

Néstor García Canclini

CULTURAS HÍBRIDAS

ESTRATÉGIAS PARA ENTRAR
E SAIR DA MODERNIDADE

Tradução

Ana Regina Lessa
Heloísa Pezza Cintrão

Tradução da introdução
Gênese Andrade

edusp

4

O PORVIR DO PASSADO

FUNDAMENTALISTAS E MODERNIZADORES FRENTE AO PATRIMÔNIO HISTÓRICO

O mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores. Quando cientistas, tecnólogos e empresários buscam seus clientes, eles têm também que lidar com a resistência à modernidade. Não apenas pelo interesse em expandir o mercado, mas também para legitimar sua hegemonia, os modernizadores precisam persuadir seus destinatários de que – ao mesmo tempo que renovam a sociedade – prolongam tradições compartilhadas. Posto que pretendem abarcar todos os setores, os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares.

A necessidade que tradicionalistas e renovadores têm de apoiar-se uns nos outros leva a alianças freqüentes de grupos culturais e religiosos fundamentalistas com grupos econômicos e tecnocráticos modernizadores. Na medida em que suas posições são, em certos pontos, objetivamente contraditórias, essas alianças freqüentemente são quebradas ou alojam tensões explosivas. Para entender o desenvolvimento ambivalente da mo-

APROPRIAR MODERNIZADORES BENS HISTÓRICOS (C)

deriedade, é preciso analisar a estrutura sociocultural dessas contradições. Contudo, nos estudos e debates sobre a modernidade latino-americana, a questão dos usos sociais do patrimônio continua ausente. É como se o patrimônio histórico fosse competência exclusiva de restauradores, arqueólogos e museólogos: os especialistas no passado. Neste capítulo questionarei como o sentido histórico intervém na constituição de agentes centrais para a constituição de identidades modernas, como as escolas e os museus, qual é o papel dos ritos e das comemorações na renovação da hegemonia política. É preciso analisar as funções do patrimônio histórico para explicar por que os fundamentalismos – ou seja, a idealização dogmática desses referentes aparentemente estranhos à modernidade – têm-se reativado nos últimos anos.

Precisamente porque o patrimônio cultural se apresenta alheio aos debates sobre a modernidade ele constitui o recurso menos suspeito para garantir a cumplicidade social. Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo. As únicas operações possíveis – preservá-lo, restaurá-lo, difundir-lo – são a base mais secreta da simulação social que nos mantém juntos. Frente à magnificência de uma pirâmide maia ou inca, de palácios coloniais, cerâmicas indígenas de três séculos atrás ou à obra de um pintor nacional reconhecido internacionalmente, não ocorre a quase ninguém pensar nas contradições sociais que expressam. A perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes do consenso coletivo, para além das divisões entre classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio.

Por isso mesmo, o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o tradicionalismo substancialista. Foram esses grupos – hegemônicos na América Latina desde as independências nacionais até os anos 30 deste século, donos “naturais” da terra e da força de trabalho das outras classes – os que fixaram o alto valor de certos bens culturais: os centros históricos das grandes cidades, a música clássica, o saber humanístico. Incorporaram também alguns bens popu-

no patrimônio

patrimônio cultural porja identida sem e seja questionado

lugar dos setores oligárquicos

em confronto com o moderno surge uma visão metafísica da conservação do patrimônio

lares sob o nome de “folclore”, marca que indicava tanto suas diferenças com respeito à arte quanto a sutileza do olhar culto, capaz de reconhecer até nos objetos dos “outros” o valor do genericamente humano.

O confronto dessa ideologia com o desenvolvimento moderno – desde a industrialização e massificação das sociedades européias nos séculos XVIII e XIX – resultou em uma visão metafísica, aistórica, do “ser nacional”, cujas manifestações superiores, procedentes de uma origem mítica, só existiriam hoje nos objetos que a rememoram. A conservação desses bens arcaicos teria pouco a ver com sua utilidade atual. Preservar um lugar histórico, certos móveis e costumes é uma tarefa sem outro fim que o de guardar modelos estéticos e simbólicos. Sua conservação inalterada testemunharia que a essência desse passado glorioso sobrevive às mudanças.

O interesse contemporâneo do patrimônio tradicional residiria em benefícios “espirituais” difíceis de ponderar, mas de cuja permanência dependeria a saúde presente dos povos. Frente às “catástrofes” da modernização, das novas tecnologias e das cidades anônimas, o campo e suas tradições representarão a última esperança de “redenção”. O que é a província para o senhor? – perguntaram ao folclorista Félix Coluccio no final de 1987; ele respondeu:

É a alma do país. Quando penso em uma salvação possível, vejo que só poderia vir de lá. No interior estão mais seguros a permanência dos valores culturais, o respeito à tradição, e sobretudo, o fato de que as comunidades fazem algo transcendente por eles respeitando sua identidade¹.

A TEATRALIZAÇÃO DO PODER

Entender as relações indispensáveis da modernidade com o passado requer examinar as operações de ritualização cultural. Para que as tradições sirvam hoje de legitimação para aqueles que as construíram ou se

1. Carlos Ulanovsky, “El Alma del País Está en el Interior: Conversación con Félix Coluccio”, *Clarín*, Buenos Aires, 22 de novembro de 1987, p. 18.

propriaram delas, é necessário colocá-las em cena. O patrimônio existe como força política na medida em que é teatralizado: em comemorações, monumentos e museus. Na nossa América, onde o analfabetismo começou a ser minoritário há poucos anos e não em todos os países, não é estranho que a cultura tenha sido predominantemente visual. Ser culto, então, é apreender um conjunto de conhecimentos, em grande medida cômicos, sobre a própria história, e também participar dos palcos em que os grupos hegemônicos fazem com que a sociedade apresente para si mesma o espetáculo de sua origem. Diferentemente das análises habituais sobre ideologia, que explicam a organização do sentido social através da produção e circulação de idéias, pretendo deter-me principalmente na construção visual e cênica da significação.

A teatralização da vida cotidiana e do poder começou a ser estudada há poucos anos por interacionistas simbólicos e por estruturalistas, mas antes tinha sido reconhecida por escritores e filósofos que viram nela um ingrediente fundamental na constituição da burguesia, da cultura do burgo, da cidade. Há antecedentes da concepção da vida como teatro nas *Leis* de Platão ou no *Satiricon* de Petronio, mas aqui o que interessa é o sentido moderno da encenação que alguns homens realizam, não diante da livandade, mas diante de outros homens, da maneira em que começaram a observá-lo Diderot, Rousseau e Balzac: a atuação social como encenação, simulacro, espelho de espelhos, sem modelo original. Em meio à secularização, que fez as normas sociais descerem do céu para a terra, dos ritos agrados para o debate cotidiano, o patrimônio cultural parece ser o lugar mais resistente a esse processo.

A teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje. Essa é a base das políticas culturais autoritárias. O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. Ser culto implica conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que o reproduzem. Por isso as noções de coleção e ritual são fundamentais para desmontar vínculos entre cultura e poder.

atividade cultural: patrimônio teatralizado em comemorações, monumentos e museus forma-se força política

MEMÓRIA NA
CONSTANTE
VISUAL E
CÊNICA

Atores
simbólicos:
festas cívicas e
religiosas

Brecht

teatro do
patrimônio
resiste ao
cotidiano

↓
deleca-se para uma
substância
fundadora

homens de Estado
seus personagens

O fundamento "filosófico" do tradicionalismo se resume na certeza de que há uma coincidência ontológica entre realidade e representação, entre a sociedade e as coleções de símbolos que a representam. O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional. Daí que sua principal atuação dramática seja a comemoração em massa: festas cívicas e religiosas, comemorações patrióticas e, nas sociedades ditatoriais, sobretudo restaurações. Celebra-se o patrimônio histórico constituído pelos acontecimentos fundadores, os heróis que os protagonizaram e os objetos fetichizados que os evocam. Os ritos legítimos são os que encenam o desejo de repetição e perpetuação da ordem.

A política autoritária é um teatro monótono. As relações entre governo e povo consistem na encenação do que se supõe ser o patrimônio definitivo da nação. Lugares históricos e praças, palácios e igrejas, servem de palco para representar o destino nacional, traçado desde a origem dos tempos. Os políticos e os sacerdotes são os atores vicários desse drama.

Bertolt Brecht, que aplicou seu saber profissional para desvendar a maneira como os atores não-profissionais utilizam as técnicas teatrais, observou como Hitler construía seus papéis em situações diversas: o amante da música, o soldado desconhecido na Segunda Guerra Mundial, o alegre e dádivo camarada do povo, o aflito amigo da família. Hitler fazia tudo com grande ênfase, especialmente quando representava personagens heróicos, estendia a perna e apoiava integralmente a planta do pé para tornar seu passo majestoso. Mas não basta que o protagonista aprenda dicção e movimentos espetaculares, como Hitler os adquiriu tendo aulas com o ator Basil em Munique e políticos mais recentes, em Hollywood. Hoje sabemos que toda política é feita, em parte, com recursos teatrais: as inaugurações do que não se sabe se vai ter fundos para funcionar, as promessas do que não se pode cumprir, o reconhecimento público dos direitos que serão negados em privado.

Não consigo dizê-lo com a eloquência de Brecht:

As mensagens dos homens de Estado, escrevia há meio século, não são repentinos impulsivos e espontâneos. São elaboradas e reelaboradas a partir de muitos pontos de vista e fixa-se uma data para sua leitura.

política
como
teatro

Mesmo assim, corre o boato entre o público – “porque o povo se transforma em público” – de que ninguém suspeita o que o estadista vai dizer. Chegado o momento, contudo, não fala como alguém extraordinário, mas como um homem da rua. Procura que os que o escutam se identifiquem com ele. Então

[...] trava um duelo pessoal com outros indivíduos, com ministros estrangeiros ou com políticos. Lança furibundas imprecações ao estilo dos heróis homéricos, apregoa sua indignação, dá a entender que está fazendo um grande esforço para não saltar no peçoço do adversário: desafia-o chamando-o pelo nome, ri dele².

A contenção e o suspense, o que não se nomeia, são tão importantes como o que se diz. O sentido dramático da comemoração é acentuado pelos silêncios enquanto se oferece o palco ritual para que todos compartilhem um saber que é um conjunto de subentendidos. É certo, não obstante, que uma situação assim pode ter um valor positivo. Todo grupo que quer diferenciar-se e afirmar sua identidade faz uso tácito ou hermético de códigos de identificação fundamentais para a coesão interna e para proteger-se frente a estranhos. Nos regimes conservadores, cuja política cultural costuma reduzir-se à administração do patrimônio preexistente e à reiteração de interpretações estabelecidas, as cerimônias são acontecimentos que, no fim das contas, só celebram a redundância. Buscam uma maior identificação do público-povo com o capital cultural acumulado, com sua distribuição e usos vigentes. Nada melhor que os antigos edifícios e seu estilo, a história de uso escolar e as imagens convencionais para representá-la. Para o conservadorismo patrimonialista, o fim último da cultura é converter-se em natureza. Ser natural como um dom.

A escola é um palco fundamental para a teatralização do patrimônio. Transmite em cursos sistemáticos o saber sobre os bens que constituem o acervo natural e histórico. Ao ensinar geografia fala-se o que é e onde

Sarmiento

celebrações,
visitas à
exposições

conservadorismo
pelo transformas
cultura em
NATUREZA

termina o território da nação; no estudo da história, são relatados os acontecimentos em que se conseguiram fixar esses limites em luta contra adversários externos e internos. Poucos formularam isso com a clareza de Domingo F. Sarmiento, fundador do sistema escolar laico na Argentina (“pai da sala de aula”, diz o hino cantado pelos alunos) e um dos organizadores da sociedade moderna nesse país. Seu lema “civilização ou barbárie” diferencia o pólo indígena-mestiço, inculto, do desenvolvimento progressista e educado, definido pelos grupos *criollos*, que tornou possível a existência da nação. A educação liberal que ele fundou, com o mérito de livrá-la da tutela religiosa, separa, contudo, um patrimônio legítimo – sagrado desde um certo ponto de vista –, no qual poderiam ser reconhecidos os “melhores” habitantes do país, e exclui a população originária do território. O programa escolar separa com esse corte fundador os fatos históricos que foram estabelecendo as maneiras corretas de ocupar o espaço nacional: “A passagem do inculto e rude nômade ao colono trabalhador, do desocupado ao camponês”³.

