



Claudia Barbosa Reis

A literatura no museu.

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof.Dr. Gilberto Mendonça Teles

Rio de Janeiro
Outubro de 2012



Claudia Barbosa Reis

A literatura no museu.

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Gilberto Mendonça Teles

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Karl Erik Schollhammer

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profª Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profª Ilca Vieira de Oliveira

UNIMONTES

Profª Marize Malta Teixeira

UFRJ

Profª. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 05 de outubro de 2012

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Claudia Barbosa Reis

Graduada em Museologia em 1974. Mestre em Letras pela PUC-Rio em 2005, com a dissertação *Cidade Personagem. O Rio de Janeiro na obra de Pedro Nava*. Desde 1976, exerce a função de museóloga na Fundação Casa de Rui Barbosa e dedica-se à pesquisa.

Ficha Catalográfica

Reis, Claudia Barbosa

A literatura no museu / Claudia Barbosa Reis ; orientador: Gilberto Mendonça Teles. – 2012.
213 f. il. (color.) ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Museu. 3. Literatura. 4. Museu-casa. 5. Memória. I. Teles, Gilberto Mendonça. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Com muita saudade, para Reinaldo, Luvinha e
José Luís.

Agradecimento

A transição do ritmo cotidiano para um mundo de reclusão e de reflexão foi imposta pela vida e coincidiu com o período do doutorado. Às pessoas que compreenderam essa fase e àquelas que ajudaram a transitar por ela devo meus agradecimentos.

À minha família: meu irmão e meus sobrinhos, em especial a Rodrigo, Helena, Marcelo Júnior e Carmen; aos médicos e terapeutas: Dra. Lucia Abelha, Dr. Sandro Estevam de Lima, Dr. Luiz Guilherme Miranda, Beth Bittar e Dra. Clarice Nunes.

Aos amigos de sempre: Ivan Nogueira Cavalcanti de Albuquerque, companhia nas visitas aos museus – casas; Aurélio Cardoso de Santana e Gerusa de Oliveira; Rhuan Gonçalves Silva de Carvalho, Eliane Vasconcellos, Sergio Barcellos e aos amigos em grupo: os da Miguel Ângelo, do *Pathwork* e da Confraria de Reis.

Carinhosamente agradeço ao colega e amigo Jose Manuel de Oliveira, que me guiou pelos universos de Camilo Castelo Branco e de Eça de Queirós, e à extrema gentileza de Neil Ralley do *Poe's Cottage*.

Pela experiência de trabalho e de vida, agradeço ao grupo de museólogos do qual fiz parte, responsável pela estruturação do Museu Casa de Rui Barbosa: Jane Menezes, Jose Manoel Pires, Jurema Seckler, Jurena Porto, Lidia Cordeiro, Marco Paulo Alvim, Maria Elizabeth Pinheiro, Regina Timbó, Vera Maria Vargas e Verônica Baldarelli.

À organização da PUC - Rio, seus professores, à Chiquinha, presença carinhosa. Aos Professores Doutores Karl Erik Scholhammer e Pina Coco, com carinho, pela crítica firme, mas gentil, no momento da qualificação.

Ao meu amigo querido e orientador, Professor Dr. Gilberto Mendonça Teles, mais uma vez envolvido em um episódio de confiança e generosidade, só posso agradecer pelo trato, a liberdade, a recepção na sua casa tão agradável e o esteio da sua grande competência.

Resumo

Reis, Claudia Barbosa; Teles, Gilberto Mendonça. **A literatura no museu.** Rio de Janeiro, 2012. 213. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese trata da gestão de museus de literatura; dá prioridade aos museus-casas como especificidade e apresenta, a partir de exemplos observados no Brasil e em outros países, uma análise dos elementos teóricos capazes de embasar uma leitura museológica de obras literárias e de seus autores. Avalia as possibilidades de recepção de dispositivos literários e museais pela sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave

Museu; literatura; museu-casa; memória.

Abstract

Reis, Claudia Barbosa; Teles, Gilberto Mendonça (Advisor). **Literature in the Museum.** Rio de Janeiro, 2012. 213. PhD Thesis - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis is about the management of literary museums. It gives priority to the specificity of house museums and, on the basis of the observation of examples in Brazil and in other countries, presents an analysis of theoretical instruments to deal with a museum lecture of literary works and authors. It also evaluates the possibilities of reception of literature and museums in contemporary Brazilian society.

Keywords

Museum; literature; house museums; memory.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1. ORIGENS GREGAS: A LITERATURA	16
1.1. Os museus	24
1.2. Museus-casas	29
2. PERCEPÇÃO E EMOÇÃO	35
2.1.O Escritor	43
2.3.O Leitor	50
3. LITERATURA, MEMÓRIA E OBJETIVOS	56
3.1. Carlos Drummond de Andrade	60
3.2.Pedro Nava	71
3.3.Monteiro Lobato	79
4.RELAÇÃO MUSEU/VISITANTE/LITERATURA	88
4.1. O visitante	94
4.2. O estudo de público	103
5. OS MUSEUS E A LEITURA MUSEAL	110
5.1. Museus Casas de escritores	114
5.1.1. Fundação Eça de Queirós. Portugal	123
5.1.2. Casa Museu de Camilo Castelo Branco. Seide. Portugal	126
5.1.3. <i>Poe's cottage</i> .Bronx. Nova Iorque. EUA	131
5.1.4. <i>Maison de Balzac</i> . Paris. França	135
5.1.5. Casa Guilherme de Almeida. São Paulo. SP. Brasil	141
5.1.6. <i>Charles Dickens Museum</i> . Londres. Inglaterra	143
5.1.7. Museu Casa de Magdalena e Gilberto Freire. Recife. PE. Brasil.	148
5.1.8. Museu-casa de Guimarães Rosa. Cordisburgo. MG. Brasil	153
5.1.9. Museu-Casa de Jorge Amado. Ilhéus.Brasil	157
5.1.10. Museu-Casa de Cora Coralina. Goiás Velho. GO. Brasil	162
6. A LITERATURA NO MUSEU	169
6.1. Catalogação e Pesquisa	171
6.2. Difusão: Exposição, Publicações e Produtos	177
7. CONCLUSÃO	183
8. BIBLIOGRAFIA	196
9. ANEXOS	208

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Casa de Rui Barbosa	34
Figura 2 – Casa de Carlos Drummond de Andrade em Itabira	70
Figura 3 – Homenagem a Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava	70
Figura 4 – Página de um dos bonecos	74
Figura 5 – Apartamento de Pedro Nava	74
Figura 6 – Sítio do Pica pau Amarelo	80
Figura 7 – Museu Casa de Família Monroe.	114
Figura 8 – Museu da Maré.	117
Figura 9 – Estantes fixas que pertenceram a Mário de Andrade	120
Figura 10 – Plantação de uvas	124
Figura 11 – Fachada do Museu Casa de Eça de Queirós	125
Figura 12 – Fachada da Casa de Camilo	127
Figura 13 – Gabinete de trabalho e local de suicídio de Camilo	129
Figura 14 – À direita o muro da Casa de Camilo e à esquerda o Centro de Estudos Camilianos	131
Figura 15 – Fachada da cottage em que viveu Edgard Allan Poe	132
Figura 16 – Cama em que Virginia, esposa de Poe agonizou	133
Figura 17 – Sede do Parque Poe, anexo ao Museu	134
Figura 18 – Entrada principal da Maison de Balzac	136
Figura 19 – Portão da Maison de Balzac	136
Figura 20 – Retrato de Guilherme de Almeida	142
Figura 21 – Dickens Museum	144
Figura 22 – O famoso braço dourado, presente na obra de Dickens	145
Figura 23 – Dickens Museum	146
Figura 24 – A museografia não é moderna	146
Figura 25 – O sonho de Dickens	147
Figura 26 – Dickens Museum	148
Figura 27 – Sala de jantar e os azulejos portugueses	150
Figura 28 – Fachada da Casa de Gilberto Freyre	151
Figura 29 – Túmulo de Gilberto e Magdalena Freyre	152
Figura 30 – Fachada do Museu Guimarães Rosa	153
Figura 31 – Aspecto da venda do pai de Guimarães Rosa	153
Figura 32 – Narração de histórias de Guimarães Rosa	155
Figura 33 – Casa onde nasceu Ernest Hemingway	157
Figura 34 – Fachada da Casa de Cultura Jorge Amado	158
Figura 35 – Vesúvio	159
Figura 36 – Bota, boné e cachecol que pertenceram a Jorge Amado	160

Figura 37 – Fardões da Academia Brasileira de Letras que pertenceram, respectivamente, à Jorge Amado e Zélia Gattai	162
Figura 38 – Boneca colocada na Janela lateral do Museu-casa de Cora Coralina	163
Figura 39 – O Museu Casa de Cora Coralina	165
Figura 40 – Museu da língua Portuguesa	166
Figura 41 – Exposição Cora Coralina	167
Figura 42 – Família mineira ao sol	171
Figura 43 – Bilhetes de ingresso da fundação Casa de Jorge Amado	180
Figura 44 – Exposição sobre Fernando Pessoa	181
Figura 45 – O Museu da Inocência	188
Figura 46 – Orhan Pamuk no Museu da Inocência	190

A memória quase sempre armazena e mantém à disposição da lembrança tudo *o que não é mais*; e a vontade o que o futuro pode trazer, mas *que ainda não é*.

(Hanna Arendt. *A vida do espírito*)

INTRODUÇÃO

Foi então que ele se curvou sobre a pergunta e com o mesmo dedo que riscou por duas vezes a dura pedra para esculpir seu desejo de justiça, começou a rabiscar no chão a forma de uma escrita que só ele pode ver e soletrar em sigilo.

Gilberto Mendonça Teles. Escrita.

A tese que me proponho a apresentar teve origem nos estudos sobre a obra memorialística de Pedro Nava¹, desenvolvida sob a forma de dissertação de mestrado², a partir do seu interesse e trato com o patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro. A perspectiva de Nava foi o ponto de partida para uma investigação que pretende estabelecer os principais liames entre dois universos: literatura e museus, bem como contribuir para reflexões mais aprofundadas sobre a relação entre literatura e museologia³, ou mais especificamente sobre museus, escritores e obras literárias.

O tema em relevo são as possibilidades de transposição dos temas literários ou ligados à literatura, em especial as obras literárias e os autores para o museu, visto como instituição voltada para a guarda, a documentação e a pesquisa. Estudos relativos a público incrementarão a tese, que se respaldará numa discussão sobre a emoção - individual, coletiva, do autor e do visitante, já que é a conexão construída entre o que é apresentado num museu e o público visitante que provoca a reflexão e possibilita a aquisição de conhecimento.

¹ Pedro Nava pensava sobre o patrimônio cultural a partir dos documentos que o cercavam: edifícios, objetos, peças de serralheria, obras de arte, iconografia, as ruas e seu mobiliário. Todo o material por ele observado foi incluído na sua obra literária, ora como pano de fundo, ora como tema, ora como personagem. Nava estabeleceu uma visão museal desses objetos, em especial aqueles que compuseram a sua residência na Gloria. Esse modo de ver foi o ponto de partida para uma investigação que ampliasse essa visão.

² Reis, Cláudia Barbosa. *Cidade Personagem. O Rio de Janeiro na obra de Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Galo Branco. 2007

³ Embora não estejam dicionarizados os termos referentes e derivados da palavra museu são adotados no jargão profissional: museólogo, o profissional de museus; museológico, aquilo que está no âmbito dos estudos sobre museus; museográfico, aquilo que se refere às técnicas e à linguagem dos museus; museal, próprio dos museus.

A arte da escrita, que como os museus é o *mundo*⁴, oferece múltiplas possibilidades criativas; deve e merece ser tratada do ponto de vista museal da mesma forma que as artes plásticas, no que tange a tocar as sensibilidades individuais e coletivas.

A ambição maior desta tese é refletir sobre a abordagem da literatura e dos temas literários no museu de maneira a produzir um conteúdo que, quando apresentado em circuito de visitação, efetivamente promova a transferência de conhecimento, incentive a leitura e provoque reflexão sobre literatura.

Fazer uma relação entre museus e literatura parece a princípio uma tarefa fácil e já realizada. São inúmeros os exemplos, para falar somente do Brasil, de exposições e instalações que exploraram o tema literário. Esses são, no entanto, exemplos de situações eventuais ou excepcionais, nas quais o *modus operandi* difere estruturalmente da montagem de um perfil de museu que, segundo definição do *International Council of Museums* (ICOM)⁵, deve *estar a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, tendo como funções adquirir, conservar, estudar, comunicar e expor testemunhos materiais do homem e de seu meio ambiente*.

Esse conceito de museu é o único com o qual trabalharei. Os aspectos técnicos e metodológicos do fazer museal – conservar, estudar e comunicar, serão especialmente levados em conta já que a pretensão é observar as possibilidades da mensagem literária no ambiente museal.

Museus são instituições que visam à salvaguarda e à difusão de acervos de origem absolutamente diversa, de cunho científico, artístico, histórico, militar, literário. Para atender às expectativas do visitante médio muito trabalho intelectual, técnico e artístico é necessário. Um museu só se define como tal se dispuser de um acervo registrado que, devidamente estudado, possa fornecer à sociedade informações culturais sob formas de difusão diversas, a principal delas, as exposições. A catalogação e a pesquisa, trabalhos de base em um museu, promovem o conhecimento

⁴*Museu é o mundo; é a experiência cotidiana*. Célebre frase de Hélio Oiticica, dita em 1966.

⁵ *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus), ligado à UNESCO, criado em 1946 por e para profissionais de museu.

sobre o objeto, e assim enriquecem a mensagem que será veiculada. A experiência museal resulta do cruzamento dos elementos materiais (a museografia) com os imateriais (a mensagem).

É necessário falar da estrutura e dos objetivos dos museus bem como do profissional especialista na linguagem museográfica⁶ para adiante estruturar de maneira mais clara a ideia que este estudo pretende apresentar: a elaboração de um paradigma museal de interpretação da literatura e das obras literárias.

É também objetivo deste estudo estabelecer e discutir as condições teóricas em que o museu trabalhará com o tema literário. A análise de alguns museus – mais especificamente de casas-museus de escritores, pontuará pontos positivos e negativos, indicando o caminho que a tese seguirá. Para situar o ambiente em que as ideias que este trabalho propõe serão desenvolvidas faz-se necessária a explanação sobre conteúdos museais teóricos e práticos aptos a esclarecer a maneira como os museus atuam junto à sociedade.

A fundamentação desta tese num estudo que chega ao mundo grego arcaico e à origem da escrita e da literatura se prende à própria ideia de memória e da difusão de estruturas culturais, pilares da constituição dos museus. No mundo grego foram buscados arquétipos e imagens e uma forma peculiar de perceber o mundo, conforme tratado no primeiro capítulo.

O segundo capítulo trata da percepção e da emoção, da maneira como levam o indivíduo tanto a produzir escrita quanto a assimilar aquilo que lê.

Três autores brasileiros, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e Monteiro Lobato foram escolhidos para tornar possível, no terceiro capítulo, abordar a relação de sua escrita com a cultura material e a memória.

O quarto capítulo trata de uma forma peculiar de perceber e se emocionar: a visita ao museu. A abordagem se faz a partir do público

⁶ A profissão de museólogo foi regulamentada em 1984 pela Lei federal 7287.

visitante para compreender, no Brasil, as dificuldades com relação aos hábitos da leitura e da visitação a museus.

O quinto capítulo mostra como se estruturam os museus, tomando como exemplo o resultado de pesquisa realizada em museus-casas de escritores no Brasil e no exterior. As visitas serviram como balizas para avaliar as soluções encontradas em museus-casas para a apresentação das personagens temáticas e principalmente aquelas, bem sucedidas ou não, que enfocam um escritor e sua obra.

Finalmente, o sexto capítulo trata da literatura no museu, das possibilidades de construção de um perfil de museu que, em todos os seus aspectos constitutivos, se dedique à literatura. As formas adotadas para a abordagem literária em museus contemporâneos variam bastante, com grande êxito em alguns casos e retumbante fracasso em outros. O presente estudo baseou-se em visitas técnicas e pesquisa sobre museus brasileiros e europeus cujo tema está ligado a escritores ou assuntos literários para partir para uma tentativa de análise e de sistematização desses aspectos. São museus que fazem a relação memória dos objetos - literatura de maneiras diferentes, ora partindo do texto, ora da cultura material em três dimensões, para construir uma leitura museológica capaz de oferecer aos visitantes não apenas o desejado momento de fruição, mas, e principalmente, a transformação desse momento em aquisição cultural.

Um primeiro passo no sentido de ligar literatura e museus é buscar uma possível origem comum. O que nos leva ao termo *musa* e sua origem na antiguidade grega.

1.

Origens gregas: a literatura

**Aprendi tudo por mim. Um deus me pôs
no espírito toda a espécie de melodias.
Eu saberei cantar para ti como se fosse
um deus.**

Homero. *Odisseia* XXII, 347-349

A expressão musa, extremamente banalizada no vocabulário contemporâneo, requer para sua compreensão um retorno às raízes da língua e da cultura matriz da palavra, que encerra um sentido bastante relevante para os estudos de literatura e também para os estudos museológicos. Deve-se buscar no grego arcaico não apenas o significado original, mas o contexto em que a expressão era usada. Discriminar no tempo e no espaço a cultura que gerou tal palavra para designar uma determinada ideia leva ao mundo grego, fonte geradora do pensamento contemporâneo. Um mergulho num passado tão distante importa também por ter *se iniciado com a escrita o que se conhece hoje por literatura*⁷.

Na obra de Aristóteles⁸ encontra-se uma questão que muito interessa ao tema aqui abordado: a maneira como se relacionam as faculdades da alma humana. A percepção, por meio dos cinco órgãos dos sentidos; a imaginação, que se daria quando a percepção se frustra, indo além dela, e a memória – a imagem mental daquele que recorda. Essa equação ajuda a compreender o processo de inspiração, que era o sopro das musas, filhas da memória, e também a forma transmissão da mensagem museal, como se verá adiante.

Filha de *Gaia* e *Urano*, *Mnemosine* era a protetora da memória. Na verdade preservava o homem do esquecimento, que na cosmogonia grega aparece como um rio, o *Lethe*, que cruzava o *Hades*. As almas bebiam sua água quando estavam prestes a reencarnar e por isso

⁷ Gilberto Mendonça Teles, em *Defesa da Poesia. Através de textos clássicos e modernos*. [s.n.t] (cópia xerográfica). traz um importante trabalho de pesquisa que nos ajuda a compreender esse processo.

⁸ Aristóteles. *Obras*. Madrid:Aguilar.1973

esqueciam sua existência anterior. Fecundada por Zeus Mnemósine gerou nove filhas, as Musas (em grego Μοῦσαι), divindades inspiradoras do canto. Cultuadas próximo a fontes e riachos, onde o som das águas sugeria música, ali dançavam e cantavam, muitas vezes acompanhadas de *Apolo Musagetes* (líder das musas - epíteto de Apolo). Conforme noções posteriores as musas passaram a presidir os diferentes tipos de poesia, assim como as artes e as ciências. As nove musas ao inspirarem diferentes dons passaram a ser representadas por atributos relativos a eles⁹. Há diferentes versões para a sua genealogia, mas a versão aqui citada é a canônica.

É em Hesíodo que está a narrativa da união de Mnémósine e Zeus, do nascimento das musas e seus nomes, seus modos e os dons que incutem no homem. Na *Teogonia*, após exaltar as Musas que o inspiram¹⁰, Hesíodo fala da origem dos deuses e dos mitos que constituem a gênese da religião grega, traçando a sua genealogia e preparando um caminho para cosmogonias posteriores. Para ele, a poesia era inspirada pelas musas num instante de repentina revelação. Toda a força do momento de inspiração tinha que ser uma dádiva divina.

Assim consideravam os primeiros poetas gregos: que sua arte era *soprada* pelas musas e algumas vezes por Apolo. Então, essas divindades eram invocadas ao princípio de um poema épico ou de uma narrativa clássica. Originalmente a invocação das musas era uma indicação de que o orador se movia na tradição poética de acordo com as fórmulas estabelecidas. Inspirados por essas divindades os *aedos*¹¹ repetiam seus cantos de cor e contribuía para a preservação da memória coletiva, ao passá-los adiante oralmente. Assim faziam Homero e seus contemporâneos, antes do advento da escrita. Estima-se que os textos orais homéricos pertençam ao período entre os últimos anos do século IX e o início do século VIII a.C.

⁹ Seus nomes e dons conforme concepção posterior eram: Clio - História, Calíope – eloquência, Euterpe - poesia lírica, Tália – comédia, Melpômene - tragédia, Terpsícore - dança, Érato - poesia erótica, Polímnia, a musa dos hinos sagrados e da narração e Urânia, da Astronomia.

¹⁰ Diz ele no começo da *Teogonia*: "Foram elas que, certo dia, ensinaram a Hesíodo um belo canto, quando ele apascentava suas ovelhas ao pé do Hélicon divino".

¹¹ *Aedo* (αιιδός – αείδω – ᾠδός = o que canta, o “poeta” que recita) in: TELES, op.cit.

Segundo o costume, Homero se apresentava de pé, apoiado num bastão e narrava de memória, em voz alta para que todos ouvissem. Dessa mesma forma seus versos épicos continuaram sendo repetidos, formando um elo cultural entre todo o povo grego, espalhado pela Ática, o Peloponeso e as ilhas do Mar Egeu de fala grega. Declamava seus versos em grego eólio¹², termo linguístico que descreve dialetos anteriores ao grego conhecido e que por soar estranho aos atenienses da época platônica era chamado *bárbaro*. Como observou Teles¹³ *a poesia oralizante em que a imagem era um processo mnemotécnico para se lembrar de versos a serem recitados*, estendeu-se para a escrita ocupando o centro da criação poética.

Na cultura grega o homem aceitava a intervenção da divindade, não para a sua redenção, mas nos aspectos mais cotidianos de sua vida. A relação com a divindade era aceita com naturalidade porque explicava todos os acontecimentos e os fenômenos que afetassem o ser humano. A divindade ligada à ideia de amor e de humildade surgirá apenas com o cristianismo.

Até meados do século passado acreditava-se que a cultura grega derivara apenas das primitivas comunidades indo-europeias. Hoje sabemos que no período arcaico¹⁴ ocorreu a transposição de instituições culturais e religiosas de um tempo sem registro na história para o mundo cultural ocidental posterior, por meio da literatura oral. Como lembra Torrano, esse mundo *que o poema arcaico traz à luz estará vivo, de modo permanente, enquanto formos homens*. É um mundo arquetípico que permite a experiência do sublime e do terrível. Essa poesia está ligada à forma épica, que

se caracteriza, pela narrativa extensa e em tom elevado, cuja ação se situa num tempo passado e indeterminado, que tem valor de princípio. O elemento dramático recebe em geral grande destaque e à figura do narrador onisciente se juntam as inúmeras falas dos personagens, humanos e divinos. O metro adotado é o de seis pés, intitulado

¹² Essa era a língua usada pelos povos indo-europeus: aqueus, jônios, eólios e dórios começaram a chegar à Grécia por volta de 2000 aC. O grego eólio não tem representação escrita conhecida.

¹³ TELES, Op.cit.

¹⁴ Fico aqui com a definição de A.A Torrano. in, *Teogonia. A origem dos deuses. Estudo e tradução*. São Paulo: Iluminuras.2007, que aponta arcaico como aquilo que é anterior ao século VII aC, envolvendo a ideia de arkhé, *um principio inaugural, constitutivo e dirigente de toda a atividade poética*.

hexâmetro, longo e solene, e a articulação das frases é paratática, sem grandes torneios sintáticos¹⁵.

A concepção do espírito humano teria sido alcançada pela primeira vez no mundo grego¹⁶. Num primeiro momento ela ocorre sob a forma de mito, ou de intuição poética. A *Ilíada* e a *Odisséia*, obras da fase inicial da cultura grega, nos fazem esquecer a distância que separa nosso mundo daquele. Bruno Snell¹⁷ relata como, a partir da poesia de Homero reunida nesses dois poemas épicos, se deu a *descoberta do espírito* e também tentativas de compreensão da natureza e da essência do homem. O autor usa a expressão *descoberta do espírito* com o sentido de estabelecer um processo literário e histórico por meio do qual o sublime se revelou no homem¹⁸.

A religião homérica influenciou a poesia e a arte. Nos textos de Homero o homem se maravilha diante da divindade; se dela recebe um dom, age com naturalidade e modéstia; se recebe provação, não apresenta humildade: o homem é livre. Para compreender a importância que as divindades – entre elas as musas – terão no mundo grego anterior ao século V, o século do esplendor artístico grego, é necessário conhecer a relação religiosa que se formou no período arcaico. A discussão sobre a inspiração poética parte dessa relação do divino com as criaturas humanas. Esse será um dos elementos aqui abordados, a partir de relatos pessoais em que autores discorrem sobre a questão *inspiração versus técnica*.

Homero, Hesíodo, e outros poetas que permaneceram no anonimato, não estabeleceram dados históricos, mas se prenderam ao caráter funcional dos mitos¹⁹. O mito foi o responsável pela sistematização do passado dos gregos por meio de suas histórias e

¹⁵ ALMEIDA, João Estevam de Lima. *No limiar da fronteira: aproximações entre história e literatura no espaço da teoria e metodologia*. http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/0606_Bk.pdf

¹⁶ “A arte grega não era uma arte; era a constituição radical de todo um povo, de toda uma raça, de uma região”. Gustave Flaubert em carta de 24 de abril de 1852, endereçada a Louise Colet.

¹⁷ SNELL, Bruno. *A Cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva. 2005.

¹⁸ *Sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade e glória os maiores poetas e escritores*. Tratado do Sublime. Capítulo I. Autor anônimo.

¹⁹ FINLEY, M. I. *O Progresso na Historiografia*. in: *História Antiga: Testemunhos e modelos*. São Paulo: Martins Fontes. 1984.

narrativas incríveis. Os legados de Homero e Hesíodo permitiram uma interseção entre os cantos épicos e a narrativa histórica. O ponto de convergência, que se deu a partir do mito e da sua função ordenadora do passado, foi primordial para a forma da epopéia e para a geração da historiografia. Seus textos literários não foram transcritos, e sim preservados pela memória oral do povo; sua recuperação se deu graças ao hercúleo e demorado trabalho de coletar, reunir e unificar em cantos o que se constituía em literatura oral.

Na obra *A Cultura grega e as origens do pensamento europeu*²⁰ os textos homéricos são revistos em prospecção filológica para chegar às diferentes possíveis interpretações das palavras mais triviais e cotidianas. A pesquisa parte dos textos homéricos recolhidos à época de Pisístrato²¹, a partir de 561 a.C. Do mesmo modo, em seu estudo sobre a *Teogonia*, Torrano busca em Hesíodo, até pela quase contemporaneidade de Homero, o mesmo sentido e a mesma influência.

Heródoto acreditava que Homero e Hesíodo deram aos gregos os seus deuses e, se considerarmos que Homero deu-lhes também uma *língua literária*, expressão usada por Snell, pode-se dizer ter sido ele, sem entrarmos aqui na questão da sua existência real, o principal difusor de elementos oriundos de um mundo anterior e do pensamento grego conforme conhecemos através da documentação escrita.

A atmosfera na qual os pais da História começaram a trabalhar estava impregnada de mitos. Sem o mito, na verdade, eles nunca teriam conseguido iniciar seu trabalho. O passado é uma massa desconexa e incompreensível de dados incontados e incontáveis. [...] Muito antes de alguém sequer sonhar com a História, o mito deu uma resposta. Essa era a sua função, ou melhor, uma de suas funções: tornar o passado inteligível e compreensível, selecionando e focalizando algumas partes dele, que, desse modo, adquiriram permanência, relevância e significado universal.

A cultura grega constituiu-se lentamente a partir do final do III milênio a.C. [entre 1200 e 900 a.C.] após uma mistura de sucessivos estratos culturais que interagiram ao longo do tempo. Segundo Tucídides

²⁰ SNELL, Bruno. *Op.cit.*

²¹ Atribui-se a este tirano a compilação da *Ilíada* e da *Odisséia*, até então conhecidas através de episódios fragmentados.

a região hoje chamada Grécia, foi ocupada por nômades dependentes de uma economia de subsistência e estava constantemente exposta a invasões. Os próprios gregos tinham plena consciência de não serem os primeiros habitantes da região. Suas primeiras populações haviam interagido de diferentes modos com os primitivos habitantes da península balcânica, a quem chamavam pelasgos, que segundo Heródoto falavam uma língua não grega.

O que se conhece em termos de uma escrita anterior ao grego arcaico está nas tabuletas descobertas por Sir Arthur Evans em suas escavações na ilha de Creta. Essas tabuletas em cerâmica encontradas no Palácio de *Cnossos* apresentam três diferentes sistemas e permanecem não decifradas. Trata-se da chamada escrita Linear A, usada entre 1800 e 1450 a.C., formada por cerca de sessenta símbolos fonéticos que correspondem a sílabas e 60 símbolos que representam sons, objetos concretos e ideias abstratas. Muitos deles assemelham-se a símbolos encontrados numa escrita cronologicamente posterior, chamada Linear B (1500 e 1200 AC), traçada em linhas horizontais da esquerda para a direita e usada, ao que parece, apenas para transações comerciais na ilha de Creta e na parte sul do território grego. A linear A corresponde ao período da Grécia minóica e a linear B à Grécia micênica²².

A língua, a linguagem e o surgimento da escrita são abordagens que auxiliam a compreensão da forma de produzir literatura. A literatura oral, que deveria ser reproduzida por indivíduos especialmente treinados preservou por meio da memória da sociedade os valores literários e mesmo as estruturas poéticas que hoje temos como matriz e paradigma: uma forma de ver e de narrar, um gênero literário que não se encerra porque faz parte da psique humana. Por tal motivo voltamos sempre à Grécia.

