

A janela, o museu e a imaginação. Espaços e exposições no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora

The window, the museum and the imagination. Spaces and Exhibitions in the Museu de Arqueologia e Etnologia Americana of the Universidade Federal de Juiz de Fora

Daniel Reis*

Resumo: Este texto é sobre a relação entre espaço, objetos e imaginação nos museus. Parte de um caso específico, a janela da sala ocupada pelo Museu de Arqueologia e Etnologia Americana – MAEA –, da Universidade Federal de Juiz de Fora, ao longo de cerca de vinte anos de sua história. A sugestão que se faz é a de que, para além de uma mediadora de espaços, entre um mundo interior e exterior, constituía-se numa detonadora de impressões e imaginações sobre os que passavam ao largo; uma fonte de atração entre indivíduos e objetos que num relance se revelavam ao olhar.

Palavras-chave: objetos; janela; espaço; imaginação; Museu de Arqueologia e Etnologia Americana.

Abstract: This paper is about the relationship between space, objects and imagination in museums. The focus is the window of the room occupied by the Museum of American Archeology an Ethnology – MAEA – of Federal University of Juiz de Fora. The Suggestion is that beyond a mediating space between an inner and outer world, this window was in a booster impressions and imaginings in people; a source of attraction between individuals and objects made by looking.

Key-words: objects; window, space, imagination; Museu de Arqueologia e Etnologia Americana.

1 Premissas: materialidade, espaço e subjetividade

A janela é um objeto que coloca em contato distintas esferas de ação social. O interno e o externo, o público e o privado, a casa e a rua. Ela os afasta e os conecta. É uma mediadora entre diferentes espaços e as formas de interação, sociabilidade e códigos morais (DA MATTA, 1991). Pode reafirmar fronteiras e/ou criar zonas de instabilidades configurando campos de possibilidades de olhares. Serve tanto para se ver de um lado a outro, quanto para um mundo interior; visualizar parte de si próprio por meio da imaginação, como sugere Charles Baudelaire (1988). A janela é, assim, um mirante para uma cena e para alma de quem olha. Uma imagem dada aos olhos somada a uma outra criada a partir de um conjunto de referências individuais e sociais.

* Doutor em Antropologia e História. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

Materialidade, espaço e subjetividade parecem ser categorias cruciais para se pensar sobre janelas e as mediações que operam. Na literatura antropológica o reconhecimento dos objetos e espaços na vida social em suas várias dimensões é algo destacado sob diversas perspectivas (Vide, por exemplo, GONÇALVES, 2007; MAUSS, 2003; THOMAS, 1991; KOPYTOFF, 1986; BAUDRILLART, 2000, TURKLE, 2011; DA MATTA, 1991; AUGÉ, 1994; CHOAY, 2006; INGOLD, 2000; ARGAN, 1992). Entre tais, interessa aqui, sobretudo, o papel que estes desempenham no processo de formação de diversas modalidades de autoconsciência por meio de seus deslocamentos físicos e simbólicos, classificações, reclassificações e as tensões que estes movimentos sugerem. Objetos e espaços possuem organização e percepção individual e coletiva; têm sentidos construídos socialmente e apropriados de modos variados (THOMAS, 1991; HOSKINS, 1998). De tal forma, talvez seja correto sugerir – ampliando a perspectiva de Hoskins ao analisar a relação entre pessoas e objetos – que pessoas, espaços e coisas estão intimamente ligadas e dificilmente podem ser pensados separadamente.

No universo dos museus, a relação entre espaço, objetos e pessoas é elaborada intelectualmente principalmente a partir dos projetos expográficos. É no espaço expositivo que os discursos museológicos são colocados à prova e alcançam ressonância ou não junto ao público. Segundo definição do Conselho Internacional de Museus - ICOM - (2010): “le lieu de l’exposition se presente alors comme un lieu spécifique d’interactions sociales, dont l’action est susceptible d’être évaluée”. Esta definição, embora instigante, parece naturalizar o papel dos distintos agentes e suas formas de agir nestes espaços. José Reginaldo Gonçalves, por exemplo, chama atenção para os mecanismos de produção de unidades narrativas presentes nas exposições, onde

somos levados a esquecer todo o processo de produção de cada um dos objetos materiais expostos, a história de cada um deles, como chegaram ao museu, assim como todo o trabalho necessário à sua aquisição, classificação, preservação e exibição naquele espaço. Os agentes e as relações que tornam possíveis esses processos ficam na penumbra, em favor do enquadramento institucional dos objetos numa determinada exposição (GONÇALVES, 2005, p. 255).

Michael Baxandall (1991) sugere pensar exposições a partir do entrecruzamento e tensões de três esferas, com seus valores, idéias, arranjos e finalidades. A das culturas de onde os objetos se originam, a da exposição a ser apresentada e a do público que a visitará. Poder-se-ia acrescentar ainda, uma quarta dimensão, a dos coletores e contexto de coleta destes objetos. Numa exibição, sugere

Baxandall, estas esferas desempenham papéis independentes e ativos. Sua proposta é interessante por chamar a atenção para os diferentes agentes atuando na construção de um espaço de interação específico – as exposições – dentro dos museus a partir de seus acervos. Implica também em considerar o deslocamento do espaço expositivo de lugar de representação para um campo de ação social.

