos objetos museológicos distribuídos de outro modo, torna possível a identificação das diferentes condições de produção e a intencionalidade subjacente às estratégias políticas responsáveis pela constituição das coleções, ao longo do tempo e do perfil institucional do museu.

Desse modo, considerando o MIS uma concepção plural, que comporta vários museus que se sobrepõem em camadas de diferentes significados e projetos distintos, nosso trabalho de pesquisa adquiriu caráter arqueológico. Foi necessário romper camadas de outros museus, superpostas ao museu original, até atingir nosso objeto de estudo. Foi necessário, também, romper o lugar de esquecimento que o museu de hoje reserva aos criadores do museu

2. Em artigo publicado no caderno "Mais!", da *Folha de S.Paulo* (2 jun. 1996), sob o título "A musecificação dos museus", Peter Burke comenta esse tema.

original. A documentação existente no MIS sobre Carlos Lacerda ou Maurício Quádrio – pesquisador e musicólogo italiano, principal colaborador de Lacerda e idealizador do conceito de um "museu da imagem e do som", além de seu primeiro diretor – é muito escassa ou inexistente. Daí a importância do trabalho com fontes diversificadas e o cotejamento entre elas, como também do recurso à história oral. Facilitada, nesse caso, pela contemporaneidade do objeto.

Dessa forma, foi possível recuperar o processo de montagem institucional e material do MIS, inicialmente denominado por Carlos Lacerda "Museu da Imagem e da Luz"[3] e, posteriormente, batizado por Maurício Quádrio de Museu da Imagem e do Som. Essa instituição começou a tomar forma no início da década de 1960, a partir da criação de um grupo de trabalho responsável pela ideia original, aquisição de suas primeiras coleções, escolha e recuperação do prédio que iria abrigar o primeiro centro de documentação audiovisual da memória carioca.

Esse trabalho de montagem foi realizado ao longo de todo o governo de Carlos Lacerda, sendo legalmente formalizado em 24 de abril de 1964, com a criação da Fundação Vieira Fazenda, que, na qualidade de pessoa jurídica de direito privado e sem fins lucrativos, tinha como objetivo primordial

> cooperar com os poderes públicos na recuperação, preservação, guarda e exposição de documentos audiovisuais que constituem patrimônio histórico da cidade do Rio de Janeiro, devendo, para tanto, manter, ampliar e, administrar o denominado Museu da Imagem e do Som (Escritura da Fundação Vieira Fazenda, 1965).

Nesse sentido, coube à Fundação Vieira Fazenda captar recursos no Banco do Estado da Guanabara, cuja prática do mecenato foi a tônica de seu desempenho como banco oficial, a compra das primeiras coleções e de equipamentos, e a contratação do pessoal

3. Durante a pesquisa, Maurício Quádrio, colecionador de vozes gravadas, pesquisador de música, jornalista, primeiro diretor do MIS e membro da equipe de Carlos Lacerda no projeto de concepção e instalação do MIS, concedeu-me uma entrevista.

responsável pela abertura do museu ao público carioca, em 3 de setembro de 1965.

A escolha do médico, "político acidental", bibliotecário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e emérito pesquisador da história da cidade do Rio de Janeiro, Vieira Fazenda, para patrono do MIS, é uma expressão significativa do caráter memorialista e saudosista que envolveu sua criação.

Embora reconhecendo a importante contribuição da pioneira equipe de trabalho liderada por Carlos Lacerda na idealização e na realização do MIS, este capítulo pretende destacar a intervenção do ex-governador como ator privilegiado. Nesse sentido, a partir do cotejamento das fontes, podemos afirmar que tanto a escolha do prédio para sediar o MIS quanto o conjunto das primeiras peças adquiridas revelam alguns aspectos do trabalho de "enquadramento da memória", empreendido por Lacerda, e seus mecanismos de seleção, exaltação e censura na recuperação e recriação do passado da cidade e de seus principais personagens.

No artigo "O Rio, escola de Brasil", do livro de Gastão Cruls, *Aparências do Rio de Janeiro*, uma das publicações comemorativas do quarto centenário da cidade, Lacerda afirma:

> A história da cidade do Rio de Janeiro é a história de D. João VI, dos que ele trouxe para o Brasil passar de Colônia a Reino, e a do seu filho, romanesco cavaleiro de aventura e garbo, que fez do Reino um Império [...]. O Rio é o próprio pedreiro Waldemar, que fez casa para os outros e não tem onde morar.

Nessa passagem, podem-se perceber alguns critérios seletivos, presentes na seleção e na compra das primeiras coleções adquiridas para a criação do MIS. A escolha de D. João VI, como mito de origem da história carioca, evidencia a intenção de Carlos Lacerda em criar um "museu representativo da profunda vocação civilizadora de Portugal" (1964), fato comprovado pela aquisição, em Lisboa – local da declaração de Lacerda –, pelo BEG, de um estudo compreendendo pesquisa histórica sobre a fundação da cidade do Rio

de Janeiro, setecentas coleções de cinquenta gravuras, de autoria de Rugendas, sobre o Rio Antigo e personagens da Corte portuguesa, óleos diversos, em que se incluem cinco retratos de D. João VI, sem assinatura do autor.

A analogia da cidade com a letra do samba de Roberto Martins e Wilson Batista – "Pedreiro Waldemar"[4] – faz uma clara alusão à transferência da capital para Brasília e expressa o antagonismo udenista com a nova capital, uma tônica no discurso lacerdista:

> Brasília, na sua arquitetura fotogênica, é como um incêndio, é o belo horrível, é um monstro nascido da aliança da leviandade com a inflação. Para construí-la, foi preciso destruir mais o Brasil do que um terremoto. Para mudar a capital, destruíram o capital do Brasil [...]. Procurarei ainda dizer que medidas básicas tomaremos para atuar sobre a infraestrutura da cidade/estado, de modo a iniciar a reconstrução da cidade e a formação do novo estado.[5]

Do ponto de vista da construção simbólica da cidade, inscrito na constituição do acervo do MIS, o personagem pedreiro Waldemar vai estar presente no Arquivo Almirante, preciosa coleção particular do radialista Almirante, comprada por Carlos Lacerda em 1965, em que figura a história da música popular brasileira, constituído de discos raros, partituras, livros, recortes de jornais referentes à música popular brasileira, instrumentos musicais, fotografias e alguns objetos de uso pessoal de personagens famosos da MPB.

O Arquivo Almirante, junto com a aquisição de parte da coleção particular do musicólogo Lúcio Rangel, composta em sua maior parte de discos de 78rpm, da legendária Casa Edison, sobre música popular brasileira, e da compra de discos com gravações de Car-

4. "Você conhece o pedreiro Waldemar? Não conhece? Mas eu vou lhe apresentar: de madrugada toma o trem da circular, faz tanta casa e não tem onde morar. Leva a marmita embrulhada no jornal. Se tem almoço nem sempre tem jantar. O Waldemar, mestre no ofício, constrói edifício e depois não pode entrar" (Araújo, 1995).

5. Trechos finais do discurso de Carlos Lacerda, na Convenção Carioca da UDN, em junho de 1960, quando foi escolhido candidato a primeiro governador do Estado da Guanabara (Lacerda, 1960, lado A).

mem Miranda, são reveladores do aspecto mais popular e alegre da memória carioca constituída por Carlos Lacerda. Segundo ele,

> o Rio, escola de Brasil, é alegre e canta e ri [...] Deram-no por maldizente e até por indolente o quiseram fazer passar [...] Carnavalesco e futebolesco porque gosta de carnaval e futebol, e não é crime gostar. Se amar a vida fosse crime, o Rio não teria perdão (Cruls, 1965).

Pela aquisição, em 1964, dos arquivos fotográficos de Guilherme Santos e Augusto Malta,[6] Carlos Lacerda sacraliza as profundas transformações arquitetônicas e urbanísticas da cidade na virada e no início do século XX, reabilitando e colocando-se como herdeiro direto dos grandes mitos da administração pública da cidade – Pereira Passos, Antônio Prado Jr. e Pedro Ernesto – revelando, pelas lentes de Augusto Malta

> as imagens de um Rio que crescia sob seus olhos deslumbrados [...] os começos da grande transformação por que passou a velha cidade das vielas e dos becos, nas extraordinárias mãos de Pereira Passos, nos começos desse século [e pelas de Guilherme Santos] uma outra fase do Rio, o Rio da Primeira Guerra Mundial, o Rio, depois de vencida a febre amarela, o Rio de Antônio Prado Júnior e de Pedro Ernesto, o Rio, metrópole moderna (Lacerda, 1965).

Ao lado de figuras ilustres, como Washington Luís, o rei Alberto (da Bélgica) e Machado de Assis, além de acontecimentos culturais marcantes, como a Feira de Amostras, de 1808, e a Exposição de 1922, o olhar antropológico de Augusto Malta permitiu a Carlos Lacerda incluir, como parte da memória da cidade, a presença de homens comuns, por meio do registro de personagens típicos e

6. A coleção de Augusto César Malta de Campos (1864-1957), no MIS, conta com cerca de 80 mil fotos, além de 2.600 negativos de vidro e quatrocentos negativos panorâmicos – quase dois terços de sua produção. A coleção de Guilherme Antônio dos Santos (1871-1966) é constituída de 17 mil negativos, mais de 7 mil positivos em vidro, ampliações em papel feitas a partir destes negativos, além de doze aparelhos estereoscópicos em vários formatos. Fonte: Arquivos Administrativos da FMIS/RJ.

do cotidiano carioca do princípio do século, tais como vendedores ambulantes, quiosques, as batalhas de flores e corsos, entre outros.

Ao incorporar, ao acervo do MIS, as vozes gravadas de Rui Barbosa, Washington Luís e do Barão do Rio Branco, adquiridas do pesquisador de música, colecionador de vozes e primeiro diretor da Fundação Vieira Fazenda, Maurício Quádrio, Carlos Lacerda incorpora à memória oficial da cidade mitos de origem da República Brasileira, figuras legendárias e mitos consagrados da União Democrática Nacional em seu discurso na Convenção Carioca da UDN, em junho de 1960:

> Somos um povo que seguiu Rui Barbosa em triunfo, e que antecipou os movimentos de tomada de consciência do Brasil, pela Federação [...] Somos o povo que fez a República [...] Nossos heróis locais são nacionais [...] Porque somos um povo ecumênico, povo litorâneo, voltado para o nosso tempo, abraçado com o futuro [...] Somos um povo dos 18 do Forte de Copacabana, do Brigadeiro Eduardo Gomes [...].

O edifício-sede do MIS é, por si, uma das peças mais interessantes do museu. Construído dentro de linhas neoclássicas, para abrigar o pavilhão do Distrito Federal na Exposição Internacional de 1922, esse prédio é um dos últimos remanescentes da exposição comemorativa do centenário da Independência do Brasil, junto com os prédios da Academia Brasileira de Letras (antigo pavilhão da França) e da Saúde dos Portos (antigo pavilhão de Estatísticas).

Após sua ocupação original, o prédio foi utilizado como Instituto Médico Legal (de 1923 a 1944), Delegacia de Polícia e Serviço de Registro de Estrangeiros, até ser comprado, em 22 de abril de 1964, pelo Estado da Guanabara.

À luz dos critérios seletivos empreendidos por Carlos Lacerda, em seu trabalho de construção simbólica da cidade, podemos entender a recuperação e restauração desse edifício, como expressão da recuperação e restauração da identidade carioca como cidade-nação. Reposta no lugar ocupado pelo pavilhão do Distrito Fede-

ral, a memória da cidade busca recuperar seu tradicional estatuto de "eterna" capital do país.

O mesmo aspecto modernizador que norteou a exposição de 1922, "significativamente considerado como o ano do 'Centenário do Brasil'", e procurou transformar a cidade do Rio de Janeiro em "vitrine do progresso" (Neves, 1986, p. 17) mundial, significativamente também está presente, no ano do quarto centenário da cidade do Rio, no trabalho de construção do MIS. Criado, se não mais como um exemplar de "vitrine de progresso" para as "nações amigas", foi certamente na intenção de representar a "vitrine da vanguarda tecnológica e cultural" da cidade para os outros estados da Federação, de acordo com as palavras de Carlos Lacerda (1965), em seu discurso de inauguração do museu:

> Não se trata apenas de uma casa para satisfazer a curiosidade pública, que é bem-vinda sempre nesta casa, mas trata-se, dentro do mais rigoroso critério da técnica chamada de museologia, de um centro de documentação [...] Um museu novo, quase único no seu gênero no mundo, em todo caso o primeiro no Brasil nessa modalidade [...] Aqui se poderá formar um centro de documentação viva, de documentação atuante, que doravante deixe registrada a voz e o gesto, a figura daqueles que de uma forma ou de outra contribuem para tornar intensa e viva a imagem do Rio de Janeiro, projetando-o no Brasil e no mundo.

Considerações finais

A maior evidência da vocação de museu regional do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro é o fato de ter servido de matriz e modelo para os demais museus da imagem e do som que se criaram no Brasil, em diferentes estados e municípios,[7] a partir

7. Com a mesma marca de criação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, no decorrer das últimas três décadas, museus congêneres vêm sendo inaugurados ou estão em fase de implantação nos mais diferentes lugares do país, como Curitiba, Taubaté, ►

de sua experiência pioneira. Todos eles com a marca comum de museus voltados para a recuperação e a sacralização da memória local. O primeiro foi o Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo, legalmente criado em 29 de maio de 1970, pelo governador Roberto de Abreu (São Paulo, 1985).

Concluo este capítulo sobre museus e narrativas regionais reproduzindo uma indagação de caráter didático, dirigida a colegiais franceses, no ano de 1939, ao término de uma apresentação do Museu Alsaciano de Estrasburgo, como parte de um programa de construção do regionalismo francês, empreendido durante a Terceira República (1870-1940), cujo conteúdo pedagógico voltado para a fixação da memória local estava presente na seguinte questão:

> Que é um museu regional? Se fosse instalado um museu na cidade ou vila onde você mora, quais os objetos característicos de sua região (roupas, móveis, objetos diversos da vida cotidiana etc.) seria necessário expor? (Thiesse, 1995, p. 11).

Penso que, em se tratando da construção do regionalismo carioca, o Museu da Imagem e do Som é capaz de oferecer algumas respostas a esses questionamentos.

Referências

Araújo, L.G. de. *Roberto Martins*: uma legenda na música popular. Sorocaba: Fundação Ubaldino do Amaral, 1995.

Cruls, G. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Saraiva, 1965.

Escritura da Fundação Vieira Fazenda. Arquivo Administrativo da Fundação Museu da Imagem e do Som, 16 nov. 1965.

Ferreira, M. de M. (org.) *Rio de Janeiro*: uma cidade na história. Rio de Janeiro: Ed. FGV/CPDOC, 2000.

► Varginha, Pará, Ceará, Tocantins, Sete Lagoas, Mato Grosso do Sul, Lavras etc. Fonte: Núcleo de História Oral da FMIS/RJ.

LACERDA, C. *A redenção da cidade*. Disco 2, LP, Setor de Fitas de Áudio do Museu da Imagem e do Som (MIS). Rio de Janeiro, 1960.

_____. *Notícias de Portugal*. Lisboa, 1964.

_____. *Discurso na inauguração do Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: Fitoteca/FMIS, 3 set. 1965.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

NEVES, M. de S. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC/Finep, 1986, p. 17.

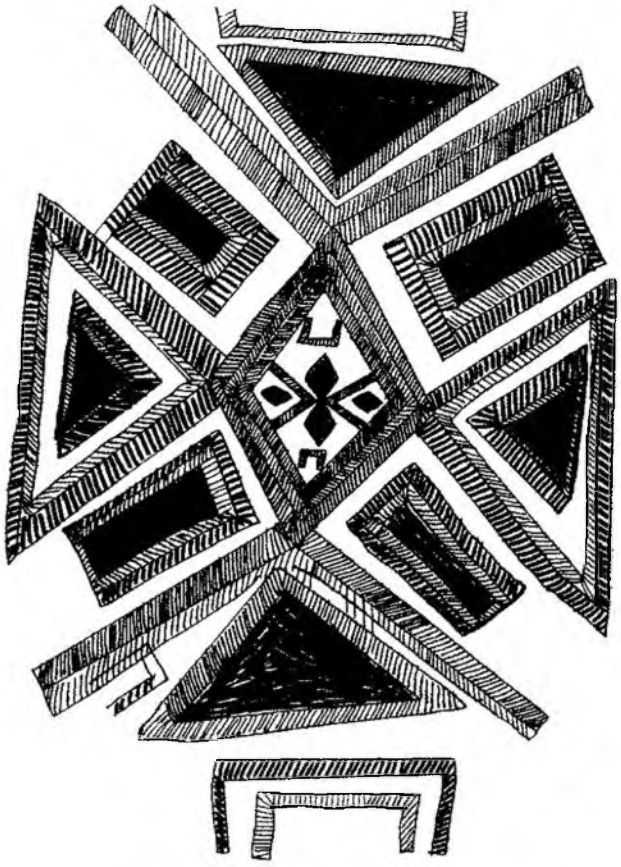
NORA, P. Présentation. In: *Les lieux de la mémoire, la République*. Paris: Gallimard, 1984.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SÃO PAULO. *Normas básicas de funcionamento do Museu da Imagem e do Som de São Paulo*. Arquivo do Museu da Imagem e do Som/Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1985.

SCARPINO, L.C. Cariocagem, carioca, nome de uma aldeia tupinambá: carió, família tupinambá. In: *Olho da rua*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Amalapa, abr. 1989.

THIESSE, A. La petite patrie enclose dans la grande: Regionalismo e identidade nacional na França durante a Terceira República (1870-1940). *História e Região*, Rio de Janeiro, Ed. FGV/CPDOC, v. 8, n. 15, p. 11, 1995.



IV. MEMÓRIA E ETNICIDADE

Composições. Muruti Wajãpi/2000.

A DESCOBERTA DO MUSEU PELOS ÍNDIOS

JOSÉ RIBAMAR BESSA FREIRE

Algumas expressivas lideranças indígenas descobriram que museus são potencialmente "explosivos" e podem contribuir para recuperar a memória perdida e reconstruir destruídas formas de vida. Encantados com a descoberta, decidiram, então, lutar pela criação de um museu indígena na Amazônia, capaz de exercer papel educativo e mobilizador, organizar a memória e revigorar a identidade de diferentes etnias.

O objetivo deste capítulo é refletir sobre esse processo. Para isso, reúne informações acerca de seis experiências ocorridas no Brasil, nos últimos dez anos, que direta ou indiretamente contribuíram para essa descoberta. São dois ensaios vivenciados pelos índios: o Museu Magüta e a Embaixada dos Povos da Floresta; duas grandes exposições etnográficas montadas por instituições públicas: o Museu Amazônico da Universidade do Amazonas e o Museu Paraense Emílio Goeldi; e dois projetos: o Museu Aberto do Descobrimento e o Museu do Índio de Brasília, um elaborado pela iniciativa privada e outro pelo governo do Distrito Federal.

As experiências indígenas

O Museu Magüta

O Museu Magüta é um museu tribal, destinado a promover e preservar a cultura dos índios ticuna, que vivem em quase cem aldeias, espalhadas por oito municípios do Estado do Amazonas, na região do alto rio Solimões. Sua população está estimada em 28 mil índios

no Brasil, 7.500 na Colômbia e 5.500 no Peru. Todos eles falam a língua ticuna – uma língua isolada, isto é, não filiada a qualquer família linguística – sendo que, no Brasil, 60% deles são bilíngues e falam também o português.

O museu está situado em Benjamin Constant, uma pequena cidade de 15 mil habitantes, localizada na confluência dos rios Javari e Solimões, próximo à fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia. Foi instalado numa casa de arquitetura simples, com varandas ao redor, cinco salas de exposição e uma pequena biblioteca, cercada por um jardim com flores, onde crescem também algumas espécies botânicas usadas na confecção e na decoração de artefatos indígenas.

Suas coleções foram formadas, uma parte, com o trabalho de artistas indígenas, especializados em diferentes artes (confecção de máscaras rituais, esculturas de madeira e de cocos de palmeira, pintura de painéis decorativos de entrecasca, fabricação de colares, cestos, redes e bolsas), e outra parte, com a recuperação de certos artefatos, hoje já em processo de extinção ou em desuso, reconstituídos a partir de fotografias antigas, pertencentes a museus etnográficos, entrevistas com anciãos e registros feitos, desde 1929, pelo etnólogo Curt Nimuendajú.

As atividades de organização do museu iniciaram-se em 1988, num momento crítico em que os ticuna estavam mobilizados na luta pela defesa de seu território, confrontando-se até com grupos armados. Nesse ano, em março, pistoleiros emboscaram um grupo de índios no igarapé do Capacete, matando catorze deles, entre homens, mulheres e crianças, ferindo 23 e deixando dez desaparecidos, num massacre que teve ampla repercussão nacional e internacional (Oliveira Filho e Lima, 1988).

Os conflitos não impediram que os trabalhos do museu prosseguissem. Durante três anos, de 1988 a 1991, os índios participaram ativamente na organização do acervo, colaborando na definição dos objetos, no levantamento dos dados sobre cada peça, na seleção daquelas destinadas à exposição e no desenho das ilustrações para sua contextualização, tendo como testemunha Jussara Go-

mes Gruber que, como assessora, teve papel decisivo na criação, no planejamento e na instalação do Magüta.

Segundo ela, a notícia da existência do museu espalhou-se rapidamente pelas aldeias, as mais distantes, de onde começaram a chegar objetos, alguns confeccionados fora dos padrões usuais daqueles destinados à venda, denominados "experiências", criados especialmente para o Magüta, como a escultura em madeira representando um índio pescador. O resultado foi que, antes da montagem final, o acervo já dispunha de 420 peças, todas registradas e devidamente fichadas por Constantino Ramos Lopes Cupeatücü, índio ticuna, que havia escapado do Massacre do Capacete com um ferimento à bala e tornara-se responsável, depois do treinamento correspondente, pela guarda do acervo e sua dinamização.

Essa surpreendente mobilização tem várias explicações, que não se excluem. Uma delas parece estar relacionada à luta pela demarcação das terras. É que o direito dos ticuna à terra dependia, em grande parte, de serem reconhecidos como índios pela sociedade brasileira, assumindo plenamente sua identidade étnica, muitas vezes escondida por eles e negada sempre pela população regional, para quem os índios eram "caboclos". O Museu Magüta, "servindo como um renascimento da cultura ticuna", vinha justamente fortalecer essa identidade (Cupeatücü, 1991, p. 257).

Mas os índios não foram os únicos a pressentir a relação entre museu e terra. Desconfiaram dela políticos, madeireiros e latifundiários, que buscaram apoio popular local contra o museu, com relativo sucesso. O prefeito de Benjamin Constant convocou uma concorrida manifestação de rua, carregada de hostilidade, contra a demarcação das terras indígenas, em frente ao museu, na hora prevista para sua inauguração, obrigando o cancelamento da solenidade e seu adiamento. A exposição permanente só foi aberta ao público três semanas depois, em dezembro de 1991, graças à repercussão, na imprensa, dos 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.

A exposição inaugurada mostrava, logo na entrada, um mapa com a localização das aldeias ticuna, iconografias históricas de cronistas e viajantes e fotos de antigas malocas, que confirmavam a presença dos índios em áreas que os madeireiros passaram a reivindicar. Depois, desenhos feitos pelos índios, com textos de apoio, reproduziam o mito de criação, seguidos de dados sobre a língua e a organização social, além de fotos de objetos que hoje estão em desuso.

Os demais objetos, contemplando diferentes aspectos da cultura ticuna, estavam expostos nas outras salas. Alguns deles representavam para os índios "a nostalgia, a idealização de um tempo passado e o desejo de conservar e perpetuar esse tempo". É o caso exemplificado pelo ticuna Gilberto Lima, que, depois de visitar a exposição, escreveu: "Gostei mais da música de festa que estava tocando no museu. Da música, porque minha mãe cantava para mim. E era muito bonita, realmente era" (Boletim do Museu Magüta, maio/out. 1993, p. 8). Outros expressavam "a vontade de mudança, a atualização da cultura, as adaptações a uma nova maneira de viver e reinterpretar o mundo". Etiquetas registravam em português e em língua ticuna o nome de cada peça e o nome de quem a fabricara (Boletim do Museu Magüta, jun./set. 1994, p. 3-9).

> Na montagem da exposição teve-se o cuidado de apresentar os objetos de maneira a não reforçar o estigma de atraso e "primitividade" que marca as populações indígenas de modo geral. Na ambientação das peças optou-se por recursos que podem ser vistos nos melhores museus do país. Assim, em vez de se usarem palhas, esteiras e amarração de cipó, fabricaram-se painéis e cubos de madeira pintada e vitrine para proteger os objetos menores. A exposição apresenta um desenho leve, alegre, com recursos museográficos que visam produzir um impacto de natureza cognoscitiva e estética, de modo a valorizar a riqueza e a complexidade da cultura ticuna (Gruber, 1994, p. 90).

Nos primeiros cinco anos, a exposição do Museu Magüta foi visitada por mais de 6 mil pessoas, de acordo com o livro de registro

de visitantes. Trata-se de um público bastante variado, composto por turistas estrangeiros de mais de quarenta países, brasileiros de todos os recantos, população regional, pesquisadores, alunos e professores das escolas de Benjamin Constant e também os índios. Além disso, apoiou as atividades do curso de formação de professores indígenas da Organização Geral de Professores Ticuna Bilíngues (OGPTB) (Freire, 1995). Devido à inexistência de bibliotecas escolares ou municipais, a biblioteca do Magüta, com um acervo de quase 3 mil títulos, atendeu anualmente mais de mil alunos não indígenas das escolas da rede pública (Faria, 1996).

"O museu é importante para os ticuna porque aí tem muita coisa boa da gente. Os brancos vão ver e vão nos respeitar" (Boletim do Museu Magüta, 1993, p. 2-10). Essa era a avaliação do índio Alfredo Geraldo.

Nascido sob o signo do conflito, o Museu Magüta, efetivamente, interferiu na imagem etnocêntrica que parte da população local tinha sobre os índios, contribuindo para pacificar e serenar os ânimos na região. Os madeireiros já não encontraram apoio da população local, quando, em junho de 1995, ameaçaram incendiar o museu, segundo denúncias feitas pela Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab) ao então ministro da Cultura, Francisco Weffort. Em outubro de 1995, durante a exposição "Esculturas ticuna", organizada em Manaus, foi possível fazer o seguinte balanço:

> 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 ticuna – vem cumprindo a importante função social de promover uma maior harmonia nas relações interétnicas na região, colaborando para que sejam desfeitas, gradativamente, as ideias preconceituosas e discriminatórias a respeito das populações indígenas (Gruber, 1995).

Devido à sua singularidade e importância, o Museu Magüta foi premiado como "Museu Símbolo de 1995" pelo International Coun-

cil of Museums (Icom), realizado em julho do mesmo ano, em Stavanger (Noruega). Isso repercutiu favoravelmente no Congresso Internacional dessa entidade, que é filiada à Unesco.

No plano nacional, obteve o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), por sua contribuição para a preservação da memória cultural brasileira.

No entanto, quando tudo parecia concorrer para a consolidação do Museu Magüta, suas atividades foram suspensas em meados de 1997, em meio a uma grande crise interna envolvendo o grupo de apoio e os índios. Uma análise mais cuidadosa da crise poderá esclarecer o que aconteceu, efetivamente, com uma instituição que foi única no Brasil e que merece continuar existindo.

