

O museu, a palavra, o retrato e o mito

Tereza Cristina Scheiner*

1. Introdução

Em seu livro *Mitologias*, Roland Barthes (1993) nos diz que o mito é uma fala; e assim sendo, tudo pode constituir um mito, desde que julgado por um discurso. Mas não é uma fala qualquer: é uma mensagem, um modo de significação, uma forma -constituída por escritas, ou por representações que sirvam de suporte à fala mítica. O mito, pois, não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: qualquer representação pode servir de suporte à fala mítica.

Todas as matérias primas do mito pressupõem uma consciência significante, ou seja, é necessário haver, sempre, uma fala, cujos signos podem ser tanto a escrita como a imagem (linguagem objeto), ambas relacionadas ao mito com a mesma função significante. Os próprios objetos poderão transformar-se em falas, se significarem alguma coisa. Neste sentido, o mito funcionaria como um sistema semiológico segundo, na medida em que considera apenas uma totalidade de signos - constituindo, ele mesmo, um signo global, através do qual se auto-representa. Poderíamos ainda entender a existência, no mito, de dois sistemas semiológicos: um formado pela língua (relação linguagem vs. objeto) e outro, onde o próprio mito funcionaria como metalinguagem.

Certos objetos se inscrevem temporariamente no âmbito do mito, para depois perder seu significado; outros se constituem e permanecem cativos da fala mítica. Mas se há mitos antigos, nenhum mito é eterno - pois a vida e a morte da linguagem mítica dependem dos discursos que se articulam sobre o real. Nessa dinâmica, importância especial é atribuída ao conceito, através do qual toda uma história nova é implantada no mito: denominação, tempo, história - tudo se interliga para fazê-lo existir. Mas, aqui, o que se insere no conceito é menos o real do que um certo conhecimento do real: o saber contido no conhecimento mítico é um saber confuso, é uma condensação informal, nebulosa, cuja unidade e coerência provêm de sua função. Pode-se mesmo dizer que a característica fundamental do conceito mítico é a de ser apropriado.

Segundo Barthes, o mito não esconde nada, tem como função deformar, não fazer desaparecer o sentido. A relação que une o conceito do mito ao sentido é, pois, essencialmente, uma relação de deformação. Aqui, pode-se reconhecer no significante duas faces: uma face plena, que é o sentido; e uma face vazia, que é a forma. O mito pode ainda constituir um sistema duplo de significação, cujo ponto de partida é também o ponto terminal de um sentido. A dinâmica constitutiva do mito promove uma alternância entre o sentido do significante e a sua forma, entre uma linguagem-objeto e uma metalinguagem, entre uma consciência puramente significante e uma consciência puramente representativa. Mas, sendo o mito um valor, não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo álibi; o sentido existe sempre para *apresentar* a forma, e esta existe para *distanciar* o sentido.

* Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio
PPG-PMUS - UNIRIO/MAST

O mito se perpetua, assim, como uma fala definida pela intenção, muito mais do que pela literalidade. Esta ambigüidade constitutiva da fala mítica vai ter duas conseqüências para a significação: ela vai apresentar-se simultaneamente como notificação e como constatação.

O mito possui, ainda, um certo caráter imperativo: impõe a sua força intencional, ao dirigir-se a alguém; neste sentido, afirma Barthes, é uma *fala roubada*, que ao ser restituída, não foi colocada em seu lugar exato. É também uma fala parcial, onde as formas são motivadas pelo conceito que representam, sem no entanto cobrir-lhe a totalidade representativa - como num sistema ideográfico. E assim dá origem às mais diversas interpretações, podendo ser entendido enquanto *símbolo* (quando o conceito preenche a forma do mito); enquanto *álibi* (quando o foco está apenas sobre o significante) ou enquanto *presença* (quando o significante é entendido como totalidade). O leitor do mito o vive, assim, simultaneamente como uma história verdadeira e irreal.

Nada pode proteger-se do mito. Ele pode desenvolver o seu esquema a partir de qualquer sentido, negando e corrompendo tudo - até mesmo o próprio movimento que se lhe opõe; é, portanto, uma linguagem que não quer morrer. O mito só encontra traição na própria linguagem, que ou elimina o conceito, escondendo-o, ou o desmascara, dizendo-o. A elaboração de um segundo sistema semiológico vai, assim, permitir que o mito escape ao dilema: obrigado a revelar ou a liquidar o conceito, naturaliza-o. Mas, para o leitor do mito, tudo se passa como se a imagem provocasse naturalmente o conceito, como se o significante criasse o significado; pois ele é uma fala excessivamente justificada, embora vivido como fala inocente. A melhor arma contra o mito seria, talvez, mitificá-lo...

Barthes lembra que a história condiciona o mito em dois pontos: na sua forma (relativamente motivada) e no seu conceito (histórico por natureza). Um estudo diacrônico dos mitos mostraria que a **nossa sociedade, ainda predominantemente burguesa, é o campo privilegiado das significações míticas**. O estatuto profundo da burguesia, consolidado a partir de 1789, teria reificado um determinado regime de propriedade, uma determinada ordem, uma determinada ideologia que vêm-se expressando historicamente através de conceitos míticos tais como a Identidade, a Cultura, a Nação, o Capital - conceitos estes fundamentados por uma lógica sutil, onde nem sempre o termo 'burguesia' aparece, pois esta é a classe social que não quer ser denominada. Mas é através de uma fala elaborada a partir desses conceitos que a burguesia reconfirma o seu estatuto, universalizando as suas representações.

A ideologia burguesa a tudo preenche: pode, sem encontrar resistência, apresentar o teatro, a arte, o homem burguês, como o teatro a arte, o homem eternos. Tudo, em nossa vida cotidiana, é tributário de tal sistema de representação. Praticadas ao nível nacional, ou mundial, as normas burguesas são vividas como leis evidentes de uma ordem natural: quanto mais a burguesia propaga as suas representações, tanto mais elas se naturalizam. As eventuais revoltas contra essa ideologia são socialmente limitadas - como os movimentos de vanguarda, que provêm da própria burguesia, de um grupo minoritário cujo público é a própria classe que contestam e da qual dependem, para sobreviver e atuar (pois, na verdade, o que a vanguarda contesta não é o estatuto da burguesia, mas a sua linguagem). E assim, a burguesia absorve na sua ideologia toda uma humanidade que não possui um estatuto profundo e que só pode vivê-lo no imaginário, expandindo as suas representações através de um conjunto de imagens coletivas para uso pequeno-burguês. Neste processo, "consagra a indiferenciação ilusória das classes sociais (...), transforma a realidade do mundo em imagem do mundo, a História em Natureza" (Barthes, 1993, p. 162). E o faz de modo a inverter a imagem que projeta: o estatuto da burguesia é particular, e portanto histórico - mas o homem que ela representa é tomado como universal. E se a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, este é o próprio processo da ideologia burguesa. Nossa sociedade é, portanto, o campo privilegiado das significações míticas porque o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para esta inversão. O mundo fornece ao mito um real histórico, definido - por mais longe que se recue no tempo - pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem *natural* deste real.