Este texto é sobre a janela da sala ocupada pelo Museu de Arqueologia e Etnologia Americana – MAEA –, da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG – UFJF –, ao longo de quase vinte anos de sua história, entre 1986 e 2005¹. É sobre as mediações operadas por meio deste objeto na produção de um espaço expográfico e um tipo de ‘visitação’ construído alhures a um projeto institucional teoricamente orientado do Museu sobre e a partir de suas coleções. Interessam as impressões e olhares cotidianos pela penumbra de vidros e grades e as experiências que informam sobre distintas possibilidades de ver e expor algo para alguém; as relações entre objetos e espaço na construção de sentidos em museus. Trata-se de uma breve reflexão a partir de observações realizadas ao longo de dois anos de trabalho no MAEA, entre 2001 e 2002², somadas às inquietações sobre as destinações de objetos e culturas em museus.

2 O Museu de Arqueologia e Etnologia Americana: das coleções de estudo ao museu universitário

O MAEA foi criado, em 1986, pelo professor Franz Hochleitner, com a denominação de Setor de Arqueoastromia, a partir da doação de seu acervo arqueológico para a UFJF. Hochleitner era professor de História da América na citada Universidade e em 1959 recebeu uma bolsa da Organização Internacional do Trabalho (OIT), para implementação de um curso de formação para população carente na região de Tiwanaku, na Bolívia. Na ocasião, acompanhou também as missões de pesquisas arqueológicas do então Ministro da Educação e Belas Artes, Carlos Sanginés, tornando-se membro correspondente do Centro de Investigações Arqueológicas de Tiwanaku³. Foi durante este período que recebeu, por meio de doações, objetos como crânios deformados, pingentes, cerâmica, entre outros. À estes, somaram-se mais tarde artefatos arqueológicos encontrados nos arredores de Juiz de Fora e doados à UFJF (OLIVEIRA, 2005).

¹ Em 2005, a partir de uma mudança administrativa ocorrida na UFJF (à qual talvez se possa somar também questões políticas), o MAEA foi transferido de sua sede. Em 2008 ocorreu uma nova mudança. A cada novo espaço que é acondicionado corresponde a característica de serem lugares cada vez menos adequados a manutenção de seus acervo e o desenvolvimento de suas atividades. As questões que envolvem tais mudanças mereciam por si só um texto, já que refletiram também no desenvolvimento das ações do Museu. Fica aqui somente a indicação para o leitor.

² Durante este período atuei com o vínculo de estagiário e bolsista de Iniciação de pesquisa no museu.

³ O acervo de Hochleitner já estava acomodado na sala de Intercâmbio cultural desde a década de 1970. No entanto, tratava-se de uma situação informal que foi regularizada em 1986 com a oficialização do termo de doação (HOCHLEITNER, 2005).

Em 1992 foi anexada a coleção etnográfica da antropóloga e também professora da UFJF, Nely Ferreira do Nascimento. Trata-se de objetos do grupo indígena Maxakali - que habita o norte de Minas Gerais - junto aos quais Nascimento desenvolveu pesquisas nas décadas de 1970-80. Seu intuito era o de avaliar os impactos ocorridos na organização social dos Maxakali a partir de um contato mais intenso com a sociedade envolvente. Durante este tempo reuniu um conjunto representativo da produção material do grupo composto por arcos e flechas, adornos, artesanato, instrumentos musicais, tecelagem, potes cerâmicos e instrumentos de pesca.

Para além de uma ampliação do acervo, a coleção de Nascimento levou a uma redefinição do campo de atuação do Setor de Arqueoastronomia que passou então, a denominar-se Setor de Arqueologia e Etnologia Americana – SAEA. Este setor buscou se consolidar como um núcleo de pesquisas desenvolvendo também ações educativas e exposições itinerantes. Estas tinham por objetivo a divulgação das coleções e dos estudos que vinham realizando tendo como principais eixos temáticos a relação entre diversidade cultural e história, principalmente no período pré-colombiano. Foram retomadas também as pesquisas junto aos Maxakali focando temas como a produção cerâmica e a religião, o que propiciou também a integração de novos objetos.

A categoria Museu foi incorporada em 1999, passando a chamar-se Museu de Arqueologia e Etnologia Americana. A alteração veio de uma proposta de institucionalização do SAEA, enquanto um museu universitário, dentro da estrutura da UFJF. Este projeto envolvia a busca por um espaço adequado ao acondicionamento de seu acervo, com reservas técnicas e laboratórios para tratamento dos objetos. Englobava também a ampliação de suas ações no campo museológico, com a elaboração de uma exposição de longa duração em uma nova sede e a sistematização de um programa de mostras itinerantes associadas a programas de extensão.

