

Objetos, vitrines e palavras. Da escrita de Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional às possibilidades do devir

Objects, showcases and words. From Gustavo Barroso's writing at the Museu Histórico Nacional to the possibilities of becoming

Enviado em: 30/09/2020
Aceito em: 05/01/2020

Francisco Régis Lopes Ramos¹

Resumo

Estruturado na forma de ensaio, o artigo analisa, em princípio, o papel da escrita de Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional, entre 1922 e 1959. A partir da abordagem de Roland Barthes sobre o sentido fascista da linguagem, o artigo desenvolve reflexões sobre os desafios e as dificuldades atuais diante da museologia imposta por Gustavo Barroso para dar sentido ao passado. Refletindo sobre determinado funcionamento das relações de poder entre palavras, objetos e vitrines nos museus históricos, o artigo propõe funcionamentos alternativos.

Palavras-chave: História; Museu; Cultura material; Escrita.

Abstract

Structured as an essay, the article analyzes, in principle, the role of Gustavo Barroso's writing in the Brazilian's National Historical Museum, between 1922 and 1959. Based on Roland Barthes's approach to the fascist sense of language, the article develops reflections on current challenges and difficulties in the face of museology imposed by Gustavo Barroso to give certain sense to the past. Reflecting on a certain functioning of the power relations between words, objects and showcases in historical museums, the article proposes alternative operations.

Keywords: History; Museum; Material culture; writing.

Introdução

“O ensaio”, escreve Adorno, não agrada ao “pensamento tradicional”, na medida em que “é mais aberto e mais fechado”. Mais aberto porque “nega qualquer sistemática,

1 - Professor Titular do Departamento de História da UFC. Autor de livros e artigos sobre História das Religiões, Teoria da História e Ensino de História. O presente texto é um resultado parcial da pesquisa “Uma questão de tempo: o Museu Histórico Nacional e as narrativas de divulgação da História do Brasil (1922-1959)”, com bolsa do CNPq (produtividade, nível 2).

satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação”. E, ao dar muita ênfase à “forma da exposição”, o ensaio acaba se tornando mais fechado.

A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem (...). Mas certamente o ensaio é cauteloso ao se relacionar com a teoria, tanto quanto com o conceito. Ele não pode ser deduzido apoditicamente da teoria (...), nem ser uma prestação de sínteses futuras. Quanto mais a experiência espiritual busca se consolidar como teoria, agindo como se tivesse em mãos a pedra filosofal, tanto mais ela corre o risco do desastre (Adorno, 2003: 27).

Se o ensaio é essa forma que se permite questionar sobre formatos, como escrever um artigo em forma de ensaio? É a partir dessa pergunta que o artigo a seguir se compõe. Daí o seu caráter de quase colagem, que se mistura com uma tentativa, fadada de antemão ao fracasso, de trama ou enredo. Algo de relato de pesquisa em andamento em simbiose com reflexões já publicadas (RAMOS, 2014; RAMOS, 2016a; RAMOS, 2016b, RAMOS, 2019). Algo que oscila entre o passado cultivado na fundação do Museu Histórico Nacional em 1922 e esse tempo que corre em 2020, propenso — quem sabe? — a encerramentos mais profundos e reavaliações menos apressadas.

Algo que se preocupa com uma provocação de Roland Barthes: “... a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, s/d: 14). Algo que desemboca numa crítica à noção de presença do passado, tal como pensou Hans Gumbrecht. Sem esquecer que é do ensaio certa vocação para a descontinuidade: “Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como um tapete” (ADORNO, 2003: 29-30).

O espectro

A fotografia é em preto e branco, mas nem tanto. Há o sépia, a cor que só o tempo pode fabricar, com sua indecisão cartográfica. Imprecisa por natureza, essa cor ora se expande mais ou menos por igual, em camada imperiosa e irreversível, ora cria pontos e manchas ao sabor da umidade e de outras condições. Preto, branco e sépia. Eis a primeira descrição, abstrata por natureza, pois nada diz a não ser que se trata de uma imagem marcada pelo tempo. Mas, sem essa generalidade, não seria correto

começar. De início, é preciso logo indicar que se trata de uma “fotografia antiga”. Dito isso, posso dizer que, mesmo levando em conta os limites técnicos desse “antigo”, a fotografia é impotente para revelar aquilo que mais importa: a grande quantidade de objetos dados a ver.

Os objetos são dados a ver, isso não se pode negar, mas muitos não são vistos; não apenas por um “limite técnico”, mas em função dos lugares onde foram depositados: as vitrines de um museu. Trata-se da fotografia publicada em 1924, que já há algum tempo vem me chamando a atenção exatamente por conta dessa impotência. O registro, que é seu intuito original (e explícito), quase não chega a registrar. O registro falha.

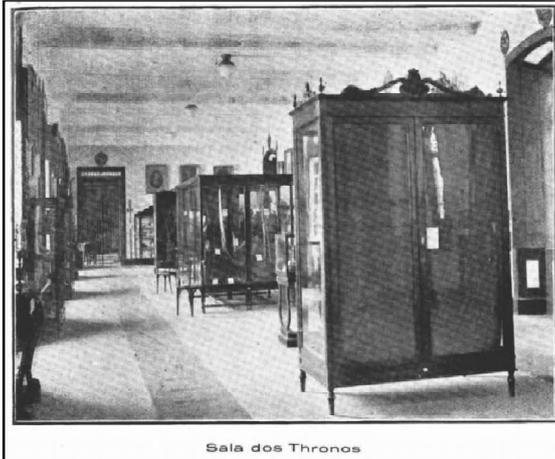


A fotografia falha. Mas como dizer isso hoje? Não seria exigir demais? Talvez. Mas quando essa imagem é vista como parte de uma série, não será inadequado concluir que a falha, de alguma maneira, foi percebida e, de alguma maneira, houve a busca de uma solução. Qual solução? A solução de dar a ver.





Sala Osorio



Sala dos Thronos



Uma parte da Sala dos Thronos

As fotografias falham. Mas, como não poderiam falhar? Nas vitrines, os objetos desaparecem, ou pelo menos tendem a desaparecer. As vitrines que protegem e sacralizam os objetos acabam jogando-os na quase invisibilidade. O reflexo do vidro, obviamente causado pelo desequilíbrio entre a luz de dentro e a de fora, parece dizer mais sobre o fora do que o dentro. As janelas aparecem refletidas no vidro. O vidro assume a condição de espelho. O visitante, a depender da hora do dia, poderá se ver refletido. Mas o visitante poderá mudar o ângulo de visão e buscar o que está para

além da sua imagem, algo impossível para o fotógrafo. A solução foi abrir a vitrine, como se nota na última fotografia, que exhibe um trono.

O relicário teve que ser aberto. Abertura, em nome do catálogo e do sagrado. Sagrado que, logo depois, seria novamente resguardado no seu continente de vidro e madeira (fazia parte do jogo). O trono, para vê-lo mais nitidamente, só no catálogo. Catálogo que exibia o sagrado sem vidro. Vidro que ajudava compor no trono a sacralidade que se desejava. Desejo que, por sua vez, poderia ser grande ou pequeno, a depender da sede de passado que se tinha ou se deixava de ter. Afinal, o desejo de passado do diretor do museu, que organizou o museu e o catálogo, não pode ser uma medida para se imaginar o desejo dos visitantes. O desejo dele, além de ter sido registrado no catálogo, ou exatamente por isso, pretendia ser maior e melhor. Sendo “dele”, o passado que ele tinha ao alcance das mãos através do acervo não poderia ser nada menos do que o maior e o melhor. É o que se pode depreender dos catálogos que ele organizou, dos livros que ele publicou, e do museu que ele fundou e estruturou.