O mito é, portanto, constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas: nele, elas perdem a lembrança da sua produção. É por isso que Barthes considera o

mito uma fala despolitizada: pois ele não nega as coisas, a sua função é antes falar delas, purificando-as, fundamentando-as em natureza e em eternidade - e suprimindo, nesse processo, toda a complexidade dos atos humanos, toda e qualquer dialética, para “recriar” um mundo onde não há contradições nem profundezas; um mundo plano, que se ostenta em sua evidência e onde as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias. E como o real é sempre político, podendo manifestar-se pela linguagem-objeto (a que fala *as coisas*), não se expressará pela via do mito, que é a da metalinguagem (a que fala *das coisas*). As coisas (palavras) cantadas não constituem uma linguagem inteiramente mítica, mas é precisamente aí que o mito se instala. E como os homens não mantêm com o mito relações de verdade, mas de utilização, colocando de lado objetos míticos segundo a sua necessidade, para recuperá-los segundo lhes apraz, a verdadeira resistência ao mito seria então a resistência à burguesia, através da fala que permanece política. Se pensarmos o capital, seria a linguagem do homem produtor - do que efetivamente fala para transformar o real e não mais para conservá-lo em imagem; se pensarmos a filosofia, seria a linguagem da diferença, que substitui a dialética pela complexidade; se pensarmos a arte, seria a linguagem da emoção - que elimina a norma pela criação, o limite do gosto pela possibilidade do novo.

Por que falar do mito e de suas linguagens? Para com isso dizer das relações entre o Museu e o mito. Pois **o Museu, como hoje é conhecido, é um dos mitos da sociedade burguesa** - é uma representação criada pela burguesia para instituir-se enquanto detentora dos processos e produtos da memória do mundo. E se a ideologia burguesa pode, sem encontrar resistência, apresentar o teatro, a arte, o homem burguês, como o teatro a arte, o homem eternos, também pode apresentar o museu burguês como o museu eterno, como o único museu possível na história do homem. E assim já o fez, ao instaurar como modelo paradigmático de museu o Louvre, instituído na França pré-revolucionária como espaço de poder real e redefinido precisamente a partir de 1789, como produto cultural da Revolução que legitimou, no mundo ocidental, o estatuto burguês. E também porque, de todos os produtos e representações da burguesia, o museu é o que menos tem sido percebido enquanto mito, e isso tem permitido que venha sendo usado, quase sempre, para gerar uma fala reificada sobre as relações entre o humano e o mundo.

2. Algumas relações entre o museu e o mito

“Eu penso na mitologia como a pátria das Musas”

Joseph Campbell, O Poder do Mito

Os mitos são a forma mais geral de se perpetuar a consciência de um outro mundo - o mundo divino dos antepassados, o mundo das realidades absolutas. “Entrar em sintonia com o universo e permanecer neste estado é a principal função da mitologia” (CAMPBELL, 1993, p. 7). E isso se dá pela via da lembrança e do ritual, que ajudam a reter o real naquilo que ele tem de durável. É, pois, através do mito, principalmente no que ele tem de experiência na relação com o sagrado, que surgem as idéias de realidade, verdade e significação. A experiência do mito nos traz também a possibilidade de elaborar e sistematizar essas idéias, comparando-as com nossa própria realidade.

Toda mitologia é uma interpretação metafórica dos saberes, valores e princípios de uma determinada cultura, numa época específica e faz o espelho e a síntese de como essa cultura opera no campo simbólico. E, sendo o Museu uma construção humana intrinsecamente ligada ao estudo e à interpretação do real - onde ocupa lugar especial o conhecimento da produção simbólica das diferentes sociedades, é importante tentarmos identificar de que formas ele se relaciona com o mito. E ao fazê-lo, perceberemos que essa relação é total e que permeia todas as dimensões do Museu, da sua gênese às suas múltiplas faces no mundo contemporâneo.

2.1 Museu e mitos de origem

Nas sociedades arcaicas, o mito é dado como real. É na esfera do mito que se explica a instauração e a organização do mundo, a passagem do caos à ordem, a mecânica da criação, o surgimento e a nomeação de todas as coisas. Toda configuração cosmogônica das sociedades arcaicas é de caráter mítico - e se dá num cenário intemporal, pois na origem das coisas o tempo ainda não existe. Criado o mundo, instaura-se o tempo: não o tempo homogêneo e contínuo, conforme o conhecemos, mas um tempo sagrado, ontológico, que não “*passa*” e que se constitui numa duração irreversível e recuperável - o tempo circular, espécie de eterno presente místico que se reintegra periodicamente, pela execução do rito. É nesse tempo primordial que habitam os deuses. Segundo Eliade (1996, p. 61), a cosmogonia é o arquétipo de toda criação, e o tempo cósmico é o modelo exemplar de todos os outros tempos. É o mito cosmogônico que conta como o cosmos ganhou existência e como foram criados a terra, os animais e os homens. E estes, ainda que não tenham participado dos acontecimentos primários, podem trazer à luz da consciência o momento da criação, pela força do ritual, que atualiza e reatualiza o mito.

Para compreender a importância, para o Museu, do mito de origem, basta afastarmos um pouco da imagem mítica que a seu respeito se formou e que o define como instituição permanente, dedicada ao estudo, conservação, documentação e divulgação de evidências materiais do Homem e da Natureza. Elaborada para servir ao estatuto da burguesia, esta percepção de museu recorre a uma suposta origem do museu na Grécia clássica, onde a sua primeira manifestação teria sido o Mouseion, ou “templo das musas”. Mas, se o museu é o templo das musas, não seria preciso existir em local específico (templo) onde se guarde o sagrado (musas)? Não é de admirar que a crença em tal origem tenha iniciado e mantido, no tempo, uma percepção do museu como espaço sacralizado de guarda da memória, local onde as musas vivem e falam. O “templo das musas” nos levaria a evocar assim o local (em Delfos) onde as musas falavam, pela voz das pitonisas, ou mesmo o Mouseion de Alexandria - primeiro centro cultural conhecido do mundo ocidental, fundado por Ptolomeu I no séc. III a.C., para glória do mundo helenístico.

Este conceito de Museu implica na aceitação de uma origem vinculada a um sistema filosófico já estabelecido, a uma Grécia onde predomina a Razão e que percebe o mundo sob relações de simetria, de equilíbrio, de igualdade entre os diversos elementos que compõem o cosmos - e onde uma delimitação rigorosa dos diferentes planos do real tende a afastar o mito e a medir, pelo discurso, as diversas relações entre “uma lógica do verdadeiro, própria do saber teórico”, e uma “lógica do verossímil ou do provável” (VERNANT, 1996, p. 6), fundamentada na experiência prática.