A proposta não obteve, ainda hoje, o êxito esperado e o reconhecimento do MAEA dentro da estrutura da Universidade, como ocorre com muitos museus universitários, é permeado por instabilidades. Em termos formais, o Museu constitui-se em um núcleo de pesquisa cadastrado no CNPQ, vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa e, em 2008, foi cadastrado no Sistema Brasileiro de Museus (MAEA, 2013). Não dispõe de orçamento regular e nem de um corpo técnico específico contando suas ações com a participação de pesquisadores associados e alunos da graduação e pós-graduação por meio de voluntariado e bolsas de investigação.

O projeto do MAEA trouxe, no entanto, uma nova orientação quanto a seu foco de atuação que passou a ser a região em que o museu está inserido, a Zona da Mata Mineira - ZMM. Este reordenamento ganhou fôlego, sobretudo, a partir da elaboração do “Projeto de Mapeamento Arqueológico e Cultural da Zona da Mata Mineira”, em 2000, cujos principais objetivos eram a “identificação, cadastramento e estudo dos sítios arqueológicos da Zona da Mata Mineira, bem como no desenvolvimento de um programa de valorização e preservação do patrimônio cultural e arqueológico, através de ações educativas em parceria com a população local” (MAEA, 2000).

Essa reorientação conceitual correspondeu a novas formas de usos e discursos sobre os objetos do MAEA, apresentados ao público por meio de exposições itinerantes. Foi elaborada uma estratégia discursiva para apresentá-los tendo em vista uma leitura de suas características e contexto em que foram produzidos, dialogando com as representações culturais da ZMM. A partir de pesquisas arqueológicas e etnográficas os pesquisadores do MAEA identificaram um silenciamento do passado pré-colonial da região. O imaginário da população local apontava para uma ascendência em torno da figura do tropeiro e do imigrante, elementos que protagonizaram o processo de ocupação da ZMM a partir do séc. XVIII. O objetivo do MAEA era o de chamar a atenção para a história da região anterior a este período. Era a proposição de outra narrativa sobre a história e culturas da ZMM elaborada por uma instituição de cunho museológico.

Uma das ações neste sentido foi a exposição itinerante “Brasil: além dos 500 anos”⁴. Esta foi organizada com sete vitrines que apresentavam cenas construídas com objetos arqueológicos e etnográficos e painéis ilustrativos. Estes painéis, pintados em lona, cobriam todo o fundo das expositoras criando uma ambientação de modo semelhante aos dioramas. Complementava essa narrativa a presença de um monitor que guiava todo o percurso de visitação, informando e estabelecendo um relativo controle daquela experiência, partindo do seguinte princípio:

conscientizar para valorizar (...). optamos por essa estratégia por facilitar a mediação na compreensão da mensagem que se pretendia transmitir, qual seja, que a ocupação humana na região é anterior à colonização, e que somos herdeiros culturais desses povos, cujas características e tradição ancestral persistem ao tempo e está presente em nosso cotidiano (OLIVEIRA, 2004, p. 8).

⁴ A exposição “Além dos 500 anos” foi realizada entre os meses de janeiro e abril de 2001 e circulou por espaços como escolas e centros culturais de sete municípios da Zona da Mata Mineira.

As cenas da exposição podem ser divididas em três blocos. O primeiro, correspondente às cenas 1 e 2, apresentava objetos da coleção arqueológica de Hochleitner e de sítios arqueológicos da região da ZMM. Fazia alusão a um passado “pré-histórico” e a possibilidade de recuperar fragmentos dele por meio de métodos e análises da arqueologia; o segundo bloco, referente às expositoras 3, 4 e 5, fazia alusão ao cotidiano de um grupo indígena e seu *modus vivendi*, a partir dos objetos Maxakali. A proposta era a de criar uma empatia do visitante com aquele contexto, através de um exercício de alteridade. O terceiro bloco era o elemento chave, a expositora vazia. Ela sinalizava os processos de seleção da memória e silenciamento das vozes que não se enquadraram no processo de colonização ocorrido na região da ZMM. Ao mesmo tempo, o vazio da expositora propunha um diálogo com o patrimônio arqueológico apresentado no primeiro bloco - visando despertar para a sua existência na ZMM e para a importância de sua preservação -; e o bloco seguinte, indagando sobre que reminiscências indígenas estariam ainda hoje presentes na vida cotidiana da região. Os visitantes eram convidados a trazer objetos que pudessem dialogar com esta perspectiva. Não era raro que, ao final de sua itinerância, esta vitrine estivesse cheia de objetos como tipitis, instrumentos de pesca e panelas de barro.

3 A janela e a construção de um espaço expográfico

O investimento em ações externas justificava-se pela limitação física do MAEA. Cerca de 40m² constituíam todo o espaço do Museu. Uma única sala localizada no edifício da Biblioteca Central da UFJF. Neste exíguo local, um universo com excessivo número de objetos afixados em suportes nas paredes e armazenados em prateleiras, podia ser visto. Arcos, flechas, instrumentos musicais, cerâmica, adornos, dividiam espaço com estantes de livros e documentos, mesas de trabalho, computadores e uma equipe, por vezes numerosa, de estagiários e pesquisadores. Não se tratava de uma proposta expositiva teoricamente orientada. Antes, era a maneira possível de se acondicionar um acervo em um espaço que se tornava cada vez mais diminuto a cada recolha feita pela equipe do Museu. Por esta razão, o MAEA nunca pôde investir num programa sistemático de visitação. De tal forma, o público que visitava aquela sala chegava até lá motivado, sobretudo, pelo acaso. Eram os passantes que circulavam pelo Campus, ou seja, pessoas de algum modo vinculadas à UFJF e bairros arredores. É neste espaço que a sua janela ganhava centralidade⁵.

