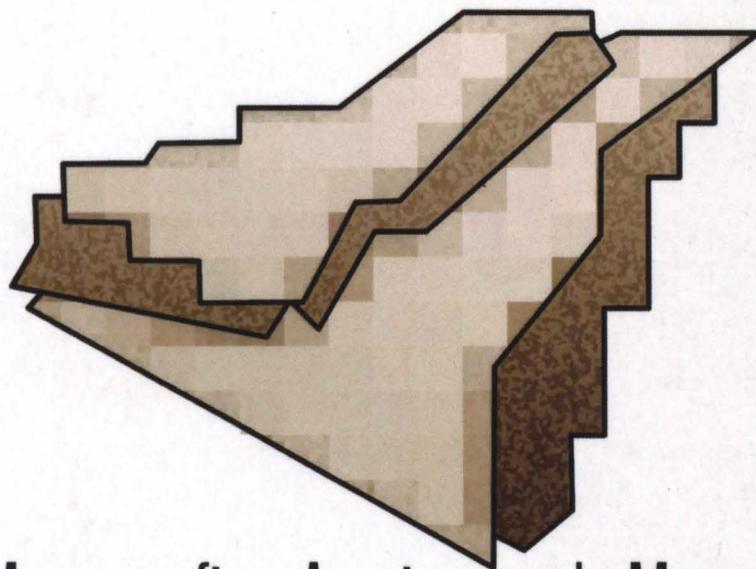


Cêça Guimaraens
organizadora

UFRJ FAU PROARQ



Museografia e Arquitetura de Museus

Identities e Comunicação

Museus, ruínas e paisagens: patrimonialização e disputas de sentidos

Regina Abreu

Paisagem, ruínas e a experiência do “flaneur” no contexto moderno

No contexto do Ocidente moderno, o tema da paisagem adquiriu singular contorno no período imediatamente posterior à Revolução Francesa. Neste período, como assinala André Chastel, ocorreu importante afirmação de uma concepção nova de patrimônio que foi determinante nos anos que se seguiram para definir certos temas relacionados à ocupação do espaço. A primeira grande novidade é que o patrimônio passou a estar relacionado a um coletivo entendido como nacional. A segunda grande novidade é que o patrimônio colocou em movimento duas forças, a de preservação e a de destruição. O final do século XVIII e o início do século XIX foram pródigos em relatos de degradações, profanações e destruições de estátuas, igrejas, palácios. Todo um movimento de intelectuais iluministas foi posto em marcha para forjar um sentimento cívico de que era preciso preservar obras de arte, prédios históricos, palácios, igrejas, vestígios de outras culturas e civilizações. E também de que todas as aquisições artísticas e culturais de diferentes grupos sociais a partir daquele momento passavam a pertencer a um coletivo maior, a nação. Comissões e grupos de trabalho foram criados como a Comissão das Artes que foi precursora das instituições de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional. Chastel menciona

que é neste período que “o sentido do patrimônio, isto é, dos bens fundamentais inalienáveis se estendeu pela primeira vez na França às obras de arte, tanto em função dos valores tradicionais nelas incorporados como em nome de um sentimento novo de bem comum, daquilo que constitui uma riqueza moral para a nação”.¹ É neste contexto que aparece a noção de vandalismo como atentado criminoso ao patrimônio. Os movimentos populares tendiam a demolir edifícios, portas, monumentos onde se inscreviam os nomes e a glória dos reis, vistos como testemunhos da opressão. Logo gerou-se uma inquietação diante das vontades de esquecimento e destruição e, em nome da arte, procurou-se construir um movimento oposto que preservasse para o conjunto da nação objetos, edifícios, palácios, monumentos identificados como de “valor artístico”. Em 1792, um Comitê destinado à preservação das obras de arte estabeleceu alguns pressupostos para uma ação que colocasse um freio nos anseios de destruição das lembranças do despotismo quando estes anseios ferissem obras de arte que pudessem ser usufruídas por todos. Alguns dos administradores da época como o abade Grégoire deixou documentada as dificuldades encontradas para a contenção das ondas de destruição. Ele narra que teria sido necessário conter ações de fúria que chegavam a propor o incêndio de bibliotecas públicas. “De todos os lados, partiam ataques a livros, quadros, monumentos que traziam emblemas da religião, da feudalidade, da monarquia. Foi incalculável a perda de objetos religiosos, científicos, literários.” O abade relata que quando pela primeira vez, ele propôs o fim destas devastações, foi chamado de fanático e recebeu a acusação que, sob o pretexto de conservar as artes, desejava salvar os troféus da superstição.

1 Chastel, André. “La Notion de Patrimoine”, in: Nora, Pierre (org.) Les Lieux de Mémoire, La Nation, Paris, ed. Gallimard, 1986, pág. 413

Entretanto, tão grandes teriam sido os excessos que todos acabaram concordando com ele promulgando no Comitê de Instrução Pública uma recomendação contra o vandalismo. Segundo o abade, o nome vandalismo teria sido criado por ele para cortar pela raiz o efeito cascata das destruições contra as artes e os patrimônios.