Como experiência oracular, ao Museu caberia a função de agente da Verdade. Assim como as pitonisas, ele poderia recontar o passado, narrar o presente e prever, pela palavra, os acontecimentos. Como espaço físico, o templo das musas estaria irremediavelmente vinculado à idéia de preservação: um templo é um relicário, um local de guarda das coisas sagradas, acessível apenas a poucos; é solene, é o espaço do ritual - um espaço de reprodução, devotado muito mais à permanência do que à criação. Não é possível imaginar a dessacralização do templo, sua própria existência se justifica pela mística do ritual. O templo é um local de reverência, de ocultação do novo, de repetição do já experimentado. Aberto ao culto público, é também um espaço impessoal, onde os “*sacra*” (objetos sagrados, símbolos religiosos), transformam-se em espetáculo. Não há espaço para as Musas num lugar assim (SCHEINER, 1997).

Busquemos então a gênese do Museu não no templo, mas nas próprias musas, investigando a origem do termo na Grécia arcaica, em período anterior ao século VIII a.C., numa sociedade ágrafa, em que as antigas cosmogonias ainda não haviam cedido lugar às ‘sophias’. Uma Grécia predominantemente rural, ligada a um passado micênico e cuja visão de mundo ainda não tendia a opor os diferentes planos do real: passado e presente, vida e morte, os homens e os deuses. Onde estaria o Museu, no plano da mitologia? Nos “bosques sagrados dedicados às deusas das artes liberais” (RIVIERE, 1989, p. 48-49), ou na própria origem das musas?

Filhas de Zeus e Mnemòsyne, as musas (palavras cantadas) são forças divinas. Elas têm o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros, de restaurar e renovar a vida, de “fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez” (HESÍODO,

1991, p. 71b). E são as responsáveis, no panteão grego, pela manutenção da identidade do seu próprio universo. Expressão criativa da memória via tradição oral, são trazidas à luz da consciência pela ação dos poetas - para revelar o que são e como se criaram todas as coisas. Trazem, assim, à luz da presença, o que se ocultava na noite do esquecimento (o não-ser). É pelas Musas que sabemos como se criou o mundo - e como é esse mundo que se criou. Elas são, portanto, a memória, a imagem e a voz da Criação.

O papel atribuído às Musas está claro na mitologia grega, a partir dos cantos de Hesíodo - poeta arcaico que, juntamente com Homero, foi um dos que compuseram teogonia para os gregos e deram os nomes aos Deuses. São elas que têm o palácio Olímpio e que cantam “no exercício mesmo de manter o ser das moradas em que cantam” (HESÍODO, 1991, p. 27). É importante observar aqui que *ter*, em grego, significa também *manter*: assim, o cantar é que “tem” as moradas olímpias, “como tem também a Tudo o que será e é e já foi” (HESÍODO, 1991, p. 27). E portanto as Musas não “têm” na realidade o espaço Olímpio, elas o mantêm (trazem) presente na memória. E como não têm um espaço Olímpio, não têm igualmente nenhum outro espaço que não seja o seu próprio espaço (abstrato) de manifestação. Nesta perspectiva, o nome das Musas é o seu próprio ser: elas existem quando nomeadas e precisam ser nomeadas para que possam, com seu canto, recriar o mundo. E, portanto, o homem só canta (só cria e produz) quando habitado pelas Musas.

O que poderia ser, então, o “templo das Musas”, senão o espaço possível de presentificação das idéias, de manifestação da memória? Não seria o MOUSEION (templo das Musas) uma interpretação equivocada do MOUSÁON ou Mousaion (pelas Musas) - das Musas como o veículo de expressão da criação mítica e da concepção de mundo do homem grego? **E se o Museu não é o espaço físico das musas**, mas antes o espaço de presentificação das idéias, de recriação do mundo por meio da memória, **ele pode existir em todos os lugares e em todos os tempos: ele existirá onde o Homem estiver e na medida em que assim for nomeado** - espaço intelectual ou espontâneo de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação¹.

E como o pensamento grego estabelece, de uma ou de outra forma, o Homem como a medida de todas as coisas, **o espaço primordial de manifestação das Musas seria então o próprio corpo do Homem - este sim, o verdadeiro templo das Musas**, através do qual elas se manifestam pela palavra, pelo canto e pelos mitos de origem. Aí se inscreveria, portanto, a gênese do museu: no plano das Mitologias.

Diz a tradição que, tão logo nascem, as Musas instauram o coro e a festa, acompanhadas das Graças (Khàrites) e do Desejo (Hímeros). A arte das Musas é, portanto, a arte da sedução e da envolvimento. Eis aí toda a beleza, o fascínio e a força de expressão das palavras cantadas: as Musas evoluem em torno da fonte da Memória e do altar de Zeus, expressão do poder da divindade, forte filho do Tempo - seduzindo os ouvintes com a sua voz. Não seria este, portanto, o verdadeiro Museu - o Mousàon, espaço de expressão das Musas, de (re)criação da natureza e do mundo das idéias, contido na idéia mesma enquanto criação? O verdadeiro Museu, que não está sujeito a um lugar específico, mas que é fato dinâmico, eternamente a conjugar memória, tempo e poder, recriando-se continuamente para seduzir o ouvinte pela sua voz? Desta maneira, pela re-enunciação e pela celebração, o mito se reatualiza, e o homem se torna contemporâneo dos deuses e daquele Tempo primordial em que todas as coisas se criaram. É esse tempo sagrado que permite a existência do tempo ordinário, da duração profana em que se desenrola a existência humana. E assim o tempo sagrado, mítico, funda o tempo existencial, histórico, do qual é modelo exemplar (BENOIST, 1989, p. 97).

Acreditar numa origem mítica para o Museu reafirmaria a nostalgia pela perfeição do começo num tempo e num espaço perfeitos, e poderia revelar uma certa angústia pelo advento do novo - mas nesse caso, o que se deseja não é restaurar a origem do museu “in illo tempore”, mas sim mudar o foco da análise, possibilitando uma releitura do mito que justifique, para a trajetória do Museu, outras possibilidades que não aquelas designadas pelo estatuto burguês. Neste sentido, mais do que o papel do sacerdote, fazemos a trajetória do mitólogo.

¹ Acreditamos, portanto, ser o Museu um fenômeno - espaço espontâneo de criação e de representação da experiência do humano. Como fenômeno, o Museu é livre e plural, podendo manifestar-se sob diferentes faces, no tempo e no espaço - de acordo com os valores e sistemas de pensamento das diferentes sociedades. Para maiores detalhes sobre este ‘constructor’ (ver Scheiner, 1997).

2.2 Museu e manifestação do mito

Busquemos então identificar o Museu como instância onde o mito se instala e onde ele se revela enquanto linguagem, tornando-se real e significativo. Como se dá essa relação? De forma muito complexa, e em diversos níveis.

Num primeiro nível de relação, **o museu é um espaço ideal para a manifestação do mito**, seja qual for a forma por este assumida. Ele é também o espaço onde se pode perceber, com clareza, como o ritual leva o homem a transcender os seus próprios limites, situando-se ao lado dos deuses e dos heróis míticos, a fim de poder realizar os seus atos (ELIADE, 1996, p. 123) . Ali estão presentes o herói e o santo - herói mítico, que ensina pela exemplaridade; as personalidades criadoras, os especialistas do sagrado, como os xamãs, os feiticeiros, os padres; os poetas, os sábios e os bardos. Todos aqueles que acabaram por impor nas suas respectivas coletividades algumas de suas visões imaginárias, incluindo-se aí os cientistas, os cineastas, os mitólogos e os profissionais da mídia (não esqueçamos, o super-homem é um jornalista) encontram, no museu, um espaço de legitimação.

