



## Patrimônio e narrativas museológicas: a cidade

### Heritage and narratives: the city

**Ivan Gomide Ramos Vaz**

Doutorando em Estudos do Patrimônio

Universidade do Porto)

vazivan@gmail.com

**Recebido em:** 08/03/2020

**Aprovado em:** 10/01/2021

**Resumo:** Este artigo discute algumas possibilidades de configuração de um olhar/narrar museológicos para a qualificação/produção de patrimônios nas cidades. A partir da discussão de alguns autores-chave nos Estudos Culturais, busca-se problematizar a atuação dos agentes “especializados” e autorizados no discurso patrimonial, que delimitam não só as interpretações sobre aquilo que se considera herança, mas mesmo as formas de experiências que se estabelecem entre os sujeitos, influenciando nos fluxos/dinâmicas, espaços/tempos das cidades e suas narrativas.

**Palavras-chave:** patrimônio; cidade; narrativa.

**Abstract:** This article discusses some possibilities of configuration of a museological look/narrative for the qualification/production of heritage in the cities. Based on the discussion of some key authors in Cultural Studies, we seek to problematize the performance of “specialized” and authorized agents in heritage discourse, which delimit not only the interpretations of what is considered inheritance, but even the forms of experience that are established between the subjects, influencing the flows/dynamics, spaces/times of the cities and its narratives.

**Keywords:** heritage; city; narrative.



atrocaducapacaustiduplielastifelferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenavelovoravivaunivoracidade  
city  
cité

*Augusto de Campos – 1963*

Este poema de Augusto de Campos, que pode ser lido linearmente, mas, se nos detivermos, percebemos que, de fato, sua lógica é fragmentária, randômica, virtual, é uma bela imaginação dos sentidos e operações que a cidade pode adquirir. Um poema sobre a cidade e, no caminho a esta palavra-valise (múltipla, pluri-idiomática), prefixos a recompõem em novos substantivos labirínticos, tornando-a diversa, possível, imprevisível. Cada prefixo a altera, cada composição é única, mas, ao mesmo tempo, relacional, pois remete sempre às mesmas terminações: cidade, city, cité. Há, ainda, mais uma sutileza, os prefixos se ajustam às diferentes línguas de grafia – cidade-city-cité –, indicando a universalidade, as relações intrínsecas entre língua e sentido, entre a base comum dos prefixos – gregos, latinos, árabes – e as terminações específicas de cada idioma – globalização.

Como uma experiência *verbivocovisual*<sup>1</sup>, este poema diz muito sobre as possibilidades de arranjos materiais e semânticos da cidade. Se em um primeiro momento o tempo decorre no espaço usual de leitura, em uma segunda visada, espaço e tempo são implodidos, coexistem a partir das relações dadas pelo sujeito/leitor: o ritmo de leitura é enviesado, elíptico, avança e retrocede. Neste processo, o leitor se torna, também, autor. É no seu caminho sobre o poema que ele se concretiza, ou desfaz. Da aparente desordem e fragmentação da linha, as composições se cristalizam, justamente, pela quebra da linearidade, pela diacronia do espaço e tempo do poema cidade. E depois se dissolvem, para dar lugar a novos arranjos...

O patrimônio – e os museus por extensão – não funcionaria(m) de forma similar?

---

<sup>1</sup> Este termo, cunhado por James Joyce, é apropriado por Augusto de Campos e seus companheiros do movimento da poesia concreta, para assim definir as experiências de seus poemas, que buscavam trabalhar de forma integrada os elementos sonoros, visuais e semânticos da linguagem.

## Da cidade poema/problema

Walter Benjamin, ao pegar Paris como arquétipo da modernidade e, dentro de Paris, eleger como local privilegiado de interpretação as galerias, empreende este tipo de leitura/composição (BENJAMIM, 2009). A fragmentação da cidade moderna encontra seus entrecruzamentos simbólicos e materiais nestes espaços de sociabilidade. O próprio termo – passagens – indica uma metáfora possível da indefinição de acesso à cidade: as passagens, entre o público e o privado, a casa e a rua, entre a tradição e a modernidade, entre o passado e o futuro, entre a narrativa e a informação, entre o *flanêur* e o *homem da multidão* (BENJAMIM, 1994b).

Assim como o poema acima, os sentidos são montados a partir de elementos dispersos, fragmentários e muitas vezes ocultos uns nos outros. Mais do que um mosaico, a cidade moderna é um caleidoscópio onde as possibilidades de arranjo se alteram a cada volta.