⁵ Isso não exclui outros tipos de visitantes, mas a frequência deles ocorre em menor intensidade, normalmente com agendamento prévio.

Do ponto de vista externo, o MAEA estava voltado, por meio da janela da sala, para o pátio da Praça Cívica da Universidade, situado no centro do Campus. Era um local de trânsito recorrente de alunos, funcionários, professores e moradores do entorno. O fluxo destes últimos aumentava nos dias em que ocorriam eventos ligados à projetos de extensão, normalmente finais de semana. Tratava-se assim, de um lugar de trânsito de pedestres entre um e outro edifício do Campus; de encontro e descanso dos alunos entre os horários de uma e outra aula que somava também a função de espaço de celebração de eventos.

Do ponto de vista interno, era a última sala à direita do corredor esquerdo do prédio. Aqueles que, por motivo qualquer, se deslocavam até o fim deste corredor deparavam-se com a imagem de um menino índio a sorrir, abaixo da identificação do local – MAEA –, fixada na porta aberta. A foto instigava um passo a mais e a descobrir afinal, o que havia dentro daquele local. Numa edificação marcadamente tomada por serviços administrativos, na qual a maioria das pessoas se dirigia com um objetivo específico, encontrar um museu arqueológico e etnográfico que poucos sabiam existir era algo descrito como inusitado.

Embora a porta convidasse os passantes a entrar no espaço do museu, era sua janela que exercia sobre as pessoas o maior fascínio. Voltada para o pátio da Praça Cívica da Universidade – e ocupando a extensão de toda uma parede –, talvez fosse a principal fonte de comunicação cotidiana entre o museu e o mundo externo, com um público. Um permanente convite para instantes de observação de algo que estava alheio a expectativa cotidiana daqueles que por ali circulavam. Instigava-os a desviar ligeiramente os olhos e alguns passos do trajeto original. Era recorrente, ao longo dos dias, deparar com um rosto colado à grade da janela a mirar para dentro da sala. As reações eram as mais variadas: admiração, espanto, contemplação, indiferença, desagrado. Quando um olhar se detinha um pouco mais, alguém, 'do lado de dentro', se prestava a oferecer informações ao “visitante” incidental. Em geral, era dispensado num primeiro momento sob o pretexto de que estava apenas “dando uma olhada”. Alguns, no entanto, davam a volta e entravam para conhecer melhor aquele Museu. Houve quem ficou em definitivo, como relatou em suas memórias Franz Hochleitner: “atraída pelo quadro da Atlântida, Ana Paula⁶ debruçou-se no parapeito da janela e ficou fascinada pelo trabalho que eu desenvolvia” (HOCHLEITNER *apud*

⁶ Ana Paula de Paula Loures Oliveira integrou-se à então Sala de Intercâmbio Cultural como estagiária em 1986. Naquele momento acabava de ingressar na faculdade de História, incentivada pelo próprio Hochleitner. Realizou seu mestrado em Arqueologia na USP, no início da década de 1990. Em seguida obtém uma bolsa da CAPES para estudos de doutoramento no Departamento de Etnologia Americana da Universidade de Freiburg na Alemanha, onde desenvolveu uma sua tese sobre a divindade Asteca Xipe Totec e a Festa Tlacaxipehualiztli. Atualmente é professora da UFOP e coordenadora do MAEA.

OLIVEIRA, 2005:156). Ana Paula Oliveira ingressou no MAEA como estagiária logo em seguida, quando cursava a graduação em História e, após a aposentadoria de Hotchleitner, assumiu a coordenação do Museu. O fascínio pelo quadro de Atlântida que ficava fixado na parede do espaço visto por meio da janela resultou num trabalho que se confunde com a própria história do MAEA.

O MAEA era permanentemente “visitado” por meio de sua janela. Uma “visita” feita alhures a qualquer tipo de controle dos profissionais do Museu. Ocorria a partir do interesse e curiosidade daquele que se postava a olhar, motivado pela possibilidade de experimentar algo novo ou, ao menos, inusitado. Tratava-se de um público que descobria aquele espaço ao acaso. Eram os passantes que circulavam pelo Campus, ou seja, pessoas de algum modo vinculadas à UFJF e comunidades arredores⁷.