O sentido da noção de patrimônio associado à idéia de bem público e à memória de um coletivo incrementa-se durante o século XIX. Ao lado do movimento de preservação de bens considerados referências para uma sociedade, não podemos esquecer que as cidades cresciam trazendo os especuladores imobiliários. A destruição de prédios e monumentos também era motivada por interesses comerciais motivados pelo capitalismo industrial. Em 1832, o escritor Victor Hugo escreveu um artigo que se tornou célebre onde dizia que quaisquer que fossem os direitos da propriedade, não se devia permitir que ignóbeis especuladores destruíssem edifícios históricos e monumentais. Para ele, haveria dois aspectos importantes nestes edifícios: sua utilidade e sua beleza. Mas, enquanto no aspecto utilitário, o prédio pertencia ao proprietário, no aspecto da beleza o prédio pertencia a todos (tout le monde). Este artigo emblemático sinalizou dois aspectos que seriam decisivos para a aquisição de um significado ocidental moderno da noção de patrimônio: de um lado, o conceito universal do **belo** que desaguará na noção de um patrimônio universal ou da humanidade e, de outro lado, na crescente hegemonia da **visualidade** no campo patrimonial.

O patrimônio passaria cada vez mais a ser compreendido como um bem público **para ser visto**. Podemos pois afirmar que a centralidade da noção de patrimônio que se afirmou durante os séculos XIX e XX caminhou lado a lado com o **paradigma oculocêntrico** da sociedade moderna. O sentido da visualidade terá a primazia sobre os demais. **É nesta chave que o tema da paisagem adquire especial significação.**

Preservar o patrimônio passou a significar também preservar uma paisagem, um cenário no espaço das metrópoles, um lugar para ser visto, contemplado, admirado. As novas configurações das cidades modernas passaram a incluir uma estética pautada na conjugação de elementos do passado com novas aquisições do capitalismo industrial. Prédios, monumentos, museus, obras de arte tornaram-se elementos de construção de paisagens nas cidades modernas. Estas referências do passado foram apropriadas por narrativas modernas no espaço urbano convivendo lado a lado com diversos outros elementos que expressavam o progresso e a crença no futuro expressando a polissemia e a multiplicidade de informações das novas cidades. O caso francês é emblemático. Em meados do século XIX, o arquiteto Viollet-le-Duc empreendeu um dos maiores esforços de restauração do espaço público na capital do país. Conjuntos arquitetônicos foram restaurados visando constituir nova funcionalidade e estabelecendo importantes referências visuais nos principais espaços públicos da cidade. O importante a assinalar é que as restaurações de prédios, monumentos, museus, obras de arte não constituíram reproduções puras e simples do passado. O que ocorreu foi um movimento novo de apropriação de elementos do passado num contexto de crença e exaltação do futuro. As importantes restaurações e os emblemáticos movimentos de preservação do patrimônio nos novos cenários urbanos também não foram uma reprodução pura e simples de todos os passados impregnados nos prédios em ruínas ou nos objetos salvos do vandalismo dos grupos sociais emergentes. Os movimentos patrimoniais que incluíam a identificação, a restauração, a preservação, a difusão de bens móveis e imóveis foram o produto de escolhas, seleções, decisões, julgamentos. Os agentes do patrimônio não nasceram de movimentos sociais isolados ou contrários às novas tendências de administração do espaço urbano. Pelo contrário, eles formaram desde

sempre o que havia de mais moderno nas administrações nacionais, regionais ou locais. Seus ideais não eram nostálgicos, mas sim de universalizar as conquistas do mundo burguês. Assim, como administradores públicos, os agentes do patrimônio também tiveram que se perguntar: o que preservar? Quais prédios restaurar? Quais dos usos ou das características de um prédio ou de um palácio priorizar numa restauração? Quais estilos arquitetônicos manter e valorizar e quais os estilos arquitetônicos descartar ou apagar? Quais memórias iluminar e quais memórias apagar?

Desse modo, a ação patrimonial teve como marca fundante a noção de que o objeto da preservação e da restauração não seria nunca um objeto total, mas uma seleção limitada e intencional. Este movimento fez com que todos os chamados patrimônios expressassem também ruínas. Ao selecionar um aspecto de memórias múltiplas e polissêmicas e ao concentrar os esforços para iluminar este único aspecto, o movimento de patrimonialização seria também um movimento de apagamento. Desse modo, é preciso chamar a atenção para o fato de que como ruínas, os bens tombados ocultam também diversas ocupações e usos sociais. Um palácio que serviu a uma dinastia de reis e que depois foi sede de governo e depois museu e depois ainda passou por um período de decadência para depois ser revitalizado e tornar-se uma biblioteca ou um centro cultural. Um casa que serviu de residência a um industrial que a vendeu para um comerciante que virou casa de cômodos que foi adquirida pelo Governo para ser restaurada para abrigar uma biblioteca. Uma casa erigida em cima de um antigo sambaqui que serviu de residência a um barão de café que foi vendida a um industrial e abrigou uma fábrica de tecidos e que ficou em ruínas até que a prefeitura local a adquirisse para fazer uma escola. Todos estes exemplos apontam para a complexidade de sentidos e de significados que os patrimônios mais passara a

ocultar do que evidenciar. O enorme esforço de restauração de prédios históricos que fêz Violet Le Duc em Paris transformando a cidade numa exuberante vitrine de vestígios do passado pode ser apresentada como exemplo emblemático da conjugação destes dois movimentos: o da lembrança e o do esquecimento. Analisando as imagens dos prédios restaurados, como fez Bruno Foucart, ficam explicitados os apagamentos, os silenciamentos, os deslizamentos de sentidos.²