Maria Helena Cardoso de Oliveira, museóloga, e Alessandra Marques, aluna concludente do curso de Museologia da UniRio, estiveram na área e aplicaram cerca de quatrocentos questionários para avaliar a relação do Museu Magüta com os índios, a população regional e os turistas. Uma informação aflorou imediatamente nos questionários, mostrando que a maioria da população não indígena de Benjamin Constant sequer tinha visto antes um museu, acreditando alguns até hoje que a instituição é de origem ticuna (Marques, 1998).

Não se pode prever o futuro do Magüta. Mas certamente ele possibilitou que índios e não índios entrassem pela primeira vez num museu. Mostrou às lideranças indígenas de todo o Brasil a força que pode ter um museu para reafirmar a identidade de uma etnia e para modificar a imagem que os brasileiros têm sobre os índios. E despertou, em muitos grupos indígenas, que tomaram conhecimento de sua existência, a vontade de criar novos museus tribais, como é o caso dos guarani, que vivem nas aldeias situadas em Angra dos Reis e Parati (RJ), e dos desana, da aldeia São João, no rio Tiquiê, alto rio Negro, Amazonas (Lana e Ribeiro, 1991). Suas atividades repercutiram sobre duas outras experiências realizadas na mesma época, a mais de 3.000 quilômetros de distância, em São Paulo: a Embaixada dos Povos da Floresta e o Centro Cultural Indígena Ambá Arandu.

A embaixada da floresta

No período colonial, os bandeirantes organizavam expedições armadas, que saíam da cidade de São Paulo para as mais diferentes regiões do Brasil, com o objetivo de capturar e escravizar índios. No século XVIII, eles construíram um prédio, que duzentos anos depois seria tombado para sediar um museu, com um respeitável acervo etnográfico, subordinado ao Departamento do Patrimônio Histórico da prefeitura de São Paulo: a Casa do Sertanista.

Índios desarmados, fazendo o caminho inverso dos bandeirantes, obtiveram, em 1989, a permissão da então prefeita de São Paulo, Luiza Erundina, eleita pelo Partido dos Trabalhadores, para instalar, ali, na Casa do Sertanista, em Caxingui, zona oeste, um centro cultural indígena, denominado "Embaixada dos Povos da Floresta". O prédio, em estado precário de conservação, foi restaurado e, no ano seguinte, a embaixada foi inaugurada.

Uma ONG formada por índios – o Núcleo de Cultura Indígena (NCI) – administrou a "Embaixada dos Povos da Floresta". Seu presidente é Ailton Krenak, reconhecido nacionalmente, sobretudo depois de defender, em setembro de 1987, uma das emendas populares sobre direitos dos índios no plenário do Congresso Nacional, em Brasília. De seu conselho consultivo fazem parte vários líderes indígenas: xavante, terena, crenaque, carajá.

O NCI já havia acumulado alguma experiência, com a montagem de exposições de pequeno porte em sua sede, instalada, na época, no prédio do Instituto Sedes Sapientiae. Desde sua criação, em 1985, realizou inúmeros eventos, utilizando imagens, textos e objetos como importantes meios de divulgação e promoção da cultura indígena. Sua primeira grande exposição – A Terra é Azul – aconteceu durante a Semana do Índio de 1986, no Centro Cultural São Paulo, com mostras de fotografias, textos, mapas, informações, vídeos, *shows* e ampla repercussão na mídia.

O núcleo atuou, ainda, em outros campos. Criou e manteve no ar, durante cinco anos, o primeiro programa de rádio dirigido e apresentado por índios – o "Programa de Índio" –, transmitido pela Rádio Universidade de São Paulo e por outras emissoras, em

outros estados do Brasil. Deu início a outro ensaio radiofônico – o "Jornal Indígena" – e apoiou vários projetos-piloto em áreas da Amazônia, do cerrado e da Mata Atlântica.

Toda essa experiência acumulada contribuiu para o desenvolvimento de atividades na Embaixada dos Povos da Floresta que, ao longo de três anos, promoveu exposições, performances, *workshops*, cursos, mostras de vídeos, *shows*, encontros entre culturas, e manteve aberta, para consulta, uma biblioteca especializada na temática indígena e no meio ambiente, com obras de vários países, arquivo de fitas dos programas de rádio e um importante acervo de música indígena, como informa Ailton Krenak (1996, p. 15).

> As exposições ali montadas foram visitadas por milhares de crianças de escolas da cidade de São Paulo e do interior do estado, num trabalho de reeducação, permitindo o contato direto das crianças com o povo indígena através de oficinas de arte, de canto, dança e convívio com a tradição oral.

Em seu último ano de funcionamento, em 1992, a embaixada e o NCI montaram uma grande exposição fotográfica sobre o povo ianomâmi e lançou, na ocasião, uma série de cartões-postais, a partir de fotos da fotógrafa Rosa Gauditano, com imagens do cotidiano de vários grupos indígenas: ianomâmi, tucano, xavante, caiapó e carajá, "dentro da estratégia de divulgação do que existe de mais forte e belo nas culturas indígenas".

A Embaixada dos Povos da Floresta foi obrigada a encerrar suas atividades no final da gestão Luiza Erundina, quando a Casa do Sertanista foi então devolvida à prefeitura de São Paulo, no início de 1993. Mas o NCI continuou realizando exposições, mostras e intervenções culturais em outros espaços de São Paulo, da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, com o apoio de várias instituições nacionais e internacionais, entre as quais a Comunidade Econômica Europeia e a Chancelaria da Áustria.

O público das exposições e mostras do NCI, diferentemente do Museu Magüta, é basicamente não índio, mais especificamen-

te branco, urbano, escolarizado, de cidade grande, acostumado a frequentar museus, familiarizado com a linguagem museológica e educado por eventos, como a Bienal de São Paulo que, ao exibir em 1983, como seu "carro-chefe", a arte plumária dos índios no Brasil, permitiu o encontro desse público com a produção artística indígena, mantida quase sempre à margem de manifestações de caráter erudito.

O outro público, formado pelos índios que vivem em São Paulo, foi contemplado por um projeto de Centro Cultural Indígena, batizado de Ambá Arandu, desenvolvido pelos guarani da aldeia de Barragem, em Parelheiros, São Paulo, com financiamento de doações alemãs. Fotos com detalhes da construção do prédio, dentro da área do morro da Saudade, zona sul da cidade, foram exibidas na exposição Índios no Brasil, organizada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 1992 (Grupioni, 1994, p. 269).

A sede do Centro Ambá Arandu era, então, a única construção de concreto da aldeia, formada por construções em pau-a-pique e madeira. Apesar disso, foi planejada para obedecer às mesmas linhas arquitetônicas usadas pelos guaranis: a frente voltada para o nascer do sol e a cobertura em ponta. Esse centro, à semelhança do Magüta, foi pensado também como apoio à ação da escola indígena, alfabetizando as crianças em guarani e ensinando o português como segunda língua, além de organizar ações pedagógicas nas áreas de apicultura, piscicultura e outras atividades (Ricardo, 1996).

Essas iniciativas – a Embaixada dos Povos da Floresta e o Centro Cultural Ambá Arandu – constituem duas abordagens diferenciadas, mas complementares: uma em área urbana, voltada para uma audiência externa, com uma preocupação temática mais ampla, pluriétnica; a outra, na periferia, prioriza o público interno e focaliza uma cultura, aprofundando a visão sobre ela. De qualquer forma, ambas – como também o Museu Magüta – familiarizaram os índios com as práticas e os efeitos museográficos, ao mesmo tempo que constituíam "prolongamentos das tradições indígenas de contar histórias, de colecionar objetos e de representá-los visualmente" (Clifford, 1991, p. 214).

As exposições etnográficas

O Museu Amazônico: memórias da Amazônia

Às margens do igarapé de Manaus, que corta o centro da cidade, entre as antigas pontes "romanas", foi construído um palacete no início do século XX, para ser a residência particular do cônsul da Áustria em Manaus, Amazonas, o empresário Waldemar Scholz. Com a crise da borracha, em 1918, o governo do Estado do Amazonas comprou-o para ser a sede do Poder Executivo e a residência oficial do governador, função que cumpriu até recentemente, quando foi transformado no Centro Cultural Palácio Rio Negro.

Foi então, entre abril e junho de 1997, que o Museu Amazônico da Universidade do Amazonas realizou a exposição Memórias da Amazônia: Expressões de Identidade e Afirmação Étnica. Seu diretor, na época, Geraldo Sá Peixoto Pinheiro, já havia aberto as portas da instituição para os índios, realizando diferentes mostras de arte indígena, esculturas e trançado, quando definiu uma linha de

> defesa da preservação do patrimônio histórico-cultural, do fazer e refazer das memórias sociais, das lutas de restituição das vivências históricas silenciadas e das complexas culturas dos povos indígenas da Amazônia e seus signos identificativos (Pinheiro, 1995).

Essa exposição, montada anteriormente pela Universidade de Coimbra, em 1991, com o título "Memória [no singular] da Amazônia", é formada por peças das coleções etnográficas de Alexandre Rodrigues Ferreira, que escaparam da pilhagem das invasões francesas do início do século XIX e encontram-se, atualmente, sob a guarda de diferentes instituições portuguesas (Mauc, 1991).

As peças foram coletadas entre 1783 e 1792, pelo cientista Alexandre Rodrigues Ferreira, que percorreu as capitanias do Grão-Pará, do Rio Negro, de Mato Grosso e Cuiabá, com objetivos científicos. Milhares de exemplares de plantas, animais, minerais e objetos fabricados pelos índios que habitavam a região foram

enviados a Portugal. Trata-se da primeira coleta sistemática feita na Amazônia, inaugurando uma tradição desenvolvida por outros naturalistas e viajantes no século XIX (Areia e Miranda, 1991).

Selecionados e descritos por Tekla Hartmann, do Museu Paulista da USP, cerca de trezentos objetos dessa coleção, confeccionados pelos índios, foram trazidos, temporariamente, de volta à Amazônia, duzentos anos depois. Quando possível, foram identificados individualmente por região e etnia, "o que permite perceber as especificidades de culturas particulares e comparar objetos semelhantes de culturas diferentes" (Museu Amazônico, 1997). Foram agrupados em quatro conjuntos, nos espaços correspondentes aos diferentes domínios do mundo em que são usados:

1) O Mundo Humano da Aldeia, com aproximadamente cem peças: instrumentos de trabalho, utensílios domésticos, ornamentos, objetos rituais dos mais diferentes grupos indígenas, entre os quais ralos, furadores, goivas, tipitis, abanos, jarros, bilhas, vasos, taças, coifas, faixas emplumadas, colares diversos, cestos, estojos, lanças cerimoniais, tangas, pulseiras, pentes, porta-bebês etc.
2) O Mundo Natural da Floresta e dos Inimigos, com mais de oitenta peças: zarabatanas, bordunas, lanças, clavas, arcos e flechas etc., com informações sobre seu uso. Nem todas, porém, têm indicações precisas sobre sua procedência tribal. A documentação inédita da viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira, que ainda dorme em tantos arquivos, seria de grande interesse, pois suas relações de remessas de objetos poderiam talvez elucidar a questão (Hartmann, 1991, p. 178).
3) O Mundo Estranho dos Brancos, composto de aproximadamente quarenta objetos, como bilhas, vasos e pratos, sendo a maioria cuias revestidas externamente de tinta preta opaca, sobre as quais as índias de Monte Alegre e Santarém desenvolveram as mais diferentes ornamentações coloridas: ramos de flores, pássaros, árvores, frutas.

> A ornamentação dos artefatos até agora apresentados, de características estranhas a qualquer estilo tribal da área amazônica, aponta para a existência, em fins do século XVIII, de um animado comércio do que hoje se costuma chamar "arte turística". Feita por índios aculturados vivendo à sombra do colonizador, ela responde às exigências estéticas de um mercado consumidor de origem europeia (id., ib., p. 128).

4) O Mundo dos Sobrenaturais é composto de cerca de cinquenta objetos rituais, entre máscaras, vestimentas, trombetas, maracás, flautas de osso, bancos, exemplares do Porantim – o remo sagrado dos sateré-maué – e todo o equipamento para inalar o paricá: aspiradores, inaladores, cachimbos, pranchetas e estojos.

"Paricá" é o nome local de uma substância alucinógena, extraída das sementes de árvores do gênero *piptadenia*. Seu uso cerimonial, sobretudo pelos índios mura e maué, era elaborado de forma sofisticada: casas especiais e momentos determinados para sua aspiração pelos homens, além de um conjunto de equipamentos que incluía bandejas ricamente lavradas, aspiradores de osso de diversos tipos, pincéis de pelos de animais e recipientes para o armazenamento do pó feito de grandes caramujos terrestres, conforme descreve Tekla Hartmann (1991, p. 130):

> O complexo cerimonial do paricá desapareceu antes que pudesse ser estudado o seu papel e seu significado nas sociedades maué e mura. Atestam sua importância os poucos exemplares de pranchetas dispersas por diversos museus do mundo: obras de arte de escultura em madeira, repletas de um denso conteúdo simbólico.

A referida exposição apresentou, ainda, cerca de trinta aquarelas e desenhos originais do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, executados pelos dois desenhistas que acompanharam a viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira: Codina e Freire. Foram expostas, de modo a complementar a apreciação visual dos objetos, com informações sobre sua utilização, como é o caso do "índio mura inalando paricá".

No entanto, o toque extraordinário da exposição, pela surpresa que provocava e pela forte carga simbólica que continha, foi dado por duas malocas indígenas, erguidas nos jardins dos fundos do palácio, voltadas para o igarapé. O contraste era impactante: de um lado, o palácio, outrora centro do poder, responsável pela discriminação e pela violência cometida contra os índios e, de outro, as malocas, cujos tetos de palha, com declive acentuado para proporcionar o rápido escoamento das chuvas, quase tocavam as grades de ferro da varanda do palácio.

As malocas e a arte indígena

Tanto o antigo cônsul da Áustria como os sucessivos governadores do Amazonas que ali residiram nunca poderiam imaginar que, um dia, as dependências do Palácio Rio Negro seriam invadidas e ocupadas pelos índios e que, em seus jardins, seriam construídas duas grandes malocas. Elas serviram como porta de entrada e passagem obrigatória aos visitantes da exposição Alexandre Rodrigues Ferreira. Nessas malocas, a Coiab organizou uma programação especial, realizada pelos índios.

Uma das malocas foi construída em três dias por trinta índios *waimiri-atroari*, com material que eles mesmos coletaram e trouxeram de sua reserva. Esses índios, que falam uma língua do tronco caribe, viviam isolados até 1969. Tiveram seu território decepado pela estrada BR-174 (Manaus–Boa Vista) e lutaram, com armas na mão, para mantê-lo. Uma hidrelétrica foi construída dentro de terra indígena, invadida também por empresas de mineração. Sofreram sucessivos massacres e uma drástica redução demográfica. Hoje, com uma população de 715 pessoas, vivem em catorze aldeias. A outra maloca foi construída pelos tuiuca, índios da família linguística tucano, com uma população de seiscentas pessoas, que vivem no alto rio Negro, na fronteira com a Colômbia e apresentam uma longa tradição de contato, luta e resistência.

O interior da grande maloca circular dos *waimiri-atroari* foi ambientado por técnicos do Museu Amazônico com utensílios e objetos produzidos pelos índios, simulando umas das significativas dimensões de seu quotidiano. Já a maloca tuiuca apresenta uma arquitetura diferente em forma retangular: é uma grande habitação também comunal, composta de vários esteios, cada um deles com função e significado próprio, com áreas reservadas para a fabricação de farinha e espaço para a realização de festas rituais.

As malocas foram palcos de apresentação de danças e rituais indígenas, como a dança da tucandeira, dos índios saterés-maués; o dabakuri, dos tuiucas; o ritual de xamanismo, dos ianomâmis; o ritual ayawaska, dos marubos. Nessas danças e nesses rituais, também, cantores e contadores de histórias indígenas narraram episódios que envolvem a cultura de seu povo e cantaram músicas tradicionais.

Durante oito semanas, diferentes grupos étnicos – cada um com cinco representantes – alternaram-se na maloca tuiuca, realizando oficinas permanentes de tecelagem, trançado, pintura, cerâmica, escultura. Feliciano Lana, o desana da aldeia de Pari-Cachoeira, ensinou pintura e desenhos indígenas. Outros artistas baniuas e tucanos demonstraram a arte do trançado com folhas de palmeiras e cipós.

Ao final da comentada exposição, cerca de quarenta artistas, representando oito etnias diferentes, passaram pelas oficinas, desenvolvendo suas formas de expressar a vida, pela arte, diante dos visitantes, demonstrando diversas dimensões de um saber refinado:

> Habilidade, destreza, qualidade das soluções técnicas, criatividade, transformação de materiais, reinvenções das formas ligadas a complexos sistemas de classificação do mundo e ao extremo conhecimento do espaço onde vivem (Tadros e Sampaio, 1997).

No auditório, no anexo do palácio, foram exibidos vídeos etnográficos e realizados três seminários, com a participação de índios e pesquisadores de universidades brasileiras e portuguesas. No se-

minário "Construindo a nossa história", coordenado pela Coiab, líderes ticunas, ianomâmis, tuiucas, marubos, desanas, baniuas, tucanos, saterés-maués, entre outros, discutiram a historicidade de seus povos, as estratégias de sobrevivência física e cultural e a biodiversidade. Mas, ao contrário da exposição, os debates não contaram com a participação ativa do público (Xavier, 1997).

Durante três meses, muitos índios circularam pelo espaço da exposição, acompanhando sua montagem, convivendo com os técnicos e especialistas brasileiros e portugueses, vendo a colocação das peças, o arranjo, a iluminação, os pedestais e as vitrinas, enfim, os bastidores de um trabalho que atraiu um público recorde na cidade de Manaus: mais de 43 mil visitantes, cujas reações foram também observadas pelos índios.

As peças extraordinariamente belas, produzidas no século XVIII, provocaram um sentimento de orgulho nos visitantes, índios e não índios, pela revelação de um passado compartilhado de refinamento. Operaram quase um milagre na consciência da identidade regional: muitos amazonenses passaram a lembrar suas origens indígenas, frequentemente esquecidas. Um visitante local comentou: "Essas obras de arte foram produzidas pelos índios? Então, nós somos descendentes desses índios". Os índios recuperaram o orgulho e a autoestima e começaram a exigir que o acervo não fosse devolvido a Portugal. A Coiab enviou carta ao governo português, solicitando a permanência definitiva das peças no Amazonas: "Elas nos pertencem".

As discussões foram calorosas e ganharam os jornais impressos e televisivos. Lembrou-se de que, em 1986, os índios craôs exigiram (e obtiveram) do Museu Paulista da USP a devolução da machadinha cerimonial Kyiré, levada da tribo, na década de 1940, pelo antropólogo Harald Schultz, o que foi considerado por eles uma profanação. Contra-argumentou-se, usando as palavras do então diretor do Museu Paulista:

> Se essa compreensão generalizar-se, quase todo o patrimônio do museu – rico, com milhares de peças de várias épocas, povos e regiões

> – pode vir a ser reivindicado por terceiros, causando seu esvaziamento. Os museus etnográficos não teriam mais condições de sobreviver (Índios..., 1986).

Mas os dirigentes da Coiab consideravam-se os primeiros, e não "os terceiros", como dito na matéria. Não convencidos, realizaram uma reunião com o reitor da Universidade do Amazonas e o diretor do Museu Amazônico, dias antes do encerramento da exposição, no dia 30 de maio, para conhecer os aspectos técnicos indispensáveis à preservação dos objetos. Foram informados de que a universidade não tinha condições de conservá-los e que deveriam ser devolvidos. A imprensa registrou o encontro e anotou argumentos e contra-argumentos da polêmica:

> A alegada falta de "aptidão técnica" para que os índios fiquem com a herança que lhes pertence falta também aos estrangeiros, que não dominam a técnica da restauração dos objetos que vão se deteriorando com o tempo, nem possuem a matéria-prima necessária, que só é encontrada na região (Leong, 1997, p. 1).

A antropóloga Lux Vidal, professora da USP, conferencista em um dos seminários, questionou o conceito dominante de arte, esclareceu que a arte indígena só é chamada de artesanato por falta de sensibilidade, por preconceito e até mesmo por desprezo, destacou o sentido estético dos objetos da exposição Memórias da Amazônia e analisou seu grande impacto sobre os índios, hoje, achando previsível, mas inoportuno, o pedido de repatriamento. Para ela, o importante não é tanto o retorno dos objetos a qualquer preço, mas que os índios reconheçam-se neles, reconheçam sua memória e juntem-se para fazer essa demanda. "Acho que, quando os índios viram esses objetos, os reconheceram como antigos e como algo muito bem-feito" (1997).

O clima emocional e radicalizado do debate não impediu que os líderes indígenas concordassem, finalmente, com o retorno das peças a Portugal, por entenderem que, efetivamente, não tinham

naquele momento condições de preservá-las. Mas foi justamente nesse momento que ficou bastante clara a necessidade de criar essas condições e enraizou-se definitivamente a ideia de organizar um museu indígena, a exemplo do que ocorreu no Canadá e em outros países:

> O surgimento de centros culturais e de museus tribais torna possível um repatriamento efetivo e uma circulação de objetos, considerados por muito tempo – sem ambiguidade – como "propriedades", pelos colecionadores e curadores de museus metropolitanos (Clifford, 1991, p. 241).

O Museu Goeldi: a ciência caiapó

Foi no Palácio do Rio de Janeiro que o príncipe regente assinou, em maio de 1808, a declaração de guerra de extermínio contra os índios botocudos, do Vale do Rio Doce. Construído em meados do século XVIII, o palácio serviu de moradia a governadores e vice-reis, abrigando, depois, a Família Real. Tornou-se no Brasil, o quartel-general de um combate contra os índios, que Portugal não ousara manter, na Europa, contra os franceses.

O Paço Imperial – denominação pela qual ficou conhecido –, de onde emanaram políticas de extermínio dos grupos indígenas, recebeu, em 1992, a exposição itinerante Ciência Kayapó – Alternativas contra a Destruição, organizada pelo Museu Paraense Emílio Goeldi. Uma vez mais, o museu realizava a operação extraordinária de pôr a maloca dentro do palácio, como numa espécie de reparação histórica. Na abertura da exposição, esse fato mereceu uma observação de sua curadora geral, Denise Hamú:

> A honra de partilhar o Paço Imperial, marcando o início da itinerância desta exposição, e a magnífica receptividade de seus dirigentes quase nos fez esquecer de que, no palácio dos conquistadores, expúnhamos

> o espólio cultural dos conquistados. A superioridade do conhecimento destes sobre o que nos legaram os primeiros, é uma espécie de nobre revanche (Oliveira e Hamú, 1992, p. 11).

Ela não estava exagerando, pelo menos quanto à densidade dos saberes indígenas. Afinal, o Museu Goeldi, com suas pesquisas, adquiriu autoridade para sustentar tal afirmação. Desde sua fundação, em 1866, vem acumulando conhecimentos sobre os índios, tornando-se um respeitado centro de pesquisa, dedicado ao estudo da história natural e do homem da Amazônia, com um quadro de pesquisadores reconhecidos. Seu acervo contava, em 1985, com 12.004 artefatos etnográficos cadastrados, incluindo as peças coletadas entre os caiapós, por frei Gil de Vila Nova, em 1902 (Ribeiro, 1989, p. 499).

Os índios caiapós habitam uma vasta área situada no Pará e no Mato Grosso. Falam uma língua do tronco jê e autodenominam-se "mebengocre" (povo da nascente d'água). Seu contato com a sociedade nacional evoluiu lentamente, até 1983, quando se intensificou a exploração do ouro na reserva indígena, segundo o curador científico da exposição, o etnobiólogo Darrell A. Posey, que trabalha com eles desde 1977. Sua população atual é superior a 3 mil pessoas. Sua influência histórica deixou uma marca profunda na composição do ambiente da Amazônia, especialmente no que diz respeito ao manejo da natureza (Posey, 1992, p. 23).

Preocupada com a devastação da floresta e com a educação ambiental, essa exposição procurou mostrar que as estratégias agrícolas indígenas oferecem novos modelos para o desenvolvimento da Amazônia, sem a destruição irreversível que caracteriza os atuais empreendimentos. Dessa forma, o índio passa a ser encarado como uma valiosa fonte de informação sobre o conhecimento dos ecossistemas, e os saberes por ele produzidos passam a fazer parte do futuro da região, e não apenas de seu passado, como ainda acreditam alguns setores atrasados da sociedade brasileira.

A montagem da exposição só foi possível devido a uma pesquisa prévia prolongada de mais de quinze anos, por parte de vinte

cientistas e técnicos, que trabalharam para documentar o conhecimento caiapó acerca de plantas medicinais, agricultura, classificação e uso do solo, sistemas de reciclagem de nutrientes, métodos de reflorestamento, pesticidas e fertilizantes naturais, comportamento animal, melhoramento genético de plantas cultivadas e semidomesticadas, manejo da pesca, da vida selvagem e da astronomia. A participação dos índios na pesquisa foi decisiva:

> Os pesquisadores aprenderam que especialistas nativos, que nunca estiveram em uma sala de aula, podem guiar até mesmo PhDs no desenvolvimento de novas hipóteses para testar ou expandir o conhecimento científico ocidental. O projeto "Kayapó" tem sido capaz de mostrar que o conhecimento tradicional oferece algumas das opções mais viáveis e promissoras para uso de recursos sustentáveis nos trópicos (Posey, 1992, p. 19).

Segundo Darrell Posey (ib., p. 27), existem especialistas indígenas em solos, plantas, animais, colheitas, remédios e rituais. Tal especialização não impede, no entanto, que qualquer caiapó, seja homem ou mulher, tenha absoluta convicção de que detém os conhecimentos e as habilidades necessárias para sobreviver sozinho na floresta, indefinidamente, o que lhe dá grande segurança pessoal.

Essas foram algumas das grandes linhas da exposição, apresentada no paço Imperial, que ocupou um espaço de 430m², com centenas de objetos da cultura material caiapó, coletados desde o início do século, entre os quais se destacava o *mekutom* (um cocar cerimonial colorido, com um adorno emplumado na parte vermelha); seu centro circular elevado (o umbigo da Terra), representando a aldeia caiapó original; o caminho do sol, marcado pela faixa vermelha, com os "braços" indicando as orientações norte e sul que simbolizam os locais das roças. Lateralmente, o cocar aparece como um tracajá, nadando no espaço e no tempo, para impedir a humanidade de autodestruir-se e, consigo, o cosmos (id., ib., p. 25).

Objetos da cultura material, textos, fotografias, instalações cenográficas, jogos interativos, elementos audiovisuais e de apoio museológico estavam distribuídos em dez ambientes diferentes, dispostos de acordo com um roteiro temático, obedecendo a uma sequência.

O visitante encontrava, logo na entrada, informações gerais sobre os caiapós. O espaço seguinte era dedicado à cosmovisão, onde foram *musealizados* alguns mitos de origem, de forma bastante criativa, contribuindo para a percepção da dimensão universal e da função simbolizante dos enredos míticos.