São estes imbricamentos que nos interessam, a hibridez da modernidade (CANCLINI, 2000), as possibilidades da cidade como presente, passado e futuro, como centro e periferia, como texto e imagem, como indagação e descoberta. Pois, percorrendo este caminho de passagens e labirintos que Benjamin empreende em Paris, percebemos que há uma figura central para pensarmos as relações entre cidade, hábito cultural e poder: o *flanêur*. Este nos aparece não só como um protótipo do diletante, do indivíduo de conhecimento especializado, fruidor, mas podemos associá-lo também ao detetive, àquele que perscruta, fareja, procura indícios, sinais daquilo que se encontra oculto ou, pelo contrário, tão evidente que invisível.

Sob este viés, utilizando a associação feita por Carlo Ginzburg (1989), podemos torná-lo também um historiador. Pois não seria o historiador uma espécie de detetive em busca da elucidação do passado, utilizando-se de métodos semelhantes de intuição, dedução, análise e rigor com as fontes? Não seria aquele que possui o conhecimento especializado e percorre tempos e espaços em busca de evidências, ou mesmo, puro deleite?

A ampliar ainda mais o leque, o *flanêur* pode representar todo intelectual – e entre estes, especialmente o cientista social – na faina interpretativa do mundo em que vive. Sua relação com o olhar e os signos que o compõem dizem de uma atividade rotineira de pesquisa e deslumbramento.

Busca-se a ordenação narrativa daquilo que vê, é dado como estímulo sensorial e cognitivo. Diluído na “grandicidade”, as impressões desse sujeito se tornam sensíveis aos menores estímulos. As imagens daquilo que observa e daquilo que rememora, que servem como referências, são bombardeadas por luzes, cores, informações e novidades de tal forma que se tornam opacas, borradas, desfocadas, se almagamam, tornam-se virtualidades de interpretação. O processo de assimilação, o processo narrativo, começa aí: as imagens formadas nesta dinâmica de observação condicionada ao estímulo, guardam em si uma tentativa de visão, de enxergar os limites deste olhar/lembrar/narrar.

Como o intelectual, portanto, compreende e comunica a cidade atual? Não somente no que se refere aos indícios materiais que a compõem, mas, também, naquilo que diz respeito às mentalidades, aos hábitos, às projeções imaginárias que acabam por configurar o espaço urbano? Sua atuação se amplia para além da mera análise de fatos, às suas interpretações e se insere na própria manipulação destes signos e artefatos que a concretizam. Neste processo, a definição do patrimônio – e suas relações, não nos esqueçamos, com aquilo que *não é* patrimônio – é uma importante operação de delimitação de espaços, práticas, (re)conhecimentos e narrativas, dando vasão a expectativas e realizações de um passado/presente/futuro em constante sobreposição.

### **Da cidade texto/imagem**

Há uma citação do semiólogo italiano Umberto Eco, em um livro intitulado *Viagem na Irrealidade Cotidiana* (ECO, 1984), em que, visitando a cidade de Las Vegas, comenta que todas as cidades *comunicam* para funcionar, enquanto essa, *funciona* para comunicar. Esta constatação, de uma cidade “mensagem”, toda feita de signos artificiais, nos oferece uma interessante chave de leitura para pensarmos como os elementos de uma cidade são arranjados, significados e interpretados, criando narrativas que se espraiam por seus espaços físicos e simbólicos. Esta sentença, ainda, nos fornece uma perspectiva sobre a dinâmica entre organicidade e intencionalidade na construção de símbolos e discursos urbanos (ibidem). Entre uma e outra há todo um repertório performático que se equilibra entre os meandros da tradição e da modernidade.

Pois, se há cidades que comunicam para funcionar, isto implica em uma organicidade que precisa, em algum momento, em alguns casos, ser *intencionalmente* simbolizada, manipulada em

narrativas e marcos que a dotem de sentido e reconhecimento. Se, por outro lado, há cidades que somente funcionam para comunicar, há aí uma intencionalidade que precisa se falsear orgânica, naturalizada, introjetada naqueles que a habitam.

Mesmo que possamos identificar alguns casos extremos, toda cidade guarda, em si, ambas as características. Neste sentido, como sugere Canclini (2000), talvez seja muito difícil falar em uma totalidade urbana e seja mais viável utilizar a ideia de cenários. A cidade (e a nação, por extensão hiperbólica) seria a tessitura de vários cenários, imbricados simbolicamente naquilo que o mesmo autor chama de obliquidade.