Chegamos pois a um tema central formulado por Walter Benjamin na primeira metade do século XX que soou como uma profecia para os anos vindouros: a modernidade se converterá num mundo em ruínas. A instabilidade dos sentidos assombrará o mundo moderno. A velocidade das transformações imporão ao homem moderno um mundo presentificado, onde se tornará praticamente impossível a preservação das referências com suas nuances, seus múltiplos e variados significados. O mundo moderno será sinônimo de novidade, apelando para a atualidade da informação. Nesta nova e original configuração, haverá uma desvalorização não do passado, mas da experiência, da tradição, dos elos que permitem aos sujeitos a articulação de múltiplas temporalidades. O patrimônio segundo a vertente benjaminiana expressará este passado fetichizado, concebido como uma informação sobre aquilo que já se foi, opondo-se portanto ao passado atualizado como experiência, como vínculo entre sujeitos que se conectam através das gerações. Todo este movimento terá como cenário o espaço urbano, lugar de entrecruzamento de tradições e culturas, de rapidez, de fluidez. O mundo rural com sua lentidão, com seu tempo de longa duração se perderá inexoravelmente.³

2 Foucart, Bruno, "Violet-le-duc et la restauration", in: Les Lieux de Mémoire, vol. II, La Nation, Paris, Éditions Gallimard, 1986, pág. 613-649.

3 Caiafa, Janice, A Aventura das Cidades: Ensaio e Etnografias, RJ, ed. FGV, 2007

Entretanto, diferentemente do que poderia se esperar, Benjamin não vê com maus olhos o espaço urbano. Pelo contrário, ele se deixa fascinar pelas possibilidades que a movimentação das grandes cidades traz com a diversidade humana, os variados estímulos e o ambiente de descontinuidades que interpelam os sujeitos e exigem deles novas posturas e modos de agir. Benjamin vai propor caminhos para a recuperação dos sentidos no espaço urbano. Ele vai centrar seu olhar não numa direção do preservacionismo, das políticas de patrimônio, mas nas possibilidades que os indivíduos teriam para não se deixar engolir pelas transformações velozes e pela compressão do tempo (a presentificação). Com Benjamin, poderíamos pensar a modernidade como um espaço-tempo liso e que caberia aos homens assumir o protagonismo de suas vidas transformando este espaço-tempo de liso em rugoso, com reentrâncias, possibilidades, conjugações entre diferentes temporalidades.

E é a partir de seu encontro com a poesia de Charles Baudelaire que o filósofo alemão sugere, no contexto da configuração moderna, algumas das mais criativas saídas para a retomada pelos sujeitos modernos da possibilidade da experiência. Sua principal aposta está na afirmação pelos sujeitos modernos de novas atitudes que os capacitem para um distanciamento e uma reflexão frente a uma enxurrada de estímulos a que passaram a estar expostos. Benjamin elogia a atitude do “flâneur”, encarnada por Baudelaire, o observador apaixonado que caminha no espaço urbano e procura conviver com o movimento, o instante fugidio, a paisagem permanentemente transformada e vai construindo novos sentidos não se deixando oprimir pelas violentas transformações do mundo à sua volta. Apenas o “flâneur”, movendo-se pela cidade com um sentido poético, seria capaz de realizar uma escavação das camadas topográficas do espaço urbano. Sua tarefa consiste

em encontrar as “correspondências” entre o antigo e o moderno, em articular a tradição no novo, na fantasmagoria de um mundo cercado por mercadorias.

O “flaneur” terá que lidar também com as implicações de certos dispositivos modernos, como a reprodução tecnológica da arte, nas mudanças da capacidade de percepção do mundo. Benjamin destaca uma espécie de “choque perceptivo” gerado por estes dispositivos desencadeando novas formas de olhar. As técnicas de colagem e de montagem - procedimentos típicos das vanguardas, cooptadas pelo cinema e pelo rádio, e naturalizadas na praxis vital da experiência moderna - se relacionam com a emergência desta qualidade tátil, sinestésica, orgânica, que possibilita o que Benjamin nomeia como “recepção na dispersão”. Ele chama ainda a atenção para as possibilidades de leituras que a modernidade engendra e que faz do leitor também um autor, um protagonista, um intérprete. Além disso, é a própria cidade, como espaço de exibição das mercadorias “poetizadas” (a fantasmagoria do novo) que transforma e reestrutura as faculdades perceptivas. O “choque” traz o sentido da fragmentação, da descontinuidade e da impressão brusca mas também envolve a possibilidade de relação com o diferente, o exercício possível de construção da subjetividade na relação com a alteridade.

