

O museu e a originalidade brasileira

“Foi-nos ensinado que se a morte não obriga o gênio ao silêncio, não é porque ele prevaleça contra ela, perpetuando a sua linguagem inicial, mas porque lhe impõe uma linguagem incessantemente renovada, por vezes esquecida, como um eco que responderia aos séculos com suas vozes sucessivas: a obra-prima não mantém um monólogo supremo, mas, sim, um diálogo invencível.”

(André Malraux)

Para o Conselho Internacional de Museus (ICOM), o Museu é: *"uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade"*. Pensar sobre o que é e qual é a função da instituição museu é uma tarefa contínua na sociedade humana. Pensando no próprio território brasileiro, ao qual estamos inseridos; se o museu está a serviço do desenvolvimento social e da educação e deleite humano, por que vemos que grande parte da população das cidades está ainda distante de se apropriar dessa instituição e aprender com ela? Por que a grande maioria das curadorias dos principais museus do país ainda seguem com um modelo eurocentrico de exposição? Como administrar esse modelo de curadoria com uma nova produção na arte e no pensamento histórico que vem desde o último século? Essas são questões que estão sendo debatidas continuamente. Através de uma introdução sobre esse debate museológico e curatorial, que engloba uma série de conceitos culturais e sociológicos, é possível fazer parte dessas reflexões e acompanhar esse diálogo que é essencial para a formação de todo o indivíduo.

Dentro de uma realidade mundial globalizada e extremamente conectada, a tarefa de generalizar uma discussão da institucionalização cultural é extremamente complicada, principalmente por, hoje, apesar dessa sintonia global, existirem realidades e mundos extremamente distintos e complexos. A imposição de um modelo de museu vinda da Europa e dos Estados Unidos é prejudicial para a formação da identidade de outros territórios. Portanto, para basear o estudo sobre o pensamento cultural e museológico no Brasil é imprescindível voltar os olhos para esse grande território, principalmente no período do século XX, e resgatar grandes movimentos que deram dinâmica para pensar e continuar pensando a cultura brasileira e o lugar do museu dentro dela. Entretanto, negar a imposição de um modelo estrangeiro de exposição não significa negar as referências e nomes importantes do pensamento curatorial e da arte para pensar a nossa própria história.

Em uma palestra para a ICOM 2013, Ulpiano Bezerra de Menezes, ao falar sobre museu e a condição humana, apresentou os conceitos de memória textual e memória experimental. A primeira é relativa a todo conhecimento adquirido da leitura de

textos, o conhecimento indireto, aquele que se tem *sobre* os fatos. Ao contrário, a memória experimental é aquela adquirida através da experiência, da vivência, a memória *a partir* dos acontecimentos. Para pensar na construção da cultura de uma sociedade é importante identificar a prioridade da experimentação. É a partir do nível individual, através do convívio, da troca de experiências e da comunicação que se constrói a identidade no nível coletivo.

“A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.”¹

A tradição oral para algumas civilizações africanas é essencial para a perpetuação dos conhecimentos práticos, religiosos e filosóficos. A fala é considerada dentro de um processo que vai do pensamento, o som e a fala em si, ela é a materialização do pensamento e o que dá poder para o ser humano. No nível divino, a palavra é o dom que o criador entregou para o homem, ele é o escolhido para ser o interlocutor entre a divindade e a vida terrestre. As grandes civilizações orientais, como a chinesa e a japonesa, mantêm uma tradição milenar de harmonia entre corpo e mente, onde o exercício físico, a postura e a meditação unificam a existência corpórea e espiritual do indivíduo. As experiências corporais dos eventos cotidianos estão diretamente ligadas com a mente e a memória. Já a civilização do ocidente está longe dessa realidade; há a primazia da produção escrita, ainda mais nos dias de hoje, em que está inserida na era da tecnologia e do bombardeamento de informações. Cada vez mais o contato direto, a comunicação oral e a experiência corpórea do ser humano vão sendo substituídos.