Dos demais ambientes, cabe destacar uma "aldeia antiga" e a "trilha do conhecimento", que o visitante era convidado a percorrer, para descobrir como os índios acumularam saberes úteis para o manejo dos recursos nativos da Amazônia, em vários campos das etnociências. No final, após atravessar uma sala interativa, penetrava-se no espaço da resistência. A exposição chamava a atenção para a dívida da humanidade com os índios, no campo do conhecimento e da domesticação de plantas, concluindo que, "com a dizimação de cada grupo indígena, o mundo perde milênios de conhecimento acumulado sobre a vida e a adaptação aos ecossistemas tropicais" (id., ib.).

Destinada a um público intelectualizado, que buscava informação ao mesmo tempo cognitiva, emotiva e estética, a mensagem principal da exposição pode ser resumida nos seguintes termos:

> Se o conhecimento do índio for levado a sério pela ciência moderna e incorporado aos programas de pesquisa e desenvolvimento, os índios serão valorizados pelo que são: povos engenhosos, inteligentes e práticos, que sobreviveram com sucesso por milhares de anos na Amazônia. Essa posição cria uma "ponte ideológica" entre culturas, que poderia permitir a participação de povos indígenas, com o respeito e a estima que merecem, na construção de um Brasil moderno (Posey, 1992, p. 43).

Essas duas instituições públicas – o Museu Goeldi e o Museu Amazônico – realizaram exposições dentro de antigos palácios, que haviam servido de residência a governadores. Contribuíram, cada

uma a seu modo, para a descoberta do museu pelos índios, formulando questões, abrindo pistas e permitindo comparações. As palavras do responsável pelo Museu Magüta, Constantino Cupeautücü (1994, p. 4) depois de visitar o Museu Goeldi, em dezembro de 1993, acompanhado da antropóloga Lúcia Hussak, permitem dimensionar essa contribuição:

> Foi importante principalmente porque eu achava que um museu grande era muito diferente do nosso, mas agora vi que tem muitas coisas parecidas. Percebi que nossa exposição é mais bonita ainda, porque é mais viva, porque nós estamos aqui.

Os projetos em andamento

O Museu do Descobrimento

O Museu Aberto do Descobrimento é um megaprojeto que cobre uma ampla faixa do litoral da Bahia, um quadrilátero abrangendo os municípios de Porto Seguro, Prado e Santa Cruz Cabrália. Neste, está localizada a área da Coroa Vermelha. Ali, em 1500, ancorou a frota de Pedro Álvares Cabral e foi celebrada a primeira missa no Brasil. É justamente esse sítio histórico, ocupado hoje por uma comunidade de cerca de mil índios pataxós, que sediará um dos subprojetos: o Memorial do Encontro ou Parque Temático da Coroa Vermelha, de autoria do arquiteto Wilson dos Reis Neto.

O Memorial do Encontro pretende celebrar os quinhentos anos da chegada dos portugueses ao litoral brasileiro. Prevê a edificação de quatro grandes conjuntos: a Taba Indígena, o Terreiro da Cruz, o Museu do Encontro e o Pátio Jesuítico.

A Taba Indígena foi planejada para ter cinco ou seis malocas, que serão construídas segundo técnicas descritas na carta de Pero Vaz de Caminha: "De madeira, cobertas de palha, de razoável altura, e todas de um só espaço, sem repartição alguma". Dentro de-

las, serão expostos artefatos indígenas e haverá espaço destinado a "apresentações públicas dos índios", incluindo "danças típicas".

O Terreiro da Cruz é a denominação sincrética dada a uma grande plataforma de 1.000m², em concreto e granito, que será erguida no mar, sobre o ilhéu da Coroa Vermelha. Servirá de base para um monumento encimado por uma cruz de pau-brasil e de local para realização de grandes cerimônias e solenidades.

Depois, vem o terceiro conjunto, o Museu do Encontro. Trata-se de uma gigantesca construção, na qual serão expostas réplicas de caravelas, âncoras, instrumentos náuticos e outros objetos históricos, relacionados à chegada dos portugueses e ao "encontro" – assim o estão denominando – com os índios. Abrigará, ainda, auditórios, salas de projeção, teatro etc.

A quarta e última unidade é composta por uma cadeia de lojas – uma espécie de grande *shopping center*, com um amplo estacionamento para carros, ao longo da praia. Foi denominada Pátio Jesuítico, o que não deixa de soar irônico, por sugerir, mesmo involuntariamente, uma analogia com as atividades de exploração econômica, desenvolvidas no Brasil colonial pela Companhia de Jesus, deixando de lado a catequese e a educação.

Elaborado por uma fundação denominada Quadrilátero do Descobrimento, esse projeto conta com o apoio governamental. O então presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, assinou decreto, oficializando-o, em solenidade realizada em Porto Seguro, em abril de 1996.

Acontece que Coroa Vermelha é território dos índios, reconhecido formalmente pelo Ministério da Justiça; em Portaria ministerial assinada no dia 14 de outubro de 1997, declarando-a "posse permanente indígena", depois de uma impressionante mobilização dos pataxós, de todas as doze aldeias da Bahia, ainda comovidos com a morte do índio Galdino, queimado vivo em Brasília. Portanto, do ponto de vista legal, o projeto só poderá ser viabilizado se for negociado com os índios.

Abriu-se, então, um debate em torno da criação do Memorial do Encontro, com a participação de lideranças indígenas, antropó-

logos, jornalistas, agentes governamentais, empresários e museólogos. "Tem sentido um verdadeiro centro de convenções para uso de terceiros dentro de uma Terra Indígena?", indaga o antropólogo José Augusto Sampaio, da Associação Nacional de Ação Indigenista (Anai/Bahia), em artigo que discute o problema (Sampaio, 1997).

Sampaio afirma que qualquer iniciativa voltada para a valorização do sentido histórico, cultural e turístico da área é, em princípio, compatível com a destinação constitucional da terra indígena e com os desejos e usos, costumes e tradições dos pataxós. No entanto, faz restrições à forma como se pretende implantar o projeto. Relata que "os pataxós se veem premidos pela frenética especulação imobiliária" o que levou, nos últimos anos, a uma grande concentração fundiária na ampla faixa coberta pelo megaprojeto (id., 1996). Um *pool* de empresas, das quais a fundação seria um "braço cultural", planeja maciços investimentos em turismo, destinados a atrair recursos governamentais para a área, no contexto da valorização para o quinto centenário. Tais investimentos buscam, assim, seguríssimos retornos em lucros privados, avalizados pelo governo.

> O principal ponto das discussões, contudo, diz respeito à exploração comercial da área. A Procuradoria da República tem firmado posição de que, legalmente, toda a renda gerada pelo conjunto deve reverter exclusivamente para os pataxós. Mais que isso, a vocação e a experiência comerciais da comunidade indígena habilitam as suas duzentas famílias, com um pouco de treinamento e de supervisão gerencial, a assumir a exploração das lojas, destinadas, fundamentalmente, ao comércio de artesanato e dos equipamentos de alimentação associados ao eventual "pátio jesuítico" (id., 1997, p. 5).

O antropólogo considera que tudo isso pode ser equacionado em adequação à destinação constitucional da terra indígena e aos projetos dos pataxós. José Augusto Sampaio (1997) afirma:

> Contudo é evidente uma indisfarçável "frustração", da parte dos agentes governamentais empenhados no projeto, muitas vezes explicitada em indagações como: "Vamos fazer um investimento tão grande para entregar tudo aos índios?".

Outros questionamentos são feitos, inclusive, pelos pataxós, temerosos de que a execução do projeto possa agredir o meio ambiente, representando, no caso do Terreiro da Cruz – para citar só um exemplo – uma ameaça aos corais vermelhos que formam o ilhéu, já que a iluminação projetada pode alterar a fauna costeira e a restinga, prejudicando a mariscagem noturna dos índios.

No entanto, uma das críticas mais contundentes refere-se à relação do museu com as etnociências. O Museu do Descobrimento não tem qualquer proposta para recuperar e valorizar os saberes indígenas, enquadrando-se naquela situação descrita anteriormente pelo índio Jorge Terena, quando considera que uma das consequências mais graves do colonialismo foi justamente enterrar ou congelar experiências milenares, ao taxá-las de primitivas, opondo-as à modernidade:

> Veem a tradição viva como primitiva, porque não segue o paradigma ocidental. Assim, os costumes e as tradições, mesmo sendo adequados para a sobrevivência, deixam de ser considerados estratégia de futuro, porque são ou estão no passado. Tudo aquilo que não é do âmbito do Ocidente é considerado do passado, desenvolvendo uma noção equivocada em relação aos povos tradicionais, sobre o seu espaço na história (Terena, 1997).

Trata-se de um enfoque etnocêntrico, diametralmente oposto ao apresentado pela exposição Ciência Kaiapó – Alternativas contra a Destruição, que apresenta as estratégias agrícolas indígenas como novos modelos para a Amazônia. Dessa visão etnocêntrica, surge a concepção espetacular e monumental do conjunto museológico, que não procura esconder o caráter triunfalista com que pretende oficialmente comemorar o quinto centenário do descobrimento.

Conforme já declarara anteriormente o líder Ailton Krenak, a comemoração é um programa de brancos, cabendo, portanto, a eles avaliar suas relações com os índios durante cinco séculos: "Se os brancos concluírem que erraram, que comemorem os quinhentos anos de guerra contra as populações indígenas com um gesto de boa vontade, de reconciliação" (Grupioni, 1994, p. 29).

Mas o Museu Aberto do Descobrimento não parece estender a mão aos índios com esse tipo de celebração, considerado pelo filósofo catalão Eduardo Subirats (1994, p. 14) uma vitória do obscurantismo intelectual e, portanto, um retrocesso, um atraso, a começar pela denominação do evento, extensiva ao museu projetado:

> A palavra "descobrimento" é um conceito banal e obscuro, porque supõe uma visão eurocêntrica do mundo que podia ser alimentada pelo universalismo cristão imperialista do Renascimento, mas que não pode ser aceita pela nossa moderna concepção secular, pluricultural e multiétnica das civilizações e das culturas, preocupada pela restituição e pelo reconhecimento das diferenças culturais e históricas dos povos.

Concebido dessa forma, o memorial parece ser incompatível com uma historiografia crítica e um projeto intelectual de renovação profunda e radical da cultura brasileira. Esta não pensa como uma totalidade histórica, constituída por uma multiplicidade de tradições culturais e não vê "a especificidade do acervo cultural indígena dentro do patrimônio cultural brasileiro" (Santos e Oliveira, 1997, p. 6). Desperdiça um momento importante, que deveria servir para a reflexão sobre a contribuição de índios e portugueses na formação da nacionalidade brasileira. Não abre espaço para uma avaliação das formas violentas do "encontro" – do conflito trágico – entre culturas tão diversas, com a ruína e a destruição das populações indígenas. Não incluem, em seu campo de visão, os séculos de dominação colonial, a escravização dos índios, a usurpação de suas terras, os massacres, a resistência, o etnocentrismo, a incompreensão da alteridade. Enfim, o memorial não contempla

a possibilidade de restaurar a memória como meio para reconstituir as destruídas formas de vida.

A recusa a avaliar o conflito histórico é grave pelas consequências que acarreta para as relações atuais da sociedade brasileira com os índios, que continuam submetidos, hoje, a condições de opressão equivalentes àquelas do passado. Ignorar o processo de destruição que sofreram no passado "é a condição epistemológica para poder continuar ignorando a sua atual realidade, sob uma nova etapa histórica de recolonização da América Latina" (Subirats, 1994, p. 72).

A discussão sobre o Museu do Descobrimento vem contribuindo dialeticamente para o descobrimento do museu pelas lideranças indígenas, chamando a atenção para o fato de que empresários e governo também descobriram seu potencial, pelo menos comercial e ideológico. O outro projeto (Museu do Índio de Brasília) foi elaborado com uma perspectiva diferente.

O Museu do Índio de Brasília

Tudo estava acertado. Preenchendo uma vergonhosa lacuna, a capital da República teria, finalmente, um museu do índio, que seria construído numa área nobre, bem em frente ao Memorial JK, no Eixo Monumental, em Brasília. A antropóloga Berta Ribeiro tomou a iniciativa de elaborar o projeto conceitual. Oscar Niemeyer ficou responsável pelo desenho do projeto arquitetônico e seu escritório pelo detalhamento técnico-funcional. A Fundação Banco do Brasil proporcionaria os recursos financeiros necessários. A Funai/Ministério do Interior contribuiria para a formação do acervo. O governo do Distrito Federal seria encarregado da estrutura funcional e administrativa.

Berta Ribeiro cumpriu sua parte. Criou, no papel, o Museu do Índio, elaborando seu plano diretor. Planejou tudo; definiu seus objetivos, organizou a temática da exposição inaugural, fez propostas para a constituição do acervo e o desenvolvimento das atividades científicas e educacionais, elaborou o cronograma de implan-

tação e deu indicações para a programação visual e o planejamento arquitetônico (Ribeiro, 1986 e 1987).

Oscar Niemeyer também fez a sua. Pelas opções museológicas, definidas no plano diretor, concebeu o edifício-sede do museu como um anel circular à maneira de casa-aldeia dos índios ianomâmis, belo e funcional, mas sem qualquer marca de suntuosidade, com uma preocupação de que o visitante comum – criança ou homem do povo – não se sentisse constrangido de nele ingressar. Seu escritório responsabilizou-se pelo detalhamento técnico do conjunto arquitetônico.

No entanto, os demais parceiros – Banco do Brasil, governo do Distrito Federal e Ministério do Interior/Funai – não cumpriram a parte que lhes tocava. O projeto foi engavetado. No momento em que os índios manifestam vontade de criar um museu indígena, vale a pena retirá-lo da gaveta, conhecê-lo, discuti-lo e compará-lo com outros projetos, aproveitando conhecimentos e experiências acumulados nesse campo por sua autora.

Berta Ribeiro, autora do projeto, estudou tecnologia, artesanato e arte indígena durante cinquenta anos. Acompanhou de perto a criação do Museu do Índio (Funai/RJ), na década de 1950, havendo posteriormente assumido naquele estado a direção do Setor de Museologia. Atuou como estagiária e depois como pesquisadora do Museu Nacional (UFRJ), além de curadora e consultora de diversas exposições grandes, dentro e fora do país, entre as quais a realizada em 1983 no Senado Romano, na Itália. Exilada no Uruguai, na Venezuela, no Chile e no Peru, participou de eventos nacionais e internacionais e produziu artigos e livros, refletindo sobre o tema, questionando e indagando (Van Velthen, 1998, p. 12).

Para que um museu do índio em Brasília? A autora responde que a identidade nacional só pode ser forjada e fortalecida combatendo os estigmas e a discriminação contra o índio, que lamentavelmente continuam presentes na ideologia dominante brasileira. Por isso, segundo Darcy Ribeiro (1955), ela recupera para a instituição de Brasília o lema criado para o Museu do Índio do Rio de Janeiro: "Um museu contra o preconceito".

Mas o Museu do Índio de Brasília deveria ser mais do que isso, precisava ser também "um museu a favor", o que foi delimitado pelos dez objetivos traçados por Berta Ribeiro, numa espécie de "dez mandamentos" do museu etnográfico. Deveria ser a favor da preservação da herança indígena, da recuperação de seu patrimônio histórico-cultural, da pesquisa etnológica e de sua divulgação científica, conscientizando a opinião pública e o governo da "contribuição indígena à cultura brasileira e universal" e, desse modo, aliando-se aos índios em suas lutas por terra, educação, saúde e cultura.

O Museu do Índio de Brasília só se justificava também se fosse capaz de "render um tributo a incontáveis artesãos indígenas, em sua maioria contemporâneos, cujas mãos captaram a essência dos conceitos do belo, segundo as normas e valores de suas sociedades" (Ribeiro, 1986, p. 1-2).

Nesse espírito de uma instituição científica, educativa e cultural, e não de um depósito de excentricidades, foi concebida a exposição inaugural do Museu do Índio de Brasília, denominada "Índios no Brasil: Cultura e Identidade", prevista para durar dez anos e baseada em outro projeto da mesma autora para uma área próxima ao Centro de Convenções. Estava projetada em seis unidades:

1) origem e antiguidade do homem nas Américas;
2) Brasil em 1500;
3) contribuição do índio à cultura brasileira e universal, com destaque para as etnociências;
4) reprodução da sociedade, abordando a cosmovisão de diferentes grupos indígenas;
5) índio no Brasil hoje;
6) índio perante a nação brasileira.

O ambicioso projeto elaborado por Berta Ribeiro detalha cada uma dessas unidades, em dez circuitos temáticos, desdobrados por sua vez em 287 temas-textos. Sugere uma integração, em proporções praticamente iguais, de textos com iconografia e objetos, mas alerta que sua realização dependia da viabilidade de traduzi-las em linguagem museológica e da disponibilidade do acervo.

A formação do acervo seria feita "não à maneira do século XIX, isto é, despojando os índios de praticamente todos os seus haveres, profanos e sagrados"; previa, inicialmente, a utilização do acervo da Artíndia – empresa de venda de artesanato indígena vinculada à Funai –, composto por cerca de 1.500 peças contemporâneas, todas elas coletadas em aldeias indígenas por ocasião dos *moitarás*, ou confeccionadas espontaneamente pelos índios para o mercado externo.

O enriquecimento gradual das coleções seria produzido com peças encomendadas a antropólogos que realizam pesquisas de campo, trocas com outros museus, doações de particulares e de instituições e com a contribuição dos índios, que deveriam ser tratados como especialistas, habilitados a realizar, no âmbito dos museus, trabalhos de identificação, montagem e restauração de artefatos, bem como a recontextualizar e resgatar, para seu uso, material diversificado (Ribeiro e Van Velthem, 1992, p. 108). A reserva técnica, devidamente adaptada às exigências climáticas do Planalto Central, teria amplo espaço para as coleções e para o laboratório de conservação e restauração do acervo.

As técnicas de cadastramento, restauração, imunização e conservação das coleções deviam ser renovadas, com treinamento e especialização do pessoal técnico. A organização do acervo etnográfico, a descrição dos objetos e seu registro em fichas catalográficas, a criação de uma linguagem documental e até a catalogação com normalização vocabular para uso de computador – tudo isso está contemplado no plano diretor do Museu do Índio de Brasília.

Duas questões abordadas pela autora, em seu projeto, merecem ainda destaque: o papel educativo do museu e sua relação com a arte indígena ou a denominada "estética da mudança".

Todo um capítulo especial é dedicado à programação concreta de atividades educativas, com laboratórios e oficinas ligadas às Ciências Físicas e Biológicas, à Arte e à História, para as quais o projeto prevê a delimitação de espaços, além de auditório para cursos e conferências, sala para projeção de filmes, *slides* e audiovisuais, livrarias, biblioteca, salas para o corpo técnico, arquivo,

documentação e oficina de montagem de exposições. A proposta pretende que o museu aproprie-se de todos os recursos modernos de comunicação, rompendo com os procedimentos museológicos tradicionais, numa articulação com outras instituições similares nacionais e internacionais (Ribeiro, 1986, p. 7-8).

O conjunto arquitetônico seria detalhado pelo escritório de Oscar Niemeyer, mas o projeto de Berta Ribeiro delimita o espaço para a construção de uma maloca indígena – do alto Xingu ou do alto rio Negro – para servir de modelo de arquitetura indígena e lugar para atividades escolares e recreativas da população infantil. Espaços externos foram reservados para exposições especiais e, sobretudo, para o jardim botânico, onde cresceriam plantas nativas e cultivadas pelos índios e onde o visitante dialogaria com as etnociências.

Para Berta Ribeiro, era necessário imprimir uma orientação política ao Museu do Índio de Brasília, para que ele cumprisse sua função social: "Nos países da América Latina, a função primordial de um museu etnográfico é contribuir para que a nação se reconcilie e se identifique com sua herança pluriétnica e policultural" (1986, p. 15).

A outra questão que mereceu particular atenção da autora foi a da arte indígena. A Sala do Artista Indígena – área destinada a exposições temporárias – exibiria artefatos elaborados por diferentes etnias, tendo ao lado um local para a venda, pondo o artista em contato direto com seu público. O Museu do Índio teria um importante papel político a desempenhar, incorporando a "estética da mudança", que compreende variadas formas de reelaboração do sistema de objetos e consiste num mecanismo legítimo de atuação, pelo qual os grupos indígenas redefinem sua cultura para resistir, social e politicamente, aos impactos sofridos.

> Importante função do museu etnográfico é focalizar o processo de mudança e a forma pela qual os povos se acomodam ou reagem a esse processo. Isto obriga o programador de exposições a não se ater apenas ao passado arcaico, mas a encarar a problemática atual das

> minorias étnicas, sua luta pela autonomia cultural e pela faculdade que lhes deve ser assegurada de rechaçar ou apropriar-se da cultura nacional no que tem de enriquecedor e humanizador do homem (Ribeiro, 1985, p. 87).

Como a autora esclareceu posteriormente, com base nas considerações de alguns estudiosos, muitas etnias encontraram na venda de artesanato não apenas uma apreciável fonte de renda, mas sobretudo a possibilidade de manutenção de uma cultura material diferenciada, que "serve de marca ao movimento de resistência étnica, como sinal de autonomia a ser reconquistada" (Gallois, 1989, p. 140, ap. Ribeiro e Van Velthem, 1992, p. 108).

A última parte do plano diretor contém um cronograma das atividades necessárias para sua criação. Estabelece que, obtidos os recursos e os instrumentos legais, seria constituída uma comissão executiva para a implantação do museu, encarregada de assessorar a equipe de arquitetos e programadores visuais, rever o plano geral da exposição inaugural, programar a coleta de material etnográfico, elaborar os orçamentos, firmar convênios, planejar a estrutura administrativa e acadêmica, preparar o quadro técnico, discutir o plano diretor e o projeto de exposição com a comunidade científica, com os índios e com a equipe de arquitetos.

A proposta elaborada por Berta Ribeiro propõe aos líderes indígenas, que estão descobrindo o museu, muitos elementos de reflexão de ordem técnica, política e ideológica. Um deles é o destaque para o papel crucial desempenhado pelo museu etnográfico na luta ideológica, como um instrumento de combate às teorias racistas.

> Tendo sido desenhado como o ajuntamento do exótico, do estranho para, inclusive, justificar o domínio dos povos extraeuropeus, o museu etnográfico é chamado agora a mudar de caráter: enaltecer a multiplicidade cultural do mundo e as razões pelas quais os povos têm estilos de vida distintos, não obstante os substratos comuns (Ribeiro, 1985, p. 99).

Lições de museologia

As seis experiências aqui registradas não foram as únicas que tiveram influência sobre a visão dos índios acerca do museu. Algumas outras deveriam ser incluídas nesse relato, não fosse a limitação de espaço. É o caso da exposição organizada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em junho e julho de 1992, no andar térreo do pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera. Intitulada "Índios no Brasil: Alteridade, Diversidade e Diálogo Cultural", foi dividida em mais de trinta módulos, organizados a partir desses três eixos conceituais estruturadores (Grupioni, 1994, p. 14).

Painéis com textos, fotografias ampliadas, obras de arte, livros raros, artefatos indígenas, ambientes culturais recriados e sonorizados, vídeos, maquetas e mapas, mostra de vídeos e filmes, visitas monitoradas, conferências com índios e especialistas, apresentações musicais, oficinas de trançado, cerâmica, pintura facial e línguas indígenas, distribuição de materiais didáticos de referências sobre índios, fizeram parte da exposição, visitada por mais de 11 mil estudantes da rede de ensino de São Paulo.

Seu objetivo principal era oferecer aos paulistas "informações corretas, contextualizadas e acessíveis sobre a realidade indígena brasileira, procurando-se combater as noções de selvageria, atraso cultural e humanidade incompleta, que caracterizam a compreensão das sociedades indígenas pelo senso comum" (id., ib.).

A expectativa em relação ao comportamento dos visitantes foi manifestada por um dos curadores:

> Esperamos que, ao sair, o público estivesse inquieto e incomodado diante do que viu, ouviu e experimentou, enquanto percorria o espaço da exposição. Um início de diálogo com as culturas indígenas – um dos objetivos centrais desta exposição – exige de nós a rarefação de nossas certezas, o questionamento de uma série de ideias preconcebidas, incompletas e muitas vezes equivocadas (id., ib., p. 27).

Muitos líderes indígenas visitaram e participaram do evento. Outros tiveram acesso ao catálogo da exposição *Índios no Brasil*, com o inventário dos artefatos e das obras de exposição, que podem ser consultados na publicação organizada por Luís Donisete Grupioni.

É interessante ver como os dirigentes da Coiab incorporaram, rapidamente, a seu discurso um conjunto de conceitos, como "patrimônio", "reserva técnica", "restauração" e outros que fazem parte da literatura especializada. Eles descobriram o museu e estão aprendendo como fazê-lo. Não está longe o dia em que haverá índios especializados nessa área, com curso universitário, como já ocorre no Canadá.

O conceito de "museu", que vem sendo refinado na última década pelos museólogos, tem sido também discutido pelos índios. Quase todos identificam a instituição como um lugar de conhecimento, de pesquisa, de estudo, de guarda da memória. No entanto, os índios, hoje, não aceitam mais passivamente que os museus construídos por não índios tenham o monopólio do discurso histórico que lhes diz respeito. Querem deixar de ser apenas um objeto "musealizável", para se tornarem também agentes organizadores de sua memória. A existência de museus tribais pode não apenas enriquecer os museus etnográficos, mas contribuir para a formação dos grandes museus nacionais.

A compreensão da função de um museu tribal, na articulação do discurso e da identidade étnica, pode ser avaliada nas palavras dos índios, conforme relatos de alguns ticunas. O professor ticuna Valdomiro da Silva considera que "o Museu Magüta é um documento; é uma casa que tem música; é um lugar de olhar desenhos; é um lugar para todo mundo dar valor; é uma casa de alegria para os ticunas".

Um colega seu, Liverino Otávio, escreveu: "O Museu Magüta serve para guardar nosso futuro". Diodato Aiambo vê o museu como "um lugar de tudo; é um lugar para colorir o pensamento", enquanto, para Orácio Ataíde, "museu é o lugar que segura as coisas do mundo" (Boletim do Museu Magüta, maio/out. 1993).

O índio cocama Bernado Romaina fez uma avaliação do valor histórico de uma peça, num relato contado pelo etnólogo francês Raphael Girard (1963, p. 170):

> Os cocamas, grupo da família linguística tupi, habitavam o alto Solimões, quando por ali passou o bergantim de Orellana, em 1540. Lutaram contra espanhóis e portugueses, usando a *estólica* – um propulsor de dardos, bordunas, lanças, escudos e zarabatana, conforme registram as crônicas da época. Depois de quatrocentos anos de contato, os cocamas pouco diferiam da população mestiça que vivia nas proximidades de Iquitos, no Peru. Caçavam com armas de fogo, abandonando completamente suas armas tradicionais, que caíram em desuso, até desaparecerem. Daí a enorme surpresa do etnólogo, em visita à aldeia unyurahui, no Peru, em 1960, quando viu uma antiga zarabatana – o único exemplar de toda a aldeia – guardada cuidadosamente numa viga do teto da maloca. Indagou ao índio Bernardo Romaina se ele ainda a usava. Diante da resposta negativa, perguntou: "Então, para que guardar?". O índio respondeu: "Para não esquecer".

Para que museu? Toda a aprendizagem dos índios sobre museu, realizada com as experiências aqui descritas, pode ser condensada nessa sábia resposta: "Para não esquecer".