Benjamin, “flaneur” por excelência, colecionador incansável, sugere que se maneje a cidade como se o mundo fosse um texto. Como assinalou, Sandra Valderatto, em Benjamin, o fragmento e a reticência adquirem uma importância teórico-metodológica por oposição a explicações esquemáticas, totalizadoras e fechadas. A partir do projeto de colecionar, Benjamin visa captar um ritmo diferente nas coisas e reconhecer novas configurações que não estão visíveis a priori. Esta forma de captação reticular, intersticial, constitui o princípio

geral a partir do qual ele acredita ser possível reconstruir os nexos perdidos com o choque da modernidade.⁴

Vamos então reter a alusão ao “flaneur” e a proposta de “perambular” ou “deambular como estratégia para se inserir e se apropriar da dinâmica urbana fugidia, ilusória e transitória da cidade moderna. O “flaneur não é um simples passante ou um contemplador nostálgico, ele se incorpora na multidão, percorre as galerias, enxerga as vitrines, se perde pelas ruas na busca pela memória, procura extrair o eterno do transitório. Podemos perceber a preocupação de Benjamin com a recuperação dos sentidos do passado na indagação: como faz o indivíduo para traduzir sua necessidade interior de recordação no meio de uma realidade externa fragmentada? Assim o “flaneur” vai se apropriar do espaço urbano da cidade

4 Valderatto, Sandra. Lo Urbano como la experiencia de la modernidad, Baudelaire según Benjamin. Disponível em http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/288/Valdettaro_Anuario_5.pdf?sequence=1 Segundo a autora, na visão de Benjamin, “El contexto urbano produce una profunda transformación en los modos de percibir la realidad en todos sus niveles, tanto espaciales como temporales. La percepción opera como una serie de colisiones impactantes, mecánicas, discontinuas, tanto de naturaleza táctil como óptica. Desde el simple acto de encender un fósforo hasta el movimiento mecánico de levantar el teléfono o el de “disparar” la cámara fotográfica, desde la fragmentación y yuxtaposición de la página de anuncios de un periódico hasta el tráfico de la ciudad, todo parece señalar, como apunta Baudelaire, a la multitud como una especie de “reserva de energía eléctrica”. Es por ello que “la técnica ha sometido el sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja”, semejante al “ritmo de la producción”. Se trata entonces de una transformación estructural que tiene que ver con los cambios en las condiciones de trabajo desde el artesanado a la producción industrial. La interconexión de los distintos momentos presentes en el proceso de trabajo manual se “independiza” cosificándose “en la cinta sin fin frente al obrero de la fábrica”; es un tipo de existencia-impacto y de uniformidad que irradiaba su modalidad a todos los ámbitos de la vida. Y aunque ni Poe ni Baudelaire realizaron estas asociaciones, sus figuras literarias vuelven transparentes este vínculo entre civilización y barbarie. En Baudelaire, la figura del desocupado y el juego de azar como proceso remiten a este vínculo. “En el juego de azar el llamado coup equivale a la explosión en el movimiento de la maquinaria”, ambos están vaciados de contenido. Benjamin conecta la imagen moderna del jugador con la figura arcaica del luchador en Baudelaire. Son ambos “figuras heroicas”.

moderna a partir de sua experiência como colecionador de imagens, de cenas que não lhe pertencem e que passam pouco a pouco a constituir sua memória. Visto sob este ângulo, o “flaneur” não descreve um acontecimento ou um lugar, ele o transforma. A cidade é para o flaneur ao mesmo tempo paisagem que se abre para o seu olhar e habitação que o acolhe. Ele passeia na cidade em busca dos lugares onde o passado ainda apresenta seus vestígios.⁵

A metáfora do “flaneur” pode ser compreendida como a possibilidade da revitalização da experiência no contexto urbano-industrial. Face à tendência de fragmentação e presentificação e à hegemonia do valor da informação enquanto novidade absoluta, a retomada da experiência torna-se vital para os sujeitos, pois é neste processo que eles se tornam protagonistas. O curioso argumento de Benjamin desagua na conclamação a percorrer um mundo em ruínas utilizando como ferramenta a proposta do colecionamento de imagens e fragmentos de universos desaparecidos para que sejam tecidas novas configurações, novos sentidos e, conseqüentemente, novas ações transformadoras. É importante lembrar a adesão