Estes cenários se encontram nos limiares de leitura e intervenção de diversos grupos, reconhecidos ou não, que habitam, visitam, interagem no espaço urbano, gerando zonas de contato e conflito a partir de vínculos de cultura e poder. Não obstante, o dilema aqui proposto está na dramatização que estas forças assumem na constituição daquilo que François Hartog entende por *marcas de enunciação* (HARTOG, 1999). Ou seja, como os agentes sociais na cidade moderna operam (ou não) delimitações uns frente aos outros a partir do manejo de capitais, sejam monetários, culturais, políticos, estéticos, simbólicos, afetivos, etc. Neste embate, as *marcas de enunciação* aparecem como a possibilidade de escrita da história, de evidenciação dos marcos de referência, de memórias e constituição de narrativas. A cidade é uma constelação de signos, prenhe de imagens e, como tal, sujeita a leituras, rasuras, citações, destaques e apagamentos.

Andreas Huyssen aponta este mesmo sentido interpretativo ao denominar as cidades como *cidades texto* ou *cidades imagem*, evidenciando a soberania atual da segunda categoria sobre a primeira:

[...] o discurso da cidade como texto [...] era sobretudo um discurso que envolvia arquitetos, críticos literários, teóricos e filósofos determinados a explorar e criar novos vocabulários para o espaço urbano depois do modernismo. O discurso atual da cidade como imagem é o dos “pais da cidade”, empreendedores e políticos que tentam aumentar a receita com turismo de massa, convenções e aluguel de espaços comerciais. (HUYSEN, 2004, p. 91)

Mas qual destas cidades é mais condizente ou “real”? Como os traços e marcos de uma cidade são manipulados, percebidos e comunicados em um mundo globalizado, mas, ao mesmo tempo, fragmentado, obsessivamente em busca de referência?

Estes dilemas evidenciam a ineficiência atual das narrativas históricas totalizantes, das delimitações hegemônicas de povo, nação, território e trazem em seu bojo a necessidade do redimensionamento dos gestos culturais. As cidades, enquanto construções coletivas simbolizadas através de, e por, seus elementos imaginários e materiais, necessitam criar artifícios a fim de se referenciar em um ambiente em transformação. Neste sentido, se por um lado a falência das grandes narrativas pode ser lida como consequência de uma dinâmica de democratização e de modernidade, por outro, perpetua suas causas (de falência) em um ciclo cada vez mais vertiginoso de tentativas de afirmação. As referências que situavam o sujeito enquanto ser social, político, cultural ou simbólico, se perdem na massa de estímulos que, por sua vez, convocam cada vez mais estímulos na busca de uma definição - *iconoclash*<sup>2</sup>.

Há neste jorro uma relação que pode ser ilustrada por aquelas duas figuras esboçadas por Walter Benjamin: o *flanêur* e o *homem da multidão* (BENJAMIM, 1994b). O primeiro, mesmo enquanto um “estranho” (*outsider*) da sociedade, é aquele que habita a cidade, a conhece, frui, usufrui enquanto tradição e, portanto, é capaz de a narrar, significá-la. Já o segundo, não obstante dominante no espaço público e consumidor de tudo aquilo que este oferece, permanece perdido na cascata informacional que a cidade empreende. Incapaz de produzir narrativas, tão somente absorvê-las como signos a serem identificados efemeramente e proto-arquivados em memórias individuais ou coletivas, sua relação com a experiência se funda na mais completa anomia quanto aos sentidos de suas ações.

Esta dinâmica confunde cultura e democracia como se a primeira fosse o único meio necessário de acesso à segunda, ou vice-versa. Cultura, na contemporaneidade, se associa a cidadania, democracia, igualdade, identidade, liberdade, camuflando uma relação de forças introjetada no próprio gesto que define estes mesmos conceitos. A cultura não discute *o que é cultura e por que é cultura*, mas somente *o acesso* à cultura como balizador de apropriação (como se ampliação de acesso fosse essencialmente democrático). Não se entra em questão qual cultura é perpetrada e por quê,

---

<sup>2</sup> Este termo é utilizado por Bruno Latour para designar um embate entre iconografia, iconofilia e iconoclastia. LATOUR, B. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008.

apenas se ela é acessada e através de quais meios – a proeminência da eficiência dos meios de produção, reprodução e distribuição.