Além disso, ou também por isso, o que me chama a atenção na primeira fotografia é algo que, em menor intensidade, se nota em todas as outras: figuras brancas, como fantasmas mais ou menos geométricos. Não dá para ver, mas são as legendas de identificação, ressaltadas pelo jogo de claro e escuro, o mesmo jogo que esconde os objetos atrás do vidro. O que estava escrito nelas? Não se sabe muito bem, a não ser por analogias com o inventário que existe no catálogo de 1924, onde as fotos se encontram. Mas, por meio de outros registros do Museu Histórico Nacional, localizado no Rio de Janeiro, antiga capital do Brasil, é possível imaginar como essas legendas funcionavam.

O risco

No início de 1942, uma informação do Museu Histórico Nacional foi questionada. Não era uma informação propriamente administrativa. Não era, por exemplo, prestação de contas, relatório de atividades, nem documento de aquisição ou perda de acervo. O que foi questionado estava numa placa de exposição: “Oratório, estilo barroco, com imagens de pedra-sabão. Trabalho de santeiros de Minas no século XVIII”. Alguém riscou de lápis a palavra “pedra-sabão” e em cima escreveu “pedra-jaspe”. Flagrado, o visitante teve que se justificar. E explicou, para um funcionário do museu, que duas etiquetas estavam erradas, e que ele apenas havia corrigido o erro.

Ou, para ser mais preciso, dois erros. “Aquele material em que o artista esculpira as figuras”, ele argumentou, “não era *pedra-sabão*, mas *pedra-jaspe*”. “Demais”, ele garantiu, “o trabalho era português e não mineiro”.

Isso seria um caso sem relevo, solto entre muitos outros que fazem o cotidiano de um museu. Mas o que seria apenas mais um fato se tornou parte de um acontecimento maior. Tudo por obra e graça de Gustavo Barroso. Ofendido e ressentido, ele decidiu publicar o artigo “Oratórios coloniais”, no volume dois dos *Anais do Museu Histórico Nacional*. Exatamente para se contrapor à ousadia do visitante.

“Ao entrar na Sala D. João VI, no Museu Histórico Nacional, o visitante depara dois oratórios de madeira, em estilo barroco, prateados e coloridos, com imagens esculpidas em pedra, de cor ligeiramente amarelada” — assim Gustavo Barroso inicia seu artigo. “Um dos oratórios”, ele explica, “é bastante grande e contém todas as cenas da vida de Cristo em suas várias divisões, representadas por grupos de estatuetas, desde a Natividade até a Paixão”. O outro, de tamanho menor, “mostra o Presépio e o Calvário”. Detalhe: “Ambos se abrem pela parte de trás e permitem a retirada das imagens”. Outro detalhe: “Nos dois presépios há o peixe simbólico do Cristianismo primitivo oculto em pequeno desvão”. Desta rápida e rigorosa descrição, Gustavo Barroso parte para o principal: a etiqueta violada.

“As corrigendas do censor improvisado, que não trepidou em estragar com seu lápis o material do Museu Histórico, são erros de palmatória” — conclui o diretor, avisando que seu museu não faz legendas à toa: “Quando a Diretoria do Museu classifica um objeto fá-lo com estudo e cuidado tais que está sempre armada para esmagar os críticos de última hora”. A arma, neste caso, é a palavra. A estratégia da luta segue o modelo da retórica que nutria os querelantes do mundo letrado: citar autores. Parte da legitimidade vinha da referência. Nunca apenas uma, mas sempre uma série. Um autor atrás do outro, como se cada um confirmasse o precedente e criasse uma sequência inatingível. Por exemplo: “O eminente Charles Barbot, no seu livro técnico *Traité des Pierres Précieuses*”, ou “Rui de Lima e Silva, autoridade em mineralogia, e o professor Valdemiro Potsch, no seu livro *Elementos de Mineralogia e Geologia*”.

Adiante, a arma continuará sendo o texto, mas não de origem bibliográfica, e sim oficial: “Para esmagar de vez o riscador de etiquetas do Museu, pedi à Diretoria do Museu Nacional de História Natural, pela sua Divisão de Geologia e Mineralogia, o exame do material dos dois oratórios”. O parecer saiu pelas mãos de R. O. Freitas: “A escultura de arte religiosa, (...) trazida a exame na Divisão de Geologia e Mineralogia,

é talhada sobre o esteatito vulgarmente conhecido por *pedra-sabão*". E assim continua o autor, detalhando e esmiuçando. Aprofundando e esticando a escrita.

Letra *versus* letra, em nome do objeto. E seria interessante saber em que sentido tal maneira de conduzir a escrita produziria — ou não — o enfado que hoje produz, mesmo naqueles que estão interessados no assunto. A questão, assim posta, não é um despropósito, pois não há dúvida sobre o conhecimento que Gustavo Barroso tinha a respeito da necessidade de certos artifícios para atrair o leitor e fazê-lo continuar a leitura. Isso me faz imaginar que o texto tinha destinatários mais específicos: os visitantes que, de alguma forma, queriam saber mais do que o diretor do museu.

Resolvida a primeira parte, vem a segunda, quer dizer, a procedência das imagens, que, segundo o visitante, eram de Portugal. Vem, então, mais um rosário de informações, tudo a partir de um pormenor: a existência, nos dois oratórios, de imagens de São José de Botas. Daí é que Gustavo Barroso vai dar o golpe final no oponente.

Primeiro, ele deixa claro que, além de conhecer Portugal, conhece as cidades de Portugal, como Évora, Alcobaça, Coimbra, Guimarães. A seguir, ele também deixa claro que conhece detalhes e recantos das cidades de Portugal, numa listagem exaustiva e enfadonha: 1) a "sacristia do imenso mosteiro de Alcobaça"; 2) o Museu Machado de Castro e a "Capela da Universidade", em Coimbra; 3) o Museu Alberto Sampaio, em Guimarães; 4) a Igreja de São Francisco de Assis, em Évora. Em todos esses lugares, ele destaca que viu com os próprios olhos um São José de Botas.

Depois, ele deixa ainda mais claro que conhece o Brasil. Minas Gerais, por exemplo. Lá, "S. José aparece quase sempre botas". Explicação: "Naturalmente, os velhos santeiros de Minas Gerais copiaram suas imagens dos modelos portugueses, em que as botas de viagem do santo apareciam, e a tradição se perpetuou.". Conclusão: "O estudo e a classificação dos dois oratórios coloniais do Museu Histórico estão conscienciosamente e trabalhosamente realizados de maneira a desafiar qualquer crítico apressado...".

Pelo artigo, não se sabe quem é o tal "crítico apressado". Talvez por melindres no jogo político, Gustavo Barroso mostrou o pecado, mas omitiu o pecador. Isso não quer dizer que a omissão tenha sido completa. Na documentação interna do Museu Histórico Nacional, foi arquivada a cópia de uma carta que, além de documentar o crime e o criminoso, evidencia como Gustavo Barroso assumia o papel de autor do

museu, pronto para vigiar e punir aqueles que questionassem a autoria através da qual ele se fazia um participante das disputas pelo uso do passado.

A carta

Primeiro e ao centro, o Brasão da República encimando a identificação “Ministério da Educação e Saúde”. Abaixo, em letra maior: “Museu Histórico Nacional”. Abaixo e ao lado esquerdo: “Rio de Janeiro, D.F. / Em 26 de maio de 1942”. Mais abaixo e ao lado direito, o destinatário: “Sr. Dr. Vicente de Andrade Racioppi”. O início da carta vai logo ao assunto: “No dia 8 de maio do ano corrente, o servente deste Museu, Walter Gonçalves Ribeiro, surpreendeu o sr. riscando com um lápis duas etiquetas de objetos expostos na Sala D. João VI”. E o assunto assim exposto logo se torna a parte inicial de um relato:

Comunicado o fato ao Dr. Joaquim Menezes de Oliva, chefe da 1ª. Seção, fez este vir o sr. à sua presença e estranhou o seu procedimento, em verdade indigno dum visitante bem-educado. Como explicação do ato praticado, o sr. declarou ao chefe da referida seção que riscara as etiquetas por estarem erradas. Analisemos, pois, os fundamentos da sua alegação.