Foi numa época posterior, que é aquela que nos interessa por marcar o início da religião e também da poesia, mesmo que ainda não da

²² Em 1953 Michael Ventris e John Chadwick, trabalhando com os valores fonéticos dos sinais da Linear B, concluíram que seu léxico era o mesmo do dialeto arcaico grego. São símbolos silábicos, logogramas, tendo linhas verticais curtas como separadores de palavras. O material encontrado tratava, como se disse, de listas de bens e produtos. Isso é o que se conhece sobre uma escrita anterior ao grego que pode ser decifrada, lida e estudada.

escrita, que surgiram os mitos. Não como um conjunto organizado, mas ao acaso. Os gregos dividiam seu passado em era heroica e era pós-heroica, ou tempo dos deuses, tempo dos homens. Os criadores do mito *transmitiam-no oralmente, reunindo material puramente religioso, eventos históricos genuínos e muito material puramente imaginário*. Voltavam-se para o passado, mais recente ou mais distante, sem *interesse histórico no sentido de uma investigação objetiva dos fatos*²³.

O mito parte de uma tradição firmada e exerce a função de preservar uma memória seletiva de um determinado grupo social. Assim, podemos perceber uma ligação, ainda no período ágrafo da civilização ocidental, entre literatura e memória, que é um dos assuntos a que este trabalho se prenderá.

A memória de grupo, afinal nada mais é do que a transmissão para muitas pessoas das lembranças de um homem ou de alguns homens, repetida muitas e muitas vezes; e o ato da transmissão da comunicação e, portanto da preservação da lembrança, não é espontâneo e inconsciente, e sim deliberado, com a intenção de servir a um fim conhecido pelo homem que o executa.

A mitologia, essencial à compreensão dos fenômenos que vieram a influenciar as manifestações poéticas²⁴, constituiu-se a partir da repetição e da reflexão sobre esses mitos. As narrativas sobre os mitos gregos foram sendo absorvidas e transmitidas ao longo do tempo pelos contadores, o que nos leva a concluir que sua evolução se deu conforme condições históricas, geográficas e étnicas. A historiografia grega ocorreu a partir da poesia épica, diretamente ligada aos mitos. Mito e religião, indissociáveis, forjaram a poesia épica: *“a intervenção da poesia épica [...] é acima de tudo uma operação de seleção e ordenamento, imprimindo uma forma orgânica e visível à esfera do divino*²⁵.

Analisando os cantos épicos de Homero e a história de Heródoto alguns helenistas descobriram aproximações fundamentais entre o *aedo* e

²³ SNELL, op. Cit.

²⁴ Cabe aqui lembrar as palavras de André Jolles sobre a origem do mito: *O homem pede ao universo e aos seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma resposta, recebe-a como responso, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer. Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a forma a que chamamos mito. Ainda citando Jolles, a epopeia é o casamento do mito com a história.*

²⁵ ALMEIDA, João Estevam de Lima. Op.cit.

o *hístor*, que delimitaram semelhanças estruturais entre a epopéia e a narrativa histórica. Tanto na poesia épica como na história, a glória e a memória eram fundamentais. Assim, na passagem da epopéia para história se preserva não mais a memória de um herói, mas a memória dos homens. *A areté agora em vez de ser individual é coletiva*²⁶, pois o *hístor* narra a memória do homem comum.

Homero, na *Ilíada* e na *Odisséia*, que apresentam uma relação estreita e quase promíscua entre homens e deuses, utilizou a forma da epopéia. Essas obras, acabaram por introduzir uma visão da cosmogonia grega, o que solidificou a posição dos dois poemas como expressão dos ideais de formação dos nobres gregos (*Paidéia*). Daí o fato de Homero, assim como Hesíodo, constituir por meio de seus textos a *teologia nacional da Grécia*.

Para Finley é consenso hoje que *nenhum poeta, nenhuma personalidade literária, ocupou na vida do seu povo um lugar semelhante ao de Homero*. Na verdade, tal afirmativa pode ser ampliada: essa forte influência na literatura é muito mais abrangente em termos de tempo e espaço.

A língua homérica começou a ser compreendida com Aristarco de Samotrácia²⁷, numa tradução que escapava do grego clássico; a tradução a partir do grego homérico equivale a uma interpretação estética que busca a intensidade da língua, num trabalho que se assemelha ao de um restaurador, que devolve o esplendor do momento da criação ao retirar vernizes e pátinas posteriores de antigas telas. Bruno Snell exemplifica essa ideia em Homero com a diversidade de interpretações do verbo ver através de diferentes vocábulos, muitos caídos em desuso no período clássico. Homero fala das diversas espécies de olhar usando vocábulos diferentes a partir daquilo que expressavam: olhar de vidente, olhar com saudade, olhar agudo – que atravessa as coisas como uma lâmina, enfim, palavras e expressões diferentes para designar a visão como função e

²⁶ HARTOG, F. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Tradução de J. L. Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

²⁷ Deve-se a Aristarco a primeira edição crítica historicamente relevante dos poemas homéricos; compôs também monografias, algumas sobre Hesíodo.

como a faculdade particular que têm os olhos de transmitir impressões de sentimentos pessoais aos sentidos dos homens. A tradução direta consegue a recuperação da riqueza e sofisticação de ideias e sentimentos de uma forma mais minuciosa e eloquente. Numa língua primitiva, por não estarem desenvolvidas as formas de abstração, existe uma grande quantidade de definições de coisas experimentáveis pelos sentidos.

1.1.

Os Museus

Voltando à palavra Musa, vejamos a sua derivação no vocábulo Museu, do grego *Mouseion*, ‘templo das musas’, no latim *Museu*. Esse retorno liga num mesmo ambiente o estudo, o conhecimento e a memória à inspiração divina.

General favorito de Alexandre, Ptolomeu recebeu o Egito como parte do espólio dividido após a morte do líder e deu início à dinastia ptolomaica, que governou por cerca de trezentos anos. Homem educado, que gostava de cercar-se de artistas e poetas, Ptolomeu criou em Alexandria uma biblioteca e um centro de altos estudos chamado *Mouseion*, ou *templo das musas*. Nele a literatura grega foi recuperada da decadência e foi criado um espaço místico onde era possível entrar em contato com as musas. O templo, segundo descrições²⁸, constituía-se de salas de estudo, de leitura e um teatro. Havia um salão para conferências, quartos e salas de refeições. No *Mouseion* estudava-se a literatura grega e sua tradução para outras línguas, como o hebraico e o persa. A biblioteca de Alexandria durou cerca de trezentos anos tendo sido parcialmente destruída em 30 dC. por um incêndio e posteriormente totalmente destruída por um terremoto.

O nome dado à instituição já revela a deturpação da ideia de musa conforme surgida em Hesíodo. As nove entidades dedicadas ao canto poético e à dança, nascidas para inspirar os homens, doando ao mundo a

²⁸ O grego *Estrabão* é uma das fontes mais confiáveis no que diz respeito à descrição do *Mouseion*.

forma poética de ver e dizer, passavam a ser divindades separadas, que podiam ser cultuadas e evocadas num templo de cultura. Pois essa era a função do *Mouseion* de Alexandria – o estudo e a transmissão de conhecimento sob a proteção das musas.

A denominação *Mouseion* foi lembrada quando *Ole Worm*²⁹ constituiu um famoso gabinete de curiosidades cujo inventário ilustrado foi publicado, em 1655, sob o título *Museum Wormianum*. Os gabinetes de curiosidades surgiram na Europa durante a época dos descobrimentos como locais onde se colecionavam objetos raros ou estranhos. Constituíam-se em geral numa exposição de achados arqueológicos, amostras, instrumentos tecnicamente avançados e ainda partes e esqueletos de insetos, animais e até de animais míticos (as quimeras). Seus catálogos, geralmente ilustrados, colaboraram para a difusão do conhecimento científico da época. Ligando o colecionismo ao espírito científico e à proteção das musas, o termo museu foi sendo assim difundido.

O estudo sobre o colecionismo é razoavelmente recente, e balizado pela obra de Pomian³⁰, que criou a expressão objeto semióforo, aquele dotado de significado, mesmo que eventualmente sem qualquer utilidade prática.

Nos gabinetes de curiosidades que existiram entre os séculos XVI e XVIII o que se realizava era um colecionismo indistinto, assemelhado do ponto de vista psicológico àquele praticado na infância, no período em torno dos sete anos. Nessa fase em que as crianças começam a coletar objetos variados, retirados da natureza – conchas, pedras, ou adquiridos por ganho, troca e mais raramente compra, existe também uma necessidade de manipular os objetos recolhidos, e de arranjá-los, numa tentativa de controlar o mundo exterior para conectá-lo com os sentimentos e emoções, com o mundo interno. De certo modo, era esse o

²⁹ Naturalista e filósofo holandês (1588 –1655).

³⁰ POMIAN, Krystof. *Coleção*. In *Enciclopedia Inaudi-Memoria*. Lisboa:Imprensa Nacional;Casa da Moeda.1984

aspecto daquelas primeiras coleções de curiosidades, que acabaram por gerar os museus.

É Paulo Freitas Costa³¹, ao estudar a coleção de Ema Gordon Klabin, quem estabelece a diferenciação por gênero no ato de colecionar iniciado na infância. Meninos colecionariam objetos com valor de troca: bolas de gude, figurinhas, chaveiros, e meninas concentrariam sua atenção em objetos decorativos: flores, itens de papelaria, souvenirs. Deduz-se então que o colecionador masculino, num trabalho sistemático, concentra-se na busca de objetos raros e valiosos, enquanto as mulheres, presas a valores estéticos e de família buscam objetos *que escapam à sistematização* (já que) *o fio condutor de suas coleções é a própria sensibilidade*³². Objetos ligados ao lar - porcelanas, cristais, mobiliário são os que mais interessam às mulheres colecionadoras. O ato de colecionar resultaria numa construção formada a partir de escolhas – conscientes ou não, o que leva à hipótese de uma coleção equivaler, não a uma imagem refletida num espelho, como querem alguns pensadores, mas a um autorretrato. Esses enfoques levam à inevitável correlação entre coleção e museu e, a partir da hipótese de Costa, poderíamos considerar que um museu-casa seria comparado a um retrato. A aparência de um indivíduo interpretada por outro.

Esse tipo de instituição, geralmente criada após a morte do patrono e a partir de coleções montadas com o que foi possível recolher, muitas vezes representa apenas um momento, um aspecto, uma fase da vida do homenageado. Como tentarei demonstrar, as coleções ou acervos da maior parte dos museus-casas estão subordinadas ao eventual, resultam do que sobrou daquilo que a família vendeu ou dividiu. Entendendo-se por retrato algo que identifica o indivíduo por seus traços fisionômicos ou eventualmente por atributos anexados, podemos inserir como discussão posterior a questão da possibilidade de representação fiel que a linguagem museográfica possa fazer de um personagem ligado à arte da escrita. Ao tratarmos de museus-casas ligados a produtores de escrita, isto é, de museus relacionados com a literatura, locais de memória de

³¹ COSTA, Paulo Freitas. *Sinfonia de objetos*. São Paulo: Iluminuras. 2007

³² COSTA, Paulo Freitas. Op.Cit

escritores e obras, a visão de colecionismo e da formação de coleções ou de acervos, será o primeiro passo no caminho da análise da instituição.

O perfil de um museu, seja qual for a sua tipologia, se faz a partir de questões essenciais: a que público se destina, qual a sua capacidade de expansão e que linguagem textual e museográfica serão escolhidas para a apresentação da sua mensagem. Para abordar a literatura como objeto museal é preciso partir da compreensão do funcionamento da instituição museu. Toda e qualquer impressão errônea do papel do museu, que se repete no ensino acadêmico, vem exatamente do escape da ida à fonte.

Com relação às musas, uma vez compreendidos o seu sentido como mito e a sua interpretação, ainda no mundo antigo, constatamos a sua evolução e degradação como termo no mundo ocidental. A ideia de levar a literatura para o museu parecia estar prevista quando alguém ligou por meio da palavra musa um local de estudo e de exposição à arte poética. Eis que, de nove divindades míticas, a princípio com uma única mente ou alma voltada para a inspiração do canto, com um sentido de memória, já que os versos que inspiravam eram repetidos para que não se perdessem jamais, o vocábulo passou a designar nove deusas diferentes; oriundas do mesmo pai e mãe, porém com desejos, formas de inspiração e atributos diferentes. Ainda no sentido de inspiração, a palavra passou a ser usada para designar uma mulher que inspira o canto do poeta, geralmente a mulher amada. A desqualificação do vocábulo nos dias de hoje, que associa mulheres bonitas e jovens a qualquer produto a ser vendido ou oferecido, naturalmente não interessa a esse trabalho.

Os museus, por sua constituição, são instituições aptas a estabelecer uma mediação entre o literário e o social, quer a partir de uma obra, de um aspecto da vida literária ou por meio da contextualização do fenômeno literário. Levar a literatura para o museu não significa armazenar e expor objetos emblemáticos ou pessoais dos escritores. Pode também ser isso, mas é mais do que tudo estudar as produções literárias, associá-las às biografias e oferecer à sociedade leituras qualificadas das obras e dos contextos literários componentes dos acervos museais.

Desenvolvidos a partir das coleções de curiosidades, os museus, tendo por objetivo apresentar à sociedade objetos artísticos, científicos e curiosidades sempre estiveram ligados a uma afirmação de poder, já que estavam nas mãos da igreja ou da elite, e abertos apenas àqueles que eram os “eleitos” para visitá-los. Apenas recentemente se reconhece nesse tipo de instituição a capacidade de representar a memória coletiva da sociedade nas suas múltiplas manifestações culturais e científicas. Permanece, no entanto uma tendência arcaica que liga a gerência dos museus a uma elite que domina por meio do conhecimento, e que acaba existindo, na maior parte do planeta, como consequência de uma sólida base econômica, ou seja, o conhecimento ainda permanece nas mãos dos que têm maior poder aquisitivo.

Foi a ampliação da visitação, e a constituição de um arranjo melhor dos locais de exibição, a principal causa da evolução dos museus. À medida que as diversas coleções de objetos eram abertas à visitação, outros que não os seus proprietários, passavam a dar valor a elas. O desenvolvimento de uma instituição que visava à memória e à preservação de bens considerados relevantes para a história, para as artes ou para as ciências, fez surgir um profissional dedicado ao estudo das coleções. Os textos resultantes desses estudos, ao serem publicados em catálogos e guias, transformaram-se em fontes para a compreensão da evolução dos museus, já que refletem as ideias que levavam à deliberação do que seria entregue ao público assim como a maneira de fazê-lo.

Hooper-Greenville³³ acredita que até meados do século XX as exposições em museus nada mais eram do que uma visão em três dimensões desses mesmos catálogos, tendo em vista o aspecto acadêmico dos textos, etiquetas e da própria disposição dos artefatos em vitrines e painéis. Esse tipo de produção expositiva foi modificado apenas quando os museus se tornaram um espaço de trabalho multidisciplinar. É importante pontuar que o museólogo é o profissional treinado no conhecimento do objeto, apto a promover a sua catalogação e a

³³ HOOPER-GREENHILL, Eileen. *Museums and their visitors. The Heritage: Care-preservation-Management*. York, England: IPUP Research. 1994.

engendrar uma leitura prioritária das coleções formadoras de acervos museais. No entanto, o especialista na matéria principal ou temática do museu é imprescindível para a pesquisa que alimentará essa leitura, o profissional de *design* ou de matérias correlatas, o mais adequado na consultoria da montagem de exposições, assim como o educador, o estatístico, o arquiteto, o especialista em informática e outros profissionais devem servir, como se verá, à construção do museu do século XXI.

Os grandes museus nacionais são um fenômeno do século XIX, produto dos investimentos de homens ricos, por meio de doações de acervos ou verbas³⁴. Mas apenas no século XX, após a criação da Organização das Nações Unidas, os museus em todo o mundo começaram a ser tratados de forma homogênea, por meio do ICOM, cuja função precípua é exatamente a integração dos museus com base em legislação internacional, no estabelecimento de normas técnicas e na atualização de profissionais por meio de cursos e congressos.

No século XXI uma reflexão objetiva e necessária sobre os museus abre espaço para uma abordagem mais ampla do fazer museal. Temas de núcleo imaterial, a literatura por exemplo, passam a fazer parte do universo a ser estudado a partir justamente da materialidade que os cercam, objetos físicos continentes de informações e vínculos.

1.2.

Museus-Casas

Museus teoricamente se formam a partir de uma ideia ou de uma coleção; muitas vezes são constituídos para homenagear uma personalidade relevante na história de um país ou de uma comunidade. Dificilmente se constituirá um museu de artista, musicista ou de escritor por outra razão que não a sua obra. No caso desses museus, portanto, o ofício, no sentido do trabalho realizado pelo patrono é que o qualifica para tal homenagem. No presente estudo a maior atenção será dada aos

³⁴ O panorama do século XIX, marcando o debate dos estudos das nacionalidades e o tema da História Nacional e suas representações, ensejou o surgimento formal dos nomeados Museus Históricos e Museus Nacionais. In: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Do teatro da memória ao laboratório da história. Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo, Museu Paulista/USP. v. 2, jan/dez.1994.

museus-casa, ou casas-museu como se diz em Portugal, pelo fato de a maioria dos museus ligados à literatura se constituírem em casas de escritores.

Naturalmente há em todo o mundo uma concepção política e de caráter oportunista na criação de museus, ato que muito raramente resulta de uma demanda da sociedade. E se tal demanda ocorre, provavelmente será obliterada por interesses políticos em todos os sentidos que se possa dar a essa palavra. As estratégias do poder privilegiam sempre a divulgação de figuras e ideias que solidifiquem os ideais do grupo que governa. Um bom exemplo está na casa-museu de Tolstoi, na Rússia. O escritor, falecido pouco antes da revolução comunista, teve a casa em que viveu em Moscou com a esposa Sofia e os dez filhos, transformada em um museu que tinha como principal característica dar a impressão que *Tolstoi saiu para passear e pode voltar a qualquer momento*³⁵. Esforço pessoal de Lênin que pretendia mostrar ao povo como vivia o, embora aristocrata, grande escritor russo.

No entanto, por mais relevante que o escritor seja, nem sempre alcança a glória de suscitar a preservação dos seus bens materiais: a sua casa e os objetos que o cercavam na vida. Um bom exemplo ocorre com Machado de Assis. No Rio de Janeiro, a Academia Brasileira de Letras apresenta, em uma exposição permanente sobre o escritor, um texto de Olavo Bilac retirado do discurso proferido em 1909, quando foi colocada uma placa na fachada da residência de Machado. Nesse texto está bem clara a relevância da preservação da morada de um escritor.

Aqui viveu Machado de Assis vinte e quatro anos de trabalho sem trégua e de pensamento incessante. Neste quieto recanto da cidade, longe das agitações e lutas, fugindo à curiosidade pública, ao louvor da multidão, à popularidade fácil e à sedução brilhante, mas estéril, da política, dividiu ele o melhor da sua existência. Aqui sonhou, aqui pensou, aqui edificou a sua glória.

Diga-se de passagem, que tal placa não teve qualquer força de coação no momento em que o poder público deliberou por ficar

³⁵ MAGALLHÃES-REUTHER, Graça. *Uma série de homenagens a Leon Tolstoi nos cem anos de sua morte*. *O Globo*, 3.11.2010.

impassível diante da decisão de demolir o belo chalé em que o escritor residiu, no Cosme Velho.

A morada de um escritor pode ser vista como refúgio, local de inspiração e de trabalho. Casa de inspiração, casa de criação. Nem sempre essas duas condições estão conjugadas numa mesma residência escolhida para sediar o museu que homenageará um escritor e sua obra. Muitas residências de escritores estão ligadas apenas à sua biografia, outras são locais escolhidos por terem inspirado uma parte ou o todo de uma obra, e outras casas, escolhidas por terem sido o local onde o trabalho fez tomar corpo um ou mais textos literários.

Hoje assistimos no Brasil à proliferação de museus por conta dessas características conjugadas – necessidades políticas e oportunismo³⁶. O país vive um período de expansão na área museológica, cujo resultado está longe de poder ser comprovado. De apenas um curso formador de profissionais para o trabalho técnico-científico em museus, aquele criado por Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, em 1932, chegou-se à fundação de dez novas faculdades, recentemente criadas com o fim de formar de museólogos. O currículo original para a formação desse profissional, baseado no conhecimento técnico, tem sido frequentemente modificado, com perda da ênfase no conhecimento do objeto museológico, ou seja, na pesquisa e documentação do acervo. Percebe-se que no Brasil o profissional de museu perde a característica de especialista em objetos, marcas, artistas e fábricas, para se tornar teórico, voltando-se para aspectos sociológicos, pedagógicos e filosóficos dos museus e de suas coleções.

Em 1929 foi criado o primeiro museu-casa brasileiro, a Casa de Rui Barbosa, embora já existisse no papel³⁷ o projeto de instalação de um museu na Casa de Benjamin Constant, membro do Governo Provisório, articulador da república brasileira, precocemente falecido. A ideia era que sua casa fosse mantida intacta, garantido porem o uso à viúva, ficando a

³⁶ Ainda com relação ao uso político de instituições culturais, notadamente dos museus, como disseminadores de ideais políticos vigentes, vale citar a notícia do recente aporte de alguns milhões de reais por parte do Ministério da Cultura para a criação de um museu sobre a memória trabalhista na cidade de São Bernardo do Campo, na qual reside o ex-presidente da república Luiz Inacio da Silva, considerada berço do movimento sindical brasileiro.

³⁷ Constituição dos Estados Unidos do Brasil, 1891, Resoluções finais.

efetiva instalação do museu dependente do seu falecimento. Um projeto político, esquecido a partir das mudanças no rumo do sistema republicano instaurado em 1889³⁸.

Quando o ex-correligionário de Rui Barbosa, Washington Luis Pereira de Souza, assumiu o cargo de Presidente da República, intensificou os trâmites para a instalação de um museu que o homenagearia³⁹. Recursos, determinações legais e burocráticas, além do empenho pessoal, permitiram a inauguração do museu. Mais do que um fato de interesse cultural, a iniciativa representava um artifício que ligava a figura mítica de Rui ao grupo político que o homenageava.

Rui Barbosa, personagem da mais alta relevância na história política nacional, foi um escritor. Deixou centenas de obras publicadas⁴⁰, além de ter sido excelente filólogo, conforme comprovou no episódio da revisão do Código Civil Brasileiro, em 1904⁴¹.

No entanto, desde a fundação do museu que tem o seu nome, em 1930, e até os dias de hoje, a principal preocupação daquele museu tem sido a manutenção *o mais próximo possível do aspecto original da residência do patrono*⁴². Assim, o visitante desavisado, ao percorrer salões, quartos, dependências domésticas, a expressiva biblioteca, percebe que Rui lia muito e amava os livros, mas nada no circuito indica a prática da escrita. O museu não demonstra a intenção de inserir no circuito de visitação do museu o trabalho literário de Rui, segundo presidente da Academia Brasileira de Letras.

³⁸ Vale lembrar o caráter positivista que orientou a primeira república brasileira e influenciou no movimento de instaura o e amplia o dos nossos museus nacionais, pois *a educa o dos espíritos seria o móvel para a organiza o da sociedade em nível positivo*, segundo a doutrina positivista, que em termos de historiografia importava-se apenas com o fato e sua localiza o no espaço e no tempo.

³⁹ Joaquim Falcão, com base no próprio Rui Barbosa, comentou em mesa redonda realizada pela Funda o Casa de Rui Barbosa (FCRB) a possibilidade de uma personagem tema de museu ser considerada arquetípica o que implicaria em extrapolar os limites da sua individualidade no momento da sua apresenta o ao público. FCRB. *Anais do I Seminário sobre Museus-casas*. Rio de Janeiro: Funda o Casa de Rui Barbosa. 1997.

⁴⁰ A Funda o Casa de Rui Barbosa (FCRB) tem como uma das principais obriga es a publica o das Obras Completas de Rui Barbosa.

⁴¹ O episódio inclui uma extensa pol mica com o Professor Carneiro Ribeiro, redator do texto do Código Civil revisado por Rui e espelha a capacidade de Rui como pesquisador e filólogo.

⁴² Estatutos da Funda o Casa de Rui Barbosa. (FCRB). 1966.

As circunstâncias descritas pesam no momento em que se pretende pensar a presença da literatura no museu: forma e conteúdo, inspiração e criação, difusão, visitação, comunicação.

A pretensão deste trabalho é principalmente discutir a apresentação de temas literários em linguagem de museu. Depois da análise de alguns museus, a maioria deles antigas residências de escritores, foi possível compreender os pontos positivos e os negativos no que tange a esses aspectos. Assim, percebe-se que a questão espaço-tempo, memória, biografia e dados coletados na pesquisa museológica, inclusive aqueles relativos aos componentes da residência, devem estar presentes na construção do conteúdo do museu literário. Porém o estudo da obra, as relações com outros escritores, temas literários, com escolas, a fortuna crítica – serão esses os elementos passíveis de oferecer aquilo que evidencia um museu de escritor. É hora de recorrer às musas para pedir que inspirem a humildade que compreende a necessidade de conhecer cada vez mais para criar uma instituição assim; a perseverança em estudos que requerem tempo e não podem ser usados de forma oportunista e política; a coragem de enfrentar estruturas culturais endurecidas, que não visam à socialização do conhecimento, mas ao contrário, a *torre de marfim*. É necessário criar uma maleabilidade para essas estruturas culturais. É dessa maleabilidade que pretendo falar na tese, pondo em foco, inclusive, as dificuldades enfrentadas por aqueles que, tanto no Brasil como em outros países, vem tentando, muitas vezes com acerto, construir museus que tratem de literatura, e não apenas a memória do literato.

Para que tal empreitada possa ser bem sucedida, é necessária a inspiração das musas, a fim de que usemos a poesia no trabalho cotidiano para aprender a sentir e lidar, *casando assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a ideia com a paixão - colorir tudo isso com a imaginação, fundir tudo isso com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade*⁴³.

⁴³ DIAS, Antônio Gonçalves *Primeiros Cantos*. Prefácio. Belo Horizonte: Itatiaia. 1998.

A proposta deste estudo é trazer a poesia para o templo do conhecimento. Abordar as possibilidades teóricas de revelar nos museus, inclusive para um público leigo, aspectos da literatura que vão desde a biografia do autor até a obra e a crítica literária; tornar essas abordagens acessíveis de modo a que possibilitem a reflexão e tornem-se produtoras de conhecimento.



Figura 1 - Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro.
Salão nobre. Acervo FCRB

2.

Percepção e emoção

Por meio da análise do processamento de imagens mentais, inclusive em indivíduos visualmente incapacitados, o neurologista Oliver Sacks⁴⁴ estudou diferentes possibilidades de visão e de percepção. Seus questionamentos me levaram a tentar compreender como o indivíduo comum vê e percebe as coisas à sua volta e como transforma o que lê (textos, livros, etiquetas) em imagens mentais.

Jerome Brunner⁴⁵ classificou imagens mentais como *enativas* (de atuação real ou imaginária)⁴⁶ em contraste com a visualização *icônica*, que se dá com aquilo que está fora da pessoa. Assim, na maioria dos indivíduos⁴⁷ a leitura ou a audição de um texto desperta e torna perenes imagens *enativas*. É comum que no caso de filmes baseados em livros, se considere que “o livro é muito melhor” porque as imagens criadas por outrem vêm de encontro àquelas criadas por cada um de nós, invariavelmente associadas às emoções que o texto transmite, e é difícil substituí-las.

Minha reflexão sobre os atos de leitura e escrita passa pelos estudos de Sacks, que descreveu mecanismos ligados a formas não usuais de percepção e estudou o estabelecimento de parâmetros cerebrais que possibilitam essas atividades. Está provado que o cérebro humano comporta leitura e escrita em áreas diferentes; ambas porem relacionadas à faculdade de perceber, *pois ver objetos [e] defini-los visualmente parece instantâneo e inato, constitui na verdade uma tremenda façanha perceptual que requer toda uma hierarquia de funções*⁴⁸. Existe então um *vocabulário de formas que pode ser combinado com um número infinito de modos de perceber*.

⁴⁴ SACKS, Oliver. *O olhar da mente*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

⁴⁵ BRUNNER, Jerome. *Towards a Theory of Instruction*. Cambridge, Mass: Harvard University Press. 1966

⁴⁶ A palavra não está dicionarizada na língua portuguesa.

⁴⁷ Há relatos de indivíduos neurologicamente incapacitados para as visões mentais, ou internas.

⁴⁸ SACKS, Oliver. *op.cit.*

Just as we move our mental organ as we please and translate its movements into language and willfull acts, so we learn to move internal organs of our body and our entire body as a whole. Only this way will man become truly independent from nature and only so would he be able to force the senses to produce for him the shape that he desires⁴⁹.

Estudando doenças neurológicas que afetam as capacidades ligadas ao ato de perceber foi possível para Sacks, descodificando esses processos, compreender que as diferentes escritas (com exceção daquelas que chama de artificiais, como a taquigrafia) apresentam semelhanças topográficas que de algum modo reproduzem *cenários naturais* e, portanto, recorrem a estruturas cerebrais básicas, ativadas nos mecanismos de percepção de objetos. O autor lida com as possibilidades cerebrais de percepção mesmo se afetado esse órgão por qualquer irregularidade. Percepção por partes, deslocada, sem cores, sem profundidade.