Mais uma vez, ao falar da preponderância da cidade imagem sobre a cidade texto, Huyssen nos oferece algumas pistas:

O que é central para este tipo de política urbana são os espaços estéticos para consumo cultural, *megastores* e megaeventos museicos, festivais e espetáculos de todo tipo, todos tentando atrair novos tipos de turista – desde o visitante de feriado até o incansável caminhador metropolitano, que vieram substituir o velho modelo ocioso do *flanêur*. (HUYSSSEN, 2004, p. 91) [Grifos do autor]

No que pode ser completado por Benjamin:

Tinha-se enfim atingido o grande objetivo perseguido há tanto tempo: fazer de Paris um objeto de luxo e curiosidade mais que de uso, uma *cidade em exposição*, numa redoma de vidro, [...]objeto de admiração e inveja para os estrangeiros, e insuportável para seus habitantes. (BENJAMIM, 2009, p.445) [Grifos do autor]

É neste cenário que a sociedade se aparelha dos mais diversos mecanismos patrimoniais, tendo o museu papel seminal.

### **Dos textos/imagens das cidades: museus e musealização**

Como constituidor de discursos, associado a – e definidor de – categorias como patrimônio, arte, cultura, memória, história, cidade, território, comunidade, objeto, coleção, o museu se multiplica de forma especular em imaginários e práticas de sua função e das funções destas categorias.

Toda uma nova carga performática é manejada na eleição e afirmação de elementos que materializem a pretensa ascensão de novos hábitos históricos, sociais e culturais dentro do concerto das nações. Assim como Benjamin (2009) em suas passagens denuncia uma série de elementos que trazem consigo novas práticas e mentalidades – os transportes públicos, os anúncios e jornais, as feiras mundiais, o cinema, entre outros –, atualmente, há a comunhão cultural, política e mercadologicamente aceita de signos que indiquem ou insiram as cidades dentro da globalidade simbólica... com um toque local.

Já citamos o museu como um desses signos diletos, porém, este apenas faz parte de um processo maior de patrimonialização espe(ta)cular das sociedades (HUYSSSEN, 2004). As cidades

hoje são marcadas não só por monumentos históricos – como o *boom* que houve nos fins do século XIX e início do XX –, mas por complexos histórico-culturais que buscam reificar passados ou identidades enquanto objetos de consumo<sup>3</sup>.

Não obstante a suposta democratização de acesso a aparelhos de cultura, a positividade desses complexos se perde ao analisarmos os tipos de memória convocados e os artifícios empregados na constituição das narrativas e objetos patrimoniais. Neste ponto, podemos reinvocar Umberto Eco na sua viagem pela irrealidade cotidiana a fim de explorar o seu conceito de falso absoluto:

[...] para que a realidade histórica passe, ela deve assumir o aspecto de uma reencarnação. Para falar de coisas que se pretende conotar como verdadeiras, essas coisas devem parecer verdadeiras. O “todo verdadeiro” identifica-se com o “todo falso”. A irrealidade absoluta se oferece como presença real. [...] O signo aspira ser a coisa, e a abolir a diferença do remeter, a mecânica da substituição. Não a imagem da coisa, mas seu decalque, ou melhor, seu duplo. (ECO, 1984, p. 13)

O falso absoluto seria, por analogia, o simulacro, a realização de um fetiche de real que supera a própria realidade (BAUDRILLARD, 1991). Sua eficiência enquanto artifício advém da própria aceitação – e, mais do que aceitação, desejo – de ilusão. Onde a realidade falha em apresentar-se como o discurso da realidade, substitui-se por algo a mais, melhor, maior, mais “condizente”. No mesmo sentido, onde a ilusão se faz demasiadamente gritante, adicionam-se efeitos de real para torná-la palpável.

Onde as fronteiras se movem, podem estar rígidas ou caídas, onde os edifícios são evocados em um lugar diferente do que aquele que representam, todos os dias se renova e amplia a invenção espetacular da própria cidade. O simulacro passa a ser uma categoria central da cultura. Não apenas se relativiza o “autêntico”. A ilusão evidente, ostensiva, como as zebras que todos sabem que são falsas ou os jogos de ocultamento de migrantes ilegais “tolerados” pela polícia [...], torna-se um recurso para definir a identidade e comunicar-se com os outros. (CANCLINI, 2000, p.321-322)

---

<sup>3</sup>. A título de exemplo, pensar nos circuitos históricos e culturais espalhados pelos mais diversos centros urbanos do país e do mundo. No caso de Minas Gerais, o Circuito Cultural da Praça da Liberdade.