A análise que aí se segue é uma espécie de um resumo (ou uma versão preliminar) do já mencionado artigo de Gustavo Barroso. Dados, pareceres técnicos, citações bibliográficas, debate com certos autores, erudição pessoal do diretor: tudo isso, portanto, se repete. A diferença está na reprimenda. Na carta, a reprimenda é oficial, mas se torna mais pessoal. Por exemplo: “Esta diretoria não reconhece no sr. nenhuma autoridade e nenhuma competência para emendar as etiquetas dos objetos por ela catalogados e expostos ao público. Nem no sr. nem em nenhum visitante do Museu Histórico”. Outro exemplo: “Se por acaso o sr. tivesse dúvidas sobre uma etiqueta, devia dirigir-se a um funcionário, ao próprio diretor, expondo-se, que seria atendido com urbanidade e escutado com toda a atenção”.

No decorrer dessa carta e do artigo há pouco citado, a escrita Gustavo Barroso é belicosa e criteriosa. Não difere daquilo que ele vinha escrevendo em livros e jornais. Isso, numa perspectiva geral. Mas é preciso observar que a escrita tem especificidades e dinâmicas próprias. Nos Anais, o jogo é mais público — sem deixar, é claro, as motivações pessoais. Na carta, o caráter é mais pessoal — sem deixar, é claro, as motivações institucionais.

Em outros termos, a carta é oficial e magistral: abaixo do Brasão da República, Gustavo Barroso exerce seu ministério, com autoridade professoral e pessoal para

dizer algo como um *não faça mais isso*. Ele é didático e terapêutico, literalmente e ao mesmo tempo: “... espero que a lição lhe seja proveitosa para o futuro, de modo a evitar que o sr. pretensiosamente gatafunhe as etiquetas dos museus que visite”.

Apesar de oficial e magistral, ou talvez exatamente por isso, a escrita assinada e endereçada é também uma escrita autoral e, portanto, pessoal. Aos olhos de hoje, essa tensão entre público e privado parece aumentar quando se percebe que Vicente Racioppi não era um desconhecido, nem no meio dos intelectuais que passaram a defender o “patrimônio nacional” e muito menos no campo de amigos (e inimigos) de Gustavo Barroso.

Vicente Racioppi era advogado e diretor/fundador do Instituto Histórico de Ouro Preto. Criado em 1931, o Instituto passou a funcionar num edifício do poder público federal, a casa onde residira o poeta Tomás Antônio Gonzaga (detalhe: o escritório de advocacia de Racioppi também funcionava no mesmo lugar). Em 1935, Racioppi solicitou à Inspetoria de Monumentos Nacionais mais verba do que o previsto para a conservação do espaço. Gustavo Barroso, que era o diretor da Inspetoria, negou o pedido (Magalhães, 2004: 107).

No centro da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente na loja de antiguidades de Francisco Marques dos Santos, reuniam-se, como era de se esperar, colecionadores de algum tipo de raridade, como livros, fotografias, moedas, móveis, medalhas ou qualquer objeto de valor memorável. O grupo existiu entre 1929 até meados da década de 1950. E não se sabe quem passou a chamá-lo de “Arca dos Jacarandás”. O que se sabe é que nome pegou, até porque os participantes — na medida em que exibiam raridades de coleção e de erudição — gostaram de se sentir constituídos por uma madeira nobre e venerável. Gustavo Barroso e Vicente Racioppi faziam parte do grupo (LENZI, 2013: 23).

A censura

Embora não tenha sido corriqueiro na administração de Gustavo Barroso, embora talvez possa até aparecer como exceção da regra que ditava a reverência que o museu queria despertar, a escrita de Vicente Racioppi cortando e corrigindo a escrita de Gustavo Barroso é uma escrita exemplar. É um exemplo do conjunto escriturário com o qual o Museu Histórico Nacional se dava a ver. Não bastava o acervo exibido. Sem a palavra, o objeto ficava mudo. Era preciso fazê-lo falar. Ele, o objeto, era obrigado a falar. Disso, sobretudo nisso, emergia o cerne da censura.

Barthes indica que Sade foi censurado em duas ocasiões: “quando se proíbe, de uma ou de outra forma, a venda dos seus livros”, e “quando se declara que ele é aborrecido, ilegível”. Mas, Barthes argumenta que essas duas ocasiões da censura existem “aparentemente”. Para Barthes, a censura mais profunda, e por isso mesmo mais “verdadeira”, não acontece na proibição que manipula os verbos cortar, suprimir ou difamar. A rigor, a grande censura que Barthes destaca estava em outro dispositivo: “... em alimentar abusivamente, em manter, em reter, em abafar, em iludir com estereótipos (intelectuais, romanescos, eróticos), em oferecer apenas a consagrada palavra dos outros, a matéria repetida da opinião corrente”. (BARTHES, 1979: 126).

Identificado, o objeto do Museu Histórico Nacional tornava-se apto a ser objeto histórico. Legendado, tornava-se apto a ser exibido. Exibido, tornava-se estereótipo. Assim se fazia no Museu Histórico Nacional de Gustavo Barroso. Ele e o “seu” museu podem ser tomados como uma espécie de tipo ideal dos museus históricos em geral, ainda hoje.

Obviamente que, nos museus históricos, muita coisa mudou e continua mudando, mas a linguagem continua praticamente intacta, articulando uma censura que não parece ter fim, porque, quando há alguma mudança mais significativa, o que é mudado não chega a ser *invenção*, mas apenas (ou no máximo) mais uma *provocação*: palavras e objetos são trocados por outras palavras e outros objetos, mas não se troca a linguagem com a qual objetos e palavras se interpenetram. A censura continua, apesar de tudo.

“O verdadeiro instrumento da censura não é a polícia, é a *endoxa*” — assim Barthes conclui. E, depois de concluir, como era do seu estilo, ele volta ao argumento inicial: “Assim como uma língua se define melhor por aquilo que obriga a dizer (as suas rubricas obrigatórias) que por aquilo que proíbe (as suas regras retóricas), também a censura social não consiste em impedir, mas em obrigar a falar”. (BARTHES, 1979: 126).

Hoje, vale insistir, os museus que assumem o selo de “históricos” estão longe de se livrar desse processo, até porque o estereótipo da identidade nacional (aliado à classificação enciclopédica e à ânsia de divulgação do passado) vem sendo substituído pelo estereótipo de outras identidades (aliadas à classificação enciclopédica e à ânsia de divulgação do passado, apesar de prometer outros princípios, outros fins e até outras epistemologias). Hoje, volto a insistir, a linguagem museológica continua estereotipada, apesar da crítica aos estereótipos. Isso porque a

crítica aos estereótipos ainda não chegou à criação de outras linguagens, como, por exemplo, “o romanesco a partir do interdito”.

Portanto, a subversão mais profunda (a contra-censura) não consiste forçosamente em dizer aquilo que choca a opinião, a moral, a lei, a polícia, mas em inventar um discurso paradoxal (livre de toda *doxa*): a *invenção* (e não a provocação) é um ato revolucionário: este ato só se pode realizar com a fundação de uma nova língua. A grandeza de Sade não está em ter celebrado o crime, a perversão, em ter utilizado, nessa celebração, uma linguagem radical; a sua grandeza é ter inventado um discurso imenso, baseado nas suas próprias repetições (e não nas dos outros), trocado em pormenores, surpresas, viagens, ementas, quadros, configurações, nomes próprios, etc.: em resumo, a contra-censura consiste em criar o romanesco a partir do interdito (BARTHES, 1979: 126).