Ajusta-se perfeitamente ao escopo dos estudos de Oliver Sacks a obra de Raissa de Goes exposta em 2011, no Espaço Sergio Porto, no Rio de Janeiro. A artista⁵⁰, a pretexto de refletir sobre memória e esquecimento, retirou letra por letra, de trás para adiante, do texto de *Journal*, obra de Katherine Mansfield⁵¹. Deslocadas uma a uma as letras foram transpostas para uma fita corretiva das antigas máquinas de escrever. A obra permanece “legível”, porém sobre outro suporte que exclui a leitura no padrão ocidental, da esquerda para a direita, uma vez que só é obtida à medida que a fita vai sendo desenrolada. Mais do que uma reflexão sobre o que existe de seletivo na memória e no esquecimento, a obra permite também entrever possibilidades de percepção – ou não percepção. A operação faz lembrar também a técnica padrão de datilografia, letra a letra, de forma a não franquear ao datilógrafo o acesso ao conteúdo do texto.

⁴⁹ Assim como movemos nosso órgão mental e traduzirmos seus movimentos em linguagem e atos conscientes, aprendemos a mover nossos órgãos corporais e o corpo como um todo. Apenas desse modo o homem se tornou verdadeiramente independente da natureza e apto a forçar seus sentidos para produzir as formas que desejar. AGAMBEN, Giorgio. *The Poiesis and Praxis*. in *Man without Content*. California: Stanford University Press.

⁵⁰ <http://raissadego.es.carbomade.co>

⁵¹ Katherine Mansfield 1888-1923. Contista nascida na Nova Zelândia e radicada na Inglaterra. Seu diário foi publicado pelo marido, John Midlestone Murry em 1927.

Em uma experiência pessoal, como míope desde a infância, acostumei-me à visão das coisas diminutas e passava horas observando detalhes dos poros da pele, insetos. Jamais me dei conta do fato da minha percepção ser diferente das pessoas com visão normal até chegar ao curso de museologia e à facilidade em distinguir marcas, especialmente punções da prataria a olho nu, coisa que os colegas não conseguiam. Privada da visão perfeita à distância, obtivera como um tipo de compensação um universo de coisas miúdas facilmente distinguíveis. *Eu sei ver como os míopes veem, até o poro das coisas, porque eles botam o nariz bem em cima delas*⁵².

Todos esses aspectos ajudam a refletir sobre percepção numa maior amplitude, que inclua a visão perfeita, completa, em três dimensões e a visão parcial, obliterada, duplicada, e suas relações com os mecanismos afetivos. Esses, consequentes de estímulos fisiológicos, mas nascidos do espírito⁵³.

Foi importante compreender essas relações antes de tentar abordar percepção e emoção nos universos em estudo: literatura e museus. Percepção e emoção estão presentes no ato de ler e de visitar um museu e de entender as múltiplas possibilidades nesse exercício é uma tentativa de compreensão do comportamento humano. Não é possível definir uma linha que direcione a vinculação desses dois universos, literatura e museus, sem uma reflexão sobre o tema; entender suas múltiplas possibilidades é essencial para o desdobramento desta tese.

A emoção é uma reação consequente ao ato de perceber. Ao estudar a emoção Jean Paul Sartre⁵⁴ abordou a correspondência do aspecto fisiológico com diferentes emoções, como por exemplo, a cólera e a alegria despertando ambas, reações físicas semelhantes: aceleração do ritmo respiratório, aumento do tônus muscular e da pressão arterial. Seu estudo, datado de 1939, quando os equipamentos e as pesquisas sobre o cérebro hoje existentes eram inimagináveis, poderia ser

⁵² FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 2005.

⁵³ O sentido que se dá aqui à palavra espírito é o adotado por Hanna Arendt, que engloba as atividades incluídas nos planos mental e psíquico.

⁵⁴ SARTRE, Jean Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L & PM. 2010

considerado obsoleto, fato que não exclui alguns de seus argumentos. Baseado em William James⁵⁵ Sartre entendeu a emoção como relacionada a fenômenos fisiológicos e psicológicos: um tipo de consciência das interações fisiológicas, a representação da relação do ser psíquico com o mundo. Sartre percebeu que *em todas as emoções há um enfraquecimento das barreiras que separam as camadas profundas e as superficiais do eu, que normalmente asseguram o controle dos atos da personalidade profunda e a dominação de si mesmo.*

Foi Hannah Arendt porém, em seu último livro, a *Vida do Espírito* quem melhor facilitou a compreensão do processo que leva o indivíduo da percepção à reflexão, ao estudar as atividades do espírito: pensar, querer e julgar. Ela conseguiu enunciar claramente as distinções entre essas e as atividades da alma. A emoção se manifestaria na alma⁵⁶ e transpareceria nos aspectos fisiológicos, como já se disse.

Sentimentos e emoções não são autocriados, mas provocados por eventos externos que nos afetam a alma causando reações. A autora evoca Santo Agostinho ao dizer que à percepção segue-se uma visão interna, uma imagem que fica retida na memória pronta para tornar-se uma visão em pensamento. Já o espírito *aprende a lidar com as coisas ausentes e vai mais além, na direção do entendimento das coisas sempre ausentes e que não podem para serem lembradas porque nunca estiveram presentes para a experiência sensível.* Desse modo ela explica a transformação de um objeto sensível pertencente ao mundo das aparências, num objeto-pensamento. *Quando estou pensando não me encontro onde realmente estou; estou cercado não por objetos sensíveis, mas por imagens invisíveis para os outros.*

O indivíduo percebe por meio dos sentidos, é *afetado* emocionalmente pela percepção e forma uma imagem mental que será a base de um pensamento, o início de uma reflexão. Compreender o modo como se processa a percepção do mundo leva à compreensão da sua

⁵⁵ Willian James, 1842-1910, fisiologista e um dos primeiros intelectuais interessados em psicologia. *Eu inicialmente estudei medicina para ser um fisiologista, mas eu acabei direcionado à filosofia e à psicologia como que por fatalidade. Eu nunca havia tido instrução filosófica, e a primeira palestra sobre psicologia que escutei foi a que eu proferi.*

⁵⁶ *A alma invisível, porque é feita para a cognição do invisível em um mundo de coisas visíveis.* ARENDT. Op. Cit.

representação, matéria com a qual lidam as artes plásticas e a literatura. Para falar desse tema, faz-se necessário porem um preâmbulo sobre alguns aspectos da linguagem.

Para Noam Chomsky⁵⁷ o uso de meios finitos para expressar uma vastidão ilimitada de pensamentos é a propriedade central da linguagem humana. A linguagem é uma faculdade que inclui um estado chamado coloquialmente língua. A língua interna, que nos interessa, é aquela que tem os *meios de construir objetos mentais que usamos para expressar os pensamentos e para interpretar a ilimitada sequencia de expressões manifestas que encontramos*. O uso da expressão objeto mental amplia a noção de imagem mental já abordada. Nossas capacidades de comunicação e de cultura não se compõem apenas por funções biológicas, mas também por origem social e histórica; a linguagem é uma parte do pensamento.

Volto a Oliver Sacks, que trata da extensão das possibilidades de linguagem ao descrever a riqueza e sofisticação da linguagem de sinais utilizada pelos surdos-mudos. O neurologista fala *de uma língua de um tipo inteiramente diferente que possibilita o pensamento e a percepção de uma forma inimaginável para os que ouvem*⁵⁸.

Como já se viu na introdução deste trabalho, a relação da linguagem (oral) adotada pelos gregos primitivos com a sua mitologia e a sua literatura, compilada em textos alguns séculos mais tarde, é crucial para a compreensão das imagens criadas, por exemplo, por Homero. Ao comparar em Homero pintura e poesia Lessing⁵⁹ exemplifica a possibilidade *de prender o olhar* (do espectador) *sobre um objeto corpóreo singular*.

Hanna Arendt também aborda a questão da pluralidade de expressões para designar especificidades na poesia homérica e trata da metáfora *como maior dom que a linguagem poderia conceder ao pensamento*. A metáfora é uma espécie de ponte ligando o pensamento e

⁵⁷ CHOMSKY, Noam. *Sobre Natureza e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes. 2006

⁵⁸ SAKS, Oliver, *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

⁵⁹ LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. São Paulo: Herder. 1964.

as *atividades mentais interiores* com o mundo das aparências. A autora se vale da *Ilíada* e da *Odisseia* para distinguir a analogia entre coisas pertencentes ao mundo visível e ao mundo das ideias, que caracteriza a grandiosidade da poesia de Homero. Quando, na *Odisseia*, Penélope chora diante de Ulisses, no momento que antecede ao reconhecimento,

seu corpo ia se derretendo como a neve nas altas montanhas, quando ali sopra o Zéfiro, espalhando-a, e quando é derretida pelo Euro, fazendo transbordar os rios. Assim corriam as lágrimas pelas belas faces de Penélope, enquanto chorava por um marido que ali estava, sentado junto dela.

Homero recorreu à símile partindo do mundo visível, as lágrimas e a neve, para alcançar uma ideia muito mais profunda. O longo inverno e a frigidez, com a ausência de Ulisses, e o fim desse período, como o degelo que ocorre na natureza antes da chegada da primavera. A maneira de transpor o invisível para o mundo das aparências, recurso ligado à poesia a partir de Homero, torna-se relevante nesse estudo, pois a transposição das ideias de um autor, de seu texto, para o espectador se dará sempre por meio da linguagem – escrita, oral, visual.

Interessa também a este trabalho o estudo de Baxandall⁶⁰ sobre a arte do *Quattrocento*. Ao estudar o comportamento do espectador renascentista concluiu ele que o homem daquele período associava ao estudo pictórico conceitos que derivavam da sua educação. Tudo o que fora apreendido pelo indivíduo com relação a regras, normas, categorias, e termos estabelecidos seria usado tanto na observação quanto na composição de uma imagem. Seriam instrumentos mentais configurados a partir do ensino, da cultura, do espaço e do tempo. Assim, conclui o autor, que é a sociedade que forma tanto o espectador como o artista. E aponta os códigos, principalmente os religiosos, presentes nos sermões, como linhas mestras da confecção e da leitura de imagens no período renascentista; recolhe numa obra de 1454, editado em Veneza, o *Zardino*

⁶⁰ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1991.

de *Oration*, nas instruções sobre a leitura religiosa para jovens, uma relação entre escrita e imagem com finalidade didática.

Para melhor gravar a história da Paixão em teu espírito, e memorizar mais facilmente cada ação, é útil e necessário fixar os lugares e as pessoas em tua mente: uma cidade, por exemplo, que será a cidade de Jerusalém – pensando numa cidade que tu conheces bem. Nessa cidade encontramos os principais lugares nos quais todos os episódios da Paixão pudessem ter acontecido... Solitário e isolado, excluindo todo o pensamento externo de teu espírito, pensa no início da Paixão, começando pela entrada em Jerusalém em um burrico.

A leitura religiosa procurava formatar, portanto, a própria imagem mental, numa atitude de controle, sempre respeitada pelos artistas, que retratavam os personagens bíblicos em concepções e trajes dos séculos XV e XVI.

Desde meados do século XIX a possibilidade de captação da imagem real por meio da fotografia e depois, durante todo o século 20, o desenvolvimento dessa capacidade, ampliou as condições de leitura de um fato, de uma situação, de um objeto. O século 21 iniciou com a destruição do *World Trade Center* sendo assistida em tempo real por uma humanidade boquiaberta. Ruíram com as torres, símbolos do capitalismo e de uma nação poderosa e a força desse ato sobre o imaginário social, além de imensa, incorporou conteúdos de memória, imaginação, fantasia e sentimentos profundos: medo, angústia, vingança, exaltação, revolta. O exemplo foi retirado de França Paiva⁶¹ e marca a inauguração do período atual no qual estamos de tal forma dependentes da imagem como linguagem que muitas vezes não nos damos conta de estarmos lendo e decodificando as imagens do nosso cotidiano. Por convivermos e consumirmos imagens diariamente nos tornamos parte integrante de um imaginário coletivo. Imersos na produção e reprodução de imagens aprendemos inclusive *a ler o mundo que não é nosso, referências que não são nossas, e nos habilitamos a compreender a alteridade*⁶². Aprendemos a construir o mundo a partir de semelhanças e diferenças. E uma imagem jamais se esgota em si mesma; incorpora códigos presentes

⁶¹ PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica. 2004.

⁶² Idem

na composição, enigmas a serem decifrados: figuras em segundo plano, imagens refletidas em espelhos. Da mesma forma ocorre com as imagens literárias.

Tzvetan Todorov concluiu⁶³ que o poder da literatura está em nos tornar próximos do outro, em nos tornar aptos a compreender o mundo e a alteridade. *Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos.*

A respeito desse poder da literatura disse Orhan Pamuk⁶⁴ que a convicção que o escritor tem de ser compreendido está relacionada ao fato de todas as pessoas do mundo serem parecidas umas com as outras e da literatura ir além dos sentimentos pessoais, mesmo que tenha partido deles, para chegar ao universal. A identificação com as imagens literárias possibilita essa transposição do mundo fictício para o mundo real. Permite que incorporem aos nossos valores pessoais outros, trazidos à luz pelos escritores, por meio da sua visão transformadora do real em poesia. Interpretar essas imagens e o contexto em que foram geradas faz parte do conjunto de atos que levam à tarefa principal do pesquisador envolvido com um acervo de fundo literário: ampliar a leitura das imagens - iconográficas e literárias, a partir do texto, da biografia, dos documentos e dos objetos relacionados, que serão subsídios na construção do conhecimento e sua difusão.

Para Foucault foi a literatura que possibilitou a existência de uma memória da reorganização da cultura durante a idade clássica a partir da própria *essência da literatura, na sua forma significativa, ao traçar um percurso no espaço ilimitado da linguagem.* Em *As Palavras e as Coisas*⁶⁵ estão descritas as ações de nomear e classificar, *a tarefa e o poder de representar o pensamento.* No seu prólogo, o filósofo reporta-se à enciclopédia chinesa de Borges⁶⁶, *um impossível lugar em que as coisas poderiam avizinhar-se*, para compreender que o pensamento é ilimitado.

⁶³ TODOROV, Tzvetan *A Literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL. 2009.

⁶⁴ PAMUK, Orhan. *O museu da Inocência*. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

⁶⁵ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes. Para Foucault as enciclopédias são construídas em moldes de pensamento que muitas vezes seguem a nacionalidade, o que teria desencadeado a ironia borgiana inspirada numa enciclopédia chinesa.

⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. São Paulo: Cia das Letras. 2007.

Foucault trata dos códigos fundamentais de uma cultura – *aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas práticas* – o que nos leva a pensar não apenas na literatura, como ele, mas também no espaço museal, onde por princípio as coisas existem classificadas e ordenadas por códigos de linguagem, de percepção e de prática. O Museu é a ideia que expõe a história da identidade. É com essa definição de museu – essa ideia posta em prática sob forma institucional, que é necessário lidar para realizar de maneira clara as ligações entre as formas diversas de perceber o mundo para transformar essa atividade em apreensão de ideias e reflexão. Sendo a linguagem um lugar da memória dos povos é imprescindível refletir sobre essa relevância face aos diferentes textos e leituras pensando que ambas, representação e linguagem, constituem as possibilidades do saber que o museu preserva e difunde.

A principal função de um museu voltado para a literatura será fazer valer essa capacidade de transmitir o conteúdo da obra, das imagens mentais transformadas em texto, do estilo e da linguagem utilizados com esse fim, tudo isso num contexto que abranja a biografia, o ambiente, a época e o texto; enfim todo o universo da criação literária. E ainda colaborar para que após a primeira confrontação com a ideia apresentada, que se dará a partir da emoção pessoal, se forme no visitante a compreensão e o aprendizado.

2.1.

O escritor

Será que Homero fala a respeito de temas diferentes daqueles abordados por todos os outros poetas juntos?

Platão, *Íon*.

Esta tese aborda a criação estética apenas para embasar alguns conceitos que possam levar a compreender a relação entre criador e receptor. Desde os primeiros poetas gregos a tentativa de compreensão do processo criativo parte da inspiração divina. Na Grécia encontramos a fonte para tratar da relação entre perceber e inspirar-se e falar daquilo

que move o homem a interpretar tudo o que está à sua volta, tanto o material quanto o imaterial, que ele transforma em literatura.

Giorgio Agamben⁶⁷ crê, num entendimento contemporâneo, que toda atividade artística seria manifestação da vontade produzindo um efeito concreto. O homem teria na terra um *status* sempre produtivo. O autor trata da relação do pensamento com a produção, do processo do *non being* para o *being*, chegando aos pensadores que veem a produção como origem de prosperidade (Locke) e como a expressão única da humanidade. (Marx).

Mas talvez para entender o que se passa com o escritor, ou com o homem capaz de criar, devemos rever alguns aspectos pensados por Henri Bergson com relação à evolução do espírito humano. *Para tornar-se distinto o pensamento precisa espalhar-se em palavras*⁶⁸. A obra apenas concebida exige esforço para sua realização material e o esforço é mais valioso do que a obra, pois o autor tirou de si mesmo mais do que tinha. Bergson acredita que por meio da ação criadora o homem provoca ou intensifica a ação de outros homens. Ou seja, a obra produzida é capaz de atingir e atuar sobre um número de receptores que, por sua vez, desdobrarão o efeito da obra⁶⁹. É por meio da comunicação do espírito do escritor – *cuja arte consiste em nos fazer esquecer que ele está empregando palavras*, das ondulações do seu pensamento com o do leitor que ocorre essa harmoniosa transmissão de emoções e sentimentos. O principal fator dessa harmonia é que o escritor seja capaz de *fazer o leitor descrever uma curva de pensamento e de sentimento análoga à dele. Toda a arte de escrever está nisso!*⁷⁰ E, se acompanharmos Jorge Luis Borges em sua análise de autores e obras literárias⁷¹ concluiremos que, se corresponder a uma visão genuína do mundo, a obra literária será *digna*. Borges fala especificamente de autores que usam a escrita em função de uma consciência, no que chama de pleito entre a ética e a estética, dando como exemplo os romances de

⁶⁷ AGANBEM, Giorgio. *The poiesis and praxis in The Man without content*. California: Stanford University Press. 1999.

⁶⁸ BERGSON, Henri. *A energia espiritual*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2009

⁶⁹ A ideia está em Platão, em Ion.

⁷⁰ BERGSON, Henri. *op.cit.*

⁷¹ BORGES, Jorge Luis. *Op.Cit.*

Nathaniel Hawthorne, caracterizados pela inclusão de um valor moral - correspondente ao perfil puritano do autor, mas que não retira dos textos seu caráter literário.

Esse pensamento se coaduna com o de Vargas Llosa⁷², romancista e estudioso do romance como gênero literário, para quem a coerência é um dos fatores mais relevantes no romance, tanto com relação à forma, ou à linguagem da narrativa - o emprego da *mot juste*⁷³, artifício com o qual o autor conta *para impedir a lucidez do leitor*. No romance *o escritor está mais presente do texto quando mais nos esquecemos dele*. A dúvida que se instala no leitor com relação à realidade é a razão de ser da literatura; a maneira como um autor escolhe e ordena a linguagem é o fator decisivo para que suas histórias tenham ou não poder de persuasão.

Por meio da correspondência de Gustave Flaubert pode-se perceber o que ocorre na alma do escritor. As cartas trocadas com Louise Colet⁷⁴ trazem suas inquietações quanto à construção de um bom romance, à convicção da necessidade de trabalho árduo para a obtenção de um bom texto e algumas reflexões sobre o papel da inspiração em formas literárias como a poesia e o romance:

Uma boa frase de prosa deve ser como um bom verso, imutável, tão ritmado como sonoro.

Flaubert compara a sua compulsão pela escrita ao tormento do cilício que corta a carne, a uma tortura autoimposta (*um amor frenético e perverso*); queixa-se do eterno refazer do texto, da sua própria obstinação:

Oh meu deus, se eu escrevesse no estilo que tenho em mente que escritor eu seria!

[...] é muito difícil tornar claro por palavras o que está obscuro ainda no pensamento.

⁷² VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro:Elsevier.2008

⁷³ A expressão *mot juste* era usada por Gustavo Flaubert, que por considerar a chave para a qualidade literária a *palavra exata*, trabalhava incansavelmente na sua busca e na composição de um texto. [...] *pois frequentemente eu passo várias horas a procurar uma palavra*. FLAUBERT. Op. cit.

⁷⁴ FLAUBERT. Op. Cit

E Flaubert se questiona ainda sobre a razão de ser de tanta dedicação: a busca do sucesso, do romance perfeito, a busca irremediável pela realização íntima? Todas as questões relacionadas à produção de um texto literário estão contempladas pelos pensamentos que expõe nas cartas. A questão da inspiração versus técnica chama a atenção, pois ele busca entender a primeira, chegando a afirmar o dom divino.

À força de invocar a Graça, ela vem. Deus tem piedade dos simples e o sol brilha sempre nos corações vigorosos que se colocam acima da montanha.

O que importa e funciona no romance não é colocar-se inteiramente no texto, mas criar um tecido, formado por pessoas, objetos, eventos e imagens justapostos, de modo a interagir com a alteridade, com o leitor. Escrever transcendendo a si mesmo, percebendo os momentos de estranhamento e os limites humanos de compreender o outro. O esforço na elaboração desse tecido se faz por tentativa e erro, pelo refazer, como ocorria com Flaubert e com Balzac, mas a dúvida quanto a esse esforço técnico sobrepujar ou não a inspiração é uma preocupação frequente nos próprios escritores que de muitas maneiras pensam sobre como se processa, como se manifesta, do que se complementa a inspiração.

Quando discursou ao receber o prêmio Nobel de Literatura em 2006 Orhan Pamuk⁷⁵ falou sobre a maleta em que seu pai guardou os próprios escritos durante anos e que entregou ao filho escritor certo dia, para análise. A partir desse objeto, a maleta, Pamuk construiu um texto em que descreve a sua relação com o pai e os modos de vida de ambos, deixando claro que para ele um dos ingredientes essenciais na vida de um escritor é o recolhimento, no qual após um tempo de esforço e sofrimento ocorre a visita do *anjo da inspiração*.

O escritor é uma pessoa que passa anos tentando descobrir com paciência um segundo ser dentro de si, e o mundo que o faz ser quem é: quando falo de escrever, o que primeiro me vem à mente não é um

⁷⁵ PAMUK, Hora. *A Maleta de meu pai*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007

romance, um poema ou a tradição literária, mas uma pessoa que fecha a porta, senta-se diante da mesa e, sozinha, volta-se para dentro; cercada pelas suas sombras, constrói um mundo novo com as palavras.

A partir de seus sentimentos mais íntimos e dessa relação com o pai, figura importante na sua decisão de dedicar-se à literatura, Pamuk fala da preocupação com a autenticidade, com a possibilidade de partir de suas próprias feridas, tornadas conscientes, sabedor que são feridas encontradas em outros seres humanos. O que sugeriria uma humanidade única, um mundo sem centro⁷⁶. Conforme expôs nas conferências realizadas em Harvard e publicadas em livro⁷⁷, Pamuk crê que a verdade seja uma das maiores questões para o autor de romance. Seguindo a ideia engendrada por Schiller de que existem escritores ingênuos e escritores sentimentais, afirma que os primeiros são espontâneos, sentem a poesia integrada ao universo natural do qual são parte; e os escritores sentimentais são reflexivos e conscientes da técnica que adotam. Nesse quadro a questão da veracidade se apresenta como um pacto entre escritor e leitor *numa espécie de jogo de espelhos* em que algumas vezes o escritor pensa no que o leitor pensará e aquele lê pensando no que motivou o escritor quanto ao real e ao ficcional. A falta de um acordo perfeito é, no seu entender, *a força propulsora do romance*. Mas, como disse Drummond⁷⁸, *o escritor não precisa justificar-se, a não ser pela obra*.

No caso do romance, a identificação ou mais precisamente a empatia que se forma na medida em que o leitor percebe o universo pelo ponto de vista do autor é que estabelece um pacto, pois o romance *é uma acurada representação da vida*; é composto por fatos corriqueiros e eventos importantes, no entanto não é a realidade. Pela análise de Vargas Llosa os contos e poemas, por sua forma enxuta, podem *constituir unidades de extrema homogeneidade* com relação à riqueza conceitual e à retórica, o que não aconteceria com um gênero extenso e subjugado por uma necessidade de coesão estrutural dos fatores que o compõem:

⁷⁶ A preocupação com a definição de um centro é uma constante em Pamuk.

⁷⁷ PAMUK, Hora. Op. cit.

⁷⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de *O observador no escritório. Páginas de diário*. Rio de Janeiro: Record. 1985

personagens, narração, um tempo narrativo e os episódios cruciais – as *crateras*. Essas, formadas por imagens-chaves que no bom romance provocam no leitor na mesma emoção que envolvera o escritor. Um dos exemplos que Vargas Llosa cita e que é inquestionável por ter se tornado uma espécie de timbre do romance *Don Quixote de La Mancha* é a imagem do cavaleiro e seu escudeiro investindo contra moinhos de vento.

A capacidade de construir um tempo que pode não ser linear, que muitas vezes é interno; de construir imagens ficcionais convincentes sabendo que deverá contar com a memória de experiências do leitor, tudo isso envolve o fazer literário. *A poesia é a arte de transfigurar as circunstâncias*, disse Drummond ao falar de Manuel Bandeira em *Passeios na ilha*.

O temperamento que não renunciou à visão pueril como o preço da vida adulta, essa justaposição, para Julio Cortázar caracteriza o poeta. Acreditando que o escritor não pode estar totalmente numa única *estrutura* da vida, confessou *escrever por descolocação*, uma situação incômoda no mundo, ligada à capacidade criadora. Descolocação pode também significar ver com olhos de um outro tempo: penetrar no passado por uma visão memorialística, imaginar o futuro, ver com os olhos de forasteiro. É o que Guillermo Giucci⁷⁹ chamou de *olhar deslocado estetizante*, capaz de inferir relações e promover descobertas estéticas e literárias. A declaração de Milton Hatoum, publicada em O Estado de S.Paulo, ajuda a compreender o processo.

Mas tentei preencher as lacunas de silêncio com a linguagem escrita, essa autoanálise compulsiva, prazerosa e fantasiosa, que alguns chamam ficção.

Voltando a Cortázar cabe resgatar a sua reflexão sobre literatura a partir de um episódio pessoal⁸⁰. Cortázar ouvia a gravação de um concerto de Beethoven feita em 1947 e, durante um solo de violino, destacou-se uma tosse de mulher. Esse fato imprevisto despertou no poeta tal estranhamento que, esquecido da música, passou a se

⁷⁹ GIUCCI, Guillermo. *A memória dos objetos*. In *Literatura e Memória*. OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Rio de Janeiro: Galo Branco. 2006.

⁸⁰ O assunto foi tema de crônica de José Castello em O Globo de 03 de julho de 2010

concentrar no fato imprevisto. No texto que produziu sobre o tema, *A tosse de uma senhora alemã*, Cortazar escreve sobre o fato de o imprevisível estar no cerne do que seja o fazer literário. Talvez por tal ponto de vista seu pensamento se aproxime do de Blanchot, que acreditava que a literatura tem seu mundo próprio, desdobrado do real, e seu tempo em estado puro. Mundo fundado pela linguagem, mundo ficcional, que torna real tudo aquilo que nomeia. Na literatura objeto e palavra se fundem, já que a linguagem literária cria o objeto.

A experiência poética se dá por imagens que fazem ecoar no leitor uma reação emocional. Essas imagens eram para Balzac transfigurações semelhantes às fantasmagorias presentes nos sonhos⁸¹. Com relação à criação de imagens pictóricas e literárias a partir da alteração dos sentidos, provocada por drogas e pelo álcool, não há muito estudo acadêmico, embora seja de conhecimento geral a frequência com que ocorre, e caberia, por exemplo, citar Baudelaire, Gauthier, Edgard Allan Poe, Toulouse Lautrec e Jackson Pollock, entre tantos. Teria o estado alterado do psiquismo a ver com aquilo que Balzac chamou de *pequena fagulha caída do alto sobre o homem*? Teria relação com o estar *descolocado* no mundo, como disse Cortazar?

Por outro lado, a concepção literária que se preocupa demais com a construção engenhosa do texto e o enfoque *em processos mecânicos de engendramento, simetrias, ecos e pequenos sinais cúmplices*, é muito *reduzida*, segundo Todorov⁸², que a considera uma tendência contemporânea⁸³. Teme o teórico a preocupação narcísica do escritor com a expressão dos seus sentimentos íntimos, como se *estivesse num laboratório no qual estuda a si mesmo*. Sua obra *A literatura em perigo* nos predispôs a inferir que a criação literária contemporânea, assim como as artes plásticas, venha refletindo um comportamento humano, o da autoexposição e o da autovalorização, tão comumente difundido pela mídia e pelas redes sociais.

⁸¹ BALZAC, Honoré de. *A Pele de Onagro*. Prefácio. Porto Alegre: L&PM Pocket.2008.

⁸² TODOROV, Tzvetan. Op.cit.

⁸³ Com ele está Umberto Eco, ao tratar da crítica literária: *discursos pseudo matematizantes enfiados de esquemas ilegíveis, em cujo magma evapora-se o sabor da literatura pela literatura*.

Chegamos então ao contemporâneo e à interessante análise de Agamben⁸⁴ com relação justamente à cotidiana exposição do homem contemporâneo àquilo que chama de dispositivos, usando expressão retirada de Foucault. Esses dispositivos são os aparatos e as instituições com as quais tem que lidar e que vão alterando o seu comportamento, o seu modo de ser no mundo. Para o autor esses dispositivos estão sempre ligados à questão do poder. No indivíduo exposto a esse tipo de aparato bem como a um domínio cotidiano da imagem é que devemos pensar quando estudamos o leitor e espectador contemporâneo; quando pensamos no indivíduo que, apresentado a estruturas literárias num ambiente museal deverá ultrapassar o estranhamento oriundo de um tipo diferente de comunicação que está desconectado de dispositivos produtores de controle da subjetividade para penetrar no *sentimento do mundo*⁸⁵.