É mais fácil entender a dimensão do museu enquanto espaço de manifestação do mito ao lembrarmos a importância que teve, para a sua trajetória no ocidente, a invenção da escrita e a relevância do papel atribuído, desde então, ao objeto. Lembremos que a adoção da escrita pelos gregos possibilita um novo exercício filosófico: o da construção de memória pela fixação de experiências passadas. Um novo papel passa a ser atribuído à linguagem, que já não mais se expressa pelas palavras cantadas, mas pela reprodução do fato rememorado. Na ânsia de comprovar o que é memorizado, os vestígios da ação humana passam a ser percebidos como ‘documentos’, representam não só a Natureza e o Cosmos, mas também a trajetória das sociedades. Nesse momento em que o material se sobrepõe ao conceitual, a memória vincula-se para sempre ao documento, representação do real. **O imaginário é presentificado já não mais pelas Musas, mas pelo Objeto.** E é na dimensão do objeto, da sua materialidade, que o Museu passa a ser desde então reconhecido; é também pelo objeto que reconhecemos a sua trajetória no tempo, até quase os dias atuais. O museu passa a ser, desde então, uma instância de criação do mito - através da ‘fala’ reificada do objeto.

2.3 Museu como instância de criação do mito

Pela forma como trabalha as realidades; pela sua vinculação obsessiva com o objeto; pelo seu caráter formal, **o Museu se consagra, no espaço e no tempo, enquanto instância de criação do mito. E o seu primeiro mito é o objeto**, ou qualquer elemento da natureza elevado, pelo homem, à categoria de objeto: sem o objeto, não há coleção, não há museu. O objeto justifica e consagra, agora, a própria existência do Museu; e ao longo de mais de dois milênios, a experiência ocidental desenvolve uma relação com o Museu essencialmente vinculada à presença de conjuntos de objetos - as coleções. É pelas coleções que se reconhece cada museu, a sua proposta, bem como os valores, tempos e mitos da sociedade que os criou. É pelo objeto, numinosamente presentificado na exposição, que os museus falam à sociedade; é pelo objeto que se vincula a ação de cada museu a um campo específico do conhecimento (ciência, arte, história). O objeto torna-se a metáfora do Museu, a materialização de todas as relações entre o homem e o real.

O mito do objeto se reatualiza, no Museu, na mística e no ritual. Pois o museu do objeto² é um espaço totalmente ritualizado, o que se pode perceber nos gestos elementares que povoam o seu cotidiano: documentação, análise, investigação, conservação preventiva, interpretação de testemunhos materiais. Como disse Benoist (1989, p. 99), um rito pode definir-se como uma sucessão de gestos, executados de acordo com uma certa euritmia, num esforço de harmonização coletiva. Todos os povos possuem rituais baseados na necessidade de uma certa coerência social: o teatro grego (ritos dionisíacos), a dança de Shiva, o ritual do cachimbo sagrado dos Sioux de North

² Referimo-nos aqui ao *Museu Tradicional*, modelo de Museu instituído pela presença do objeto e que vem sendo tratado, pelo pensamento burguês, como o modelo absoluto de Museu (ver Scheiner, 1997).

Dakota, a cerimônia do chá no Japão, e mesmo a cavalheiresca arte do arqueiro Zen são exemplos de ritos com diferentes usos e intenções; os ritos antigos da caça e da guerra transformaram-se, no tempo da cavalaria, em rituais de iniciação. A escrita também é um rito - símbolo da língua falada, esta também um símbolo.

Pois no museu, o rito é configurado pela maneira muito especial como se registra, cataloga, classifica, analisa, estuda e expõe o objeto. Todos os fazeres têm os seus rituais; mas no museu esse ritual é exacerbado, e muitas vezes tem-se a impressão de que a mecânica do gesto busca, ali, assemelhar-se à de uma linha de montagem. Essa reificação do gesto reforça a mística do museu enquanto espaço sacralizado, ou seja - instaura, no seu âmbito, a relação entre o gesto e o sacrifício, onde cada movimento é dedicado às potências sagradas da memória.

Outra instância é dada pela **capacidade que tem o museu de fabricar (ou sustentar) o mito**. Exemplo notável é o da criação de **mitos políticos** - como o do presidente Kaunda, herói libertador da Zâmbia. Em Lusaka, capital do país, há um “museu político” onde se encontram dispostos, para admiração pública, objetos ‘mágicos’, que teriam permitido que Kaunda vencesse a revolução que libertou o país do jugo colonialista, por terem o poder de fazer com que se tornasse invisível para os inimigos. Aqui o objeto é usado como síntese material do mito, e o museu foi criado exclusivamente para dar ao povo o testemunho da sua existência - e, portanto, a prova de sua eficácia.

O universo da Museologia é pleno de museus dedicados à instauração e à reificação mítica de personagens políticos - e em todos os casos, este movimento se apóia na presença de objetos icônicos, apresentados como catalisadores da força mítica dos personagens. Todos conhecemos a relação entre o Museu da República e a figura mítica de Getúlio Vargas, para sempre reificada no espaço icônico de seu quarto e nos objetos pessoais que restaram de sua passagem para a morte - quando ‘deixou a vida para entrar na História’.

Muitos outros exemplos podem ser citados: na província de Hunan, China³, ainda hoje podemos ver a imagem epopéica do jovem Mao, caminhando solitário em direção ao seu destino histórico - tornar-se o condutor do destino de seu país. No museu, inteiramente dedicado a esse invulgar personagem, sucedem-se as representações mitificadoras de sua figura, fazendo a ponte entre o jovem idealista e o homem maduro, já plenamente consagrado como o ‘grande timoneiro’. Chama a atenção o fato de que as mais emblemáticas representações o apresentam solitário - como solitária é, sempre, a trajetória do líder, ainda que comande as multidões.



Figuras 1 e 2 - Pinturas de Mao Zedong - Museu Mao, Zhanjiajie, Província de Hunan, China
Foto: Scheiner (2008)

³ Lugar de nascimento de Mao Zedong e onde o líder passou seus primeiros anos.

Falemos também do **mito do artista**, sustentado pelo discurso da função redentora da arte, ou pela suposição da arte como instância de representação - a ponto de fazer com que alguns artistas só se consagrem junto ao público quando sua obra se encontra no museu.

A possibilidade de tem o museu de criar o mito estaria, assim, em oposição a um certo caráter que possui de mundo fechado, de universo hermético, cujo mais notável exemplo, no discurso contemporâneo, é o descrito por Umberto Eco em “O Pêndulo de Foucault” - onde o personagem Belbo marca como local de encontro, para receber a chave da revelação dos mistérios do mundo esotérico, um espaço fechado, dentro de um museu. Neste caso, estaria privilegiada a idéia de *mutus*, mudo, silencioso. Idéia de silêncio, de interdição, de ocultamento das coisas que, por sua natureza, são inexprimíveis de outro modo que não os símbolos.