A janela era vista também a partir de dentro. Dela se podia acompanhar parte da circulação e vida cotidiana que ocorria na UFJF. Ao longo de dois anos foi possível ver inúmeras pessoas a passar em frente a ela sem notar sua existência. Algumas, no entanto, por algum motivo se postavam de pé parados a observá-la cravada na parede como quem se aproxima a querer procurar os detalhes de um quadro; uma espécie de caleidoscópio no qual um amplo universo de culturas era apropriado de acordo com a experiência de cada um. Como sugere Joaquim Pais de Brito:

o museu, que é o lugar onde se guardam e mostram objectos, é, principalmente, um lugar de imagens. Nos modos como eles são guardados, intencionalmente apresentados ou esquecidos nas suas reservas, como são expostos, iluminados e dados a ver nas exposições, os objectos despoletam uma multiplicidade de sentidos para além daqueles que lhes são apostos a partir do saber desenvolvido no museu. Eles resultam da experiência individual dos visitantes que os observam; dos conhecimentos e sensibilidades que convocam e articulam; e também dos contextos específicos em que são apresentados, conjunturas políticas, sociais, culturais, mais ou menos mediatizadas, e outros factores exteriores à vida e ao programa do museu (BRITO, 2005, p. 158).

A imagem criada pela janela do MAEA - a partir do olhar lançado sobre ela – criava assim, um espaço expográfico. Para os observadores aquele era um espaço a ser visto. A proposição de Alfred Gell (1997) sobre a agência dos objetos parece instigante neste caso. Ao propor uma “teoria antropológica da arte”, o autor sugere que alguns objetos, em determinadas situações, exercem um fascínio sobre aquele que olha, mediando uma relação entre espectador, objeto e seu autor a partir de processos cognitivos. Esta operação decorre da intenção do observador de decifrá-lo. Desencadeia-se um diálogo que caracterizaria “situações de arte”, uma interação a

⁷ Isso não exclui outros tipos de visitantes, mas a frequência deles ocorre em menor intensidade, normalmente com agendamento prévio.

partir da qual objetos causam reações, juízos, reflexões, estupefação, surpresa (GELL, 2005; PORTO, 2008). No cerne deste diálogo entre espectador e objeto o cerne da questão é menos o que o objeto quer dizer, do que as maneiras como afeta aquele que olha.

De modo análogo à proposição de Alfred Gell, talvez se possa pensar numa “situação expográfica” entre espectadores e objetos mediados pela janela da sala do MAEA. Neste processo de exibição a coleção Maxakali ganhava força. Era a mais evidente visualmente. Seu poder evocativo convidava os passantes a decifrá-la, a reagir em relação a ela. Com recorrência era possível ouvir expressões como “coisas de índios!” e variações dela. Aqueles objetos provocavam uma experiência visual e cognitiva em torno de uma percepção sobre categoria “índio”, elaborada a partir da experiência de cada um. Quantas idéias sobre “índios” os objetos vistos daquela janela reavivaram na memória daquelas pessoas? Quantas concepções foram presentificadas, materializadas, atualizadas e/ou reavaliadas e/ou reificadas? De que maneira aqueles objetos afetavam aquelas pessoas? Ao incitar a imaginação daquele que olhava o espaço que era previsto para ser um lugar de trabalho e guarda de acervo, tornava-se um espaço de interação e exibição com um dado público. A estética dos objetos e seu “exotismo” – aos olhos do senso comum –, vistos em meio a grades e reflexos de vidro, estabeleciam uma relação dialética; a sensação de que o olhar em direção aos objetos era retribuído.

A janela e os usos que dela eram feitos levam a pensar na construção de diferentes espacialidades e temporalidades no MAEA. Havia uma construção espacial do Museu que era móvel, sistematicamente organizada, e com um discurso teórico elaborado que se materializava por meio de suas exposições itinerantes e projetos levados a cabo em locais externos. Neste contexto, a perspectiva temporal era a da presentificação. Os objetos eram pensados para falar de um passado regional do ponto de vista atual, a partir de noções como preservação do patrimônio e diversidade cultural.

Por outro lado, havia também outra espacialidade que era fixa, desprovida de uma organização, ou discurso expositivo intencional, encontrada na sala ocupada pelo Museu. Visto naquele espaço, o tempo parecia cambiável, misturando passado e presente aos olhos e sob a perspectiva e imaginação de quem via.

A cada um desses espaços correspondiam também distintos sentidos atribuídos aos objetos. Nas exposições itinerantes, eram apresentados como sistemas informacionais com conteúdo fechado e controlado articulado à produção de um

conhecimento. Noutros termos, uma narrativa específica sobre etnohistória da ZMM. Vistos pela janela na sala do MAEA ganhava relevo a dimensão visual e poder de agência dos objetos. A “visita” era marcada pelo caráter experiencial, dileitante, aberta a possibilidades de leitura de acordo com as impressões e subjetividades individuais. No primeiro caso, o Museu com sua proposta teórica é o principal agente ativo na promoção daqueles objetos; no segundo ganha força o diálogo entre o visitante e os objetos. Os usos destes bens materiais moviam-se de um discurso etnográfico e proposta específica de narrativa etnohistórica para possibilidades de leituras visuais e experienciais amplas entre um espaço e outro.

