

## Comentário VII

**Elias Thomé Saliba**

Departamento de História, Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São  
Paulo

Paul Valéry descreveu, em 1934, um futuro próximo, caracterizado pela presença, no mercado, de um tipo de empresa que ele, curiosamente chamou de "sociedade para a distribuição da realidade sensível a domicílio" - cujos produtos eletrônicos fariam com que Ticiano, "que está em Madri, viria pintar-se sobre a parede do nosso quarto de forma tão nítida e enganadora quanto recebemos, aí, uma sinfonia" (Valéry 1934). Outro autor, em anos bem mais recentes, entusiasmado com uma certa vertigem coletiva em reforçar o papel do museu no reconhecimento de uma identidade, perguntava se "a museofilia seria uma doença de fim de século?" (Jeudy 1986: 14).

Duas inquietações, dois registros: um, quase premonitório, outro, quase diagnóstico. Vivemos cada vez mais num universo "midiático", permeado por imagens que se reproduzem ao infinito, numa sociedade em que, cada vez mais, substituímos nossas experiências reais pelas representações dessas experiências. Um bombardeio contínuo de imagens, em velocidade jamais prevista por Valéry, afasta-nos cada vez mais do mundo real e tende a diminuir o espaço temporal de nossas experiências: é comum encontrarmos pessoas que conhecem melhor os personagens das novelas televisivas do que os seus próprios vizinhos. Isto não significa que as representações suprimiram completamente nossas experiências, homogeneizando nossas reações ou inibindo nossas expectativas, embora seja necessário reconhecer que nossas experiências e nossas práticas tenham-se alterado drasticamente. O segundo testemunho talvez não coloque a questão de forma pertinente, mas revela-se, talvez, bastante sintomático da perda dos referenciais

da experiência: as fortes e crescentes aspirações coletivas às histórias de um grupo, de uma comunidade, enfim, à história de uma identidade - corporificadas numa instituição, o museu.

A parte o seu lado rebarbativo, nem é preciso dizer o quanto o vaticínio de Valéry vem-se cumprindo em quase todas as esferas da produção cultural na última década; mais difícil é analisar a realização deste vaticínio na esfera específica da exposição e do museu. *Do teatro da memória ao laboratório da História* apresenta uma análise exaustiva de pontos centrais obrigatórios para qualquer exame que se queira inclusivo das relações entre o conhecimento histórico e a exposição museológica. A análise se mostra tanto mais fecunda porque incide sobre as mais variadas modalidades tomadas, na atualidade, pela exposição museológica: desde as mais tradicionais (mas até hoje presentes), como "museu de arte" e "museu histórico" até variantes bem mais recentes como a instalação artística, o *living museum*, os ecomuseus e os processos generalizados de "disneyficação" do passado. Também, neste último caso, há que se reconhecer (e que se lamentar, mas sem nenhuma nostalgia por perdas auráticas), a forte penetração de uma "lógica de mercado", levando ao enfraquecimento da dimensão política dos museus. Para além deste reconhecimento, a análise mostra, de um ângulo geral, o quanto a deificação da imagem e os traços de uma "sociedade de espetáculo" já penetraram na esfera específica dos objetos materiais, afetando nossa compreensão de tais objetos e confundindo o nosso, já incipiente, olhar sobre eles. Neste ponto, o texto também responde à questão, atormentadamente quiliástica, do autor mais recente; acrescenta-se que não se trata propriamente de uma resposta, mas de uma incorporação do seu diagnóstico.

Com o abalo da tradicional noção de patrimônio, parece que as coletividades se encontram superficialmente atraídas por objetos encontrados em lugares perdidos e o museu pode mostrá-los em todo o seu valor, em toda a sua beleza e, sobretudo, em sua ausência de preço... A museofilia só é doença se ela servir apenas à reificação da memória coletiva - e, neste aspecto, o texto é muito claro e seguro quanto à vanidade de se encarar o museu como panacéia para todas as crises de identidade coletiva ou comunitária.