Esses significados não se “inculcam” só através dos conteúdos conceituais do ensino. São motivo de celebrações, festividades, exposições e visitas aos lugares míticos, de todo um sistema de rituais no qual se organiza, rememora e confirma periodicamente a “naturalidade” da demarcação que fixa o patrimônio originário e “legítimo”. Batallán e Díaz demonstram que a ritualidade cotidiana, a disciplina escolar e sua linguagem peculiar colaboram nessa tarefa: quando a ordem é transgredida, os professores costumam dizer que na escola “não devemos nos comportar como selvagens”; para passar do pátio do recreio para a sala de aula alega-se que “acabou a hora dos índios”.

A essa altura cabe esclarecer que não se nega aqui a necessidade das cerimônias comemorativas de acontecimentos fundadores, indispensável em todo grupo para dar densidade e enraizamento histórico a sua experiência contemporânea. Também não se pretende ignorar o valor dos ri-

3. Graciela Batallán e Raúl Díaz, *Salvajes, Bárbaros y Niños: La Definición del Patrimonio en la Escuela Primaria*, mimeografia.

2. Bertolt Brecht, *Escritos sobre Teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, tomo 2, p. 163.

COLETA
→ ramifica os
bens do acervo
cultural

do único do patrimônio: *diffulta a aprendizagem autônoma necessária a pluralidade do mundo contemporâneo.*

uais escolares, reconhecido por estudos etnográficos, para organizar os vínculos entre professores e alunos, formar consenso sobre as atividades a desenvolver e realizar as aprendizagens que requerem "mecanização". Mas, como apontam esses estudos, a excessiva ritualização – com um único paradigma, usado dogmaticamente – condiciona seus praticantes para que se comportem de maneira uniforme em contextos idênticos e incapacita para agir quando as perguntas são diferentes e os elementos da ação estão articulados de outra maneira⁴.

Excessiva ritualização uma única direção

Nos processos sociais, as relações altamente ritualizadas com um único e excludente patrimônio histórico – nacional ou regional – dificultam o desempenho em situações mutáveis, as aprendizagens autônomas e a produção de inovações. Em outras palavras, o tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, que se caracteriza, como logo teremos oportunidade de analisar, por sua heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização.

Não obstante, o tradicionalismo aparece muitas vezes como recurso para suportar as contradições contemporâneas. Nessa época em que duvidamos dos benefícios da modernidade, multiplicam-se as tentações de retornar a algum passado que imaginamos mais tolerável. Frente à impotência para enfrentar as desordens sociais, o empobrecimento econômico e os desafios tecnológicos, frente à dificuldade para entendê-los, a evocação de tempos remotos reinstala na vida contemporânea arcaísmos que a modernidade havia substituído. A comemoração se torna uma prática compensatória: se não podemos competir com as tecnologias avançadas, celebremos nosso artesanato e técnicas antigas; se os paradigmas ideológicos modernos parecem inúteis para dar conta do presente e não surgem novos, re-consagremos os dogmas religiosos ou os cultos esotéricos que fundamentaram a vida antes da modernidade.

tradicionalismo altíssima dose de ordem e estabilidade

passado cultuado traz compensação para perda de significado (ou seu sentido)

As ditaduras exumam o pré-moderno - Argentina

México

A exumação do pré-moderno não se restringe às fugas individuais. As últimas ditaduras latino-americanas acompanharam a restauração da ordem social intensificando a celebração dos acontecimentos e símbolos que os representam: a comemoração do passado "legítimo", daquele que corresponde à "essência nacional", à moral, à religião e à família, passa a ser a atividade cultural preponderante. Participar da vida social é agir de acordo com um sistema de práticas ritualizadas que deixam de fora "o estrangeiro", o que desafia a ordem consagrada ou promove o ceticismo. Para que os golpes de Estado fossem desnecessários no futuro, os militares argentinos recomendavam a volta à época da grandeza original da Nação, interrompida no final do século XIX pela "conjunção do racionalismo científico, da mecanização, do romantismo e da democracia"⁵. É óbvio que para voltar tanto atrás é preciso esvaziar o presente de muitos produtos culturais, como se viu na Argentina da última ditadura, quando foram proibidos livros e exposições de pintura, filmes e programas de televisão, música estrangeira e até canções folclóricas e tangos irreverentes.

Mesmo depois de a Argentina ter recuperado a democracia, movimentos fundamentalistas continuam agredindo a modernidade, o liberalismo político e sexual, a experimentação artística e científica. Atacam a encenação de *Galileu Galilei* e de outras obras de Brecht, e as de Dario Fo que ironizam o fanatismo religioso. A Igreja ameaçou com a excomunhão os deputados que discutiam – em 1986! – a legalização do divórcio, o pluralismo na educação pública e a criação cultural.

No México, grupos de fanáticos católicos invadiram museus de arte em janeiro de 1988, para impedir a exibição de pinturas com o motivo da Virgem de Guadalupe, que alteravam a imagem ortodoxa. Pediram a expulsão do país do diretor do Museu de Arte Moderna e a reclusão psiquiátrica dos artistas que representaram a Virgem com o rosto de Marilyn Monroe, Cristo com o de Pedro Infante e luvas de boxeador. Os espaços públi-

4. Elsie Rockwell, "De Huellas, Bandas y Veredas: Una Historia Cotidiana en la Escuela", em E. Rockwell e Ruth Mercado, *La Escuela, Lugar del Trabajo Docente*. México, Departamento de Investigaciones Educativas, IPN, 1986, pp. 21-22. Cf. também de Patricia Safa, *Socialización Infantil e Identidad Popular*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1986, dissertação de mestrado em Antropologia Social.

5. A fórmula aparece no discurso do secretário da Cultura, Raúl Casa, mas foi constante no discurso oficial dessa época. Ver o estudo e a recompilação documental de Andrés Avellaneda, *Censura, Autoritarismo y Cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, tomos 1 e 2.

cos nos quais desde o século passado foi proibida por lei toda cerimônia religiosa eram emblematicamente reconquistados pelos que, com celebrações da Virgem no museu e com a restauração da iconografia tradicional, imaginam conjurar as contradições do presente. Parecem desconhecer que as imagens canônicas são produto de convenções figurativas relativamente arbitrárias: os rostos de muitas virgens admitidas pela Igreja foram modelados a partir de amantes de reis, papas, dos próprios artistas; com relação à Virgem de Guadalupe, a morfologia renascentista de seu rosto, a cor morena da pele que favoreceu sua identificação com os indígenas e as inúmeras alterações a que foi submetida ao longo de sua história, desde as representações cinematográficas até as pop e *kitsch* da arte chicana⁶, tornam extravagante a pretensão de atribuir seu *rating* a um modelo puro. Antes sugerem que a extensão do fervor se baseia na fusão do hispânico e do indígena, na diversidade de contextos interculturais posteriores em que foi inserida e na versatilidade sempre híbrida de suas reinterpretações.

A comemoração tradicionalista assenta-se freqüentemente sobre o desconhecimento do passado. Dado que essa versão do culto é sustentada por grupos oligárquicos, pode-se supor que sua "ignorância" se deve ao interesse em preservar os privilégios que conquistaram no período idealizado. Mas como explicar que essa necessidade de negar a complexidade do passado, as impurezas da mestiçagem e as inovações com que a cultura acompanha as transformações sociais, receba adesões entusiásticas de setores populares? Voltaremos a essa questão no capítulo dedicado ao popular. Adiantamos por enquanto que o fim último da celebração autoritária parece ir além dos interesses da classe hegemônica que a auspicia. O que pretendem grupos tão diversos ao espiritualizar a produção e o consumo de cultura, ao desligá-la do social e do econômico, ao eliminar toda a experimentação e reduzir a vida simbólica da sociedade à ritualização de uma ordem nacional ou cósmica afirmada dogmaticamente, é, no fundo, neutralizar a instabilidade do social.

6. Teresa del Conde, "Censura" e "La Virgen, una Madona del Apocalipsis", *La Jornada*, México, 28 e 29 de janeiro de 1988, p. 18.

SÃO POSSÍVEIS OS MUSEUS NACIONAIS DEPOIS DA CRISE DO NACIONALISMO?

Se o patrimônio é interpretado como repertório fixo de tradições, condensadas em objetos, ele precisa de um palco-depósito que o contenha e o proteja, um palco-vitrine para exibi-lo. O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social.

Durante muito tempo, os museus foram vistos como espaços fúnebres em que a cultura tradicional se conservaria solene e tediosa, curvada sobre si mesma. "Os museus são o último recurso de um domingo de chuva", disse Heinrich Böll. Desde os anos 60 o intenso debate sobre sua estrutura e função, com renovações audazes, mudou o seu sentido. Já não são apenas instituições para a conservação e exibição de objetos, nem tampouco fatais refúgios de minorias.

Os visitantes dos museus norte-americanos, que em 1962 chegavam a 50 milhões, superaram em 1980 a população total desse país. Na França, os museus recebem mais de 20 milhões de pessoas por ano e só o Centro Pompidou supera os 8 milhões, como evidência da atração que pode suscitar um novo tipo de instituição: além do Museu de Arte Moderna, oferece exposições temporárias de ciência e tecnologia, livros, revistas e discos para usar em auto-serviço, enfim, a atmosfera estimulante de um centro cultural polivalente. As estatísticas europeias indicam que a freqüência aos museus aumenta enquanto decresce nos últimos anos o número de espectadores de teatro e cinema⁷. Os museus, como meios de comunicação de massa, podem desempenhar um papel significativo na democratização da cultura e na mudança do conceito de cultura.

Outros sinais de vitalidade encontram-se na renovação arquitetônica e museográfica que arejou os museus tradicionais (o Louvre, o Whitney

7. *Políticas Culturales en Europa*, Ministério da Cultura da Espanha, p. 43.

MUSEU = palco
vitrine do patrimônio
/
ritualização
de ação social

Passado
conseguido
para
combater a
instabilidade do
mundo social

de Nova Iorque, a National Gallery de Washington) e transformou alguns em testemunhos privilegiados da inovação estética (o Guggenheim, o Pompidou, a Neue Staatsgalerie de Stuttgart). "Acabaram as peregrinações de joelhos" a "museus sem luz, com banheiros impossíveis de encontrar e lanchonetes inexistentes", onde a arte era objeto de trabalho e não de prazer, exclamava Marta Traba ao descobrir os novos museus norte-americanos. Substituem às vezes a praça pública, dizia, porque são lugares de encontro onde podemos passar o dia, comer e nos divertir⁸.

As mudanças na concepção do museu – inserção nos centros culturais, criação de ecomuseus, de museus comunitários, escolares, de sítio – e várias inovações cênicas e comunicacionais (ambientações, serviços educativos, introdução de vídeo) impedem de continuar falando dessas instituições como simples depósitos do passado. Muitos museus retomam o papel que lhes foi atribuído desde o século XIX, quando foram abertos ao público, complementando a escola, para definir, classificar e conservar o patrimônio histórico, vincular as expressões simbólicas capazes de unificar as regiões e as classes de uma nação, organizar a continuidade entre o passado e o presente, entre o típico e o estrangeiro. Hoje devemos reconhecer que as alianças, involuntárias ou deliberadas, dos museus com os meios de comunicação de massa e o turismo foram mais eficazes para a difusão cultural que as tentativas dos artistas de levar a arte às ruas.

A crise do museu não se encerrou. Uma caudalosa bibliografia continua indagando sobre o obstinado anacronismo de muitos deles e sobre a violência que exercem sobre os bens culturais ao arrancá-los de seu contexto originário e reorganizá-los sob uma visão espetacular da vida. São debatidas as mudanças de que necessita uma instituição, marcada desde sua origem pelas estratégias mais elitistas, para rever sua posição na industrialização e na democratização da cultura⁹.

8. Marta Traba, "Preferimos los Museos", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, n. 247, 31 de julho de 1982, p. 15.

9. Seleciono alguns títulos: Kenneth Hudson, *Museums for the 1980's*, London/Paris, Macmillan/Unesco, 1975; Aurora León, *El Museo: Teoría, Práxis y Utopía*, Madrid, Cátedra, 1978; L. Binni e G. Pinna, *Museo*,

Cherrei esta
museus e
comunicar de
massa por
eficaz
completava a
visão na
definição dos
e' patrimônio

museus internacionais
↓
renovação da
hegemonia

As peças
museus são
ruins na A.L.?

É inegável, de qualquer maneira, que muitos museus dos Estados Unidos, Europa e Japão são hoje para esses países instrumentos fundamentais na renovação de sua hegemonia cultural doméstica e internacional, e para reconstruir as relações rituais com o saber e a arte. Não é essa a situação na América Latina. Por isso, a reflexão sobre o lugar dos museus na política patrimonial pode ser útil para encontrarmos explicações para o nosso deficiente desenvolvimento cultural e nossa peculiar inserção na modernidade ocidental.