Referências

Areia, M.L.R.; Miranda, M.A. Perfil de um naturalista: coleções recolhidas por Alexandre Rodrigues Ferreira. In: *Mauc*: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra. Exposição da Amazônia. Porto: Grafidois, 1991. p. 13-104. Catálogo.

Boletim do Museu Magüta. Benjamim Constant – Amazonas. Publicação do Magüta – Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões, n. 1, jan. 1993; n. 2, maio/out. 1993; n. 3, jun. 1994; n. 4, set. 1994.

Braga, S.I.G. Considerações sobre a etnomuseologia na Amazônia: comunicação apresentada no colóquio "Povos indígenas da Amazônia: afirmação de etnicidade". Porto: Universidade do Porto, nov. 1994.

CLIFFORD, J. Four northwest coast museums: travel reflections. In: KARP, I.; LAVIN, S. (eds.) *Exhibing culture*: the poetics and politics of museum display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. cap. 14, p. 212-254.

_____. Muséologie et contre-histoires: voyages sur la côte nord-ouest. *Gradhiva*: Révue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie. Section Histoire de l'Ethnologie du Musée de l'Homme 11, 81-101. Paris, 1992. Trad. do inglês para o francês: Denise Paulme.

CUPEATÜCÜ, C.R.L. Um ticuna fala sobre o museu. In: *Povos indígenas do Brasil*. São Paulo: Cedi, 1991. p. 257. Série Aconteceu Especial, 18.

_____. Minha visita ao Museu Goeldi. *Boletim do Museu Magüta*, Benjamin Constant (AM), ano 2, n. 4, p. 2, 1994.

FARIA, A.T.P. *Biblioteca Magüta*: a biblioteca de um povo sem escrita. Monografia (graduação) – Escola de Biblioteconomia, UniRio, Rio de Janeiro, dez. 1996.

FREIRE, J.R.B. Torü Nguepataü: uma escola ticuna. *A Crítica*, Manaus, 1995. Criação, D1.

GALLOIS, D. O acervo etnográfico como centro de comunicação intercultural. *Ciências em Museus*, Belém, 1 (2), p. 137-142, 1989.

GIRARD, R. *Les indiens de l'Amazonie Péruvienne*. Paris: Payot, 1963.

GRUBER, J.G. Museu Magüta. *Piracema*: Revista de Arte e Cultura, Rio de Janeiro, Ibac, ano 2, n. 2, p. 84-94, 1994.

_____. *As esculturas ticuna*. Manaus: Museu Amazônico, 1995.

GRUPIONI, L.D.B. (org.) *Índios no Brasil*. Brasília: MEC, 1994.

HARTMANN, T. Testemunhos etnográficos. In: *Mauc*: exposição da Amazônia. Porto: Grafidois, 1991. p. 105-217. Catálogo.

ÍNDIOS kraôs retomam dos brancos o machado sagrado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1986.

KARP, I.; LAVIN, S. (eds.) *Exhibing culture*: the poetics and politics of Museum Display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

KRENAK, A. *Núcleo de cultura indígena*: cooperação austríaca para o desenvolvimento. São Paulo: 1996.

_____. *Notas sobre a história do movimento indígena*. Comunicação apresentada no seminário de lideranças indígenas, promovido pela Coiab. Manaus, nov. 1997. Mimeogr.

LANA, L.; RIBEIRO, B. *Maloca*: museu indígena do rio Tiquiê. 1991. Datilogr.

LEONG, L. UA devolve acervo das "memórias" a Portugal. *A Crítica*, Manaus, 1º jun. 1997. Criação, D1.

LUKESCH, A. *Mitos e vida dos índios caiapó*. São Paulo: Pioneira, 1976.

MARQUES, A. *O Museu Magüta e o universo museológico*. Monografia (graduação) – Escola de Museologia, UniRio, Rio de Janeiro, 1998.

MAUC – MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. *Exposição Memória da Amazónia*. Porto: Grafidois, 1991. Catálogo.

MUSEU AMAZÔNICO (UA). Alexandre Rodrigues Ferreira. *Memórias da Amazônia*: expressões de identidade e afirmação étnica. Manaus: Imprensa Universitária/FUA, 1997.

NIMUENDAJU, C. Os índios ticuna. *Boletim do Museu do Índio*: antropologia, Rio de Janeiro, 7, p. 1-69, dez. 1977.

OLIVEIRA, A.E.; HAMÚ, D. (orgs.) *Ciência kayapó*: alternativas contra a destruição. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1992.

OLIVEIRA, R.C. de. *O índio e o mundo dos brancos*: a situação dos tukuna do alto Solimões. São Paulo: Difel, 1964.

OLIVEIRA FILHO, J.P. de. *O nosso governo*: os ticuna e o regime tutelar. São Paulo: Marco Zero, 1988.

OLIVEIRA FILHO, J.P. de; LIMA, A.C. de S. *O massacre de São Leopoldo*: mais uma investida contra os ticuna. São Paulo: Cedi, 1988. p. 240-242. Série Aconteceu Especial, 18.

PINHEIRO, G.S.P. *Apresentação*: arumã, II Amostra Antropológica de Cultura Material. Trançado do Amazonas. Manaus: Imprensa Universitária, 1995.

POSEY, D.A. Introdução. In: OLIVEIRA, A.E.; HAMÚ, D. (orgs.) *Ciência kayapó*: alternativas contra a destruição. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1992. p. 19-50.

RIBEIRO, B. Museu: veículo comunicador e pedagógico. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, Inep/MEC, 66 (152), p. 77-99, 1985.

_____. *Museu do Índio de Brasília*: plano diretor. Brasília, 1986. Datilogr.

_____. Museu do Índio de Brasília. *Cadernos RioArte*, Rio de Janeiro, 3 (7), 1987.

_____. Museu e memória: reflexões sobre o colecionamento. *Ciências em Museus*, Belém, 1 (2), p. 109-122, 1989.

RIBEIRO, B.G.; VAN VELTHEM, L.H. Coleções etnográficas. Documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, M.C. da. (org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 103-112.

RIBEIRO, D. Le Musée de L'Indien, Rio de Janeiro. *Museum*, Paris, Unesco, 9 (1), p. 5-10, 1955.

RICARDO, C.A. (ed.) *Povos indígenas no Brasil*: 1991-1995. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1996.

SAMPAIO, J.A. Especulação imobiliária e os pataxós de Coroa Vermelha. In: RICARDO, C.A. (ed.) *Povos indígenas no Brasil*: 1991-1995. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1996. p. 700-703.

_____. Memorial do descobrimento será dentro de terra indígena. *Parabólicas*, São Paulo, Instituto Socioambiental, ano 4, n. 34, p. 4, nov. 1997.

SANTOS, M.; OLIVEIRA, A.G. de. A relação possível entre a questão indígena e o patrimônio cultural. *Subsídio Inesc*, Brasília, ano 5, n. 31, maio 1997.

SUBIRATS, E. *America o la memoria histórica*. Caracas: Monte Ávila Editores Latino-Americana, 1994.

TADROS, V.; SAMPAIO, P. *Povos indígenas da Amazônia*: cultura material, tempo e história. Manaus: Imprensa Universitária/FUA, 1997.

TERENA, J. *A biodiversidade do ponto de vista de um índio*. Comunicação apresentada no seminário de lideranças indígenas, promovido pela Coiab. Manaus, nov. 1997. Mimeogr.

VAN VELTHEN, L. Cultura indígena perde uma de suas grandes pesquisadoras. *Parabólicas*, São Paulo, Instituto Socioambiental, ano 5, n. 36, p. 12, jan./fev. 1998.

VIDAL, L. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*: os kayapó-xikrin do rio Caeteté. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1977.

_____. Antropóloga defende a estética indígena. *A Crítica*, Manaus, 1º jun. 1997. Criação, D1.

XAVIER, A. Seminário "A nossa história". *Amazonas em Tempo*, Manaus, 10 maio 1997. Arte final, D1.

MUSEOLOGIA E CONTRA-HISTÓRIA: VIAGENS PELA COSTA NOROESTE DOS ESTADOS UNIDOS*

JAMES CLIFFORD

Introdução: quatro museus

O Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica é, por si, um edifício surpreendente. Concreto e vidro. Trata-se de uma adaptação da arquitetura dos índios da Costa Noroeste, feita por Arthur Erickson. Ao pôr-do-sol, a construção avança e, ao mesmo tempo, achata-se de maneira dramática contra o cume de um rochedo, diante da ilha de Vancouver. No começo da noite, o reflexo das luzes torna visível um muro imponente de janelas entre florestas de mastros totêmicos: os antigos no interior do edifício, os novos dispersos no exterior.

O Museu e Centro Cultural Kwagiulth (Kwakiutl Museum),[1] da ilha Quadra, na Costa Leste da ilha de Vancouver, está construído todo em espiral, como um caracol, simbolizando a importância do mar na vida daquela comunidade de pescadores indígenas. Situa-se ao lado de uma escola primária e de uma igreja, na aldeia de

* Tradução de Maria Helena Cardoso de Oliveira e José Ribamar Bessa Freire.

1. O termo *kwakiutl*, bem conhecido na literatura antropológica, é sempre criticado como um saco de gatos "tribal". O termo *kwagiulth* (ou *kwagu'l*), foneticamente mais exato, refere-se propriamente a uma só das muitas comunidades aldeadas, de povos que outrora eram chamados de *Kwakiutl do Sul* e viviam ao norte da ilha de Vancouver e em pequenas ilhas vizinhas e enseadas do continente. Recentemente, a Sociedade Cultural de U'mista, em Alert Bay, propôs o nome *Kwakwaka'wakw* ("Aqueles que falam a língua *kwak'wala*"), como denominação mais genérica. O uso corrente é ambíguo. Quando falo *kwagiulth*, denomino aproximativamente os índios da região de Cape Mudge, Alert Bay e Fort Rupert. O nome muda e identificações mais precisas continuam aparecendo em toda a ilha de Vancouver: *hesquiaht*, mencionado várias vezes neste capítulo, é um grupo de uma "tribo", conhecida antigamente como *nootka*, depois *westcoast* e agora *nuu-cha-nulth*.

Cape Mudge, numa fila de casas alinhadas frente ao Discovery Passage, onde, durante as noites de verão, barcos deslizam pela rota interior, em direção ao Alaska. Atrás do museu, cobertos por uma tela de arame, restos de um mastro totêmico apodrecem no meio do mato.

O Museu Real da Colúmbia Britânica (Royal British Columbia Museum) parece uma grande caixa branca. Está localizado numa área administrativa da cidade de Victoria, ao lado de hotéis e lojas para turistas, expondo peças de coleção, inglesas e escocesas. Logo na entrada do museu, uma grande loja de presentes e suvenires oferece joias indígenas americanas, objetos artesanais, livros e antiguidades. Do lado de fora, sob um toldo, um artista *hesquiaht*, do Oeste da ilha de Vancouver – Tim Paul, principal escultor vinculado ao museu, desde 1976 – trabalha sobre uma peça que deve substituir um velho mastro totêmico no Stanley Park, em Vancouver.

O Centro Cultural de U'mista está situado em Alert Bay, na ilha Cormorant, perto da ponta norte da ilha de Vancouver. A instituição ocupa parte de uma construção imponente de tijolos, onde funcionava, antigamente, o internato Saint Michel, para crianças indígenas, e abriga, atualmente, a administração tribal local. O centro espraia-se, descendo a colina em direção ao porto e termina num espaço de exposição, cujo estilo lembra uma "casa-grande" tradicional. No pico da colina, ao lado de uma casa cerimonial muito maior, elevado por fios metálicos como uma enorme antena de rádio, encontra-se "o maior mastro totêmico do mundo", segundo o *Livro Guinness de Recordes*.

Uma abordagem comparativa global

Estive em Vancouver, em agosto de 1988, ministrando cursos de verão. Durante os longos fins de semana, visitei os quatro museus. Demorei-me nas duas instituições, nas quais pude passar mais tempo: o Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia

Britânica e o Centro Cultural de U'mista. As reflexões a seguir são aquelas de um estrangeiro, de um visitante branco americano. Embora relate conversas com museólogos e moradores da região e utilize informações tiradas dos livros, escrevi este capítulo, sobretudo, com minhas impressões pessoais formadas, a partir de observações da realidade local, dos edifícios e dos estilos de exposição. Faço apenas algumas alusões à complexa história particular de cada um dos quatro museus, a seus públicos específicos e aos debates internos. Essas reflexões estão, portanto, mais próximas de um diário de viagem do que de uma pesquisa histórica ou etnográfica.

Interessei-me pelas quatro instituições enquanto escrevia um ensaio sobre as coleções de museus ocidentais e de antropologia (Clifford, 1988). Esse ensaio analisou o "sistema arte-cultura" que vem determinando, desde o final do século XIX, a classificação e a autenticidade dos objetos manufaturados, artísticos ou culturais, na Europa e na América do Norte. Por que determinados objetos não ocidentais acabam ficando nos museus de Belas Artes, e outros nas coleções de Antropologia? Quais são os critérios de valor que decidem sobre a distribuição de objetos entre diferentes coleções?

O ensaio termina lembrando certos questionamentos ao sistema arte-cultura, feitos por grupos indígenas que, ao contrário do que se havia previsto, estão renascendo, e não desaparecendo dentro do caldeirão da cultura nacional ou da onda de uma globalização uniformizadora.

As produções indígenas atuais não se adaptam facilmente a definições correntes de arte e, muito menos, de cultura. Para mim, era claro que esses grupos tinham jogado o jogo arte-cultura dominante e, ao mesmo tempo, tinham-no subvertido. Seus caminhos, por meio da modernidade, eram diferentes, mas não estavam separados (ninguém consegue vacinar-se contra o mercado, a tecnologia e o Estado-nação). O repatriamento de objetos dos museus nacionais para as novas instituições "tribais", como o Centro de U'mista e o Museu Kwagiulth, parecia ser um exemplo admirável da maneira pela qual um modo predominante de coleta e de exposição tinha produzido resultados inesperados. Os grandes dis-

cursos sobre o desaparecimento cultural e a restauração do patrimônio podiam ser substituídos pelos relatos de renascimento, lembrança e luta.

Muitas comunidades da Costa Noroeste sobreviveram e resistiram à violência que as atingiu desde a metade do século XIX: doenças devastadoras, dominação comercial e política, repressão ao *potlatch*,[2] educação compulsória em internatos e catequese missionária.[3] Apesar dos enormes danos causados às culturas indígenas e da persistente desigualdade econômica e política, muitos dos grupos tribais e mesmo muitos indivíduos encontraram meios de viver como índios, separados do Estado moderno e negociando com ele.

Nos círculos de antropólogos e de museus que frequentei, senti o clima político mais carregado do que em qualquer outro lugar: Nova York, Chicago, Washington, Paris, Londres. Hoje, na Costa Noroeste, a luta pela terra, o repatriamento das coleções para os museus indígenas, as restrições da comunidade à pesquisa científica são cada vez mais constantes. A arte indígena – escultura, pintura, gravura, construções, *designs* para joias e tecidos – é a principal manifestação pública de vitalidade cultural. Sobrevive, participando simultaneamente do circuito de museus, da rede de mercados, de cerimônias religiosas e de disputas políticas. Uma pressão e uma crítica renovadas – a ameaça, pelo menos, de um constrangimento público e até de uma intervenção legal – são sofridas por antropólogos e museólogos, interessados nas tradições antigas e modernas dos índios da Costa Noroeste (Muse, 1988; Kimmelman, 1989).[4]

2. *Potlatch* – grande festa cerimonial, com caráter sagrado, promovida por alguns grupos indígenas da Costa Norte do Pacífico, especialmente os *kwakiutl*, na qual há distribuição generalizada de presentes aos convidados, constituindo um desafio, para quem recebeu os presentes, realizar depois outro *potlatch* com doação equivalente ou maior de bens. Durante muitos anos, a Igreja e o Estado proibiram sua realização. (N.T.)

3. Dois livros recentes descrevem aspectos dessa história, no contexto da retomada da identidade: Haig-Brown (1988) e Speck (1987), com sua série de etno-história de Alert Bay, que é um notável trabalho de análise engajada.

4. A revista *Muse* (n. 3, 1988) dedica um número especial da reflexão sobre "Os museus e as primeiras nações". Kimmelman (1989) faz um balanço da situação de Vancouver.

Estive na Colúmbia Britânica com a intenção de fixar minha atenção sobre os dois "museus tribais *kwagiulth*", mas percebi que não poderia ignorar as exposições "maiores" dos acervos da Costa Noroeste: o Museu de Antropologia da Universidade e o Museu Real de Victoria. A seu modo, esses museus indígenas dão respostas a uma situação que muda permanentemente, oferecendo um contraponto revelador às suas inovações.

Esse quadro ajuda a deixar claro que nenhum museu dos anos 1990, tribal ou metropolitano, pode mais pretender dizer tudo ou, sequer, o essencial da história das produções artísticas ou culturais dos índios da Costa Noroeste. De fato, todos os quatro museus mostram os mesmos tipos de objetos – máscaras cerimoniais, maracás, vestimentas e esculturas – assim como obras produzidas para venda em mercados de arte e de antiguidades. Em quatro contextos diferentes, esses objetos contam histórias divergentes de vitalidade cultural e de luta. Os quatro museus registram o surgimento da história e da política dentro dos contextos etnográfico e artístico, desafiando assim o sistema arte-cultura, ainda dominante na maior parte das grandes exposições da arte tribal ou não ocidental. Todos incorporam os discursos da arte, da cultura, da política e da história, cada um à sua maneira. Eles se contradizem e completam-se, uns com os outros, em resposta a uma situação histórica em transformação e a um equilíbrio desigual entre poder econômico e poder cultural.

Contudo, é preciso observar que minha abordagem comparativa global tende a limitar o que se pode dizer dos quatro museus. Eles são analisados muito mais como variações num campo unificado de representações, do que como elos específicos de uma história nacional, regional ou local. Esse procedimento é discutível, sobretudo naquilo que diz respeito aos museus tribais, aos centros culturais, às instituições que funcionam e, ao mesmo tempo, não funcionam, segundo os padrões da cultura dominante, a cultura da "maioria". Eles são, sob aspectos importantes de sua existência, projetos da "minoria" ou da "oposição" no interior de um contexto museológico comparativo. Mas, sob outros aspectos cruciais, não

são absolutamente museus, e sim prolongamentos das tradições indígenas de contar histórias, de colecionar objetos e de representá-los visualmente. Algumas das tradições *kwagiulth* comentadas são tratadas dessa forma.

Entretanto, meu enfoque comparativo pretende ressaltar, de modo geral, os entrelaçamentos e as relações, muito mais do que a independência ou uma experiência situada sugestivamente fora da cultura nacional. Além disso, as dimensões atuais da vida tribal não são adequadamente apreendidas por conceitos como "minoria" (indicando uma situação definida em relação ao poder da "maioria"). As perspectivas tribais que faltam poderão ser abordadas em profundidade por outros autores, mais bem situados e melhores conhecedores do que eu, se eles assim o desejarem. Este capítulo está, em grande parte, orientado – e limitado – pelo contexto museológico comparativo em que ele tenta se situar.[5]

Dois museus etnográficos: dois enfoques

O Museu Real da Colúmbia Britânica: uma versão histórica

O Museu Real da Colúmbia Britânica, em Victoria, estende sua instalação permanente por dois vastos andares. O percurso da exposição é linear, cronológico e didático, recorrendo com muita frequência a explicações escritas e gravadas, fotografias de época e documentos.

A primeira metade da exposição, situada no segundo andar, diz respeito à ecologia e à sociedade aborígine da Costa Noroeste, antes

5. Se em alguns momentos insisto sobre a localização, na oposição, dos museus tribais, não pretendo que sua "essência" seja de oposição. Além disso, tomei o cuidado de evitar denominá-los "instituições da minoria", embora eles compartilhem certas características com outros centros culturais, locais ou étnicos. A condição "tribal" é reforçada por uma reivindicação indígena do tipo "nós fomos os primeiros", antes da existência de qualquer nação multicultural, de qualquer mosaico ou caldeirão cultural a contestar ou enriquecer. Mas se as instituições tribais devem funcionar dentro do sistema cultural dominante (e contra ele), elas também se apoiam sobre fontes autônomas de tradição, poder e identidade. A oposição "maioria/tribo", que fundamenta algumas de minhas comparações, não pode ser reduzida à "maioria/minoria".

do contato. Explica a adaptação ao meio ambiente e descreve a "tecnologia" (tecelagem, canoas, vestuário, habitação, utensílios etc.), as máscaras e a mitologia. Trajes tradicionais sofisticados estão expostos em manequins de tamanho natural.

Uma projeção muda, de um filme antigo, de Edward Curtis – *Na terra dos caçadores de cabeça* – mostra embarcações tradicionais com dançarinos mascarados na proa (é encantador ver essas máscaras e canoas familiares em movimento). Ilustrações antigas e fotografias nas paredes apresentam o mundo indígena nos primeiros anos do contato. No espaço escuro, as máscaras são iluminadas, uma após a outra, como vozes gravadas contam seus diferentes mitos.

A cultura branca, o comércio e o poder surgem justamente em plena descida para o andar inferior. As figuras de xamã *haida*, esculpidas pela primeira vez nos anos 1880 e 1890, estão embaixo das escadas, sugerindo, dessa forma, o declínio da autoridade do xamã tradicional. Uma escultura *tlingit*, representando um padre cristão, assinala as novas forças contra as quais as populações indígenas vão ter de lutar. Objetos do próspero comércio de "curiosidades" ilustram a mudança e a diversificação na produção artística e cultural indígena, em resposta aos estímulos exteriores, registrando seu êxito inicial.

Entretanto, essa representação de um contato cultural não catastrófico é imediatamente interrompida por uma evocação dramática da epidemia de varíola de 1860. O visitante passa por um corredor, em que as paredes estão cobertas por enormes rostos indígenas, que produzem angústia em quem os vê (são retratos feitos por Edward Curtis) e em que uma voz gravada fala do declínio maciço da população, da crise cultural e do combate pela simples sobrevivência.

Na continuação desse corredor, aparece uma lembrança da influência missionária: fotos de estudantes indígenas uniformizados, uma máscara quebrada, mas nada sobre a complexidade da "conversão" e daquilo que ela pode ter significado do ponto de vista indígena.

Logo em seguida, surge a seção de documentos sobre as cerimônias do *potlatch*, com testemunhos documentais e fotográficos da repressão promovida pelo governo canadense, relatos dos

jornais e protestos de Franz Boas contra tal política. Nessa seção histórica, pode-se passar um bom tempo lendo textos, tanto explicações modernas, como documentos daquela época.

A visita conduz, em seguida, à maior peça da exposição, em que se encontra a maloca reconstruída de um chefe, uma floresta de totens e, dentro de vitrinas, máscaras e outros objetos artísticos e cerimoniais classificados por "tribos" – *tsimshian, bella coola* etc.

A exposição continua no interior da grande maloca, escassamente iluminada, com a atmosfera sendo sugerida por um fogo simulado e cantos gravados, até a seção final, intitulada "A Terra: 1763-1976". Aqui, fotos e textos chamam atenção para o longo combate pelo uso e a posse das terras, incluindo a viagem de uma delegação *salish*, que saiu da Costa para Londres, em 1906, e as reclamações recentes pela terra (uma grande foto de índios *atabasca*, que bloquearam uma linha da estrada de ferro, em 1975).

De maneira geral, o tratamento histórico da exposição não é comum, em sua complexidade e, sobretudo, na introdução do poder branco, tão prematura na sequência. A "mudança" não é apresentada em compartimentos separados ou acrescentada apenas no final da exposição (Clifford, 1988, p. 201-202).[6]

A grande peça principal, com a maloca do chefe e seus objetos antigos, é precedida por lembranças das missões, da repressão ao *potlatch* e, em seguida, das lutas pela terra. Desse modo, a maloca não aparece simplesmente como um espaço "tradicional arcaico", mas como um lugar de poderosa autenticidade cultural, cercado pelo conflito e pela mudança. A parte histórica sugere que os objetos tradicionais expostos não foram necessariamente feitos antes do poder branco, mas na relação com ele, às vezes para desafiá-lo.[7]

6. Um exemplo oposto é o Hall Margaret Mead dos Povos do Pacífico, no Museu Americano de História Natural. Clifford (1988) faz uma crítica a essa questão.

7. O enfoque da "relação" não vai tão longe quanto numa nova exposição do Museu e Centro de Ciências, de Rochester, denominada "Nas portas do Oeste". Aqui, o fio condutor está centrado no intercâmbio cultural entre os índios *seneca* e a sociedade européia, desde os primeiros contatos até hoje. A cada instante, a história é apresentada, ora segundo a visão dos índios, ora segundo a dos brancos.

A abordagem histórica geral do Museu Real da Colúmbia Britânica é linear e sintética. Conta uma história de adaptação cultural, de crise e conflito, numa escala regional mais ampla. A história, tal como vivida por grupos específicos, e as contribuições das tradições "míticas" e da agenda política local para as diferentes versões históricas, estão agrupadas na sequência mais importante. Veremos que a história tem orientação diferente no Centro de U'mista.

O Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica: uma visão estética

No Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica, os objetos em exposição parecem, às vezes, menos importantes do que o prédio de Arthur Erickson, com sua localização no alto do rochedo – o que não se pode dizer do enorme "caixotão sem janelas" que é o Museu Real, de Victoria.

Dos quatro museus, o da universidade é o único que começa a fazer justiça aos aspectos monumentais e de concepção espacial da escultura da Costa Noroeste. O prédio administra espaços amplos e pequenos, mas é dominado por seu Grande Hall, uma área que sobe em forma de flecha, com vigas em concreto maciço, lembrando uma "grande maloca" tradicional.

No entanto, o Grande Hall, diferentemente do espaço tradicional de sombras e clarões vacilantes, banha-se na luz do dia, por uma parede imponente, inteiramente de vidro. Esse espaço possibilita total visibilidade dos objetos, em geral de qualquer ângulo. A primeira frase do guia impresso diz: "O Museu de Antropologia mostra os artefatos dos índios da Costa Noroeste, de maneira a destacar suas qualidades visuais, tratando-os como obras de arte".

Entrando no museu, desce-se uma rampa, que leva diretamente ao Grande Hall, que abriga velhos mastros totêmicos, pilares de casa, estojos e pratos cerimoniais. Entre eles, descobrem-se duas grandes e maravilhosas esculturas de Bill Reid (o artista *haida*

contemporâneo, que é uma espécie de espírito tutelar do museu): um velho marinheiro, "lobo-do-mar", com baleias assassinas e um urso agachado. A etiqueta do urso está redigida assim:

> Grupo cultural: haida.
> Lugar: Vancouver, Colúmbia Britânica.
> Data: 1963.
> Objeto: escultura contemporânea.
> Descrição: A 50045, urso.
> Escultor: Bill Reid.
> Observação: esta escultura pode ser tocada com cuidado.

A maior parte das etiquetas no Grande Hall, igualmente lacônicas, compreende pequenos desenhos da peça em seu contexto original. Os contextos discretos, ligeiramente idealizados, são concebidos para não perturbar o impacto visual das obras (para as esculturas de Reid não há desenhos, por razões evidentes: sua localização original é um museu).