Traz-se este conceito para pensarmos como o patrimônio, com sua obsessão pelo “autêntico”, pelo “original” ou “verdadeiro”, acaba por falsear-se discursiva e/ou materialmente. Nesta operação, a aura cede lugar aos vestígios de algo que um dia sonhamos ser. Mais uma vez, Benjamim:

Vestígio e aura. O vestígio é aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja aquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (BENJAMIM, 1994a, p. 226)

Assim, no caminho de busca de uma aura dos objetos, dos lugares, da sociedade – em suma, na busca de uma transcendência –, as estratégias de patrimonialização se utilizam de um mecanismo onde, dialeticamente, o que é signo aspira ser realidade e o que é realidade, aspira a ser signo. A hiper-realização, seja das condições históricas, seja das memórias, seja dos artefatos ou rituais de determinado grupo são o indício de uma disputa por afirmação, concretização e propagação em um mundo cada vez mais conectado e em transformação, midiaticado, diluído e instantâneo – por isso, o fetiche da *posse*, domínio de suas origens, objetos, tempos, espaços, saberes e fazeres (JEUDY, 2005)

Neste sentido, as estratégias de manipulação não são privilégio de grupos hegemônicos como as elites, grandes corporações ou o Estado. Se inserem nas práticas sociais e políticas como uma naturalização do próprio repertório cultural, como uma forma de reificar os grupos diversos nos espaços de confluência e narrativa, os tornar signos identificáveis, representações, agências.

Desde a década de 70, com a crescente valorização do patrimônio imaterial, existe a intensificação e a promoção da participação dos atores/autores como agentes de seu próprio discurso. A inserção ou não desses discursos dentro da ordem institucionalizada depende cada vez mais de suas capacidades de interação, manipulação e afirmação perante essa. Ao mesmo tempo, como uma reserva de mercado (YÚDICE, 2004) – o conceito de indústrias criativas aliado ao turismo é um sintoma disso –, a cultura ou a identidade como um critério de valorização desses atores passa, também, pelas suas capacidades em produzir performances advindas dessas narrativas.

Pode parecer paradoxal, mas o que está em jogo é a própria noção do processo *versus* a noção de produto. Todo processo pressupõe uma materialização, um suporte, mas, no mundo atual de globalização, interconectividade, reprodução, cada vez mais a *pretensão de originalidade* se dá pelo

processo que realiza um discurso de um contexto verossímil e não pela sua forma material plena e simples. Afinal, o que difere efetivamente um souvenir da Torre Eiffel, por exemplo, feito na Indonésia e comprado na Turquia, daquele comprado aos pés da própria torre – no limite, o que é um souvenir da Torre Eiffel? As representações de ritos e danças populares em eventos turísticos daquelas feitas na própria comunidade?

Sem a possibilidade de serem únicos ou originais, resta contar histórias, se associar a valores que, mesmo estando em si, estão mercantizados ou quantificados em capitais – como dito anteriormente, sociais, financeiros, culturais, estéticos, simbólicos, afetivos. Em um processo de reinterpretação das possibilidades de memória e referencial, os grupos fazem, através da eleição de representações que os expressem, uma tentativa de volta à aura benjaminiana e, mesmo em série, buscam se remeter a relações que os tornem únicos (DE SETA, 1984), (re)inventam tradições.

A eleição do que seja ou não patrimônio passa por este processo de relações, disputas e narrativas que se reificam institucionalmente (e o mercado é uma destas instituições). O que se aponta, para o campo amplo do patrimônio cultural, é a contestação do sistema de manipulação e reificação, seus limites mais profundos. A manipulação dos espaços/objetos de representação e dos discursos – dos locais de fala (e o museu é um deles) – parece ser, na ironia da modernidade, uma boa saída, uma base – de areia movediça – sobre a qual se movimentar.

### **Das coleções das cidades: o patrimônio musealizado**

Neste sentido, o patrimônio se torna uma categoria a ser compreendida em toda a sua extensão e complexidade (GONÇALVES, 2007), estabelecendo dinâmicas próprias que respondem tanto a urgências internas ao campo quanto a influências externas da sociedade. As políticas públicas relacionadas a estas respostas, dentro da conjuntura atual dos espaços de representação, não podem mais se negar a interpretar o patrimônio sob esta perspectiva: um elemento ativo em constante mutação que, ao mesmo tempo é dotado de significados e os ressignifica ou desenvolve outros.

Para tanto, um olhar sobre a circulação, a economia, o território, o “desenvolvimento”, as necessidades, as memórias, enfim, sobre os limites e cruzamentos da cidade em questão deve ser estabelecido. O processo de escolha desse olhar, mais do que uma medida institucional, deve ser

desenvolvido em conjunto com os cidadãos, para que eles possam discutir seus (re)conhecimentos, seus traumas, seus espaços e símbolos. O modelo de cidade a ser seguido é um espaço aberto à dinâmica narrativa daqueles próprios que a constroem. E sob os adornos e desvios das narrativas patrimoniais podemos encontrar sonhos, vontades e vergonhas de uma época, lugar ou grupo.