Mito e mistério estariam assim ligados, ainda que em situação oposta, a uma ideologia esotérica - cujo *locus* absoluto seria o museu. A própria dinâmica de algumas formas de Museu contribui para essa construção, como em algumas representações do museu tradicional, que o fazem assemelhar-se a um templo; ou no museu que nada mais é do que um espaço sagrado musealizado (os próprios templos, os terreiros xamânicos, os espaços de culto, os cemitérios); ou ainda nos mausoléus, campos de batalha, nos museus do holocausto, nas prisões tornadas museus. Todos eles espaços de silêncio, onde o mito se instaura pela interpretação daquilo que é (ou está) inderdito, pela recriação de sentidos sobre a vida que um dia ali se manifestou.

2.4 Quando o museu é o mito

Numa quarta dimensão, **o próprio museu é o mito**, e a história da cultura nos relembra imediatamente os grandes museus míticos da história do ocidente: o Louvre, os museus da Smithsonian Institution, o British Museum - esses formidáveis coletores e guardadores de objetos que buscam ser a enciclopédia de tudo o que a natureza e o homem já produziram. Nesses museus, tão finamente denominados por Stiles e Wilcox (1974) de “museus de todas as coisas do mundo”, o tamanho da coleção é sinônimo de poder: cada museu é tanto mais importante quanto maior e melhor for o seu acervo. E, sem dúvida, nessa ‘competição, aparece em destaque absoluto o Museu Aeroespacial de Washington, que expõe em caráter permanente, para o pasmo do homem comum, a potência da tecnologia contemporânea e ainda algumas maravilhas do universo: a nave Apolo 11, o veículo espacial, a pedra da lua, as primeiras fotografias do solo de marte.



Figura 3 - Cápsula da nave Apolo - Museu Aeroespacial, Washington D. C., EUA
Fonte: images/NAASM, acesso em out. 2008



Figura 4 - Uniforme de Armstrong
Fonte: images/NAASM,
acesso em out. 2008

Esses museus grandiosos funcionam um pouco como locais de peregrinação e culto, recebendo diariamente multidões que para ali se deslocam para comprovar, pela presença, a evidência do maravilhoso. E todos eles têm, em seus formidáveis acervos, um número considerável de objetos míticos, diante dos quais o mundo se prostra em adoração. Todos desejam ver a Mona Lisa, a Pietá, a Guernica de Picasso, a pedra de Rosetta, a coroa de Alexandre, a máscara de Tutankamon. E também o quarto de Luiz XIV, os pergaminhos do Mar Morto, o pássaro Dodô. Alguns museus são mitos nacionais, sínteses do processo identitário de um dado país - como o Museu Imperial, único museu das Américas que possui uma coroa de rei; ou o Museu da Revolução Mexicana, onde estão os objetos de Zapata.



Figura 5 - Fotografando a Mona Lisa - Museu do Louvre, Paris, França
Foto: wikimédia, acesso em out. 2008



Figura 6 - Museu Imperial - Petrópolis, RJ, Brasil
Fonte: commons.wikimedia.org

2.5 quando o museu desmitifica o mito

Numa quinta esfera de percepção, está o museu enquanto instância de desmitificação do mito. É quando o museu mais se aproxima do real, em contato direto com o fato, com o acontecimento, com a referência. É o museu que não se baseia apenas no material, mas que oferece, além do material, outras instâncias de percepção e medida da realidade.

Quais são esses museus? Ora, aqueles que *musealizam* a natureza e o homem em seu cotidiano, os que tratam dos processos e não apenas dos produtos da relação homem e mundo. São eles os territórios naturais musealizados (onde os espaços e tempos

biológicos são entendidos enquanto linguagem); ou os espaços comunitários tornados museus (e onde a linguagem é configurada pelos ritmos do tempo social). Nessa dimensão, é possível identificar, enquanto museu, qualquer espaço ou tempo de criação e também legitimar qualquer forma natural ou cultural que seja do interesse de um grupo de indivíduos. Não há, aqui, o espaço privilegiado do homem burguês, a priorização dos seus valores, a instauração, como norma, das suas crenças e formas de linguagem: o que há é a manifestação plural e dinâmica da natureza, do homem e da cultura na real multiplicidade de suas manifestações. É esse o museu que desejamos: o museu que não se institui como coisa pronta, que é processo e não produto - fenômeno cultural que trabalha, em multiplicidade, as relações entre o humano e o real, no tempo e no espaço.

3. O Museu, o retrato e o mito

“Vejo os olhos que viram o Imperador”

Roland Barthes - A Câmara Clara



*Figura 7 - Francisco I, por Ticiano
Fonte: coleção Museu do Louvre*

Andando pelas salas do museu do Louvre, encontro o quadro de Francisco I, pintado por Ticiano. Sua força pictórica atrai e paralisa. Ticiano é o mestre italiano do retrato e soube representar como poucos o sentido de realidade do personagem. Fascinado pela cor e pelo gesto, busca imortalizar cada um de seus retratados numa atmosfera idealizada onde a opulência e o estilo aristocrático definem o conjunto.

Aqui o tempo referido é o do Renascimento, de que Francisco I é um exemplo notável. Pintado de perfil, o rosto do rei tem uma configuração medalhística: não é um

rosto, é uma efígie essa representação. O quadro mostra-o ornado com os seus atributos de homem poderoso: a roupa suntuosa, o cabelo bem aparado, a pele limpa, as jóias, os adereços. Mas nenhum desses atributos é exclusivo de um rei. Onde se percebe a realeza? No próprio rosto do retratado, que revela um homem de traços fortes, cabeça firme e olhar dirigido para diante - como se disposto, efetivamente, a reinar sobre o mundo. Esta é a primeira coisa que salta do retrato: o rei é, antes de tudo, um homem forte. Quase se pode adivinhar, sob a linha firme do queixo finamente emoldurado pela barba, a vontade e a determinação que dele fizeram um dos monarcas admiráveis do seu tempo. E pelo ângulo dado ao pescoço, ao queixo e ao nariz percebe-se que esta é uma cabeça que não se curva - a nada ou a ninguém. Além de forte, o rei é também destemido, e entende-se assim porque foi possível a ele conquistar territórios, tesouros e pessoas.

Mas o rei não é absolutamente uma figura fria. O retrato mostra um homem maduro, ainda belo e extremamente sensual, e o traço mais aparente dessa sensualidade é uma boca bem feita, onde a curva do lábio quase explica (ou até justifica) os prazeres carnis pelos quais Francisco I é tão conhecido. A boca esboça um meio sorriso, signo característico do homem satisfeito consigo mesmo e capaz de conceder-se todas as vontades. Esse rei não é, portanto, um asceta - ao contrário, o que o quadro nos diz é que ali está um homem belo, forte, firme e poderoso, amante dos prazeres do mundo material. Toda esta força é compensada pela elegância do porte, do traje e do gesto, signos do homem refinado, conhecedor e amante das artes.