Por que os museus são tão ruins na América Latina? Não todos, é claro. Alguns são citados como exemplos pela bibliografia especializada: no México, o Museu Nacional de Antropologia e o de Culturas Populares; o Museu do Ouro em Bogotá; o das Crianças em Caracas, e também vários de arte nesses e em outros países. Frente a essas exceções há centenas de museus com aspecto improvisado, mas que sempre foram assim, lugares onde persiste a concepção pré-contemporânea de amontoar as peças em vitrines que vão até o teto de edifícios monumentais.

No Peru, um dos países com maior riqueza arqueológica e histórica do continente, grande parte do patrimônio foi saqueado por conterrâneos e estrangeiros. Apenas 25% dos sessenta museus desse país têm programas de aquisição de obras, apenas quatro contam com museógrafos e seis oferecem visitas monitoradas diárias. Só sete museus asseguraram suas coleções e apenas um tem controle de umidade em seus depósitos. A falta de disposição dos órgãos governamentais para corrigir essa situação, ou ao menos tomar consciência de sua gravidade, pode ser medida pelo fato de que quando Alfonso Castrillón reuniu esses dados na primeira pesquisa sobre museus peruanos, aplicada em 1982, não conseguiu financiamento para seu estudo e o Instituto Nacional de Cultura se negou a respondê-la porque a julgou "indiscreta"¹⁰.

Milano, Garzanti, 1980; Dominique Poulot, "L'Avenir du passé: Les musées en mouvement", *Le Débat*, Paris, n. 12, maio de 1981. E, é claro, a coleção da revista *Museum*, editada pela Unesco. A melhor antologia em espanhol encontra-se no livro compilado por Graciela Schmilchuk, *Museos: Comunicación y Educación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

10. Alfonso Castrillón, "Encuesta: Pobres y Tristes Museos del Perú", *Utopías*, Lima, n. 2-3, jan. 1983, pp. 7-9.

As ações tardias a favor do patrimônio costumam ser obra da sociedade civil, de empresas privadas ou grupos comunitários. Em alguns países que conseguiram construir bons museus de história e arte – Brasil, Colômbia, Venezuela – grande parte deles pertence a bancos, fundações e associações não-estatais. Concentram-se nas grandes cidades, atuam sem conexão entre si e com o sistema educativo, em parte porque dependem de órgãos particulares e também pela falta de uma política cultural orgânica ao nível nacional. Servem mais como conservadores de uma pequena porção do patrimônio, como recurso de promoção turística e publicidade de empresas privadas, do que como formadores de uma cultura visual coletiva.

Demais detalhes do perfil e missão em países da AL.

É lógico que, entre os países latino-americanos, o México, pela orientação nacionalista de sua política pós-revolucionária, foi o que mais se ocupou em expandir a cultura visual, preservar seu patrimônio e integrá-lo em um sistema de museus, centros arqueológicos e históricos. Na primeira metade do século XX, a documentação e difusão do patrimônio fez-se por meio de exposições temporárias e itinerantes, das missões culturais e do muralismo. Houve estudos sobre as tradições e formaram-se coleções de objetos, mas sem o gesto consagrador de longa duração que implica a exibição em museus de uma cultura nacional definitivamente estabelecida. A política educativa primava sobre a de conservação, a repercussão pública maciça sobre a concentração de bens em edifícios.

O caso específico do México

A partir dos anos 50, quando se institucionalizou a revolução e as correntes modernizadoras se impuseram na política governamental, o patrimônio foi organizado em museus diferenciados. O desenvolvimento industrial e turístico, a maior profissionalização de artistas e cientistas sociais contribuíram para separar o histórico do artístico, o tradicional do moderno, o culto do popular. A fim de criar espaços próprios de exibição e consagração para cada setor surgiu uma complexa rede de museus que se multiplicam a cada seis anos e constituem, junto com a escola e os meios de comunicação de massa, os cenários para classificação e valorização dos bens culturais. Ainda que o México tenha uma literatura forte, seu perfil cultural não foi erigido principalmente por escritores: dos códices ao mu-

ralismo, das caveiras de José Guadalupe Posada às pinturas e quadrinhos, dos mercados de artesanato ao público de massa dos museus, a conservação e celebração do patrimônio, seu conhecimento e uso, é basicamente uma operação visual.

Os grandes museus mexicanos invalidam vários estereótipos com que se costumam desqualificar essas instituições. Mostram que o problema principal dos museus não é hoje sua decadência. Existem muitos ensimesmados, que simplesmente aglomeram objetos, mas também há notáveis experiências de renovação arquitetônica, museográfica e educativa. Outro lugar-comum, o que atribui a expansão do público ao incremento do turismo, é desmentido pelos números. Só os museus mexicanos de Antropologia e História (sem contar os de arte) receberam, em 1988, 6 916 339 pessoas, das quais os estrangeiros não ultrapassam 20%¹¹.

1. A fim de entender as estratégias com que os particulares e o Estado põem em cena o patrimônio cultural, analisaremos dois casos representativos das políticas museográficas desenvolvidas no México. Também as escolhemos porque coincidem com as ensaiadas em outros países latino-americanos para inserir o culto tradicional na modernidade. A primeira estratégia é a espiritualização esteticista do patrimônio. A segunda é a ritualização histórica e antropológica. Analisaremos as duas políticas com a intenção de averiguar se seus modos de consagrar a cultura nacional podem sustentar-se nessa época de crise radical dos nacionalismos.

A esteticização do patrimônio pode ser apreciada exemplarmente no Museu de Arte Pré-hispânica Rufino Tamayo, de Oaxaca, criado pelo pintor para expor sua coleção, com a ajuda de Fernando Gamboa. Segue, em parte, as pautas de exposição dos museus clássicos europeus, por exemplo, o Britânico e o Louvre, que ainda perduram em instituições pretensamente de vanguarda, como ocorre na coleção de arte indígena do Museu Menil de Houston. Os objetos antigos são separados das relações sociais para as quais foram produzidos; são impostos a culturas que integra-

Análise de 2 casos de museus mexicanos

Espiritualização esteticista

11. Informação fornecida pelo Instituto Nacional de Antropologia e História.

Questão central: como agir da cultura nacional em tempos de crise do nacionalismo.

MUSEU: separa o objeto do contexto e o reclassifica
excluindo relações estéticas e formais contemporâneas.

74)

am a arte e a religião, a política e a economia, os critérios de autonomização das esculturas e quadros inaugurados pela estética moderna; os objetos se convertem em obras e seu valor se reduz ao jogo formal que estabelecem graças à vizinhança com outros nesse espaço neutro, aparentemente fora da história, que é o museu. Desvinculadas das referências emânticas e pragmáticas, essas peças são vistas segundo o sentido que as relações estéticas lhes fixam, que estabelece entre elas a sintaxe arbitrária do programa de exposição.

Os que organizaram o Museu Tamayo acham que o valor artístico dos objetos é a maior justificativa para que sejam expostos. Escreveram na entrada que

[...] se os autores anônimos das obras aqui expostas não tivessem sido artistas, se suas mãos não tivessem sido guiadas por um espírito criador, essas obras estariam hoje esquecidas; teriam desaparecido no momento em que desapareceu o fim a que serviam.

Não negam que o material apresentado possua "uma imensa importância como documento arqueológico, histórico e cultural, mas, antes de tudo e sobretudo, hoje existe como valor artístico independente, acessível a qualquer sensibilidade desperta". O museu se orgulha de ser o primeiro do país

[...] que exhibe obras do passado indígena mexicano como arte e nada mais, como fenômeno artístico. Por essa razão renunciou-se neste museu a organizar as coleções de acordo com as diferentes culturas. Para apresentá-las foi adotado o critério de sua sequência cronológica, mas sem rigidez.

Por isso falta também informação contextual. Com o pretexto de exaltar a arte antiga do México, despojam-na de uma das chaves de seu valor: a função cotidiana ou cerimonial pela qual os originais a fizeram.

A museografia esteticista não expulsa a cerimonialidade do museu. Cria outro tipo de ritual, não o que dava sentido social a essas peças, mas o desses templos laicos fundados para celebrar a supremacia do olhar culto. A solenidade dos edifícios, a complexidade das mensagens que trans-

Objetos da vida cotidiana indígenas transformam-se em obra de arte

Paradoxo
ou melhor, a
contradição
necessária

valoriza-se o
poder criativo
do humano,
mas encerrado
numa uniformidade
que não se
compara
social

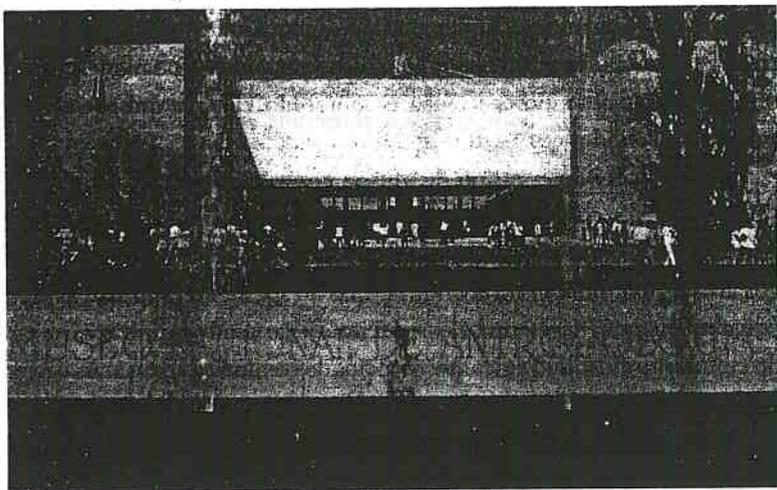
ritualiza
histórica e
antropofagia
nacionalista

mitem e as dificuldades para entendê-los obrigam a atuar neles como quem representa docilmente um texto dramático, que prescreve a maneira pela qual o visitante deve mover-se, falar e, sobretudo, calar, se quiser que sua ação tenha sentido.

É inegável que esse tipo de museu contribuiu para aproximar as culturas, fazê-las conhecer-se entre si e dar-nos provas visuais de uma história universal comum. Ao tornar patente que nosso povo e nossos antigos artistas têm uma história criativa, mas ao mesmo tempo não são os únicos que criam, devemos a eles ter feito oscilar as mesquinhas certezas do etnocentrismo muito antes que os meios de comunicação de massa. Mas seu uso da estética das belas-artes para juntar no Louvre, no Museu Britânico e no Metropolitan de Nova Iorque estátuas egípcias, templos persas e máscaras africanas, ou unificar no Museu Tamayo de Oaxaca os produtos de diversas etnias anteriores à integração nacional mexicana, reforça os maus costumes do expansionismo político e intelectual. Apesar de contribuir para conceber uma beleza solidária acima das diferenças geográficas e de cultura, também geram uma uniformidade que esconde as contradições sociais presentes no nascimento dessas obras. As estátuas já não são invocadas, e nesses museus é impossível saber como e para que eram invocadas. Parece que as painéis nunca serviram para cozinhar, nem as máscaras para a dança. Tudo está ali para ser olhado.

A fascinação frente à beleza anula o assombro frente ao diferente. Pede-se a contemplação, não o esforço que deve fazer quem chega a outra sociedade e precisa aprender sua língua, suas maneiras de cozinhar e de comer, de trabalhar e alegrar-se. Esses museus servem pouco para relativizar os próprios hábitos, porque não se parecem com o antropólogo que ao ir para outro grupo se descentra de seu universo; assemelham-se mais ao computador ou ao vídeo que trazem a informação para nossa casa e a adaptam aos esquemas conhecidos. Entregam aos familiarizados com a estética culta uma visão doméstica da cultura universal.