No Grande Hall, tudo é maior do que o tamanho natural, mas ao mesmo tempo acessível, traduzindo de alguma forma a presença dessas esculturas monumentais e íntimas. No Museu Real, de Victoria, os maiores mastros antigos estão em vitrinas. Em seu contexto original, os mastros, os pilares e os pórticos de entrada estavam quase sempre fixados nas residências, bordando as vias públicas. As pessoas passavam diante deles todos os dias. O Grande Hall, sem vitrinas separando os visitantes dos objetos, com espaços para andar em volta das esculturas e com lugares convidativos para sentar-se junto a elas, reproduz algo dessa intimidade com os monumentos.

Uma ambiguidade do "dentro" e do "fora" também é criada. O Grande Hall foi concebido assim, com a intenção de deixar visíveis do interior os mastros totêmicos e as casas de estilo tradicional, construídas recentemente atrás do museu, tornando-os parte da exposição. Duas malocas *haida* e muitos mastros foram construídos, entre 1958 e 1962, pelo artista *haida* Bill Reid, ajudado pelo artista *nimpkish* (*kwagiulth*), Doug Cranmer. A colabora-

ção deles – artistas de etnias diferentes – mostra como a categoria "arte e cultura" da Costa Noroeste, no emergente contexto geral e, sobretudo, num grande museu urbano, torna-se mais importante do que formas específicas de clãs, línguas ou aldeias.

Mastros feitos por outros artistas contemporâneos, representando diferentes tradições, estão espalhados em volta. O fato de essas obras novas estarem próximas a velhos objetos, reunidos atrás da parede de vidro, torna muito clara a mensagem mais importante do museu: as obras tribais fazem parte de uma tradição dinâmica que continua. O museu expõe suas "obras de arte" como fazendo parte de um processo de invenção, não como tesouros salvos de um passado remexido.

Deixando o Grande Hall, passa-se do monumental para a miniatura. A Galeria das Obras-Primas contém pequenos objetos, escolhidos pela qualidade de seu acabamento: esculturas de madeira, de osso, de marfim e de argila; raridades, pentes, cachimbos, maracás e joias. Aqui também a mistura do antigo e do novo mostra a continuidade da arte tradicional. Braceletes em ouro e prata – metais comercializáveis, cuidadosamente lavrados pelo artista Charles Edenshaw, no fim do século XIX – aproximam-se de obras comparáveis, realizadas pelos "inovadores" contemporâneos Bill Reid e Robert Davidson. A galeria é escura. Os objetos estão expostos no estilo "loja" e as etiquetas reduzidas ao mínimo, o conjunto todo indicando tratar-se de tesouros artísticos.

O teatro, atrás da Galeria das Obras-Primas, serve para pequenas exposições, conferências, projeções de filmes, sessões de contadores de histórias e demonstrações de técnicas indígenas. Ele fica ao lado de um pequeno espaço reservado às exposições temporárias e perto da inovação mais conhecida do museu: suas coleções destinadas à pesquisa e dispostas em "reservas visíveis".

Peças vindas das culturas indígenas da América do Norte, assim como da China, do Japão, da Melanésia, da Indonésia, da Índia, da África estão em vitrinas ou em gavetas, que podem ser abertas livremente pelo público. Uma documentação rica, sobre cada uma das peças, está disponível em volumes impressos. Aqui, a apre-

sentação é feita de maneira oposta à abordagem estética, sensível em todo o resto do museu. Em grandes quantidades, os objetos da reserva não aparecem como obras-primas. Em vez disso, insiste-se sobre a taxinomia: uma enorme arca encerra estojos e cestos de todos os tamanhos e formas, vindos do mundo inteiro.

As gavetas cheias de pequenos objetos provocam uma vontade secreta de descoberta e uma excitação de revelar mistérios guardados em baú, mais do que o sublime espetáculo da grande arte teatral.

A seção das reservas visíveis compensa a escolha e as explicações mínimas da exposição permanente, com uma abundância de objetos e informações. Aquilo que essas duas estratégias excluem – uma narrativa histórica elaborada – está simbolizado pela inclusão marginal de um objeto quase escondido num canto, na saída da exposição permanente. Um anjo esculpido, em 1886, pelo artista *tshimshian* Freddy Alexei, para a pia batismal de um templo metodista, lembra a versão detalhada, que é contada em Victoria, sobre o contato entre as culturas, as missões, a colonização e a resistência.

Da museologia colonial à museologia cooperativa

A exposição estilo "caixa preta" do Museu Real da Colúmbia Britânica cria um ambiente escuro, completamente intimista, em que a ordem sequencial e o ponto de vista são controlados com objetivos didáticos explícitos.

Já o Museu de Antropologia da Universidade oferece um grande espaço aberto, banhado de luz, ligado a galerias menores e acessível por muitos lados. Ainda que exista um percurso usual aconselhado no Museu de Antropologia, não se trata de uma progressão linear e, portanto, a "mensagem" da exposição permanente não depende, de forma significativa, da passagem de uma sequência a outra. Chama-se a atenção para os objetos individuais, mais do que para um contexto no qual estariam inseridos. A História está, em grande parte, ausente.

Um dos indícios de uma abordagem histórica, em contraste com uma abordagem estética, é o uso sistemático de fotografias, sobretudo em preto-e-branco ou em sépia. As fotos em cores são sinal de modernidade; aquelas em preto-e-branco, sinal do passado. As fotos históricas, geralmente em quadros, emoldurados ou não, mostram os objetos expostos ou similares, em uso. Vistas impressionantes de vilarejos indígenas da Costa Noroeste, na virada do século, revelam o que hoje consideramos "esculturas" ou "obras de arte", anexadas às casas e sustentando-as. Às vezes, pode-se ver alguém de suspensórios ou calçado com botas de cano alto, abotoadas no coturno, passeando na praia. Três dos quatro museus aqui citados servem-se muito de fotos antigas, ampliadas não raras vezes de maneira sensacional. Mas o Museu de Antropologia da Universidade não mostra qualquer foto em sua instalação permanente. Esse fato sinaliza sua estratégia diferente.

Ainda que os dois museus – o Real e o da Universidade – apresentem o contexto dos objetos tribais de múltiplas maneiras, as concepções que orientam suas exposições permanentes diferem de forma surpreendente e complementar: uma insistindo sobre a história; a outra, sobre a estética.

A insistência sobre a estética, no Museu da Universidade, atinge seu ponto culminante no espaço circular em frente às "reservas visíveis", dedicado à escultura monumental de Bill Reid, "O corvo e os primeiros homens" (*Raven and the first men*), que retrata um mito de criação *haida*. Programas de vídeo documentam a produção dessa obra de arte, executada sob encomenda. Registram, também, a construção de um mastro totêmico, esculpido por Reid, nas ilhas da Rainha Carlota, e mostram ainda o artista *nishga* Norman Tait, ensinando a jovens índios como entalhar uma canoa.

Ao longo dos últimos dez anos, o Museu de Antropologia da Universidade e o Museu Real abriram suas coleções e seus programas educativos aos artistas índios e às atividades culturais. Suas exposições na Costa Noroeste, tanto permanentes como temporárias, refletem as correntes da arte tribal, a cultura e a política. Mesmo que suas reações sejam limitadas e suas formas de exposição e

contextualização não rompam radicalmente com as práticas museográficas tradicionais, os dois grandes museus são exceção, pela atenção dada à vitalidade e à resistência das tradições que eles documentam.

O Museu Real, há algum tempo, vem encorajando artistas índios a usar objetos do próprio museu como modelos e contratou alguns deles para seu quadro de pessoal. Encomendou novas obras "tradicionais" e emprestou-as às comunidades indígenas, para o uso em cerimônias. Um ateliê aberto, em pleno funcionamento, acolhe os visitantes na entrada do museu, enquanto a exposição permanente da Costa Noroeste termina dando profundidade histórica aos movimentos de luta pela terra, num combate que já dura mais de um século. A visita acaba numa galeria de esculturas *haida*, de calcário, explicando a origem dessa forma de arte e seu recente renascimento, pelo contato com os comerciantes brancos. Depois de documentar a perda e a supressão de técnicas de escultura e de princípios de composição muito sofisticados, a exposição conclui com a seguinte afirmação: "Estes princípios e estas técnicas só foram redescobertos e dominados muito recentemente. A arte *haida* contemporânea toma novo fôlego e espera-se que esta exposição contribua para seu renascimento".

O Museu de Antropologia da Universidade abriga obras de grandes artistas do século XX, Reid e Davidson. No teatro do museu, mulheres de um grupo vizinho – os *musqueam* – demonstram suas técnicas de tecelagem, que estão sendo recuperadas. Exposições importantes estão previstas em colaboração com os artistas índios e com a participação de museólogos indígenas (Jensen e Sargent, 1986).[8]

O pessoal branco da Universidade da Colúmbia Britânica fala em passar de uma museologia "colonial" a uma museologia "cooperativa". Embora existam obstáculos a tal transição – os riscos de paternalismo liberal, o poder custodial arbitrário dos museus e seu conservadoris-

8. O livro de Jensen e Sargent (1986) é um catálogo com uma exibição impressionante de coberturas de botão, abrangendo a mitologia, a história oral e escrita, o *design* e a produção atual. É composto, sobretudo, de declarações de fabricantes de coberturas de botão e reflete, em seu arranjo, as sequências de um *potlatch*.

mo, a má vontade em ver com olhos críticos a história de algumas aquisições –, é raro ouvir nos museus da América do Norte um anúncio tão claro de tais prioridades.[9]

As exposições dos dois grandes museus provam como é possível, na mostra de peças tribais, introduzir uma consciência da evolução político-cultural em dois contextos tradicionais importantes – o histórico e o estético. Definindo, *grosso modo*, as duas instituições, chamei atenção, com particular insistência, para suas exposições permanentes, ambas concebidas nos anos 1970, deixando um pouco de lado suas exposições temporárias mais diversificadas, suas atividades nos arquivos, na pesquisa e no exterior. Nessas áreas mais flexíveis, pode-se ver uma inclinação para multiplicar as estratégias explícitas de interpretação, uma tendência característica do contexto político em permanente mudança e disputa.

A discussão mais comum nos grandes museus de Arte e Antropologia era sobre a escolha de quais aspectos deviam predominar na exposição: o estético ou o científico, o formal ou o cultural. Hoje, isso parece estar sendo substituído taticamente por abordagens combinadas com habilidade. O contexto "cultural" está presente, em certa medida, em todos os museus que visitei, da mesma forma que uma apreciação "estética". De fato, o tratamento mais "formalista" que encontrei foi num museu de Antropologia, cujo resultado mostra a arte aparecendo como processo cultural.

9. O diretor do Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica, Michael Ames, com muita franqueza, definiu a posição da instituição que evolui, algumas vezes, de forma difícil e contraditória. Ele cobrou insistentemente das autoridades dos museus canadenses uma acolhida mais aberta aos problemas dos índios e procurou articular compromissos entre a função tradicional dos grandes museus e a crescente politização de suas atividades (Ames, 1986, 1987). Defendeu ainda a autonomia administrativa dos diretores de museus diante da forte pressão política intervencionista – como na recente polêmica relativa à exposição "The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First People". Uma museologia cooperativa pressupõe compartilhar, de fato, o controle administrativo e as decisões sobre o museu, não se limitando a atribuir aos índios um papel meramente consultivo. Um exemplo atual é a grande exposição sobre o *potlatch*, "Chiefly Feasts", programada para o Museu de História Natural por Aldona Jonaitis, com Gloria Cranmer Webster como curadora da seção moderna.

O tratamento dos artefatos como obras de arte é uma das maneiras correntes, das mais eficazes, para fazer passar de uma cultura a outra um sentimento de qualidade, significado e importância.[10] Não é necessário que isso seja feito simplesmente nivelando critérios estéticos ocidentais e não ocidentais. Cada um dos quatro museus, de forma diferente, mistura contexto e narração, deixando em aberto a possibilidade de uma apreciação estética dos objetos expostos. Cada um deles evoca significados, ao mesmo tempo, globais e locais, para diferentes ambientações e categorias interpretativas (ou esquemas de tradução) de Arte, Cultura, Política e História.[11]

Dois museus tribais: núcleos de resistência?

Os dois "museus tribais" sugerem outro eixo de comparação.

O Museu "estético" da Universidade e o Museu "histórico" de Victoria procuram um público cosmopolita e aspiram a uma posição "maior", a um *status* comparável ao dos museus nacionais. Sob esse ângulo, assemelham-se muito mais do que diferem. Em contraste, o Centro Cultural de U'mista e o Museu Kwagiulth, da ilha Quadra, são instituições "tribais", que buscam o público local, interessado nas tradições, nas histórias e nos significados locais.

De forma esquemática, podemos dizer que os museus regionais expressam a cultura local, o parentesco, a etnicidade, a tradição e uma política de resistência. Já os museus "maiores" articulam cultura cosmopolita, ciência, arte e humanismo – frequentemente com uma tendência nacional.

As características gerais do museu "nacional", penso eu, são amplamente conhecidas, visto que toda coleção de arte, ou de

10. A apreciação ocidental de objetos "tribais" como obras de arte remonta aproximadamente ao "primitivismo" moderno de Picasso e de sua geração (Rubin, 1984). Por mais controvertida que tenha sido essa apreciação, a instituição de uma "arte tribal" é, atualmente, uma importante fonte de poder indígena e de renda.

11. Wallis (1989) discute a arte como mecanismo de tradução que, ao mesmo tempo, revela e oculta os significados.

etnografia, que se esforça para ser valiosa deve compartilhar as seguintes qualidades:

1) a busca da "melhor" arte ou da cultura mais "autêntica";
2) o interesse por objetos típicos ou representativos;
3) o sentimento de ter uma coleção que é um tesouro para a cidade, para o patrimônio nacional, para a humanidade;
4) a tendência a separar as (belas) artes da cultura (etnográfica).[12]

A atitude do "museu maior", diante do denominado "provincianismo" do museu local e de sua coleção "limitada", é bem conhecida. O outro lado da moeda pode ser percebido num comentário sobre o Museu de Antropologia da Universidade, feito por um membro do pessoal de um dos centros tribais *kwagiulth*: "Lá, eles têm um montão de bugigangas, mas não entendem muito do assunto".

O museu tribal tem propostas diferentes:

1) sua postura é, de alguma forma, de resistência, com as peças expostas refletindo experiências excluídas, um passado colonial e combates atuais;
2) a distinção entre arte e cultura é frequentemente considerada fora de propósito ou simplesmente abolida;
3) a história geral ou linear (seja da nação, da humanidade ou da arte) é interpelada por histórias locais, das comunidades;
4) a coleção não procura incorporar-se ao patrimônio (da nação, da grande arte etc.), mas inscrever-se em práticas e tradições diferentes, à margem de todo patrimônio nacional, cosmopolita.

A posição de resistência das instituições tribais, entretanto, é mais complexa, não se define simplesmente como estando "à margem de". E, desse ponto de vista, a experiência tribal aproxima-se de outras experiências "minoritárias". O museu tribal ou minoritário e o artista, ainda que se situem localmente, podem também desejar um reconhecimento mais amplo, com alguma participação nacional ou até mesmo internacional. Um movimento tático constante faz-se, então, necessário, indo da margem para o centro

12. O artigo de Duncan (1991) sobre o Louvre, como protótipo de museu nacional, proporciona relevantes informações sobre as origens. Ver também Horne (1984) e Coombes (1988).

e vice-versa, aproximando-se e, depois, afastando-se dos sistemas dominantes, mercados, carreira, padrões de sucesso, modelos "da moda".

As instituições e os artistas das minorias indígenas participam do sistema arte-cultura, mas com uma diferença. Por exemplo, o Centro de U'mista produz e explora "efeitos museográficos" triviais (Alpers, 1991). Mas, como veremos, questiona-os igualmente, historiando e politizando seus pontos de vista.

Portanto, de um lado, uma postura puramente local ou de oposição não é possível nem desejável para instituições minoritárias/tribais. De outro, a abertura para o sistema majoritário encontra resistência e é boicotada por ligações, interesses e aspirações locais, tradicionais, da comunidade. O resultado é uma dialética híbrida muito complexa, como fica claro no artigo sobre arte e cultura dos *chicanos* (Ybarra-Fausto, 1991). Veremos como varia essa mistura de objetivos locais e globais, de compromissos com a comunidade, com a nação e com o planeta, comparando os dois museus indígenas: o Centro Cultural Kwagiulth e o Centro Cultural de U'mista.

Patrimônio repatriado: propriedade de quem?

O Museu e Centro Cultural Kwagiulth, da ilha Quadra, na aldeia de Cape Mudge, tem aparência convencional. Atrás da entrada e da loja de presentes, uma grande peça semicircular, com uma galeria, apresenta objetos tradicionais nas vitrinas, assim como vigas esculpidas em madeira, um mastro totêmico e uma canoa suspensa. Uma sala no subsolo serve para apresentações audiovisuais, visitas de escolas e de grupos. A estética geral é modernista – linhas nítidas, boa iluminação, arrumação impecável. Fotos históricas ampliadas estão expostas na parede circular. Um visitante, proveniente de uma grande cidade, não ficaria chocado por nada de insólito no estilo e na linguagem de apresentação desse museu.

Uma observação mais atenta, no entanto, faz aparecerem algumas anomalias. As fichas museográficas das máscaras, etiquetadas nas vitrinas, têm descrição numa frase ou duas, algumas vezes incluindo a informação: "Usada em tal ou qual cerimônia". Como eu estava avaliando o papel do museu numa comunidade indígena viva, o tempo do verbo pareceu-me ambíguo. Perguntei-me sobre o "uso" corrente, cultural ou cerimonial, dos objetos – uma pergunta que não me havia ocorrido, olhando os artefatos tribais num grande museu metropolitano.

Além disso, cada etiqueta no Museu da ilha Quadra termina com a expressão "Propriedade de", seguida do nome próprio de um indivíduo. Uma questão de propriedade, jamais mencionada em tais exposições, é então formulada: quer dizer que todos os objetos são emprestados ao museu? Efetivamente, os proprietários nomeados são chefes individuais. Os objetos pertencem a famílias específicas, visto que, na tradição, não existe propriedade tribal. Sua permanência num "museu tribal" é o resultado de um acordo político.

Acontece que os objetos – tanto do Museu Kwagiulth, em Cape Mudge, na ilha Quadra, quanto do Centro de U'mista, em Alert Bay – foram "confiscados" à força pelo governo canadense, em 1922, após um grande *potlatch* ilegal, o maior já registrado em toda a região. Esse *potlatch*, realizado em Village Island, fora oferecido, no fim de 1921, por Dan Cranmer, um índio *nimpkish* de Alert Bay, em colaboração com sua mulher Emma Cranmer e sua família (*mamalillikulla*, de Village Island), ajudados pelo chefe Billy Assu (*lekwiltok*, de Cape Mudge).

Durante seis dias, Dan Cranmer distribuiu uma quantidade impressionante de bens a um grande número de convidados participantes da cerimônia. Como o *potlatch* realizava-se no inverno, numa localidade muito distante (Village Island está, hoje, totalmente desabitada), esperava-se, por essa razão, que mesmo um acontecimento dessa magnitude pudesse ser feito escondido das autoridades. Mas o agente índio em Alert Bay, William Halliday, ex-administrador de um internato indígena, soube do acontecimento

e, imbuído de um "zelo civilizador", decidiu que essa seria uma boa oportunidade para eliminar da região o *potlatch* "primitivo e desregrado". Mobilizando a Real Polícia Montada canadense, ele mandou prender os participantes, que foram julgados e condenados à prisão.

Um acordo foi, então, proposto: se os condenados e seus parentes renunciassem formalmente ao *potlatch* e entregassem seus tesouros – cobres, máscaras, maracás, mantas, apitos, cocares, tecidos, estojos – não seriam presos. Alguns resistiram e cumpriram sua pena. Mas muitos, desmoralizados e querendo evitar o sofrimento de seus entes queridos, separaram-se dos objetos que lhes eram tão caros, um conjunto sem preço de mais de 450 peças que terminaram nos grandes museus de Ottawa e Hull, assim como no Museu dos Índios da América, de Nova York (Museum of the American Indians).

As autoridades ofereceram pagamentos simbólicos, sem qualquer relação com o valor real dos objetos na economia indígena. Por exemplo: placas de cobre valendo muitos milhares de dólares, graças à história prestigiosa de seus intercâmbios, foram "compradas" por menos de cinquenta dólares. A punição e a perda dos tesouros foram um golpe severo para a comunidade indígena tradicional: as trocas em grande escala desapareceram; a vida religiosa, a prática cerimonial e os laços sociais mantiveram-se com muita dificuldade, em face da mudança socioeconômica e da hostilidade do governo, das missões e dos internatos (Cole, 1985; Smith, 1979).

Entretanto, as pessoas se lembravam dos tesouros perdidos. Com a legalização do *potlatch* e uma renovação cultural generalizada nos anos 1950 e 1960, um movimento surgiu em favor do repatriamento, já que os objetos tinham sido claramente adquiridos pela força. Foi assim que, depois de muitas discussões, o Museu do Homem, em Hull (hoje Museu Canadense da Civilização), aceitou devolvê-los. O Museu Real de Ontário seguiu, logo depois, o mesmo exemplo.

Mas algumas condições foram impostas. Os objetos não poderiam ser devolvidos a chefes individuais, muito menos a famílias, pois se temia que, dessa forma, eles ficassem sem a manutenção adequada ou mesmo fossem vendidos a colecionadores particulares, por grandes somas. O tesouro deveria ficar alojado num "museu tribal", num edifício à prova de fogo.

Houve discordância, contudo, sobre o local onde se construiria o museu. Desde 1922, os sobreviventes do grande *potlatch* e seus descendentes haviam se reagrupado em duas comunidades *kwagiulth*: Cape Mudge e Alert Bay. Finalmente, com a ajuda do governo e recursos particulares, dois museus foram construídos e os objetos repatriados distribuídos entre eles. As autoridades familiares, que tinham direito sobre determinados objetos, decidiram o lugar para onde estes iriam. Os objetos de direito incerto ou passíveis de contestação foram distribuídos, segundo um princípio de quantidades iguais para cada local.

Os dois museus diferem sobre muitos aspectos: arquitetura, modo de apresentação, significado político local, extensão de atividades e prestígio.

O Centro Cultural de U'mista faz parte de uma comunidade *kwagiulth* mais ampla, mais mobilizada, com o espaço em volta de Alert Bay abrigando inúmeros artistas indígenas de reputação mundial. O centro funciona como um catalisador cultural e artístico para a região e está também ligado ao extenso circuito dos museus de Vancouver, Victoria e outros. Sua diretora, Gloria Cranmer Webster, filha do índio *nimpkish* Dan Cranmer, fez estudos universitários e participa ativamente de colóquios nacionais e internacionais. Ela imprime ao Centro de U'mista um dinamismo voltado para o exterior.

O Museu Kwagiulth: as lembranças da comunidade

Em contrapartida, o Museu e Centro Cultural Kwagiulth, da ilha Quadra, algo de íntimo e tranquilo. Suas atividades culturais são

mais limitadas e centradas na cidade onde se localiza. Não tem, como o Centro de U'mista, uma produção de vídeos, amplamente difundidos, sobre a repressão ao *potlatch* ou sobre o repatriamento do tesouro perdido.[13]

O Museu Kwagiulth, da ilha Quadra, apresenta sua preciosa herança de forma simples, com breves explicações sobre a história dos objetos e seu significado tradicional. Mostra a quem eles pertencem. Aqui os objetos não são propriedade cultural (como nos museus maiores), nem propriedade "tribal" (como no Centro de U'mista), mas constituem propriedade "individual" (de uma família). Os objetos são expostos de modo a ressaltar sua singularidade e seu aspecto visual. Um visitante pode, sem muita distração, classificá-los como obras de arte.

Em seu estilo geral de apresentação, o Museu da ilha Quadra é comparável ao Museu de Antropologia da Universidade – ainda que seu recurso a fotografias históricas acrescente-lhe uma dimensão nova. E, diferentemente do Museu Real e mesmo do Centro de U'mista, conforme veremos a seguir, a exposição não inclui os objetos individuais numa narrativa histórica mais detalhada.

Os objetos, aqui, são lembranças íntimas da comunidade. E, ao menos para um estrangeiro, uma grande parte de seu poder de evocação, além de seu valor estético formal, reside no simples fato de se encontrar "aqui", na cidade de Cape Mudge. Num museu local, o "aqui" importa. Ou você viajou para vir a esse local ou você já vive nele e identifica uma herança familiar. Naturalmente, todo museu é um museu local: o Louvre é parisiense, o Metropolitan Museum é um estabelecimento típico de Nova York. Mas se os grandes museus refletem sua cidade e sua região, eles aspiram a transcender esta especificidade, a representar uma herança nacional, internacional ou "humana".

Em lugarejos como Cape Mudge e Alert Bay, a comunidade circundante e a história são partes indissociáveis da forte influência do centro cultural. Um estrangeiro espanta-se com o envolvimen-

13. Os vídeos *Potlatch... A strict law bids us dance* e *Box of treasures* estão disponíveis no Centro Cultural de U'mista, Box 253, Alert Bay, B.C. Von Tao, Canadá.

to dos moradores com o museu, com aquilo que ele significa para os membros da comunidade.

Em Cape Mudge, as crianças vêm até a porta de bicicleta: causa admiração vê-las entrar com tanta frequência (será que é para ver um parente trabalhando atrás de uma mesa?). O que elas acham do conteúdo? O que lhes ensinaram sobre isso? Tais perguntas não se colocam espontaneamente, quando se fala dos museus metropolitanos e de seu público. Por quê? Os museus tribais tratados com seriedade forçam a questão. Por que é difícil conceber os grandes museus em função das comunidades que eles "representam" e segundo os saberes locais, com tendência à universalidade, que eles expressam?

Cape Mudge é uma aldeia de pescadores relativamente próspera. As casas de madeira estão dispostas em uma ou duas filas de profundidade, de frente para o mar, lembrando as antigas comunidades *kwagiulth*, que podem ser vistas em velhas fotos. O museu alinha-se ao lado da escola, do cemitério e de uma igreja.

Uma mulher, que trabalha na loja de presentes, responde a meu comentário sobre as reações dos moradores ao repatriamento do tesouro: "Sim, é bom para eles terem os objetos perto deles". "Perto deles"... O que ela quer dizer com tal expressão? Uma presença cotidiana e um sentimento de parentesco? Uma mensagem de orgulho e de autonomia local? A lembrança histórica de uma perda? Quais os significados locais de "perto deles"? Essa explicitação de significados altera as percepções do visitante, acostumado a ver as exposições de arte e cultura tribal apenas nos grandes museus.

A foto e suas leituras: memória e identidade

Dou-me conta da alteração quando entro na loja de presentes do Museu da Ilha Quadra. Noto que cartões-postais, feitos a partir de fotos de Edward Curtis, estão à venda aqui: são retratos em sépia de homens e de mulheres *kwagiulth* do começo do século XX. Todos eles me parecem bastante familiares. Já os vi em agen-

das de luxo, calendários (com títulos do tipo "Sombras"), pôsteres colados nas paredes de quartos.

Minha primeira reação é de desapontamento. Será que viajei tanto até a ilha Quadra só para encontrar rostos tão conhecidos, até estereotipados? Sei muito bem como Curtis produziu quase todos os retratos que fez (Holm e Quimby, 1980; Lyman, 1982). Algumas dessas pessoas estão, provavelmente, trajando as perucas e as roupas que Curtis transportava sempre consigo e usava para criar uma "imagem mais autêntica". Em todo caso, duvido muito que esse homem, num cartão-postal, com uma argola no nariz, usando roupa de entrecasca de árvore, segurando uma placa de cobre, tenha tido essa aparência na vida cotidiana.