Estes processos evidenciam os dilemas entre o narrar e o informar, o preservar e o renovar. Entre o moderno e a tradição se interpõem repertórios patrimoniais que traçam os espaços tangíveis ou intangíveis da cidade, fragmentando-a e, ao mesmo tempo, interligando-a em zonas de maior ou menor inclusão social e cultural. Neste mesmo movimento, o estado e outros agentes que possuem o poder de denominação e exploração dos recursos culturais e patrimoniais criam coleções, dotam de sentido objetos, categorizando-os entre funcionais e não funcionais segundo uma lógica que opera entre seu valor de uso, seu valor de guarda ou exposição e, cada vez mais, seu valor de troca.

Esta categorização é importante para percebermos algo que Benjamim (2009) chama o *destino* do objeto, que nada mais seria que o seu sentido histórico, seu vetor de plausibilidade e comprovação enquanto *marca de enunciação* (como coloca HARTOG, 1999). Estas marcas, algumas vezes aleatórias, sobrepostas, indicam, de toda forma, o gesto de reunir marcas, e é este gesto que as políticas de patrimônio buscam eclipsar. Na luta contra a dispersão das coisas do mundo, dos “fatos” e referências, há sempre um critério de valoração, organização e hierarquização perversamente naturalizado enquanto inerência da ciência, cultura ou sociedade. A reunião pura e simples, como sendo mera identificação, seria o ordenamento e a garantia do cumprimento de seu destino enquanto total. Neste âmbito, os objetos ou patrimônios são a presentificação de uma ontologia ou mesmo tautologia, são a *prova*, o *exemplo*.

Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo supreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. Basta que nos lembremos quão importante é para o colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor, etc. Tudo isso, os dados “objetivos”, assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas

possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino* de seu objeto. (BENJAMIM, 2009,p.241)

Ulpiano Bezerra de Menezes (1994) incide indiretamente sobre este ponto ao dizer que o museu é a representação da vida, ou seja, sua função seria *representar* os objetos e não *apresentá-los*. Desta forma, o objeto – e o patrimônio por extensão – não consegue se destacar de seu contexto, seja de produção, uso ou, especialmente, comunicação/exposição. Ele dramatiza tempos, espaços, sujeitos e a sua própria coleção dentro de um ambiente controlado, equilibrado – ou, por vezes, tencionado –, ordenado em narrativas.

As coleções assumem aí, portanto, o status de mediação entre o mundo e algo além (POMIAN, 1984) – seja isto o tempo (passado e, perversamente, o futuro), o distante, o divino, o outro, etc. Se estendermos esta função ao patrimônio em geral, e o considerarmos também uma coleção (de nações, classes, etc), encontramos novamente a busca da realização de um destino. Mas quem delinea o seu vetor e direção? Quais forças estabelecem as linhas de mediações possíveis? O que é, por fim, mediado?

É importante percebermos a figura do colecionador dentro da dinâmica contemporânea de patrimonialização. Não se fala apenas desse colecionador privado, antiquário, especialista, mas, sim, dessa força colecionista que impele cada vez mais nações, instituições e grupos sociais no afã de representarem uma organização de si e do mundo:

[...]os objetos [...]coleccionados inscrevem uma leitura particular da história, mesclando a interpretação da realidade sobre a finalidade e o significado de pequenos objetos à sua funcionalidade recorrente a uma determinada época. Ao organizar uma coleção, o colecionador torna-se um arquivista, na medida em que passa a manusear documentos tomando-os como monumentos de uma época específica. Essa seria a função recorrente ao próprio trabalho do historiador e do crítico da modernidade, qual seja, o de fomentar a construção de um dispositivo historiográfico e polifônico principalmente no que diz respeito à rede de organização textual e imagética capaz de possibilitar a leitura de uma época a partir de seus mínimos detalhes. (RECHDAN, 2007, p.363)

Essa atividade de colecionar nos remete, enquanto também atividade de arquivamento e documentação, de volta às *marcas de enunciação* propostas por Hartog (1999). A legitimidade do discurso histórico deve se basear na comprovação material de sua existência, entretanto, dialeticamente, essa mesma materialidade só se torna evidência a partir dos discursos que incidem

sobre ela e a explicam, garantindo sua salvaguarda enquanto documento válido. Os agentes que processam esta dinâmica, e o museólogo é um deles, são os responsáveis pela validação de algo enquanto evidência documental legítima, enquanto artefato possível a mediar leituras de uma realidade objetiva e, ao mesmo tempo, conjectural.

