

Comentário I

Museu, imagem e temporalidade

Ana Cláudia Fonseca Brefe¹

A leitura do texto de Manoel Luiz Salgado Guimarães é de grande interesse, principalmente naquilo que diz respeito ao campo de estudo dos museus. Pretendo, aqui, dialogar com o autor a respeito de dois aspectos fundamentais aos quais seu texto remete: as relações entre museu e temporalidade; e a questão das “imagens” e objetos no âmbito da exposição museal, especialmente na virada para o século XIX.

No já clássico trabalho *Les temps des musées*, Germain Bazin afirma que traçar a história do museu implica pensar naquela idéia de tempo à qual a época moderna dedicou inúmeros trabalhos, em que se destacam, essencialmente, duas noções de temporalidade: a do tempo que escoia irremediavelmente, e uma outra, do tempo que dura. Segundo Bazin, essas duas noções são caracterizadas por duas atitudes opostas, isto é, uma projeção do futuro ou, diferentemente, uma volta ao passado, uma “esperança a contrapelo”, que faz com que “o homem se console com aquilo que ele é por aquilo que ele foi”.

Se a referência ao tempo é um dos eixos fundamentais para entender o museu e suas relações com a sociedade em que está inserido, no momento atual, mais do que em qualquer outro período, tal referência não pode ser negligenciada. A questão da temporalidade – ou seja, das complexas tramas tecidas entre presente, passado e futuro ao redor das questões patrimoniais e memoriais – está no centro das discussões historiográficas recentes, em que observamos ainda uma terceira atitude em relação ao tempo, isto é, um “presente estendido” que se problematiza a si mesmo². Como bem notou Manoel Luiz Salgado Guimarães, vivemos na onipresença de um presente que não cessa de buscar e questionar suas raízes.

Nas últimas décadas, o museu tornou-se um dos temas privilegiados pelos debates historiográficos, visto estar estreitamente relacionado às discussões sobre a nação, a história-memória nacional e o patrimônio. Vários trabalhos

1. Responsável do Departamento de Pesquisa, Université de Paris 10 – Nanterre, França. E-mail: <afonseca@u-paris10.fr>.

2. Sobre a questão do presentismo, faço referência a um texto de François Hartog, anterior àquele citado por Manoel Luiz Salgado Guimarães Cf. François Hartog (1995).

3. Arquiteto e historiador de arte italiano, que viveu em Florença no século XVI e escreveu uma obra que se tornou conhecida ao longo dos séculos no domínio da história da arte, por tratar-se de uma espécie de inventário dos artistas florentinos de sua época.

produzidos nas últimas décadas mostram a transformação que perpassa estes estabelecimentos centenários. De um lado, essa mudança se expressa na forma de estudá-los e de pensá-los em relação à sociedade em que estão inseridos e, de outro, no modo pelo qual se organizam internamente e apresentam suas coleções ao público.

Se é certo que o museu opera as dimensões de espaço e de tempo, esta última “jamais poderá lhe escapar, ao menos na sua ação característica, a exposição”. Eles realizam sempre um encapsulamento do tempo “usando suas categorias analíticas para segmentá-lo e representá-lo, exibindo periodizações e estabelecendo hierarquias pela alocação diferencial e mobilização do espaço” (MENESES, 1994a, p. 40). Neste sentido, durante o século XIX, quando a definição de “presente” estava intrinsecamente atrelada à reconstrução do passado e à valorização da História, esses templos exemplares de exaltação da nação se constituíram em instrumentos privilegiados para a produção e a exaltação da memória nacional. Atualmente, quando o próprio tempo presente é objeto de crítica, “não compete mais ao museu produzir e cultivar memórias e sim analisá-las, pois elas são componente fundamental da vida social” (Idem, *ibidem*).