2. O Museu Nacional de Antropologia encena de outro modo o patrimônio mexicano. Sem deixar de lado a veneração estética, recorre à monumentalização e à ritualização nacionalista da cultura. Sua origem se encontra



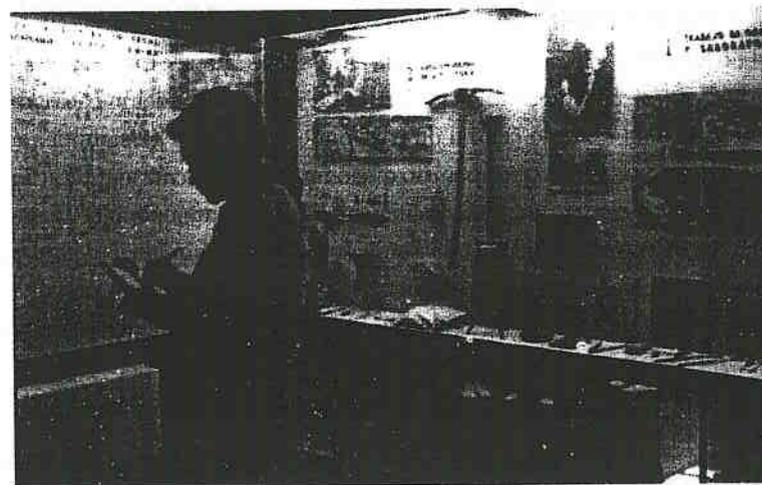
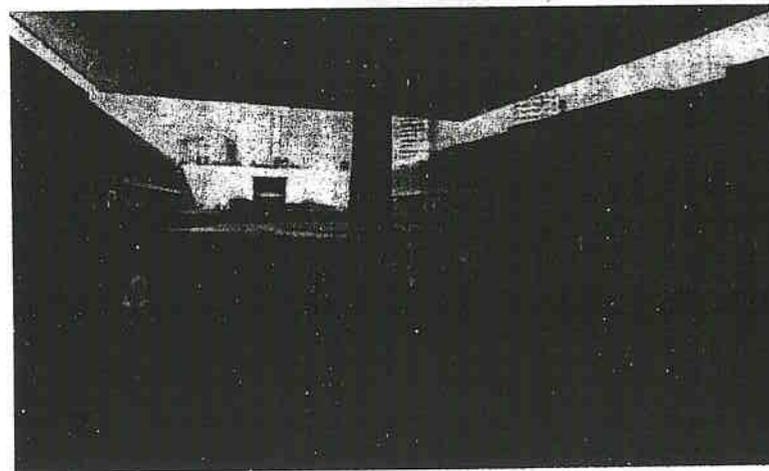
no Museu Nacional, fundado em 1825, mas mudou várias vezes de nome, sede e funções. A última etapa, que gerou sua fama internacional, começa no dia 17 de setembro de 1964, ao ser inaugurado no bosque de Chapultepec um moderno edifício de 45 000 m², com 25 salas de exposição, amplos ateliês, laboratórios, depósitos, cubículos para pesquisadores, uma biblioteca de 250 000 volumes, teatro, auditório, restaurante e livraria.

No México existem vários museus nacionais, mas nenhum outro é considerado, dentro e fora do país, tão representativo da mexicanidade. Costuma-se atribuir esse privilégio ao esplendor do edifício, ao tamanho e à diversidade de sua coleção e ao fato de ser o mais visitado: em 1988, recebeu 1 379 910 pessoas. Tudo isso influi, mas acho que o êxito reside sobretudo na hábil utilização de recursos arquitetônicos e museográficos para fundir duas leituras do país: a da ciência e a do nacionalismo político¹².

*recursos
para fundir
ciência e
nacionalismo
político*

A convergência dessas duas perspectivas está representada na estrutura do museu e nos itinerários que propõe. O edifício forma um gigantesco retângulo com duas alas laterais que se fecham ao fundo, deixando um pátio semi-aberto no centro. Se entrarmos pela direita, começamos

12. As fotos do Museu Nacional de Antropologia do México foram tiradas por Lourdes Grobet.



pela introdução científica: a primeira sala é dedicada a explicar a evolução do homem, a partir das questões do espectador comum. "O que nos dizem os ossos" intitula-se uma das seções. As peças foram escolhidas por seu valor científico, muitas por sua beleza e também com o cuidado de que todos os continentes tenham uma representação equilibrada. A sala tem uma síntese final em que se afirma que "todos os homens resolvem as mesmas necessidades com diferentes recursos, e de modos diferentes todas as culturas são igualmente valiosas".

As seções seguintes descrevem desde as origens a história da Mesoamérica e em seguida cada região e cada um dos principais grupos étnicos que constituem hoje o México. A legitimação inicial de todas as culturas fundamenta cientificamente o elogio aos indígenas que o museu põe em cena, mostrando os produtos de sua criatividade e o alto conhecimento alcançado por algumas etnias.

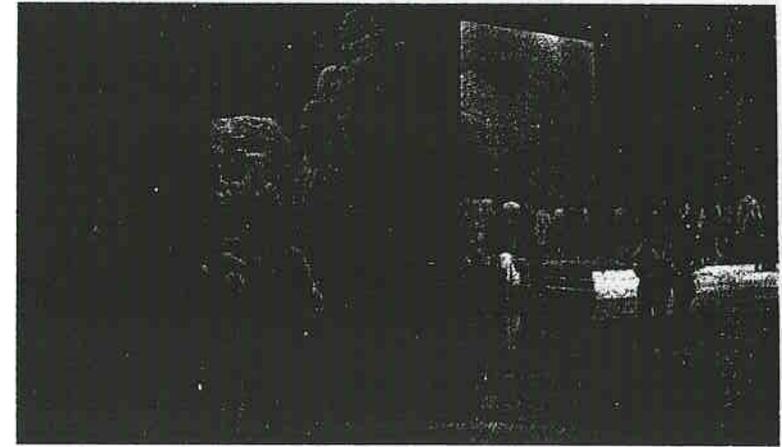
Se entrarmos pela esquerda, as primeiras salas apresentam as zonas extremas do país, as culturas do Norte e a dos maias. Nesse caso, o percurso termina com o discurso científico, que serve então para totalizar e justificar a ordem dos objetos e as explicações recebidas. O deslumbramento suscitado pelas peças indígenas culmina na forma de legitimação mais consistente que a cultura moderna oferece: o saber científico.

Por qualquer dos dois itinerários é evidente que a sala central, situada no fundo do edifício, onde se unem as duas alas laterais, é a mais destacada. Deve-se subir uma rampa para entrar e ver a cultura dos mexicas, os que habitaram a região central do país, onde se levantou Tenochtitlan e hoje está a capital. Não é só por isso que o museu representa a unificação estabelecida pelo nacionalismo político no México contemporâneo. Também porque reúne na cidade que é sede do poder peças originais de todas as regiões. Sabemos que isso não se fez sem protestos e houve casos em que as resistências locais conseguiram reter objetos no lugar nativo¹³. Mas a

13. Um exemplo célebre, a disputa entre o governo federal e o de Oaxaca pelo tesouro da tumba 7 de Monte Albán, apresenta toda a sua complexidade política e cultural no relato de Daniel Rubín de la Borbolla, dado na entrevista a Ulises Ladislao, "Evolución de la Museografía en México", *Información Científica y Tecnológica*, México, outubro de 1986, vol. 8, n. 21, pp. 14-15.

sala central
cultura dos
mexicas
(Tenochtitlan)

efeito
monumental
tamanho e
colorido das
peças

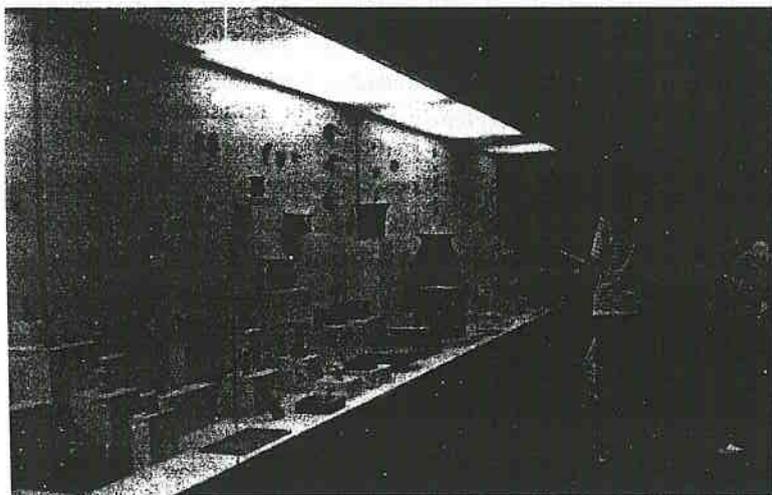
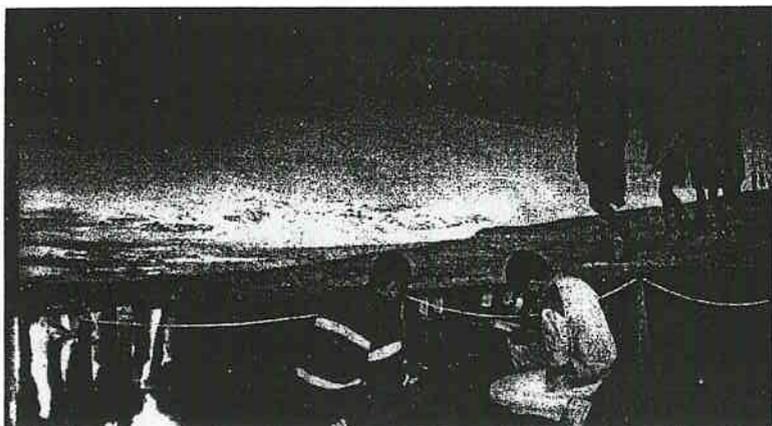


reunião de milhares de testemunhos de todo o México certifica o triunfo do projeto centralista, anuncia que aqui se produz a síntese intercultural.

Essa concentração de objetos grandiosos e diversos é a base da monumentalização do patrimônio. Bastou juntar em um só edifício muitas peças gigantescas: a pedra do sol ou calendário asteca, a enorme cabeça da serpente de fogo, o muro de crânios, carrancas, dintéis de fachadas, estelas e lápides com relevos, pinturas murais, esculturas, colunas, atlantes, colossais ídolos relacionados ao nascimento e à morte, ao vento e à água, ao milho tenro e ao maduro, à fertilidade e à guerra. Não apenas o tamanho de muitas peças gera o efeito monumental, mas seu colorido variado e exuberância visual.

Os monumentos mais enfáticos são os que se referem aos acontecimentos fundadores da nação. A sala das origens abre-se com um grande mural no qual várias pessoas chegam à América pelo estreito de Bering e olham, de cima de uma montanha, a grande extensão de terra e gelo, com muitos animais, dos quais se supõe que vão apropriar-se com suas lanças. Pouco depois, o mesmo efeito é produzido pelas enormes pinturas que mostram a fauna pliocênica.

Outra referência fundamental da história nacional é Teotihuacan. Quando entramos nessa seção, grandes letras sobre o mapa do México nos



advertem: LUGAR DE DEUSES. Atravessamos uma sala baixa com uma longa vitrine repleta de painéis e miniaturas, passamos sob um dintel minuciosamente decorado, ainda mais baixo, e de repente abre-se uma enorme sala, de oito metros de altura, onde irrompe à direita uma parede do templo de Quetzalcóatl, na frente reproduções de grandes pinturas do Palácio dos Caracóis Emplumados, à esquerda a escultura gigante de Chalchiuhtlicue, deusa da água, e, mais atrás, um mural fotográfico de seis por quatorze metros com a imagem da Pirâmide do Sol.