Miguel de Unamuno⁸⁶, nos anos vinte do século, passado forjou a imagem do indivíduo abrindo a tampa do seu relógio para mostrar o mecanismo e comparou-a à atitude dos autores que tendem a explicar a maneira com escrevem. Unamuno nos assegura que isso jamais será adequado, pois *um verdadeiro romance, um romance vivo, não tem tampa; tem entranhas palpitantes de vida que são as próprias entranhas dos romancistas – e também do leitor, com ele identificado através da leitura*. Essa identificação que a literatura desperta, ao tocar o universal, o museu também precisa provocar para que ocorra a transmissão da poética e da poesia núcleo principal da mensagem num museu de literatura.

2.2.

O Leitor

**Porque quero crer que você me
ouve mais do que me lê, assim
como eu lhe falo mais do que lhe
escrevo. Somos a nossa própria
obra.**

Miguel de Unamuno

⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é Contemporâneo?*

⁸⁵ *Sentimento do Mundo*, poema de Carlos Drummond de Andrade.

⁸⁶ UNAMUNO, Miguel de. *Como escrever um romance*. São Paulo: Realizações. 2011

O ato de ler envolve diferentes aspectos cognitivos e recursos mentais apropriados ao ato de compreender. A compreensão se dá por relações que ocorrem ao nível das frases (linguístico, lexical,) e ao nível mental e depende do que os especialistas chamam de conhecimento prévio ou conhecimento do mundo. Esse, adquirido ao longo da vida, de forma regular ou não, baseia-se no próprio conhecimento da língua e numa estrutura sócio cultural que permite ao leitor construir as conexões necessárias à compreensão.

Não é a pretensão desta tese entrar na discussão teórica sobre o nível de interatividade entre leitor e autor. O fato é que na leitura atuam competências linguística e cultural e ainda, segundo Umberto Eco, a competência enciclopédica – que nunca é a mesma para autor e leitor. É a competência enciclopédica que leva à análise e ao aprofundamento por meio da busca de ampliação do sentido daquilo que se lê.

O leitor não decifra frase por frase, mas sim o sentido que elas vão construindo. O ato de ler tem início com o próprio principiar da leitura e vai se modificando à medida que o texto avança. O que acontece na leitura a nível subjetivo é um esforço inconsciente para recriar o sentido do texto. O aprofundamento desse processo tem como propósito essencial alcançar conhecimento sobre determinado assunto: o aprendizado, ou simplesmente o prazer, o deleite. Então todos os aspectos vistos quando falamos de percepção entram em ação no ato da leitura.

Tanto a escrita quanto a leitura atuam na compreensão de estados de alma, aprofundam o autoconhecimento e o conhecimento do mundo; a literatura funciona como uma porta que se abre para que *as palavras dos poetas, as narrativas dos romancistas possam dar forma aos sentimentos [...], ordenar o fluxo de pequenos eventos que constituem a [minha] vida*⁸⁷.

A leitura de poemas de Wordsworth e a contemplação da natureza foram os elementos capazes de ajudar o então jovem John Stuart Mill a se recuperar de um processo depressivo. É Tzvetan Todorov⁸⁸ quem narra o episódio para falar da importância da contemplação da natureza

⁸⁷ TODOROV, Tzvetan. Op.Cit.

⁸⁸ TODOROV, Tzvetan. Op.cit.

na aquisição de um estado permanente de felicidade que, ao invés de desviar dos sentimentos cotidianos, duplica o interesse por eles. Também se refugiou na natureza e na escrita Jean Jacques Rousseau, com o mesmo fim, de escapar à profunda depressão que o consumia no final da vida. Escreveu sobre o que estava à sua volta e dentro de si nos momentos de contemplação, que ocorriam durante silenciosas caminhadas⁸⁹.

O leitor empreende uma viagem interna ao deixar-se prender por um romance, um poema. Para Vargas Llosa ele deve viver num mundo que não é o real enquanto estiver com os olhos pousados sobre o texto; vivenciar e partilhar sem que haja dicotomia entre o que é contado e as palavras que contam. Ele leitor cria seus mecanismos de apreensão e de incorporação ou rejeição de valores expressos num texto literário.

Ao conceber a personagem *Jugo de La Raza*, Miguel de Unamuno⁹⁰ inverte a relação do leitor com a conclusão da obra, e aborda a conclusão da própria existência do leitor que está identificado com aquilo que lê. Para ele por meio da leitura o individuo deveria encontrar com o seu sentimento, a sua essência. Isso porque *compreender não significa penetrar na intimidade do pensamento alheio, mas tão somente traduzir o próprio pensamento [...] na experiência em que a própria vida e a vida alheia se fundem:*

E como você acabará, leitor? Se você não é homem, homem como eu, quer dizer, comediante e autor de si mesmo, então não deve ler, por medo de esquecer de si mesmo. [...] Nossa obra é nosso espírito e minha obra sou eu mesmo que estou me fazendo dia após dia e século após século, assim como sua obra é você mesmo, leitor, que se está fazendo momento após momento, agora me ouvindo como eu estou lhe falando. Porque quero crer que você me ouve mais do que me lê, assim como eu lhe falo mais do que lhe escrevo. Somos nossa própria obra⁹¹.

Mas apenas isso não basta. Muitas vezes o leitor anseia por conhecer mais sobre a fonte do prazer que a literatura lhe oferece. Era no que acreditava Honoré de Balzac - que todo leitor busca criar um

⁸⁹ Esses textos foram publicados sob o título *Os Devaneios do caminhante solitário*.

⁹⁰ UNAMUNO, Miguel de. *Op.cit*

⁹¹ UNAMUNO, Miguel de. *Op. Cit.*

rosto para o autor do romance ou do poema que lê. Para Balzac o leitor transforma, por artes da sua própria fantasia, o seu autor preferido num ser múltiplo, quando confere a ele algumas das suas próprias características.

Apesar da incerteza das leis que regem a fisionomia literária, os leitores nunca permanecem imparciais entre um livro e um poeta. Involuntariamente desenham no pensamento uma figura, constroem um homem, supõem-no jovem ou velho, alto ou baixo, amável ou maldoso. Uma vez pintado o autor tudo está dito. O quadro está completo!⁹²

É na compreensão do homem que na sua vida cotidiana é capaz de criar uma obra literária que podemos começar a perceber o museu de literatura. Os hábitos e os objetos de uso que cercam o escritor bem como o produto de suas relações humanas funcionam como uma espécie de chamariz, de atrativo, dada a curiosidade que Balzac percebeu existir no leitor.

Encontramos na correspondência de Carlos Drummond de Andrade com Manuel Bandeira, iniciada quando o primeiro era apenas um jovem poeta do interior mineiro, um bom exemplo do autor que quer se fazer melhor conhecido. Na resposta do já então consagrado escritor à primeira carta de Drummond, Bandeira se explica, declara-se também

provinciano, de Pernambuco, que vive desde menino na corte, com uma bruta saudade dos engenhos, onde aspirei aquele cheiro das tachas de açúcar, do qual disse Nabuco, e com razão, que nos embriaga para toda a vida.

Quantas informações sobre sua própria essência: o exílio do menino interiorano na capital, a saudade, a presença do açúcar e dos engenhos na sua alma e, portanto, na sua capacidade de criar. Bandeira se explica, ou se apresenta, porque convém que aquele a quem começa a orientar por meio de correspondência o compreenda. Convém que se forme um ponto em que as essências individuais se toquem, um ponto de empatia.

⁹² BALZAC, Honoré de . Op.cit.

Autor e leitor estão ambos na condição de espectadores, de observadores da vida; o primeiro transformando por meio de palavras e imagens em narrativa que descreve e interpreta e o segundo depreendendo, fruindo e transformando essas imagens e palavras em alimento de sentimentos. Por meio da literatura e de sua interpretação a vida se recicla por sensibilidades em estado ativo e passivo que se encontram no momento da leitura. Esta, no entanto não possui a passividade como característica exclusiva. Um ato aparentemente passivo provoca no indivíduo uma série de imagens íntimas e próprias, numa recriação pessoal daquilo que está posto por escrito. Ao leitor comum, segundo Roland Barthes⁹³, está reservada a possibilidade de sobrevoar ou passar por cima de certos trechos (pressentidos como aborrecidos) *para encontrar o mais depressa possível os pontos picantes da anedota, saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações, as conversações*. Há portanto uma forma subjetiva e oportunista de leitura que o autor não pode prever, diz Barthes, *ele nunca pensaria em escrever o que não se lerá*.

Um mundo baseado na emoção e na interpretação pessoal se abre e se expande em leituras adicionais, na busca de informações e de outras obras do autor, em interpretações paralelas, apropriações, citações, estudos, mas também em rejeição.

Há textos que apresentam e transferem para aquele que o lê horror, dor, indignação, revolta e podem mesmo se tornar insuportáveis. Exatamente pela qualidade literária de atingir o leitor na sua intimidade. Não há possibilidade de interferência nesse momento de contato: o autor diante daquele que o lê provoca uma reação literária particular, mesmo nos casos em que a unanimidade consagra o texto. E mesmo com o mesmo leitor e a mesma obra, cada momento de encontro é único e sempre expansivo.

Em *A Escrituração da Escrita* Gilberto Mendonça Teles apresenta-se como leitor e crítico de Carlos Drummond de Andrade,

⁹³ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva. 2008

mostrando a diferença entre as duas atividades: a leitura inocente para a fruição e a leitura crítica que tem pretensões de formular um possível entendimento do processo de criação do poeta. Assim, compreendemos que a expressão pretensões indica o desejo, mas não a certeza da compreensão da obra alheia. O próprio Drummond certa vez declarou, fazendo a crítica da crítica:

Aturdido, leio no jornal o artigo em que se analisa um de meus poemas à luz das novas teorias lítero-estruturalistas. Travo conhecimento com expressões deste gênero: “dinamismo dos eixos paradigmáticos”, “núcleo sêmico”, “invariante semântica horizontal”, forma de referência parcializante e indireta, “matriz barthesiana”. O poeminha, que me parecia simples, tornou-se sombriamente complicado, e me achei um monstro de trevas e confusão.

A leitura culta, ou crítica, ultrapassa a mera empatia. Ela precisa apresentar referências, precisa compreender a gênese das ideias e das estruturas escolhidas pelo autor estudado. E precisa gerar material que alimentará futuros estudos, a fortuna crítica.

Um museu de literatura também se alimentará dessa forma de ler para construir um perfil que seja o reflexo das relações do escritor com a sociedade, de um estilo, de uma obra literária, como produto do despojamento de um indivíduo que busca um nível de expressão que possa ser percebido e apreendido naquilo que a humanidade tem em comum: sentimentos, reações, emoções, pensamentos. A relação que se estabelece entre leitor e obra é um dos esteios do museu voltado para a literatura.

3.

Literatura, Memória e Objetos

Voltando a Homero, e mais especificamente à análise que dele faz Lessing⁹⁴, recupero a relação entre literatura, memória e objetos. A *prática de Homero* inspirou o autor a refletir sobre objetos visíveis que se sucedem no tempo – as ações, objetos próprios da poesia. Quando situados no tempo, mas estagnados, os mesmos objetos serão próprios da pintura. Para Lessing Homero *pinta com a poesia*⁹⁵, formando por meio de palavras um quadro minucioso [imagem] que exigiria de um pintor, para assemelhar-se, cinco ou seis quadros em sequência. Assim, na poesia que Homero executa vê-se toda a ação quadro a quadro e nela cada objeto detalhado, como, por exemplo, quando o poeta grego descreve a indumentária de Agamenon na *Ilíada*⁹⁶.

Sentou-se na cama, vestiu uma túnica macia, bela, nova, e envolveu-se num grande manto; sob os pés brilhantes, atou formosas sandálias e suspendeu do ombro a espada cravejada de prata. Empunhou o cetro de seus pais, para sempre indestrutível.

O próprio Lessing entende que ao incluir as várias características desse cetro, inclusive em outras passagens do poema, Homero aproxima-se de uma descrição heráldica e ultrapassa o pintor, *apresentando-nos a história do cetro quando fala da alegoria da origem, da continuação e do fortalecimento, da sucessão hereditária, do poder real*. E ainda para reforçar a perspectiva que Homero tem dos objetos que descreve, o teórico diz que Homero não se importa apenas com a imagem do objeto, mas com *uma espécie de história do objeto, de suas partes, de sua natureza*, de modo que tais características permaneçam inseridas no *fluxo do discurso*. A compreensão dessa visão total,

⁹⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Op.cit.*

⁹⁵ Frequentemente citada como melhor exemplo dessa afirmação é a descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*. Forjado por Hesfaistos para que o herói vingasse a morte de Patroclo, o escudo, conforme aparece no canto XVIII, é tão detalhadamente descrito que uma reprodução pictórica sua poderia ser feita. Mais do que isso, a peça apresenta valor simbólico, já que parece oferecer uma síntese alegórica da vida na terra, com seus momentos de paz e de guerra. Ao descrever a peça escultórica, o relevo no escudo forjado para o herói, Homero faz uso do que se chamou *ekphrasis*, a descrição de obras visuais por meio da literatura.

⁹⁶ B. v 43-47

polissêmica, a visão que permite múltiplas leituras dos objetos é o que se busca no museu e remete a Homero. A capacidade de fazer com que todos os sentidos que um objeto apresenta estejam presentes no momento em que ele é visto, lido, apresentado ao público, formando porém um único quadro de valor estético, histórico ou mnemônico, cujo conteúdo permita a apreensão de outros valores.

Ao estudar as técnicas aplicadas ao romance como gênero, mais especificamente ao romance francês, Roland Barthes⁹⁷ estabeleceu uma cisão entre autores que representariam o romance clássico, e os romancistas modernos, em especial Alain Robbe-Grillet, então seu tema de estudo. Seu foco foi o uso dos objetos pelos primeiros como um gatilho para um aprofundamento de sentidos: a profundidade social com Balzac e Zola, a profundidade psicológica com Flaubert e a profundidade memorial com Proust, todos sempre buscando tocar a *interioridade do homem*. Para ele no realismo os objetos são veículos para falar de sensações, *têm não apenas formas, mas também odores, propriedades tácteis e lembranças, analogias e significações*, ideia que resume com a expressão *sincretismo sensorial*: uma forma de levar o leitor à *experiência visceral*.⁹⁸ Com essas relações os objetos contribuem para provocar no leitor o que Barthes chamou de um sexto sentido. De Alain Robbe-Grillet diz que retira toda a possibilidade de metáfora do objeto, dando-lhe apenas uma expressão visual extremamente enxuta. Os adjetivos e qualquer possibilidade de qualificação não existem e resta apenas a descrição exata: *Sobre a mesa da cozinha há três finas fatias de presunto estendidas num prato branco*. Para Barthes esse recurso impede que qualquer objeto tenha capacidade de mistificação, atitude que chama de *assassinato do objeto clássico*. Mas se pensarmos no que disse Walter Benjamin ao tratar da amplidão que possui a expressão *leitura*⁹⁹ - de significação tanto profana quanto mágica, poderemos questionar esse recurso estilístico posto em evidência por Barthes.

⁹⁷ BARTHES, Roland. Op.cit.

⁹⁸ Essa multiplicidade de visões a partir de um mesmo objeto, não importa qual seja a sua natureza, é o que se obtém com um exaustivo trabalho de catalogação e pesquisa que levantará os possíveis vínculos com pessoas, épocas, fatos, conforme será explicado mais adiante.

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. 1985

O termo leitura para Benjamin serviu a princípio à clarividência (astros, runas), passando gradativamente a uma relação com a linguagem e a escrita, sempre fazendo uso do dom mimético. A camada profunda, o duplo sentido da palavra *leitura*, comportaria uma compreensão simples – a do abecedário, por exemplo, e uma compreensão em dois níveis, como a que cita, a leitura do futuro, “escrito” nos astros. Assim as faculdades primitivas de percepção do semelhante encontradas no mecanismo da clarividência, a *leitura mágica*, teriam passado à escrita. Podemos ir mais adiante imaginando que num museu essas duas leituras possam convergir.

A feição das imagens nos textos de Robbe-Grillet, que para Barthes aprecem numa extrema exiguidade metafórica, incapazes de indicar emoções, também desperta *uma reação no leitor*. Por menor que seja a carga de informações agregadas a uma descrição enxuta, o próprio objeto descrito indica informações paralelas que tocam a essência do observador/leitor. São *as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência*¹⁰⁰. A própria visualidade, como na arte contemporânea, dispara uma reação estética, emocional ou mesmo apenas de reconhecimento e identificação. Esse mecanismo de apreensão leva a conexões emocionais e afetivas das quais um museu pode fazer uso ao compor a sua mensagem museal. *As tiras de presunto* usadas como exemplo por Barthes, na sua visualidade exacerbada e sem qualificações, provoca no leitor uma reação emocional, ou poderia se dizer essencial, por ser subconsciente: asco, fome, uma lembrança.

O uso do museu para a compreensão da própria essência é um excelente mote para a reflexão sobre o papel dos museus na nossa sociedade. No romance, *O museu da inocência*, ao criar um museu no qual os objetos vão sendo recolhidos e expostos para contar a história de um caso de amor malogrado, Orhan Pamuk criou também uma teoria a respeito do papel dos objetos na concepção de uma narrativa¹⁰¹. As

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. Op.cit.

¹⁰¹ Em obra posterior o autor explica o uso que fez dos objetos para a concepção de seu texto. Na busca de artefatos que o inspirassem acabou, ele próprio, por criar uma coleção recolhida em brechós e colecionadores. *Foi assim que escrevi o Museu da Inocência – descobrindo, estudando e descrevendo objetos que me inspiravam [...]. Quando concluí o romance, em 2008, minha casa estava atulhada de objetos*. Pamuk, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

formas de aquisição dos objetos no museu que nos apresenta obedecem rigidamente às possibilidades em um museu real: coleta, compra, troca, incorporação e a busca em coleções e brechós, a partir da necessidade de completar o sentido de uma coleção. A cada objeto incorporado ao acervo desse museu peculiar de Pamuk são feitas as justificativas históricas, metafóricas e sentimentais. Uma vez incorporado, o objeto muda seu conteúdo, pois passa a continente da memória de um momento, de uma situação, de uma pessoa. Juntos, todos os objetos arrematados formam um quadro da dor que o amor não realizado provocou.

A sensibilidade do autor nos faz compreender que, ao contar essa história íntima e subjetiva, esse museu também conta por meio da exposição, a história de um país, a Turquia, que nos anos 70 do século passado, tentava arranjar um ponto central, um ponto de equilíbrio entre as modernidades ocidentais e o tradicionalismo de fundo religioso do oriente. É nessa sociedade que busca um rosto que Pamuk escreve, buscando também, como inúmeras vezes declarou, se ajustando ao seu espaço e tempo, o seu próprio ponto de equilíbrio. O museu como metáfora de alguma coisa que tem que ser preservada para ser compreendida e mesmo fruída, sorvida, apalpada, lambida, cheirada, aconchegada, como a personagem criadora do museu faz com a sua coleção; cada objeto formador do acervo trazendo-lhe um tipo diferente de sensação e recordação. Esse contato físico com os objetos é que mantém o protagonista vivo enquanto busca compreender o que está acontecendo com a sua própria alma.

Como a personagem de Pamuk, estamos no limiar entre duas eras. Uma em que o ser humano dependia psicologicamente de alguma coisa supra real para compreender o mundo: de deus, dos santos, da fé. E a nova era, em que o próprio planeta não é digno de confiança, já que dá mostras de falência; em que a fé e as explicações metafísicas começam a desmoronar diante de constatações científicas e sociais. O mundo em que vivemos já não se explica pela vontade dos deuses, pela piedade de um único deus, pelo sacrifício inócuo em benefício do descendente de Adão que não se emenda. A questão da memória deveria então ser

buscada, como faz Pamuk, numa tentativa de sentido, numa busca de encadeamento de fatos, sentimentos, imagens, textos, mapas que expliquem o caos interno. Ela faz parte do fazer literário, não apenas no âmbito do memorialismo. Memória e literatura interligam-se como tema e forma, como possibilidade de reflexão, de exemplo, de comparação, de rememoração e reencontro. São múltiplos os desdobramentos da memória nos textos literários.

Dentre os inúmeros autores que de diferentes maneiras recorreram à memória escolho para estudo um poeta, Carlos Drummond de Andrade, um memorialista, Pedro Nava e um autor múltiplo, ou eclético, Monteiro Lobato.

3.1.

Carlos Drummond de Andrade

**Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede
Mas como dói!**

[Carlos Drummond de Andrade. Confidência do Itabirano]

Gilberto Mendonça Teles, que tratou das manifestações teóricas da metalinguagem na obra de Carlos Drummond de Andrade, fala de um autor duplicado na poética e na poesia, dividido *entre especulações formais e intensificações de conteúdo*. Nos atos de fazer e pensar poesia, especialmente na fase que Teles chamou de Confirmação, é visível o aspecto memorialista na obra de Drummond. Nessa fase, a de *Boitempo*, a memória literária o domina: relembra o espaço e o tempo da infância mas mantém, em outros poemas do mesmo período, as suas experimentações de linguagem e de metalinguagem e as suas reflexões poéticas sobre as estruturas do modernismo (*um olhar modernista sobre si mesmo*)¹⁰².

¹⁰² TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes. 1996

O aspecto memorialista da obra está ligado a Minas Gerais, à cidade natal, Itabira, e à infância, partindo desse tempo e espaço para a universalidade, e está dispersa por prosa e verso; cito como exemplos *Confissões de Minas*, *Passeios na Ilha* e *Boitempo*. O menino vivia realidades imaginárias ou não, que o poeta iria projetar como interpretação da vida e visão de mundo no reino das palavras¹⁰³.

Drummond teria se reaproximado do espírito de Minas ao perceber o drama metafísico do homem da sua terra, consumido pelo progresso industrial.

Em 1933 o antigo menino da Rua Municipal foi encontrar a sua cidade habitada por um pelotão de velhos que nada poderiam dizer, e por um exercito de rapazes e meninas para os quais não tinha nenhuma mensagem¹⁰⁴.

Em *Vila da Utopia* Drummond descreve a arqueologia da cidade natal: a setecentista, *do ouro: a primeira Itabira onde os pretos vibravam a picareta, mergulhavam os pés na água escassa e barrenta*; a Itabira do século 19, estabelecida como freguesia em 1827, como vila em 1833, cidade em 1848 - rápida evolução sociopolítica que atesta a existência de uma elite dona de escravos e casarões e principalmente, dotada de prestígio político; a Itabira da casa paterna, a da infância e da convivência com a decadência das famílias ricas; e a Itabira renascida pelo minério de ferro.

Então, é como um viajante, vindo de outro local e época, que Carlos chega *do mais tarde* para encontrar a sua memória. E rememora a história das famílias, da escravidão e da mineração, fenômenos interligados; relembra os tipos humanos, os prédios, as paisagens.

No Hotel dos Viajantes se hospeda incógnito.
 Já não é ele, é um mais-tarde
 sem direito de usar a semelhança.
 Não sai para rever, sai para ver
 o tempo futuro
 que secou as esponjeiras
 e ergueu pirâmides de ferro
 em pó
 onde uma serra, um clã, um menino,
 literalmente desapareceram
 e surgem equipamentos eletrônicos.

¹⁰³ CRUZ, Domingo Gonzalez. *No meio do caminho tinha Itabira. Ensaio poético sobre as raízes itabiranas na obra de Drummond*. Rio de Janeiro: BUZ. O mundo do Livro. 2000.

¹⁰⁴ *Vila da Utopia*, crônica in: *Confissões de Minas*.

Está filmando
 seu depois.
 O perfil de pedra
 sem eco.
 Os sobrados sem linguagem.
 O pensamento descarnado.
 A nova humanidade deslizando
 isenta de raízes.
 Entre códigos vindouros
 a nebulosa de letras
 indecifráveis nas escolas:
 seu nome familiar
 é um chiar de rato
 sem paiol
 na nitidez do cenário
 solunar.
 Tudo registra em preto-e-branco
 afasta o adjetivo da cor
 a cançoneta da memória
 o enternecimento disponível na maleta.
 A câmera
 olha muito olha mais
 e capta
 a inexistência abismal
 definitiva/infinita¹⁰⁵.

Funcionário do Ministério da Educação¹⁰⁶, Drummond lidou com a burocracia dos projetos e programas relativos a museus e a outros equipamentos culturais. Essa prática que poderia ser entediante, a alma do poeta tornou enriquecedora. Drummond compreendeu em essência o sentido museológico da existência dos objetos, como se percebe por meio da crônica publicada pelo *Jornal do Brasil* em 15 de novembro de 1973¹⁰⁷. Visitando uma exposição montada pela Casa de Rui Barbosa no saguão da sede da Caixa Econômica Federal, na Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, o poeta se detém diante do automóvel Benz modelo 1913 que pertencera ao político. Talvez tenha se recordado que, quase vinte anos antes, fora um parecer seu que permitira à Casa de Rui Barbosa enviar o mesmo objeto para uma exposição em São Bernardo do Campo: na primeira saída do museu onde permanecia desde os anos 30¹⁰⁸.

¹⁰⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *Documentário*.

¹⁰⁶ A documentação burocrática referente ao acervo museológico do Museu Casa de Rui Barbosa inclui documentos técnicos com a opinião sobre aquisições e dotação de verbas restaurações assinados por Carlos Drummond de Andrade.

¹⁰⁷ *Rui e o carro* n. 833

¹⁰⁸ Diz o despacho, em 22 de agosto de 1956 “A exposição do carro de Rui Barbosa serviria para despertar maior curiosidade popular em torno da figura do grande brasileiro e, conseqüentemente de sua casa-museu.”.

Revisitando o automóvel no espaço amplo e moderno da agência bancária Drummond comparou-o a uma catedral negra e, analisando a museografia, o *design* expositivo, compreendeu o que um automóvel como aquele provocaria no visitante comum, supondo uma comparação inevitável aos modelos contemporâneos e intuindo a curiosidade dos visitantes em saber um pouco sobre o seu proprietário. E percebeu que todas as respostas a essas questões estavam à disposição, ao lado do carro: o diploma de bacharel em direito, seu pincenê, sua pasta, com o endereço do escritório, enfim, na forma como a exposição fora montada. E assim, o poeta finalizou sua crônica tendo alcançado uma síntese da mensagem museal, daquilo que toda e qualquer museografia deve pretender:

O fato é que o basbaque, sem perceber, passa da contemplação do monstro de rodas para o conhecimento visual do fenômeno Rui, numa exposição que reúne o doméstico ao mundial, e documenta a estranha mistura de grandeza e fragilidade de um destino humano.

No ano anterior o Drummond já se manifestara em outra crônica, no mesmo jornal, quanto à necessidade de se criar um museu literário no país. O texto é apontado como a gênese do Arquivo-museu de literatura, instalado na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Velha fantasia deste colunista – e digo fantasia porque continua dormindo no porão da irrealidade – é a criação de um museu de literatura. Temos museus de arte, história, ciências naturais, carpologia, caça e pesca, anatomia, patologia, imprensa, folclore, teatro, imagem e som, moedas, armas, índio, república... de literatura não temos [...]. Mas falta o órgão especializado, o museu vivo que preserve a tradição escrita brasileira, constante não só de papéis como de objetos relacionados com a criação e a vida dos escritores. É incalculável o que se perdeu, o que se perde por falta de tal órgão. Será que a ficção, a poesia e o ensaio de nossos escritores não merecem possuí-lo? O museu de letras, que recolhesse espécimes mais significativas, prestaria um bom serviço.¹⁰⁹

Objetos, documentos e a arquitetura são os suportes da memória de eventos e de sentimentos: amores, religiosidade, julgamentos. E o

¹⁰⁹ "Museu: Fantasia?". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1972.

guardião de toda essa história cuja identidade está no nome do poema para Drummond é um museu, aquele situado em Ouro Preto. Na cidade que é também um museu de prédios, ruas, e arte, cenário dos acontecimentos descritos, a conjuração mineira, está o registro material – os objetos expostos, e o registro imaterial, o remorso que permeia, ainda, o espírito daquele lugar. A melancolia da composição está no tema, nos amores perdidos, no sentimento de culpa, que persiste.

Museu da Inconfidência

São palavras no chão
E memórias nos autos.
As casas inda restam,
Os amores, mais não.

E restam poucas roupas,
Sobrepeliz de pároco
E vara de um juiz,
Anjos, púrpuras, ecos

Macia flor de olvido,
Sem aroma governas
O tempo ingovernável.
Muitos pranteiam. Só.

Toda a história é remorso.

Os museus interessaram a Drummond ainda de outras maneiras. Em alguns poemas a designação desse espaço reservado à preservação da memória ganha sentidos variados. O imaterial pode ser alcançado se elementos constitutivos de um corpo humano são tomados como objetos continentes de memória e sentimentos: a lembrança dos momentos de amor.

No pequeno museu sentimental

No pequeno museu sentimental
os fios de cabelo religados
por laços mínimos de fita
são tudo que dos montes hoje resta,
visitados por mim, montes de Vênus.

Apalpo, acaricio a flora negra,
a negra continua, nesse branco
total do tempo extinto
em que eu, pastor felante, apascentava
caracóis perfumados, anéis negros,

cobrinhas passionais, junto do espelho
que com elas rimava, num clarão.

Os movimentos vivos no pretérito
enroscam-se nos fios que me falam
de perdidos arquejos renascentes
em beijos que da boca deslizavam
para o abismo de flores e resinas.
Vou beijando a memória desses beijos.

Nesse poema, o sentido de museu se transforma e se aproxima daquele que lhe dá Orham Pamuk, do qual já se falou, assumindo o papel de registro do ato de amor. Museu dos sentidos e dos sentimentos. Memória do ato de amor em que o corpo da mulher é o objeto preservado e, de certo modo, exposto. Objeto modificado pelo tempo, mas que retém e reflete os fortes sentimentos e a memória dos atos e movimentos a ele relacionados. A linguagem delicada induz à imagem e provoca no leitor a sensação do amor que já não é possível, mas que permanece vivo na memória.