5 Janice Caiafa lembra que “mover-se numa cidade é uma experiência muito particular: envolve a geografia das ruas e a arquitetura da cidade, a relação com o trânsito de veículos e de pessoas, os estímulos de luzes, das lojas, as vozes humanas. É um modo de mover-se que produz, de fato, uma dança. Walter Benjamin (1995) escreveu sobre a situação de caminhar na cidade e de como o meio urbano trouxe para seus habitantes novos padrões perceptivos. Refere-se a essa experiência na cidade por vezes como uma experiência de “choque” e fala de um movimento “maníaco” que pode tomar conta do pedestre na cidade. Aí aparece a figura do transeunte, que Benjamin distingue em alguns momentos do flaneur. O transeunte tem seu movimento ditado pela agitação urbana e não frui de sua caminhada. O flaneur, ao contrário, é um habitante da cidade que deambula a seu bel-prazer. Tipicamente o flaneur anda a esmo, mas enquanto se opõe ao transeunte. Antes de tudo ele conta o tempo de seu andar, percorre as ruas em ritmo próprio. Essa distinção é intrressante porque constitui um dos momentos em que Benjamin resgata um aspecto criador na experiência moderna - aqui com a figura do flaneur.” In: Caiafa, Janice, op.cit., 2007, pág. 57.

de Benjamin ao materialismo histórico e à ideologia comunista. Sob este ângulo, a atitude do “flaneur” está longe de significar acomodação, mas pelo contrário expressa possibilidades de ações transformadoras.

A metodologia do “flaneur” e os museus: etnografia dos percursos ou transformando ruínas em alegorias

Passo então para a segunda parte deste ensaio, onde faço o relato de uma experiência de pesquisa onde busquei inspiração na figura do “flaneur” para construir uma metodologia de pesquisa. É preciso antes fazer menção ao objeto da pesquisa propriamente dito onde esta metodologia foi aplicada como um exercício. Trata-se de uma pesquisa sobre os museus do Estado do Rio de Janeiro. A proposta consistiu em mapear qualitativamente os museus existentes no Estado verificando a relação destes com as regiões onde se inserem. Em que medida os museus servem também para contar histórias sobre a região em que se encontram? Até que ponto os museus expressam histórias locais ou regionais? Estas eram algumas das perguntas que serviram como ponto de partida para o projeto que foi desenvolvido com apoio da Faperj no âmbito de um edital voltado para contribuir para a sustentabilidade do Estado do Rio de Janeiro.⁶ Nesta parte do ensaio deixarei de lado os produtos que a pesquisa realizou e me concentrarei no relato da experiência da pesquisa. Partindo das informações existentes no

6 O edital da Faperj que viabilizou o projeto foi o Edital Pensa Rio 2007 e o projeto foi intitulado “Memória, Cultura, Transformação Social e Desenvolvimento: Panorama dos Museus do Estado do Rio de Janeiro” e foi realizado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO com apoio da Escola de Museologia da UNIRIO e com a parceria do IBRAM. O projeto previu como resultados um portal (www.museusdorio.com.br) um livro, e um programa de tv com os percursos visitados (também intitulado “museus do rio”).

Cadastro Nacional de Museus que o IBRAM vem desenvolvendo, constatamos que no Estado do Rio de Janeiro há cerca de 300 museus. Estes estão distribuídos basicamente em duas grandes regiões: a cidade do Rio de Janeiro que concentra mais da metade deste número e o restante do Estado que abarca a outra parte numa distribuição muito heterogênea. Há regiões ou cidades que concentram grande número de museus como a cidade serrana de Petrópolis e há outras regiões que não contam com praticamente nenhum museu, como a região noroeste do Estado. Decidimos de imediato que a pesquisa trabalharia com amostras de museus por região e que faríamos visitas e pesquisas de campo nestes museus. Trabalhamos previamente um pequeno roteiro de visitas e fizemos contato com os museus explicando o teor do projeto e a necessidade de sermos recebidos por agentes que apresentassem o ponto de vista institucional.

A metodologia da “etnografia dos percursos” consiste em vivenciar a experiência do viajante que percorre uma região, buscando exercitar um olhar que estranha, que inquire, que indaga, que procura novos ângulos, novas perspectivas, novas faces de paisagens já vistas e consagradas. A etnografia, gênero de escritura que se desenvolveu com a tradição antropológica, guarda um parentesco com o diário de viagem ou diário de campo. Uma característica central da etnografia é o fato de que o pesquisador se inclui na pesquisa e inclui também a relação com os outros, na medida em que procura expressar o pensamento dos segmentos pesquisados, dialogar com outras culturas, com outras pessoas. É um trabalho artesanal. Na etnografia, importa o aspecto relacional, o aspecto experimental, o aspecto de construção dos dados da pesquisa a partir da visão do pesquisador no trabalho de campo.