Aos diferentes espaços, tempos e sentidos em torno do MAEA correspondiam distintas formas de visitação. De acordo com Gonçalves, na sociedade moderna, múltiplas lógicas culturais “informam diferentes experiências humanas associadas a distintos modelos de museus e suas relações com o espaço da cidade” (GONÇALVES, 2003, p. 179). Neste contexto, o autor sugere a emergência de dois arquétipos analíticos para pensar a instituição museu no cenário urbano, ora se aproximando, ora se contrapondo. O Museu Narrativa e o Museu Informação são, assim, tipos ideais que correspondem também a tipos ideais de sujeito e de experiências de trânsito na urbe: o *flaneur* e o homem da multidão⁸.

O Museu Narrativa se caracteriza pela distinção em relação à impessoalidade das metrópoles. Não visa atender multidões, reservando um relacionamento pessoal com seu público. Sua fruição articula-se com uma configuração do espaço identificada com o seu interior, onde os objetos estão expostos sem nenhuma mediação discursiva. O sujeito característico deste museu é o *flaneur* que, segundo Benjamim (1994), se caracteriza por sua recusa à absorção da grande metrópole e consequente perda de sua subjetividade. O fundamento de sua experiência é o ócio e a contemplação, motivado pela possibilidade de, a qualquer momento, vivenciar algo novo (GONÇALVES, 2003).

O Museu Informação é típico dos grandes centros urbanos. É marcado pela impessoalidade, voltado para atender grandes públicos, com um corpo técnico altamente especializado em um contexto no qual um dos maiores capitais é a informação. Os objetos são expostos sempre com alguma mediação. Ele tende a extrapolar sua espacialidade, torna-se itinerante. Por outro lado, sua arquitetura também ganha relevo e musealiza seus próprios espaços. O sujeito característico deste modelo de museu é o homem da multidão. Ele se identifica com o ritmo intenso dos grandes centros. Percorre a cidade e os museus freneticamente esperando obter a maior quantidade de informações do modo mais rápido e econômico (GONÇALVES, 2003).

⁸ Sobre o *flaneur* e o *homem da multidão* vide também, respectivamente Charles Baudelaire (2001) e Edgar Allan Poe (1999).

Visto de sua janela, em sua sala, o MAEA se aproximava do modelo de Museu Narrativa em seu funcionamento cotidiano. Era um espaço com fronteiras definidas. Sua fruição estava marcadamente voltada para o seu interior, criando um microcosmo, onde o deslocamento ocorria pelo olhar. As pessoas que o “visitavam” neste espaço o “experimentavam” a partir de um grande número de objetos expostos sem textos informativos. O MAEA, neste sentido, tornava-se um espaço propício ao *flaneur*, já que era corriqueiramente visitado por acaso, motivado pela curiosidade do passante e a possibilidade de vivenciar algo distinto daquilo com que normalmente se defrontava em seu cotidiano. Esta - vista a partir da janela - tinha caráter fluido, ocasional e contemplativo que contrastava com a perspectiva “imposta” na maneira de apresentar os mesmos objetos nas exposições itinerantes, onde apareciam de maneira ordenada e teoricamente orientada.

O MAEA se aproximava também do modelo de Museu Narrativa, uma vez que sua identidade era definida em função de seus técnicos. Sua história é intimamente ligada a de seus coordenadores, sobretudo o prof. Franz Hochleitner e a Profa. Ana Paula Oliveira. Eles definiram a identidade do museu correlacionando-o à suas áreas de atuação. Assim, se num primeiro momento o museu era identificado pelos estudos arqueoastronômicos, passou a ser em relação à arqueologia e ao patrimônio cultural da região da ZMM. Suas atividades e continuidades das mesmas dependiam diretamente de seus profissionais, bem como de suas redes e estratégias de gerenciamento. Assim, ao mencionar que o MAEA se caracteriza hoje pela busca da conscientização, preservação e valorização do patrimônio regional por parte da população, pode-se dizer: estas são as características que seus pesquisadores projetam diretamente em suas atividades.

Observa-se no MAEA também uma rede de relações interpessoais quanto à forma de obtenção de suas coleções. Boa parte de seu acervo arqueológico foi doado por seu fundador; a coleção etnográfica por uma colega de trabalho. O museu emerge como lócus adequado para a salvaguarda destes objetos e, conseqüentemente, da memória daqueles que os coletaram. Esse caráter interpessoal aparece em suas coletas, onde há um contato direto entre coordenador do museu e doador. Não há mediadores nesse processo como costuma ocorrer em instituições com maiores escalas de hierarquização e redes de associações. Cria-se junto ao público um laço de confiabilidade, configurando-se uma lógica de reciprocidade onde se canalizam de um lado artefatos e, de outro, os resultados de pesquisa sob a forma de diversas atividades cognitivas.

O MAEA, no entanto, se aproximava também do modelo do Museu Informação quando dialogava – e dialoga - com espaços externos. Rompe com suas fronteiras físicas, projeta sua espacialidade para o exterior, delinea-se de acordo com as situações com que se defronta no intuito de estar próximo aos grupos que o cerca, visando atender grandes públicos. Neste cenário o museu se apresenta de diversas formas: exposições, oficinas, cursos, educação patrimonial, palestras, eventos. A realização dessas atividades ocorre sempre como fruto de um planejamento e intercedidas por um conteúdo informacional. Há sempre um indivíduo orientando e mediando discursivamente a “experiência” que será empreendida.