Não será exagero concluir que, apesar das tentativas, os museus chamados de históricos ainda não chegaram a essa “subversão mais profunda”, na medida em que ainda não se livraram da “censura”, no sentido que Barthes dá a esse termo. Isso não quer dizer que haja uma paralisia. Quer dizer que a problematização das legendas ainda não tem se assumido como linguagem. Quer dizer, portanto, que a crítica aos estereótipos ainda não chegou à criação de outras linguagens, como, por exemplo, “o romanesco a partir do interdito”. A contra-censura: eis, portanto, a palavra-chave. Um museu histórico de “contra-censura”, esse museu ainda estar por vir.

O prazer

O primeiro catálogo, elaborado por Gustavo Barroso em 1924, exala dispersão, pelo menos aos olhos de hoje: salas com objetos desconectados, sem compor uma sequência discursiva. Se o catálogo é posto ao lado dos chamados “contos históricos”, também publicados por Gustavo Barroso na década de 1920, começam a aparecer dúvidas sobre a desconexão no ambiente expositivo. A ficção seria um complemento do catálogo e das etiquetas? Talvez sim, mas o mais significativo é notar que estas são estratégias escriturárias de um mesmo autor, ou melhor, de um mesmo letrado em sua ânsia para se fazer autor, tanto dentro como fora do Museu Histórico Nacional.

A vida literária do autor era intensa e certamente não era de menor importância. Em outros termos, e em resumo: a separação entre o homem que lidava com a cultura material no MHN e o homem das letras se trata de uma estratégia de interpretação que deve ser problematizada.

Legendas e catálogos costumam se mostrar objetivos, em contraposição a uma suposta subjetividade da ficção. Se são dispositivos diferentes, com regras próprias,

sobre isso não há dúvida. Mas, para além do protocolo peculiar, há um traço comum: a escrita diante do objeto. Em outros termos: a domesticação da palavra face ao mutismo dos objetos. Era isso, aliás, que estava em jogo quando a escrita do romantismo encontrava, em algum lugar, alguma razão para transformar a marca de um tempo em vestígio do passado.

Autoridade de um diretor-autor. Mas Gustavo Barroso também era um autor-diretor. A letra vertia por todos os lados, a partir dele e dos outros “pares” que alimentavam o circuito das letras. Mais do que verter, a letra vazava, ansiosa por alguma imortalidade em nome de alguém ou de algum futuro, no prazer de jogar com as palavras e vê-las friccionadas pelo corpo a corpo entre a mão e o papel, uma “espécie de ejaculação coletiva da escritura” (BARTHES, 2003: 94).

A separação

Em uma perspectiva histórica — pelo menos na perspectiva histórica aqui adotada — a escrita não é simplesmente fruto de um amadurecimento de técnicas ou o avanço de habilidades propiciadas pelo desenvolvimento de certas competências. O que faz a escrita existir depende de demandas específicas, conforme exigências e expectativas que negociam com certas configurações de legitimidade e poder. A (des)confiança diante da palavra escrita, como bem mostra Foucault, não é homogênea em todos os tempos:

[...] perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se (FOUCAULT, 1999: 59).

Obviamente, não foi meu intuito usar Gustavo Barroso como exemplo da separação entre coisas e palavras na modernidade. Não tive a pretensão de classificar a escrita de legendas e livros assinados ou avalizados pelo fundador do Museu Histórico Nacional. O objetivo foi mais restrito: problematizar um caso específico, levando em conta as considerações de Foucault e Barthes a respeito da relação de poder envolvidas no ato de nomear. Se os nomes e as nomeações não são

simplesmente operações técnicas independentes do tempo e do espaço, é legítimo investigar como a identificação dos acervos se processa em tensões historicamente localizadas.

As legendas museológicas aparentam ser “objetivas”, na medida em que teriam a missão de “apenas identificar”. Tal aparência de objetividade foi uma das pilastras do processo de disciplinamento da museologia. Tanto é que, em sua *Introdução à técnica de museus*, Gustavo Barroso se detém no assunto, detalhando-o de modo paciente e professoral. Para ele, a *etiqueta* deve ser curta e objetiva, “somente com as indicações imprescindíveis”. Para ser ainda mais didático, o autor cita um exemplo: “para que pôr num retrato: RETRATO DE FULANO DE TAL, QUADRO A ÓLEO DO PINTOR X? Bastará: FULANO DE TAL – DE X” (BARROSO, 1951: 72).

Para os chamados “processos de musealização”, desde Gustavo Barroso até hoje, legendas e catálogos costumam se mostrar objetivos, em contraposição, por exemplo, a uma suposta subjetividade da literatura. Reforço que etiqueta e literatura são dispositivos diferentes — sobre isso não há dúvida. Mas, para além do protocolo peculiar, há um traço comum: a escrita diante do objeto. Em outros termos: a domesticação da palavra face ao mutismo dos objetos. Era isso, aliás, que estava em jogo na escrita romântica diante dos vestígios do passado.

E a escrita, nessa ânsia de conhecer, é o princípio e o fim da violação ocular. A escrita moderna, como bem destaca Michel de Certeau, investe-se da capacidade de “substituir a obscuridade do corpo vivido pelo enunciado de um ‘querer saber’ ou de um ‘querer dominar’ o corpo”. Assim, transforma “a tradição recebida em texto produzido”, constituindo “página em branco que ela mesma possa escrever” (DE CERTEAU, 1982: 17).

Se fosse possível dizer algo mais esquemático sobre isso, poder-se-ia fazer o seguinte resumo: para Gustavo Barroso, quem mandava no Museu Histórico Nacional era ele, portanto era ele quem eliminava as dúvidas a respeito da identificação do acervo. E sobre isso ele não quis deixar dúvidas: tudo que estava exposto tinha dele o aval, a palavra final, ou melhor, uma legenda cuja origem era pesquisa sua ou, não sendo sua, tinha o endosso do seu punho.

Só assim — a partir do que foi possível reunir de informações — a peça ia às vitrines, delineada e visível para ser avaliada e apreciada. Da apreciação surgiria a veneração pela pátria — assim desejava Gustavo Barroso, em sua ânsia de pôr ordem em tudo, a começar pela ordem social, pressuposto da harmonia nacionalista e autoritária que ele lutava para implantar.

O consumo

Há uns dez anos, eu estava em Lisboa fazendo sondagens um pouco aleatórias a respeito dos usos do passado, e iniciando, sem ainda saber, a reflexão que iria desembocar na atual pesquisa que faço sobre o Museu Histórico Nacional e a divulgação da História do Brasil. Fui ver uma exposição itinerante na estação de comboio do Rossio. “Titanic, the artifact exhibition”. Como o nome promete, exibia objetos do velho e afundado Titanic, com fama renovada depois do filme que levou muita gente às lágrimas. Ao comprar o ingresso, recebi um *boarding pass* para a viagem ao passado. Um bilhete imitando o original, inclusive com o nome de um passageiro (cada visitante da exposição recebia um nome específico). Coube-me Thomas Andrewes, idade 39 anos. Ao final da exposição, depois de ver vários restos do navio, devidamente preservados e cuidadosamente postos em vitrines e painéis estrategicamente dispostos, havia uma lista de nomes dos que escaparam, para que cada visitante visse se o seu bilhete era ou não de uma pessoa de sorte. Hoje, não lembro mais se Thomas Andrewes teve sorte, mas lembro perfeitamente da última coisa que havia no percurso museográfico: uma parede. Enorme e de gelo. O objetivo era pôr a mão e ter uma pequena mostra do que seria morrer de frio, tal como os viajantes morreram. Depois, é claro, uma lojinha, com reprodução de restos do navio e um catálogo que me vi na obrigação de comprar para depois utilizá-lo como material didático.

Consumo do passado. Assim como outras coisas são consumidas, com rapidez e eficácia. Rapidez: a experiência melodramática dura pouco tempo, até para ser mais intensa. Eficácia: a emoção é vivida, porque viver significa emocionar-se. O passado é despolitizado, desossado e degustado. Aqui, a mim parece, tanto faz uma morte causada por um acidente como a morte de um torturado pela ditadura de 1964.