Nosso objetivo consistiu em focalizar os museus como ruínas, onde é possível encontrar muitas histórias sobre a ocupação das regiões onde eles se encontram. Para nós interessou desde sempre mais os diferentes fragmentos, sinais e vestígios por detrás dos discursos prontos e codificados que os museus em suas monumentalidades expressam. Queríamos encontrar o Rio de Janeiro para além das paisagens consagradas, do outro lado do pão de açúcar, do Corcovado, das belas praias, da zona sul, para além da própria cidade do Rio de Janeiro. Ao focalizar o estado do Rio de Janeiro queríamos levar ao extremo as consequências da duplicidade de sentidos, de um Rio de Janeiro cidade e de um Rio de Janeiro estado. Entendemos que esta superposição de nomes não é casual. Ela implica histórias complexas, expressando forças políticas contrárias, tensões, disputas. Habitar o Rio de Janeiro expressa construções muito variadas e polissêmicas sinalizando cidadãos de uma cidade e/ou de um estado. Identidades e diferenças que falam da proximidade com o mar, com o litoral, com as conexões internacionais e que também falam do sertão, do interior, de conexões com outros estados, Minas Gerais, Espírito Santo, São Paulo. Rio de Janeiro é sinônimo de foras e dentro, cariocas e fluminenses. Cartografar o Rio de Janeiro, palmilhá-lo, percorrê-lo significa lançar-se numa aventura de trilhas, histórias, imaginários raramente coincidentes. A polifonia da região está em cada trecho englobando áreas de ocupação muito antiga, onde praticamente toda a história do país é revista e recontada por muitas gerações de grupos sociais diferentes e contraditórios. Decididamente não há registros únicos e os museus vistos como ruínas podem nos trazer um pouco desta polifonia de vozes. As pistas nos mostravam que a tendência seria caminhar por camadas de sentidos que convivem coetâneas, embora muitos séculos as separem. Numa mesma área, encontramos registros de quilombolas, bandeirantes, povos indígenas,

fazendeiros, empresários, aventureiros, viajantes. Portugueses, franceses, tamoios, sambaqueiros, turcos, italianos, africanos, tupiniquins. Como cartografar uma região tão ampla e tão repleta de imaginários? Como trabalhar com a riqueza da diversidade de museus numa região que já foi sede do Governo português, da Colônia, do Império, da República? Uma região onde se fizeram as bases da economia do país, as primeiras elites econômicas e políticas, as muitas relações de trabalho – escravidão, trabalho assalariado, serviços terceirizados-? Como não perceber de imediato que muitos dos quase trezentos museus do Rio de Janeiro contam também histórias do Rio de Janeiro, vestígios que são de antigas construções, fazendas, palácios, casas de remanescentes de quilombos, ruínas de antigas estações ferroviárias. Para a construção da nossa metodologia de pesquisa esta foi pois nossa primeira assertiva: partimos da noção de que os museus do Rio de Janeiro eram signos de múltiplas narrativas sobre si mesmos e sobre o espaço onde se inserem. Por outro lado, estas narrativas revelam um aspecto extremamente fragmentário, sinais de mundos já desaparecidos. Aliás, todas as tentativas de estabelecer grandes narrativas que os interligassem em algum sistema comum parecem ter fracassado. As classificações que outrora guiaram o universo dos museus e os subdividiram em categorias como históricos, artísticos, científicos, biográficos, etnográficos ou nacionais, locais, regionais parecem ter perdido o poder explicativo tamanha tem sido a diversidade de gêneros e a novidade no campo.

Assim encontramos lado a lado os grandes museus – como o Museu Histórico Nacional ou o Museu Nacional de Belas Artes ancorados em representações do nacional –. Há os museus centrados em personagens históricos como o Museu Casa de Rui Barbosa ou o Museu Casa de Benjamin Constant. Mas há também museus que se formaram pela nostalgia de mundos

que desapareceram como os museus ferroviários, espalhados por todo o estado e que tão bem expressam a saudade dos antigos ferroviários que viviam do trem e para o trem. Há vestígios muito antigos como os solares de Campos e Macaé que testemunharam os primeiros aldeamentos indígenas, as missões jesuíticas, os ciclos econômicos da cana de açúcar, da transformação da cultura canavieira para a cultura cafeeira e depois para pastos de gado e que agora observam atônitos a transformação da região pela força do petróleo e do pré-sal. São prédios imponentes que abrigaram originalmente corporações de jesuítas que ali fizeram as primeiras fábricas e empresas lucrativas do país. Mas, há também museus que são coleções de toda uma vida como o museu de conchas de Mangaratiba, resultado do esforço de um colecionador que conta a história das transformações do local por meio das conchas que foram desaparecendo e que ali jazem testemunhas de épocas de bio-diversidades mais pulsantes num local hoje repleto de habitações precárias, lajes, puxadinhos, prédios de pequenos apartamentos lançando-se em penhascos que se projetam para o mar. Ou ainda o museu do surf em Cabo Frio, resultado de uma coleção de um surfista fanático que é capaz de narrar por meio de seus preciosos objetos minúcias da história internacional do surf: a primeira prancha enorme de madeira, miniaturas de surfistas famosos, fotos antológicas, prêmios recebidos por destemidos desafiadores de ondas no Hawaí... Ou ainda o museu da cachaça, resultado da coleção de um antigo aviador apaixonado por rótulos de garrafa de cachaça que disponibilizou “a coleção de uma vida inteira” para visitação pública na pequena cidade de Paty do Alferes no centro sul fluminense, iniciativa que vem contribuindo para a dinamização do turismo na região.