Com base nestes modelos, pode-se pensar, no caso do MAEA, que a janela estaria para a experiência do *flaneur* e da narrativa, ao passo que as cenas das vitrines das exposições itinerantes e suas mediações estariam para o homem da multidão e a informação. Cabe chamar a atenção, no entanto, que, como modelos, eles não existem de modo inteiramente separado, mas se sobrepõem a todo momento. Aparecem em ambos os contextos em maior ou menor grau. De tal forma, o contexto informacional se faz presente também naquele espaço visto pela janela, no interior de uma sala, a partir do momento em que, após alguns instantes de observação, um visitante é recepcionado e aceita ou solicita o acompanhamento de um monitor. A partir daí a sua experiência é direcionada por um conteúdo informacional. Ele se evidencia também, uma vez que é neste espaço que os profissionais do MAEA elaboram e definem suas pesquisas e estratégias de comunicação das mesmas. Por outro lado, no contexto extra-muros, a narrativa emerge no intervalo entre o momento em que o público desperta a sua atenção e imagina a atividade da qual irá participar, e o momento em que é açambarcado por um conteúdo informacional, bem como contato interpessoal que tem com toda equipe do museu.

A janela do MAEA chamava a atenção também para outro ponto. Ela desestabilizava a recorrente tensão que há nos museus entre o que guardam e o que mostram; entre as centenas e/ou milhares de objetos mantidos sob sua guarda e a criteriosa seleção do que deve ser visto pelo público; entre a quase infindável possibilidade de recortes e olhares que podem ser extraídos das – não raro caóticas – reservas técnicas e o discurso coeso apresentado ao público em suas salas de visitação (BRITO, 2005). Talvez se constitua um dos maiores dilemas dos museus a distância entre o patrimônio que guardam e o discurso visual que mostram. As chamadas propostas de ‘dinamização de acervos’, como a criação de reservas técnicas visitáveis surgem como tentativas de responder, entre outras questões, a este ponto; tentativa de reduzir a oposição entre espaços de ver e espaços de armazenar.

Por meio da janela, os “visitantes” podiam ver o acervo do MAEA em seu todo e de uma só vez. Sem legendas, maiores mediações, separações estratégicas, iluminação especial e suportes específicos. Interessava a imensa quantidade de coisas que deixava em segundo plano a particularidade e significado de cada objeto. Aquele espaço de museu que não fora pensado para ser visto revelava-se como uma imagem a ser decodificada de acordo com a experiência individual de cada um. Era uma dimensão distinta daquela mediada, seleta e ordenada apresentada em espaços exteriores nas exposições itinerantes.

A janela expunha também a parte evidente dos problemas do MAEA. A falta de estrutura para conservação de acervo; falta de espaço para os pesquisadores; ausência de um sistema ideal de segurança; a dificuldade de manuseio dos objetos, para citar alguns. Revelava a rotina diária de um espaço onde pessoas e coisas se misturavam e interagiam. Rompia com a separação entre o lugar de ver, de guardar e de gestão presente nas instituições estruturadas de maneira mais adequada, de acordo com normas técnicas museológicas.

Se entre o que guardam e o que mostram os museus sempre tem objetos demais – considerando o todo numeroso dos acervos que detêm - e sempre objetos de menos – considerando o inatingível desejo de completude de cada coleção e/ou projeto expositivo em particular que desejam exibir (BRITO, 2005) –, a janela do MAEA sugere uma situação ambígua. Mostrava um excessivo número de objetos e um contexto museológico com uma série de questões delicadas (como indicado no parágrafo acima); e mostrava de menos sobre o caráter singular de cada objeto ou conjunto deles.

A janela aponta também para seu sentido metafórico. De pensar nos museus como janelas no espaço urbano para imagens e a imaginação. Espaços que se abrem para se ver representações coletivas, narrativas sobre passados e presentes culturais, suas tensões e relações de força. Frestas na cidade por onde se elaboram e reelaboram determinadas ideias a partir de narrativas visuais. É um mundo que se abre e que pretende seduzir por meio de seus acervos e recursos expositivos – e que são intencionalmente pensados para desencadear um determinado tipo de experiência nas cidades.

A partir do último quarto do séc. XX, também a arquitetura dos museus entrou em cena como fenômeno de grande relevância. O edifício do museu passou a ser visto como mecanismo de intervenção urbana associado a processos de requalificação cidadina, impulsionados ainda pelo crescimento do turismo e indústria do lazer. Isto evolui a reabilitação de edifícios antigos a luz de novas tecnologias e a

edificação de novos monumentos com formas singulares imbuídos de discursos estéticos de vanguarda e o *pedigree* de um renomado escritório de arquitetura. Para citar dois exemplos, o edifício do Centro Georges Pompidou foi pensado para “simbolizar o espírito do séc. XX”; no site institucional do Guggenheim de Bilbao, um de seus links apresenta o edifício como uma cidade dentro de outra (BARRANHA, 2005, p.182-189). Em ambos os casos, a edificação é uma janela na urbe para representações de um tempo e espaço – construído pelo museu – dentro de outro tempo e espaço – do cotidiano das cidades. É também parte de um contexto em que as próprias cidades se tornam exibição por meio da elaboração de itinerários para serem percorridos e classificados com termos como ‘roteiro turístico’, núcleo histórico e ‘circuitos culturais’.