Pegando outro cartão-postal, vejo o retrato colorido de um homem, vestindo um casaco decorado com botões, tendo na cabeça um adorno de pelo de animal, em que aparece uma máscara esculpida incrustada de madrepérolas. Atrás do cartão, o homem está identificado como "o chefe *kwagiulth* Henry George, da tribo *na-kwa-tok*, com o adorno de cabeça *kla-sa-la* [paz], na abertura do Museu Kwagiulth, junho de 1979". Esse também não é o aspecto cotidiano de Henry George.

Olho de novo o primeiro cartão-postal e reviro-o, esperando uma legenda exatamente como aquela que Curtis lhe deu: "Chefe *nakoaktok*, com uma chapa de cobre". Esse texto está escrito entre aspas e é seguido de outras precisões: os *nakoaktok* são identificados como *kwakwaka'wakw* (*kwakiutl*). O texto continua: "*Hakalaht* [onipotente, acima de tudo], o chefe supremo, segura a placa de cobre *wamistakila* [ele fica com tudo que tem em casa]. O nome do cobre faz alusão a seu preço, avaliado em um valor equivalente a 5 mil mantas".

Olhando o retrato fotografado por Curtis, na aldeia de Cape Mudge, compreendo que se trata de um antepassado identificado, um indivíduo cujo nome é conhecido. O que a imagem comunica aqui pode ser inteiramente diferente do exotismo e do sentimento que experimenta um público de estrangeiros.

Mais tarde, encontrei um caso parecido, lendo o livro de Ruth Kirk (1986) sobre tradição e mudança na Costa Noroeste. Uma velha *hesquiaht*, Alice Paul, olha uma das imagens mais comovedoras de Edward Curtis – uma mulher contemplando o mar, vestida com roupa tradicional de líber, com uma fita em torno da cabeça e segurando um cesto – e descobre, estarrecida, que esta mulher, na foto, era sua mãe. Na época em que a foto foi feita, a mãe de Alice Paul trabalhava numa fábrica de conservas, enquanto o pai exercia seu ofício no mar, num barco de caçar focas. A mãe de Alice foi escolhida por Curtis, porque sabia confeccionar rapidamente as indispensáveis roupas de entrecasca de árvores e os cestos necessários. A filha comenta: "Vejo sempre sua imagem... Cada vez que abro os livros, lá está ela. Mas eles nunca dizem seu nome, somente 'mulher *hesquiaht*'. Mas ela tem nome. Eu sei o nome dela: é Virginia Tom".[14]

Ruth Kirk usa outra vez essa foto antiga, num relato sobre as mulheres *hesquiaht*, ao lado de uma foto atual da neta de Virginia Tom, diplomada pela Faculdade de Direito da Universidade da Colúmbia Britânica. Mas isso nada tem a ver com a história contada por Curtis.

A história de Cape Mudge vem à minha lembrança, inesperadamente, na loja de presentes do Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica. Um velho senhor e uma adolescente folheiam um catálogo sobre tecelagem *musqueam*. Eles procuram lá uma imagem da tia da jovem. A reserva *musqueam* (*salish*, da costa) está apenas a alguns quilômetros. Eles encontram a imagem.

Depois de uma visita ao Museu Kwagiulth, da ilha Quadra, não posso mais esquecer as "questões" de parentesco e de propriedade que devem sempre perseguir obras, imagens e histórias coletadas pela tradição viva, questões evitadas nas exposições dos grandes

14. Ruth Kirk reproduziu, em seu livro *Tradition and change on the Northwest Coast*, essa história que lhe foi contada. Para um relato sobre reencontros semelhantes com fotos antigas, ver Margolin (1989). Nesse caso, procurar as coleções do Museu Lowie, da Universidade da Califórnia, Berkeley, convertidas em história familiar para os índios *pomo* da Califórnia.

museus, onde as relações familiares e a história local estão diluídas no patrimônio da Arte ou numa narrativa sintética da História. Mas qual é o significado, sempre presente, dos objetos recolhidos, das imagens e das histórias para as comunidades indígenas e para os próprios clãs?

Não sugiro que o vínculo local esteja sempre presente e repleto de significados, mas somente que não posso mais ignorar o problema da propriedade e da história das coleções oculto em instituições como o Museu de Antropologia. Também não posso aceitar – sem pensar duas vezes – o destaque excessivo dado à Costa Noroeste, nas exposições da Universidade da Colúmbia Britânica ou do Museu Real de Victoria. Nessa denominação, de fato, algo de importante está representado, uma história regional e uma obra estética em curso, numa escala suficiente para reclamar seu lugar no universo nacional, cosmopolita, dos grandes museus. Mas falta algo: uma densidade dos significados locais, das lembranças, das histórias reinventadas.

Revisitando o Museu de Antropologia, percorro uma exposição temporária, instalada no teatro, intitulada "Orgulhoso de ser *musqueam*"[15] e, aí, constato a importância dos significados locais. A vitrina, na recepção, contém uma foto ampliada de velhos e meninos do grupo *musqueam*, em 1988, uma manta tecida por Barbara Cayou, em 1987, e um fragmento de cesto de 3 mil anos.

O essencial da exposição é uma série de fotos, que servem de documentos para a história do grupo desde o fim do século XIX até hoje. Os curadores da exposição – os índios *musqueam* Verna Kenoras e Leila Stogen – consultaram os anciãos do grupo e reuniram mais de 150 fotografias. Fizeram uma seleção cronológica, para ter certeza de que cada família moradora na reserva estaria representada na mostra.

As etiquetas estão em primeira pessoa e os indivíduos na foto são identificados por seu nome próprio e sua situação familiar (por exemplo: "filho de", "filha de"). Para uma imagem anterior a 1900,

15. O museu havia colaborado anteriormente com os *musqueam*, montando uma exposição sobre sua tecelagem, representada recentemente (Johnson e Bernick, 1986).

os curadores da exposição escrevem: "Não tivemos tanta sorte com esta imagem, pois não obtivemos o nome de nenhuma das senhoras, o que foi realmente triste".

Segundo o pessoal do museu, o livro de comentários sobre a exposição registra um extraordinário interesse da parte de um público internacional, com reações que se dirigem quase sempre diretamente aos curadores *musqueam*. Quando deixar o Museu de Antropologia, a exposição irá de maneira permanente para o Centro Cultural Musqueam.

O Centro de U'mista: a arca guardiã das tradições

Fotos e textos fazem também história na entrada do Centro Cultural de U'mista, em Alert Bay. Um dos textos reproduz um relato registrado e adaptado por George Hunt, em 1903:

> Os chefes *kwagu'l* discutiam a origem dos ancestrais, enquanto esperavam a segunda parte de uma festa dada por um chefe dos *tsaxis*. No início, durante algum tempo, ninguém falou. Então Malid disse:
> – Foi o Sol, nosso chefe, quem criou os ancestrais de todas as nossas tribos.
>
> Quando os outros perguntaram-lhe como isso tinha sido possível, pois o Sol nunca tinha criado sequer um único homem, o chefe calou-se. Outros disseram:
> – Foi o Visom,[16] *tlisalagi'lakw*, quem criou nossos primeiros ancestrais.
> Nessa ocasião, falou o dono da casa, dizendo:
> – Escutai, *kwagu'l*, e deixai-me revelar uma palavra realmente verdadeira. Tudo o que dizem os outros é um erro, pois foi a Gaivota a primeira a tornar-se um homem, tirando sua máscara e transformando-se em gente. Esse foi o começo de um dos grupos de nossa tribo. E os outros nasceram quando o Sol, o Urso Grizzly e o Pássaro-Trovão também tiraram suas máscaras. Essa é a razão pela qual nós, os *kwagu'l*, formamos numerosos grupos, pois cada grupo tem seu ancestral.

16. O visom (do francês *vison*) é um mamífero carnívoro, de pele pardacenta, macia e lustrosa, encontrado em estado selvagem na América do Norte e na Sibéria. (N.T.)

Um chefe *nawini*, em visita, protestou e os *kwagu'l* dos quatro grupos ficaram, então, com muita raiva. Pois os *nawini* acreditam que quem criou os primeiros ancestrais de todas as tribos, a partir de pessoas que já existiam, foi o Transformador (ou o Criador). Mas os Chefes dos *kwagu'l* ridicularizaram isso dizendo:
– Não diga que o Transformador foi o criador de todas as tribos. Na verdade, tudo o que ele fez foi uma brincadeira de mau gosto com os homens, transformando-os em animais: converteu um deles em guaxinim; o outro, em lontra e um terceiro, em veado-galheiro. Nós, os *kwagu'l*, sabemos que os nossos ancestrais foram a Gaivota do mar, o Sol, o Urso Grizzly e o Pássaro-Trovão.[17]

Esse texto é apenas um entre vários expostos no corredor de entrada em que os mitos da criação acompanham velhas fotos de aldeias (neste caso: *tsaxis*, Fort Rupert e *kwagu'l*, fotografadas por Edward Dossetter, em 1881). Fotos e textos retratam as principais comunidades indígenas da região, sejam elas ainda hoje habitadas ou não. A impressão que fica, como no texto citado, é de diferenças e debates, de diversidade num mesmo contexto sociolinguístico (a festa e a discussão).

Com a introdução de fotos e textos, lado a lado, a exposição do centro faz um desafio direto à maneira pela qual esses povos diferentes, mas aparentados, foram identificados pelos estrangeiros:

Desde que os primeiros brancos pisaram nossas terras, os órgãos governamentais responsáveis pelos assuntos indígenas nos chamaram de *kwawkewlths* e os antropólogos, de *kwakiutl*. Nós somos, na realidade, os *kwakwaka'wakw*, nós falamos a mesma língua, mas vivemos em lugares diferentes e temos nomes diferentes para nossos grupos separados.

17. "Urso Grizzly" – urso do oeste da América do Norte, conhecido por sua ferocidade (*Ursus horribilis*); "pássaro-trovão" – na tradição oral de certas tribos da costa oeste, é um gigantesco pássaro, semelhante à águia, capaz de produzir raios, trovões e chuva; "guaxinim" – no texto original em inglês, o termo é *raccoon*, uma variedade de animal carnívoro norte-americano, com focinho pequeno e pontiagudo, rabo espesso e anelado, que anda na ponta dos dedos, do mesmo gênero que o mão-pelada e o guaxinim. (N.T.)

Concluindo a introdução sobre os mitos de origem, o texto proclama bem incisivo: "Cada povo na terra tem sua própria história, contando como foi sua origem". Como afirma Bill Reid (1988):

> No mundo de hoje, há uma reputada crença generalizada, segundo a qual, há milhares de anos – considerando a maneira como o mundo conta o tempo – os nômades mongóis atravessaram uma ponte terrestre para entrar no hemisfério ocidental e tornaram-se as pessoas conhecidas agora como os Índios da América.
>
> Há, pode-se dizer, alguma evidência insuficiente, a favor do mito da ponte terrestre. Mas há um monte de provas, confirmando que as outras verdades são todas válidas.
>
> Eis aí algumas de nossas verdades.

O conflito: mito versus *história*

O tipo de exposição do Centro Cultural de U'mista, desde o começo, vem contribuindo para ressaltar uma oposição no campo da identidade (desacordo sobre o direito de nomear, delimitar e definir grupos específicos) e no campo da história (histórias discordantes sobre a origem e o futuro de um povo: o conflito da história científica e do mito local ou da genealogia política).

Desde o começo, a exposição demonstra o poder de recuperar relatos e objetos "coletados" por especialistas estrangeiros e restituí-los a seu contexto original. Muitos dos mitos de criação, citados na entrada, são "adaptados dos textos *kwakiutl* (*kwakiutl texts*), de Boas e Hunt, 1903-1906". Tudo aquilo que "a etnografia de emergência" recolheu, aqui e ali, é reciclado, passa a fazer parte de uma articulação atualizada da identidade e do poder *kwakwaka'wakw*.

No final do longo corredor de entrada, o visitante entra no cenário da "casa-grande", santuário do *potlatch*. Os tesouros do extraordinário *potlatch* de Dan Cranmer estão expostos aqui, nas paredes de uma grande peça, seguindo mais ou menos a ordem de sua apresentação no momento da cerimônia. Na porta, podem ser

lidas as lembranças de dois dos anciãos presentes na entrega dos objetos, em 1922:

> E meu tio me levou ao salão paroquial, onde os chefes estavam reunidos. Odan pegou um maracá e disse: "Viemos dizer adeus à nossa vida". Depois, começou a cantar seu cântico sagrado. Todos os chefes, de pé, em volta do tesouro, choravam como se alguém tivesse morrido (King J. C., Alert Bay, 1977).

> Meu pai pegou uma grande placa de cobre, ela ainda está lá. Pegou um grande cobre e pagou nosso resgate para sairmos da prisão. Pois os brancos não sabiam que valia muito dinheiro. Eles não acreditavam que custasse tão caro.
>
> Todo ser vivo na terra tem uma história de seu povo; isto faz parte agora de nossa história, que fomos para a prisão por nada.
>
> As coisas que Dan Cranmer fez não terminaram; mesmo que se quisesse acabar com elas, ficariam para sempre em nossa lembrança (Glendale, G., Alert Bay, 1975).

Na peça escura da "casa-grande", projetores iluminam os tesouros. O cheiro de madeira é penetrante. Vigas de cedro maciço e pilastras sustentam um teto alto. Os objetos expostos estão aparafusados em suportes de ferro sobre estrados de madeira encostados na parede, justamente no lugar onde o público senta, quando ocorre o *potlatch*. Algumas vezes, parece até que os objetos estão nos observando, sobretudo as máscaras que têm olhos, ouvidos, nariz e boca, como nota muito bem Patrick Houlihan (1991). Duas grandes portas, na extremidade da peça, podem ser abertas nas ocasiões cerimoniais, dando acesso direto à praia.

A "casa-grande" é, antes de tudo, um museu (não tem saída para fumaça, câmeras de vigilância estão instaladas nas vigas), mas a peça pode servir para outros usos. Os velhos ensinam cantos e mitos aos jovens. Grupos de dança reúnem-se aqui (há uma grande tora de madeira para percutir os ritmos, montada sobre pequenas rodas). Uma escultura *maori*, cuidadosamente trabalhada, deitada

sobre um banco, lembra um encontro recente dos povos do Pacífico, quando uma delegação *maori* – grupo étnico da Polinésia, na Nova Zelândia – foi recebida no Centro de U'mista.

No interior da "casa-grande", a atmosfera é íntima, nenhuma vitrina separa o observador daquilo que ele observa. Os tesouros, arrumados numa procissão ritual, funcionam como um conjunto, com uma história coletiva para contar. É possível admirar suas qualidades formais individuais, mas a observação estética é interrompida por discursos políticos e históricos. De fato, algumas críticas à exposição condenam a apresentação amontoada e a iluminação precária, que não ressaltam o vigor das formas, nem a maneira como elas apareceriam durante um *potlatch* – dramaticamente, ao clarão do fogo.

Aqui, peças de cobre, máscaras e maracás retratam um *potlatch* muito bem identificado. Todos os outros usos e significados que os objetos possam ter para seus proprietários estão confundidos (assim como os nomes de seus donos) com a história da cerimônia de Dan Cranmer e o repatriamento dos tesouros. Aliás, "U'mista" é uma palavra *kwak'wala*, que designa justamente o estado de sorte ou de boa fortuna dos prisioneiros de guerra que conseguem voltar para casa sãos e salvos.

Os visitantes da exposição descobrem o *potlatch* de 1921, o clima de repressão dominante, a lembrança local do acontecimento. A informação é transmitida por citações esparsas, colhidas de testemunhos orais e em arquivos históricos. Contrariando uma regra da apresentação "estética", os visitantes acham, perto dos objetos, material para ler. E, em contraste com os hábitos etnográficos ou "culturais", as fichas museográficas não identificam, com precisão, o lugar nem a função dos objetos (como acontece nos três outros museus). Na realidade, eles não foram sequer classificados, no sentido rigoroso de uma referência sistemática.

Em lugar disso, fichas detalhadas estão expostas nas prateleiras, entre os tesouros, contendo textos e citações escolhidos pelos membros da comunidade *kwagiulth*. Encontram-se ali:

- uma petição, datada de 1919, feita pelos chefes, que protestam contra a repressão ao *potlatch* – eles chamam a atenção para o prejuízo econômico daqueles que possuem cobres de valor, enumerando-os segundo seus nomes e seus preços em dólares. "Deixem-nos em paz", pedem;
- uma mensagem, para Franz Boas, de um chefe *kwagiulth*, mais ou menos com estas palavras: "Se você veio para mudar nossos costumes, vá embora; do contrário, seja bem-vindo";
- uma citação de uma carta, de 1922, do inspetor-chefe das agências indígenas: "O dr. Boas é americano; ele devia ocupar-se daquilo que lhe compete e não se meter a defender o *potlatch*";
- lembranças recentes dos Velhos;
- descrições de outros agentes e missionários sobre costumes considerados "pagãos";
- citações extraídas dos relatórios do agente índio Halliday (o tom é paternalista), e assim por diante.

Os textos são poderosamente evocativos: "vozes" de um passado conturbado, que provocam curiosidade, admiração, consternação, lástima, cólera... Uma das fichas mais resumidas contém dois documentos, que merecem ser reproduzidos integralmente:

> Devolvo-lhe o cheque 3.799, de 22 dólares, em favor de Abraham, já que ele se recusa a aceitá-lo como pagamento de seus pertences, pois alega que esta soma é absolutamente inferior ao objeto que ele deu em troca. Ele quer que eu lhe comunique que, se for para aceitar os 22 dólares, ele prefere lhe dar de graça.
>
> A maior parte dos outros cheques foi paga aos índios e, ainda que alguns tenham julgado o preço, de fato, muito baixo, acabaram aceitando-os (Halliday, W. M., agente indígena – Agência Kwawkewlth, Alert Bay, 1º maio 1923).

> Quanto ao cheque de 22 dólares, em favor de Abraham, eu o devolvo em anexo e peço-lhe que rogue a ele para aceitar esta soma. Todos estes objetos já estão agora no museu e a avaliação foi fixada por funcionários daquela instituição (Scott, D. C., diretor superintendente geral – Departamento de Assuntos Indígenas, Ottawa, 1923).

A oralidade, a escrita e os objetos

Michael Baxandall (1991) lembra que as fichas museográficas não são, propriamente falando, descrições dos objetos aos quais elas se referem. São, antes de tudo, interpretações, que servem para abrir uma reflexão sobre quem fabricou o objeto, quem o expõe e quem o olha, este último encarregado de construir intencionalmente, ativamente, uma tradução cultural e um significado crítico.

Na "casa-grande" do Centro Cultural de U'mista, o espaço que separa o objeto de sua etiqueta foi ampliado de forma extraordinária, estimulando, com isso, de propósito, o papel construtor do espectador. Não existe mais uma relação de referência direta entre o texto e o objeto. Simplesmente puseram, bem em frente dos nossos olhos, a evidência de uma história valiosa, relacionada às peças. Reagindo diante de esculturas visualmente evocativas, o visitante está, ao mesmo tempo, costurando retalhos de uma história. Uma vez que, nessa história, a visibilidade dos objetos e sua presença nesse local estão indissociavelmente misturadas, esses objetos não podem absolutamente ser tratados como ícones, do ponto de vista único da arte pura ou da cultura pura.

O efeito da exposição, pelo menos para mim, foi semelhante ao impacto produzido por uma história forte e emocionante: uma prática que cativa, envolve e compromete seu público. Aqui, o compromisso era político e histórico. Não me era permitido simplesmente admirar ou compreender os tesouros. Eles me inquietavam, entristeciam-me, inspiravam-me e encolerizavam-me – minhas respostas surgiam no espaço evocativo entre os objetos e os textos.

Há, naturalmente, pelo menos dois públicos principais para a exposição: os índios locais e os visitantes de fora.

Para os índios locais, a apresentação é a da "nossa história", do "nosso ponto de vista", apoiando-se na memória oral e também nos arquivos (a história que resulta daí pode ser contestada, em certos aspectos, por outros grupos *kwakwaka'wakw*, como veremos). Trata-se, sobretudo, de resgatar da tragédia uma mensagem

de esperança e autoestima. A simples presença dos tesouros em Alert Bay é um sinal da capacidade de rápida recuperação, da elasticidade cultural e do anúncio de um futuro, que se acreditava acabado e que se reabre, confirmando o sentimento de George Glendale, quando falou que "as coisas que Dan Cranmer fez não terminaram".

Já o visitante ocasional, no entanto, pode apenas tentar adivinhar as respostas dos índios. Eu me pergunto o que ele sentirá, caso sumam as fichas museográficas impressas, que se encontram na "casa-grande". O que acontecerá com esses visitantes, que não interiorizaram "as tendências" do museu?[18] Como o museu – como "arca dos tesouros" *kwakwaka'wakw* – dá continuidade e, ao mesmo tempo, transforma as formas tradicionais de riqueza, de acumulação, de coleção e de exposição? Que histórias esses objetos contam ainda e sempre? Quase nada conheço sobre como essa exposição educa e envolve um público indígena diversificado. O que os índios comentam uns com os outros? Qual é o poder tribal explícito mostrado aqui?

Para estrangeiros, como eu e os canadenses brancos da região, a exposição relata também a "nossa" história. É uma história de colonização e exploração, pela qual somos responsáveis, à medida que participamos da cultura dominante e do processo de desigualdade que permanece. Confrontamo-nos com um discurso que nos instrui e nos envergonha. Qualquer posição puramente contemplativa é desafiada pela mistura perturbadora de mensagens, ao mesmo tempo estéticas, culturais, políticas e históricas. Essa história impõe um senso de "localização", para quem se compromete com ela, contribuindo para o sentimento que experimenta o indivíduo branco de estar sendo "olhado".

Essa apresentação histórica é nitidamente diferente da exposição histórica do Museu Real da Colúmbia Britânica, em Victoria, que assumiu o perfil e as características da história da maioria, ou seja, completa, acabada, "sem oposição". Identificar um objeto como "tendo sido usado em um *potlatch*" não é a mesma coisa que

18. A expressão "tendências do museu" é usada por Baxandall (1991).

mostrá-lo como patrimônio originário de um *potlatch* específico, participante de um combate cultural que continua. Os relatos da história (objetiva) e da genealogia (política) não coincidem.

A diferença entre a tendência com a qual o visitante é guiado no Museu da Universidade da Colúmbia Britânica (estética majoritária) e no Centro Cultural de U'mista (história tribal) deve ser igualmente esclarecida. Apresentar um objeto como "arte", numa tradição da Costa Noroeste que continua viva, é subestimar seu papel como valor controvertido, numa história local de apropriação e reivindicação.

Os objetos da coleção do *potlatch* do Centro Cultural de U'mista são "tesouros" da comunidade e não "obras de arte".[19] Mas, se os dois enfoques não coincidem, também não se excluem inteiramente. Comentei anteriormente que uma das maneiras mais frequentes de atribuir um valor transcultural (moral e comercial) a uma produção cultural é tratá-la como arte. Obras de arte antigas e, sobretudo, contemporâneas, incluindo as obras de transição dos anos 1940 e 1950 do mestre escultor chefe Willie Seaweed, de Blunden Harbour, foram mostradas nas galerias de exposição temporária, ao lado da "casa-grande" do Centro Cultural de U'mista (Holm, 1983).

Já no Museu da Universidade da Colúmbia Britânica, em que a arte antiga e a nova estão presentes, os laços históricos entre elas são minimizados; não há nada de Willie Seaweed, nem de Mungo Martin, apenas algumas obras de Charles Edenshaw. Em contra-

19. O vídeo do Centro Cultural de U'mista sobre o repatriamento da coleção do *potlatch* (apenas para Alert Bay) recebeu o título de "A arca dos tesouros", depois do comentário sobre o museu feito por um velho índio. As categorias "tesouro" e "obra de arte" se sobrepõem, mas não coincidem. *A arca guardiã da tradição* é a tese de doutorado de Ira Jacknis, que escreve em seu resumo: "'A Arca Guardiã da Tradição' é uma expressão do idioma *kwakiutl* que convém e que soa bem para um museu. Arcas, baús, estojos, cofres, cestos, caixas eram fundamentais devido à importância dada pelos habitantes da Costa Noroeste para a guarda, classificação e acumulação de riquezas. Eram vistos como receptáculos, concretamente, dos objetos herdados e, metaforicamente, da transmissão dos privilégios ancestrais. O termo 'arca' era usado no discurso do *potlatch* para destacar a guarda e defesa dos costumes, sua preservação. Boas usou a palavra para tentar explicar aos *kwakiutl* seu trabalho com George Hunt. Ela também é usada pelos atuais *kwakiutl* para referir-se ao seu Centro Cultural Indígena" (1988, p. 3). A importante tese de Jacknis, que aprofunda muitos aspectos históricos aqui abordados, foi publicada em 1991 pelo Smithsonian Institution Press.

partida, toda arte representada em U'mista preserva um forte acento histórico. E é difícil separar a arte da cultura numa gravura de uma baleia assassina, de Tony Hunt, sabendo que seu destino explícito é ser usada num *potlatch*.

Na parte da exposição, duas aquisições recentes estão lado a lado: uma velha máscara e uma antiga máquina de costura, identificada como tendo pertencido a Marys Ebbets Hunt (1823-1919), *Anisalaga*, originária do Alaska e esposa do agente de Hudson Bay, em Fort Rupert. Sua bela máquina faz bem em garantir seu lugar entre as obras de arte, ao mesmo tempo que rememora uma importante linhagem (Mary Ebbets Hunt era mãe de George Hunt, colaborador de Franz Boas e ancestral de inúmeros membros importantes da comunidade *kwagiulth*).[20]

A reinvenção do museu

As relações entre museus

As diferentes orientações político-culturais da Arte e da História, nas quatro instituições, assim como os museólogos, não excluem as interligações, nem a comunicação. Os museus, assim como os museólogos, cooperaram durante os dez últimos anos compartilhando exposições e assessorias técnicas. Um de meus objetivos, ao mostrar as potencialidades e as limitações das instituições majoritárias e minoritárias, foi argumentar que nenhuma delas pode dominar ou controlar integralmente as mensagens e os contextos importantes criados pelos objetos que elas expõem.

Seria ideal que a troca e a complementaridade, no lugar da hierarquia, caracterizassem as relações institucionais entre os quatro

20. As únicas outras máquinas de costura que vi em exposição encontravam-se no Museu Real da Colúmbia Britânica, onde dois modelos antigos apareciam numa vitrina para mostrar a variedade de bens regularmente distribuídos em cerimônias de *potlatch*: máscaras, maracás, cobre, cerâmica, cafeteiras, tecidos, mantas etc. As máquinas de costura não dizem a mesma coisa na "história cultural" delineada em Victoria e na "genealogia política" retratada em Alert Bay.

museus. Naturalmente, há obstáculos reais para tais relações: as desigualdades nas subvenções, o prestígio, o acesso aos recursos. Entretanto, à medida que as perspectivas tribais tornam-se nacionalmente mais visíveis e que as coleções nacionais desistem de aspirar à totalidade e à universalidade, pode-se esperar que as relações entre as instituições reflitam essas mudanças.[21]

O surgimento de centros culturais e de museus tribais torna possível um repatriamento efetivo e uma circulação de objetos, considerados por muito tempo – sem ambiguidade – propriedades, pelos colecionadores e curadores de museus metropolitanos. É cada vez mais questionável a ideia de grandes museus – tais como o Museu Canadense da Civilização, em Hull (Ottawa) e o Museu dos Índios Americanos, em Nova York (em processo de transferência para Washington, D.C.) – exporem para a nação inteira as culturas indígenas americanas, como também é controvertida a existência de coleções primorosas, de valor inestimável, mas que não circulam.

