

**Universidade de São Paulo**  
**Escola de Comunicação e Artes**  
**Departamento de Biblioteconomia e Documentação**

Disciplina: Introdução à Museologia

Docente: Dr. Martin Grossmann

Aluno: Leandro dos Santos Nº USP 7199523

Período: Noturno Data: 04/09/14

**Relato Crítico**

**O tempo nos museus**

Recorrer a linhas do tempo é um hábito naturalizado ainda hoje, fato que pressupõe a coincidência entre cronologia e História. Entretanto, a sobreposição dos dois paradigmas não é de modo algum universal, o que nos dá a oportunidade de perguntar quais fatores históricos tornaram possível a permutabilidade de ambos. A emissão de tal enunciado nos leva a questionar a natureza "impensada do tempo" pois, se o tempo fornece a matéria para a ciência histórica, ele mesmo pode tornar-se uma categoria historicizável. Existe, portanto, uma história do tempo, e este campo de pesquisa já tem seus historiadores. Logo, a fim de explicar a coincidência entre História e cronologia, deve-se investigar os fundamentos que levam à percepção do tempo como categoria linear. Dentre os fatores que determinaram tal percepção talvez o mais irrevogável seja aquele que advém da escatologia cristã. Esta pressupõe um início e um fim definidos como dogma, e cujo interregno, a história, revelaria os sinais de Deus que anunciariam as etapas cumpridas pela humanidade em direção ao desígnio já conhecido, o Apocalipse, um exemplo em imagem deste modo de percepção está na

obra que nos servirá de guia neste relato, *O jardim das Delícias* de Hieronymus Bosch (Imagem 01).

Em nosso relato crítico pretendemos desenvolver dois pontos que se amparam no postulado de que fundamentos teológicos ainda persistem em muitas instituições contemporâneas, sobretudo os museus. O primeiro se trata de uma simples analogia quanto ao trabalho de interpretação e métodos utilizados; o segundo se estende criticamente sobre a atividade dos museus.

### **A atividade do Intérprete**

Um conjunto definido de narrativas com uma chave de leitura determinada *a priori* pode levar o exegeta a superinterpretar quaisquer detalhes, símbolos, citações etc. A ação do intérprete, nestas condições, aproxima-se da atividade profética, i.e. encontrar os sinais conhecidos de antemão nos textos ou acontecimentos atuais, demonstrando, assim, os elos que ligam passado, presente e futuro. No caso, a exegese deve procurar sinais que digam respeito à função do museu a partir de um conjunto restritos de filmes: *Fausto* e *Arca Russa*, de Aleksandr Sokurov e *Underground*, de Emir Kusturica; e textos, são eles: *O Museu Imaginário*, de André Malraux, *O amor pela arte* de Pierre Bourdieu e Alain Darbel, e os ensaios de Douglas Crimp reunidos sob a rubrica *História Pós-Moderna*, no livro *Sob as Ruínas do Museu*. Há, entre eles, contudo, uma grande diferença: os filmes são "obras abertas" a interpretação, objetos a serem analisados no campo estético, os textos por sua vez são argumentativos e serão explorados na medida em que concordemos ou não com suas afirmações.

### **O Tempo dos museus**

Quais relações podemos estabelecer entre os filmes? Para além das qualidades técnicas, nas quais observamos a predominância de uma visão bastante pictórica, ou seja, marcada por referências à pintura (imagens de 02 a 05), gostaríamos de focar nos modos de representação do tempo, e em seguida acrescentar algumas observações pontuais sobre as possíveis intersecções entre filmes e textos.