4 Considerações finais

A janela do MAEA, a partir dos pontos levantados, indica que aquele espaço atípico e mesmo inadequado de museu – para o que se espera do ponto de vista das normas técnicas da museologia – descortina uma relevante reflexão sobre os sentidos em torno desta instituição e seus projetos expositivos. Permite identificar o caráter ativo e dirigido a partir de valores, ideias, finalidades e classificações entre contextos culturais, exposições e público - como indica Baxandall (1991) - em diferentes sentidos. De tal forma, se há uma busca por unidades narrativas coesas elaboradas pelos técnicos e agentes dos museus, caminham junto outras tentativas de classificação e organização daquilo que é exposto por parte de quem olha, onde conflitos, ambiguidades seleções e apagamentos se realizam de acordo com a experiência de cada indivíduo.

A observação do fluxo cotidiano de pessoas a passar e mirar pela janela – e aquela “situação expográfica” que existiu entre 1986 e 2005 - levou a perceber que aquele objeto se abria a cada dia, mais do que para entrada de luz e de ar, para a possibilidade de olhares e experiências diferentes; que o impacto de objetos, museu e instituições culturais sobre um determinado público e vice-versa às vezes ocorre por caminhos inusitados, alheios a projetos, planejamentos e a elaboração de serviços educativos.

Por fim, e longe de pretender concluir algo, poder-se-ia indagar afinal, quantas formas possíveis pode haver para se conhecer um museu e este o seu público? Quantos modelos de museu são possíveis de construir a partir de uma mesma edificação, objetos, cidades e representações imateriais? Há um incontável número de possibilidades para estas instituições. Independente de qual escolha se faça, no

entanto, o museu nem sempre é aquilo que se planeja que seja. Nem sempre é exatamente o que o visitante espera ver. É na maioria das vezes o resultado que deriva da junção dessas expectativas. É isso que torna um museu um campo aberto de possibilidades. Entre narrativa e informação, o que guarda e o que mostra, seleções e disputas, discursos e experiências; entre objetos, espaços temporalidades e situações expositivas é possível observar nos museus, as mais variadas formas de interação com as cidades e seus públicos.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- BARRANHA, Helena. Arquitetura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem. In: SEMEDO, Alice; LOPES, T. (orgs). *Museus discursos e representações*. Porto: Afrontamento, 2005. p.181-196
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. Florianópolis, 1988.
- _____. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAXANDALL, Michael. Exhibiting intention: some preconditions of the visual display of culturally purposeful objects. In: KARP; LAVINE (Orgs.). *Exhibiting cultures. Three poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Press, 1991. p. 33-41
- BRITO, Joaquim Pais de. O museu entre o que guarda e o que mostra. In: SEMEDO, Alice; LOPES, T. (orgs). *Museus discursos e representações*. Porto: Afrontamento, 2005. p.149-162
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHOAY, Françoise. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris: Seuil, 2006.
- DA MATTA, Roberto. *A Casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.
- GELL, Alfred. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- _____. A tecnologia do encantamento e o encantamento da tecnologia. *Concinnitas*. ano 6, v. 1; n.8; p. 40-63, 2005.
- GONÇALVES, José Reginaldo G. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario. (Orgs). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.175-189.
- _____. Os Museus e a representação do Brasil. *Revista do Patrimônio*, n. 31, p. 255-273, 2005.
- _____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Gramond, 2007.

HOSKINS, Janet. *Biographical objects. How things tell the stories of people's lives*. New York: Routledge, 1998.

ICOM. *Concepts clés de muséologie*. 2010. Disponível em: <http://icom.museum/professional-standards/key-concepts-of-museology/>. Acesso em: 16/08/2013.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commodization as process. In: APPADURAI, Arjun. (Org.) *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Express, 1986. p. 64-91.

MAEA. *Museu*. Disponível em: <http://www.ufjf.br/maea/museu/>. Acesso em 16/08/2013.

_____. *Projeto de mapeamento cultural da Zona da Mata Mineira*. Juiz de Fora: MAEA, 2000.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Ana Paula P.L. (Org.). *Arqueologia e patrimônio na Zona da Mata Mineira. São João Nepomuceno*. Juiz de Fora: Editar, 2004.

_____. (Org.). *Memórias Autobiográficas de Franz Joseph Hochleitner*. Juiz de Fora: Editar, 2005.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Globo, 1999.

PORTO, Nuno. O museu como agente social: coleções etnográficas, migrações e cidadania no Mundo contemporâneo. *Revista Interseções*, v.10, n. 2, p. 297-313, 2008.

THOMAS, Nicholas. *Entangled objects: exchange, material culture, and colonialism in the pacific*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

TURKLE, Sherry. (Org.) *Evocative objects. Things we think with*. Cambridge/Londres: MIT Press, 2011.

Submetido em 26.05.2013

Aceito em 30.12.2013