Eles estão por toda a parte, espalhados pelo estado, sintoma de uma vitalidade enorme que abre um leque de inúmeras possibilidades de histórias e memórias. De espaços consagrados aos grandes heróis da história pátria a espaços de valorização de pequenos heróis das mais ínfimas localidades, os museus constituem hoje espaços cada vez mais relevantes respondendo ao nosso anseio por referências, elos, conexões com diferentes temporalidades. Como assinalou Andreas Huyssen, os museus nos seduzem e num certo sentido nos confortam. Aliviam o mal estar que parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltarmos para a memória em busca de conforto.⁷⁷ Mas, que conforto podemos esperar da memória e dos museus se hoje as grandes narrativas se perderam, se não há senão sentidos breves, fugazes, permanentemente construídos e negociados? Onde estão as memórias coletivas que se afirmavam em mitos e ritos? Onde estão os coletivos produtores de memórias persistentes? O que são os museus na contemporaneidade senão fragmentos cujos sentidos não escapam ao paradigma contemporâneo da fugacidade, da mudança, da velocidade? Mesmo estas instituições feitas para durar expressam cada vez mais dinâmicas de grande mobilidade. Muitos deles são permanentemente modificados, ressignificados, remanejados para atender novas demandas de público, de idéias, de tendências.

77 Huyssen, Andreas. Seduzidos pela memória, RJ, Ed. Aeroplano, 2000, pág. 33.

A metodologia da “etnografia dos percursos” nos sinaliza para múltiplas possibilidades de leitura de rotas e paisagens onde os museus configuram-se em sinais de tempos e espaços variados. Se um prédio é conservado, se um acervo é preservado, se um museu é edificado e se isto faz parte de uma política cultural num município, podemos ler este fato como significativo. Guardamos aquilo que faz sentido para nós e descartamos aquilo que não nos serve ou não queremos lembrar. A memória não se faz espontaneamente, ela necessita de agentes e suportes, e os museus podem ser lidos como estes elementos que sinalizam algo sobre aqueles que os constroem e os mantêm. E também sobre os que os modificam ou os renegam e destroem.

Assim, temos percorrido os museus que habitam o Rio de Janeiro como seres vivos, pulsantes, expressivos, que contam histórias sobre espaços-tempos, e que vem despertando no pesquisador- “flaneur do espaço urbano certo sentido de alteridade absolutamente necessário para novos sentimentos e percepções das paisagens. É preciso experimentar o recurso “flaneur” na pesquisa, aceitando o convite de Walter Benjamin. Percorrer cada cidade e de uma cidade a outra deixando-se levar pela satisfação de encontrar aberta uma porta de museu e simplesmente entrar. Solicitar a alguém que ali está que nos conte sua história e a história daquele museu. Abrir os sentidos para narradores experientes no sentido que Benjamin atribui para a categoria “experiência”: alguém que tem uma história pra contar porque inicia seu relato a partir da sua vivência, da sua relação íntima com o prédio, com os objetos, com a instituição.

Os sentimentos diante destes seres museais são diversos. Também porque são polifônicas as instituições. Assim como as lembranças. Fazer a etnografia dos percursos em museus tem possibilitado que ecoem múltiplas vozes. Os museus

são espaços com muitas camadas estratigráficas, que não raro são contraditórias. No caminho da cidade do Rio de Janeiro para a cidade de Araruama na Costa do Sol, um museu apresenta à primeira vista a memória de uma fazenda de café com vestígios do que outrora foi uma casa grande. Na parte de trás, há alguns fragmentos do que teria sido uma senzala. Mas, a grande surpresa é encontrar neste mesmo espaço ossadas e conchas encontradas numa escavação, deixando visível a memória dos sambaquieiros, povos antigos que viveram no Brasil antes dos tupi. A memória é assim. Não tem fim. Por debaixo de uma camada tem outra e outra e outra e mais outra. Memórias que nem sempre se encontram ou se combinam. Memórias que por vezes se contrastam, se enfrentam, se contradizem. O território das memórias não é um território apaziguado, pelo contrário, constitui um campo de disputas e tensões. Não é tudo que fica. Fazer uma etnografia dos percursos no campo dos museus e do patrimônio pode ser uma contribuição da Antropologia para o encontro com uma pluralidade de sentidos e significados que possibilite menos uma monumentalização do passado e mais uma humanização das memórias. É uma boa aposta.

E seguindo nosso percurso sobre os museus do estado do Rio de Janeiro, encontramos também memórias que operam como contra-memórias. Museus que longe de narrar histórias glamorosas, valorizam o esforço de populações pobres em construir suas trajetórias. Museus construídos em favelas ou em comunidades carentes. Museus com baixíssimo recurso e muita simplicidade, mas também muito eficazes no empreendimento de expressar histórias nunca antes relatadas.