Nos três filmes observamos modos de compactação ou distorção do tempo através de elementos formais ou temáticos: em *Fausto* não é possível precisar a época em que se desenrola a ação, Idade Média? Idade Moderna? Qualquer período anterior à Revolução Industrial poderia ser invocado como contexto; em *Underground* diferentes temporalidades são amalgamadas através de um tema: a guerra que se eterniza e serve como elemento unificador de diferentes épocas, atentamos também para a ambivalência da passagem do tempo durante a narrativa, uma vez que alguns personagens envelhessem ao passo que outros quase não mudam; em *Arca Russa* o tempo torna-se ambíguo pois os acontecimentos se desenrolam no interior de um mesmo edifício e o filme foi realizado em um único plano sequência, de modo que, cria-se sensação de continuidade dos séculos através da permanência do palácio e dos protagonistas. Dito isto, como confrontar estas características com os museus? Também neles o tempo é deformado e homogeneizado, as rupturas são amenizadas de modo que largos períodos são congelados de modo a passar a impressão de unicidade de cada época. Diríamos que os museus instauram três relações com o *tempo linear*, cujos fundamentos teológico explicitamos anteriormente: primeiro, o museu age através de uma compactação e distorção das percepções do tempo dentro de seus edifícios tais como nos filmes analisados. Em segundo, de maneira fictícia, os museus retiram-se do próprio tempo, ao reivindicarem para si a preservação do passado ou do presente sob o pretexto da posteridade – o museu invoca o *direito ao passado* de um *sujeito futuro* estabelecendo a integração de ambos em sua imediaticidade. O museu estaria, neste aspecto, fora do tempo por pertencer a todos os tempos; e tal como afirmado por André Malraux, funda uma estética própria na qual se postula a possibilidade de abrigo de todas as obras já realizadas em todos os tempos em seus espaços, e prende-se, idealmente, a concepção que Douglas Crimp define nos seguintes termos "*o museu passou a ter como missão remover eficazmente a arte do seu envolvimento direto com o processo social, criando para ela um domínio autônomo*" (pg. 269). Assim, raramente o presente se oferece nos museus a seus próprios contemporâneos em uma relação viva, uma vez que ora se empalha de imediato a realidade, a afastando do cotidiano e

permitindo que ela seja percutado sob um olhar etnográfico, ora, nas poucas ocasiões de real contemporaneidade, degradingam em *standartização* – é também Malraux quem lembra que hoje a história da arte se confunde com o fotografável, de modo que a relação que se estabelece muitas vezes com o museu é a possibilidade de consumo e apropriação do conteúdo via imagem. Destarte, o paradigma do museu é tão forte que se dissemina na sociedade através da fotografia ao mesmo tempo que esta reforça a instituição. Em terceiro lugar, os museus estão sujeitos às contingências do tempo real e às vicissitudes políticas e sociais que podem interferir em sua atividade. Inclui-se aqui as transformações históricas que sofre quanto as suas propostas: desde sua origem no século XIX e sua subordinação a criação da identidade do Estado-Nação, ao papel que passa a cumprir no século XX, oferecendo respostas às necessidades da indústria cultural etc. Neste ponto concordamos plenamente como argumento de Douglas Crimp, quando o autor recorda que a história dos museus não é uma continuidade do gabinete de curiosidades, pois entre um e outro há um corte epistemológico, e que há cisma na instituição que marca a passagem para um momento *pós-moderno*. Contudo, quando este autor afirma que é possível a existência do museu-obra de Broothaers fora do sistema museológico, e por isso mesmo denunciando a natureza fictícia e artificial da instituição, discordamos de sua colocação. Porquanto o museu de Broothaers aure sua crítica a partir da existência révia do museu real ele não se coloca em situação de *estado de excessão*, acreditamos portanto que o "Departamento do Século XIX" assim como a "Sessão literária" estão previstos pelo sistema. Nosso ponto, aqui, resume-se ao fato de que defendemos não haver uma realidade exterior ao sistema na qual a obra de Broothaers se calque.

### **Intersecções**

#### **Zoológico**

Da coleção dos animais, defendida por Schlosser - e cujo posicionamento é combatido por Crimp - à coleção de animais, só podemos estabelecer uma relação constrativa com os museus. Não nos referimos às coleções zoológicas mas antes aos

zoológicos, questão presente em *Underground*. Se o zoológico isola o animal do mesmo modo que o museu retira os objetos e obras de seus contextos pra expô-los, a relação com o tempo não é de longe paralela. O zoológico pretende congelar os seres em um estado de perpétuo presente, não postula, no entanto, uma ligação entre passado e futuro como nos museus - a menos que se crie um zoológico onde todos os animais estejam extintos na natureza... e mesmo neste caso a possibilidade de realização do projeto assemelhar-se-ia mais a um banco de material genético que a um museu.