Então percebemos com Drummond que além da memória histórica, da memória da nação, o museu também preserva a memória da intimidade e dos sentidos. E esse museu das percepções interessa ao presente estudo, pois *é aqui que a imaginação material, que por função deve imaginar sob as imagens da forma, é chamada a descobrir instâncias inconscientes profundas. Todo conhecimento da intimidade das coisas é imediatamente um poema*¹¹⁰.

(In) Memória

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.
Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.
E chega àquele ponto

¹¹⁰ BACHELARD, Gaston de. Op.cit.

onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar, o concluso silêncio.

Sobressai nesse poema a imagem de um almofariz em que as coisas vividas, as faces, os acontecimentos são trituradas e misturadas para que surja por artes de alquimia uma nova substância que tudo agrega e funde: a memória.

Ainda o conteúdo de memória e emoção que um objeto pode apresentar está num poema que alguns críticos acreditam ter sido influenciado pelo cubismo: um objeto despedaçado, que colado, apresenta aspecto estranho e não tem uso. A imagem nos remete ao objeto musealizado, dentro de uma vitrine.

Cerâmica

**Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
Ela nos espia do aparador.**

Há mais do que um aspecto estético nessa colagem; há a sabedoria popular que diz que o cristal colado não se emenda; há o mais profundo sentimento de perda: o sentimento da identidade, de pertencimento, a perda da memória: o objeto estranho apenas nos espia de dentro do aparador, sem uso. Bachelard diria que *O exterior e o interior formam uma dialética de esquartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos*¹¹¹. Pois o interno e o externo não existem se pensarmos que no ser tudo *é circuito, uma espiral* na qual os dinamismos se invertem. Então a xícara colada pode ser um espelho, ela é o catalisador de uma possível verdade, uma metáfora de angústia.

A compreensão do objeto como continente de memória, de sentimentos, de relações humanas, está na maioria dos poemas de *Boitempo I. Menino antigo*. A memória da infância ali retratada é uma memória histórica, interiorana, mais do que mineira e pessoal. As relações familiares, a escola, os tipos humanos da cidade, os casos, as lendas, nessa recordação assemelham-se às recordações de contemporâneos do

¹¹¹ BACHELARD, Gaston de. *Op.cit.*

poeta, do próprio Pedro Nava¹¹², por exemplo. Estilos diversos e sentimentos diversos transmitidos por meio dos textos que recordam, por temas bastante semelhantes. A materialidade está expressa na poesia de Carlos Drummond de Andrade de uma forma peculiar, fazendo parte de um todo estético e, no caso em estudo, memorialístico. O poeta recorda não apenas paisagens e pessoas, casos ouvidos na infância e fatos históricos. Rememora em *Boitempo*, livro tomado como exemplo, objetos que sustentam as lembranças de fatos e hábitos. De tal forma essa materialidade se manifesta que uma catalogação museológica desses temas, por categorias e hierarquia, poderia ser utilizada para classificá-la¹¹³ a partir dos títulos de poemas conforme aparecem na obra citada.

1. Indumentária: (*Bota, Menina no Balanço, Marinheiro*)
2. Mobiliário: (*Som estranho, Musica, Recinto defeso, Chegada*)
3. Cristalaria: (*Três compoteiras, O licoreiro, O vinho, País do açúcar, Três garrafas de cristal*)
4. Documentos: (*Foto de 1915, Porta-cartões*).
5. Saúde, Higiene e Toalete: (*Escaparate, Importância da escova, Banho de bacia*).
6. Heráldica (*Brasão*)
7. Objetos fiduciários (*O banco que serve a meu pai*)

Há nos temas que esses poemas abordam um perfil museológico, ligado especialmente aos museus-casas, aqueles que perpetuam a memória da domesticidade associada a uma personalidade. A maneira poética de recordar em Drummond nos faz deduzir a sua maneira de perceber. Os poemas que em *Boitempo* relembram a infância a partir de objetos que o impressionaram ou compuseram o seu cotidiano de menino demonstram que esse observar da materialidade acontecia de maneira intuitiva, componente de uma inteligência viva e analítica. No mesmo livro em que nos apresenta o *menino antigo*, está a sua concepção de casa,

¹¹² Nos primeiros volumes da sua obra memorialística Pedro Nava recorda a infância em Juiz de Fora pelo mesmo viés.

¹¹³ Numa catalogação museológica os objetos são arrolados por categorias de maneira a que se formem níveis de abordagem que permitirão tanto o aprofundamento da leitura museal como da pesquisa.

da casa da infância onde todos os elementos que Gaston de Bachelard destacou estão presentes no seu sentido psicológico. Ainda no que tange às memórias de Drummond, vale registrar a importância que o poeta dava à *Robinson Crusoé* na sua formação literária, fato que o aproxima de Monteiro Lobato¹¹⁴. O romance de Daniel Defoe trata da construção da civilização: do arquétipo do homem que começa no nada absoluto; uma jornada que chega à construção de um mundo, material e social. Para tal construção o engenho, o conhecimento e a análise dos elementos que serão adaptados em objetos utilitários cotidianos indispensáveis à vida conforme concebe o homem ocidental pode ter influenciado, ainda na infância, ambos os escritores, tornando-os observadores e analistas desses elementos e componentes, bem como das linhas de construção e *design* de objetos. A aventura de Crusoé provavelmente moldou uma maneira de ver que não dispensa, mesmo que de forma inconsciente, os detalhes, características e desdobramentos dos objetos materiais que nos rodeiam. Com Defoe aprendemos a ler esses objetos na sua constituição material e de usos, pois foi com essa estratégia que o náufrago personagem construiu todo o cenário do romance. O livro, de 1719, foi traduzido em inúmeros idiomas, teve uma série de versões, inclusive voltadas para o público infantil, como aquela que Lobato adaptou e publicou. Pode-se imaginar o efeito dessa aventura no mundo interior das crianças e, em especial, daquelas dotadas de sensibilidade.

Ainda falando da relação de Drummond com a sua cidade natal podemos perceber que Itabira oferece reciprocidade, preocupa-se com a memória do poeta. A casa em que morou na infância foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), mas não se transformou em museu. É uma espécie de espaço de cultura onde se organizam oficinas e eventos ligados ao autor. A cidade conta ainda com uma fundação cultural, entidade municipal sem fins lucrativos, e um memorial mantido pela Companhia Vale. Foi ainda a relação do poeta com sua cidade que moldou o Museu de Território Caminhos Drummondianos, nome que se deu à distribuição, a partir de 1997, de 44

¹¹⁴ Monteiro Lobato também se confessou na infância apaixonado por essa obra de Defoe.

placas-poemas por diferentes pontos de Itabira, identificando os locais citados nos poemas, *fazendo com que possamos viver o que é dito em suas obras, in loco, respirando história e conhecendo um pouco mais sobre um dos maiores poetas de todos os tempos*¹¹⁵. O percurso é guiado por monitores que abordam os temas e conteúdo dos poemas. Deu-se, nesse caso, o nome de museu a um espaço aberto, a própria cidade, sendo o acervo as poesias e imagens poéticas de Carlos Drummond de Andrade.

É interessante registrar o próprio uso da figura do poeta na composição de objetos materiais, sendo os mais notórios as esculturas que o representam, sentado, na orla de Copacabana, e ao lado de Pedro Nava, no centro de Belo Horizonte. Sua efígie está em medalhas, selos, na nota de cinquenta cruzados lançada em 1989 e em inúmeras representações gráficas e pictóricas, o que acaba por transformar a imagem de Carlos Drummond de Andrade em acervo museal.

¹¹⁵ Site <http://www.culturaemitabira.com.br/memorial-carlos-drummond-de-andrade/memorial-carlos-drummond-de-andrade>



Figura 2 - Casa de Carlos Drummond de Andrade em Itabira.
<http://alfredojunior.wordpress.com/2011/01/24/>

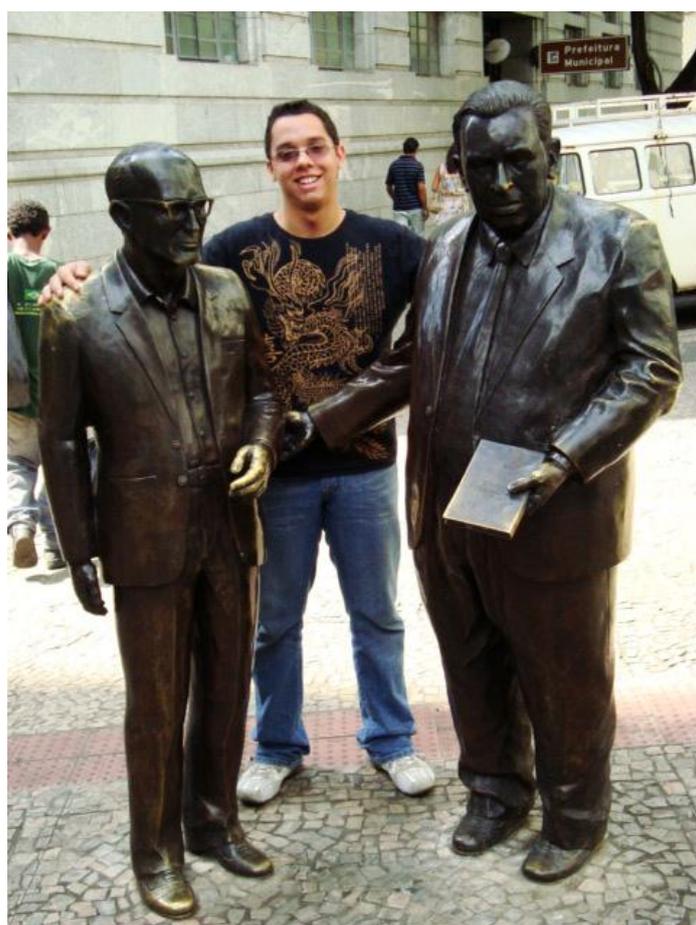


Figura 3 - Belo Horizonte. Homenagem a Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava. Foto: Ivan N. Cavalcanti de Albuquerque

3.2.

Pedro Nava

A obra literária de Pedro Nava revela uma série de características que a tornam especial. Produzida no fim da vida, publicada entre 1972 e 1983 e composta por seis volumes, ficando um último apenas iniciado, dá a perceber que resultou de leitura, coleta e interpretação de dados documentais diversos: documentos, fotografias, mapas, depoimentos, recortes de jornais e revistas, obras de arte e objetos. Recolhido ao longo da vida e arquivado cuidadosamente, o farto material foi usado para construir uma saga memorialística¹¹⁶.

A trajetória da sua própria existência, narrada a princípio a partir das histórias das diferentes famílias que oriundas do Ceará e de Minas Gerais entrecruzaram-se e o constituíram, não apenas geneticamente, mas também sociológica e culturalmente, é o que Nava vai narrar, ao ponto de traçar, pela profundidade da pesquisa efetuada, um painel da vida brasileira nos últimos cento e cinquenta anos.

A forma como essa memória dos antepassados e de si mesmo se mescla à recriação e à ficção resulta numa narrativa atraente e rica, onde se misturam também a erudição e os termos chulos, a euforia e a melancolia, a juventude e a decrepitude, o claro e o escuro, e toda uma série de dicotomias que terminam por tornar-se marca estilística do autor.

A riqueza da obra de Nava, sob o ponto de vista do conteúdo, está nessa rememoração de uma época e na tentativa, que termina por ser autodestrutiva, de perseguir a verdade. Se a verdade nos volumes iniciais era comprovada pelos elementos documentais citados, a partir do quinto volume, *Galo das Trevas*, foi se tornando um desafio íntimo. Nesse volume, que é um divisor na obra, Nava se observa física e psicologicamente e decide adentrar pelo ficcional para contar tudo o que a ética e a autopreservação o haviam impedido de fazer. Os dois últimos

¹¹⁶ A saga, segundo o estudo de André Jolles, é uma narrativa baseada em fatos reais que recebe acréscimos ao longo do tempo. É o histórico ou a crônica de uma família. Trata de um universo construído por vínculo de sangue.

volumes da sua obra apresentam uma narrativa quase que codificada, onde figuras, expressões, imagens e metáforas sustentam uma tese sobre a degradação. A partir da degradação do seu próprio corpo envelhecido apresenta a visão da cidade do Rio de Janeiro e de uma sociedade degradadas que se sobrepõem à recordação. A personagem central já não é ele mesmo, mas de seu primo Egon: Ego+ Nava, seu *alterego*.

Criar Egon foi uma estratégia para a tentativa até então escamoteada de contar tudo o que fosse possível¹¹⁷. Mas mesmo para criar a personagem ficcional Pedro Nava achou necessário apresentar provas, ainda que fictícias, daquilo que iria narrar. Pois a personagem Egon aparece a partir de um dossiê comprobatório da sua história de vida.

Eram centenas de folhas manuscritas ora em forma de narrativa, ora de diário, cartas, telegramas, fotografias, de família e fotografias obscenas, recortes de jornal, desenho de casas em que moraram, notas de suas viagens pelo mundo, às vezes só uma palavra mágica num pedaço de papel, às vezes citações copiadas dos livros que lera, páginas arrancadas deles, recibos, prospectos, recortes e *fait divers* de convites para missa, participação de falecimento, casamento, nascimento, receitas de remédio e receitas de doces. Havia escritos em papel de carta, telegrama, margens de jornal, avessos de volantes, papel de cópia, de carta, ofício, almoço. Havia de tudo.

Essa é uma perfeita descrição daquilo que Nava viria a chamar de *bonecos*. A obsessão pela comprovação e pela documentação é uma marca do autor, tanto no conteúdo como na forma de construção do texto. A riqueza desse material serve tanto para perceber e aprofundar estudos sobre a escrita de Nava como para decifrá-la. Cada livro tem o seu *boneco* correspondente¹¹⁸ no qual se percebe o uso, como suporte, de qualquer tipo de material: páginas arrancadas de agendas, cadernos escolares, receituários, onde eram anotadas ideias, lembranças, pistas, desenhos, partes de livros. Por meio de coleta e cotejo de tipos diversos

¹¹⁷ Carlos Drummond de Andrade disse ao jornal catarinense *O Estado*, em 1984, por ocasião da morte de Pedro Nava: *O instante das memórias foi decisivo. Era a hora de dizer a verdade, toda a verdade digerível pelo público. Nava foi até onde poderia chegar e muito mais além do que poderia se esperar dele.*

¹¹⁸ Todo o material está sob a guarda do Arquivo Museu de Literatura Brasileira na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

de documentos e de questionários passados aos amigos, Nava compôs os *bonecos* que transformou em datiloscritos: folhas duplas datilografadas à esquerda, com correções a caneta e à direita, muitas vezes, desenhos e colagens que ilustravam e complementavam as ideias transcritas. Todo um projeto de memória voluntária, de coleta de provas que legitimassem a narrativa, num movimento intuitivo da relevância do documento como fonte histórica, respaldado por Maurice Halbwachs¹¹⁹, para quem a lembrança é uma construção feita com os materiais à mão e recordar é o resultado de uma iniciativa. Iniciativa que guiou um projeto de toda a vida e englobou as instâncias formadoras do sujeito: família, escola, amigos, profissão. A documentação serve a Nava da mesma maneira como serve a um museu: comprova, data, contextualiza, ilustra.

Alem do uso de documentação comprobatória e de seu conhecimento e prática nas artes plásticas, Pedro Nava demonstra uma enorme capacidade de compreender a leitura museal de um objeto, levantando dele todos os elementos constitutivos e inter-relacionados. Essa é uma característica essencial quando se pensa em construção de memória.

Em *Galo da Trevas*¹²⁰, a obra em que se dá o momento de reflexão, Nava descreve o local onde vive e escreve, seu apartamento-museu¹²¹. A solidão, o escuro da noite e a presença de fantasmas preenchem esse espaço físico. Ao analisar o próprio rosto, envelhecido, tentando compará-lo ao rosto da juventude e ao mesmo tempo perceber os traços fisionômicos dos antepassados, faz uso de um objeto emblemático: um espelho, tripartido, usado para barbear, e que lhe devolve a imagem de Egon. Uma conotação de janela para o inconsciente, para o devaneio, que segundo Bachelard ocorre quando o sujeito foge do espaço próximo para um espaço além. O rosto, patético, sério, zangado que vê, reproduz a caneta esferográfica:

**E eu me crio com um traço de pena
Senhor do mundo
Homem ilimitado**¹²²

¹¹⁹ HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Editora dos Tribunais. 1990.

¹²⁰ NAVA, Pedro. *Galo das Trevas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986

¹²² Pierre Albert Birot in *Les Amusements naturels*, citação em BACHELARD, Gaston. Op.cit.

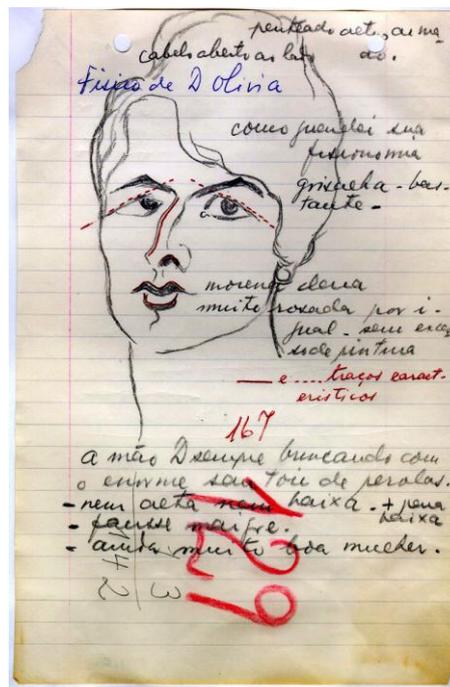


Figura 4 - Página de um dos bonecos.

Um esboço do rosto de Olívia Penteadado e, em manuscrito, a descrição de seus traços fisionômicos e de personalidade. Percebe-se que a partir desses dados a recordação fluía e a partir dela a escrita. Acervo AMLB. FCRB.



Figura 5 - O apartamento de Pedro Nava. Acervo AMLB. FCRB.

Há em Nava outras citações aos espelhos como espaços: profundos, sem fundo, que duplicam interminavelmente quando afrontados. E aos relógios como referências metafóricas ao tempo, que é registrado fora do apartamento, pelo relógio da Glória, ou dentro dele, pelo relógio armário, peça histórica, herdada dos parentes cearenses.

Vemos em Pedro Nava, assim como já se disse do ato confesso de Ohran Pamuk, a necessidade do objeto para a escrita. Com frequência fazia uso do desenho dos objetos, que anexava aos bonecos ou aos originais datilografados para melhor penetrar no universo a ser transmitido por meio de palavras. Precisava não apenas da presença física dos objetos que o cercavam, mas da sua total compreensão, da sua compreensão no sentido museológico. A quem haviam pertencido, quais as suas formas e medidas, quais os seus usos, que aspectos artísticos ou utilitários apresentam?

Essa visão museológica mais perfeita está na observação dos objetos cotidianos, dentro de casa, em que são associados a pessoas, fatos, histórias, momentos. A leitura museal levando à inserção num texto com todos os possíveis componentes que geraram indicações, conotações, analogias, recordações e, principalmente, a visualização.

Pedro Nava frequentou museus buscando o aprofundamento nas artes plásticas e também o próprio deleite, buscando o estado de felicidade ao qual Adorno¹²³ se referiu descrevendo a contemplação da arte.

A visualidade em um texto provocará automaticamente no leitor uma determinada emoção, aquela buscada pelo autor. Muitas vezes o autor verá o mundo como um quadro, que será traduzido em palavras. Pamuk acredita que muitos escritores se envolvem com a pintura tentando ser pintores, invejando os pintores, ou penetrando no universo pictórico para dele extrair o que chamou de *image juste*, que necessariamente antecederia a *mot juste* de Flaubert. Mas para Nava a contemplação acontecia também nas ruas onde, *flanêur*, observava as *casas prestes a morrer*, as ruínas, a serralheria. Dentro da sua própria

¹²³ ADORNO, Theodor W. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática. 1998

casa observava móveis e objetos, continentes de memória; agregava-os segundo critério próprio num circuito de objetos significantes, sempre ligados a pessoas e fatos. Na já citada abordagem, por Gaston de Bachelard da dialética do exterior e do interior, encontramos a seguinte passagem:

O medo não vem do exterior. Nem tampouco é feito de velhas lembranças. Ele não tem passado. Também não tem fisiologia. Nada em comum com a filosofia da respiração suspensa. O medo é aqui o próprio ser. Então para onde fugir, onde se refugiar?

Isso que é chamado de medo talvez seja o motivo da busca do centro de que fala Pamuk; o centro que o escritor tenta expressar ao escrever um romance enquanto busca o centro de si mesmo. O centro que o leitor também quer encontrar ao ler um romance para encontrar respostas subjetivas. Esse medo do próprio ser seria a inquietação humana – diante do espelho, diante de um objeto, de uma paisagem, diante do mundo.

E como seria um museu dedicado a Pedro Nava? Uma vez que seu apartamento já não existe, tudo o que haveria seria o registro. Pois que o arquivo do escritor em depósito na Fundação Casa de Rui Barbosa é formado não apenas por elementos textuais, documentos burocráticos, correspondência e outros, mas por verdadeiras obras plástico-documentais: os bonecos e os originais. Neles está o pensamento de Nava, seu modo de trabalhar, os meandros do seu cérebro e, principalmente, as chaves para muito do que resta ainda oculto nos seus textos. A psicologia de Nava, tudo aquilo que ele não pôde ou não teve tempo de expor está esperando para ser estudado, guardado em seu arquivo, esse repositório que se assemelha a um poço sem fundo.

Os *bonecos* são desdobráveis: contêm artigos inteiros de jornais, páginas de revistas e de livros, desenhos, pornografia, bilhetes, lembretes. Chaves diversas de memória que podem e tem que ser decodificadas. O sistema que Marília Rothier Cardoso¹²⁴ chamou de chaves enumerativas do texto, expressões que são a base para a

¹²⁴ CARDOSO Marília Rothier *No Limiar. Memória, coleção, arquivo*. [s.n.t] (cópia xerográfica).

redação do texto final, são também os seus descritores- os assuntos ou temas nele contidos.

Apenas num museu esses *bonecos* e originais, que são texto e objeto, serão estudados de modo conveniente, em suas partes. Cada página do documento ou original contendo a descrição completa de seus apêndices (partes de publicações, desenhos, fotografias, cartas), num trabalho de pesquisa museológica e de catalogação, respeitados os aspectos plásticos muitas vezes presentes, fornecerão ao pesquisador, ao *designer* interessado na concepção de uma exposição, ao leitor curioso, subsídios mais ricos, hierarquizados e indexados. E isso é muito mais do que o processamento técnico que um arquivo possa realizar. Na verdade, o que é necessário para a compreensão de uma obra como a de Pedro Nava, é um modo diferente, mais abrangente de olhar o objeto documental, especialmente quando se trata de um documento misto, em que elementos textuais estão apensados a outros, de cunho mais museal. Percebe-se então que é a maneira de analisar o objeto que modifica a sua forma de apresentação ao público. Apenas a análise sob teoria e técnica museológica consegue levantar os diferentes aspectos e leituras que a obra literária e, em especial a obra de Nava, continua a demandar.

Um museu para Pedro Nava se constituiria a partir do acervo recuperado da sua documentação, das imagens fotografadas do apartamento- museu, e sua confrontação com o textual em *Galo das Trevas*; com suas imagens mentais buscadas nas colagens; nos seus desenhos obscenos, nas palavras guardadas e não publicadas. Na junção de texto, publicado e não publicado e imagens reais ou mentais, no levantamento de uma psiquê que o autor deixou escondida sob uma expressão-chave: *touchés, psiquiatras!*

Buscar a verdade que não foi revelada pela falta de tempo ou de coragem naquilo que o próprio Nava entregou ao publico para descodificação. As imagens fotográficas do autor e de seu apartamento, a maneira como vivia e criava, descrita em *Galo das Trevas*, lembram, se lidas em conjunto, o documentário que Joaquim Pedro de Andrade fez

sobre Manuel Bandeira. Nele o poeta se desnuda¹²⁵. No modesto apartamento do Castelo, Rio de Janeiro, apresenta o seu cotidiano. Vemos seus utensílios, os objetos com os quais lida para preparar e degustar seu simples café da manhã, os objetos ligados à escrita, suas roupas, os móveis e objetos que decoram o seu lar. Bandeira despe-se e veste-se diante da câmera; percebemos seus hábitos de solitário: calça as meias, que já vem dobradas, em forma de “chinelinho” como faziam as mães com as meias das crianças. Bandeira atua, encenando a si mesmo. Sorri, observa os pombos pela janela, encontra e cumprimenta um amigo a caminho da Academia Brasileira de Letras. Esses poucos minutos nos mostram bastante do escritor enquanto o som ao fundo é o da sua voz declamando alguns de seus poemas. Vemos nos ambientes do apartamento objetos e peças de mobiliário hoje recolhidas ao Arquivo Museu de Literatura da FCRB, onde estão tão mudos quanto os documentos ali arquivados.

Fora de contexto, mantidos num misto de reserva técnica e sala de exposição, podem ter pertencido a qualquer pessoa. Os óculos de Bandeira juntam-se, no acervo daquele setor da Fundação Casa de Rui Barbosa, a todos os pares de óculos doados por escritores, que ficam guardados no subsolo e serão (ou não) exibidos a um possível interessado mediante intrincados e demorados processos burocráticos.

Pedro Nava foi dos primeiros frequentadores do Sabadoyle¹²⁶ a doar seu arquivo à Fundação Casa de Rui Barbosa¹²⁷. Expunha-se, da mesma forma que Bandeira no documentário. Mostrava sua forma de ver o mundo e de esquivar-se dele. Expunha-se mais do que na obra literária ao entregar as chaves da sua decifração à Fundação Casa de Rui Barbosa. Chaves que permanecem sem uso, pois seu farto material memorialístico é lido como documento arquivístico e mantido nas gavetas e arquivos deslizantes onde seus óculos misturam-se aos de Bandeira.

¹²⁵ *O Poeta do Castelo*. Documentário de Joaquim Pedro de Andrade, 1959.

<http://www.youtube.com/watch?v=XjlsWMCq1qM>. Acesso em janeiro de 2012.

¹²⁶ Chamavam-se Sabadoyle as reuniões literárias que aconteciam na residência do bibliófilo Plínio Doyle, realizadas sempre aos sábados.

¹²⁷ Houve um recuo posterior à doação de todo o acervo material, que retornou não tão completo, ao AMLB, após a morte de Nava.

3.3.

Monteiro Lobato:

Onde começa a memória na obra de Monteiro Lobato? Na recriação da fazenda do avô, na cidade paulista de Taubaté? Fazenda onde nasceu, que lhe coube por herança e da qual se desfez em 1917. A cidade do interior paulista adquiriu a fazenda, já reduzida e inserida no perímetro urbano, com a ideia de homenagear Lobato e recriar, de certo modo, o imaginário do Sítio do Pica-pau Amarelo, espaço onírico e pedaço de memória. A casa natal, elemento de ligação com a fantasia da infância feliz. O imóvel e seu entorno são tombados pelo IPHAN.

A homenagem malogrou pela degradação da ideia; a fazenda virou um simplório parque-temático onde figuras de cimento armado, maltratadas, representam as personagens da literatura de Lobato dirigida às crianças. Na casa nada há que possa ser chamado de museu. Uma pequena e também mal cuidada biblioteca, alguns objetos. Uma grande ideia mal elaborada.

Lobato é um homem típico do Vale do Paraíba. Nasceu em Taubaté, viveu em Areias onde foi promotor público, escreveu sobre a região, refletiu sobre o camponês da região, o *Jeca Tatu*, recuperou histórias e personagens do folclore regional.

O autor e sua Taubaté natal têm todas as qualificações para exemplificar um protótipo de museu literário, de uma casa-museu de escritor que, como acontece com a Casa de Camilo Castelo Branco¹²⁸, em Portugal, seja municipal, mas ao mesmo tempo nacional. A casa da fazenda e o seu hoje reduzido entorno deveriam configurar não apenas a memória biográfica de Lobato, mas a memória local, a memória de um ciclo econômico brasileiro e a memória do Brasil, se pensarmos na extensão da obra lobatiana.

A vida de Monteiro Lobato, seu engajamento político, a luta pelo petróleo, a prisão, a depressão, o empreendedorismo no ramo editorial, já valeriam

¹²⁸ Curiosamente numa das cartas a Godofredo Rangel, Lobato dá conta da venda da fazenda e imaginando como usaria o dinheiro, diz que gostaria de *viver uns tempos[...] na aldeia de Camilo*, leitor declaradamente compulsivo que era do romancista português. *A Barca de Gleyre*. vol.2. São Paulo: Editora Brasiliense.

a musealização, uma vez que são elementos que remetem à nação em luta para se desenvolver, tentando sair do sistema agrário e, ao mesmo tempo, apegando-se a ele por meio do imaginário, da tentativa de recriar um mundo idealizado - o da infância e ao mesmo tempo nostálgico do apogeu do café. Um mundo que havia definitivamente acabado e precisava ser substituído.

Um museu para Monteiro Lobato se construiria sobre diferentes eixos: o Vale do Paraíba e a economia cafeeira; a figura do avô, o Visconde de Tremembé, exemplo da nobreza rural da região; o folclore: crendices, histórias, lendas, as relações sociais entre negros e não negros num período logo posterior à Abolição, numa forma de enfrentar definitivamente as absurdas acusações de



Figura 6 – Sítio do Pica pau Amarelo.

Fachada do Museu instalado na Fazenda que pertenceu ao Visconde de Tremembé, avô de Monteiro Lobato. Taubaté, CP.

Foto: Ivan N. Cavalcanti de Albuquerque

preconceito racial; a indústria do livro no Brasil; a própria biografia e a obra do autor.