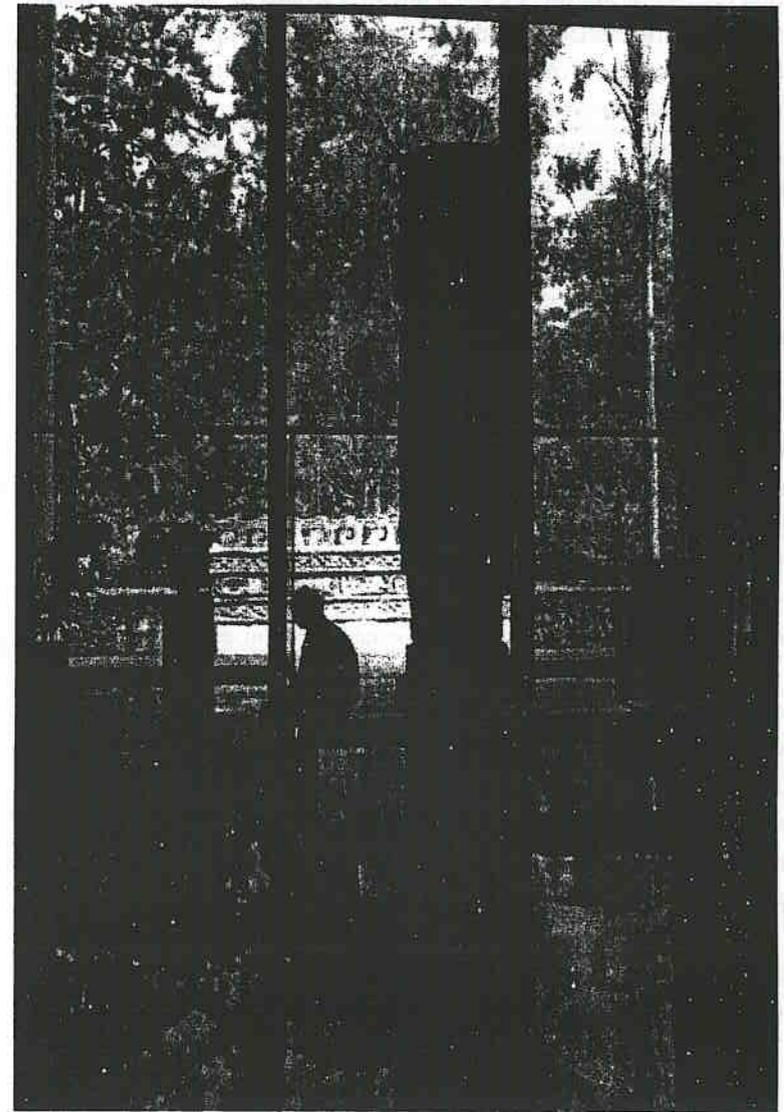
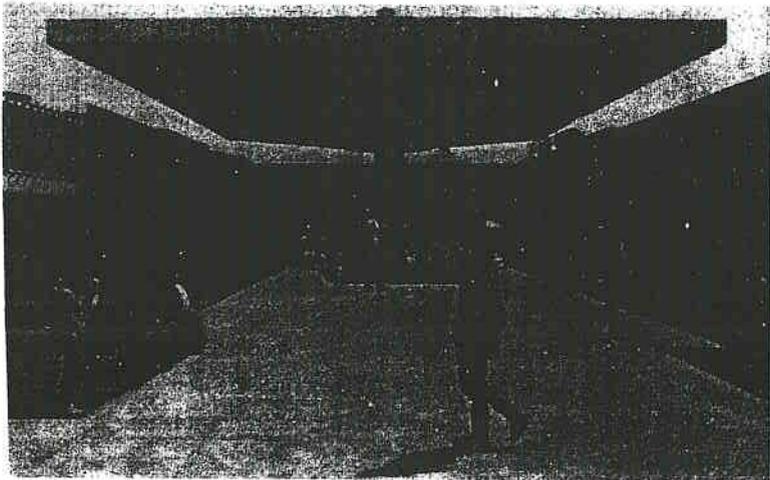
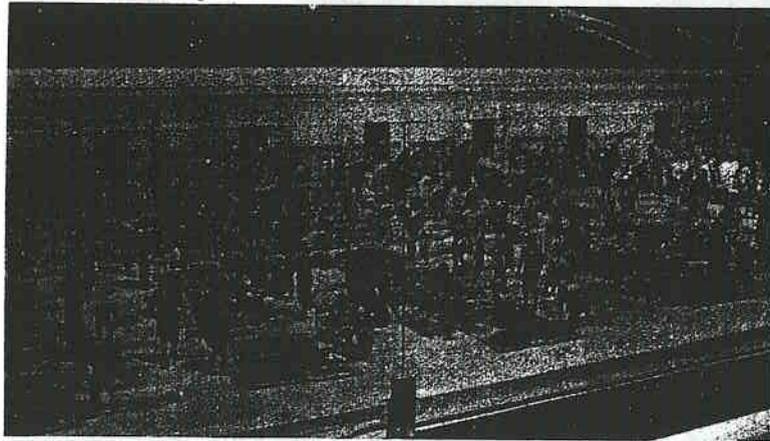
Interessa-nos esse exemplo para observar que a retórica monumentalista não foi construída somente com o gigantesco, mas por seu contraste com o pequeno, e inclusive pelo acúmulo de miniaturas. O mesmo acontece na sala mexicana quando atrás da grande pedra do sol encontramos um mercado com mais de 300 figuras humanas em miniatura que comercializam verduras, animais, cerâmica, grãos, calabaças e cestos, tudo minúsculo, em cerca de cinquenta barracas. A aglomeração de miniaturas nesse mercado e nas vitrines que se estendem por quinze ou vinte metros na mesma parede magnifica as peças.

A reunião de miniaturas, quando a estratégia discursiva engrandece o significado, pode ser um modo de monumentalizar. Aproxima-nos da identidade abstrata ou invisível aludida, permite apreendê-la com um só olhar. Lévi-Strauss observava que as pinturas da capela Sistina são um modelo reduzido, apesar das dimensões imponentes, porque o tema que ilustram é o fim dos tempos¹⁴. Cada miniatura que se exhibe como símbolo da identidade nacional, dos poderes cósmicos ou históricos que geraram a mexicanidade, remete de um golpe a uma totalidade inapreensível pelo acúmulo de observações sobre o real. No museu produz-se uma inversão do processo de conhecimento. Enquanto para conhecer os objetos da vida cotidiana tendemos a analisar cada uma de suas partes, frente aos símbolos que a escala reduzida e a imagem "concreta" da identidade abstrata oferecem, sentimos que a totalidade nos é revelada. Ainda que as 300 mi-

*miniaturas
fazem coisa
de tirar o fôlego
monumental*

*Um vínculo
o olhar com
impressões de
totalidade*

14. Claude Lévi-Strauss, *El Pensamiento Salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 44.



niaturas comercializadas no mercado mexicana não tenham todos os detalhes reais, pode aplicar-se a elas o que Lévi-Strauss diz em outro contexto: "A virtude intrínseca do modelo reduzido é que compensa a renúncia às dimensões sensíveis com a aquisição de dimensões inteligíveis"¹⁵.

O Museu de Antropologia propõe uma versão monumentalizada do patrimônio mediante a exibição de peças gigantes, a evocação mitificada de cenas reais e o acúmulo de miniaturas. O visitante é seduzido, mas não perturbado por essa bateria de recursos. A monumentalização não se impõe brutalmente. Há fichas com explicações claras e ambientações que contextualizam os objetos com fotos, desenhos, mapas e dioramas. No térreo cada sala tem percursos opcionais, e no final de algumas existem várias saídas: para a seção seguinte, ao pátio ou ao jardim, para as salas do andar superior. No andar superior, treliças espaçadas permitem ver o pátio, apenas parcialmente coberto, que não fecha o espaço entre os edifícios: permite uma visão ampla do bosque de Chapultepec que rodeia o museu. Essa sensação de abertura e leveza é reforçada porque o teto que o cobre, de 54 por 82 metros, tem um único apoio visível, a grande coluna central, e o visitante ignora o sistema de cabos que suporta a carga a partir do mastro central. O pátio não é um espaço fechado: "é um espaço protegido"¹⁶.

A maior façanha do museu reside em dar uma visão tradicionalista da cultura mexicana dentro de um invólucro arquitetônico moderno e usando técnicas museográficas recentes. Tudo leva a exaltar o patrimônio arcaico, supostamente puro e autônomo, sem impor de forma dogmática essa perspectiva. Apresenta-o de um modo aberto, que permite ao mesmo tempo admirar o monumental e deter-se em uma relação reflexiva, por momentos íntima, com o que se exhibe.

O Museu de Antropologia ilustra bem a complexa inserção do patrimônio tradicional nas nações modernas porque é ao mesmo tempo uma estrutura aberta e centralizada. A tensão entre monumentalidade e miniaturiza-

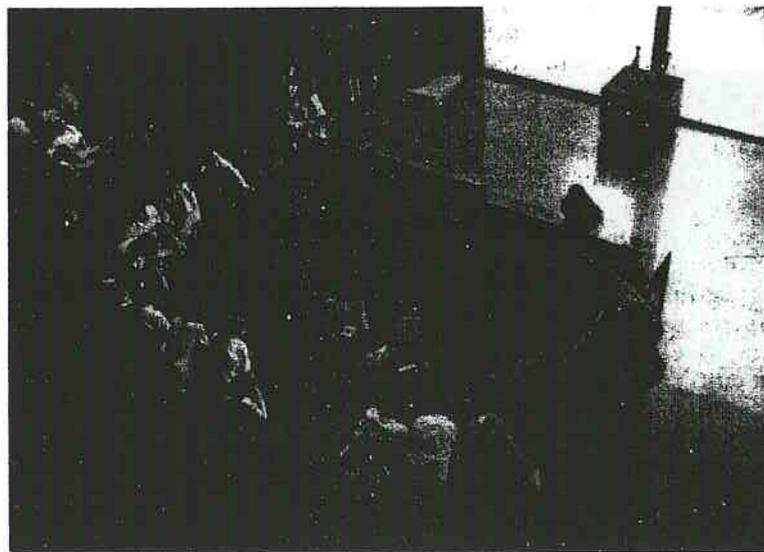
15. *Idem*, p. 46.

16. Silvia Granillo Vázquez, "Nuestros Antepasados Nos Atrapan: Arquitectura del Museo Nacional de Antropología", *Información Científica y Tecnológica*, vol. 8, n. 121, p. 32.

Patrimônio
valorizado
"sem imposição"
nem
dogma

Infinitude
simulada de
exposit se
relaciona a
infinitude
da
cultura
nacional

a impossibilidade
de um único
indivíduo
aprender a
vastidão da nação



ção, entre o arcaico e o recente, dá verossimilhança ao museu como cenário-síntese da nacionalidade mexicana. O museu, que se apresenta como Nacional, quer ser o detentor da totalidade e procura tornar crível essa pretensão por seu tamanho gigantesco, suas 25 salas e cinco quilômetros de percurso. Um dos comentários mais freqüentes que escutamos dos que saem, depois de sua primeira visita, é que "não se pode ver tudo de uma única vez".

A "infinitude" simulada do museu é uma metáfora da infinitude do patrimônio nacional, mas também da capacidade da exposição para abarcá-la. O museu parece um testemunho fiel da realidade. Se o visitante não consegue ver tudo, nem deter-se em todas as obras, nem ler todas as fichas, isto é um problema dele. A virtude da instituição é oferecer ao mesmo tempo a totalidade das culturas do México e a impossibilidade de conhecê-las, a vastidão da nação e a dificuldade de cada indivíduo em separado de apropriar-se dela.

Para alcançar esse resultado são decisivos os recursos de teatralização e ritualização. As ambientações introduzem o mundo exterior no museu. Ao percorrer a sala sobre as origens das civilizações americanas, de repente vê-se um poço onde estão os restos do mamute descoberto perto de San

a Isabel Iztapan em 1954. Não apenas se reproduz o fosso com a ossada, mas o momento da descoberta, a pá e a picareta, o pincel e o metro, a caixa de ferramentas do arqueólogo, sua cadeira sobre a qual está aberto seu caderno de anotações com o lápis, como se o pesquisador tivesse acabado de se levantar e estivéssemos assistindo à descoberta. Como se o México repleto de tesouros históricos disseminados lá fora estivesse contido e arrompesse no interior do museu. Contudo, quando nos viramos, damos com as vitrines com ossos cuidadosamente colocados, com a cena de um grupo de caçadores frente a um elefante, espetacular mas artificialmente realizada e, além disso, com dezenas de visitantes, para trazer-nos de volta à evidência de que estamos em um museu. A teatralização é acompanhada pelo distanciamento. O ritual moderno inclui a possibilidade de nos separarmos e de olhar, como espectadores, aquilo de que estamos participando.

Essas duas oscilações – entre monumentalização e miniaturização, entre exterior e interior – são complementares. A história se enlaça com a cotidianidade graças ao fato de que o que a realidade apresenta de indefinido e indefinível é assimilado pela duplicação imaginária da museografia, mediante “uma contração rumo ao minúsculo ou a uma dilatação rumo ao imenso”. Não é um simples recurso técnico, como mostrou Pietro Bellasi; essas teatralizações do cotidiano que jogam com a “megalização” e “miniaturização”, freqüente nas operações lingüísticas nas quais se lida com a alteridade, são atos rituais de “metabolização do outro”¹⁷. O diferente se torna “solúvel”, digerível, quando, no mesmo ato em que se reconhece sua grandeza, é reduzido e tornado íntimo.

O Museu de Antropologia do México torna visíveis ainda outras operações fundamentais no tratamento moderno do patrimônio, amplia o repertório incluindo o popular. Mais ainda: diz que a cultura nacional tem sua fonte e seu eixo no indígena. Essa abertura se faz, contudo, estabelecendo limites para o étnico, equivalentes aos que se praticam nas relações

17. Pietro Bellasi, “Lilliput et Brobdingnag: Métaphores de l’imaginaire miniaturisant et mégalisant”, *Communications*, n. 42, 1985, pp. 235-236.