### **Professores e amadores**

Bourdieu e Darbel demonstram que a eficácia da formação escolar - sobretudo a universitária - é o principal fator que torna cativos os visitantes dos museus. Não obstante a atuação do o museu na formação universitária passa ao largo das questões levantadas em *O amor pela arte*. Poderíamos formular, então, a seguinte pergunta: o museu, como lugar de síntese do conhecimento, comparar-se-ia a universidade? A questão nos vem uma vez que *Fausto* é um professor universitário. E no caso particular da interpretação de Alexander Sokurov a completa inversão da lição legada pela versão canônica de Goethe. Entretanto a precisa pergunta para a qual não temos resposta é qual o significado da derrota de Mefistófeles? Isto é, exatamente o que, ou quem o professor vence ao fim do filme?

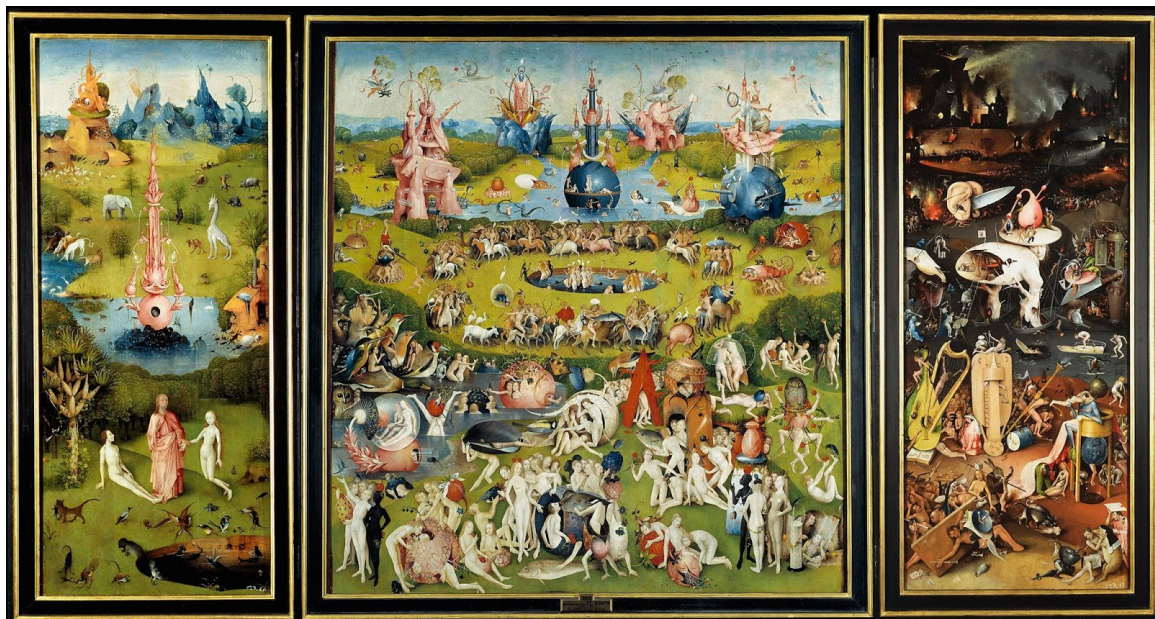


Imagem 01. Hieronymus Bosch. *O jardim das Delícias*.



Imagem 02. Frame. *Underground*.



Imagem 03. Hieronymus Bosch. *O jardim das Delícias* (Detalhe 01).



Imagem 04. Frame. *Fausto*.



Imagem 05. Hieronymus Bosch. *O jardim das Delícias* (Detalhe 02).