

## Comentário V

### **Teixeira Coelho**

Departamento de Biblioteconomia e Documentação,  
Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São  
Paulo

Denso, erudito, regido por um espírito ecumênico que evita as armadilhas das radicalidades: estes traços centrais do texto claro e direto de Ulpiano T. Bezerra de Meneses tornam bem árdua a tarefa do comentarista, convocado a armar uma perspectiva própria para iniciar, com o autor, o debate oportuno que ele propõe.

Li-o como um tratamento *não anunciado* de um tema forte: a crise do museu. Creio que essa palavra, *crise*, não é, sabia e heurísticamente, vez alguma empregada por Ulpiano. A idéia de *crise* tornou-se uma imagem desgastada, incômoda pela frequência (nem sempre justificada) com que surge aqui e ali. São crises demais, na economia como na cultura - e nem todas reais. Mas... o fato é que o *museu* está em *crise* ou *logo estará* e é disso que Ulpiano nos fala. E é sob essa luz (ou sombra...), por mim escolhida, ressalto, que anotei as observações que se seguem.

Antes de mais nada, destaco alguns pontos do artigo aos quais adiro por inteiro, pontos singularmente relevantes que não terão passado despercebidos do leitor mas que vale a pena sublinhar. O primeiro deles, a desconfiança do autor diante dos programas educacionais dos museus, em particular aqueles que, deixando de ter como referência o conhecimento, transformam-se em obra de doutrinação. Nunca será demais cercar de cautelas a aceitação desse caminho educacional, obsessivo em alguns museus e que tende a transformá-los em complementos, *ersatz* do ensino, com isso corroendo-lhes até a medula seu tônus cultural ou sua dimensão epistemológica, como quer Ulpiano. Mais do que atual, também, sua pergunta sobre o futuro do museu

com acervo, com a qual contorna a proposta do museu *sem* acervo. Importante sua recusa de uma concepção espontaneísta da vida social que propõe o atrelamento do trabalho museológico e museográfico a incertos interesses "naturais" do público, impondo ao museólogo uma espécie de tratado de Tordesilhas: a partir daqui, não passarás... Mais um tópico cuja enunciação pública traz especial prazer: a recusa da mediação museológica como indispensável à fruição de uma exposição, com isso colocando-se o museólogo no plano que lhe compete e que nunca estará mais em evidência que o objeto exibido e as relações imprevisíveis por este estabelecidas com o espectador. Outro: a relativização do papel dos escritórios de *design* na montagem das exposições. E, enfim ( *enfim* apenas pela escassez de espaço), de modo geral, o tom que sustenta o texto como um todo e que é aquele da *aproximação* entre partidos opostos, mais do que a adoção de um discurso unívoco excludente (por exemplo, quando Ulpiano recusa o recurso à instalação como pedra de toque ao mesmo tempo em que a aceita na qualidade de recurso complementar de uma exposição).