Quais os significados destes espaços de memória? Quais as novidades que eles trazem? Tenho a impressão de que estas experiências estão trazendo

formas de empoderamento social e de uma nova apropriação dos sentidos do espaço, transformando territórios lisos em paisagens rugosas, iluminando o que antes era opaco e invisível. São museus recém-criados em regiões de baixo IDH, regiões periféricas e estigmatizadas de espaços urbanos. Um destes museus que encontramos na pesquisa chama-se “museu vivo do São Bento”. Foi criado num local degradado da região metropolitana do rio de janeiro: o município de Duque de Caxias conhecido no imaginário do carioca e do fluminense como local de grupos de extermínio, milícias, aliado ao fato de abrigar o maior lixão da região – o aterro de Gramacho – e ainda uma refinaria de petróleo, tudo contribuindo para a degradação da qualidade de vida dos moradores. Os moradores destas paragens áridas da região metropolitana do Rio de Janeiro frequentemente internalizam um sentimento de baixa auto-estima associando-se a um lugar periférico e relacionando-se de forma negativa com o espaço onde vivem. Suas aspirações incluem a busca por uma porta de saída deste lugar e o acesso a outros espaços valorizados socialmente. É neste contexto que a iniciativa de alguns indivíduos, militantes da memória e do patrimônio locais, me parece significativa. Ao procurar recuperar ainda que idealmente uma história local, onde um passado mais digno é acionado, este grupo articula-se num esforço de re-existência, alterando a rota de um destino aparentemente letal. Os sujeitos desta nova narrativa de esperança para o bairro de São Bento em Duque de Caxias são professores do ensino médio, a maior parte de História.

Estas iniciativas de patrimonialização e musealização inscrevem-se em novas construções de percepções espaciais e de ressignificações de paisagens visando a dignidade social num espaço socialmente degradado. Outra experiência nesta direção é o museu da Maré construído no complexo de favelas da Maré no

Rio de Janeiro. Assim como o Museu Vivo do São Bento partiu da experiência de jovens moradores do morro do Timbau que conseguiram chegar à Universidade e que fizeram deste acesso um caminho de volta para potencializar a própria comunidade onde nasceram e se criaram.

A etnografia dos percursos tem nos conduzido a mundos jamais imaginados, mundos que se situam na fronteira entre temporalidades muito distintas que ao se mesclarem ressignificam as experiências de vida e as percepções da paisagem. Nossos narradores ou guias de museus são intermediários em nossos objetivos de restaurar elos perdidos, vínculos que se romperam entre as muitas histórias que se superpuseram no contexto do Rio de Janeiro. Alguns, como os narradores do Museu Vivo do São Bento e do Museu da Maré são agentes do que Andreas Huyssen chama de rememoração produtiva, que podemos também denominar de rememoração propositiva, onde escrevendo a história de um modo novo os agentes sociais possam garantir um futuro de memória. O museu vivo do São Bento e o museu da Maré associam-se claramente à expansão e ao fortalecimento de esferas públicas da sociedade civil, onde me parece crucial esta ocupação da cidade pelos seus mais diversos cidadãos. É exatamente por meio de uma proposta de novas percepções de paisagens já tão sucateadas que se torna possível acalantar um fio de esperança no porvir. E este fio de esperança ancora-se na alteridade produzida por imagens esquecidas de um passado pleno de dignidade. E isto se dá justamente porque este passado antes de se fundar na nostalgia, pelo contrario, anuncia a potência de novos agenciamentos.

Referências

Abreu, Regina (2007) Tal antropologia, qual museu? In: ABREU, R.; CHAGAS, M. & SANTOS, M. (orgs.). Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU/Garamond.

_____ (2005) Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. In: CHAGAS, M. (org.). Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 31. Rio de Janeiro: Iphan, pp. 101-125.

CLIFFORD, James

Clifford, James. Colecionando arte e cultura. Tradução de Anna O.B. Barreto. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, p. 69-89, 1994. p.69-89.

DIAS, Nélia (2007) Antropologia e museus: que tipo de diálogo? In: ABREU, R.; CHAGAS, M. & SANTOS, M. (orgs.). Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU/Garamond.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi

(1998) Coleções e expedições vigiadas. São Paulo: Hucitec.

Chastel, André. "La Notion de Patrimoine", in: Nora, Pierre (org.) Les Lieux de Mémoire, La Nation, Paris, ed. Gallimard, 1986, pág. 413

Foucart, Bruno, "Viollet-le-duc et la restauration", in: Les Lieux de Mémoire, vol. II, La Nation, Paris, Éditions Gallimard, 1986, pág. 613-649.

Caiafa, Janice, A Aventura das Cidades: Ensaios e Etnografias, RJ, ed. FGV, 2007

Valderatto, Sandra. Lo Urbano como la experiencia de la modernidad, Baudelaire según Benjamin. Disponível em: http://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/288/Valdettaro_Anuario_5.pdf?sequence=1

Huysen, Andreas. Seduzidos pela memória, RJ, Ed. Aeroplano, 2000, pág. 33

Regina Abreu

Antropóloga, professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e da Escola de Museologia da UNIRIO. É líder do Grupo de Pesquisa “Memória, Cultura e Patrimônio” cadastrado no CNPq. É autora de ensaios e livros sobre museus e patrimônios, entre os quais o livro Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos, RJ, editora Lamparina, 2008.