*Ritualizar e
teatralizar*

*Etnia e
culturas
modernas
separadas*

*Nacional tem
seu eixo no
popular e no
indígena*



sociais. Um procedimento consiste em separar a cultura antiga – o indígena pré-colombiano – da cultura atual. Para realizar esse corte, o museu utiliza a diferença entre arqueologia e etnografia, que se traduz arquitetônica e cenograficamente na separação entre o andar térreo, dedicado ao material pré-hispânico, e o superior, onde se representa a vida indígena. A outra operação é apresentar essa parte eliminando os traços da modernidade: descreve os índios sem os objetos de produção industrial e consumo de massa que com freqüência vemos hoje em seus povoados. Não podemos conhecer, portanto, as formas híbridas que o étnico tradicional assume quando se mistura com o desenvolvimento socioeconômico e cultural capitalista. A quantidade de fotos e de ambientações nos sugere um contato com a vida contemporânea dos índios. Mas essas imagens – salvo na seção nahua – excluem qualquer elemento capaz de tornar presente a modernidade. Ainda que nas visitas monitoradas sejam fornecidas informações atuais, a maioria do público fica sem saber o que significa há décadas, para as culturas tradicionais, a crise da produção agrária, de suas técnicas e relações sociais, as novas condições impostas ao artesanato por sua inserção nos mercados urbanos ou impostas às festas e feiras antigas por sua interação com o turismo.

Tampouco aparecem outras etnias que tiveram e têm um papel significativo na formação do México moderno. Nunca se fala dos espanhóis, nem dos negros, nem dos chineses, nem dos judeus, nem dos alemães, nem dos árabes. A visão antropológica está reduzida ao pré-hispânico e ao indígena tradicional.

Esse recorte torna-se curioso quando percebemos que o propósito central do museu é exhibir as grandes culturas étnicas como parte do projeto moderno que foi a construção da Nação. O museu deve admitir uns poucos signos da modernidade para que seu discurso seja verossímil: fala da conquista, de alguns Estados diz o número de habitantes para destacar a alta ou baixa proporção de índios. Mas não explica que processos históricos, que conflitos sociais os dizimaram e foram modificando sua vida. Prefere expor um patrimônio cultural "puro" e unificado sob a marca da mexicanidade. Já analisamos que consegue isso exaltando simultaneamente as culturas indígenas singulares de cada grupo para subordiná-los ao caráter genérico do indígena e à unidade da Nação. Mas toda museificação não implica um processo de abstração? É possível afirmar a identidade nacional, dentro ou fora dos museus, sem reduzir as peculiaridades étnicas e regionais a um denominador comum construído? Há um critério que permita diferenciar a abstração legítima da ilegítima?

Tudo depende de quem é o sujeito que seleciona os patrimônios de diversos grupos, combina-os e constrói o museu. Nos museus nacionais o repertório quase sempre é decidido pela convergência da política do Estado e do saber dos cientistas sociais. Raras vezes os produtores da cultura que é exibida podem intervir.

E o público? É convocado quase sempre como espectador. Tanto o estudo dos visitantes do Museu de Antropologia realizado em 1952¹⁸ – quando estava em outro edifício e tinha um formato diferente – como o que se fez em 1982¹⁹ registram que a relação dos freqüentadores com o

18. Arturo Monzón, "Bases para Incrementar el Público Que Visita el Museo Nacional de Antropología", em *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 1952, tomo VI, segunda parte.

19. Miriam A. de Kerriou, *Los Visitantes y el Funcionamiento del Museo Nacional de Antropología de México*, México, fevereiro de 1981, mimeografia.

museu é predominantemente visual e leva a conceitualização pouco em conta. Os dois trabalhos falam da enorme atração que o material, sobretudo o mais espetacular, exerce sobre o público. Na pesquisa mais recente, 86% qualificaram esse museu como o melhor do México. Ambos os estudos observaram um interesse maior pelas peças arqueológicas que pelas etnográficas e, segundo a última pesquisa, 96% dos entrevistados percorreram as salas do térreo, enquanto apenas 57% visitaram o primeiro andar. A metade dos que não foram à parte superior atribuíram isso a "falta de tempo", o que revela uma opção no uso do tempo e confirma também a dificuldade de abranger tudo o que o museu exhibe. Segue na mesma linha a resposta da maioria das pessoas quando interrogadas sobre por que estão dispostas a voltar ao museu: "Para terminar de vê-lo". A pressa de ver tudo contribui para que as fichas sejam saltadas: 55% disseram ter lido apenas "algumas".

Em suma, é um museu onde as pautas científicas organizam o material e dão explicações consistentes, onde se reproduz a especialização das ciências antropológicas na exibição separada do arqueológico e do etnográfico. Mas a museografia subordina o conhecimento conceitual à monumentalização e ritualização nacionalista do patrimônio. O Estado dá aos estrangeiros, e sobretudo à Nação (as duas pesquisas e as duas estatísticas de público indicam grande maioria de visitantes mexicanos), o espetáculo de sua história como base de sua unidade e consciência política.

O arquiteto Ramírez Vázquez, que dirigiu a construção, conta um caso que é como a diretriz do museu:

Torres Bodet [o secretário de Educação] me levou para uma entrevista com o doutor López Mateos e lhe disse: "Senhor Presidente, que indicações o senhor dá ao arquiteto sobre o que deve conseguir esse museu?" A resposta foi: "Que ao sair do museu, o mexicano se sinta orgulhoso de ser mexicano". [...] Quando já estávamos saindo, o Presidente disse: "Ah, quero além disso que seja tão atraente que as pessoas comentem 'você já foi ao museu?', do mesmo modo que se diz 'você já foi ao teatro? Já foi ao cinema?'"²⁰.

20. Silvia Granillo Vázquez, *op. cit.*, p. 32.

*Não aparecem
indígenas*

*oculta os
conflitos históricos
subverte a
singularidade
caracter
genérico
nacional*

*Em síntese...
ciência organiza
o material,
mas a museografia
instaura o
ritual e
subordina o
saber conceitual
ao nome da
nação*

PARA QUE SERVEM OS RITOS: IDENTIDADE E DISCRIMINAÇÃO

Alguns autores mexicanos, entre eles Carlos Monsiváis e Roger Bartra, emonstraram, a respeito de outros discursos – a literatura, o cinema –, que ertas representações do nacional são mais bem entendidas como construão de um espetáculo que como correspondência realista às relações sociais. Os mitos nacionais não são um reflexo das condições em que vive a grande maioria do povo”, mas o produto de operações de seleção e “transposição” le fatos e traços escolhidos conforme os projetos de legitimação política²¹.

Para radicalizar essa dessubstancialização do conceito de patrimônio nacional é necessário questionar essa hipótese central do tradicionalismo egundo a qual a identidade cultural se apóia em um patrimônio, constiúdo através de dois movimentos: a ocupação de um território e a formaão de coleções. Ter uma identidade seria, antes de mais nada, ter um país, ma cidade ou um bairro, uma entidade em que tudo o que é compartihado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatzada também nos rituais cotidianos.

Aqueles que não compartilham constantemente esse território, nem o habitam, nem têm portanto os mesmos objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são os outros, os diferentes. Os que têm outro cenário e uma peça diferente para representar.

Quando se ocupa um território, o primeiro ato é apropriar-se de suas terras, frutos, minerais e, é claro, dos corpos de sua gente, ou ao menos do produto de sua força de trabalho. Ao contrário, a primeira luta dos nativos para recuperar sua identidade passa por resgatar esses bens e colocá-los sob sua soberania: é o que ocorreu nas batalhas das independências nacionais no século XIX e nas lutas posteriores contra intervenções estrangeiras.

Uma vez recuperado o patrimônio, ou ao menos uma parte fundamenal dele, a relação com o território volta a ser como antes: uma relação natu-

21. Roger Bartra, *La Jaula de la Melancolía: Identidad y Metamorfosis del Mexicano*, México, Grijalbo, 1987, especialmente as pp. 225-242.

nacional como espetáculo

Crítica à noção de identidade como relação natural entre o habitante e o território

É a naturalização desta relação + sustentação a legitimidade da elite

Valores dos tradicionalistas (que preservam) não escondem a tensão social

museu para reconhecer grupos sociais e étnicos cindidos no mundo social

De Jaramil. "O documento de cultura e o documento de barbárie."

DE PORVIR DO PASSADO [retomar o debate]

ral. Posto que nasceu nessas terras, em meio a essa paisagem, a identidade é algo inquestionável. Mas como ao mesmo tempo tem-se a memória do que foi perdido e reconquistado, são celebrados e protegidos os signos que o evocam. A identidade tem seu santuário nos monumentos e museus; está em todas as partes, mas se condensa em coleções que reúnem o essencial.

Os monumentos apresentam a coleção de heróis, cenas e objetos fundadores. São colocados numa praça, num território público que não é de ninguém em particular, mas de “todos”, de um conjunto social claramente delimitado, os que habitam o bairro, a cidade ou a nação. O território da praça ou do museu torna-se cerimonial pelo fato de conter os símbolos da identidade, objetos e lembranças dos melhores heróis e batalhas, algo que já não existe, mas que é resguardado porque alude à origem e à essência. Ali se conserva o modelo da identidade, a versão autêntica.

Por isso as coleções patrimoniais são necessárias, as comemorações renovam a solidariedade afetiva, os monumentos e museus se justificam como lugares onde se reproduz o sentido que encontramos ao viver juntos. É necessário reconhecer que os tradicionalistas serviram para preservar o patrimônio, democratizar o acesso e o uso dos bens culturais, em meio à indiferença de outros setores ou à agressão de “modernizadores” nossos e de outras partes. Mas hoje se torna inverossímil e ineficiente a ideologia em nome da qual se realizam quase sempre essas ações: um humanismo que quer reconciliar nas escolas e nos museus, nas campanhas de difusão cultural, as tradições de classes e etnias cindidas fora dessas instituições.

A versão liberal do tradicionalismo, apesar de integrar os setores sociais mais democraticamente que o autoritarismo conservador, não evita que o patrimônio sirva como lugar de cumplicidade. Dissimula que os monumentos e museus são, com freqüência, testemunhos da dominação mais que de uma apropriação justa e solidária do espaço territorial e do tempo histórico. As marcas e os ritos que o celebram fazem lembrar a frase de Benjamin que diz que todo documento de cultura é sempre, de algum modo, um documento de barbárie.

Mesmo nos casos em que as comemorações não consagram a apropriação dos bens de outros povos, ocultam a heterogeneidade e as divisões

dos homens representados. É raro que um ritual aluda de forma aberta aos conflitos entre etnias, classes e grupos. A história de todas as sociedades mostra os ritos como dispositivos para neutralizar a heterogeneidade, reproduzir autoritariamente a ordem e as diferenças sociais. O rito se distingue de outras práticas porque não é discutido, não pode ser mudado nem realizado pela metade. É realizado, e então ratificamos nossa participação em uma ordem, ou é transgredido e ficamos excluídos, de fora da comunidade e da comunhão.

As teorias mais difundidas sobre o ritual, desde Van Gennep a Gluckman, entendem-no como modo de articular o sagrado e o profano e por isso o estudam quase sempre na vida religiosa. Mas o que é o sagrado ao qual remetem os ritos políticos e culturais? Uma certa ordem social que não pode ser modificada e por isso é vista como natural ou sobre-humana. O sagrado tem então dois componentes: *é o que vai além da compreensão e da explicação do homem e o que ultrapassa sua possibilidade de mudá-lo.* Os museus analisados ritualizam o patrimônio organizando os fatos por referência a uma ordem transcendente. No Museu Tamayo, os objetos do passado são ressignificados segundo a estética idealista das belas-artistas; no de Antropologia, os fenômenos culturais de cada grupo étnico são submetidos ao discurso nacionalista. Em ambos os casos, o material exposto é reorganizado em função de um sistema conceitual alheio.

Um dos poucos autores que coloca de forma laica a investigação sobre rituais, indagando sua função simplesmente social, Pierre Bourdieu, observa que tão importante como o fim de integrar aqueles que os compartilham é o de separar os que se rejeita. Os ritos clássicos – passar da infância à idade adulta, ser convidado pela primeira vez para uma cerimônia política, entrar em um museu ou em uma escola e entender o que ali se expõe – são, mais que ritos de iniciação, “ritos de legitimação” e “de instituição”²²: instituem uma diferença duradoura entre os que participam e os que ficam de fora.

22) Pierre Bourdieu, “Les Rites comme actes d’institution”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 43, junho de 1982, pp. 58-63.

*sagrado no ritual não é o sagrado
ordem transcendente: estética idealista em discurso nacionalista*

rito: ato de magia social arbitrário em natureza

Como respatar o patrimônio do idealismo reconciliados e do ritual? os ritos sagrados?