Lendo então seu texto como uma reflexão sobre a crise museal, com uma das teses nele defendidas, a da inadequação do museu como teatro e, conseqüentemente, como espetáculo, já me sinto um pouco menos à vontade. É recorrente a condenação da vida contemporânea, feita não raro com nuances moralistas (inexistentes, por certo, no texto de Ulpiano), como uma vida que se desenvolve em meio a um espetáculo contínuo - provocado pelas "condições modernas de produção" e arditamente montado por grandes manipuladores de opinião, quando não ingenuamente reproduzido por mentes deslumbradas mas pouco sólidas - cujo resultado, exigido por uma política de indiferenciação entre o real e o ilusório, entre eu e o mundo, provoca a alienação ou, em todo caso, combate o conhecimento. Entendo, primeiro, que a idéia e a prática do espetáculo são parte estrutural do imaginário humano e nunca estiveram ausentes de nosso universo cultural. Não apenas havia espetáculo no Império Romano, como se fica sabendo através da leitura, por exemplo, de Edward Gibbon (s.d.), como aquela era, ela mesma, toda ela, uma sociedade do espetáculo. Do mesmo modo, a praça do Campidoglio, desenhada por Michelangelo, na Roma renascentista, é um inesquecível espetáculo que solicita e favorece outros espetáculos - como toda a Renascença... e antes dela o partido gótico, assim como depois dela a Paris de Haussmann. Chartres é um espetáculo, o anfiteatro grego clássico era sem dúvida um espetáculo, como qualquer feira. O homem é um espetáculo, o homem é um espetáculo para o homem. Há, em Cícero, um sentido muito simples de *espetáculo* que poderíamos reavivar: espetáculo é tudo o que se oferece à nossa vista (para que não se peque por redução: tudo que se oferece a nossos sentidos). Há na idéia de espetáculo uma generosidade que não se pode ignorar, nem se permitir que seja escamoteada: algo é *dado* a ver, e do modo mais agradável possível. A festa dos sentidos é a epifania da razão. É forçoso concordar com Ulpiano: não cabe confundir observação com conhecimento. Mas, o espetáculo não é apenas uma ilusão (não que Ulpiano assim o afirme). O desprezo pelo espetáculo - espetáculo agora maximizado pelo cinema, pela TV, pela informática provirá, acaso, da insistência excessiva

numa clivagem entre o falso e o verdadeiro. Essa distância entre uma coisa e outra resulta, antes, de um entendimento idealista do mundo, passível de manifestar-se através de formas perigosamente paternalistas e autoritárias. Qual a margem entre o real e o ilusório? Qual a separação *exata* entre história e ficção? Não seria talvez mais apropriado falar-se numa *ginástica* entre o falso e o verdadeiro que constituiria a rede de segurança por cima da qual fazemos os malabarismos que nos permitem viver, que nos fizeram chegar aonde chegamos? O espetáculo, que é essa ginástica, não é a orgia da insensatez. O espetáculo, como o teatro, admite um *cogito*. Não um *cogito* cartesiano, sem dúvida, *cogito* feito de símbolos e convenções, do tipo "dado A, B deve ser" mas um *cogito* icônico, abduutivo, multiplicado e multiplicador (Coelho 1983). Penso em casos concretos: o *cottage* da mulher de Shakespeare (se é que ele foi de fato uma figura histórica...), ou um castelo medieval (Warwick) que um público visite: 1) na calmaria dos objetos dispostos num cenário supostamente reproduzido "tal qual" ou 2) na forma de um espetáculo em que bonecos simulem cenas cotidianas do passado, em meio a um fluxo de informações gravadas e estímulos variados. Qual a melhor alternativa? Difícil dizer. Sem o espetáculo - que pode ser um simples monitor com o dom da palavra e da descrição, capaz de explicar o *que foi* e de fazer os visitantes reviverem na *mediação do presente* aquilo que *pode ter sido* - a um visitante comum pode ocorrer uma imagem inteiramente distorcida daquilo que foi o tempo e a situação representados pela cena estática e austera. Ele está pisando agora, por exemplo, num chão de pedra sem acaso saber que, à época, aquele foi um chão de palha sobre o qual se derramava uma gosma feita à base de sangue animal para tornar o pavimento um pouco menos poroso, embora com isso se pagasse um pesado tributo aos bons odores... Ou contemplará uma mesa rústica, aparentemente imóvel sob o peso dos séculos, sem suspeitar que, a um simples toque, seu tampo virava sobre o próprio eixo para dar a ver uma segunda superfície limpa de qualquer detrito alimentar e, assim, originar, dramaticamente, a expressão "virar a mesa"... Estendo-me demais. Quero apenas afirmar minha simpatia por algumas teatralizações museográficas, como a do novo museu Fukagawa Edo, em Tóquio, com sua reprodução em tamanho natural de um distrito da capital japonesa do século XIX. Um museu à altura do mundo cultural do visitante que imagina ter ou busca e que o faz *cogitar* de um modo que o museu-vitrina (o museu-dispensário? o museu-formol?) quase sempre não consegue. Trata-se apenas de uma diferença de escala, alguém dirá: uma vitrina maior, uma vitrina menor, uma vitrina com um objeto parado, uma vitrina com um bonequinho animado... Talvez. Griffith, o diretor revolucionário de *O nascimento de uma nação* e *Intolerância*, afirmou, na década de 20, que "logo as crianças das escolas públicas aprenderão praticamente tudo com o cinema. Por certo nunca mais serão obrigadas a ler história". Ou, poderia ter dito, ir a um museu... Sua profecia está espetacularmente próxima de revelar-se verdadeira. Isso não significa que o museu deve imitar o cinema: não pode fazê-lo. Significa que o museu não pode ignorar o *modo atual de percepção* e o *formato privilegiado do imaginário*, que é o da narração enquanto espetáculo... O desafio para o museu que se propõe instrumento do conhecimento é, evitando os recifes da biblioteca-convento, santuário da