Isto posto, quanto aos marcos da cidade, não há como encararmos sob a mesma ótica manifestações espontâneas de produção cultural ou patrimonialização – demandas por espaços verdes ou memoriais, o grafite, a defesa de determinado marco em algum bairro (ou mesmo toda uma região), a ocupação de espaços públicos por grupos e artistas –, com aquelas empreendidas pelo poder público ou mesmo por grandes corporações. As capacidades de inserção e atuação sobre os critérios de objetividade e burocracia, e mesmo os intuítos frente a estes, são muito diversos para os colocarmos em pé de igualdade – o dilema entre organicidade e intencionalidade.

Não obstante, o que nos interessa é perceber como a cidade absorve as marcas e demandas de sua pluralidade e pensa suas estratégias de identificação e perpetuação, pois é neste gesto que estão definidos seus projetos de futuro: aquilo que garante sua posteridade é justamente aquilo que é capaz de identificá-la com um passado e instrumentalizar seu presente.

Encarar o museu como uma categoria de pensamento, e não apenas um espaço de práticas, nos auxilia a percorrer os labirintos que esta patrimonialização erige. Ora, uma vez que o museu trata das relações do sujeito com sua herança, como define Waldisa Rússio Guarnieri (1990), limitá-lo ao tratamento circunscrito a objetos dentro de um espaço instituído é muito redutor sobre sua abrangência no cenário atual. Ademais, o museólogo não é tão somente um técnico especializado em determinados campos ou disciplinas correlatas ao trabalho em museus – a pedagogia, o design ou a conservação, por exemplo. Dentro destas relações que o sujeito estabelece com sua herança estão envolvidas questões que vão desde a definição do que seja herança até as operacionalizações do conhecimento enquanto comunicação (ou vice-versa). É função, portanto, do profissional envolvido com a Museologia pensar sobre o estatuto de sua ingerência sobre o real, justamente, como definidor de realidades possíveis.

Neste âmbito, José Reginaldo Gonçalves faz uma distinção entre dois modelos de museus: o museu-narrativa e o museu-informação (GONÇALVES, 2007). O primeiro estaria ligado à *flanêrie* e a

tudo que ela implica – relações pessoais, conhecimento especializado, fruição, narrativa, experiência. O segundo, ao homem da multidão e ao anonimato, à comunicação de massa, ao embotamento, ao estímulo efêmero. Ele percorre este caminho para traçar uma possível atuação do profissional de museus nestes contextos onde não há a predominância de um modelo sobre o outro, mas a sobreposição dos mesmos a partir de demandas que vem da sociedade moderna. Um museu não pode ser apenas voltado para aquele visitante instruído, versado no assunto tratado ou nos paradigmas que expõe. Ao mesmo tempo, os museus não devem ser espaços puros de entretenimento, deglutição do conhecimento e exposições espetaculares e midiáticas.

Há algo nos museus – e conseqüentemente na Museologia – que é singular, que nenhuma outra instituição humana consegue abarcar, por isso sua força há tanto tempo. Talvez sua especificidade advenha daquilo que contém, talvez, da forma como o contém. Pois são somente os objetos que dotam os museus de sentido (e vice-versa)? É somente como um espaço de salvaguarda, um depósito, no limite, que sua função é explicitada? Não se crê ser esta a resposta.

Assim como os objetos estabelecem relações, o museu também o faz (e mais, altera as relações estabelecidas entre os objetos ao mesmo tempo que estes alteram as relações estabelecidas pelos museus). Neste ponto, sua função se garante justamente no limiar que Gonçalves (2007) problematiza. O museu relativiza o objeto, o patrimônio e, neste sentido, elabora visões, imaginários. Não é o caso discutir sobre o teor destes, mas sua possibilidade.

Há a necessidade de memória e de sua reificação em artefatos que possam ilustrá-la, explicitá-la, presentificá-la, atualizá-la, problematizá-la, seja em um ponto discursivo ou sensorial. Daí a coexistência entre a narrativa e a informação. Se a narrativa lida com o conhecimento através do ocultamento, a informação lida através da explicitação. Cada qual convoca um tipo diverso de relação com o objeto e, portanto, comunica-o diferentemente. Entrementes, nenhum objeto se esgota em qualquer uma das alternativas e as formas de acesso a ele serão dadas, no limite, pelas interações entre, justamente, o sujeito, o objeto e o cenário onde essa interação se realiza.