A importância de falar sobre diferentes visões da experiência do corpo e da construção da memória está em analisar essa particularidade dentro do Brasil, onde realidades diferentes convivem em um mesmo estado. Por esse motivo, a questão do corpo é paradoxal. Ao mesmo tempo em que as grandes áreas urbanas do país são construídas como cidades cenográficas, homogêneas; as periferias, o interior dos estados e regiões como o nordeste e o norte brasileiros detêm a liberdade do corpo e

¹ Tierno Bokar, mestre da ordem muçulmana de Tijaniyya. Em: Amadou Hampaté Bâ. A Tradição Viva, em *História Geral da África I*, Metodologia e pré-história da África, pp. 167

o convívio cotidiano com as pessoas e a cidade. O corporal da cidade não é o resultado, mas é dado através da ação do corpo no ambiente, a interação é a essência da construção da dinâmica de convívio. O urbanismo das metrópoles é segregatório e uniformizado, exclui a participação do indivíduo não só da realidade espacial como dos relacionamentos humanos, fato que acontece, por exemplo, na cidade de São Paulo. Apesar de toda a dinâmica cultural que tenta sobreviver nos espaços da cidade, a primazia dos prédios e a correria do dia-a-dia isola as pessoas em seus próprios mundos individualistas.

Fora das metrópoles, a tradição popular e a produção de arte brasileira podem oferecer exemplos de memória experiencial e proporcionar ao debate a reflexão sobre a contradição que existe entre essas realidades e a forma como a história é apresentada pelo museu dentro desse país múltiplo. Primeiramente deve-se lembrar das festas; além das festas tradicionais religiosas não pode esquecer-se de pelo menos três festas alegóricas brasileiras: o carnaval, a festa junina e a festa de boi-bumbá; duas delas características da região nordeste, duas delas exportadas da história europeia, entretanto não se pode negar a originalidade que elas possuem no território. Nos três exemplos o ritual de preparo para esses eventos movimenta milhares de pessoas, desde a confecção de roupas, composição de músicas até o preparo de alimentos típicos. É esse ritual que manteve durante toda a história e ainda mantém a tradição brasileira.

“Vai passar
Nessa avenida um samba popular
Cada paralelepípedo
Da velha cidade
Essa noite vai
Se arrepiar
Ao lembrar
Que aqui passaram sambas imortais

Que aqui sangraram pelos nossos pés
Que aqui sambaram nossos ancestrais”²

Em outra perspectiva, é importante pensar sobre a produção artística do século XX, representante de originalidade e que almejava representar o Brasil em todo seu sincretismo. Para isso não se pode esquecer grandes nomes dessa produção como: Helio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, Lygia Pape, Adriana Varejão, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Candido Portinari, Lasar Segall, entre outros. Para falar dessa produção, o foco será dado para o artista plástico Helio Oiticica.

“(...) invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. (...) Tudo começou com a formulação do *Parangolé* em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e consequentemente de outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc.”³

Antes de falar sobre a produção de Oiticica, é importante introduzir a ideologia da antropofagia do Modernismo, escrita por Oswald de Andrade e que se tornou lei para a arte brasileira. Ao observar que o território está repleto de referências culturais diferentes, como a dos ameríndios, afrodescendentes, eurodescendentes e oriental, além do contínuo bombardeamento de culturas exteriores, principalmente a norte americana e a europeia, a construção da identidade deveria agregar todas essas diferenças. Logo, para a originalidade, a saída era a antropofagia cultural: a ingestão de toda cultura que cerca e forma o Brasil para a produção de algo novo. Se apropriando dessa ideologia, Oiticica constrói, principalmente a partir dos anos 60, uma arte dinâmica e de apropriação dos espaços e dos materiais. É a experiência sensorial e corporal que estabelece a sua arte, a partir de instalações como a da obra *Tropicália*, como o envolvimento da dança e os tecidos com *Parangolé*. Em sua produção há a incorporação da obra de arte pelo corpo e a incorporação do corpo pela obra de arte,

² Chico Buarque de Holanda. Música: Vai Passar, disco: Chico Buarque, ano: 1984

³ COHN, Sergio e COELHO, Frederico (org.), D'OREY, Fred (apres.). *Tropicália – Encontros*. Tropicália (Helio Oiticica). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, pp. 98-99

o espectador deixa de ser passivo em relação à obra e passa a ser participador dela. Essa formulação coloca o artista em uma posição diferente daquela em que se encontrava antes: ele não é mais apenas aquele que faz procedimentos buscando um resultado final, ele é propositor de práticas que irão gerar novas invenções e que irão causar experiências individuais para formarem uma pluralidade coletiva.