A idéia de que a realidade não é mais do que a rede imaterial e transitória de nossa linguagem descritiva já foi formulada de vários modos por vários pensadores importantes. É incrível que, num século no qual tudo aparece como inventado, o museu continue a não aparecer como tal - talvez porque os objetos materiais sejam mais suscetíveis à reificação. Já se disse muitas vezes mas nunca é demais repetir: os materiais históricos não são nada sem a sua arquitetura, o homem vive criando instrumentos e depois se molda à imagem dos instrumentos que criou - aí também começa a sua "jornada de enganos e alienações". Mais difícil é mostrar - como faz o texto em questão - que os objetos também são criados e recriados e que os museus são, em todos os sentidos, *invenções*: os objetos são suportes de significações que a própria exposição museológica propõe. A análise se desdobra ainda nas possíveis modalidades da criação de significados na exposição museológica: a fetichização, o uso metonímico ou o uso metafórico - e todas as conseqüências, quase sempre nefastas, advindas do uso indiscriminado de quaisquer dessas modalidades. Neste sentido, não foi por mera coincidência que, para ilustrar a afirmação de que o universo é uma invenção e o quanto

estamos prestes a criar a primeira extensão de nós próprios, um autor como Brockmann acabe, finalmente, por utilizar-se da figura do dr. Frankenstein, de Mary Shelley - depois, é claro, de nomes como Einstein, Gertrude Stein e Wittgenstein (Brockmann 1988).

Sobre as possibilidades de participação do museu histórico na produção do conhecimento histórico, o texto não deixa dúvidas, explorando estas possibilidades, tanto ao nível dos significados teóricos mais gerais, quanto ao nível dos métodos de organização de exposição. A única resposta sensata aos vícios da estetização e aos excessos da visualização nas sociedades contemporâneas, é acentuar a dimensão crítica da exposição, abrindo espaço para o conhecimento histórico no interior do museu; o texto conclui sugerindo que, para se compreender a clássica e fundadora "teatralização" dos objetos da memória é necessário se dirigir ao *laboratório da História*.

Não há como discordar de reflexões tão bem fundamentadas ao longo do texto. Gostaria apenas de comentar brevemente sobre algo a que poderíamos, grosseiramente chamar de questão da *representação* no conhecimento histórico. Esta questão é colocada, de forma mais explícita, quando, tratando do *living museum*, o texto se refere à concepção de passado de que este tipo de museu se utiliza: "um passado com substância em si, capaz de ser diretamente abordado, sem outras mediações, reproduzível no presente, resgatável, portanto um conjunto de 'fatos reais'. Este tipo de museu - ainda segundo o texto - atualizaria, quase um século depois, o ideal rankeano de História ("wie es eigentlich gewesen").

Este ideal rankeano de História nos parece bem mais complexo do que a aparente simplicidade das suas inúmeras citações. Em todo caso, vão aí alguns comentários rápidos, até mesmo para tentarmos compreender melhor esta espécie de *visualização* do passado, mesmo que ainda presa nos seus signos verbais. Para uma compreensão mais satisfatória do ideal rankeano de História, a obra de Alexandre V. Humboldt é exemplar. As duas obras são reveladoras desta crise da concepção de um conhecimento cuja base estava centrada na figura do sujeito individual, apoiado na transparência de sua linguagem. Na abertura dos tempos modernos o sujeito narrador encontra um poderoso aliado nos relatos de viagem, os quais, quebrando com a unidade retórica que juntava história e poética, forjaram aquilo que seria a base do conhecimento das ciências humanas: o relato testemunhal. Inaugura-se aí uma confiança no observador, no sujeito cognitivo, na sua capacidade intuitiva e na transparência de sua linguagem - atitudes fundamentais para forjar aqueles que seriam os *protocolos de verdade* nas ciências humanas (Costa Lima 1989).