O quadro representa, assim, mais do que o rei de França, o homem do Renascimento - e é nesse sentido que Ticiano o consagra como obra de arte. Pois, como bem disse Paul Klee, a arte não apenas reproduz o visível, mas torna visível aquilo que já existe. O quadro é, portanto, mais que um quadro - é um microcosmo onde se apresentam, muito bem articulados, os símbolos míticos do Renascimento: o homem, que ocupa lugar privilegiado como catalisador e irradiador de todas as relações, e que portanto sintetiza em sua figura um sistema organizado de mundo onde as coisas se dão pela articulação; o rei, figura numinosa que intermedia e representa, para os homens, o poder temporal dado por Deus; o mecenas, que convoca o artista e o paga para, com sua arte, retratá-lo. Ninguém representa melhor estes símbolos que Francisco I, o rei que ousou mudar o sistema fiscal do seu tempo, decorou palácios e foi o iniciador do que seriam, mais tarde, as coleções de arte do próprio museu do Louvre. Num outro plano, ali está também visível o aspecto material do Renascimento: o rei não é apenas poderoso, é um homem rico, cabeça de um corpo social voltado sobretudo para o trabalho e que se articula em modos de produção sofisticados, capazes de combinar engenho e arte na criação das mais finas jóias, dos mais elaborados tecidos, dos mais suntuosos palácios; é um homem sensual, e que portanto não devota suas emoções à prece - pelo menos não mais do que o tempo necessário para garantir sua entrada no Paraíso.

Mas não é apenas o mito do Renascimento que se faz ali presente. O próprio Francisco I ganha também o status de mito, na medida em que todo esse conjunto contribui para reforçar a sua imagem de rei poderoso, amante dos prazeres e mecenas protetor das artes. O próprio quadro, enquanto objeto, contribui para reforçar o signo do mito: colocado, no museu, ligeiramente acima do centro visual do observador de porte médio, obriga quem o olha a soerguer, ainda que imperceptivelmente, o olhar, o que já predispõe o observador a uma certa sensação de reverência e o remete, quase instantaneamente, àquele tempo passado e à fantasia de estar observando pessoalmente o rei.

É assim, destes pequenos e sutis artifícios, que o museu se vale para ativar, na cabeça e na emoção do visitante, um mecanismo de vivenciamento do que já não existe, articulando evidência material, memória e linguagem para possibilitar o jogo da interpretação. Olhar o quadro, no museu, equivaleria a projetarmos-nos em outro tempo, em outro espaço, numa situação de realidade dada pelo próprio objeto observado; ou dentro da própria cena representada, como o personagem do museu de Kurosawa⁴, que “penetra” o quadro de Van Gogh.

Mas voltemos ao retrato, em sua força muito específica de referente do mito. Por que o retrato sensibiliza tanto? Porque representa uma pessoa, que existe em outro lugar e situação, ou que já existiu - mesmo que essa pessoa sejamos nós. Neste sentido, o retratado é sempre o Outro, ainda que nos represente, pois que é apenas uma imagem, está fora de nós, é um objeto, uma coisa fabricada. Mas, sendo a representação de uma

⁴Cena representada num dos segmentos do filme *Signos*, de Akira Kurosawa.

pessoa, é também a outra face do Mesmo, o Mesmo em outra situação, está de certa forma relacionado ao campo da experiência do homem no mundo. O retrato apresenta ao olhar a forma do corpo humano e assim oferece um elemento comparativo entre a realidade do corpo retratado e a do corpo que observa.

O retratado perde, assim, a sua identidade inicial como pessoa para tornar-se personagem, arquétipo do homem. Quem está na tela já não é Francisco I, aquele ser real que viveu e reinou em França e do qual não poderemos saber mais do que permite o legado da arte e da história; quem ali está é um ser inexistente, uma coisa construída, é a coisa desejada pelo retratador. Podemos ainda imaginar que esse personagem - o rei do retrato - foi assim representado, nos menores detalhes, por encomenda do próprio Francisco I, para instaurar ou reforçar, no domínio iconográfico, a sua própria mitologia; neste caso, o artista foi apenas o intérprete genial dessa intenção. De qualquer maneira, aqui desaparece o homem, resta o mito - e o retrato funciona como elemento de rememoração.

Há outro elemento que nos instiga nessa relação entre o retrato e o mito: é a força que tem, em todo e qualquer retrato, a cabeça do retratado. Seja porque ela é a síntese daquele corpo - o lugar onde mora o cérebro, ou, segundo algumas teorias do pensamento, a alma - ou porque nela estão contidos os atributos que permitirão ao artista retratar aspectos contundentes (reais ou construídos) da psique do retratado. Ali estão os olhos (espelhos da alma), as narinas, a boca, o queixo - todo um conjunto de elementos que emprestam ao corpo do retratado mobilidade, humanidade e personalidade. Bem articulados, esses elementos permitem construir sobre o rosto original do modelo uma “face” mítica, arbitrada pelo retratante e que passa a ser percebida, em muitos casos, como a verdadeira face do retratado. Curioso é ainda o caso dos auto-retratos, onde fica aparente a intenção do retratante: “é assim que eu quero que me vejam”.

O nosso cotidiano é hoje povoado de faces míticas, que a mídia se encarrega de trazer até nós: são os olhos entreabertos e o quase-meio-sorriso do “Che” Guevara, desafiando, na rigidez da morte, o sistema assassino; são as rugas sofridas de Nelson Mandela, mito absoluto da luta contra o *Apartheid*; ou o rosto triste da princesa Diana, a Cinderela que não deu certo, porque o mito que em torno dela se criou não foi suficiente para reatualizar o grande mito da realeza britânica.



Figura 8 - Che Guevara
Fonte: images.google.com, acesso em out. 2008



Figura 9 - Lady Di
Fonte: memoryofprincessdiana.com, acesso em out. 2008

É, na França, a cabeça do Abbé Pierre - que, para Barthes, resume e reforça os signos da lenda que se formou em torno do abade, e que vão muito além da sua própria existência de padre para configurar o mito do padre-operário, do padre-peregrino (BARTHES, 1993, p. 39); ou o rosto de Garbo, a que o autor se refere como “admirável rosto-objeto”, lembrando aquela fase do cinema em que a cara constituía “um estado absoluto da carne, a ponto de perturbar multidões” (BARTHES, 1993, p. 47).

No museu, o retrato ganha ainda uma outra dimensão: é, ele mesmo, elemento mítico, elevado à categoria de objeto de coleção. Retratos de todos os tipos vêm constituindo, no espaço e no tempo, importantes parcelas do patrimônio museológico. E não apenas nos museus de arte, onde encontram lugar a Gioconda, as Meninas de Velásquez e o pequeno lorde de Gainsborough⁵, mas também a Gala de Salvador Dali e a Marilyn de Andy Wharol - todos eles personagens míticos; mas também nos museus de história, onde o retrato ilustra uma infindável sucessão de reis, nobres, embaixadores, homens do clero, amantes, princesinhas e saltimbancos. Poder-se-ia mesmo afirmar que os museus de história, centrados quase sempre no fato e no personagem, não poderiam sobreviver sem esta prolífica iconografia que ajuda a dar um rosto aos acontecimentos.