reflexão muda, navegar pelo espetáculo permitido pela tecnologia moderna sem naufragar na “disneyficação” do saber, como lembra Ulpiano, à qual estamos todos expostos. Um país subdesenvolvido tem condições de sustentar museus assim? Museus desse tipo, sobretudo para um país subdesenvolvido, não teriam de ser necessariamente museus *sem acervo*, com exposições que se sucedessem e desaparecessem, deixando porém atrás de si (na forma de livros, vídeos, etc.) os *documentos históricos* por ela produzidos *sem evitar defrontar-se com o objeto histórico?* (Seria interessante conhecer, aqui, a reflexão de Ulpiano sobre o ecomuseu (ou museu comunitário), que pode ser, ele também um museu histórico e que é, quase sempre, um museu... sem acervo.)

Sempre lendo o texto de Ulpiano como uma reflexão sobre a crise atual do museu, a questão que em seguida nele diviso diz respeito à possibilidade de lidarem os museus, hoje, com a *massa* sempre crescente de objetos históricos (ou assim declarados) que se amontoam cada vez mais quer nos espaços dedicados ao passado remoto (uma nova capela descoberta no Fórum romano), quer naqueles - mais e mais numerosos - abertos ao passado imediato e ao presente (a passadificação do presente, tema de fascinante atualidade), a capacidade de lidarem com esses objetos enquanto tais e o tamanho da abertura que lhes resta para ingressarem de fato no âmbito do conhecimento.

Na modernidade, enquanto coleção o museu tinha (e tem) a função de preservar e apresentar artefatos culturais selecionados como representativos dos pontos altos de uma cultura. Sob esse aspecto, o museu resguardava uma herança ao mesmo tempo em que estabelecia cânones, marcados pelo estabelecimento de fronteiras entre o que ficava “de fora” e o que era admitido no cenário cultural. No que diz respeito especificamente aos museus de arte (que não deixam de ser museus históricos, creio), este entendimento tem sido questionado. A proliferação da informação, a multiplicação das atividades e dos gêneros ditos artísticos, bem como o aumento do número de pessoas que se dedicam a essas atividades (nos EUA, calcula-se entre 150 e 200 mil o número de pessoas que se nomeiam artistas) têm colocado os museus em xeque: são em número insuficiente, não tão grandes quanto deveriam ser e carecem dos recursos que a nova situação exigiria. Esta condição tem levado à proposta de criação de *museus sincrônicos* (Nanjo 1994), opostos aos museus canônicos por não mais tentarem relatar cronologicamente a história da arte e por focarem sua atenção sobre um número pequeno de artistas cujas obras são mostradas em profundidade. Em vez de optarem pela *história*, escolheriam uma apresentação de certo modo descontextualizada da experiência artística. O problema trazido por esta orientação reside, antes de mais nada, na questão de quais artistas escolher, numa operação em que o curador (sinônimo de museu?) assume uma importância extrema (não raro, desproporcional em relação ao artista e às obras escolhidas) e cujas fronteiras com os interesses imediatistas do mercado artístico surgem de modo bem pouco claro. (E quando não são os curadores, são os próprios artistas que forçam sua musealização, através da construção deliberada de obras feitas para serem admitidas em museus, seguindo uma determinada lógica cultural previsível que rege este momento histórico - aqui, Joseph Beuys é o nome constantemente lembrado). Estabelece-se até mesmo um