Lobato tem sido muito estudado e possui fortuna crítica suficiente para respaldar esses e outros elementos de sustentação de um perfil de museu que seria nacional. Não falo aqui da forma de expor tais elementos, pois a linguagem museográfica é construída após o estabelecimento da ideia do museu: a quem interessa? A toda a nação, dada a popularidade principalmente da obra dedicada às crianças. Qual o acervo material? O que ainda se possa recolher do escritor em termos de objetos, desenhos, pinturas, originais, iconografia. Qual a filosofia? Seria uma casa-museu de inspiração?

A obra de Monteiro Lobato reflete sua origem e deixa entrever resquícios de uma memória afetiva. Rememora uma infância na qual o ressentimento pela perda de um bem econômico, centrado na mão de obra escrava, está presente quase como num muxoxo. Aspectos sociais desse ressentimento confundem-se hoje, num tempo em que se valorizam as minorias, com um racismo que se traduz nos termos usados quando *Emília* fala de *Tia Nastácia*, e também na agressividade de *Pedrinho*, ambos *alter egos* de Lobato, reflexos do espaço e do tempo em que viveu. Falamos aqui de uma vivência que nos anos dez do século passado tentava compreender e coexistir com um mundo em transformação acelerada. Nesse processo, a memória unida à observação da realidade social produz o Jeca Tatu¹²⁹: um equívoco, mas também uma tentativa de compreensão dessa mudança ocorrida no campo; da substituição da mão de obra escrava pela do caipira indolente (ou doente).

A interpretação de Rui Barbosa, que durante a campanha presidencial de 1919 considerou o Jeca Tatu uma consequência da indiferença do governo para com a questão social no Brasil e o contato com as pesquisas de Manguinhos ajudaram Lobato a compreender a condição do caipira brasileiro e transformam o escritor num lutador pela

¹²⁹ Vale lembrar nesse contexto a frase de Jorge Luis Borges em *Novos Ensaio Dantescos e a memória de Shakespeare: a memória aparecerá em sonhos, na vigília, ao virar as páginas de um livro ou ao dobrar uma esquina.*

melhoria das condições de vida na zona rural¹³⁰. Pois Lobato tem essa característica de apoiar-se na memória, mas para seguir adiante, no rumo do que considera moderno. Tenta fazer a transição do que ficou para trás, daquilo que *a memória armazena e mantém à disposição da lembrança*, usando de uma vontade férrea para lutar por aquilo que *o futuro pode trazer, mas que ainda não é*¹³¹.

E é assim que esse perfil de escritor se aproxima do espírito museal, do uso da memória para registro e conhecimento, mas principalmente para a reflexão que conduzirá sempre a novos rumos. Muito da obra de Lobato é memória ou sofre influência dela. No entanto, uma análise mais aprofundada nos leva a perceber outras estruturas que lidam não apenas com essa memória da perda, mas com a ânsia de reter, de guardar amostras de um tempo feliz, do qual as aventuras dos personagens do sítio são um misto de recordação e criação.

Compreender que na sua obra Monteiro Lobato apresenta uma visão dos objetos como continentes de significados e de memória é relevante. Essa valorização ocorre por meio de descrição, mas principalmente por meio das associações que cria com os objetos que inclui na sua escrita. A sensibilidade para perceber sentidos nos objetos cotidianos pode ter começado com a ambição por apossar-se de uma bengala que pertencera ao pai, Jose Bento Marcondes Lobato, ornada em ouro com o monograma *JBML*. O menino, a fim de possuí-la, abandonou o nome de batismo, José Renato e adotou o nome do pai. Uma bengala, no século XIX era símbolo de elegância, refinamento, e nesse caso, um vínculo com a hereditariedade.

A bengala ligava-o ao pai, porém foi o avô materno, o Visconde e Barão de Tremembé, quem lhe legou um outro tipo de memória: a da agricultura cafeeira, da nobreza rural e do empreendedorismo. O Visconde envolvera-se com a iluminação pública da cidade de Taubaté, na criação da Companhia de bondes a vapor entre Taubaté e Tremembé e da Companhia de gás e óleos minerais da cidade, e também em

¹³⁰ E no prefácio à quarta edição de *Urupês*, ainda em 1918, Lobato penitenciou-se: "Eu ignorava que eras assim, meu caro Jeca, por motivo de doenças tremendas. Está provado que tens no sangue e nas tripas todo um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, molenga, inerte."

¹³¹ ARENDT, Hanna. *A Vida do Espírito*, frase usada como epígrafe desta tese.

empreendimentos ligados a educação e a cultura naquele município. Há estudiosos que vêm o avô de Lobato, dono da biblioteca que muito influenciou o escritor, na figura do Visconde de Sabugosa - na verdade uma recordação dos bonecos montados pelas crianças da fazenda em sabugos de milho, nos quais se acrescentavam membros e cabeça. Os brinquedos na fazenda eram, além desses bonecos toscos, as bonecas de pano, costuradas a mão, com a cara bordada e outros brinquedos artesanais.

Antes de começar a escrever para crianças, Lobato publicara três livros de contos: *Urupês*, *Cidades Mortas e Negrinha*. O conto homônimo, incluído nessa obra, já tratava do tema da infância, porém por um viés oposto ao que foi adotado a partir de *Narizinho Arrebitado* (título posteriormente modificado para *Reinações de Narizinho*). Conforme Bignotto¹³², talvez a personagem principal de *Negrinha* tenha despertado em Lobato o seu reverso, que levou à criação de Emília.

No conto *Negrinha*, o conteúdo simbólico de uma boneca loura de olhos azuis que *fala* mostra o quanto esse tipo de artefato era estranho àquele espaço, a zona rural paulista. Uma carga de injustiça social está contida no fato de existir um bem material com tal qualidade mimética, que é negada a uma criaturinha viva. Pobre, feia, sem nome e sem fala, a criança negra, que é um brinquedo vivo de D.Inácia, vestígio das senhoras de engenho com as quais, sem dúvida, Lobato conviveu na infância: *o 13 de maio triou-lhe da mão o azorrague mas não lhe tirou da alma a gana*¹³³. Negrinha se modifica por meio do contato com a boneca de cachos louros e olhos azuis que fala *mamã*. Lobato atribui a um bem material a capacidade de transformar o mundo da menina, a sua visão de mundo, e o afastamento da boneca causa o seu fim. Não havia mais porque viver. Ela, Negrinha havia compreendido a *não* razão da sua existência. A boneca era um bem material, símbolo de todo o universo do qual estava excluída. A morte de Negrinha ocorre por autoaniquilamento. Era ela que estava na condição de objeto, sem direito à fala e à

¹³² BIGNOTTO, Cilza Carla. *Dois Leituras da infância segundo Monteiro Lobato*, In: *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autentica. 1999.

¹³³ LOBATO, Monteiro. *Negrinha*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1960.

humanidade. Lobato é magistral no registro da falência humana diante da imposição de uma transição social forçada, que apresenta sob a forma simbólica de um objeto.

A morte na infância, na obra de Lobato, é também a morte de um tempo que se quer esquecer. A experiência de criar *Negrinha* foi tão forte, real, baseada em fatos conhecidos e revividos, que fez Lobato mudar a sua escrita, direcionando-a para mostrar às crianças a possibilidade do sonho e da liberdade. Teria a extrema perversidade da vida criada por Lobato para *Negrinha* despertado no escritor o desejo de, contrapondo à sua criação, mimese do mundo que conhecera, apresentar uma infância sem sofrimento, sem pecado, sem ignorância e plena de fala?

A infância no sítio de Dona Benta, espaço livre de experiência, onde a fala é autônoma, está em contraposição à infância aprisionada no sítio de D. Inácia. Se *Negrinha* era a boneca de carne, cuja existência dependia de D. Inácia, Emilia era a boneca de pano feita pela negra Nastácia que se torna independente justamente a partir do momento em que começa a falar. *Negrinha* não usa o *phoné*, aquilo que existe na voz articulada. Não tem nome, não tem fala, não tem voz. Sofre torturas se falar asneiras e nomes fortes. Seu sofrimento vão desfila diante de nós por intermediação de um narrador sem emoção, que descreve uma vida sem liberdade.

Emilia ao deixar de ser inerte, um objeto, já traz opiniões formadas que apresenta a quem a ouve. Lobato faz com que as ideias mais libertárias saiam da boca de retrós de uma boneca de pano. A fala que o autor confessou não poder controlar¹³⁴, que sai aos borbotões, de jato, milagre de uma pílula, da boca da boneca de pano. É ela a personagem encarregada de dizer quantas asneiras queira, sem obrigação de respeito a qualquer autoridade.

A linguagem, negada a *Negrinha*, como disse Benjamin, é o cânone que nos aproxima da compreensão do conceito de semelhança. Tornar-se semelhante era impossível para *Negrinha*, que nem conseguia

¹³⁴ Em *A Barca de Gleyre*, Lobato confessa “Quando escrevo um desses livros ela me entra nos dois dedos que batem as teclas e diz o que quer não o que eu quero. Emília é o quer ser, e não o que eu quero que ela seja.”.

nomear a sua dor. Teria a boneca que causou, por sua ausência, a morte de Negrinha inspirado em Monteiro Lobato na criação de Emília, a boneca falante que, de certa forma é o *alter ego* do autor? Em que essas duas visões de infância coincidem e porque são acessadas juntas quando se pensa a infância no Brasil dos primeiros anos do século 20?

O século 20 começa para o Brasil com uma pulsão de progresso. As esperanças de um novo regime - a república, de uma nova lei – o novo código civil, a inserção pela primeira vez em fóruns e exposições internacionais. Surge uma nova música nacional, popular, oriunda das camadas mais pobres, levada às elites por músicos como Chiquinha Gonzaga, que toca para o presidente da república no palácio do Catete, em 1910. Uma nova sociedade se forma e se quer livre, culta, e por essa razão, questiona, busca modelos e cria suas próprias formas. A infância é uma área muito próxima dessa fase social. O Brasil começava a falar e, essa fala possibilitou um projeto de infância diverso daquele das gerações anteriores, fundado em padrões estrangeiros de ensino e de vivência.

O papel da literatura é o de ampliar a sensação não nomeada de vida e de morte de que estamos falando. Só a criação artística dará conta de provocar a experiência transcendental e nomeará sensações construídas a partir de vivências lembradas para formatar um novo modelo. A palavra nomeia os nós que a experiência literária apresenta na obra de Lobato: a questão da morte e a questão da possibilidade de liberdade. Escrever sobre a experiência da infância traça mapas para a compreensão de um espaço-tempo onde criatividade e liberdade são recursos internos, alívio às tensões. A palavra escrita nomeando questões ancestrais, como boa literatura, provoca reflexão sobre vida e morte e libertação do ego a partir de uma nova proposta para a infância. Curiosamente, em 1911, Lobato dizia ao amigo Godofredo Rangel ser incapaz de literatura e que em Areias¹³⁵, se convencera disso. Declarava-se nascido para ser pintor: *quando escrevo, pinto*.

Ainda com relação ao modo de observar os objetos, Lobato fez de Emília, a dona de um objeto mágico que servirá para comprovar todos os

¹³⁵ LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. Op.cit.

feitos do grupo de aventureiros do Sítio do Pica-pau Amarelo: uma *canastrinha*. A pequena caixa que em algumas aventuras é levada às costas pelo Visconde de Sabugosa, serve para a coleta de objetos emblemáticos e de provas ou lembranças das aventuras vividas.

As crianças haviam penetrado no templo, onde remexiam tudo. Emília botava no bolso pedacinhos de mármore destinados ao seu célebre museu.

[] Mesmo assim Emília não desistiu de levar para o seu célebre museuzinho “uma ponta da língua da hidra”. Abriu a canastra, tirou uma tesoura, com mil cautelas, para não envenenar-se, cortou a ponta da língua dum das cabeças esmagadas¹³⁶.

O objeto configura mais um aspecto da memória em Lobato. É na canastra que a boneca recolhe objetos continentes da memória das aventuras vividas; uma coleção com sentido próprio e, por isso, dotada de aspectos museais. A canastrinha da Emília tem as características que Gaston de Bachelard atribui aos móveis de guardar: armários, cofres, gavetas, caixas. São elementos ligados à intimidade onde, dada a profundidade do espaço, se mantêm os segredos; são objetos dotados de fechadura que se associam também à expressão de ter e ao senso de ordem. *Nos cofres estão as coisas inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. [...] o cofre é a memória do imemorial*¹³⁷. O autor ressalta a dialética do externo/interno que tais objetos guardam e consegue inferir um pensamento que é absolutamente pertinente com relação a Lobato: *Ele acumula o universo em torno de um objeto, num objeto. Ei-lo que abre os cofres, que condensa as riquezas cósmicas num pequeno cofre.*

Falamos então das riquezas cósmicas, dos valores humanos que a literatura consegue resgatar, voltamos à questão do centro, que é a busca do autoconhecimento. A identificação com esses tesouros cósmicos, que transcendem a mera descrição de fatos e desfile de personagens é que torna a literatura universal. E a obra de Monteiro Lobato, por sua profundidade e extensão, absolutamente digna de um museu que a represente e divulgue, um museu que seja uma canastra

¹³⁶ LOBATO, Monteiro. *O Minotauro*. São Paulo: Brasiliense. 1960

¹³⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Op.Cit.

aberta, com os tesouros expostos de modo a enriquecer não apenas o leitor/conhecedor, mas o visitante que encontre ali também subsídios para refletir sobre o que lhe vai na alma.

Como epígrafe das suas memórias Gabriel Garcia Marques escreveu: *A vida não é a que a gente viveu e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la*¹³⁸. A ideia se aplica à escrita de si, aos diários e às memórias e a tudo o que se revela na correspondência pessoal. É essa a máxima que, anos antes, Monteiro Lobato adotara em *Memórias da Emília*. Informara a boneca a Dona Benta que escreveria desde o dia do nascimento até o dia da morte, quando terminaria com a frase *Então morri...*, assim, com reticências. Quando na verdade estaria escondida e essa seria a única mentira das suas memórias.

Ao pretender escrever até o fim de seus dias, mas na verdade enganar a morte, Emília fala daqueles que escrevem suas memórias na busca da imortalidade. São inúmeros os exemplos, que de uma forma ou outra espelham a esperança de permanência. Jean Jacques Rousseau, preocupado com a manipulação de sua escrita voltou-se para o autobiográfico pensando nas gerações futuras e na recepção que elas darão finalmente a toda a sua obra¹³⁹. Chegou a confessar: *o desejo de glória deve ter-me incitado a publicá-los*.

¹³⁸ MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record. 2003

¹³⁹ ROUSSEAU, Jean Jacques. *Textos autobiográficos e outros escritos*. São Paulo: UNESP. 2009.

4.

A Relação Museu/Visitante/Literatura no Brasil

Na tentativa de apresentar um escritor ao público, muitos museus voltados para assuntos literários dão prioridade às biografias quando da construção de seus espaços expositivos. Neles os objetos ligados a pessoas e acontecimentos relevantes na sua vida podem tomar um aspecto metafórico e simbólico, sinalizando marcos, etapas, gostos, minúcias. Parece haver da parte do público uma necessidade de conhecer melhor o escritor que admira, e existir, da parte do escritor, muitas vezes, um desejo de se apresentar ao leitor. No entanto, os museus podem e devem ir além da apresentação biográfica.

No texto de Walter Benjamin¹⁴⁰ encontro a frase

As semelhanças percebidas conscientemente [...] em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do iceberg.

Benjamin chama a escrita de *arquivo de semelhanças*, construído sobre o fundo da dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. Nesse contexto dá ênfase ao duplo significado da expressão leitura, na qual a linguagem se tornou um *medium* em que as primitivas faculdades de percepção do semelhante se ajustam. Esse ponto de vista nos ajuda a compreender também a importância da construção da linguagem museográfica, aquela textual e imagética, que veicula a mensagem de um museu. Apenas reconhecendo ou reconhecendo-se numa experiência extrassensível que perpassa a questão da semelhança, o visitante apreenderá aquilo que é função e desejo do museu apresentar - a sua mensagem.

Muitas vezes, e isso não ocorre apenas no Brasil, a museografia falha nessa comunicação, destruindo qualquer possibilidade de transformação de uma visita ao museu em um ato de crescimento. Exposto tão somente às mensagens subliminares não exploradas que o

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter. Op.cit.

objeto museal possa eventualmente conter se destituído de informação mais profunda, o visitante pode perder a oportunidade de penetrar num mundo novo e rico, o do aprendizado e do conhecimento ¹⁴¹.

A partir do seu *arquivo de semelhanças* o indivíduo se deixa tocar por uma imagem, por um objeto. Não importa a tipologia do museu, se artístico, histórico, científico, biográfico, sua mensagem tem que ser capaz de emocionar e informar a partir dessa identificação. A museografia é o elo do museu com o visitante. Ela pode e deve tudo para tornar uma ideia compreensível e assimilável, mas não para tentar torná-la uma verdade absoluta, aceita incondicionalmente; a faculdade crítica deve ser estimulada, pois como já se disse inúmeras vezes ao longo deste estudo, a função principal de um museu é provocar a reflexão.

O terreno subjetivo, lugar em que o visitante deverá estar quando um museu lhe é apresentado, está relacionado à reação do homem comum aos acontecimentos sociais como verdadeiro impulso para o progresso. Kant refletiu sobre a Revolução Francesa e a sua relação com o Iluminismo, situações contemporâneas suas, no texto *Was ist Aufklärung*, publicado pelo filósofo no *Berlinische Monatschrift*.

Essa relação entre a questão filosófica elaborada e a sua situação na atualidade levou Foucault a estabelecer que a possibilidade de distinção e detecção de uma questão filosófica contemporânea ao sujeito que reflete gerou o discurso da modernidade. A tentativa de responder filosoficamente a uma questão formulada no presente está no cerne do que se estuda aqui: as possibilidades e condições de contato, uso, reação e reflexão do cidadão comum hoje, no século XXI, diante da efemeridade do que compõe o nosso ambiente, tanto material quanto imaterial. É com esse homem que o museu buscará dialogar.

¹⁴¹ Um exemplo desse tipo de falha, que nega ao visitante a chance de contato com a cognição, se viu na exposição sobre Modigliani (2012), quando apresentada no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (MNBA). As obras expostas, na grande maioria desenhos e esboços, pendiam das paredes distantes dos painéis de textos, sem maiores informações. A mesma exposição, apresentada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, recebeu outro tratamento. Uma pesquisa aprofundou os elementos que ligavam Modigliani aos seus contemporâneos cujas obras faziam parte da mostra, os textos foram apresentados em conexão com as peças e o circuito organizado num espaço mais amplo e agradável. Desse modo, pude verificar a reação dos visitantes, absolutamente diferenciada. No Paraná com muito maior interesse na leitura e demora diante de cada objeto exposto.

A transformação do cotidiano em memória é assunto prioritário no universo dos museus. O homem contemporâneo tem ao seu dispor diariamente e por meio de diferentes *mídias*, o acesso a notícias naquilo que se deliberou chamar *tempo real*: no momento em que ocorrem. Sua condição de espectador fica cada vez mais evidente. Dele se espera uma reação, uma opinião tão logo receba uma notícia. Cenas impactantes ou brutais, como a já citada destruição das torres nova-iorquinas, necessariamente provocam uma resposta emocional e espontânea: medo, revolta, tristeza ou júbilo, dependendo da área do planeta em que tais imagens são disseminadas. Dessas reações emocionais se formará um consenso psicológico que direcionará o que chamamos opinião pública.

Em um tempo em que as interações socioculturais se agilizam por meio da eletrônica, em que a geração e difusão de imagens e sons se intensifica e o seu armazenamento e uso demandam estratégias nas quais os próprios equipamentos rapidamente se tornam obsoletos e em que a globalização domina as relações humanas, é essencial compreender o comportamento emocional do homem comum.

É oportuno recuperar o pensamento de Nestor Garcia Canclini com relação à herança da globalização tecnológica, fenômeno dos anos 80 e 90: uma questão teórica e um dilema chave nas políticas sócio culturais, uma vez que o seu principal resultado do foi *interconectar simultaneamente quase todo o planeta e criar novas diferenças e desigualdades*¹⁴². A capacidade do homem contemporâneo de fazer uso do que está disponibilizado para o progresso deve ser estudada justamente no âmbito em que essas questões interferem na aquisição de capital cultural¹⁴³, ou seja na capacidade de assimilar e incorporar informações e vivências culturais.

Giorgio Agamben¹⁴⁴ teoriza sobre a relação do homem contemporâneo com aquilo que chama, numa ampliação do conceito de Michel Foucault, de *dispositivos*. Pondera que, além das prisões,

¹⁴² CANCLINI, Nestor Garcia. Diferentes, desiguais e desconectados.

¹⁴³ Para Bourdieu e Darbel, essa expressão do capital, à qual precede em importância apenas o capital econômico, trata prioritariamente da variável educacional e chega às realizações culturais diversas.

¹⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?: E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos. 2009

manicômios, fábricas, escolas, os computadores, a televisão, os celulares, as câmeras de vigilância, a caneta, a escrita, a literatura e a própria linguagem também possuem conexão com o poder de captura e subjetivação do desejo humano de felicidade, e se constituem em dispositivos. Esses dispositivos contemporâneos agem em processos de subjetivação e de *dessubjetivação* e não conseguem dar lugar à recomposição de um novo sujeito. A sociedade passa a ver *seus desejos serem comandados e controlados por dispositivos até nos mínimos detalhes*. Assim, é o oportunismo contemporâneo que influi na produção de obras literárias candidatas à imediata apropriação por outras mídias e admite a existência de instituições museais que, pelo uso excessivo da tecnologia e a dispensa do estudo, são meros veículos de mensagens de conteúdo reduzido ou truncado¹⁴⁵.

Agamben chama de profanação a restituição ao uso comum daquilo que foi tomado do cidadão pelos dispositivos, assegurando-lhe a integridade consigo mesmo e com o seu ambiente. A literatura e os museus têm o poder da profanação por oferecer ao homem comum, pressionado pelos dispositivos que lhe impõem uma incapacidade de se interrogar quanto aos seus desejos e necessidades reais, uma via de escape, uma porta para a emoção humana, para o devaneio, para a identificação com a alteridade.

Esse ponto de vista é importante quando decidimos pensar a respeito da maneira que o homem contemporâneo se comporta diante daquilo que a literatura pode lhe oferecer. A capacidade de orientar e controlar gestos, condutas e discursos, que caracteriza os dispositivos, estaria presente tanto na literatura como no museu, porém sem a força de coerção imediata que os dispositivos tecnológicos possuem. Não é vocação desses dois dispositivos, em comparação com o que ocorre com os dispositivos tecnológicos, *a cisão que separa o ser vivente de si mesmo*.

¹⁴⁵ Têm sido veiculadas imagens virtuais dos museus que se ainda estão em construção no Rio de Janeiro, que serão instalados em prédios ultramodernos, de *design* arquitetônico arrojado, como se eles já existissem. A imagem virtual tem apenas a função de enganar a sociedade e de vender uma ideia mal apresentada, mal projetada e urdida às escondidas, com o dispêndio de milhões de reais e sem a menor preocupação com a real demanda. Essa estratégia tem sido escolhida também para outros aparatos urbanos igualmente dispendiosos e que vão contra as necessidades reais da população.

Pois, como pensava Miguel de Unamuno o homem tem uma inquietação com relação à permanência: por não querer morrer o homem busca na literatura [e na memória] a eternidade. Nesse mundo no qual vivemos, ameaçador conforme atesta a violência disseminada pelos meios de comunicação, mas também ameaçado pelo próprio comportamento humano, a premissa levantada pelo autor espanhol toma vulto. Resistir à extinção pode significar uma aptidão para *devorar de maneira apocalíptica o livro da vida e o livro da natureza*.

Quando um livro é uma coisa viva, deve-se comê-lo, e aquele que o come, se por sua vez estiver vivo, se estiver efetivamente vivo, revive com essa comida¹⁴⁶.

A casa da memória é o museu. Não apenas por sua potencialidade, mas por sua capacidade de extrair das coisas os seus diferentes sentidos, materiais e metafísicos. É na busca da compreensão do que é interior e exterior no homem que o mundo dos museus se ajusta ao da literatura.

Um museu voltado para a literatura tem no estudo aprofundado do objeto o alicerce para a construção de uma ponte que levará o homem comum, o cidadão visitante, à obra literária. Toda e qualquer atividade de difusão apta a atrair, cativar e permitir a transposição do que se vê no museu para um terreno subjetivo, que é o lugar da reflexão e da real apreensão, tem que estar baseada no conhecimento do objeto. Partir do objeto pode levar inclusive a outras leituras, que ultrapassam aquilo que o museu apresenta. Daí se dizer que as leituras de um objeto são múltiplas e passíveis de serem levantadas por sucessivas pesquisas, já que o tempo faz com que cada objeto possa ser revisto e reestudado exaustivamente.

Quando Todorov fala do *abismo cavado entre a literatura de massa, produção popular, em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais – críticos, professores e escritores – que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores¹⁴⁷*, mostra um dos caminhos que o museu voltado para o mundo literário pode seguir. Estabelecer uma maneira de

¹⁴⁶ UNAMUNO, Miguel de. Op.cit.

¹⁴⁷ TODOROV, Tzvetan.Op.cit.

transpor o abismo, ligar o homem comum à obra literária fazendo uso de seus meios próprios: pesquisa, exposição e multi-meios sempre visando um tema enxuto: fazer com que a boa literatura possa ser considerada e procurada pelo homem comum.

As atividades oferecidas por um museu literário podem ajudar o visitante a passar da própria ignorância sobre um autor, uma obra, um estilo, ao conhecimento e, não apenas a aprender sobre eles, mas também a se interessar em buscar o próprio livro. Os museus podem e muitos já conseguem levar o visitante comum a querer conhecer a obra após ter conhecido o autor, sua vida, sua casa, ou partes de seu texto¹⁴⁸. É um processo que de certo modo enfrenta a cisão do sujeito provocada pelos dispositivos tecnológicos, pois traz em si a potencialidade de levar o indivíduo - leitor e visitante, a buscar nos seus recursos internos de emoção e de memória, o contato com o intangível por meio do universal que lhe é oferecido.

Unicamente nas formas e caminhos para descodificar, estudar e promover a difusão de um tema se formará a relação de um museu com o seu público. A concisão do tema promove a objetividade da mensagem, mas não implica em redução da sua leitura, que é infinita. Sendo o tema de um museu o literário jamais poderá apresentar uma exposição que trate de astronomia, de paleontologia, de samba, de imaginária – de qualquer assunto, que não seja pelo viés literário, partindo ou fazendo correlação com ele. Isso precisa ser dito tendo em vista a tendência dos museus brasileiros de sair do seu enfoque temático para promover eventos que tratam de assuntos sem qualquer conexão com o seu perfil.

Encaixa-se perfeitamente nessa ideia a expressão *tema pretexto*, usada por Todorov. O tema pretexto em um museu de literatura tem que ser exatamente isso, a oportunidade criada para se falar, ao final, da própria literatura. O desvio do tema retira do museu o *status* de consultor naquilo em que deve ter absoluto domínio e ocorre justamente pela falta desse domínio. Mesmo sendo a literatura um assunto tão amplo quanto a

¹⁴⁸ A constatação ocorreu durante as visitas realizadas, sempre acompanhadas de um primo visitante e leitor neófito, que após a visita, buscou a obra. Tal ocorreu nos museus dedicados a Camilo, Eça, Rosa, Poe, Balzac e Guilherme de Almeida.

historia do homem sobre a terra, quando ela for abordada numa atividade museal deve ser vista e apresentada em seu ambiente.

A insuficiência e a inadequação de pessoal e o interesse subjetivo nas próprias carreiras faz com que em muitas das instituições museais no Brasil projetos pessoais tenham prioridade como assunto de exposição, mesmo estando distantes do que esteja estabelecido como justificativa para a existência da instituição. O respeito aos estatutos nem sempre faz parte daquilo que as administrações superiores priorizam, mesmo que, do ponto de vista ético, o retorno à sociedade, em última instância a mantenedora das instituições governamentais, devesse constituir um compromisso. Se, por parte da sociedade não há cobrança e por parte da administração e do corpo funcional não há comprometimento, o que se vê é o escape aos objetivos estabelecidos para o funcionamento e para o aporte de fundos para as instituições culturais públicas.

Na *Revista de Historia da Biblioteca Nacional*, em 2007, o estudioso de museus Ulpiano Bezerra de Menezes, entrevistado, expôs a sua preocupação com essa transposição dos limites éticos em prol de questões particulares¹⁴⁹, infelizmente tão comum no Brasil. Os museus enfrentam aqui dois problemas principais: o oportunismo – que visa questões particulares e não a sociedade, e a incompetência em formar um público de museus, em atrair o interesse participativo da sociedade.

4.1.

O Visitante:

Uma das mais recentes preocupações dos estudiosos de museus é com o público; não apenas com o conceito de público de museu, com a sua identidade social, mas também com os métodos de avaliação dessa identidade.

Teixeira Lopes, estudioso português, questiona o que chama de *currículos ocultos de comportamento de público*, produto de uma visão das instituições culturais baseada na previsibilidade, bem como a

¹⁴⁹ “No Condephaat [] por exemplo, fizeram um pedido de tombamento da função – imaterial- de um teatro. Depois descobriu-se que era só para garantir a permanência do locatário .” Menezes, Ulpiano B. Entrevista citada.

necessidade *psicossociológica*, termo seu, que o pessoal institucional apresenta de reduzir a complexidade dos seus públicos. Não investigar, não observar e não avaliar o caráter e as expectativas do público visitante leva os museus a dirigirem-se a uma *comunidade imaginada*, a um *público pressuposto*. Apenas a comprovação científica, baseada nos instrumentos aptos a medir a continuidade ou a sistematicidade do afluxo de público pode garantir um real conhecimento qualitativo e quantitativo do público nas instituições culturais.