É importante, então, entender o papel do museu ao reforçar o mito. Ele assim o faz para justificar-se enquanto agência de produção cultural, e ao mesmo tempo assegurar sua hegemonia no trato dos patrimônios. E também para atestar a importância de seu papel enquanto instituição de memória. É o que fica claro ao conhecermos os “*espaços de memória*” dos próprios museus - como as galerias de fundadores, os gabinetes de cientistas, espaços míticos onde se rememora continuamente o começo de todas as coisas em cada um daqueles microcosmos específicos. É como se a gênese de cada museu ficasse justificada por esse trabalho de memória. Alguns desses espaços são formidáveis - como a Aula Magna do museu de ciências naturais da Universidade de Basle, Suíça, cujas paredes são recobertas de retratos dos antigos reitores da Universidade. É um espaço solene, quase um templo - e quando ali falamos, não é ao público que nos dirigimos, mas àqueles senhores que nos encaram das suas molduras pretas e douradas. Queremos estar à altura do seu conhecimento e merecer talvez, um dia, no âmbito das nossas realidades, o lugar de figuras míticas do saber universitário. Tudo já nos parece possível, já que no espaço do mito podemos acreditar que exista um certo lugar da mente “onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixem de ser percebidos como contradições” (BRETON [1930] 1969).

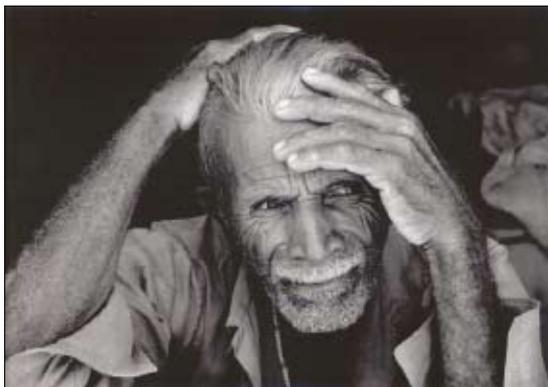
Uma outra faceta nesta relação entre o museu, o retrato e o mito é a do retrato que mitifica o homem comum. Vou ao Museu de Arte de Caracas para ver a exposição *Trabalhadores*, de Sebastião Salgado. Ver um fotógrafo brasileiro em terra estranha me enche de orgulho, me aproxima do mito da brasilidade; por um instante, esqueço-me que Salgado é um mito ele mesmo, um cidadão do mundo. São fotos enormes, retratos de rosto inteiro, corpos retorcidos no gestual do trabalho, faces curtidas pelo sal do mar, pelo sal do rosto, pelo sal da terra. Quem são essas pessoas? Ao artista, não importa: retratadas no seu cotidiano, foram despidas de toda individualidade; são agora personagens, e representam aquilo que dá origem à narrativa da exposição: o povo. É isto o que nos diz o artista: em todo o mundo, em todos os tempos, o povo trabalha.



Figura 10 - *Trabalhadores*. Foto: Sebastião Salgado

⁵ Trata-se aqui do quadro “O Menino Azul”, de Thomas Gainsborough.

Esse homem comum, de rosto sulcado e mãos calejadas, está irremediavelmente ligado ao trabalho e tem os pés fincados nessa terra de onde tira o sustento. Esse homem do povo é o oposto do rei, a sua antítese, e é também o que vem permitindo, ao longo da história, a sua existência: o museu nos lembra que para cada Francisco I são necessárias dezenas, milhares de mãos calejadas. Como o rei, o homem do povo é também um homem forte, mas seu olhar não tem nenhuma arrogância - é, antes, profundo e doce, tem aquele saber das coisas simples que torna o indivíduo parte visceral dessa natureza que o constitui. Eis aí, novamente o mito.



Figuras 12 e 13 - Trabalhadores. Fotos: Sebastião Salgado

As fotos emocionam, mas a emoção que nos passam é provocada mais pela mão do fotógrafo do que pela própria realidade que representam: esse é um universo construído, onde a arte se revela pela

captação do inapreensível, (...) que acrescenta à leitura do signo uma espécie de desafio perturbador, arrebatando o leitor da imagem num entusiasmo menos intelectual do que visual, porque precisamente o prende às superfícies do espetáculo, à sua leitura ótica e não imediatamente ao seu significado (BARTHES, 1993, p. 69)

Sebastião Salgado é um grande artista da imagem, capaz de traduzir em cada foto essa característica *numinosa* que transforma em fato notável qualquer cena capturada: transmuta o comum em raridade, revelando a face oculta das coisas, trazida, pelo toque da objetiva, ao olhar do espectador (o *spectator*, de Barthes, 1984, p. 55-57). Neste sentido, assemelha-se ao pintor, pela qualidade pictorialista da imagem criada; e aproxima-se também, como Ticiano, da arte cênica, pela qualidade teátrica que imprime a suas imagens. Cada foto sua é um quadro 'vivo', uma obra única, um microcosmo específico onde a realidade perceptível é aquela desejada pelo artista; nada garante que, ao termos contato com as pessoas e situações ali enfocadas, sentiríamos emoção similar. Neste sentido, **cada indivíduo ali fotografado já não é efetivamente uma pessoa, mas um objeto da exposição.** E cada pessoa-objeto contribui, com seu corpo, seu olhar, com a posição do gesto contido na foto, para reforçar esse mito bíblico que nos relembra, há milhares de anos, que temos que ganhar o pão com o suor do rosto. Relembra e reforça ainda o mito de origem, na medida em que se focaliza cada retratado numa relação específica com a mãe-terra, berço de todos nós.

Barthes lembra que a fotografia só pode significar assumindo uma máscara: a máscara é o sentido; e é por isso que os grandes retratistas são, também, grandes mitólogos (BARTHES, 1984, p. 60). Eis porquê tendemos a consumir estética, e não politicamente, o retrato artístico: a máscara evidencia, incomoda, nos impregna a consciência, nos convida à ação. Aqui, a mensagem política é contundente: algumas fotos mostram indivíduos em situações de trabalho que remetem imediatamente à duplicidade explorador-explorado. Duas linguagens se entrecruzam: a linguagem mítica pequeno-burguesa que, como diria Barthes, transforma a realidade do mundo em imagem do mundo, expandindo as suas representações através de todo um catálogo de imagens coletivas que consagra a indiferenciação histórica das classes sociais; e a linguagem não-mítica do homem produtor, que transforma a realidade pela ação, e não pela palavra. A aparente prevalência da primeira sobre a segunda se daria pela maior facilidade do artista em usar a fotografia como linguagem - como se, aqui, fosse necessário encontrar uma forma de dizer ao mundo

como é esse homem do povo e qual a sua relação com a mãe-terra, esse grande útero que ainda lhe provê alimento. Mas há ainda uma outra dimensão: **a fotografia aqui representa a fala do artista, o seu próprio trabalho**, a maneira que conhece de tentar dividir com o resto do mundo a emoção que o domina quando percebe, com seu olho sensível, a complexa realidade com que se defronta. A foto apresenta o notável - mas, pela mão do fotógrafo, torna notável o que fotografa, emprestando-lhe sentido. Cada foto é, portanto, além de obra de arte, também uma reportagem, que busca surpreender o fato “na sua insistência, na sua literalidade, na sua (própria) evidência” (BARTHES, 1993, 69). E, ao percebê-lo como trabalhador, entendemos também que cada foto aproxima o fotógrafo do povo ali retratado. Está claro, então, que o lugar desse artista é com o povo, entre o povo, e não com os reis.