O esforço de Humboldt, paralelo ao de Ranke, de combinar exatidão descritiva da natureza, sem abandonar o efeito literário, buscava realizar, de forma mais longínqua, o ideal kantiano de harmonia entre ciência e efeitos estéticos. A confiança se desloca da intuição do observador para uma capacidade, própria do naturalista, de decifrar os sinais de medição, de ver, mais do que vivenciar. Tanto Humboldt quanto Ranke foram, assim, grandes estudiosos oculares da história (Pagden 1993: 134 e ss.). Não há, talvez, exemplo mais vivo da confiança na transparência da linguagem subjetiva, neste limiar de cruzamento da história e da literatura no século passado, do que a célebre afirmação de Balzac, no início de *La comédie humaine* de que a sociedade francesa é que seria o historiador e ele,

o escritor, apenas o secretário...

A comparação das notáveis estratégias de Humboldt com os ideais de representação histórica de Ranke são, neste passo, inevitáveis. Não parece haver dúvida de que o muito citado e pouco entendido lema de Ranke - "mostrar as coisas tais como elas foram - partilhava daquela mesma crença de Humboldt (e até de Balzac) naquela transparência da linguagem produzida pelo sujeito. Hoje sabemos que a recusa sistemática de Ranke às generalizações e seu apego ao único e não-recorrente, obrigou-o, como historiador - entre outras coisas - a uma renúncia à nossa linguagem normal e à preocupação em criar uma espécie de língua própria para a narrativa histórica, o que praticamente inaugurou - se pensarmos numa história da historiografia - uma linhagem de historiadores preocupados com uma estrita diferenciação entre a palavra e o conceito. A este respeito, não custa lembrar que Sérgio Buarque de Holanda termina sua magistral análise da obra de Ranke, com uma observação desconcertante (observação que também ilumina a obra historiográfica do próprio Sérgio Buarque): "Todos os conceitos em que, do ponto de vista semiótico, se congregue todo um processo, esquivam-se à definição: só o que não tem história é que é definível... (Holanda 1979: 23 e ss.). Não teríamos aqui, nesta recusa conceitual, algo de semelhante às mesmas aporias e às mesmas ilusões da representação histórica? De qualquer forma, se, por um lado, a associação do ideal rankeano de História aos objetivos do *living museum* permite-nos compreender com clareza a diferença entre o ver, que pavimenta o mundo, e o saber, que enxerga diferenças, por outro lado, esta associação é bem mais complexa do que parece.

Frente ao refluxo dos grandes paradigmas e dos grandes modelos explicativos, também a historiografia foi atacada, inicialmente, por uma espécie de "pulsão museófila", expressa no retorno ao arquivo, ao documento bruto que apreende o surgimento das palavras singulares, sempre em excesso em relação ao que o historiador pode dizer. Apagando-se por detrás das palavras, a referência da historiografia deixa de ser Humboldt ou Ranke e passa a ser Michelet. Michelet inventa, segundo Rancière, "a arte de fazer falar os pobres, fazendo-os calar, de fazê-los falar como mudos; a vaidade dos humildes açulados a escrever, a se contar, a falar dos outros está aqui submetida a uma operação muito precisa: o historiador os faz calar tornando-os visíveis" (Rancière 1994). Assim, também para a historiografia do século passado, expressa nestes exemplos notáveis, oferecer textos antigos à leitura não era nunca equivalente a recopiar a realidade histórica. Será que a mesma ingenuidade persiste em relação aos objetos materiais?

Assim, todo o esforço do museu e da exposição talvez consista em quebrar com aquilo a que Barthes chamou, num momento célebre, "o efeito de real" do passado. Para realizar isto - diz o texto em questão, com toda a clareza - não há outro caminho senão o *laboratório da história*. Ensino muito útil, sobretudo num tempo permeado por fortes aspirações às histórias identitárias, que correm o risco de confundir toda distinção entre um saber crítico, universalmente aceitável e as reconstruções míticas, que servem apenas para confortar identidades particulares (Hobsbawm 1994). Dessa forma e, ao contrário do vaticínio de Valéry, o museu continuará a ser útil para a sociedade porque será não apenas legítimo como forma de conhecimento mas, também, aquele espaço sublime da memória coletiva.