Além disso, ou subjacente a isso, cabe perguntar qual o lugar da memória monumental no século XXI. Vinculada ao nacionalismo, essa memória vem sendo criticada há um bom tempo, mas a crítica vem no sentido de se dar espaço para outras memórias. Não vou retornar a esse assunto, e sim indagar a respeito da permanência da palavra memória. A luta por outras memórias não seria uma arma e também uma armadilha?

Antes de “lugares de memória”, o que se precisa é da construção de “lugares de história” — assim eu penso, ou pelo menos quero pensar. Monumentos? Museus?

Talvez não, mesmo com a boa vontade das muitas e variadas renovações. Talvez sim, se as maneiras de indagar romperem certas amarras. Carecemos de outras perguntas, como mostra Hugo Achugar: “Existe uma justiça do monumento? É possível uma justiça em nossas sociedades democráticas que dê conta da tensão entre esquecimento e memória?” (ACHUGAR, 2006: 183). No seu segundo romance, *Os Cus de Judas*, Lobo Antunes sugere questões que podem ser tomadas como provocações que se assemelham às perguntas de Hugo Achugar, como se percebe no seguinte trecho, por exemplo:

Sempre apoiiei que se erguesse em qualquer praça adequada do País um monumento ao escarro, escarro-busto, escarro-marechal, escarro-poeta, escarro-homem de Estado, escarro-equestre, algo que contribuía, no futuro, para a perfeita definição do perfeito português: gabava-se de fornicar e escarrava (ANTUNES, 2003: 25).

Caberia duvidar não só dos monumentos autoritários, mas da própria ação de dar a algo, a qualquer coisa, o sentido de materialidade memorável. É por isso que Achugar pergunta como seria “um monumento democrático”, ao mesmo tempo em que se questiona “qual seria a memória não autoritária”: “É possível essa memória, esse monumento democrático? Democracia é sinônimo de consenso? É desejável o monumento consensual? Talvez, a pergunta chave seja: as democracias contemporâneas necessitam de monumentos?” (ACHUGAR, 2006: 169).

A presença

A sensibilidade antiquária com a qual Gustavo Barroso se fez diretor do Museu Histórico Nacional partia de uma ausência do passado. Ausente, o passado precisava voltar a ser parte do presente. Operação impossível do ponto de vista da história científica que Gustavo Barroso abraçava, mas uma possibilidade literalmente plausível se o presente estivesse diante de um objeto do passado. Essa seria a sua operação historiográfica: partindo de perspectivas conflitantes, como o cientificismo e a sensibilidade antiquária, ele se apegava à erudição nacionalista, baseada em provas não apenas escritas, mas também lastreadas em concretudes da cultura material. A pesquisa que venho realizando atualmente tem a ver com essa confluência entre escrita e objeto, entre narrativa da história em livros e a narrativa da história no museu. Pontes e abismos se sucedem e se confundem. E, a rigor, pelo menos com o rigor de hoje, tudo parece muito contraditório. Mas, se fosse possível resumir, eu diria que está em jogo tocar o passado. Para ser tocado, o passado precisava ser tocante, deveria

haver um passado que chama, que é levado a chamar, como se o objeto exposto nas vitrines do museu fosse um túmulo, que, além de identificar o definitivamente perdido, tivesse o poder de ressuscitar o morto através da lápide. Daí, por exemplo, o seu cuidado com as etiquetas de identificação.

Temendo ser anacrônico além do recomendável, não sei, de fato, se essa presença do passado por meio de palavras e objetos não seria um dispositivo que, por dinâmicas próprias, estaria atuando no apelo da parede de gelo ao final da exposição sobre o *Titanic*, a que me referi há pouco. Os dois usos do passado parecem não ter nenhum vínculo. Ambos são diferentes, claramente distintos. Mas, e nas sombras? Nas sombras, continuariam os usos assim tão diferentes? Em que sentido seria possível enxergar conexões?

A pretensão antiquária de tornar o passado um fragmento do presente, que depois sorrateiramente invadiria o nacionalismo e o cientificismo, poderia estar agora invadindo a sociedade de consumo através de museus, filmes e romances. Eis a minha hipótese.

Não vou me deter numa análise daquilo que Gumbrecht tem chamado ultimamente de “presença”. Isso seria mais um desvio em um texto que já tem desvios em demasia. Mas, sem dúvida, será interessante pensar sobre as razões pelas quais ele parece não se incomodar muito com os modos pelos quais museus e outros dispositivos estão, atualmente, dando “presença” ao passado. Para Gumbrecht, o atual presente vive constantemente se ampliando. E isso tem a ver com nossa ânsia para preencher esse presente com artefatos do passado. Mas pouco tem a ver, “se é que tem algo a ver”, com o projeto geral de disciplinarização acadêmica da história, que aprofunda procedimentos e fundamentos de interpretação do ato de conhecer o passado. E também pouco tem a ver com o intuito de “aprender com a história”. Gumbrecht entende que a organização das peças em certos museus faz lembrar “o poder de sedução que têm romances históricos como *O nome da rosa* ou filmes como *Radio Days*, *Amadeus* ou *Titanic*”. E Gumbrecht será muito claro a respeito da sua posição sobre esse uso do passado:

Há aí um desejo de presentificação — e eu não tenho quaisquer objeções quanto a isso. Já que não podemos sempre tocar, ouvir ou cheirar o passado, tratamos com carinho as ilusões de tais percepções. Esse desejo de presentificação pode estar associado à estrutura de um presente amplo, no qual já não sentimos que estamos “deixando o passado para trás” e o futuro está bloqueado. Um presente assim amplo acabaria por acumular diferentes mundos passados e os seus artefatos numa espera de simultaneidade” (GUMBRECHT, 2010: 150).

Não é que Gumbrecht simplesmente defenda a entrada do conhecimento acadêmico nessa onda de contatos com o passado. Pelo contrário, porque ele vai é defender que o “bom ensino acadêmico consiste em pôr a complexidade em cena”, sem submissão ao pensamento instrumental que funciona pela espera calculada de soluções e respostas (GUMBRECHT, 2010: 158). O fim seria não ter finalidade conclusiva, dependente das demandas imediatas da sociedade. Mas, antes de chegar a essa crítica, ou para chegar a essa reflexão, Gumbrecht parece não se incomodar com os dispositivos através dos quais são constituídas as presenças do passado que circulam na atual sociedade de consumo, por meio de romances, filmes e, principalmente, museus:

As técnicas de presentificação do passado tendem obviamente a enfatizar a dimensão do espaço — pois só em exibição espacial conseguimos ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado. Isso pode explicar a crescente popularidade dos museus, bem como um interesse renovado na reorientação da subdisciplina histórica da arqueologia. Ao mesmo tempo, a tendência para a espacialização nos torna mais atentos às limitações da historiografia como meio textual nas atividades de tornar presente o passado (GUMBRECHT, 2010: 154).

É claro que há aí uma maneira de domesticar o tempo, dotando-o de certos sentidos que unem e separam passado, presente e futuro. Diante disso, não seria tarefa da história disciplinar questionar as condições de possibilidade dessa maneira de construir o passado? Se é necessário, ou pelo menos legítimo, questionar a presença do passado tal como ela hoje acontece, vale a pena pensar em que medida essa presença se relaciona com o culto que Gustavo Barroso não parou de pregar.

Aliás, para usar as palavras de Gumbrecht, pode-se dizer que Gustavo Barroso administrou o Museu Histórico Nacional sabendo muito bem que “a espacialização nos torna mais atentos às limitações da historiografia como meio textual nas atividades de tornar presente o passado”. Ao estruturar as relíquias da história do Brasil em salas específicas e roteiros determinados, Gustavo Barroso praticou uma “espacialização” do passado, compondo um espaço de culto para o tempo. Na matéria, o passado estaria não apenas no tempo, mas também no espaço físico, presente no espaço para o deleite do observador.