## Das conclusões (?)

Anteriormente falou-se dos possíveis perigos implícitos na democratização dos aparelhos culturais. Não em um sentido de diferenciação e garantia do conhecimento especializado, restrito, segregador, mas, justamente, pela tentativa de imposição de um certo olhar hegemônico como o olhar natural. É aí que incide esta questão. Como garantir o objeto enquanto narrativa e informação? O mundo atual clama por informação, mas, não obstante, não pode se render à homogeneização do conhecimento. Garantir a exposição dos mais diversos grupos – através de seus artefatos, patrimônios em geral – não garante a sua comunicabilidade, o seu diálogo ou mesmo representação. Há problemas que estão incrustados na própria definição destes mesmos grupos e dos meios de acesso e reconhecimento aos seus objetos, às suas vozes, às suas imagens. O museu não consegue totalmente expressá-los e talvez não seja só dentro de um museu que devam se pronunciar.

Pensa-se que a questão do patrimônio enquanto possibilidade de ordenamento de narrativas deve se voltar para o processo de constituição destas mesmas narrativas – o quê e por quê narrar? – para então chegar-se ao como. A falsidade da prerrogativa de que no mundo atual tem-se acesso a tudo, parte do ponto sutil onde os meios a que se tem acesso já estão definidos, apenas permite-se a entrada. Mas, por outro lado, veda-se a criação de novas formas que, por sua vez, gerariam novos espaços aos quais se ter acesso. O museu, por mais que tenha se alterado ao longo do tempo, ainda é museu – se distanciar demais de uma certa característica, uma certa forma, o torna(ria) algo diverso.

Como tanto, são espaços de poder, disputa e representação. A mudança conceitual que a Nova Museologia<sup>4</sup> aponta se insere justamente nessa esfera. De um discurso instituído, busca-se hoje, na crise de identidades engendrada pela globalização e pela midiaticização da vida, a problematização dos discursos e o estabelecimento de canais de diálogo. A metáfora do museu como templo, sacrário das representações, onde só resta ao expectador se render à contemplação, fruição e admiração dadas por uma ordem superior, é deixada de lado em prol do museu enquanto fórum,

---

<sup>4</sup> Termo criado para definir uma perspectiva prática e conceitual da museologia que, especialmente a partir dos anos 70, trabalha com a ampliação das noções de patrimônio, cultura e museu. Sob este viés, o foco de interpretação está nas relações que a sociedade estabelece entre si, o patrimônio, o território, a cultura e a educação. Foca-se, ainda, como estes elementos podem ser agentes de desenvolvimento social, sustentabilidade e tolerância.

espaço de debates, contatos, conexões, democracia, igualdade, interação: o museu extrapola seus muros, interage no território, convoca outros públicos e espaços.

Os museus, portanto, no século XXI, devem se abrir à sociedade na qual estão inseridos, parte fundamental de sua validade e significado. De expectador, o público se torna sujeito proativo e criativo, inferência necessária à comunicação dialógica. Devem se abrir, também, ao presente, deixar de ser aqueles *lugares que guardam coisas*, para se renovarem, atualizarem seus acervos e seus discursos a partir da contextualização daquilo que representam e para quem representam.

O museu e a cidade guardam similitudes e reciprocidades, um não existe sem o outro, ambos se (re)formaram enquanto espaços da modernidade. As metáforas do templo e do fórum, metáforas advindas da *urbe*, nos permitem encarar a gestualidade empregada nestes espaços. Há a contemplação, há o debate, mas hoje, mais do que nunca, há a circulação.

Quais espaços ocupa(rá)?

### Referências Bibliográficas:

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e História da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- \_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed.UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CAMPOS, Augusto. Cidade/City/Cité. In: **Viva Vaia: Poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê, 2014.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- DE SETA, Cesare. Objecto. In: **Enciclopédia Einaude**. vol.3, Artes-Tonal/Atonal. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.
- ECO, Umberto. **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, 2007.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. O conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, M. C. O (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional** (V.1). São Paulo: Pinacoteca do Estado/Secretaria de Estado da Cultura/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

HARTOG, François. **O Espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

LATOUR, Bruno. O que é iconoclasch? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista**: N.Ser. v.2, 1994.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi** (V.1) Memória e História. Brasília: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

RECHDAN, Luis Henrique. O despertar da modernidade nas *passagens* de Walter Benjamin. In: **Projeto História** (n.34). São Paulo: jun. 2007.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.