Utilizando essas informações, mesmo que poucas para a realidade brasileira, a questão do museu retorna. O que esse conjunto de ideias e fatos tem a ver com a discussão sobre a curadoria em museus no Brasil?

Na visão do museu de arte existente hoje, o modelo de exposição que segue uma linha cronológica, que fixa os quadros na parede um seguido do outro e onde, ao lado, se encontra um texto explicando o contexto e o significado da obra, não é mais representativo da produção de obras que existe hoje, que envolvem o espectador e cobram dele uma resposta. O historiador da arte alemão Hans Belting em seu livro *O Fim da História da Arte*, aponta o limite que a história da arte tradicional chegou, primeiramente pelo fato de que o termo se refere exclusivamente à arte europeia, em segundo lugar porque a produção na contemporaneidade não segue mais o enquadramento proposto por essa história. Durante uma longa periodização, os artistas trabalhavam em detrimento dessa história, suas obras tinham a intenção de negar uma corrente artística anterior ou então de reviver um passado ainda mais distante. O que acontece hoje é a dissociação da arte, que quer se tornar mais independente, em relação ao enquadramento desse modelo da História da Arte.

Ainda mais importante é pensar na acessibilidade que esse padrão oferece para a sociedade. O sociólogo francês Pierre Bourdieu fez uma pesquisa dos públicos dos museus de arte da Europa através: da frequência e como as pessoas julgaram a experiência museológica que tiveram. A conclusão foi que a parcela dos visitantes que aproveitavam a experiência eram estudantes, profissionais ou já haviam tido contato com o mundo da arte anteriormente. Nessa perspectiva prática, o museu pode ser considerado como uma ferramenta de ensino que complementa os estudos sobre arte já que, por terem poucas referências daquilo que era exposto, a massa dos visitantes não conseguia sair do museu com alguma reflexão. Tem-se uma forte discussão no

campo da museologia em afastar a imagem do museu como um complemento do conhecimento escolar, pois essa não é a função dele. É aí que voltamos para Hans Belting que diz:

“A era da história da arte coincide com a era do museu. [Os artistas] Acreditam que o público também é forçado a um “olhar rígido” para um quadro imóvel, por maior que seja o movimento que aí transcorra (...). Mas o significado do enquadramento, que mantém o observador a distância e o obriga a um comportamento passivo, estende-se além disso para a situação geral em que a cultura como tal é experimentada.”⁴

Se na sociedade europeia, que tem um índice de escolaridade superior aos países da América Latina, há uma parcela considerável da população que não consegue se apropriar da instituição do museu, o que pensar das visitas feitas em museus nos países subdesenvolvidos e, no caso, no Brasil?

O resultado é o mesmo: um esvaziamento dos museus, o desconhecimento completo das obras que ele abriga e, quando visitado, uma experiência rasa e passiva. Isso é o que acontece, por exemplo, no museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (que pode ser considerado tanto um museu de arte quanto histórico) em que o número de visitantes é extremamente baixo e o museu é pouco conhecido; não há um aproveitamento do conteúdo que é exposto. Mesmo sendo o maior museu da América Latina e receber todos os dias uma quantidade muito grande de visitantes, hoje, o MASP é outro exemplo de mau aproveitamento do acervo. No projeto inicial da arquiteta Lina Bo Bardi, o MASP era um exemplo de museu a ser seguido, muito diferente do que se tornou depois da saída de Lina. Antes, as obras eram distribuídas em painéis-cavaletes que ficavam no meio da sala de exposições, misturados sem uma linha cronológica; para lerem informações sobre a obra, o visitante tinha que se movimentar para trás do cavalete, onde se encontravam as informações. Fazer com que haja movimentação dentro do museu, o contato direto entre obras diferentes e o cruzamento entre as pessoas faz com que exista uma dinâmica nas visitas, oferece a oportunidade da pessoa criar um interesse naquilo que está vendo, deve fugir do