Um dos traços distintivos da cultura tradicionalista é “naturalizar” a barreira entre incluídos e excluídos. Desconhece a arbitrariedade de diferenciar esse território daquele, determinar esse repertório de saberes para ensiná-lo na escola ou essa coleção de bens para exibir em um museu, e legitima solenemente, mediante uma ritualização indiscutível, a separação entre os que têm acesso e os que não conseguem. O ritual sanciona então, no mundo simbólico, as distinções estabelecidas pela desigualdade econômica e social. Todo ato de instituir simula, através da encenação cultural, que uma organização social arbitrária é assim e não pode ser de outra maneira. Todo ato de instituição é “um delírio bem fundamentado”, dizia Durkheim, “um ato de magia social”, conclui Bourdieu.

Por isso, acrescenta este autor, a palavra de ordem que sustenta a magia pré-formativa do ritual é “transforma-te no que és”. Você que recebeu a cultura como um dom e a toma como algo natural, incorporado ao seu ser, comporte-se como você já é, um herdeiro. Desfrute, sem esforço, dos museus, da música clássica, da ordem social. A única coisa que você não pode fazer, afirma o tradicionalismo quando o obrigam a ser autoritário, é desertar de seu destino. O pior adversário não é o que não vai aos museus nem entende a arte, mas o pintor que quer transgredir a herança e põe na Virgem um rosto de atriz, o intelectual que questiona se os heróis celebrados nas festas pátrias realmente o foram, o músico especializado no barroco que o mescla em suas composições com o jazz e o rock.

RUMO A UMA TEORIA SOCIAL DO PATRIMÔNIO

Com que recursos teóricos podemos repensar os usos sociais contraditórios do patrimônio cultural, dissimulado sob o idealismo que o vê como expressão do gênio criador coletivo, o humanismo que lhe atribui a missão de reconciliar as divisões “em um plano superior”, os ritos que o protegem em recintos sagrados? As evidências de que o patrimônio histórico é um dos cenários fundamentais para a produção do valor, da identidade e

la distinção dos setores hegemônicos modernos sugerem recorrer a teorias sociais que pensaram essas questões de um modo menos complacente.

Se considerarmos os usos do patrimônio a partir dos estudos sobre reprodução cultural e desigualdade social, vemos que os bens reunidos na história por cada sociedade não pertencem *realmente* a todos, mesmo que *formalmente* pareçam ser de todos e estejam disponíveis para que todos os usem. As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras pelas quais se transmite o saber de cada sociedade através das escolas e dos museus demonstram que diversos grupos se apropriam de formas diferentes e desiguais da herança cultural. Não basta que as escolas e os museus estejam abertos para todos, que sejam gratuitos e promovam em todas as camadas sua ação difusora. Como vimos no estudo do público em museus de arte, à medida que descemos na escala econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriar-se do capital cultural transmitido por essas instituições²³.

Essa capacidade diferenciada de relacionar-se com o patrimônio se origina, em primeiro lugar, na maneira desigual pela qual os grupos sociais participam de sua formação e manutenção. Não há evidência mais óbvia que o predomínio numérico de antigos edifícios militares e religiosos em toda a América, enquanto a arquitetura popular se extinguiu ou era substituída, em parte por sua precariedade, em parte porque não tinha recebido os mesmos cuidados em sua conservação.

Mesmo nos países em que o discurso oficial adota a noção antropológica de cultura, aquela que confere legitimidade a todas as formas de organizar e simbolizar a vida social, existe uma hierarquia dos capitais culturais: a arte vale mais que o artesanato, a medicina científica mais que a popular, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente. Nos países mais demo-

23. Estamos enunciando um princípio geral, estabelecido na investigação das leis sociais da difusão cultural: ver especialmente as obras de Pierre Bourdieu e Jean Claude Passeron, *La Reproducción: Elementos para una Teoría del Sistema de Enseñanza*, Barcelona, Laia, 1977; e de P. Bourdieu e Alan Darbel, *L'Amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*. Não afirmo uma determinação mecânica do nível econômico ou educativo sobre a capacidade de cada sujeito de apropriar-se do patrimônio, mas aquilo que as entrevistas e as estatísticas revelam sobre o modo desigual pelo qual as instituições transmissoras do patrimônio permitem sua apropriação devido ao modo como estão organizadas e à sua articulação com outras desigualdades sociais.

Hierarquia na definição dos capitais culturais

teoria: analisam o patrimônio como processo social

marca de luta material e simbólica

capacidade social diferenciada de se apropriar do patrimônio

Princípio teórico: capital cultural adoplado a noç de patrimônio.

cráticos ou onde certos movimentos conseguiram incluir os saberes e práticas dos indígenas e camponeses na definição de cultura nacional, os capitais simbólicos dos grupos subalternos têm um lugar, mas um lugar subordinado, secundário, ou à margem das instituições e dos dispositivos hegemônicos. Por isso, a reformulação do patrimônio em termos de capital cultural tem a vantagem de não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixados de uma vez para sempre, mas como um processo social que, como o outro capital, acumula-se, reestrutura-se, produz rendimentos e é apropriado de maneira desigual por diversos setores²⁴.

Ainda que o patrimônio sirva para unificar cada nação, as desigualdades em sua formação e apropriação exigem estudá-lo também como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos. Esse princípio metodológico corresponde ao caráter complexo das sociedades contemporâneas. Nas comunidades arcaicas quase todos os membros compartilhavam os mesmos conhecimentos, tinham crenças e gostos semelhantes, um acesso aproximadamente igual ao capital cultural comum. Na atualidade as diferenças regionais ou setoriais, originadas pela heterogeneidade de experiências e pela divisão técnica e social do trabalho, são utilizadas pelas classes hegemônicas para obter uma apropriação privilegiada do patrimônio comum. Consagram-se como superiores certos bairros, objetos e saberes porque foram gerados pelos grupos dominantes, ou porque estes contam com a informação e formação necessárias para compreendê-los e apreciá-los, quer dizer, para controlá-los melhor.

O patrimônio cultural funciona como recurso para reproduzir as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que conseguem um acesso preferencial à produção e à distribuição dos bens. Para configurar o culto tradicional, os setores dominantes não apenas definem que bens

uso metafórico?!!
Hummm...

24. Adoto aqui o conceito de capital cultural utilizado por Bourdieu para analisar processos culturais educativos, ainda que esse autor não o empregue em relação ao patrimônio. Aqui aponto sua fecundidade para dinamizar a noção de patrimônio e para situá-la na reprodução social. Um uso mais sistemático deveria discutir, com o intuito de frente a qualquer importação de conceitos de uma área a outra, as condições epistemológicas e os limites de seu uso metafórico em uma área para a qual não foi trabalhado. Cf. P. Bourdieu, *La Distinction*, especialmente os capítulos 2 e 4, e *Le Sens pratique*, capítulos 3, 6 e 7.

são superiores e merecem ser conservados; também dispõem dos meios econômicos e intelectuais, do tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens maior qualidade e refinamento. Nas classes populares encontra-se às vezes extraordinária imaginação para construir suas casas na periferia com lixo, usar as habilidades manuais conseguidas em seu trabalho e dar soluções técnicas apropriadas a seu estilo de vida. Mas dificilmente esse resultado pode competir com o daqueles que dispõem de um saber acumulado historicamente, contratam arquitetos e engenheiros, contam com amplos recursos materiais e a possibilidade de confrontar seus projetos com os avanços internacionais.

Os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica. Constituem, nesse sentido, seu patrimônio próprio. Também podem alcançar alto valor estético e criatividade, conforme se comprova no artesanato, na literatura e na música de muitas regiões populares. Mas têm menor possibilidade de realizar várias operações indispensáveis para converter esses produtos em patrimônio generalizado e amplamente reconhecido: acumulá-los historicamente (sobretudo quando são submetidos a pobreza ou repressão extremas), torná-los base de um saber objetivado (relativamente independente dos indivíduos e da simples transmissão oral), expandi-los mediante uma educação institucional e aperfeiçoá-los através da investigação e da experimentação sistemática. Sabe-se que alguns desses pontos se realizam em certos grupos – por exemplo, a acumulação e transmissão histórica dentro das etnias mais fortes –; o que aponto é que a desigualdade estrutural impede de reunir todos os requisitos indispensáveis para intervir plenamente no desenvolvimento do patrimônio em sociedades complexas²⁵.

De qualquer modo, as vantagens das elites tradicionais na formação e nos usos do patrimônio se relativizam frente às transformações geradas pelas indústrias culturais. A redistribuição maciça dos bens simbólicos tradicionais pelos canais eletrônicos de comunicação gera interações mais fluí-

25. Sobre esse ponto, ver os textos de Antônio Augusto Arantes e Eunice Ribeiro Durham, em A. A. Arantes (org.), *Produzindo o Passado: Estratégias de Construção do Patrimônio Cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

das entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno. Milhões de pessoas que nunca vão aos museus, ou só ficaram sabendo de passagem do que exibem através da escola, hoje vêem programas de televisão graças aos quais esses bens entram em suas casas. É como se fosse desnecessário ir vê-los: as pirâmides e os centros históricos viajam até a mesa em que a família come, tornam-se temas de bate-papo e misturam-se aos assuntos do dia. A televisão apresenta propagandas nas quais o prestígio dos monumentos é usado para contagiar, com suas virtudes, um carro ou um licor. O *videoclip* repetido diariamente durante o campeonato mundial de futebol do México, em 1986, que dissolvia as imagens de pirâmides em outras modernas, do jogo pré-colombiano de bola em danças que imitam o futebol atual, propunha uma continuidade sem conflitos entre tradição e modernidade.

Como discernir, em meio aos cruzamentos que misturam o patrimônio histórico com a simbologia gerada pelas novas tecnologias comunicacionais, o que é o *típico* de uma sociedade, o que uma política cultural deve favorecer? O discurso político continua associando preferencialmente a unidade e a continuidade da nação com o patrimônio tradicional, com espaços e bens antigos que serviriam para tornar coesa a população. Sabe-se desde o surgimento do rádio e do cinema que esses meios desempenharam um papel decisivo na formação de símbolos de identificação coletiva. Mas o mercado cultural de massas ocupa pouco o interesse estatal e em grande medida é deixado nas mãos de empresas privadas. Aparecem tentativas ocasionais nas emissoras de televisão estatais de promover as formas tradicionais e eruditas de cultura, mas as novas tecnologias comunicacionais são vistas freqüentemente como uma questão alheia à área cultural. São vinculadas, antes, à segurança nacional, à manipulação político-ideológica de interesses estrangeiros, como revela sua dependência, em muitos países, dos ministérios do interior e não do setor educativo.

Uma política cultural que leva em conta o caráter processual do patrimônio e sua transformação nas sociedades contemporâneas poderia organizar-se conforme a diferença proposta por Raymond Williams entre o arcaico, o residual e o emergente, mais que pela oposição entre tradicional e moderno.

Indústria cultural
embora tenha o povo
há diferenças

As dificuldades
dos produtos
dos pobres

Como definir
produtos em
patrimônio

Como definir
uma política
cultural
na época de
uma rede atual?

Williams => Arcaico, residual e emergente

198

O *arcaico* é o que pertence ao passado e é reconhecido como tal por aqueles que hoje o revivem, quase sempre “de um modo deliberadamente especializado”. Ao contrário, o *residual* formou-se no passado, mas ainda se encontra em atividade dentro dos processos culturais. O *emergente* designa os novos significados e valores, novas práticas e relações sociais²⁶.

As políticas culturais menos eficazes são as que se aferram ao arcaico e ignoram o emergente, porque não conseguem articular a recuperação da densidade histórica com os significados recentes gerados pelas práticas inovadoras na produção e no consumo.

Talvez a crise da forma tradicional de pensar o patrimônio se manifeste de forma mais aguda em sua valorização estética e filosófica. O critério fundamental é o da autenticidade, conforme proclamam os folhetos que falam sobre os costumes folclóricos, os guias turísticos quando exaltam o artesanato e as festas “autóctones”, os cartazes das lojas que garantem a venda de “genuína arte popular”. Mas o mais inquietante é que tal critério seja empregado na bibliografia sobre patrimônio para demarcar o universo de bens e práticas que merece ser considerado pelos cientistas sociais e pelas políticas culturais. É como se não se pudesse levar em conta que a atual circulação e consumo dos bens simbólicos limitou as condições de produção que em outro tempo tornaram possível o mito da originalidade, tanto na arte de elites e na popular quanto no patrimônio cultural tradicional.