Em 1966, preocupados exatamente com essa questão, Bourdieu e Darbel¹⁵⁰ dedicaram-se a investigar o público dos museus de arte na Europa. Tema pioneiro, uma vez que a preocupação até então inexistia, perceberam eles o paradoxo existente no fato de os museus oferecerem *tesouros abertos a todos, porém interditados à maioria das pessoas*. Criou-se assim a noção de capital cultural, pelo deslocamento do terreno da economia para o da cultura, das diferenças criadas pela posse de bens materiais para a posse de bens simbólicos que distinguem o indivíduo: produtos resultantes da boa educação, do acesso às obras de arte e às obras literárias.

A discussão permanece atual. Os anos subsequentes demonstraram que uma mensagem museal raramente está apta a atingir diferentes níveis de recepção. Fechados em formulas museográficas e/ou mesmo lidando com temas que o grande público desconhece por não ter acesso cultural a eles, alguns museus acabam por obter um número muito pequeno de interessados. Realidade que fere a proposta atual dos museus que é a de *à maneira de um emissor de rádio ou de televisão propor uma informação que possa se dirigir a qualquer sujeito passível de decifrá-la e saboreá-la*¹⁵¹. Por mais ricos que sejam os *tesouros* mantidos nos museus, o uso cultural que se faz deles depende de uma capacidade de fruição, de certo modo a reboque da educação. Em alguns lugares, e acredito ser esse o caso do Brasil, a situação na verdade agravou-se e tentarei mostrar por que.

¹⁵⁰ BOURDIEU, Jean & DARBEL, Alain. *O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP. Porto Alegre: Zouk. 2007

¹⁵¹ BOURDIEU & DARBEL. Op.cit.

Ao Brasil, especialmente às instituições governamentais ou àquelas que pleiteiam subvenções governamentais, interessa hoje o quantitativo¹⁵², embora o número de visitantes nada tenha a ver com a qualidade de um museu e da sua mensagem. Essa valorização da quantidade é posterior a uma primeira reação aos estudos de Bourdieu e Darbel, uma espécie de corrida em busca de público, desencadeada nos anos setenta e oitenta, no Brasil e no mundo. A aposta na formação de público fez com que, àquela época, os museus passassem a buscar o trabalho conjunto com os estabelecimentos de ensino. A ideia era investir no público em idade escolar, criar parcerias que estruturassem atividades e projetos aptos a atender currículos escolares, criando assim uma consciência da importância dos museus para o futuro cidadão, que se tornaria um visitante fiel e participante¹⁵³.

Na mesma ocasião, no entanto¹⁵⁴, tinha início a modificação no próprio sistema educacional do país. Junto com a educação, desvirtuada lentamente em seus princípios de formação de cidadãos a partir do ensino fundamental, as instituições culturais, entre elas os museus, entraram num período de degradação. A deterioração da educação pública no Brasil fez ampliar a divisão entre os cidadãos que têm efetivamente acesso a um ensino de qualidade e a grande maioria, à qual os governos nas três instâncias, federal estadual e municipal, oferecem o mínimo, num processo perverso que forma elite e subalternos. O mero acompanhamento pela imprensa dos resultados de exames nacionais e

¹⁵² *Os mais de dois mil museus que hoje existem no Brasil são instituições públicas e privadas, visitadas por 20 milhões de pessoas por ano, e que geram mais de dez mil empregos diretos. Isso demonstra a importância da área para o desenvolvimento do país.* Gilberto Gil, Ministro da Cultura, em documento de apresentação da Política Nacional de Museus.

¹⁵³ Na década de 70 no Brasil, deu-se à educação um papel que redimiria o museu de todas as culpas anteriores, como suporte ideológico das elites. Agora, o museu seria instrumento essencial de transformação da sociedade pela educação. MENESES, Ulpiano Bezerra de. *O Museu e o problema do conhecimento*. in Anais do IV Seminário sobre museus-casas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 2002.

¹⁵⁴ *A Lei de Diretrizes e bases do período militar (promulgada em 1971) foi substituída por outra, promulgada em 1996. [] A discussão sobre as questões educacionais se tornaram matéria de interesse de profissionais que haviam sido impedidos de atuarem em suas funções por questões políticas e que passaram a assumir postos na área da educação e a concretizar discursos em nome do saber pedagógico embora pertencessem a outras áreas, distantes do conhecimento pedagógico.* Jose Luiz Paiva Bello. *Educação no Brasil: a História das rupturas*. 2001.
<http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb14.htm>

aferições relativas à proficiência das diretrizes educacionais em curso¹⁵⁵ nos põe cotidianamente a par da grave situação.

Recorro à tese de Rogério Schlegel¹⁵⁶, voltada para a relação educação/ formação política e cidadania, que se apoia em relatórios e gráficos sobre o ensino fundamental, médio e superior atualmente no Brasil, para tentar compreender o processo. Percebe-se pela análise das diretrizes educacionais no Brasil que apesar da massificação do ensino com ênfase na população de renda mais baixa e de capital cultural mais baixo¹⁵⁷, o número de vagas oferecidas nas escolas não corresponde a um efetivo ganho em termos de aprendizado, apreensão de conhecimento e formação de estruturas cognitivas que habilitem ao uso do que foi transmitido. É uma *evolução profundamente negativa* em termos de retenção de conhecimento e desenvolvimento das capacidades dos alunos. Pouca quantidade, baixa qualidade e grande desigualdade são as conclusões do autor, que acrescenta a posição desconfortável do Brasil na comparação internacional.

A partir da derrocada da educação, o museu também perdeu a batalha. Não se formou no Brasil um público de museu. Os eventos, as grandes exposições, muitas adquiridas prontas de instituições estrangeiras¹⁵⁸, que nos últimos vinte anos têm sido montadas nas principais cidades brasileiras, não refletem um trabalho museológico nacional; o grande afluxo de público nessas exposições se deve ao caráter de evento privilegiado pela *mídia*¹⁵⁹ que de maneira alguma colabora para formação de público de museu.

¹⁵⁵ A título de exemplo: Os resultados obtidos em testes realizados pelo Sistema de Avaliação da Educação Básica (SAEB), MEC, que revelou que 65% dos alunos do 5º ano do ensino fundamental não tinham aprendido o mínimo adequado. O Globo, 27 de agosto de 2011.

¹⁵⁶ SCHLEGEL, Rogério. *Educação e comportamento político. Os retornos políticos decrescentes da escolarização brasileira recente*. Tese. Departamento de Ciência política. USP. 2010.pdf.

¹⁵⁷ Há desde os anos 2000 uma tentativa de rever o conceito, aplicando-o a políticas sociais empreendidas pelos órgãos governamentais e por variados aparelhos privados da sociedade civil, especialmente na América Latina, com a pretensão de reinterpretar as relações socioculturais. Por tal perspectiva, a despeito da pobreza material, os pobres latino-americanos se transmutariam em ricos de espírito, constituindo-se em reservatório da cultura nacional. Idem.

¹⁵⁸ Por exemplo, Rodin, no MNBA, RJ1995; Camille Claudel, no MAM-RJ 1998; Invenções de Da Vinci, no MAM-SP, 2007; Darwin, no MHN- RJ 2008.

¹⁵⁹ Muitas vezes está associada à “compra” da mostra uma grande rede de comunicação, o que facilita e incrementa a divulgação pela televisão, em horário nobre.

Outras exposições, realizadas no Brasil e com grande sucesso, estão absolutamente desvinculadas do trabalho habitualmente desenvolvido nos museus. São produtos culturais financiados por grandes verbas, entregues a curadores que não mantêm qualquer relação com a instituição museu. Na maioria das vezes esses curadores são ligados às artes visuais ou a outras áreas culturais. Em suas concepções o objeto museal entra sempre e apenas como ilustração¹⁶⁰. Alguns desses eventos têm sido extremamente bem sucedidos, inclusive em termos de público¹⁶¹, mas o que se pretende estabelecer aqui é que de modo geral elas não refletem um caráter museológico com relação ao objeto exposto. E quando são museus tradicionais que sediam esse tipo de exposição temporária com divulgação privilegiada, não se estabelece qualquer continuidade em termos de produção de uma nova exposição atrativa¹⁶². *Ao terceirizar [o museu] vai perdendo densidade, continuidade, não forma pessoal nem público. As curadorias valem como uma vala comum dos museus, que assim se dispensam de organizar suas exposições*¹⁶³.

Esta tese preocupa-se apenas, como já se disse, com a instituição museu, em concepção e estruturação, e os eventos realizados por centros culturais, bibliotecas e afins não estão no escopo da análise, que trata da instituição museu e da sua capacidade, mesmo que apenas potencial, de atender à sociedade, consciente ou não de suas demandas. Trata da possibilidade de, nesses termos, atender à literatura como local de estudo e difusão. A questão aqui abordada refere-se à frequência aos museus como parte da vida cotidiana, como participação social e cultural.

A tentativa de ampliação do público de museus no Brasil parece ter fracassado em virtude de uma série de situações. Mas pode-se apresentar como principal a modificação, a partir do final dos anos 90, da maneira de encarar quantidade e qualidade: a questão da distribuição das verbas públicas pelas instituições da área de cultura (o menor orçamento

¹⁶⁰ Ulpiano Meneses chama esse tipo de exposição de *arrasa-quarteirão*, eventos custosos que abrem a porta para a mercantilização dos museus. Revista de Historia da Biblioteca Nacional. 2007.

¹⁶¹ São excelentes exemplos as exposições do Museu da Língua Portuguesa sobre as obras de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Jorge Amado.

¹⁶² Cabe lembrar o conceito estabelecido para museus nesta tese, no qual não se inserem instituições como o Museu da Língua Portuguesa e o Centro Cultural do Banco do Brasil, entre outros.

¹⁶³ MENEZES, Ulpiano. Revista de Biblioteca Nacional. 2007.

da União) e mudanças na legislação de incentivos fiscais. A aplicação de reservas financeiras privadas mediante incentivos fiscais em projetos culturais muitas vezes valoriza o quantitativo de cidadãos a serem atendidos pelas atividades, eventos e medidas subsidiadas.

A busca por recursos financeiros atropelou os projetos continuados envolvidos com a formação de público, não apenas junto às escolas, mas também junto à sociedade. Os museus haviam se aproximado de associações de moradores e de associações civis buscando atrair seus participantes com projetos que visavam principalmente à fidelização. Ulpiano Bezerra de Meneses¹⁶⁴ assim mencionou essa fase desperdiçada da história recente dos museus.

Nos anos 80, então, é o conceito de comunidade que vai estabelecer a referência fundamental para o museu. Mas se tratava, de novo, de um conceito formulado na melhor das intenções, porém sem qualquer consistência social: nunca se explicitaram, por exemplo, as relações dessas “comunidades” com a estrutura de uma sociedade de classes cada vez mais segmentada e injusta¹⁶⁵.

Com relação à gestão de cultura no Brasil contemporâneo, vale recorrer à pesquisa do IBGE (2001 - 2005) referente aos municípios brasileiros, o MUNIC, que incluiu a busca de um perfil censitário dos nossos equipamentos culturais. Hamilton Faria¹⁶⁶ já anunciara em 1997 uma visão das secretarias municipais de cultura como *sem significância*.

Sempre foram secundarizadas: orçamentos mínimos (nunca superiores a 2%), com pessoas pouco especializadas e uma presença zero à esquerda no debate político.

Essa imagem é ainda atual e apenas reverbera as esferas federal e estadual de cultura no Brasil. Em 2006 o mesmo IBGE via MUNIC distribuiu um suplemento a ser preenchido pelos órgãos municipais responsáveis pela área de cultura. Ficou claro que embora todos tenham respondido positivamente com relação à existência de uma política

¹⁶⁴ MENESES, Ulpiano Bezerra. op.cit.

¹⁶⁵ MENESES, Ulpiano Bezerra. op.cit.

¹⁶⁶ FARIA, Hamilton. *Uma política cultural para a cidade de São Paulo*. In *Cidadania cultural. Leituras de uma política pública*. São Paulo: Instituto Polis. 1984

cultural municipal, a visão de cultura como campo autônomo parecia prejudicada: 12% das secretarias municipais de cultura estavam subordinadas a outras secretarias e 2,4% dos municípios não possuíam qualquer estrutura ligada à cultura.

Vale dizer que a partir dos anos 70 a noção de cultura, por influencia das políticas de direitos das minorias, começou a ser afetada. No terceiro mundo principalmente, passou-se a uma valorização do regional e do autóctone¹⁶⁷. Tal prática muitas vezes inclui um direcionamento da mensagem ou, aquilo que um museu deve sempre evitar, a subordinação a ideias impostas pelo poder. Por outro lado, nesse mesmo período, teve início aquilo que Ulpiano Meneses chama de era do *show business* nos museus, ou seja, em pouco tempo não havia mais diferença entre museu e qualquer [outro] equipamento de diversão¹⁶⁸. Tudo começava a querer *a aura de cultura* para legitimar-se.

Os museus deixaram então, por pura incompetência e com raras exceções, de dedicar-se às suas tarefas estruturais para promover eventos que arrecadassem público não importando sua relevância na relação com os perfis institucionais ou com a comunidade¹⁶⁹. Verbas eram assim obtidas e gastas numa inversão de valores, ao satisfazer as esferas as governamentais em suas políticas ou empresas patrocinadoras e não a sociedade. Citando Nestor Garcia Canclini,

Em vez do livre jogo estético e econômico entre produtores culturais, o interesse de empresas dedicadas ao entretenimento ou às comunicações é que influem naquilo que se edita, se filma ou pode abrigar-se em museus.

¹⁶⁷ Canclini chama o processo de segregacionista. *Objeta-se que a autoestima particularista conduz a novas versões de etnocentrismo: da obrigação de conhecer uma única cultura (nacional, ocidental, branca, masculina) passa-se a absolutizar acriticamente as virtudes, só as virtudes, da minoria a que se pertence. O relativismo exacerbado da "ação afirmativa" obscurece os dilemas compartilhados com conjuntos mais amplo. [...] A vigilância do politicamente correto as vezes asfixia a criatividade linguística e a inovação estética. Op.cit.*

¹⁶⁸ Há, de algum modo, nesse comportamento uma referência à sociedade do espetáculo, expressão criada por Guy Debord, centrada na alienação como consequência de um tipo de organização social na qual, por influencia do capitalismo, o espetáculo tornou-se um modo da burguesia dominar o proletariado.

¹⁶⁹ Há museus, como o Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, que abrem seus espaços para festas, especialmente as de casamento, com o único e vil objetivo de arrecadar fundos.

Museus são instituições perenes¹⁷⁰, guardiãs de acervos que devem estar abertos efetivamente a todos, capacitadas a atender a todos os níveis de percepção, de recepção e de compreensão. Somente criando uma identidade com o museu e com aquilo que ele oferece, o visitante se tornará *fiel*.

No caso de museus de arte ou especificamente de literatura, o maior empecilho nessa empreitada é a falta de “leitura”. O brasileiro médio desconhece, porque não lhe são oferecidos como base no ensino fundamental, conceitos musicais, de arte e lhe falta o hábito da leitura.

Faço então menção a dados publicados em artigo de Ricardo Sant’anna Reis¹⁷¹ em 2009, sobre pesquisa realizada pela Câmara Brasileira de Papel e Celulose e suas conclusões: em 1300 municípios brasileiros não existe nenhuma biblioteca pública; o país como um todo tem apenas cerca de 1 500 livrarias, mais ou menos a mesma quantidade existente na cidade de Paris; cerca de 1% da produção editorial brasileira é comprada pelo setor público para distribuição nos estabelecimentos de ensino (contra, por exemplo, 30% nos Estados Unidos) e 78% da compra de livros no Brasil ocorre nas regiões Sul e Sudeste. Preocupa-se o autor com o *não habito*: da leitura, da boa música, de ir ao teatro, de visitar exposições, de frequentar museus.

A falta de hábito da boa leitura é, na visão de Tzvetan Todorov, consequência do precário ensino de literatura nos liceus franceses¹⁷². Ensina-se tudo o que cerca a obra - as resenhas dos livros nos jornais, biografias, possíveis protótipos, variantes da obra, numa abordagem externa. As próprias obras literárias porem não são lidas e assim, uma análise feita a partir do enfoque interno, que envolve o subjetivo, não ocorre. Para Todorov são as palavras literárias que ajudam a ordenar sentimentos e o *fluxo dos pequenos eventos que constituem a vida*; com a boa literatura aprendemos sobre a condição humana.

¹⁷⁰ A afirmação foi recentemente negada pela desativação do Museu dos Teatros, no estado do Rio de Janeiro, sem qualquer satisfação à sociedade, inclusive sobre o destino do acervo, sem repercussão alguma por parte da mídia, ou das classe ligadas aos museus e às artes cênicas.

¹⁷¹ REIS, Ricardo Sant’anna. *A revolução pela leitura*. In: Renovarte. Ano II.N.2. UBE. Rio de Janeiro.2008

¹⁷² Todorov trata do fenômeno na França, mas podemos assimilar sua aplicabilidade na situação brasileira.

A essa preocupação, no caso brasileiro, podemos acrescentar a questão da educação, dada a discrepância entre as políticas educacionais e o que é posto em prática, principalmente nas escolas públicas. A falha na educação no Brasil, com seus problemas estruturais, reflete-se na relação do museu com o seu público. É preciso obter uma forma de dialogar com um contingente humano cujo capital cultural está a cada dia mais baixo.

Se há por parte de alguns dos nossos museus um esforço para se comunicar com o público escolar, essas ações educativas estão limitadas pelos padrões do ensino, que pouco contribuem para o diálogo. Muitos museus investem na orientação dos professores para que eles sejam intermediários entre o museu e o aluno. Mas isso leva tão somente a uma adequação do museu ao baixo patamar educacional, arriscando-se a visita ao museus a se tornar uma espécie de ilustração da grade curricular ou a se constituir apenas numa atividade de lazer¹⁷³. Quanto ao esforço dos setores educativos dos museus, com raras exceções, o resultado está sempre subordinado às questões de verba e principalmente de gestão, já mencionadas.

Ao tratar do aspecto educação na relação com os museus, não me refiro portanto aos serviços educativos, que tentam obstinadamente a comunicação com o educando, mas sim à impossibilidade de constituição de um público formado para compreender a mensagem do museu e inserir os museus na sua rotina cultural. Bourdieu e Darbel lembram que *não existe nenhum ensino racional para o que não se pode aprender e alerta que cabe tão somente criar as condições favoráveis para que despertem as virtualidades adormecidas em qualquer pessoa*¹⁷⁴.

Ana Mae Barbosa participando como observadora, em 1988, de uma discussão sobre a qualidade da educação em museus de arte norte americanos, promovida pela *Getty Foundation*, concluiu que havia questões semelhantes a algumas com as quais nos defrontávamos e que hoje ainda perduram: interpretações subjetivas do que seja arte,

¹⁷³ Minha prática no atendimento a visitas escolares desde 1972 até aproximadamente 2000, confirmou que a maioria dos professores se refere à visita a um museu como “passeio”.

¹⁷⁴ BOURDIEU 7 DARBEL, op.cit.

informações rasas ou herméticas demais nas etiquetas e *folheteria*, (características que apontam para o não conhecimento do público do museu). Da parte do público, o desprezo pelo texto e pela *folheteria* e a incapacidade de perceber a identificação entre museu, cultura e cidadania.

Convém ainda lembrar que assim como existem os objetos-fetichê, existem os museus-fetichê, aqueles que são procurados pela massa, que se tornam pontos turísticos e que, portanto, lidam com uma tipologia especial de visitante: o eventual. Museus como o Louvre, cuja visita faz parte da visita turística ou cultural a Paris, e o Metropolitan de Nova Iorque, e se incluem na categoria aparte, por estarem ligados a um estilo de comportamento em sociedade. O turista é uma categoria especial de visitante: pode ser um primo visitante, pode estar retornando ao museu, até mesmo para uma eventual exposição temporária, porém é um público flutuante, que não forma vínculo. Para Bourdieu e Darbel *o turismo reativa sentimentos de obrigação constitutivos do sentimento de fazer parte do mundo culto*. Lembrem ainda que o turismo não é independente da situação social e conseqüentemente da instrução. A amplitude dos deslocamentos turísticos está vinculada à profissão, à renda e, observação minha, às necessidades sociais de ascensão.

Não cabe a esta tese aprofundar-se na análise das perdas já ocorridas e nem no que se antevê em termos de formação de cidadania. Cabe apontar o problema, que interfere na base da relação que os museus devem e precisam estabelecer com a sociedade.

4.2.

O Estudo de Público

Voltando ao estudo de público, aquilo que Teixeira Lopes apontou trata, na realidade, da falta de mecanismos de estudo e aferição de visita e o seu mascaramento, quer por idealização (o museu supõe que seu público seja tal), quer por ridícula falsificação (instituições que

nas aferições incluem os passantes pela calçada do museu¹⁷⁵, os que visitam apenas seu jardim, os que vêm para um evento e são obrigados a assinar um livro de registro de visitantes)¹⁷⁶.

A aferição do público de museus no Brasil ainda está em fase experimental; não foi sistematizada. As políticas culturais e as vertentes privilegiadas de abordagem teórica nesse campo variam conforme a mudança na política governamental. Instrumentos técnicos escolhidos para a aferição de público ou para a própria catalogação de acervos museológicos¹⁷⁷ são construídos apoiados em ondas de prevalência de determinada filosofia, geralmente importada e, na maioria das vezes, não têm suas existências continuadas nos mesmos moldes.

Amplia a noção de público o universo aberto com o uso da rede de comunicação via *internet* que, possibilitando o acesso à distância, torna visitantes, inclusive possivelmente fiéis, os virtuais. O conceito de público se amplia também por meio das atividades e eventos promovidos pelos museus também via *web*. Mesmo os museus mais pobres, tanto em verba quanto em aspectos museográficos e museológicos, têm hoje um *website* próprio ou alojado no *site* da sua cidade. Se não é possível a visita virtual, é possível por tais meios tomar conhecimento dos aspectos formais dessas instituições.

Hoje no Brasil o governo federal aposta no projeto *Observatório de Museus e Centros Culturais*¹⁷⁸, inspirado em iniciativas francesas, experimental e pessoal (resulta da iniciativa de alguns estudiosos), que

¹⁷⁵ Chama-se *Espaço Muro* uma exposição de pôsteres afixados no muro do Museu do Índio, RJ, contabilizado, segundo o diretor do museu por um funcionário que fica atento às pessoas que transitam pela Rua dos Palmeiras e, de alguma maneira, “visitam” a exposição. Em 2008, o total declarado foi de 54.000 visitantes em 2008. ABREU, Roberto da Silva. *Eu não sabia que podia entrar. Com a palavra o visitante do museu Casa de Rui Barbosa*. Dissertação. CPDOC. FGV.pdf.

¹⁷⁶ Em 1999 o público de uma apresentação da escola de Samba São Clemente, que homenageava Rui Barbosa, evento realizado nos fundos da Fundação Casa de Rui Barbosa, fora do horário de visitação, foi obrigado pela Diretoria da instituição a passar pelo interior do museu, deixando a assinatura no livro de visitantes.

¹⁷⁷ O *Thesaurus para acervos museológicos* foi elaborado a partir de um trabalho conjunto dos museus federais que tentavam, nos anos 80, instaurar uma linguagem única para seus instrumentos de catalogação e busca. Tendo em mão o material coletado, após a extinção do Programa Nacional de Museus, profissionais do Museu Histórico Nacional publicaram precipitadamente o trabalho que por essas e outras razões de fundo técnico e teórico, apresenta falhas graves.

¹⁷⁸ O Observatório de Museus e Centros Culturais (OMCC) é um programa de pesquisa e serviços sobre os museus e instituições afins. Propõe a criação de um sistema, em rede, de produção, reunião e compartilhamento de dados e conhecimentos diversos sobre os museus em sua relação com a sociedade. Reúne instituições culturais variadas, promovendo o intercâmbio entre museus de arte, de ciência, e demais classificações temáticas do campo cultural.

<http://www.fiocruz.br/omcc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>

não favorece a totalidade dos museus brasileiros nas suas várias instâncias e fica incapacitado para a projeção de um quadro real do público de museu no país.

O descompasso entre o governo federal e os institutos públicos envolvidos com museus no atendimento à Política Nacional de Museus¹⁷⁹ se reflete, primeiramente pelo fato do não cumprimento da obrigatoriedade legal da efetivação de museólogos nos quadros de instituições públicas ou privadas que possuam acervos museológicos. Ocorre também que muitos museus não existem efetivamente; são criados por um decreto e subsistem sem pessoal qualificado, sem estatuto, sem orientação, sem perfil, sem público e sem condições de existir como instituição museal¹⁸⁰. Servem aos poderes políticos e às suas necessidades de colocação de pessoal (não qualificado), de satisfação a instâncias superiores que cobrem ações na área da cultura, a compromissos que passam ao largo da sociedade e seu bem-estar.

Myrian Sepúlveda dos Santos em artigo publicado na *Revista Brasileira de Ciências Sociais* acaba por apontar essas mesmas conclusões, embora tenha partido, por alegada falta de dados, de premissas errôneas. Seu artigo não demonstra acesso à política para museus em vigor nos anos 80, quando efetivamente o Ministério da Cultura, entregue a Celso Furtado, investiu na tentativa de criar um sistema nacional de museus e de programar uma linguagem única, tendo já em vista as possibilidades da informatização. Na ocasião o próprio IBGE mantinha uma pesquisa direcionada sobre os museus, seus acervos, seus programas e seus projetos. Santos acerta ao indicar como razões do fracasso dos museus em termos de ampliação e fidelização de público, a dificuldade na construção de um perfil e a resistência em dar continuidade a projetos técnicos. Além da forte dependência do poder público, que nomeia os gestores e muitas vezes cargos técnicos, segundo critérios político-partidários. Esse é, na verdade, um dos mais graves

¹⁷⁹ Vide http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf. (documento datado de 2007).

¹⁸⁰ *Um bom exemplo é o Museu da Imagem e do Som de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, de âmbito estadual que, criado em 1997 foi reinaugurado em maio de 2011, nos moldes anteriores, Isto é, sem ter estatuto e sem museólogo em seus quadros.*

problemas dos museus e da cultura de modo geral no Brasil, já que indica a impossibilidade de se trabalhar num campo autônomo. Disse Santos, citando as conclusões do estudo de Bourdieu e Darbel, que quanto mais o campo do conhecimento for autônomo menos ele dependerá da política, da economia ou da religião. Oitenta por cento dos museus brasileiros são públicos e estão sujeitos a gestão descrita.

No entanto, apesar de contar com uma carreira estruturada por lei federal, a de museólogo, os museus estão entregues a qualquer um. Muitas das pessoas que escrevem sobre museus ou se envolvem com eles, não têm conhecimento da causa, da história dos museus no Brasil, das peculiaridades técnicas, teóricas e metodológicas do trabalho na área. Muito colaborou nesse processo a inoperância dos conselhos de profissionais de museus - federal e regionais, e dos gestores de museus, incapazes e incapacitados para fazer aparecer junto aos financiadores da área de cultura a relevância do museu como instituição formadora de consciência e de cidadania. O pessoal qualificado não ocupou seus espaços nessas instituições. Nos últimos anos o IPHAN e o recente IBRAM promoveram a criação e a ocupação de cargos de museólogo nos museus federais, porem em número muito inferior ao necessário.

O visitante de um museu é um espectador, aquele que *está fora da ação e por esse aspecto apto a compreender o seu significado*¹⁸¹. Ao entrar num museu ele pretende ver, apreender, receber alguma informação ou mensagem¹⁸². Invariavelmente o resultado final desse percurso será um ato de julgamento. Trabalhando com esse ato, para construí-lo e depois analisá-lo, é que os museus deverão se estruturar. A construção do circuito de um museu, o arranjo dos objetos e dos textos numa sequencia (ou não sequencia), a adoção de determinada linguagem, de determinados recursos, de aparelhagem, tecnologia, de imagens visuais ou não, é o primeiro passo no sentido de produzir uma

¹⁸¹ ARENDT, Hannah. Op. cit.

¹⁸² No estudo já citado Ulpiano Meneses cita como objetivos do cidadão que vai ao museu a fruição estética, o deleite afetivo, e a busca de informações e afirma que as relações entre a subjetividade e a mensagem museal parra por alguma coisa constitutiva do ser humano no exercício da sua plenitude.

mensagem¹⁸³. A mensagem adequada ao público daquele museu, mas também ao público em geral. Do julgamento do público, e em especial do visitante de primeira vez, dependerá o retorno.

Tomo como exemplo positivo a visita realizada e descrita pela museóloga e estudiosa Ana Cristina Carvalho ao Museu Paul Casals¹⁸⁴. De antiga moradia de verão, (mal) arranjada com moveis inadequados e sem significado, após estudo profundo que incluiu o estudo de público, o museu Casals passou a, antes do percurso do circuito propriamente dito, introduzir o visitante num ambiente em que apenas se ouve uma peça musical executada por Casals ao violoncelo¹⁸⁵. Criou-se assim o instante da emoção pura, no qual nada precisa ser dito. Aquele é o artista e sua arte e, depois de apreender sobre sua (própria) sensibilidade e refeito, vai o visitante/espectador, percorrer o circuito que falará da vida e obra de Casals, bem como da sua relação com a cidade de Sant Salvador, onde fica o museu. Ao seu visitante o museu-casa de Paul Casals oferece experiências sensoriais diversas, experiências de memória e de informação de dados. A visita termina com um concerto.

Esse exemplo nos mostra que a relação do visitante com um museu deve acontecer por diferentes perspectivas: sensorial, intelectual, didática, lúdica. O museu terá concluído com êxito a sua missão se, ao final da visita, o visitante ainda estiver preenchido pelo momento vivido.