O nascimento do museu (tal como foi entendido no século XIX, isto é, como lugar de representação e legitimação da nação) está intimamente ligado também à questão do público e, mais especificamente, de um novo espaço público de sociabilidade que se constituiu conjuntamente ao desenvolvimento do Estado moderno, a partir de meados do século XVIII. Segundo Habermas (1984), a sociedade da Corte no século XVIII é o último lugar de representação entre o espaço privado que se esboça e a esfera do Estado que, para além da imagem transcendente do monarca, começa a adquirir um novo corpo. Para este autor, foi sem dúvida a atividade comunicacional que conduziu a uma crítica da cultura, cujo resultado foi a criação de uma esfera pública na qual as produções culturais vêm se inserir de maneira inédita. Neste contexto, estas últimas, até então usadas como meios privilegiados para representar o poder monárquico, adquirem o estatuto de obras culturais – no sentido contemporâneo do termo –, ao mesmo tempo em que se abrem a um novo campo de visibilidade e de percepção, como objetos de comentários e discussões por parte de indivíduos reunidos em novos espaços de sociabilidade, entre eles o museu.

Roland Recht (1989) assinala uma transformação, no século XVIII, do campo do visível, que pode ser notada na proliferação da crítica de arte e no aparecimento de obras como a de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que valorizam a apreensão direta das obras, isto é, a partir da experiência visual. Na teoria da arte que Winckelmann inaugura – e que renova em relação a obra de Giorgio Vasari³, clássica até então –, ele propõe uma história da arte que parta da análise das obras e não da biografia dos artistas, como era corrente desde o Renascimento. Participa, assim, deste momento de inflexão – na historiografia clássica da arte – que separa claramente aquilo que os textos ensinam daquilo que os objetos materiais informam. Seus escritos terão grande influência nos meios letrados da Europa e da França, em especial onde se

desenvolvem novas idéias e também um amplo debate sobre a necessidade de uma maior aproximação das obras.

Num espaço público que se diversifica e ganha contornos modernos, enriquecido por discussões sobre arte, história da arte, sobre suas funções e utilidades, a idéia de museu aparece como um espaço de exposição pública que reúne, dá visibilidade e permite acesso direto às obras.

A grande mudança vem com a Revolução Francesa. Vários autores acordam na idéia de que a criação do museu público na França é resultado imediato de três decretos da Assembléia nacional: o de 2 de novembro de 1789, que nacionaliza os bens da Igreja católica; o de 9 de novembro de 1791, quando os bens dos emigrados são confiscados; e, por fim, o de 8 de agosto de 1793, quando é decretada a supressão das Academias. Esses atos revolucionários – motivados por questões ideológicas, políticas e econômicas – fazem da jovem nação francesa herdeira de imensas riquezas artísticas espalhadas pelo território nacional e quase inteiramente desconhecidas. Impõe-se a necessidade de inventariar e catalogar todos esses bens, bem como tomar medidas para assegurar sua preservação. Num contexto marcado por calorosos debates (muitas vezes contraditórios), a criação de um museu nacional torna-se fato incontornável. Os inúmeros projetos apresentados à Assembléia nacional esboçam três figuras principais de museus, que resumem o imaginário da instituição em sua primeira década de existência: o Louvre, o museu de antiguidades nacionais e a rede de museus departamentais.

Espelha-se aí uma questão mais ampla e primordial: o papel das artes dentro do Estado francês e, por extensão, do museu, já que ele será o seu receptáculo. Assim, se é certo que a monarquia já usava as artes como meio de propagação política, a Revolução, com seu ideal moral de regeneração da sociedade, vai muito mais longe neste sentido, esforçando-se em unir de maneira inseparável o político e o cultural. Vale lembrar que, para o pensamento revolucionário, a cultura não é simples ornamento, mas, sim, apontada como um dos meios mais seguros para a legitimação do momento político. Então, num discurso pronunciado no Louvre em 1789, a arte e a nação francesas são unidas ao mesmo tempo pela tradição e pelo futuro a ser construído: “a França foi sempre a pátria das artes e dos talentos, é pois necessário acreditar que, nesta surpreendente revolução que se prepara, as Musas não abandonem de modo algum o seu asilo” (Apud POMMIER, 1991, p. 17).