Podemos derrubar a lógica científico-política dominante, empregada para justificar a existência de coleções centralizadas, fazendo uso de seus argumentos:

1) existe, hoje, uma notória capacidade das comunidades locais de realizar atividades diferentes e sofisticadas com objetos de sua herança;
2) é cada vez maior a disponibilidade dos cidadãos (e pesquisadores científicos) para visitar lugares distantes;
3) há uma melhoria das comunicações profissionais.

Portanto, uma distribuição mais variada, mais interessante e mais equitativa dos bens culturais deveria ser encorajada ativamente pelas agências financeiras, governamentais e privadas.

Após visitar o Centro Cultural de U'mista, comecei a perder a paciência com os relatos das negociações que se arrastavam, relativas ao destino do Museu dos Índios Americanos e de seu depósito cavernoso do Bronx, entupido de objetos indígenas, cuja maior parte nunca foi mostrada em exposição e talvez jamais o seja.

21. Para uma apresentação precisa do Museu Tribal Hoopa (Califórnia) e uma argumentação convincente sobre as profundas diferenças e, ao mesmo tempo, as possibilidades de cooperação entre museus tribais e nacionais (universitários), ver Davis (1989).

Essa coleção "maior, insubstituível", deve ir para o Museu Americano de História Natural, ou deve ser incorporada ao Smithsonian Institution? Ou, ainda, deve ser depositada nas dependências da Alfândega, no Sul de Manhattan? Deve-se permitir a H. Ross Perrot transportá-la para o Texas? Ela "pertence" ao Estado de Nova York? Ou trata-se de um "tesouro nacional" que deve ir para Washington? Decidiu-se, finalmente, criar um novo museu no Smithsonian e usar a Alfândega como anexo.

Lendo que muitos milhões de dólares foram coletados para "salvar" essa incômoda coleção, não posso esquecer que os dois museus indígenas *kwagiulth* devem manter uma luta constante em busca de recursos para pagar suas despesas essenciais, desviando assim energias dos projetos da comunidade. Eles e muitos outros novos museus tribais e centros culturais poderiam sobreviver com apenas algumas migalhas caídas das mesas de Nova York e Washington.

Mas há uma ironia ainda pior: em algum lugar do cavernoso depósito do Bronx, encontram-se 33 peças dos tesouros do *potlatch* de Village Island. Elas foram vendidas por W. M. Halliday, de Alert Bay, a George Heye, o insaciável arquiteto da coleção de Nova York. Um documento, exposto no Centro Cultural de U'mista, registra essa compra, efetuada em Ottawa, por um "preço excelente". Halliday foi repreendido por seus superiores por ter o Canadá perdido essas peças. Até hoje, o Museu dos Índios Americanos recusou-se a devolver esses tesouros que faltam à coleção do *potlatch* (Webster, 1988).

O museu: um lugar de reunião

Depois de comparar os museus nacionais entre si e com os centros tribais, resta indicar algumas diferenças entre os dois museus *kwagiulth*. O Centro Cultural de U'mista, de Alert Bay, e o Museu Kwagiulth, da ilha Quadra, adotam estratégias muito diferentes para expor suas respectivas partes dos tesouros recuperados.

Em Alert Bay, a permanente apresenta a história do *potlatch*, no período colonial e, em particular, a da grandiosa cerimônia de 1921, de Dan Cranmer, em Village Island. Já na ilha Quadra, onde o nome de Cranmer não é famoso, essa história é apenas narrada, mas não é destacada como atração principal.

Em Alert Bay, doze comunidades que falam o *kwak'wala* são lembradas, assim como seus mitos de origem; a história do *potlatch* de Dan Cranmer serve de exemplo para uma história colonial comum. A sede dos tesouros repatriados é um grande conjunto *kwakwaka'wakw*, caracterizado por manter uma "unidade nas diferenças", isto é, uma unidade "tribal" forjada por uma cultura comum e uma história de alianças, opressão e resistência coletiva.

Na ilha Quadra, em Cape Mudge, a palavra *kwagiulth*, na denominação do museu, aplica-se a uma unidade maior e, ao mesmo tempo, a um grupo limitado de famílias. A sede para onde os objetos foram repatriados é uma comunidade, composta de chefes cujos nomes são conhecidos e de famílias que têm direitos permanentes sobre objetos determinados. Em suas memórias, publicadas recentemente, o chefe da aldeia de Cape Mudge, Harry Assu (*lekwiltok*), expressa os dois pontos de vista:

> Aqui, em Cape Mudge, nós criamos a Sociedade Nuyumbalees, para ter um museu e trazer os tesouros do *potlatch*. Escolhemos o nome Museu Kwagiulth, porque queríamos que ele fosse para todo o nosso povo, não somente para nossa tribo *lekwiltok*. Em Cape Mudge, nós estamos em um lugar por onde todos podem passar facilmente, indo de nossas aldeias do Norte para as cidades de Victoria ou Vancouver. É um bom lugar para se reunir. *Nuyumbalees* quer dizer "o princípio de todas as lendas". As lendas são a história de nossas famílias. É por isso que nossos chefes mostram nossas danças durante o *potlatch*, a fim de transmitir nossas lendas (Assu, 1989, p. 106).

Harry Assu descreve o museu como, sobretudo, um lugar de reunião e de exposição das histórias das famílias, numa unidade maior, designada agora pelo termo *kwagiulth*. Os objetos na coleção repa-

triada estão ligados às histórias das famílias e de seus direitos; eles são "mostrados", de maneira semelhante ao modo como as danças são executadas no *potlatch*.[22] O público do museu é *kwagiulth* e a instituição é concebida numa linguagem diferente e segundo um modo de expressão particular: de propriedade, de direitos e de exibição. A instituição do "museu", imposta como condição do repatriamento, foi reformulada em termos *kwagiulth* tradicionais. Harry Assu (1989, p. 106) continua:

> Tudo isso funcionou muito bem. Todas as nossas coisas trazidas de Ottawa estão nas vitrinas, no museu, segundo a família à qual elas pertencem. É o que as máscaras e os demais objetos significam para nós: bens de família. Eles contam para todos quais são os direitos de nossa família. Nós temos orgulho disso!
>
> Com o nosso povo, você não precisa falar dos direitos e das danças que possuímos: basta chamar as pessoas e mostrar o *potlatch* para elas.

Um museu que fala direito

O museu fala "dos" direitos familiares "para" os *kwagiulth*. Ele não prioriza – o que seria diferente – falar "de" todos os *kwagiulth* "para" cada um deles e para um público não tribal. O papel essencial do museu, segundo o chefe Assu, é expressar o amor-próprio da família e de seus direitos, por objetos, mitos, danças e autoridade política. Este é o significado original da proposta da exposição, organizada tendo como base a propriedade familiar.

Direitos familiares semelhantes existem no Centro Cultural de U'mista, em Alert Bay, mas não estão no primeiro plano de sua apresentação. Considerando que, após sessenta anos, ainda há

22. Para um relato sobre a forma como os objetos da Costa Noroeste, apresentados num museu ocidental, foram convertidos por velhos anciãos indígenas (*tlingit*) em ação "teatral" e em vigorosas narrativas míticas, históricas e políticas, ver a entrevista de Brian Wallis com James Clifford (Wallis, 1989). A atuação dos anciãos, como consultores para um projeto de remontagem, pôs seriamente em questão a classificação de objetos tradicionais – máscaras, maracás, tambores etc. – como "objetos" (arte ou artefato).

conflitos sobre as exatas atribuições familiares (nem todo mundo concorda com todas as etiquetas de Cape Mudge, na ilha Quadra), o Centro Cultural de U'mista reivindica a propriedade num nível mais profundo. Os objetos são apresentados no museu como tesouros e testemunhas históricas dos *kwakwaka'wakw*. O que o Centro de U'mista busca, na realidade, é uma espécie de hegemonia no interior da unidade "tribal" dispersa, mas que emerge, conhecida antigamente como "os *kwakiutl* do Sul".

No leque comum às instituições tribais, podemos talvez distinguir entre estilo "cosmopolita" e estilo "local", o que sugere públicos, aspirações e finalidades diferentes.

O Centro Cultural de U'mista é, ao mesmo tempo, um centro comunitário (com história oral, língua, vídeo e programas de educação) e uma instituição aberta para o exterior (oferecendo programas para um público amplo e diversificado, colaborando com os museus nacionais em exposições itinerantes etc.).

A Sociedade de U'mista compartilha os objetivos da Sociedade Nuyumbalees, de Cape Mudge, desempenhando o papel de catalisar a comunidade e um local onde são conservados e mostrados objetos e histórias do poder tribal e seu significado.

O Centro Cultural de U'mista articula-se também no mundo mais vasto dos museus. Por exemplo, a exposição pelo décimo aniversário da obra de Mungo Martin, criada durante os piores decênios da opressão, irá a Cape Mudge, a Victoria e à Universidade da Colúmbia Britânica, assim como a muitos outros museus do Canadá e, talvez, dos Estados Unidos. Gloria Cranmer Webster, como diretora do centro, colabora com instituições nacionais em Victoria e na Universidade da Colúmbia Britânica. E o centro mantém artistas locais de primeira qualidade, especialmente os Hunt e os Cranmer, cujo público ultrapassa amplamente a ilha de Vancouver.[23]

23. Gloria Cranmer, por exemplo, ajudou na identificação e na organização da arte contemporânea para a mostra pioneira e para o catálogo produzido pelo Museu Real da Colúmbia Britânica (Macnair, Hoover e Neary, 1984).

O Centro Cultural de U'mista apropriou-se também da tradição antropológica dominante. Franz Boas, a autoridade branca que pôs os *kwakiutl* no mapa científico-social, figura como uma espécie de antropólogo da casa. Os textos *kwakiutl* que ele recolheu são adaptados e citados; ele aparece como um aliado, na exposição do *potlatch*. Um laço de "família" vincula-o a George Hunt, avô do importante artista *kwagiulth* Henry Hunt, cujos descendentes são muitos e vivem e trabalham agora em Alert Bay, perto de Fort Rupert. Em 1986, o Centro Cultural de U'mista organizou uma reunião, para a qual vieram 34 membros da família Boas, inclusive a filha de Franz Boas, Franziska, e inúmeros descendentes Hunt. Entre os presentes trocados, havia cópias de cartas da correspondência entre Franz Boas e George Hunt. Mantendo esses contatos com a família Boas, o centro reencontrou os primeiros registros de cânticos locais, em lugares tão distantes como Indiana e Washington, D.C.[24] A "antropologia de emergência" foi repatriada.

Um centro de diversidade e polêmica

O Museu da ilha Quadra não tem as mesmas aspirações. Ele não situa sua coleção na arte, no mito e na história *kwakwaka'waka*, recuperando, assim, em um novo contexto, a cultura *kwakiutl* registrada por Boas. Seus objetivos são mais modestos e pode-se, mesmo, encontrar, em certas áreas, uma crítica implícita ao programa do Centro de U'mista. O fato de o *potlatch* de Dan Cranmer ser apresentado com destaque num museu dirigido por sua filha, faz com que não se possa ser politicamente indiferente. Na realidade, autoridades de outras famílias *kwagiulth* têm opinião um pouco mais crítica sobre esse *potlatch* de Dan Cranmer, as personalidades que o animaram e o significado que ele continua a ter. O papel predominante dos Cranmer, dos Hunt e do Centro de U'mista não é incontestável.

24. *U'mista Cultural Center Newsletter*, Alert Bay, abr. 1987.

No fim da exposição do *potlatch*, em Alert Bay, lê-se o seguinte testemunho:

> Quando vosso pai [Dan Cranmer] voltou, estava vestido assim, pés nus dentro dos sapatos. Ele deu tudo. Ele fez tudo, de uma só vez, para restabelecer nossa autoestima, para fazer todas as grandes coisas para nosso povo. Outros fizeram uma coisa de cada vez; ele foi o único a fazer tudo de uma só vez, pois sua mulher era uma sábia mulher (Agnes Alfred, Alert Bay, 1975).

O elogio de Dan Cranmer complica-se, com uma frase final prestando homenagem à sua mulher. Enigmática para um estrangeiro, a frase é explicada por uma neta de Agnes Alfred, Daisy (*My-yah-nelth*) Sewid Smith no livro *Prosecution or persecution*, publicado por ocasião da abertura do Museu Kwagiulth, da ilha Quadra, em 1979. O livro contém as recordações de sua prisão, gravadas por Agnes Alfred e Herbert Martin, que tinham participado do *potlatch*; descreve a cerimônia de Village Island como a obra coletiva de três famílias: os Cranmer (*nimpkish*) de Alert Bay, os *mamalillikulla*, que eram a nobreza de Village Island e o chefe Billy Assu (*lekwiltok*), de Cape Mudge.

Daisy Sewid Smith, em seu relato, atribui a iniciativa dessa cerimônia à mulher de Dan Cranmer, Emma e à família dela. Grande parte dos bens e do dinheiro foi reunida pelos pais de Emma e por Billy Assu, para facilitar o pagamento dos gastos do casamento dela com Dan Cranmer. A família dele também o ajudou (Agnes Alfred e outros), para tornar possível a grandiosa doação de presentes. Na versão de Daisy Sewid Smith, Dan Cranmer aparece como o ator central num acontecimento coletivo, não como seu chefe. O relato de Smith põe em primeiro plano o papel de organizadora de Emma Cranmer e seu sentimento de profunda responsabilidade e de culpa, diante daqueles que foram para a prisão (ela foi poupada, porque sua família *nimpkish*, a qual pertencia pelo casamento, restituiu seus tesouros).

Segundo Daisy Sewid Smith, quem iniciou o processo de repatriamento foi seu pai – o chefe James Sewid. Ele insistiu para que Ottawa "se lembre de que essas peças pertencem a chefes enquanto indivíduos, não à tribo, e que nessa questão ninguém tinha o direito de falar em nome dos demais". Um comitê de anciãos, representando as principais famílias envolvidas, decidiu que o museu requerido seria construído em Cape Mudge. "Mais tarde, alguns membros do grupo *nimpkish* mudaram de ideia e quiseram que fosse a Alert Bay. Concordou-se, então, que haveria dois museus e que cada família escolheria um deles como o lugar onde seriam apresentados seus objetos" (Smith, 1979). A repartição das peças entre dois museus criou polêmica em relação à melhor maneira de comemorar o *potlatch* de Village Island e expor seus tesouros. O livro *Prosecution or persecution* relativiza a aparente importância particular dos *nimpkish*.[25]

Mencionei brevemente as histórias de famílias que tiveram papel no desdobramento do grande *potlatch* e na criação posterior dos dois museus. Minha intenção, abordando um tema que apenas começo a compreender, não é a de defender a verdade de uma versão dos acontecimentos mais do que a outra, ou mesmo a autenticidade de um museu contra o outro. Gostaria de somente tornar visível, para quem está de fora, a complexidade escondida atrás de palavras como "local", "tribal" e "comunidade". É bastante fácil falar da "história local", da "tribo" ou da "comunidade", como se não fossem termos diferentemente interpretados e, com frequência, contestados. É preciso lembrar do "desacordo" constitutivo, anteriormente citado, que é evidenciado pelo mito da cria-

25. Ver o livro de Smith e também outro relato que descreve o papel da aldeia de Cape Mudge no processo de repatriamento (Assu, 1989). A versão de Alert Bay considera falsa a informação de que, desde o começo do movimento de repatriamento, muitos dos que tinham direitos legítimos sobre as peças do tesouro desejavam que o museu fosse em Alert Bay. Além disso, os proprietários dos bens repatriados não eram predominantemente membros originários do grupo da região de Cape Mudge. A maior parte daqueles da região que tinha legítimo direito sobre parcela da "Coleção do *potlatch*", tal como o chefe James Sewid (de Village Island e parente de Emma Cranmer), havia migrado de Alert Bay para a zona central da ilha de Vancouver apenas nas décadas recentes. A discussão sobre a localização do museu complicou-se com sessenta anos de casamentos exogâmicos, com a emigração para novos centros de poder econômico e tribal e com as alegações em contrário relativas à propriedade.

ção *kwagiulth* – símbolo de uma diversidade vital no interior de uma cultura e de uma história compartilhadas.[26]

Seria falso, além do mais, exagerar as rivalidades. As comunidades antigamente chamadas de "*kwakiutl* do Sul" estão unidas pelo sentimento de história e de cultura comuns, de laços de parentesco e de uma opressão que continua. O sentimento de uma identidade (*kwakwaka'wakw*) mais abrangente, representado no Centro Cultural de U'mista, é uma poderosa realidade. Mais abrangente ainda é a área cultural da Costa Noroeste e a cooperação entre seus membros, o que constitui, por si, um considerável poder tribal. Uma pintura, apresentada no Centro Cultural de U'mista, é de autoria do artista *haida* Bill Reid; com ele, o escultor *nimpkish* Doug Cranmer trabalhou nas casas e nos mastros atrás do Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica.

Num nível ainda mais globalizante, operam as alianças no quadro da política pós-colonial e do "quarto mundo". O nome de uma equipe de vídeo feminino do Centro Cultural de U'mista, as "Salmonistas", brinca com "salmão" e "sandinista", fazendo alusão ao relacionamento de "cidades irmãs" entre Alert Bay e um vilarejo de pescadores na Nicarágua. Programa-se uma visita dos *kwagiulth* à Nova Zelândia, em resposta à recente vinda de uma delegação *maori*.

A morada sagrada: o museu reinventado

Voltei da Colúmbia Britânica com uma visão mais complexa dos contextos diferentes, mas articulados entre si, em que são expostos e circulam os objetos da Costa Noroeste. Cada um dos quatro

26. Sobre a propensão quase legendária dos *kwagiulth* para a diversidade e a polêmica: "A antropologia continua vendo a sociedade tradicional como baseada no consentimento mútuo e no acordo. O conceito de Durkheim de sociedade mecânica, em que cada coisa e cada um trabalham juntos para manter o *status quo*, continua vigente entre nós. Seria mais autêntico dizer da sociedade *kwagiulth* que ela está baseada no desacordo generalizado. Cada membro foi cuidadosamente treinado para ser capaz de decidir por si, foi preparado para questionar as estruturas simbólicas, com cujos significados concordou em sua infância. Vendo que elas não caíram do céu, mas foram produzidas pelo homem, o *kwagiulth* aprende a usá-las criativamente, tornando-se, por sua vez, um criador de outros símbolos" (Reid, 1981, p. 250).

museus está amarrado a uma situação pós-colonial, em que as relações de poder modificam-se e em que as conexões entre significados locais e globais rivalizam-se.

Poder e identidade "tribal" foram sempre moldados por alianças, discussões e intercâmbios entre as comunidades locais, e, desde a metade do século XIX, com os brancos intrometidos. Esses processos prolongam-se por meio da vida cultural contemporânea. À medida que os dois centros *kwagiulth* – ou instituições similares – tornam-se mais visíveis, escapando da condição meramente local ou "minoritária", eles contestam as visões globais apresentadas pelas "grandes" coleções. Funcionam, ao mesmo tempo, como centros culturais, como locais para a educação da comunidade, para sua mobilização e para a continuidade da tradição.

Os grandes museus, instituições cosmopolitas que aí estão para apresentar, de forma global, a arte e a cultura, começam a aparecer como instituições nacionais mais limitadas, enraizadas em centros metropolitanos específicos. Esses "centros" são "produtos" de culturas e histórias vigorosas, hoje contestadas e deslocadas por outras culturas e outras histórias. Os efeitos desse deslocamento começam a se fazer sentir nos grandes museus de Victoria e de Vancouver. Resta ver como e com que rapidez.

Na Costa Noroeste, como em outros lugares, as economias e as instituições do moderno Estado-nação reprimiram, marginalizaram e exploraram sistematicamente as culturas tradicionais dos povos indígenas. Um combate desigual pelo poder econômico, cultural e político continua, ininterrupto sob muitos aspectos, desde os dias do *potlatch* de Dan Cranmer, no Natal de 1921.

Mas, pelo menos, uma coisa mudou. Tornou-se totalmente evidente para a cultura dominante que muitas populações indígenas, que haviam sido "convertidas" ao cristianismo, cujas tradições culturais foram "salvas" em coleções de textos como os de Boas e Hunt, cujas obras "autênticas" foram coletadas em grandes quantidades um século antes e cujas culturas já haviam sido declaradas oficialmente moribundas, não desapareceram. Com suas vidas dramaticamente transformadas, em certos aspectos, e, em outros,

profundamente ligadas à tradição e à terra, esses grupos tribais continuam a resistir, conscientizam-se, adaptam-se e ignoram as pretensões da cultura dominante. A exploração – escolas de baixo nível, atendimento médico insuficiente, poucas perspectivas de trabalho – continua em muitos locais, da mesma forma que a resistência política e o potencial decisivo de uma tradição flexível e soberana.

Na ilha de Vancouver, o *potlatch* está de volta, como a maior parte dos tesouros confiscados em 1922. Mas isso tem um preço: os objetos apreendidos ilegalmente não foram devolvidos diretamente às famílias que eram suas donas – solução quase impossível. Em vez disso, um museu foi imposto e, mais tarde, dois. É difícil imaginar uma instituição mais elitista, mais metropolitana, mais ocidental. E, no entanto, viu-se que mesmo ela pode ser recomeçada e reinventada. Aí está, por exemplo, o que acontece à palavra "museu", numa passagem do livro do chefe Harry Assu, em que é evocada a cerimônia de abertura do Museu e Centro Cultural Kwagiulth, em Cape Mudge, em 1979 (um acontecimento com espírito semelhante inaugurou o Centro Cultural de U'mista, em 1980 – registrado no filme do centro *A caixa dos tesouros*):

> O espírito da dança, chamado *klassila*, ficou preso nos cárceres de Ottawa, durante muitos anos, e estava sendo devolvido agora ao povo *kwagiulth*. O poder do espírito tinha sido, simbolicamente, jogado fora do barco, no litoral, mas foi "pescado" e aquele que o incorporou começou a dançar. Depois, arremessou-o energicamente à praia, fazendo-o transpor as portas do museu. O espírito, enfim, conseguiu entrar na morada sagrada: o museu (Assu, 1989, p. 127-128).

Referências

ALPERS, S. The museum as a way of seeing. In: KARP, I.; LAVINE, S. (eds.) *Exhibing culture*: the poetics and politics of Museum Display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 25-32.

AMES, M. *Museums, the public, and anthropology*: a study in the anthropology of anthropology. Vancouver: UBC Press, 1986.

_____. Free indians from their ethnological fate: the emergence of the indian point of view in exhibitions of indians. *Muse*, 5, n. 2, 1987.

ASSU, H.; INGLIS, J. *Assu of Cape Mudge*: recollections of a coastal indian chief. Vancouver: UBC Press, 1989.

BAXANDALL, M. Exhibiting intention: some preconditions of the visual display of culturally purposeful objects. In: KARP, I.; LAVINE, S. (eds.) *Exhibing culture*: the poetics and politics of Museum Display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 33-41.

BOAS, F.; HUNT, G. Kwakiutl texts. In: CLIFFORD, J. *The predicament of culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

CLIFFORD, J. On collecting art and culture. In: *The predicament of culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. p. 215-251.

COLE, D. *Captured heritage*. Vancouver: Douglas and McIntyre, 1985.

COOMBES, A.E. Museums and the formation of national and cultural identities. *Oxford Art Journal*, ano 11, n. 2, p. 57-68, 1988.

DAVIS, L. Locating the live museum. *News from Native California*, Califórnia, ano 4, n. 1, p. 43-46, 1989.

DUNCAN, C. Art museums and the ritual of citizenship. In: KARP, I.; LAVINE, S. (eds.) *Exhibing culture*: the poetics and politics of museum display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 88-103.

HAIG-BROWN, C. *Resistance and renewal*: surviving the indian residential school. Vancouver: Tillacum Library, 1988.

HOLM, B. *Smoky-top*: the art and times of Willie Seaweed. Seattle: University of Washington Press, 1983.

HOLM, B.; QUIMBY, G.I. *Edward S. Curtis in the land of the war canoes*: a pioneer cinematographer in the Pacific Northwest. Seattle: University of Washington Press, 1980.

HORNE, D. *The great museum*: the representation of history. Londres/Sydney: Pluto Press,1984.

HOULIHAN, P.T. The poetic image and native american art. In: KARP, I.; LAVINE, S. (eds.) *Exhibing culture*: the poetics and politics of Museum display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 205-211.

JACKNIS, I. *The storage box of tradition*: museums, anthropology and kwakiutl art – 1881-1981. Tese (doutorado) – Departamento de Atropologia, University of Chicago, nov. 1988.

JENSEN, D.; SARGENT, P. *Robes of power*: totem poles on cloth. Vancouver: UBC Press, 1986.

JOHNSON, E.L.; BERNICK, K. *Hands of our ancestors*. Vancouver: UBC Museum of Anthropology, 1986.

KIMMELMAN, M. Erasing the line between art and artifact. *New York Times*, 1º maio 1989, B1.

KIRK, R. *Tradition and change on the Northwest Coast*. Seattle: University of Washington Press, 1986.

LYMAN, C. *The vanishing race and other illusions*: photographs of indians by Edward Curtis. Nova York: Pantheon, 1982.

MACNAIR, P.; HOOVER, A.; NEARY, K. *The legacy*. Vancouver: Douglas and McIntyre, 1984.

MARGOLIN, M. California indian library collections. *News from Native California*, Califórnia, n. 3, p. 7-8, 1989.

MUSE. *Journal of the Canadian Museums Association*. v. 6, n. 3, 1988.

REID, B. Indian art of the northwest coast. In: CLIFFORD J. *The predicament of culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

REID, S. Four kwakiutl themes on isolation. In: DONALD, N.A. (ed.) *The world is as sharp as a knife*: an anthology in honor of Wilson Duff. Victoria: British Columbia Provincial Museum, 1981.

RUBIN, W. *Primitivism in twentieth-century art*: affinity of the tribal and the modern. Nova York: Museum of Modern Art, 1984. 2 v.