O culto que Gustavo Barroso pregava está em desuso, pelo menos no âmbito da legitimidade acadêmica da área de história de uma maneira geral. Sobre isso não há dúvida, até porque as implicações políticas da proposta já foram (exaustivamente?) debatidas no âmbito historiográfico e pelas vias do ensino de história. Mas não será exagero supor que esse culto, antes nacionalista e linear, continua hoje por outros

dispositivos, apelando para outras modalidades de presença do passado. Ou seja: de qualquer maneira, a presença do passado continua. E, diferente do diagnóstico de Gumbrecht, até mesmo a “história mestra da vida” parece também continuar, não mais pela via da nação, mas pela ânsia de consumo, em suas alianças com o enorme sucesso de tudo aquilo que tem a ver com autoajuda.

O espelho

No âmbito dos questionamentos da filosofia na segunda metade do século XX, a história tem sido alvo de avaliações que procuram pôr em evidência a submissão da escrita da história ao tempo processual da memória, tanto da memória nacional, quanto da memória de identidades mais restritas. Nesse sentido, estão em pauta, nessa valorização do trânsito universal, as restrições que tanto Michel Serres quanto Deleuze fazem ao conhecimento que os historiadores produzem. Aliás, Deleuze deixa isso muito claro: “Pensa-se demasiado em termos de história, pessoal ou universal. Os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas”. Por exemplo, há um devir-mulher, “que não se confunde com as mulheres, o seu passado e o seu futuro, e é necessário que as mulheres ingressem neste devir, para escapar ao seu passado e ao seu futuro, à sua história”. Haveria, também, um devir-revolucionário, “que não é idêntico ao futuro da revolução e que não passa forçosamente pelos militantes”. Nesse mesmo rumo, a própria filosofia poderia ser outra, com um “devir-filósofo que não tem nada a ver com a história da filosofia e que passa mais por aqueles que a história da filosofia não chega a classificar” (DELEUZE, 2004: 12).

Isso, entretanto, não é a negação da história como um todo, mas uma crítica a respeito da dificuldade que a história tem para se livrar da “Filosofia da História” e, a partir dessa liberdade, criar pontos de fuga diante das amarras identitárias. O que Deleuze tenta afastar é exatamente a lógica exemplar do passado, que cria barreiras ao devir em nome de certo conhecimento que, longe da vontade de criar, costuma agir como ressentimento, enclausurado numa lógica de causa-consequência. No seu entendimento, a história tem se esforçado para captar o acontecimento, ou melhor, o acontecido pronto. Daí sua insistência para fazer distinções entre história e devir. O desafio para a escrita da história, nessa perspectiva, reside na incorporação de outro regime de temporalidade, aberto ao espaço, não só do presente, mas também da presença do tempo. Assim, é plausível imaginar uma perspectiva capaz de “remontar

o acontecimento”, quer dizer, “instalar-se nele como num devir” e, além disso, “em nele rejuvenescer e envelhecer a um só tempo” (DELEUZE, 1992: 211).

Dessa inquietude a respeito das possibilidades de lidar com o tempo, surgem as mais variadas propostas. Preocupado com as imbricações entre museu e sociedade de consumo, Garcia Canclini chegou a propor o que poderia ser o “museu da globalização”, que tivesse a capacidade de refletir criticamente sobre as redes que não param de se multiplicar. Na entrada, os visitantes cortariam as etiquetas de suas roupas e, através de colagens, fariam um patchwork, mostrando onde se localizam, por exemplo, as fábricas de Liz Claiborne, Banana Republic, Gap ou Calvin Klein: “neste caso seriam captadas as várias identidades transnacionais levadas na roupa e o deslocamento da origem nacional dos logos (Estados Unidos, França, Alemanha) para as sedes das fábricas em Jacarta, México ou El Salvador”. Seria, como ele diz, uma “performance interativa”, porque a exposição mudaria conforme o fluxo de visitantes, ou melhor, a partir do trânsito das etiquetas.

“Seria mais forte”, escreve Canclini, “se aqueles que chegassem com um logo atravessando sua camiseta ou sua calça, de um lado a outro, entregassem a peça, como dando parte de seu ‘corpo’ usado para publicidade”. Assim, a exposição seria formada pelos corpos desnudos dos visitantes, circulando e servindo de tela para projeções de “cenas de trabalho multicultural nas oficinas de países asiáticos e latino-americanos, onde são cortadas e costuradas as peças e produzidos os eletrodomésticos e os computadores”.

A projeção se daria com o ritmo monótono do trabalho em série. E seria interrompida a cada dez minutos por uma música new age, momento em que aconteceriam outras projeções: propagandas de “ongs que defendem a ecologia, opõem-se aos alimentos transgênicos ou oferecem-se para integrar campanhas de compaixão mundial nesses mesmos países”. Ressalva: “Aqueles que não suportassem a confusão ou a violência poderiam vê-las à distância numa sala anexa, onde seriam projetadas, em grandes telas, as imagens captadas pelas câmaras de vídeo vigilância” (CANCLINI, 2008: 71).

Uma boa possibilidade, é claro. Mas não seria esse um museu do devir, apesar de apontar para a supressão de amarras da identidade. O espetáculo que a proposta museológica quer criticar acaba entrando no jogo espetacular. A crítica, no final das contas, usa os recursos da coisa criticada. Uma contraposição que, em certo sentido, repõe a força do contraposto.

Seria possível, afinal, um museu do devir? Sim, na medida em que a identidade (nacional ou de qualquer outro tipo) deixasse de ser a espinha dorsal. Assim, o passado poderia ser estudado sem ser definido ou defendido. Não seria, portanto, apenas um museu de diversidades, no sentido de mostrar a multiplicidade de identidades. Seria algo que, a partir do passado, não estaria com a preocupação de fazer do passado apenas uma legitimidade para reivindicações do presente, descambando para linhas de causa e consequência. O desafio passaria a ser não a exibição das diferenças, mas o pensamento sobre os interesses dos que dividem as coisas e estabelecem as fronteiras. Também teria lugar a própria abertura para o trânsito, a aventura da crítica que nunca poderá deixar de perceber que o poder da memória não se desvincula da memória do poder.

“O ser que vem”, conclui Agamben, “é o ser qualquer” (AGAMBEN, 1999: 11). Como? Em algo que instaura certas maneiras de ser, que não se juntam em grupos de pressão programada: “As singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhuma ligação de pertença para darem a reconhecer”. O Estado — destaca Agamben — pode reconhecer e aceitar as mais variadas identidades. O que o Estado não consegue tolerar é a singularidade: pessoas em comunidades, mas “sem reivindicar uma identidade”. Para o Estado, é insuportável “que alguns homens co-pertencem sem uma representável condição de pertença (mesmo que sob a forma de um simples pressuposto).” Sendo assim, “a singularidade qualquer, que quer apropriar-se da própria pertença, do seu próprio ser-na-linguagem [...] é o principal inimigo do Estado” (AGAMBEN, 1999: 67).

Seria possível um museu sem singularidades? Talvez. O museu *qual-quer*, isso é certo, estaria atento às relações entre memória, esquecimento e poder. Mas, sendo um *qual-quer*, seria pouco afeito ao seu estatuto institucional. Ao ser *qual-quer*, o museu talvez conseguisse ser memória sem ser “lugar de memória”, passando a ser espaço presença do tempo, tanto de passado, quanto de presente e devir.

Um museu *qual-quer* nunca seria qualquer museu. Antes de tudo, trataria de compor problemáticas historicamente fundamentadas, inclusive levando em consideração que sua vida institucional não está acima do presente com o qual interage. Já que se define como instituição de pesquisa (para ser, a partir disso, espaço educativo), enfrentaria a teoria como ferramenta possível, percebendo as dinâmicas que circulam no capitalismo atual. Se é buscada uma história que incorpora

o devir, e o trânsito pelas diversidades, não se pode ignorar que o mercado atual continua fazendo o que ele sempre fez: transformar tudo em mercadoria.