conflito entre as intenções alegadas por certos artistas e os objetivos de certos museus. Caso típico é o que diz respeito à arte que, a partir da segunda metade dos anos 60, foi intencionalmente feita para não durar, como a arte conceitual e, depois, as instalações (tanto as feitas em lugares privilegiados, como salões e bienais, como as feitas em lugares comuns, como a rua ou um cenário natural). A intenção de colecionar também este tipo de obras em princípio não colecionáveis (não-obras, não-objetos), no afã de deixar registrado o que foi um momento significativo da arte deste século, interfere no próprio programa estético que o criou, com consequências certas - e nem sempre benéficas - para a dinâmica artística.

Então, algumas perguntas para Ulpiano: o museu sincrônico (admitindo-se que possa ser um modo também do museu histórico) é agora uma inevitabilidade, a sobrepor-se numericamente, cada vez mais, ao museu diacrônico? O museu diacrônico está solidificado em seu papel de museu de acervo e o museu sincrônico inaugura um momento de predomínio (ou de ascendência, em todo caso) do museu sem acervo? Qualquer que seja a resposta, qual o sentido exato que se pode atribuir ao termo *museu*, hoje? Em que consiste, na dinâmica da cultura contemporânea, a função museal? Que exato significado cultural tem o fato de que os museus enquanto edificações parecem ser agora particularmente importantes para a vida de uma cidade sem que o mesmo se possa dizer dos objetos por eles abrigados? Em especial a partir da década de 80, grandes projetos arquitetônicos de museus começaram a pipocar nos EUA, no Japão, na Alemanha, na França. Museus de variados tamanhos - desde o renovado Louvre com suas duas pirâmides de vidro e suas novas alas monumentais no centro de Paris até uma pequena construção em madeira preta no alto de uma colina na pequena cidade de Shibukawa, no Japão, projetada por Arata Isozaki, passando pelo novíssimo e não menos espetacular Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, inaugurado em março de 1995 - tomam conta do cenário urbanístico-cultural e se apresentam como modos contemporâneos privilegiados do "templo da cultura". Há mesmo, por vezes, uma disparidade absoluta entre a grandiosidade e o luxo do espaço físico do museu e as coleções por ele abrigadas, como no novíssimo museu municipal de Yokohama, Japão, projetado por Kenzo Tange. As edificações tornam-se mais importantes, em termos físicos, estéticos e culturais, do que as obras por elas abrigadas. Vai-se ao museu para ver-se o *museu* (o museu-escultura) e, de passagem, quem sabe, suas obras. O museu é o real; as obras, mera virtualidade. Com exceção dos especialistas, as pessoas dizem "Fui ao Louvre" e não "Fui ver Uccello". Neste final de século, o museu surge assim menos como instrumento cultural de preservação ou conhecimento do passado e, mais, como ícone privilegiado da autoglorificação *presente* de uma cultura ou, melhor, de um imaginário cultural - eventualmente, glorificação de um povo, uma comunidade, um artista, uma empresa ou uma pessoa física proprietária ou financiadora do museu. Suponhamos que a mola dessa nova busca arquitetônico-museal seja, por exemplo, a tentativa de uma construção identitária ao redor de um eixo glorificado, motivada por um panorama de diluições generalizadas; dificilmente se poderá descrever essa operação com outro adjetivo que não *ideológica*. Qual o lugar do conheci-

mento no e através do museu, neste caso? O museu tem ainda, enquanto instituição tal como a conhecemos até os anos 70, alguma resposta a dar que o cinema, a televisão e o CD-ROM, de um lado, e a universidade, do outro, não possam fornecer?