⁴ BELTING, Hans. O Fim da História da Arte, São Paulo, Cosac & Naif, 2006, pp 36-37.

comodismo e fazer um esforço, o que possibilita por si só uma gama experiências (estética, sensitiva, emocional e intelectual) e de reflexões quando saísse do museu. Atualmente existe um museu histórico muito importante que se apropriou da tecnologia para tornar suas exposições muito dinâmicas e que criam um envolvimento entre espectador e museu: o Museu Nacional de Antropologia do México. A curadoria se utilizou de réplicas, manequins, maquetes, imagens, vídeos, entre outros artifícios, para reconstruir a história e acompanhar os objetos arqueológicos.

Pensando no território brasileiro, discorrer sobre os museus na ótica da curadoria europeia e deixar de lado a dinâmica cultural do Brasil; antropofágico, sincrético, performático e corpóreo é excluir uma faixa considerável de pessoas. É atribuir a identidade cultural do país para a elite que almeja e pensa a Europa. Ao mesmo tempo, outras instituições culturais como centros culturais e institutos passam a abrigar exposições históricas e de arte, temporárias, que conseguem chamar a atenção do público de forma dinâmica através de artifícios diferenciais, substituindo o museu e deixando-o à sombra da sociedade.

“Há muito tempo a arte já não é mais um assunto de elite, mas assume em substituição todos os papéis da representação de identidade cultural, os quais nesse meio tempo não têm mais lugar nas instituições da sociedade.”⁵

Invocando Hans Belting e Helio Oiticica, aquilo que eles referem sobre a arte também pode aludir ao museu: o espectador passa a se identificar e se apropriar do museu quando ele incorpora aquilo que este está tentando mostrar, quando ele mergulha na obra de arte, no período histórico ou até mesmo na cultura de outro lugar. Só assim a função do museu em ser um interlocutor entre cultura material e imaterial vai se tornar efetiva.

A vista disso, é dever do museu saber como angariar pessoas e despertar o interesse da população, em geral, carente com o mundo da arte, inserindo o visitante em uma realidade e num tempo necessário para que haja uma absorção daquelas obras. Com a finalidade de mostrar uma realidade histórica, no caso de museus históricos, e despertar sensações com suas obras para que possam proporcionar a euforia em busca de novas respostas e outras

⁵ BELTING, Hans. O Fim da História da Arte, São Paulo, Cosac & Naif, 2006, pp 41

questões que surgirem dessa experiência museológica. Questões de caráter social e cultural, ajudando no desenvolvimento cívico e individual deste cidadão.

Bibliografia

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A Tradição Viva, em *História Geral da África I*, Metodologia e pré-história da África.

COHN, Sergio e COELHO, Frederico (org.), D'OREY, Fred (apres.). *Tropicália – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*, São Paulo, Cosac & Naif, 2006.

MALRAUX, André, "O Museu Imaginário" In: *As Vozes do Silêncio*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte*, São Paulo, EDUSP e Ed. Zouk, 2003.

FREHSE, Fraya. *O espaço na vida social: uma introdução*.

BOURDIEU, Pierre. *Espaço Físico, Espaço Social e Espaço físico apropriado*.

LEFEBVRE, Henri. *Prefácio: a produção do espaço*.

Entrevista com Benoît de L'Estoile: "A experiência do museu é a de se deslocar":

Vídeos –

O Museu e a condição humana (Ulpiano Bezerra de Menezes)

O que deve acontecer quando você sai do museu (Jorge Melguizo)

Palestra do José Wisnik

Os tempos que há no tempo (Mia Couto)

Documentário: Hélio Oiticica – O Museu é o Mundo

H.O (1979) – Filme de Ivan Cardoso