4. Sobre o Museu, a imagem e o mito

“... uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver”

Roland Barthes, A Câmara Clara

Em sua obra ‘A Câmara Clara’, Barthes ressalta a importância, do ‘*punctum*’ – aquele ponto nodal, constitutivo da fotografia, que catalisa o olhar e a emoção do observador, tornando uma determinada foto perceptível sobre as demais. É esta a essência sutil que faz com que determinadas fotografias se nos adentrem os olhos, despertando simultaneamente nossa emoção e sentidos. Aqui, usaríamos dizer que a obra de arte também tem o seu ‘*punctum*’ – aquela qualidade indefinível que faz com que o olhar sobre ela se detenha. Esta qualidade é menos importante em si mesma do que na relação que provoca, de reconhecimento. O *punctum* se constitui por obra do olhar, no momento exato da relação entre espectador e a coisa observada; é um produto não da obra em si, mas dessa tênue ligação que meu olhar e minha emoção estabelecem com a coisa observada, entre a obra em si e os afetos (afecções) que em mim provoca: “... de repente, tal foto (...) me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. (...) ela me anima: é o que toda aventura produz” (BARTHES, 1993, p. 37). Todo ato de olhar constitui-se assim em aventura, em movimento direcionado ao processo de reconhecimento; mas há uma diferença entre aquilo que me interessa (o *studium*, de Barthes) e aquele elemento particular, “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1993, p. 46). Isto é o que promove a diferença entre o interesse ‘polido’, cultural, e a emoção arrebatadora que em certos casos nos atravessa.

Uma foto não é um espelho, ainda que ofereça uma certa qualidade especular: ela promove o advento do Mesmo como Outro, de forma muito mais ampla do que o retrato pintado (um bem restrito, em sua origem apenas acessível a poucos). Ela possibilita a fixação no tempo e no espaço, por meio da imagem, do que só ocorre uma vez - capturando, em tempo real, o acontecimento: ‘ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, (...) a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável’ (BARTHES, 1993, p. 13). Capturado o real, congelado em imagem esse instante do acontecimento, é no museu que a experiência se consolida - quando a imagem é oferecida ao olhar e à emoção do espectador. Mais que no livro, na TV ou no cinema, é na parede (museu tradicional) ou na tela (museu virtual, digital) que a imagem se escancara em sua imobilidade, permitindo que meu olhar a penetre e absorva, por todo o tempo desejado.

Francisco I e a princesa Diana; Che Guevara, Mao e Nelson Mandela; Greta Garbo e o Abbé Pierre. O rei mecenas, a que quase foi rainha; os líderes de esquerda, mitos em seus continentes; a musa do cinema, carne feita mito e o apóstolo de Deus. Do outro lado, o povo, o trabalho e a terra. Onde mais poderiam apresentar-se juntos, em permanência, todos esses personagens, senão no museu? Eis aí a grande vantagem do museu - essa genial instancia simbólica, que se constitui pela palavra (*nomear*) e se revela por meio da imagem (*mostrar*); e é o que melhor o qualifica como instrumento de

comunicação: a possibilidade de se colocar, num mesmo espaço musealizado, todas as dimensões possíveis do mito, sem entretanto ceder a ele, sem transformar-se em objeto do mito, consumindo-se numa fala limitada e na sua própria irrealidade.

Aí reside a maestria do museólogo enquanto comunicador: no domínio da arte e da técnica de revelar, simultaneamente, o *studium* e o *punctum*, o contexto e o detalhe de cada imagem, permitindo que através delas o museu enuncie a sua 'fala'. Este é o gesto essencial que lhe permite fazer o movimento das musas - trazendo à luz da presença aquilo que, sem a sua ajuda, poderia ocultar-se na noite do esquecimento. Como na fotografia, não é o museu o que vemos: ele é sempre invisível, e se nos revela aqui pela imagem do objeto (ou conjunto de objetos), no momento exato da captura pelo olhar. Essa é a imagem que se nos adere aos sentidos e que transforma cada museu, para o espectador, em conjunto significativo - instaurando um movimento de reconhecimento que o configura como parte de um 'protocolo social de integração'⁶, destinado a situá-lo como instancia representativa, não apenas no panorama cultural de nosso tempo, mas também - e especialmente - na tessitura sutil de nossas emoções.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. 9ª. ed. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongemino e Pedro de Souza. RJ: Bertrand Brasil, 1993.

BENOIST, Luc. *Signes, symboles et mythes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

BRETON, André. "Second Manifesto of Surrealism", 1930. Reproduzido in: *Manifestos of Surrealism*, 1969.

CAMPBELL, Joseph. *As Transformações do mito através do tempo*. Trad. de Heloysa Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1993.

ECO, Umberto. *O pêndulo de Foucault*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. A essência das religiões. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HESÍODO. *Teogonia*. A Origem dos Deuses. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1991. (Bibl. Pólen).

LA MUSÉOLOGIE selon Georges Henri Rivière. Cours de Muséologie. Textes et témoignages. Paris: Dunod, Bordas, 1989. 402 p. il.

RIVIÈRE, Georges-Henri. Musée et Société à Travers le Temps et l'espace, in: *La muséologie selon G. H. Rivière*. Cours de Muséologie, Textes et Témoignages. Paris: Dunod, Bordas, 1989,

SCHEINER, Tereza. *Apolo e Dioniso no templo das musas*. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, ECO/UFRJ. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1997. p: 9-30.

STILES, Norman; WILCOX, Daniel. *The everything in the whole wide world museum*. Random House, Children's Television Workshop, 1974.

VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. 9ª ed. Trad. de Luis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

⁶ Barthes, 1993, p. 17.

Imagens - fontes

Mao Zedong - fotos T. Scheiner

Museu Aeroespacial - <http://z.about.com/d/dc/1/0/X/3/WEB10109-2004h.jpg> e <http://members.optushome.com.au/spaceflight/images/NAASM/armstrong%20suit.jpg>

Museu do Louvre - http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Musée_du_louvre_mona_lisa.jpg

Museu Imperial - <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PetropolisMuseuImperial1-CCBYSA.jpg>

Francisco I - escânea de imagem em papel - foto col. Museu do Louvre, postal

Che Guevara - <http://images.google.com/images?gbv=2&hl=pt-BR&safe=off&q=museu+che+guevara&btnG=Pesquisar+imagens>

Princesa Diana - <http://www.memoryofprincessdiana.com/assets/images/diana4.jpg>

Trabalhadores - Sebastião Salgado - <http://www.terra.com.br/sebastiaosalgado/index.htm> e http://bp2.blogger.com/_tkBfrswkM3Y/RzYQWsh0kJI/AAAAAAAAABAc/q_3UauQFwKo/s1600-h/Dhanbad-grande.jpg