A arte e todos os aspectos que a ela dizem respeito vão comportar as incertezas e contradições do cenário político. Entre os aspectos centrais, está a fundação de uma nova temporalidade, que vai reverter por completo a antiga ordem do tempo. Um tempo que parece acelerar-se irresistivelmente, de maneira que, como explica Mona Ozouf, “a revolução liberaria um novo futuro, fosse ele percebido como progresso ou catástrofe, e, num mesmo movimento, um novo passado; o caráter de singularidade deste último o faria viável para tornar-se o objeto particular da ciência histórica” (Apud POULOT, 1990, p. 166). É a introdução da idéia de progresso que “desorienta” a antiga ordem do tempo e sua representação – *historia magistrae vitae* –, impondo uma nova forma de

pensá-la, concomitantemente, como continuidade e ruptura. A representação do passado se faz, então, de duas formas, a história e a memória:

Uma delas introduz a um mundo despedaçado, descontínuo, e à incerteza do porvir; a outra assegura a continuidade do presente familiarizado com a duração. O paradoxo refere-se, aqui, ao fato de que a memória não deve implicar o retorno ao antigo estado das coisas, perspectiva que seria ameaçadora, e que a história abstrata se acredita encarregada de assegurar o progresso da razão e a estabilidade desta última etapa (Idem, p. 167).

Ao lado de uma produção intensa e ininterrupta de novas imagens capazes de legitimar o novo momento, torna-se fundamental transformar o modo pelo qual seria lida a imagem já existente.

Vários estudos sobre o estatuto da imagem durante a Revolução francesa apontam para o fato de que há uma substituição do modo narrativo pelo icônico e uma proeminência da alegoria sobre o símbolo, já que a primeira cultiva a alusão e o segundo induz à ilusão. Na verdade, a alegoria responde ao novo ideal de transparência, num momento em que se pretende afirmar a superioridade do homem frente aos antigos ídolos.

Passa-se, assim, um período de produção de imagens regeneradas, de modo que a Antiguidade greco-romana e o regime republicano se tornam modelo ideal a ser adotado em toda Europa bem como a antítese perfeita do Antigo Regime. A arte é, desse modo, investida de uma função moralizadora, e o museu torna-se lugar de regeneração dos objetos pertencentes à antiga monarquia:

o museu concebido como um lugar que dessacraliza e neutraliza os símbolos e as imagens, fazendo-os ou ascender ou reduzir-se ao estatuto de objetos culturais, dignos de serem conservados por um povo esclarecido e de servirem de modelos à arte da liberdade, pois a criação se faz somente pelas referências às formas exemplares inventadas no passado (POMMIER, 1991, p. 105).

O museu então se torna o lugar de destino final das obras de arte do passado, que aí, separadas de seu contexto, encontram uma nova vida, independente de sua função original e de seu valor simbólico. Ao conservar as obras de arte do Antigo Regime, o museu participa, em um certo sentido, de sua destruição. Ele inventou, portanto, a conservação do patrimônio pelo desvio do sentido. “E ele teve a habilidade de evitar a oposição da defesa da cultura e as exigências da ideologia, mostrando, implicitamente, que a cultura do museu participa da ideologia destruindo não a obra de arte, mas o símbolo nela contido” (Idem, *ibidem*).

Nesses anos revolucionários, um debate público interminável – em diálogo com a Assembléia Nacional e, em seguida, com a Convenção – procura definir o que deve ser o museu e quais as suas funções em relação à sociedade em geral: o seu papel pedagógico e de instrumento essencial à instrução pública e à regeneração dos cidadãos é posto em destaque e não deixa de ser um

aspecto essencial em todas as justificativas para a sua abertura, organização e permanência.