Desde o célebre texto de Benjamin de 1936²⁷ analisa-se como a reprodutibilidade técnica da pintura, da fotografia e do cinema atrofia “a aura” das obras artísticas, essa “manifestação irrepetível de uma distância”²⁸ que é a existência de uma obra única, em um só lugar, ao que se vai em peregrinação para contemplá-la. Quando os quadros de Berni, Szyslo ou Tamayo se multiplicam em livros, revistas e televisores, a imagem original é transformada pela repetição em massa. O problema da autenticidade e unicidade da obra muda seu sentido. Advertimos então, com Benjamin,

26) Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 143-146.

27. Walter Benjamin, “La Obra de Arte en la Época de Su Reproductibilidad Técnica”, em *Discursos Interrumpidos I*, Barcelona, Taurus, 1973.

28. *Idem*, p. 24.

O mito do
autêntico como
critério de
originalidade

Benjamin
autêntico
como critério
moderno

Novas técnicas
e meios
técnicos a
criar de
acervo
privado

que “o autêntico” é uma invenção moderna e transitória: “A imagem de uma Virgem medieval não era *autêntica* no tempo em que foi feita; foi se tornando ao longo dos séculos seguintes, e mais exuberantemente que nunca no século passado”²⁹. De outro lado, torna-se evidente que a mudança atual não é só efeito das novas tecnologias, mas uma tendência histórica global: “*Aproximar* espacial e humanamente as coisas é uma aspiração das massas atuais”³⁰.

Ainda que continue sendo diferente perguntar-se pela obra original na arqueologia e nas artes plásticas do que fazê-lo no cinema e no vídeo (em que a questão já não faz sentido), o núcleo do problema é que a inserção da cultura nas relações sociais mudou. A maioria dos espectadores não se vincula à tradição através de uma relação ritual, de devoção a obras únicas, com um sentido fixo, mas mediante o contato instável com mensagens que são difundidas em múltiplos cenários e propiciam leituras diversas. Muitas técnicas de reprodução e exibição dissimulam essa virada histórica: os museus que solenizam objetos que foram cotidianos, os livros que divulgam o patrimônio nacional envolvendo-o em uma retórica faustosa, neutralizando assim a pretensa aproximação com o leitor. Mas também a multiplicação das imagens “nobres” facilita a criação desses museus cotidianos armados no quarto por cada um que prega na parede o *poster* com uma foto de Teotihuacan ao lado da reprodução de um Toledo, lembranças de viagens, recortes do jornal do mês passado, o desenho de um amigo, enfim, um patrimônio próprio que se vai renovando conforme flui a vida.

Esse exemplo extremo não quer sugerir que os museus e os centros históricos se tenham tornado insignificantes e não mereçam ser visitados, tampouco que o esforço de compreensão requerido por um centro cerimonial pré-hispânico ou por um quadro de Toledo se reduza a recortar suas reproduções e pregá-las no quarto. Não é o mesmo, é claro, preservar a memória de forma individual ou discutir o problema de assumir a representação coletiva do passado. Mas o exemplo do museu privado su-

29. *Idem*, p. 21.

30. *Idem*, p. 24.

gere que é possível introduzir mais liberdade e criatividade nas relações com o patrimônio.

Houve uma época em que os museus produziam cópias das obras antigas para expô-las à intempérie e ao contato com os visitantes. Depois a reprodução das pinturas, esculturas e objetos tentou levar os museus à educação e ao mercado turístico. Em muitos casos, as novas peças, feitas por arqueólogos ou técnicos em restauração, alcançam tal fidelidade que se torna quase impossível diferenciá-las do original. Para não falar dos casos em que as tecnologias recentes melhoram nossa relação com as obras: uma canção andina ou uma sinfonia de Beethoven gravadas há cinquenta anos são mais bem escutadas quando “limpas” por um engenheiro de som e reproduzidas em um CD.

A diferença entre o original e a cópia é essencial para a investigação científica e artística da cultura. Também importa diferenciá-los na difusão do patrimônio. Não há por que confundir o reconhecimento do valor de certos bens com a utilização conservadora que fazem deles algumas tendências políticas. Existem objetos e práticas que merecem ser especialmente valorizados porque representam descobertas para o saber, inovações formais e sensíveis, ou acontecimentos fundadores na história de um povo. Mas esse reconhecimento não tem por que levar a fazer do “autêntico” o núcleo de uma concepção arcaizante da sociedade e pretender que os museus, como templos ou parques nacionais do espírito, sejam guardiães da “verdadeira cultura”, refúgio frente à adulteração que nos afligiria na sociedade de massa. A oposição maníaca que os conservadores estabelecem entre um passado sacro, no qual os deuses teriam inspirado os artistas e os povos, e um presente profano, que banalizaria essa herança, apresenta ao menos duas dificuldades:

- a. Idealiza algum momento do passado e o propõe como paradigma sociocultural do presente, decide que todos os testemunhos atribuídos são autênticos e guardam por isso um poder estético, religioso ou mágico insubstituível. As refutações da autenticidade sofridas por tantos fetiches “históricos” nos obrigam a ser menos ingênuos.
- b. Esquece que toda cultura é resultado de uma seleção e de uma combi-

conservados:

a) idealiza um momento do passado

b) produz humana, escolhe e adapta

Como tratar o objeto e o mais relevante e sua condição de "original"

nação, sempre renovada, de suas fontes. Dito de outra forma: é produto de uma encenação, na qual se escolhe e se adapta o que vai ser representado, de acordo com o que os receptores podem escutar, ver e compreender. As representações culturais, desde os relatos populares até os museus, nunca apresentam *os fatos*, nem cotidianos nem transcendentais; são sempre re-apresentações, teatro, simulacro. Só a fé cega fetichiza os objetos e as imagens acreditando que neles está depositada a verdade.

Isso se sabe na modernidade, mas ocorre há muito tempo. Diz bem Umberto Eco que a reconstrução de uma vila romana no Museu Paul Getty, na Califórnia, não é muito diferente do ato no qual um patrício romano ordenava a reprodução das grandes esculturas do tempo de Péricles; também ele era “um ávido novo-rico que, depois de ter colaborado para levar a Grécia à crise, assegurava sua sobrevivência cultural sob a forma de cópias”³¹.

Um testemunho ou um objeto podem ser mais verossímeis, e portanto significativos, para aqueles que se relacionam com ele questionando qual seu sentido atual. Esse sentido pode circular e ser captado através de uma reprodução cuidada, com explicações que situem a peça em seu contorno sociocultural, com uma museografia mais interessada em reconstruir seu significado que em promovê-la como espetáculo ou fetiche. Ao contrário, um objeto original pode ocultar o sentido que teve (pode ser original, mas perder sua relação com a origem) porque está descontextualizado, teve cortado o seu vínculo com a dança ou com a comida na qual era usado, e foi-lhe atribuída uma autonomia, inexistente a seus primeiros detentores.

Significaria isso que a diferença entre uma estela original e uma cópia, entre um quadro de Diego Rivera e uma imitação tornaram-se indiferentes? De modo algum. Tão obscurecedora quanto a posição que absolutiza uma pureza ilusória é a daqueles – resignados ou seduzidos pela mer-

31. Umberto Eco, “Viaje a la Hiperrealidad”, em *La Estrategia de la Ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986, p. 54.

cantilização e pelas falsificações – que fazem da relativização pós-moderna um cinismo histórico e propõem aderir alegremente à abolição do sentido.

Para elaborar o sentido histórico e cultural de uma sociedade é importante estabelecer, se possível, o sentido original que os bens culturais tiveram e diferenciar os originais das imitações. Também parece elementar que quando as peças são deliberadamente construídas como réplicas, ou não se tem certeza de sua origem ou período, essa informação seja indicada na ficha, ainda que com freqüência os museus a ocultem por receio de perder o interesse do visitante. Suposição tola: compartilhar com o público as dificuldades da arqueologia ou da história para descobrir um sentido, ainda que incerto, pode ser uma técnica legítima para suscitar curiosidade e atrair para o conhecimento.

Em síntese, a política cultural e de pesquisa relacionada ao patrimônio não tem por que reduzir sua tarefa ao resgate dos objetos “autênticos” de uma sociedade. Parece que devem importar-nos mais os processos que os objetos, e não sua capacidade de permanecer “puros”, iguais a si mesmos, mas por sua representatividade sociocultural. Nessa perspectiva, a investigação, a restauração e a difusão do patrimônio não teriam por finalidade central almejar a autenticidade ou restabelecê-la, mas reconstruir a verossimilhança histórica e estabelecer bases comuns para uma reelaboração de acordo com as necessidades do presente. Em quase toda a literatura sobre patrimônio é necessário ainda efetuar essa operação de ruptura com o realismo ingênuo que a epistemologia realizou há tempos. Assim como o conhecimento científico não pode refletir a vida, tampouco a restauração, nem a museografia, nem a difusão mais contextualizada e didática conseguirão abolir a distância entre realidade e representação. Toda operação científica ou pedagógica sobre o patrimônio é uma metalinguagem, não faz com que as coisas falem, mas fala delas e sobre elas. O museu e qualquer política patrimonial tratam os objetos, os edifícios e os costumes de tal modo que, mais que exibi-los, tornam inteligíveis as relações entre eles, propõem hipóteses sobre o que significam para nós que hoje os vemos ou evocamos.

Um patrimônio reformulado levando em conta seus usos sociais, não a partir de uma atitude defensiva, de simples resgate, mas com uma visão mais

Elabora o sentido histórico dos bens culturais

Interesse pelo processo não pelo “produto” do objeto

ruptura com o realismo ingênuo

complexa de como a sociedade se apropria de sua história, pode envolver diversos setores. Não tem por que reduzir-se a um assunto de especialistas no passado. Interessa aos funcionários e profissionais ocupados em construir o presente, aos indígenas, camponeses, migrantes e a todos os setores cuja identidade costuma ser afetada pelos usos modernos da cultura. À medida que o estudo e a promoção do patrimônio assumam os conflitos que o acompanham, podem contribuir para consolidar a nação, já não como algo abstrato, mas como o que une e torna coesos – em um projeto histórico solidário – os grupos sociais preocupados pela forma como habitam seu espaço.

Não seria possível sair do estancamento que existe na teoria política latino-americana a respeito da nação, do ceticismo a que conduzem os processos econômicos e sociais em que o nacional parece dissolver-se, se avançássemos nesse tipo de análise de sua configuração simbólica? A discussão oscila, contudo, entre *os fundamentalismos dogmáticos* e *os liberais-ismos abstratos*. Os fundamentalistas se aparam à tradição neo-hispânica, à síntese de catolicismo e ordem social hierárquica, com que desde sempre sabotaram o desenvolvimento da modernidade. Incapazes de entender tudo o que de moderno se instalou desde o século XIX no núcleo do desenvolvimento latino-americano, só podem operar quando as contradições da modernização subdesenvolvida mandam pelos ares os pactos sociais que a sustentam. Carecem de novas propostas, pois não conseguem compreender por que falham as formas eletivas de sociabilidade liberal e as regras capitalistas do mercado nos países periféricos. Unicamente podem oferecer a adesão mística a um conjunto de bens religiosos e patrióticos arcaizantes, sem relação produtiva com os conflitos contemporâneos. Sua escassa persuasão nota-se no recrutamento minoritário de adeptos; sua baixa verossimilhança pode ser percebida na necessidade de aliar-se ao poder militar ou aos setores mais autoritários da direita. Seu risco maior: esquecer tudo o que as tradições devem à modernidade.

Por sua vez, o fracasso do conceito liberal de nação não se deve a uma rejeição da modernidade, mas à sua promoção abstrata. No projeto social e escolar sarmientino, em seus equivalentes de outros países, são negadas as tradições representativas dos habitantes originários para inventar outra

história em nome do saber positivo. O projeto mexicano, tal como o enuncia o Museu de Antropologia, encarrega-se da herança étnica, mas subordina sua diversidade à unificação modernizadora articulada simultaneamente pelo conhecimento científico e pelo nacionalismo político.

Não pode haver porvir para o nosso passado enquanto oscilamos entre os fundamentalismos que reagem frente à modernidade conquistada e os modernismos abstratos que resistem a problematizar nossa "deficiente" capacidade de sermos modernos. Para sair desse *western*, desse pêndulo maníaco, não basta ocupar-se de como as tradições se reproduzem e se transformam. A contribuição pós-moderna é útil para escapar desse impasse na medida em que revela o caráter construído e teatralizado de toda tradição, inclusive a da modernidade: refuta a origem das tradições e a originalidade das inovações. Ao mesmo tempo, oferece ocasião de repensar o moderno como um projeto relativo, duvidoso, não antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista inverificável. Serve, em suma, para nos incumbirmos ao mesmo tempo do itinerário impuro das tradições e da realização desarticulada, heterodoxa, de nossa modernidade.

tal como
pós-
moderno

Revela o
caráter
teatralizado
inclusive
do
moderno