É por isso que o filósofo Peter Pál Pelbart alerta: muito do que parecia alternativo diante da sociedade de consumo passou a ser, também, objeto de compra e venda, inclusive termos como “devir”, “diversidade”, “ecologia”, “multiculturalismo”, “crítica” (PELBART, 2011). Aliás é de Pál Pelbart uma das melhores observações sobre o ato de exhibir objetos classificados como “indígenas” e postos à disposição do mercado museológico. Ele conta que, em 2000, foi convidado por uma ONG indígena para acompanhar a vinda a São Paulo de duas tribos do Xingu (Xavante e Mehinaku), cuja intenção era marcar presença na comemoração dos “500 anos do Descobrimento”.

Pretendiam [os índios] apresentar a força de seu ritual e oferecer ao presidente uma carta aberta em que declaravam nada ter para comemorar. Mas como evitar que a apresentação de seu ritual, uma vez levada a um palco iluminado se diluísse na mera espetacularização, inclusive televisiva? A forma de vida que queria salvaguardar-se corria o risco óbvio de ser deglutida como folclore. É o que aconteceu com a maravilhosa exposição de arte indígena na Oca do Ibirapuera, que tive o triste privilégio de visitar ao lado dos índios “vivos”. Na saída o cacique Xavante me desabafou, num diagnóstico de inspiração fortemente nietzschiana: “tudo isso é para mostrar a vaidade de conhecimento do homem branco, não a vida dos índios”. Nunca ficou tão claro o quanto a assepsia de um museu encobre de violência e genocídio — tema benjaminiano por excelência. O domo branco de Niemeyer, a superfície lisa, as curvas sensuais dos corrimãos metálicos, a luminosidade cuidada — tudo ali ajudava a ocultar que cada objeto exposto era espólio de uma guerra. Não havia uma gota de sangue em toda a exposição. A morte fora expurgada dali, mas também a vida. Não reencontramos, nessa museologização da cultura indígena, nosso vampirismo insaciável? (PELBART, 2011: 148).

Entendendo que se vive em um capitalismo que mistura trabalho escravo com a venda e o consumo do “politicamente correto”, pensar sobre as seduções da memória no ensino de história significa enfrentar um desafio continuado. Daí é que vem a necessidade de ver o presente com termos que permitam uma visão que antes estava embotada por palavras desgastadas pelo consumo desenfreado. Daí a palavra “qualquer”.

Para ser chamado de “qualquer”, um museu teria como fundamento inalienável a pesquisa histórica, não de modo esporádico para a montagem das chamadas exposições temporárias, mas com projetos continuados que podem, ou não, gerar exposições. Seria, necessariamente, um centro de estudos sobre as conexões entre memória e cultura material. Assim, estaria muito longe de simplesmente fazer a montagem de uma arena, para açular os ânimos da identidade. Sua missão estaria em fundar um lugar de história do acontecimento livre do sentido evolutivo ou regressivo do tempo. Teria, obrigatoriamente, que se referir aos jogos do poder, mas sem a

menor vontade para fazer parte de campeonatos oficiais e muito menos alternativos. Fora do jogo e imerso no tempo, sua força não estaria no poder e sim na potência.

O antimuseu

A estátua é a mesma e o lugar dela parece ser o mesmo. A posição do fotógrafo é praticamente a mesma (mesmo que a sala seja outra). Os móveis mudam e o nome da sala muda. Eis o que se pode perceber inicialmente quando se compara a primeira fotografia, do catálogo de 1924, com a que se segue aqui, impressa no catálogo de 1957.



Mas o papel da escrita continua ressaltado, embora em um branco menos luminoso. Em 1957, Gustavo Barroso ainda estava vivo. Depois da sua morte, em 1959, a luta pela legenda correta ou pela melhor legenda continuará, obviamente em outros termos, mas sempre a partir de certos termos, com base na escolha da palavra que melhor dá conta do objeto. A luta continuará, até hoje continua. Por isso, não será sem proveito retornar à observação de Barthes sobre o fascismo da língua, e a sua maneira de procurar pontos de fuga; não numa suposta superação da língua, mas no

trabalho com ela e apesar dela. Aí vem, sem dúvida, o insubstituível papel da literatura para os museus.

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pelo jogo das palavras de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (BARTHES, 1997: 16).

Não é que tudo se resume a uma legenda ou que a literatura vai dar o método. Trata-se, a rigor, de imaginar outras formas de dizer, que não estão atadas à obrigação de informar, que não estão submetidas à verdade com a qual o objeto é constrangido a ser um pedaço do passado, tal como emerge na sensibilidade antiquária e nos desdobramentos dessa sensibilidade na história científica, em suas mais variadas modalidades, desde aquelas do século XIX até as que passam pelo XX e chegam ao XXI, ora com ares de novidade epistemológica, ora em ondas por novas epistemologias, ora com o peso da fundamentação disciplinar. Daí a necessidade de enfrentar o fascismo que Barthes atribui ao funcionamento da linguagem a partir de um enfretamento específico: a abertura libertária que Barthes vê na literatura. “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.” Como? Antes de tudo, percebendo que “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa”. Como? Como, afinal, a literatura “sabe *de* alguma coisa”?

O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande *estrago* da linguagem. Que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela resente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático (BARTHES, 1997: 19).

O problema, tal como aqui está sendo tratado, está nas alternativas diante da autoridade da palavra que obriga a dizer. O que significa uma certa obrigação de saber, como se pode notar, por exemplo, em um trecho da ficção de Philip Roth:

Como é que as coisas acontecem do jeito que acontecem? O que está por trás da anarquia da sequência de eventos, as incertezas, os infortúnios, a incoerência, as irregularidades chocantes que definem os assuntos humanos? *Ninguém* sabe, professora Roux. “Todo mundo sabe” é a invocação do clichê, é o que é mais insuportável. O que sabemos é que, ao contrário do que diz o clichê, ninguém sabe Nada. *Não* se pode saber nada.

As coisas que você *sabe*, você não sabe. Intenção? Motivo? Consequência? Significado? É surpreendente, quantas coisas desconhecemos. Mais surpreendente ainda é o que passa por conhecimento (ROTH, 2002: 266).

Essa imagem ficcional sobre a mesura do saber (ou mais precisamente, sobre a autoridade fascista da sua desmesura) poderia levar a uma crítica não apenas ao modelo de museu que Gustavo Barroso comandou, mas também às propostas que, depois e até hoje, tentam aperfeiçoá-lo, reestruturá-lo ou mesmo superá-lo. Ou seja: deveria estar em pauta algo para além de aperfeiçoamentos, reestruturações ou superações. Por exemplo: a proposta de Achille Mbembe sobre a ideia de um antimuseu.

“O museu”, define Achille Mbembe, “é um espaço de neutralização e de domesticação de forças que estavam vivas antes da sua museificação”. A definição é corriqueira, até simplista, em certa medida, mas não há como definir o fenômeno museu sem levar em consideração esse aspecto que Mbembe destaca: trata-se de um lugar onde há uma mutação de valor do objeto. Em um museu, o objeto ganha valores, mas necessariamente perde. É sobre essa perda que Mbembe se detém, invertendo o jogo que está mais acostumado a ressaltar os ganhos, principalmente quando os profissionais da memória estão em ação. Se “o museu é um espaço de neutralização e de domesticação de forças”, explica Mbembe, “a história da escravatura atlântica convida, assim, a fundar uma nova instituição que será o **antimuseu**” (MBEMBE, 2017: 227).