Inúmeros documentos produzidos nesse momento vão tentar justificar o caráter de patrimônio universal dos objetos abrigados nos museus franceses e especialmente aqueles que serão “recuperados” durante as invasões napoleônicas. A idéia básica é de que há um passado cuja existência justifica a conservação integral da herança cultural, identificada a uma história que a Revolução não pode apagar e que, ao mesmo tempo, é o ponto de partida para um novo recomeço. Cria-se um espécie de doutrina (que encontra suas raízes no pensamento iluminista) em que a Revolução é fundadora de uma nova temporalidade e, por isso, ela “anuncia solenemente sua pretensão a dominar a História, o que significa proclamar que a França é herdeira de seu próprio passado e daquele da humanidade e que ela reivindica o direito de recolher o patrimônio dos séculos” (POMMIER, 1989, p. 21).

Instrumento de legitimação política, o museu sofre diretamente as conseqüências das mudanças que esta nova fase revolucionária comporta, e seu alcance vai além daquele projetado pelo pensamento das Luzes: uma instituição universal, no sentido mais amplo do termo, isto é, não apenas ele deve abarcar todos os ramos do conhecimento, mas é, sobretudo, receptáculo de todas as obras-primas da humanidade. O museu torna-se assim o lugar de sacralização das obras, que adquirem um sentido para além de seu estatuto de objetos culturais. Dispostos no espaço do museu, que os abriga como tesouro conquistado – tal como se fazia com os saques de guerra da Antiguidade –, as obras convertem-se em símbolo da glória da nação francesa.

Portanto, se em um primeiro tempo a criação do museu pela Revolução participa do projeto enciclopedista de inventariar o mundo metodicamente e apresentá-lo de maneira sistemática, as pilhagens revolucionárias, legitimadas pela idéia de sacralização da “herança universal”, indicam um desvio do objetivo inicial e também um enriquecimento da noção mesma de museu. Nos momentos finais da Revolução, quando as obras saqueadas entram no museu como tesouros representativos da condição vitoriosa da nação, ele se torna instrumento de legitimação dessa ação, bem como palco de representação simbólica. A inflexão marca-se, ainda, na valorização de sua função como memorial da nação, pois é o estatuto de “instituição de instrução pública” que, nos primeiros anos, diferentemente, é posto em destaque. E será justamente este estatuto de “templo da memória” da nação aquele que será ressaltado durante todo o século XIX e para além das fronteiras francesas.

De todas as discussões que a abertura do museu público põe em jogo, a mais profícua – e que não perdeu atualidade – diz respeito à metamorfose dos objetos e obras no espaço do museu. Se, de um lado, denunciar o artificialismo e a ordem estrangeira a que os objetos estão submetidos no contexto do museu tornou-se lugar comum das discussões, de outro, é preciso lembrar que um número ilimitado de objetos desconhece, há mais de dois séculos, uma existência para além das paredes do museu, de modo que seu significado e sua relação com o

mundo exterior são sempre mediados pela instituição e pelas funções de que ela se vê incumbida.

De fato, sua permanência, para além de suas novas funções e de suas interações cada vez mais estreitas com o universo social, é indicativa de que o problema da memória – e, portanto, do tempo – situa-se no centro da problemática do museu atualmente. Tal como outras instituições “guardiãs da memória”, os museus pretendem preencher o vazio que o escoamento irremediável do tempo parece gerar, especialmente nas sociedades contemporâneas, tão sedentas do conhecimento e da gestão de seu próprio passado. As várias transformações de que o museu foi alvo ao longo do século XX, sua multiplicação em diversos países do mundo e, principalmente, a abrangência praticamente ilimitada de objetos que engloba indicam que ele é um dos lugares-chave para se entender as sociedades modernas e a forma pela qual elas se fazem representar. Por isso, é preciso avançar na investigação sobre o museus, através de novas abordagens, para além das discussões mais freqüentes que, em geral, giram em torno do paradoxo entre sua existência necessária como sustentáculo de uma memória em franco desaparecimento e a ordem artificial a que ele submete os objetos, incapaz de recriar a realidade do passado.

Assim, o desafio para o historiador que toma o museu como seu objeto de estudo é o de investigar sua importância cultural e seu papel social e político em uma dada época e sociedade, explicitando quais são suas correspondências com a elaboração de legitimidades intelectuais e questionando a revalorização, pelo tempo presente, de determinadas heranças do passado.