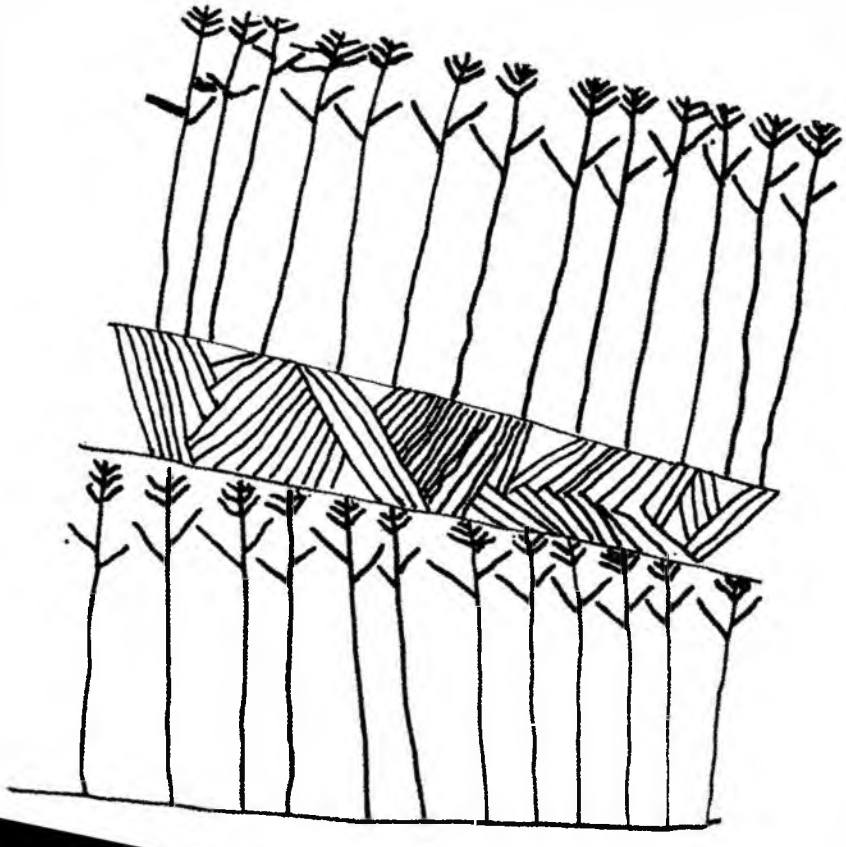
SMITH, D.S. *Prosecution or persecution*. Cape Mudge: Nuyumbalees Society, 1979.

SPECK, D.C. *An error in judgement:* the politics of medical care in an indian white community. Vancouver: Talonbooks, 1987.

WALLIS, B. The global issue: a symposium. *Art in America*, 77, n. 7, p. 86-87, 152-153, jul. 1989.

WEBSTER, G.C. The "r" word. *Muse*, 6, n. 3, p. 43-46, 1988.

YBARRA-FAUSTO, T. The "chicano" movement: the movement of chicano art. In: KARP, I.; LAVINE, S. (eds.) *Exhibing culture*: the poetics and politics of Museum Display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 128-150.



V. MEMÓRIA E REFLEXIVIDADE

Composições. Roça de milho. Matã Wajãpi/1983.

MEMÓRIA E REFLEXIVIDADE NA CULTURA OCIDENTAL*

LUIZ FERNANDO DIAS DUARTE

Duas qualidades da cerimônia em que ora me expresso tornam-na grave como as coisas religiosas – pensava eu, ao imaginar como iniciar esta aula inaugural. A primeira é a que aporta a categoria de "inaugurar" – *in augurare*, fazer os augúrios, adivinhar e desejar a sorte da instituição ou fenômeno social que inicia ali seu destino. Depois, voltarei a comentá-la.

A segunda é a da "memória", ela mesma, apesar da profunda laicização a que foi submetida em nossa cultura – junto com tudo o mais. Relendo alguns textos antigos meus, dedicados aos fenômenos da memória, reencontrava referências evocadoras da sacralidade que sempre cercou a experiência social dessa difícil e delicada função que garante, em toda sociedade, o domínio, a preservação, a transmissão e a continuidade do significado de todas as coisas. Lembrava particularmente de Mnemósine, mãe das musas e, portanto, de toda criação – que, na mitologia grega, bem personificava a "função da memória, sagrada", de compensar as ameaças de Lethé, as águas do esquecimento que a morte exige atravessar (Duarte, 1983a).

A evocação dessa aura de sacralidade da função de memória obedece a um princípio inarredável da reflexão de um antropólogo, como eu. Trata-se da comparação entre as culturas, como mecanismo de revelação das propriedades de qualquer fenômeno humano. Tanto a memória como função quanto a memória como recurso e instituição foram e são, ainda, preciosamente iluminadas por essa via. Mas a comparação aqui permanecerá como um

* Aula inaugural ministrada em 2000, no início do ano letivo do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio).

horizonte abrangente, sem os investimentos sistemáticos que demandariam um tempo inadequado à ocasião. Reterei apenas o sinal de relatividade que a comparação permite aos que se aproximam das instituições de nossa cultura, sobretudo daquelas que – por seu alto vulto e sua basilar presença – impõem-se como obviedades, com a força de uma "naturalidade". Entre elas, a "memória".

O ponto crucial, a reter, da relativização que permite o exame comparado dos fatos de memória é o de que sua institucionalidade obedece aos mesmos ditames de uma totalidade *a priori*, que ordena a vida simbólica da maior parte das culturas. A memória coletiva é a memória da sociedade, da totalidade significativa em que se inscrevem e transcorrem as micromemórias pessoais, elos de uma cadeia maior. É esse caráter *encompassador* da memória coletiva que reveste de sacralidade as rememorações míticas e as reencenações rituais, frequentemente associadas à identidade tribal ou clânica (Bateson, 1967), apanágio de um gênero, de uma classe de idade, de uma fraternidade. Nas culturas ágrafas, as mnemotécnicas atingem graus de sofisticação dificilmente imagináveis para nossa cultura objetivante, por meio de disciplinas de memorização de alcance bastante amplo. Não podemos esquecer, porém, que – sistematicamente – os pontos, os princípios, as ênfases descritas nesses discursos são solidários a uma linguagem mais ampla, inscrita na arquitetura da aldeia, na leitura dos sinais naturais, na decoração corporal e instrumental, na gestualidade, numa solidariedade de significação que só uma fantasia paranoide poderia evocar, no plano individual, em nossa cultura.

A emergência da escrita, como recurso suplementar a toda essa mnemotecnia, aparece assim como uma curiosa ameaça (que textos da antiga cultura grega evocam) de reificação, de *desentranhamento* de uma memória profundamente "incorporada", vivenciada, encenada no coletivo imediato; por isso mesmo, sagrada.

A escrita surge, porém, sagrada, como mais um recurso de preservação do que os gregos chamavam *arché*, das coisas eternas ou das que servem à manutenção da eternidade, como o ritmo das cheias e das luas ou o fluxo dos bens nos armazéns reais. A ameaça

da escrita, no entanto, não é apenas a do esvaziamento das antigas mnemotecnias orais, mas a da autonomização do meio de linguagem do suporte vivo imediato que sempre a portara. Nos termos do sociólogo Georg Simmel, a ameaça de separação entre a "cultura objetiva" e a "cultura subjetiva". Essa separação, esse "distanciamento" "entre os recursos objetivados de memória e a experiência vivida da rememoração" implicou, na verdade, duas linhas de desenvolvimento paralelas: se a desvitalização e a dessensibilização dos suportes ameaça a integridade vivencial da cultura (inclusive servindo diretamente às diferenciações sociais, decorrentes da emergência das estruturas estatais, de que são, às vezes, consideradas alguns dos mecanismos ativos), enseja por outro lado uma autonomização virtual dos processos de racionalização do pensamento. Este último efeito foi radicalmente importante para o surgimento das culturas de "civilização", os grandes empreendimentos de significação que catapultaram a experiência humana para os patamares de grande escala de que a cultura ocidental moderna não é senão a exacerbação contemporânea (para o melhor e o pior).

A "racionalização" permitida pelos novos recursos da memória objetivada deve ser compreendida sob vários ângulos. Diversos aspectos instrumentais deveriam ser ressaltados, como a concomitante emergência de especialistas da escrita que se tornam logo especialistas do pensamento: do escriba ao intelectual. O que mais importa, aqui, é o da autonomização da função "reflexiva" do pensamento. Desentranhada parcialmente da totalidade de significação cultural de que emerge, a cada momento, estabilizada no tempo e portátil no espaço (*scripta manent*), a escrita permite mais amplamente uma formalização do pensamento que a suscitou originalmente, uma autonomização da "consciência" e "crítica" às condições de sua produção (uma hermenêutica), uma disposição em distinguir e sopesar as implicações diferenciais da "letra" e do sentido prático das normas sociais (uma ética). Isso é bem expresso pelos efeitos da sistematização doutrinária, escrita nas religiões mundiais (como nas chamadas civilizações do livro: judia, cristã, maometana).

A emergência desse patamar de "reflexividade", tão crucial para o destino da humanidade, tem implicações imediatas sobre todos os outros recursos de memória. A escrita contamina-os com seus novos horizontes de permanência, seja recobrindo-os diretamente com sua trama sob a forma das inscrições, seja reproduzindo-os simbolicamente, sob a forma dos mapas, das descrições, dos relatos, dos comentários, das paráfrases e das enumerações. Surgem, enfim, ao lado dos monumentos, os arquivos e as bibliotecas – locais sagrados de uma "reflexividade" crescente (mais tarde acompanhados pelas academias e pelas universidades).

Em alguns contextos culturais específicos, esses efeitos de racionalização e reflexivização permitiram a emergência de um novo lugar social de memória: a experiência pessoal, individual. Isso é, para nós, a evidência mais direta, o sentimento de senhorio de uma vida própria, insubstituível e significativa, algo inconcebível para a maior parte das culturas. As pessoas são, aí, fragmentos de conexões sociais mais amplas; seu sentimento de identidade não se afasta do adscrito papel previsível, senão numa margem de ação e variação, também previsível.

Jean-Pierre Vernant descreve como pôde emergir na Grécia Antiga uma condição pessoal que – sem deixar de estar socialmente demarcada – ensejava a seu portador uma inquietação toda nova a respeito de sua identidade: o desejo de "imortalidade individual" manifestava-se em diversos cultos de mistério, por elaborações muito peculiares da memória, considerada o vetor por excelência da continuidade buscada. Veja-se o estatuto de reencarnação e memória entre os órficos e os pitagóricos, por exemplo (Vernant, 1973).

Essa abertura social dos recursos de memória às elaborações ditas individuais viria a constituir um dos filões mais ricos dos desenvolvimentos ocidentais, por força da crescente preeminência da ideologia do "individualismo", disseminada a partir de dentro da cosmologia cristã (Duarte e Giumbelli, 1994). Lembremo-nos de que a categoria "memória" veio, mesmo, designar um modo literário comemorativo da continuidade das identidades individu-

ais: as "memórias". Por outro lado – e em decorrência desse deslizamento –, o fenômeno da memória passou a ser crescentemente confundido com a função psicológica intraindividual que o sustenta e, em algum momento de nossa história – provavelmente no século XIX –, passou a ser necessário empregar a expressão "memória social", a fim de enfatizar o caráter coletivo, construído e abrangente de todos os fenômenos da identidade persistente no tempo.

A individualização da memória implicou um redobrado reforço de sua relação com a reflexividade. Infinitamente perseguida pela especulação filosófica, a "função psicológica correspondente" viu-se atribuída de grande valoração, figurando entre as prestigiosas irmãs da "razão" e da "imaginação", por exemplo, em Bacon. A elaboração de uma "subjetividade" densa e preciosa depende da construção e do povoamento de um "castelo interior" (expressão de santa Teresa d'Ávila) que, já desde o Renascimento, devia ser construído conscientemente, cultivado formalmente, como um *theatrum mundi* (Yates, 1974). Todo o desenvolvimento da *Bildung* romântica, uma das bases da construção do modelo do intelectual moderno, exige um investimento acentuado nos recursos da memória individual, em que se acumula, pouco a pouco, o tesouro de uma experiência singular, o microcosmo do sujeito pleno, rico de si (Duarte, 1983b).

A par da reflexivização intelectual e ética – construída sobre o modo do "privado", desenvolveu-se, na cultura ocidental, a partir do Renascimento, também uma reflexivização estética, essencialmente pública, associada aos deslocamentos da antiga identidade aristocrática, para o cumprimento das novas funções políticas dirigentes. Os novos "príncipes", religiosos ou seculares, assumem explicitamente a tarefa de encadear suas identidades individuais, seu gosto estético, à expressão identitária (e suntuária) de suas "dinastias", "nações", "cidades" e "épocas". Essa singular disposição, coetânea do empreendimento sistemático de recuperação da "memória" das culturas clássicas e de constituição de um mercado de bens móveis de "arte", implica a organização de todo um novo

aparato de recursos de memória, centrado na estratégia das "coleções". A ideia moderna dos museus nasce totalmente aí, dessa conjugação muito singular da "memória coletiva", social, pelas novas vias da personalização, da personalidade de um "colecionador" (que podia acabar participando de uma série de "colecionadores", como os papas ou os príncipes de determinada dinastia).

Uma das dimensões mais notáveis desse processo, com implicações indeléveis para todos os fenômenos da memória social contemporânea, é o fato de que as coletividades políticas passaram a ser constituídas de atributos de memória, pensados por analogia com os que se haviam montado para as memórias cultivadas das elites ocidentais, a partir do Renascimento. As "nações" que se vão constituindo entre os séculos XVII e XIX vão paulatinamente incorporando uma preocupação sistemática com o tesouro acumulado ao longo do tempo, em seu território, e nas práticas de sua população, construindo uma identidade forjada e esmerilhada com esses curiosos amálgamas de restos culturais. Os filósofos românticos constroem, com base em Herder e Rousseau, a teoria dessas reconstruções, a partir da ideia de um "espírito coletivo" a ser celebrado nessas obras de memória de crescente importância. Surgem, assim, no começo do século XIX, a filologia, os estudos de folclore, a arqueologia, as "ciências da antiguidade" e a preocupação sistemática com a preservação do passado perdido. Nem é preciso explicar muito como a busca do conhecimento e preservação da "natureza" obedece ao mesmo impulso, mesclando na "história natural" os fenômenos biológicos, geológicos e antropológicos.

Mais uma vez é fundamental ressaltar os efeitos dessa racionalização generalizada da relação dos sujeitos individuais e das coletividades individualizadas com as marcas de suas identidades acumuladas ao longo do tempo. Nem o projeto sistemático de classificação, empreendido a partir de Lineu nas Ciências Naturais, nem o surgimento de todas as Ciências Humanas (desde a História, a Filologia e a Arqueologia, até a Sociologia, a Psicanálise e a Linguística) poderiam ser concebidos sem essa "autonomização

dos acervos" originários de arquivos, bibliotecas, gabinetes, coleções, museus, jardins botânicos e zoológicos, cidades, monumentos e sítios preservados cada vez mais conscientemente. Boa parte da ciência moderna decorre, assim, das possibilidades críticas, reflexivas, abertas pela sistematização dos fundos de memória organizados maciçamente no Ocidente entre os séculos XVII e XIX.

É preciso, ainda, ressaltar que nesse contexto está em jogo não apenas uma tarefa acumulativa linear de avanço do conhecimento científico, tal como se o imagina comumente, mas a intervenção de princípios críticos revolucionários, transtornadores da direção de toda a nossa cultura erudita. Creio que posso resumi-los numa categoria geral: a da incorporação à consciência ocidental da dimensão da "diferença", manifestável numa miríade de efeitos sociais precisos.

A universalização do humano, construída como crença e instituição a partir do Renascimento (pela laicização de antigos postulados da cultura cristã) demandou uma cobertura radical dos fenômenos em todos os níveis, seu registro sistemático, a recuperação permanente de sua memória por todos os instrumentos possíveis. O século XIX é balizado por uma "rede de memorização implacável": todos os recursos dos deslocamentos da informação e da impressão dos sinais vão sendo postos ao dispor de uma rede de eficiência crescente. A antigos museus, bibliotecas e coleções acrescentam-se as redes de publicações científicas, os censos demográficos e econômicos, a gravura de descrição científica, os institutos de Geografia e Estatística, os romances naturalistas, os observatórios de Astronomia e Geofísica, as observações clínicas, as mensurações da Antropologia Física, a pintura de paisagens, os relatos etnográficos, numa interminável parafernália de produção de "data".

É dessa pletora de informação memorizada, disponibilizada aos mais diversos rearranjos críticos, que emergirá a possibilidade de sistematizar as inquietações românticas com a fronteira e o avesso da razão. O que não se poderia de outra forma expressar senão como um balbucio irracionalista, misticizante, pode hoje articular

"propostas verdadeiramente alternativas ao exercício irrelativizado da universalização", fazendo uso dos mesmos instrumentos reflexivos que tinham presidido à coleta e ao registro generalizados. O débito de Nietzsche com a pesquisa filológica e arqueológica, o de Freud com a pesquisa neurológica e psiquiátrica (aliás, também arqueológica), o de Durkheim com os relatos etnográficos e demográficos bem podem ser ilustrados com o exemplar monumento de *O suicídio*, a primeira obra revolucionária desse autor. Aí encontramos minuciosamente retrabalhado o imenso acervo de dados demográficos acumulados sobre a saúde, a doença mental e o suicídio entre as nações, as regiões, as religiões e as classes sociais, produzindo o primeiro monumento afirmativo da percepção de que alguma outra ordem de causalidade perfilava-se por trás da aleatoriedade das decisões humanas de autodestruição. Sobre um território de sombras, estendia-se uma nova ciência, a Sociologia, disposta a incorporá-lo às luzes, abrindo novas nuanças, matizes de cinza entre a razão e a não razão (Durkheim, 1977). Um novo território de reflexividade, fundamental para os desenvolvimentos da consciência do século XX.

A desmedida disposição de retenção universal pela memória (ou pela memorabilidade, se me permitem o uso da palavra) impõe uma verdadeira "reentronização" de Mnemósine, como propus e analisei em outra ocasião. Com efeito, se o critério último da sacralidade é o da referência ou representação da "totalidade", poucas instituições modernas poderiam ser mais sagradas do que o complexo das instituições da memória. Enfatizo, particularmente, os investimentos sobre a memória individual, transmutada com a criação dessa memória paradoxal que é o "inconsciente" (uma permanência significativa e elaborável do que escapa à memória imediata) – com seus mitos e ritos regulares.

Mas esse valor de totalidade pode ser percebido por trás de todos os esforços reiterados da "indústria da informação", por exemplo. Uma parte importante da tecnologia contemporânea, sua ponta de lança – e a economia que lhe corresponde –, decorre da obsessão pelos "data", pela retenção e disponibilização

do registro de todo e qualquer aspecto das atividades humanas (ou das naturais por elas afetadas), numa desesperada tentativa de reconstituição da totalidade perdida pela fragmentação racional do mundo. Fotografia, cinema, gravadores, computadores, CD-ROMs, *zip drives*, desembocaram recentemente na constituição do mundo virtual das redes de internet, imensa paráfrase do mundo objetivado em ação, por onde será possível acessar, em princípio, cada um de nós, no recesso doméstico, todos os bancos de dados do universo. Não é à toa que os mesmos temores que a escrita suscitou lá onde, incipientemente, ofereceu-se como recurso objetivado de memória surjam entre nós, quando tão imenso e novo recurso parece se substituir à elaboração íntima, vivenciada, experienciada, da memória e da rememoração.

Importantíssima dimensão dessa gigantesca objetivação da sagrada memória em curso há mais de um século é a constituição da casta sacerdotal correspondente. Estamos aqui, hoje, celebrando um dos rituais desse fascinante culto: inaugurando mais um curso de clérigos da informação e da memória, que tão logo serão postos a seu desvelado serviço e reproduzirão, com a contrição profissional que deles se espera, o precioso aparelho de crença e salvação das instituições da memória moderna. Durkheim (1970) celebrou, em um artigo memorável do final do século XIX, o nascimento da categoria dos "intelectuais"; papel social mais recente do que se imagina. O artigo foi concebido como mais uma peça de combate da formidável luta ideológica em que consistiu o Caso Dreyfus. Contra uma atitude de conformismo e linear reprodução dos valores da cultura, Durkheim acentuava que cabia aos "intelectuais", que tinham acabado de subscrever um famoso manifesto, em defesa do capitão injustamente acusado, representar os valores da "liberdade do pensamento" moderno. Esse era, na verdade, seu caráter distintivo: o de servidores da reflexividade que impõe a razão livre dos impedimentos da tradição. E, por fazê-lo ao serviço de uma liberdade que é a liberdade do pensamento e, portanto, da razão, devem fazê-lo de forma bem treinada e profissional, com racionalidade, organizando os instrumentos do saber retido pelos

recursos de memória, para o serviço da crítica e da reflexão. Essa era a ética de um típico representante das primeiras gerações de *cadres*, clérigos laicos formados no espírito da nova nação francesa, herdeira dos ideais da Revolução, que se espelha até hoje no formidável aparelho escolar e acadêmico daquele país. Poucos desafios serão maiores para uma nação periférica, como a nossa, do que a de reproduzir seus quadros de profissionais da memória, de clérigos da função sagrada de portar e garantir os sinais de todos os nossos valores: identidade nacional, identidade cultural; condição da relação entre cada identidade pessoal e os conjuntos significativos contra os quais poderão desenhar sua legitimidade (ou não).

Como enfatizava, porém, Durkheim, essa tarefa sacerdotal não se faz do modo habitual no quadro das demais culturas. Entre nós, ela deve conceber-se e processar-se não como estereotipia, reprodução convencional das formas tradicionais, mas como contínua dedicação à abertura e "liberdade intelectual", ao ideal da razão em progresso: crítica e reflexão.

Efetivamente, nenhuma outra cultura acentuou tão gravemente a diferença entre a dimensão objetivada da cultura (ritos, crenças, instituições, objetos e costumes) e a dimensão "subjetiva": a vivência ou experiência vivida de todas as coisas sociais. Essa diferença suscitou inclusive a sábia formulação de Georg Simmel da oposição entre "cultura objetiva" e "cultura subjetiva", codificando um princípio cosmológico ocidental, enfatizado particularmente na versão romântica de que ele era herdeiro (Simmel, 1971). O que se deve reconhecer é que, na cultura ocidental moderna, a hegemonia da ideologia do individualismo ensejou uma forte associação entre identidade individual e vitalidade cósmica, o que faz com que se desconfie sistematicamente do mundo objetivado, desvitalizado das intenções pessoais. Esse princípio ideológico exige uma permanente dedicação ao arejamento do gigantesco depósito cultural de que dispomos, da assombrosa memória objetivada nas instituições. Com a mesma força e o mesmo empenho com que construímos esse aparelho sistemático de coleta e guarda de todas as coisas, tememos que ele se desvitalize, que se torne apenas um "arquivo morto", um cemitério da experiência passada.

Mas tememos, sobretudo, a "inautenticidade" dos investimentos de revitalização. A visitação, o uso, o arejamento dos acervos de memória não podem ser serviços farisaicos dos sacrários, um mero incensamento de ídolos petrificados. Deve ser uma prática intensa e comprometida, reflexiva e crítica, implicando os agentes na coisa visitada, consultada, de modo a permitir a emergência da verdadeira vida: a que brota pela ação da força subjetiva, íntima, sobre o imenso solo das criações passadas. Assim, os enormes recursos tecnológicos de disponibilização da memória acumulada, objetivada, de que dispomos não nos são suficientes. Na realidade, tememos mais fortemente, ainda que eles apresentem apenas um simulacro de vitalidade, uma gigantesca e estéril agitação superficial entre os acervos e as intenções. Esse é, sem dúvida, o maior desafio que hoje se apresenta aos profissionais da memória: o de como assegurar que os extraordinários recursos de que se pode lançar mão mantenham o comprometimento reflexivo dos fiéis (e dos sacerdotes). Permitir, nos termos de Max Weber, que o carisma, o comprometimento subjetivo e a força vital permaneçam circulando no aparelhamento burocrático da memória.

Eis o sentido dessa "inauguração": lembrar que os antigos sistemas divinatórios, de augúrios, baseavam-se na possibilidade – sempre ansiada pelo espírito humano, em face da multiplicidade permanente do real – de poder prevê-lo ou propiciá-lo por uma divinação, adivinhação, dos sinais pela consulta aos protocolos da tradição (como ainda se vê no nosso horóscopo, por exemplo). Para o essencial de nossa cultura ocidental moderna, porém, o que nos cabe é decifrar, pelos recursos de memória e reflexão disponíveis, as brechas do virtual, não para conformá-lo aos traços do passado, mas para materializar nossa crença e expectativa numa "permanente vitalização da matéria", uma contínua colonização do futuro (nos belos termos de Octavio Paz), construção das luzes propiciatórias dos passos novos vindouros.

Essa é a vocação e o sacerdócio a que vocês deverão, doravante, aprender a responder.

Referências

BATESON, G. *Naven*: a survey of the problems suggested by a composite picture of a New Guinea tribe drawn from three points of view. Stanford: Stanford University Press, 1967.

DUARTE, L.F.D. A construção social da memória moderna. *Boletim do Museu Nacional*. Nova Série – Antropologia, 41. Três ensaios sobre pessoa e modernidade, p. 1-69, 1983a.

_____. O culto do eu no templo da razão. *Boletim do Museu Nacional*. Nova Série – Antropologia, 41. Três ensaios sobre pessoa e modernidade, p. 1-69, 1983b.

DUARTE, L.F.D.; GIUMBELLI, E.A. As concepções de pessoa cristã e moderna: paradoxos de uma continuidade. *Anuário Antropológico*, 93, 1994.

DURKHEIM, E. L'individualisme et les intellectuels. In: FILLOUX, J.-C. (ed.) *La science sociale et l'action*. Paris: PUF, 1970.

_____. *O suicídio*. Lisboa: Presença, 1977.

SIMMEL, G. Subjective culture. In: LEVINE, D.N. (ed.) *On individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971 [1908].

VERNANT, J.-P. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel, 1973.

YATES, F. *El arte de la memoria*. Madri: Taurus, 1974.

Nos dias de feira, a animação era grande: centenas de camponeses isolados saíam de seu barraco para a ocasião, com toda a família, viagem de vários dias que permitiria, uma vez no ano, vender um vitelo, uma mula, uma pele de anta ou de suçuarana, algumas sacas de milho, de arroz, ou de café, e levar em troca um corte de algodão, sal, querosene para a lamparina e algumas balas de espingarda.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*.

Lamparina. (Do esp. *lamparilla*) S. f. 1. Pequena lâmpada. 2. Pequeno recipiente com um líquido iluminante (óleo, querosene, etc.) no qual se mergulha um pequeno disco de madeira, de cortiça ou de metal traspassado por um pavio que, aceso, fornece luz atenuada [...].

Novo Aurélio – O dicionário da língua portuguesa

Esta obra foi composta em Fairfield e Optima Nova
e impressa em papel offset 75g/m² pela Morada do Livro
para a Lamparina editora em março de 2009.

Antropólogos, educadores, sociólogos, museólogos e uma gama diversificada de profissionais do campo das Ciências Sociais e Humanas são requisitados pelo poder público para formular novas metodologias de pesquisa e novas estratégias de ação, capazes de dar conta de uma concepção de patrimônio atual. Segmentos sociais diversos reivindicam lugar de destaque para diversas manifestações culturais. Os exemplos se multiplicam nos âmbitos federal, estadual e municipal, passando pelos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário.

Seria um efeito da disseminação do conceito antropológico de cultura, em que a ideia de diversidade consolida-se como força motriz em oposição ao conceito iluminista de cultura como civilização e erudição, lugar de acesso de poucos? Talvez.

O leitor encontrará neste livro reflexões instigantes e atuais, desenvolvidas por autores que já há algum tempo vêm discutindo esse tema em seminários, congressos, bancas e encontros informais. Alguns capítulos foram produzidos em seminários realizados pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e pelo Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), de cujo corpo docente são integrantes os idealizadores e organizadores desta obra, Regina Abreu e Mário Chagas.

lamparina

leia mais lamparina
ISBN 978-85-98271-59-0