A proposta que Ulpiano faz de um museu-laboratório é, sem dúvida, sugestiva. A começar pelo rótulo: a expressão por ele trazida evita o erro pesado em que incorreram, a partir dos anos 70, os mediadores culturais que insistiram, mítica e mistificadamente, na palavra *oficina* ("oficina cultural"). Sob todos os ângulos, laboratório é bem melhor (Não vou insistir, claro, na lembrança do Teatro-laboratório, de Grotowski, uma das mais arrebatadoras experiências do espetáculo cênico contemporâneo, e que poderia trazer alguma água para meu moinho...). Seguindo a exposição de Ulpiano, esse museu-laboratório seria aquele marcado pela dimensão crítica de suas exposições -sem exclusões elitistas e, acima de tudo, sem catequeses populistas, como ele sublinha -, capaz de analisar a memória (e não, chega disso, cultivá-la), de ensinar a fazer História sem deixar de enfrentar o *objeto*. Há realmente espaço para esse museu hoje? Quais profissionais formariam seu corpo de museólogos? Apenas *ad argumentandum*: os artistas, no caso dos museus de arte? Os historiadores e os sociólogos, nos museus de história? Mas, nesse caso, por que atuariam ali, no museu, e não em outro lugar? Nunca fui dos que acreditaram na piada do fim da história; mas me pergunto se a preocupação com o conhecimento histórico via museu não é uma forma (uma fôrma) contemporânea do Iluminismo, portanto do Estado-nação, portanto da cultura entendida enquanto tradição, portanto da busca de paradigmas fixos sobre os quais enrolar uma identidade etc.etc. E me pergunto se, assim como hoje se pode falar na ascendência da identificação mutável sobre a identidade fixa, ou no Estado-ainda-nação-tendendo-para-a-transnacionalidade, bem como numa cultura que se cancela num átimo para renascer modificada, pergunto-me se não seria o caso de pensar no novo formato de museu pertinente a esse quadro cultural, perguntar pelo museu capaz de dialogar com o homem que faz esse quadro e nele se coloca. Que os museus (ou algo que se lhes assimile) ainda têm um papel cultural a representar, não há dúvida. Uma exposição sobre os impressionistas no Museu de Arte Ocidental de Tóquio recebeu, em 1994, um milhão de visitantes que compraram 500 mil catálogos (a entrada é paga, custava, creio, cerca de 14 dólares...). Admitindo que essa montanha de japoneses não tenha ido ao museu apenas em virtude de uma campanha de *marketing* cultural (ver os impressionistas é um *must*, como Cartier), eu diria que eles lá foram, como pós-modernos que são, em busca de um exercício de sensibilidade - e de sensorialidade. O problema é que Ulpiano diz que "a história não é algo que possa ser apreendido sensorialmente" (e dirá também, talvez, que museu de arte não é museu histórico). Posso concordar que a história não se apreende *apenas* sensorialmente - mas se não for apreendida *também* sensorialmente, não creio que possa ser apreendida. Uma história que não se apreende também sensorialmente será, receio, uma história que só se aprende filosoficamente. E o conhecimento filosófico nem sempre se inscreve na história. Marx se queixava de que seus conterrâneos e contemporâneos alemães viviam sua história filosoficamente mas não historicamente.... O que seria,

então, apreender historicamente uma História? Em que medida o museu-laboratório pode fazer isso? Em que medida o museu-laboratório traz respostas para a crise dos museus ( e não apenas os de história), quando se pensa na atual sociedade de consumo cultural de massa que torna obrigatório para um museu ser de massa ou não ser? Um caso de museu sincrônico seria a Cité des Sciences de La Villette, em Paris? Seria a Cité um museu-laboratório? Por que não lhe terão dado o nome de museu? (Digamos, Museu das Ciências Contemporâneas?) Ou será que museu é uma coisa e museu-laboratório, outra?

As questões que levanto aqui não são, de fato, objeções às teses de Ulpiano: apenas, desenvolvimentos a partir da leitura de um texto elegante e provocador que por vezes, quem sabe, nem mesmo os permite e, outras vezes, já os resolve....