O fantasma

O que seria, de acordo com Achille Mbembe, um antimuseu? Vejo pelo menos duas respostas. Primeira resposta: “Para adquirir o seu legítimo lugar no museu, tal como ele existe hoje, o escravo deveria, como todos os objetos primitivos que o precederam, ver a sua força e energia primária desenroladas” (MBEMBE, 2017: 227). Antes de citar a segunda resposta, detenho-me na primeira para compreendê-la naquilo que ela não é. Não se trata de propor um novo método museológico. Trata-se, mesmo, de um antimuseu. Sendo assim, Mbembe não sugere uma solução simples, como a mera entrada de objetos da história da escravidão em museus novos ou já existentes. O caso é de ver uma potência primeira em seu devir. Em termos museográficos, não bastaria a reprodução de cenários originais, onde seriam expostos os objetos “primitivos”, tal como supostamente teriam sido usados. Se assim fosse, não seria um antimuseu, mas apenas mais um museu, inclusive historicamente

equivocado no seu intuito de trazer o passado tal como ele teria acontecido. Como? Se não há definições específicas sobre método de fazer, e sim a respeito da teoria do que pode ser feito, saber como fazer um antimuseu implica exercícios que tratam o acervo de outra maneira, fora dos padrões estabelecidos nos museus históricos. Será preciso examinar espectros. O antimuseu, já que é essencialmente histórico, supõe uma espécie de anti-história, algo que tem a ver com uma história à contrapelo, como ensina Walter Benjamin, o que significa enfrentar, por outras vias, o anacronismo, inevitavelmente redimensionando o valor que se dá ao “contexto” como solução salvadora.

Os acontecimentos que cercam o historiador, e dos quais ele mesmo participa, estarão na base de sua apresentação como um texto escrito com tinta invisível. A história que ele submete ao leitor constitui, por assim dizer, as citações deste texto, e somente elas se apresentam de uma maneira legível para todos. Escrever a história significa, portanto, *citar* a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto (BENJAMIN, 2006: 518).

O que seria, segundo Mbembe, um antimuseu? — repito a pergunta para chegar a uma segunda resposta: “Convém que [o escravo] esteja por todo e lugar nenhum, enquanto as suas aparições ocorrem sempre como ruptura e nunca no seio da instituição. É, assim, que se pode preservar no escravo a sua dimensão espectral” (MBEMBE, 2017: 227). Inevitável, pois, não retornar a mais uma citação da aula de Barthes, já que a convergência entre o antimuseu para Mbembe e o ensino de literatura para Barthes parece maior do que se pode imaginar:

O que eu gostaria de renovar, cada um dos anos que me será dado aqui ensinar, é a maneira de apresentar a aula ou o seminário, em suma, de “manter” um discurso sem o impor: esta será a aposta metódica, a *questio*, o ponto a ser debatido. Pois o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto. (...) Creio sinceramente que, na origem de um ensino como este, é preciso aceitar que se coloque sempre um fantasma, o qual pode variar de ano a ano. Isso, eu o sinto, pode parecer provocante: como ousar falar, no âmbito de uma instituição, por mais livre que seja, de um ensino fantasmático? (BARTHES, 1977: 44).

Essa busca pela dimensão fantasmática (Barthes) ou espectral (Mbembe) não coincide com a busca de “cultos e crenças” realizada, por exemplo, na escrita de folcloristas brasileiros como Câmara Cascudo, Leonardo Mota ou Gustavo Barroso, que, além de fundador do Museu Histórico Nacional, publicou livros a partir de suas pesquisas folclóricas, inclusive propondo determinados métodos para valorizar a “pesquisa de campo” e criticar a “pesquisa de gabinete”. Não sendo o resgate de uma

suposta ancestralidade, o que seria? A história do lugar fantasmático, responderia Barthes, não sem uma certa ironia diante das tradições dominantes nas metodológicas da história, não sem recorrer à sua leitura marginal de Michelet. Para Barthes, o ponto fulcral se apresenta em contatos renovados com a “ressurreição lírica dos corpos passados”, numa poética que, obviamente nada tem a ver com a simplificação de Gumbrecht a respeito da “presença do passado”.

... se considerarmos um instante a mais segura das ciências humanas, isto é, a História, como não reconhecer que ela tem uma relação contínua com o fantasma? É o que Michelet tinha compreendido: a História, em fim de contas, é a história do lugar fantasmático por excelência, isto é, o corpo humano; foi partindo desse fantasma, ligado nele à ressurreição lírica dos corpos passados, que Michelet pode fazer da História uma imensa Antropologia. A ciência pode, portanto, nascer do fantasma. É a um fantasma dito ou não dito, que o professor deve voltar anualmente, no momento de decidir sobre o sentido de sua viagem; desse modo, ele se desvia do lugar em que o esperam, que é o lugar do Pai, sempre morto, como se sabe; pois só o filho tem fantasmas, só o filho está vivo (BARTHES, s/d: 45).

À mesma pergunta — Não sendo o resgate de uma suposta ancestralidade, o que seria o espectro? — diria Mbembe: uma hospitalidade. “Quanto ao **antimuseu**”, enfatiza Mbembe, “não é de todo uma instituição, mas a figura de um lugar-outro, o da hospitalidade radical” (MBEMBE, 2017: 227). Eis, então, o desafio: a hospedagem de espectros. Espectros de denúncia/anúncio. Objeto não apenas contextualizado, mas também hospedado no lugar-outro do tempo dividido entre passado, presente e futuro. Há aí uma proposta que questiona o tempo linear do progresso em sua confiança no futuro posto nos termos da evolução ou do progresso. Se pensar que o antimuseu se trata, também, de uma questão de tempo, vale a pena citar Walter Benjamin de novo:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética — não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. — Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2006: 504).

Objeto em risco, não mais o risco de desaparecer e guardado em museus para ser “objeto” de re-conhecimento, e sim “objeto” de um conhecimento-outro. Objeto em risco que sai do seu canto e permanece em risco, porque passa a ser espectral. Cabe e não cabe no lugar em que está, porque o lugar onde se hospeda é visceral, sendo, portanto, um lugar-outro. E se lugar-outro for outro mesmo? Se for, o tempo cronológico terá que ser questionado. Se for, as relações entre legendas e vitrines

terão que ser muito diferentes do modelo com o qual Gustavo Barroso exercitou o fascismo da sua linguagem. E a própria presença dos espectros não poderá ser muito controlada. Entendido como presença de inúmeros estratos e cruzamentos de tempo, o lugar-outro será iconoclasta sem nenhuma quebra de imagem, mas com o apelo de montagens mais ou menos anacrônicas. Assim, haverá possibilidades para a respiração de rizomas e linhas de fuga. Assim, tudo indica, haverá chance para de um museu “qualquer”.

Referências Bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Programa [1937]. In: BRASIL. *Rodrigo e o Sphan: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Pró-Memória, 1987.

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Volume I. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1951

BARROSO, Gustavo. “Mobiliário Luso-Brasileiro”. In *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. 1, 1940.

BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

_____. *Roland Barthes*, por Roland Barthes. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BITTENCOURT, José Neves. Um museu em tinta e papel: os Anais do MHN, 1940-1995. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, vol. 36.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHUVA, Marcia. *Os arquitetos da memória*. Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DELEUZE, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. *"Para aprendermos história sem nos fatigar": a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez*. Rio de Janeiro. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da UFF, 2013.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando relíquias...* Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937). Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, 2004.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. O enigma da Bela Adormecida: as marcas do tempo na museologia de Gustavo Barroso (1922-1959). *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 46, p. 241-261, 2014.

_____. Fábulas da História: considerações sobre Gustavo Barroso e a História do Brasil no Museu Histórico Nacional (1922-1959). In: RIOS, Kênia Sousa; SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. (Org.). *Tempo, cultura e memória*. 1. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016a, v. 1, p. 168-185.

_____. *Tentação do tempo: a máquina museológica na fabricação do passado*. 1. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 2016b. v. 1. 128p.

_____. A pedagogia dos antiquários: Gustavo Barroso e o passado que objetos e palavras podem conter. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 51, p. 25-43, 2019.

ROTH, Philip. *A marca humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.