Citando um exemplo negativo reporto-me à recente exposição sobre o neo concretismo realizada no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Apoiada apenas pela reprodução (mural) do Manifesto neoconcreto, expunha-se ali documentação, fotografias, vídeos e objetos absolutamente fora de contexto e de vínculo informativo. O possível visitante neófito não teria como alcançar a mensagem apresentada pela

¹⁸³ *Não se pode trabalhar numa exposição como se trabalha em um texto. Você tem que usar, essencialmente, a linguagem básica do museu – a do espaço, para fazer com que os objetos apareçam nas suas articulações. É bom evitar que o texto seja apenas um fio condutor, com as peças apenas confirmando aquilo que ele diz.*

¹⁸⁴ Av. Palfuriana, 59. Sant Salvador, El Vendrell Tarragona. Espanha <http://www.paucasals.org/>

¹⁸⁵ *Por um momento eu pensei que seria uma visita guiada, mas de repente a moça se vai e eu estou só, a iniciar a minha caminhada pelas salas da casa de Pablo. Vejo o seu violoncelo. Paro, e a música então começa a tocar; só depois eu percebo os sensores, que são acionados quando me aproximo. [...] Esperei e logo abri a cortina para que eu entrasse e sentasse em um dos bancos de veludo vermelho em uma sala ricamente decorada com pinturas nas paredes. A intensidade da luz diminui e a música invade o espaço, meus ouvidos, meus sentidos. Mais uma vez a emoção tomou conta de mim.* CARVALHO, Ana Cristina. *Novas propostas de museografia em museus-casas.* [s.n.t] (cópia xerográfica.) 2006

exposição. Além disso o material exposto não fora tratado do ponto de vista físico – higienizado, o que lhe dava péssima aparência; objetos criados para serem manipulados ostentavam enormes etiquetas contendo as palavras **Não toque**, em flagrante desconhecimento da própria proposta estética do movimento.

Apenas a avaliação da experiência do visitante poderá garantir ao museu a certeza da qualidade do seu serviço. A experiência da visita é a resposta ao trabalho realizado, daí a necessidade de critérios diversos de avaliação a serem aplicados. Se, consciente do seu papel de financiador dos museus públicos na qualidade de pagador de impostos, o visitante se reservasse o direito da crítica, estaria prestando um relevante serviço à cultura. Crítica não apenas com relação ao conteúdo, mas também às formas de apresentação e atendimento nos museus e instituições congêneres. No entanto essa não é uma das características, ainda, do público brasileiro de museus. Se uma espécie de *perfil acomodado* reduz as queixas e críticas aos mais diversos atendimentos sociais, comerciais e mesmo políticos, que dirá desse atendimento cultural e educativo, que o grande público vê como uma *benesse*.

Os museus que fogem do estudo da opinião e da crítica por parte dos visitantes colaboram com a ideia de Teixeira Lopes já citada, de *publico pressuposto*, que é um público sem fisionomia, sem identidade, apenas contabilizado. Nos museus norte-americanos é comum que o público interfira diretamente nas atividades desenvolvidas pelos museus, principalmente por meio das associações de amigos. Os usuários dos museus chegam a exercer funções não técnicas, em geral de atendimento a público ou trabalhos administrativos.

A aposta no valor social do museu é essencial para a construção de uma política de comunicação que tenha o visitante como foco. Os visitantes de museus apresentam múltiplas necessidades que só serão descobertas por meio de pesquisa que deve seguir os moldes das pesquisas de público em geral, aquelas realizadas pelos órgãos de comunicação. O conhecimento qualitativo do público do museu irá interferir, por meio de um sistema de retroalimentação, no próprio objetivo do museu. Conhecer o espectador nas suas próprias razões de

interpretação da mensagem museal, compreende-las e lidar com elas, é o primeiro passo para um diálogo plausível que leve à finalidade de toda essa ação cultural: comunicar ideias e provocar a reflexão e a transferência de conhecimento.

5.

Os Museus e a Leitura museal

Museus, bibliotecas e arquivos são instituições similares e integram a área da ciência da informação; apresentam semelhanças entre si por sua vocação ligada à preservação da memória. No entanto diferem essencialmente no que tange aos aspectos técnicos de classificação, de foco e de amplitude de estudo e principalmente de forma de comunicação com a sociedade. Essas diferenças essenciais precisam ser apontadas no momento em que se estabelece o objeto desta tese. A especificidade dos museus e de seu funcionamento, tanto do ponto de vista de conteúdo como de método de pesquisa e comunicação precisa ser esclarecida para a compreensão daquilo que se deseja provar: a capacidade dos museus de trabalhar com a matéria literária.

As diferenças existentes na forma de gerir os patrimônios bibliográfico, arquivístico e museológico se prendem à interpretação das informações integrantes dos respectivos acervos. Nas **bibliotecas** o método de classificação de acervos inclui a elaboração de fichas e algum tipo de indexação de dados que norteará a construção dos instrumentos de consulta. Assim também funcionam os **arquivos**, embora adotando técnicas de catalogação e regras diversas. Arquivos e bibliotecas disponibilizam dados para que o usuário realize o seu estudo, a sua pesquisa. Não se preocupam, eles próprios, em gerar uma pesquisa sobre seu acervo, como acontece nos museus. Existem arquivistas e bibliotecários pesquisadores, porém não com a incumbência de ampliar as informações a serem disponibilizadas para a sociedade¹⁸⁶.

¹⁸⁶ A respeito da estruturação do pensamento arquivístico em comparação com a teoria museológica conforme instalados na Fundação Casa de Rui Barbosa, escreveu Rita Gama: *Foi uma questão técnica o enfoque dado pelos profissionais de arquivo à classificação sem interpretação ou análise, o que levou à completa desvinculação entre os acervos documental e museológico. A busca de elementos históricos e comprobatórios foi construindo um novo caminho para o Museu. São inúmeros os exemplos de peças arquivísticas que fazem em conjunto com as museológicas, uma leitura ampliada da Cultura Material que circulou nesse espaço. As evidências nos documentos pessoais de Rui Barbosa serviram para a formação de um novo estatuto de investigação [no museu].* Silva, Rita Gama. Cotidiano e cultura material: objetos de escrita e evidências na correspondência pessoal de Rui Barbosa. Abril de 2010. Aguardando publicação na série Estudos sobre o Acervo do Museu Casa de Rui Barbosa [Vol. VIII]. Fundação Casa de Rui Barbosa.

Os **museus**, pelo contrário, se estruturam com base na pesquisa, essencial e parte de suas funções obrigatórias. Considera-se num museu que o conhecimento sobre o objeto é infinito, dadas as inúmeras relações surgidas a partir de dados de manufatura, autoria, pertencimento, história e existência do objeto dentro do próprio museu: conservação, intervenções, restaurações.

As bibliotecas e os arquivos armazenam e disponibilizam dados para que pesquisadores interpretem. Os museus interpretam e disponibilizam os dados relativos aos seus acervos, ampliando a possibilidade de reflexão do pesquisador e do público.

Sob o título *Museus Literários no Brasil. História, ideias e Guia de Acervos* Teniza Spinelli tenta delimitar os campos das chamadas ciências da informação. Trata-se de uma tentativa, pelo fato de na sua lista de instituições nacionais que possuem acervos literários estarem misturados museus, arquivos, bibliotecas e centros culturais. Fazem parte da lista muito poucos museus e dentre estes alguns que, apesar do nome, não possuem exatamente as características que configuram um museu. Foi a partir do exame dessa obra que a diferenciação entre esses três universos mostrou-se necessária.

Ao compreendermos o funcionamento de um museu em estrutura, perfil e funções, podemos chegar a uma dissociação essencial entre esse tipo de instituição e bibliotecas e arquivos, bem como compreender as características que tornam os museus diferentes, não apenas quanto ao processamento de acervo e de dados resultantes de pesquisa, mas também quanto ao trato do usuário/visitante.

Na obra de Spinelli o Arquivo Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), RJ, é escolhido como exemplo de instituição museal voltada para a literatura. Ocorre que esse serviço não se constitui de forma alguma em um museu.

A última residência de Rui Barbosa, transformada em museu em 1930, deu origem à Fundação Casa de Rui Barbosa onde, sob a inspiração de Carlos Drummond de Andrade e por iniciativa de Plínio

Doyle, foi inaugurado o Arquivo Museu de Literatura Brasileira, com a incumbência de preservar obras, documentos e objetos de escritores brasileiros. Esse novo setor que foi criado para congregar as três modalidades de gestão documental¹⁸⁷, divergia do plano diretor da instituição, que estabelecia a gestão diferenciada dos acervos bibliográfico, arquivístico e museológico. A ideia de articular toda e qualquer informação sobre os escritores cujos acervos estão sob a guarda do AMLB peca pela falta de integração entre os três serviços voltados para a informação. Livros relevantes, com dedicatória, primeiras edições contendo ilustrações informativas dos acervos arquivístico e museológico, estão a aguardar um estudo que permita a descodificação e a interligação de todas as informações pertinentes. Não há nas planilhas¹⁸⁸, de forma sistemática, a relação entre objetos, documentos e livros: única forma de permitir uma leitura completa de um fato ou de um objeto incluído no acervo. E os objetos tridimensionais, as obras de arte e tudo o quanto se considera peça museológica, ainda carece de análise técnica, estudo, pesquisa museológica e consequente alimentação de planilhas com vistas à ampliação da sua interpretação.

Há certamente no acervo do AMLB objetos relacionados a obras e a momentos de criação. Eliane Vasconcellos em *Capa de seda com franja de veludo*¹⁸⁹ informa:

São móveis, quadros, máquinas de escrever, caneta, medalha, selos, lembranças de viagem, peças de indumentária, escultura, pintura, caixa de música, e muitos outros objetos, formando uma coleção heterogênea que tem um único denominador comum: terem pertencido aos nossos escritores ou estarem a eles relacionados.

Vasconcellos cita a relevância de tais objetos por sua capacidade de *enriquecer a compreensão, serem pontos de referência e fonte de reflexão indispensável (grifo meu) à recomposição do mundo ficcional e*

¹⁸⁷ Boa parte da biblioteca de Plínio Doyle foi posteriormente adquirida pela FCRB e passou a integrar o AMLB.

¹⁸⁸ Estando o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa informatizado, foram criadas planilhas que compartilham todas as entradas em linguagem *Marc*, ficando a cargo de cada setor técnico preencher-las segundo suas especificidades.

¹⁸⁹ Vasconcellos, Eliane. *Capa de Seda com franja de veludo* in *I Encontro luso-brasileiro de Museus casas*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. 2010

não ficcional, bem como para o conhecimento da personalidade de seus possuidores.

Eis aí, exposta de forma clara, a função de um acervo museológico ligado à literatura e aos seus produtores. No entanto, apesar dessa capacidade de falar sobre os universos exteriores e cotidianos e sobre os mundos interiores de seus possuidores, estes objetos estão mudos no AMLB. Receberam tratamento técnico arquivístico; não foram lidos, interpretados, estudados ou documentados sob o formato técnico que gera a leitura museal¹⁹⁰. Esse potencial permanece sem estudo e sem a documentação adequada pela simples decisão, perpetuada até os dias de hoje, de não se aplicar ao acervo do AMLB um tratamento museológico, e sim uma gestão arquivística. Num museu cada objeto é individualmente registrado, não importando a quantidade de similares ou a inclusão num conjunto; recebe numeração que o transforma em peça única. Sob o seu número de registro serão inscritas em planilhas ou fichas técnicas, todas as características físicas e de relacionamentos daquele objeto. Serão listados, após pesquisa, os episódios e fatos a ele relacionados. Num museu de literatura essas relações incluirão não apenas, por exemplo, o escritor que foi seu proprietário, mas também a obra literária à qual está eventualmente ligado e todos os possíveis desdobramentos.

O estabelecimento do vínculo das peças com o texto literário só se torna metodologicamente confiável se a pesquisa que o revelou estiver documentada da maneira acima descrita. Num museu todas as referências e ligações que um objeto possa apresentar devem compor seu dossiê, o que não ocorre no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa que, apesar do nome, não pode ser considerado um museu e sim, do ponto de vista técnico, um arquivo de objetos. Acresça-se ao exposto que sua coleção não está aberta à visita. Trata-se, então de alguma coisa semelhante a um gabinete de

¹⁹⁰ Vale dizer que o Museu-Casa em que viveu Rui Barbosa, *célula mater* da mesma Fundação Casa de Rui Barbosa está em perfeitas e atualizadas condições de documentação e pesquisa de acervo, disponibilizado a qualquer pesquisador. Não seria, portanto falta de conhecimento técnico ou de profissionais gabaritados a causa da forma errônea de gestão do acervo museológico do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da FCRB.

curiosidades, em que as visitas têm que ser previamente agendadas e seguir uma série de trâmites burocráticos.

Esse exemplo e a discussão sobre a diferença entre bibliotecas, arquivos e museus dão início às considerações aqui tecidas com o objetivo de esclarecer que o tema literário apresentado em exposições eventuais, ou em outros tipos de instituição que não os museus não compõem o *corpus* desse estudo. Interessa a ele apenas a questão da gestão do tema literário enquanto acervo museológico. Entendo por tema literário todo o componente dos estudos e biografias ligadas à Literatura, bem como as próprias obras literárias.

5.1.

Museus-Casas de Escritores

O arquétipo da casa parece estar de inúmeras formas associado à literatura. A casa é o nosso universo, é a topografia do nosso ser íntimo, disse Bachelard.



Figura 7 - Museu-casa da Família Monroe. Klondike. Alasca. EUA.
Foto: Claudia Reis

Um exemplo de museu-casa que arrola na exposição permanente todo o tipo de objeto que ajude na compreensão da vida que ali transcorreu, no caso, o cotidiano de uma família de colonizadores. Atesta também o que se encontra comumente nos Estados Unidos, a preocupação da comunidade com a preservação da sua herança cultural.

Pedro Nava, que não teve um museu dedicado a sua vida e obra, referiu-se à sua casa da infância em Baú de Ossos. O contato se deu primeiro do exterior; Nava reconheceu a rua, a paisagem e subitamente, despertado pela reminiscência a partir de uma luz que foi acesa no interior da morada, reconheceu a casa dos primeiros anos de vida. Depois a memória apossou-se de toda uma relação de uso, a recordação da vida naquele espaço, dos cheiros (de moringa nova, das frutas), das vozes defuntas, dos sons do vento nas palmeiras imperiais fronteiras, dos vendedores ambulantes. *Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia*¹⁹¹.

Assim também ocorreu com Cecília Meireles, no poema *A Casa*, inspirado por uma da casa vizinha, de esquina, *avistada das minhas altas varandas*¹⁹². A poetisa imaginando-se uma mosca desliza por suas vidraças, numa tentativa de reconhecimento, porque aquela casa, como outras que sempre observa, *ainda quando pertençam a outros, para mim é que foram feitas*. Espelha-se em lugares que não são seus. Lembrando mais uma vez Gaston de Bachelard, sabemos que as casas têm o dom de trazer reminiscências e os devaneios mais diversos, já que atuam no inconsciente como um espaço aberto, livre para ser preenchido pelas imagens arquivadas segundo as quais vamos interpretar suas estruturas internas e externas, encontrando paradigmas afetivos, semelhanças, lembranças e vamos sentir o despertar de fluxos de memória que nos levam a outros tempos e espaços, vividos ou imaginados. A mesma Cecília Meireles percorreu com a poesia a *Casa de Gonzaga*, poema assim analisado por Ilca Vieira de Oliveira¹⁹³:

O sujeito lírico se identifica com o espaço que percorre e vai descrevê-lo com objetividade e subjetividade, procura criar um corpo de imagens ao nomear os fatos históricos, os objetos e os seres humanos que habitaram a casa. Diante de tudo que

¹⁹¹ BACHELARD, Gastón. Op.cit

¹⁹²PINTO Jr., Rafael Alves. O espaço de morar revelado: a Casa vista por Cecília Meireles. WWW.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp-483.asp

¹⁹³ OLIVEIRA, Ilca Vieira de. *Cecília Meireles. A Casa de Gonzaga e o lenço de Marília*. Letras. Santa Maria, v. 19, n. 1, p. 55–67, jan./jun. 2009.

encontra nesse lugar, a poeta também faz uma reflexão sobre o passado, a morte, as riquezas e a história dos inconfidentes¹⁹⁴.

Nesse estudo podemos ver o quanto a materialidade da casa, a sua inserção na cidade de Ouro Preto, e a vida que nela transcorreu inspiram a reflexão poética sobre o drama do casal separado pelo desterro do noivo após o malogro da Conjuração Mineira.

Quadro sem retrato/ espelho sem rosto/ tudo isto hoje é moldura transitória” e um “vago sonho inexato/com leves crepes de desgosto”. Da casa do poeta ficaram os seus bordados de “sonhos e quimeras”, que são os seus versos de amores, expostos em *Marília de Dirceu*.

As casas têm o poder de reter para sempre a memória das vidas que ali transcorreram, de despertar no menos inspirado dos mortais essas analogias com a vida e a morte, com amores, sofrimento, com as pulsações do cotidiano, feito de alegrias e tristezas, de repetição de ações e de incidentes inesperados. Interna e externamente as casas trazem à memória e à curiosidade um elemento que *isola toda uma essência íntima e concreta* e por isso é *uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem*¹⁹⁵.

Uma casa de bonecas traz em tamanho diminuto todos os equipamentos e utensílios da casa real e consiste num brinquedo de meninas, que os adultos gostam de observar de fora para dentro, detendo-se nos detalhes. Mais ou menos assim funciona a curiosidade do cidadão que penetra numa casa transformada em museu. Instigado pela curiosidade ele se volta para o seu paradigma de casa, de habitar, de lar e todos os arquétipos já mencionados entram em ação no momento da visita.

No Museu da Maré, no Rio de Janeiro, a reconstituição de um barraco de favela carioca nos anos 1950/1960, entenece o visitante, pela presença de todos os possíveis elementos componentes de uma residência pobre, feita de madeira, sobre palafitas. Apesar de não se

¹⁹⁴ Idem

¹⁹⁵ BACHELARD, Gaston. Op.cit.

constituir exatamente em um museu casa e sim numa cenografia em que objetos cedidos por antigos moradores das favelas integrantes do complexo da Maré reconstituem o típico *habitat* e, dada a forma peculiar de construção da museografia expositiva, remetem, mesmo os visitantes sem qualquer ligação com aquele universo, a sentimentos e emoções resgatados por Bachelard:

Há aí para, um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento que, por mais parcial que seja o seu objeto – uma simples imagem-, não deixa de ter grande repercussão psíquica. Mas esse pequeno drama da cultura, esse drama que se situa no nível simples de uma imagem nova, encerra todo o paradoxo da fenomenologia da imaginação: como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo?

Entendemos que, do mesmo modo como a literatura promove a passagem de uma mensagem emocional de um indivíduo a outro por mais diferentes que eles sejam, por tocar a sua humanidade, a imagem museal, se bem construída, pode levar uma ideia ou uma emoção a outras almas e outros corações, apesar de todas as possíveis barreiras socioculturais. Os vetores da subjetividade são as coisas que as pessoas usam e das quais se cercam, que refletem as características pessoais do proprietário. No caso do Museu da Maré um proprietário impessoal, o morador típico da favela carioca nos anos 50 e 60 do século passado.

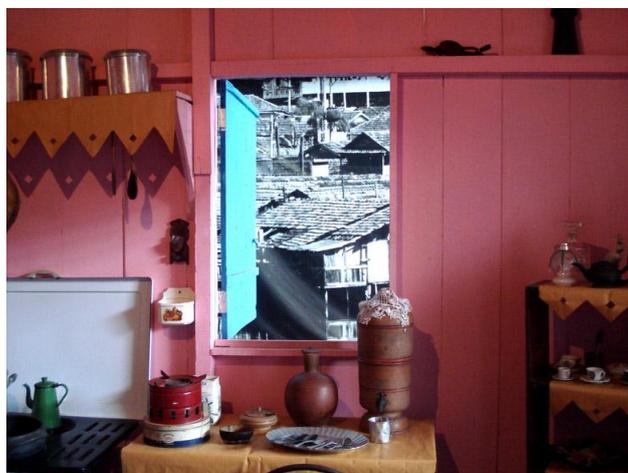


Figura 8 - Museu da Maré. Interior do barraco, reconstituição.
Foto: <http://kazavazia613.blogspot.com.br/2009/11/e-aquela-visita-ao-museu-da-mare.html>

Museus se formam a partir de uma ideia ou de uma coleção, e os museus-casas, são criados na maioria das vezes, para homenagear uma personalidade relevante na história de um país ou de uma comunidade. No caso de um museu dedicado a um artista, musicista ou escritor dificilmente se constituirá um museu-casa por outra razão que não a sua obra. Portanto, o ofício, no sentido do trabalho realizado pelo patrono, é o que qualifica tal homenagem.

Dentro do escopo de estudos do ICOM dois comitês nos interessam especialmente. O DEMHIST (sigla derivada do termo francês *demeures historiques*), criado em 1995, é o comitê do ICOM orientador de estudos sobre museus-casas. A bibliografia por ele publicada e os congressos promovidos vêm pautando discussões que tratam da gestão, conservação, educação, pesquisa e comunicação em museus. O DEMHIST congrega não apenas residências de personalidades cuja memória a sociedade quis perpetuar, independente de suas áreas de atuação; mas também se interessa por imóveis que merecem ser preservados por seu caráter arquitetônico e sua relevância histórica como edifício, o que inclui castelos e palácios¹⁹⁶.

Outro comitê dedica-se apenas aos museus literários mas, na verdade, acaba por arrolar também museus-casas de escritores, como por exemplo a Casa de Tolstoi, na Rússia. Trata-se do ICLM (International Council of Literary Museums), fundado em 1977 e responsável por desenvolver pesquisas, publicações, exposições e instrução para museus literários histórico-biográficos e museus de compositores. Em 2002, em conferência realizada na França, ambos os comitês discutiram a questão das casas de escritores. Ficou claro naquele momento que o primeiro comitê se ocupa dos museus instalados em casas de relevância cultural, incluindo-se no rol, as residências de personalidades cuja memória a sociedade quis perpetuar¹⁹⁷. Já no segundo comitê, o material de trabalho está mais

¹⁹⁶ *The interpretation of house museums includes historic, architectural, cultural, artistic and social information.* <http://demhist.icom.museum>

¹⁹⁷ *A história dos homens descomunais deve começar a escrever-se à lâmpada de seu túmulo.* Camilo Castelo Branco.

ligado à pesquisa nos museus exclusivamente literários. As casas-museus de escritores estariam, portanto na confluência desses dois comitês.

A atenção especial dada neste estudo aos museus-casas, ou casas-museu como se diz em Portugal, se deve ao fato da maioria dos museus ligados à literatura se constituírem em casas de escritores. Destaco como baliza a subdivisão conceitual das casas históricas de escritores em casas de inspiração e casas de criação.

Porem outros conceitos relevantes são observados quando se faz a análise de museus-casas de escritores com o objetivo de levantar aspectos, tanto positivos quanto negativos, no momento em que se pretende traçar um perfil e um projeto de museu voltado para os assuntos literários. Tais qualidades e defeitos podem ajudar na formulação da pergunta que esta tese pretende responder: o que esperar de um museu ligado à literatura?

A preservação do imóvel ligado a um personagem relevante nem sempre impõe a criação de um museu, e a última residência de Mario de Andrade é um excelente exemplo desse fato. Com a morte do escritor todo o seu acervo, inclusive móveis e objetos pessoais, foi encaminhado ao Instituto de Estudos Brasileiro, da Universidade de São Paulo (IEB, USP)¹⁹⁸, mas não se constituiu em museu. Já a *Casa de Mario de Andrade*, adquirida posteriormente, vazia, abriga hoje um serviço da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, empenhado na realização de cursos e oficinas literários. Do uso de Mario existem na casa apenas duas estantes fixas, feitas sob medida e nunca retiradas. É interessante a opinião da direção da instituição, entrevistada à época da visita, sobre o fato de não existir um museu-casa de Mário de Andrade: *Mário era muito mais amplo do que isso*. Essa convicção parece incluir uma ideia negativa, ou ao menos pequena, com relação a museus. Parece que ligar uma figura humana

¹⁹⁸ A Coleção de Artes Visuais do IEB teve início com o acervo Mário de Andrade, constituído por objetos e obras de arte que haviam pertencido ao escritor. Em 1981 novas doações e aquisições, chegando hoje a um acervo de mais de três mil peças, formam uma coleção de peças que recebem cuidados museológicos e são eventualmente postas em exibição no país e no exterior. (Fonte: <http://www.ieb.usp.br/online/>)

relevante ao espaço de um imóvel por ela ocupado ou a ela relacionado é uma ideia aprisionante.



Figura 9 - Estantes fixas que pertenceram a Mario de Andrade.
Foto: Ivan N. Cavalcanti de Albuquerque

Esta tese pretende mostrar que ao contrário, os museus são na verdade e por excelência os locais onde a memória, inclusive a memória literária pode, a partir do estudo e da difusão, engrandecer uma personagem, atualizá-lo, favorecer o estudo da sua obra e ampliar o número de leitores dela.

Na realidade, não se pode falar de patrimônio cultural e memória no Brasil sem mencionar Mario de Andrade. Além de excelente poeta, romancista e teórico, sua atuação alcançou tudo aquilo que se possa abrigar sob o título cultura. No seu projeto de criação do IPHAN em 1936, que afinal não foi utilizado na íntegra, fica claro o seu pensamento abrangente e avançado. Previa a atuação de museus em rede (a ligação dos museus federais com os estaduais e regionais), o tombamento de monumentos e de paisagens, a publicação do trabalho técnico e teórico inclusive pela disponibilização dos próprios livros de tombo, o que equivaleria àquilo que ocorre hoje, com a possibilidade de consulta aos documentos técnicos e planilhas via *web*. E pensando sempre *na cultura e enriquecimento do povo brasileiro*.

Mario de Andrade foi uma liderança na primeira fase do modernismo brasileiro e, segundo Sergio Miceli, seu papel foi o de criar uma rede aliciadora das ideias modernistas. Sua principal característica era uma reflexão generosa, pois dividia suas convicções pessoais com ouvintes, leitores e discípulos¹⁹⁹. Essa generosidade se mesclava com uma necessidade de compreender e ser compreendido, o que se depreende da análise dos três textos teóricos que embasam a sua metapoética, a sua teoria literária: o *Prefácio Interessantíssimo*, *A Escrava que não era Isaura* e *O Movimento Modernista*. A análise e ao mesmo tempo a difusão das ideias sobre o que se fazia em termos de vanguarda e literatura são a tônica dos textos. A preocupação em pensar de maneira aberta e ampla, bem como a aposta na formação e informação de artistas e autores mais jovens, num assumido papel de mestre, também caracterizam esse paulista multifacetado

**Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.**

Com relação à transformação de residências em museus, é relevante a observar que de um modo geral as construções destinadas a moradia tem dimensões bastante diferentes dos prédios construídos especificamente para abrigar museus. No caso de uma morada de importância histórica o próprio imóvel é um dos elementos museais e, portanto, normalmente é adaptado para a visita sem modificações estruturais. Por isso é comum que museus-casas apresentem cômodos de dimensões reduzidas, o que torna problemático o ingresso de grandes levas de visitantes. Essas instituições são então obrigadas a buscar opções criativas de visita e divulgação, de modo a evitar o acúmulo de pessoas, fato que tornaria qualquer visita desagradável e pouco produtiva.

¹⁹⁹ Já se mencionou aqui a correspondência com Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade, com os quais Mario travou amizade a partir de uma visita a Minas Gerais em 1924.

A forma como se apresenta um museu-casa pode levar o visitante a se sentir penetrando no ambiente familiar de um indivíduo especial ou a sentir que um ambiente que poderia ter alguma coisa de sagrado e restrito é na verdade tão prosaico no seu cotidiano quanto a casa de qualquer um. O pintor belga Pierre Alechinsky, ilustrador de obras de Balzac, ao visitar o seu museu, em 1989, deteve-se diante da pequena mesa de escrever, imaginando o romancista sentado com a pena numa das mãos e as pernas em ângulo reto, uma vez que o travessão que une os pés da mesa não apresenta arranhaduras ou desgaste.

Outra questão importante numa casa museu de escritor é a biografia: deve ser abordada tão somente na fase da vida ligada ao imóvel escolhido para museu ou deve-se ampliar a visão do escritor e dos seus escritos, ultrapassando aquele tempo e espaço? Priorizar o objeto ou o texto na construção do circuito? Como conduzir o visitante por esse circuito? As respostas estarão no projeto de construção de perfil museológico de cada instituição, com suas especificidades de acervo, localização e de público potencial.

No já citado pioneiro museu-casa no Brasil, a Casa de Rui Barbosa, nada indica, no circuito, a dedicação do patrono ao ato de escrever e à produção das suas obras completas que somam centenas de volumes. Em 2004, o museu produziu, em comemoração ao centenário do Código Civil Brasileiro, uma exposição temporária que fazia a reconstituição do gabinete em que Rui Barbosa trabalhou na revisão daquele texto. Fotografias de época auxiliaram na recomposição da mesa de trabalho, feita especialmente para essa tarefa. Muito grande, sobreposta de estante, nela o jurista dispunha o vasto material usado para consulta. A museóloga e advogada Denise Diório levantou toda a surpreendente bibliografia então usada, que incluía a Bíblia, dicionários diversos, a obra de Camilo e de Eça. Os *fac-símiles* de manuscritos de Rui e o material de escrita sobre a mesa de escrever, os livros dispostos como se estivessem em uso, levavam o visitante que penetrava no recinto, não apenas a compreender a lida cotidiana do patrono, mas principalmente, a compreender seu método

de trabalho. Essa exposição marcou museograficamente a instituição com a comprovação da necessidade de incluir na narrativa museal sobre Rui Barbosa essa que foi a uma das mais nobres das suas atividades: a escrita.

A compreensão das razões e dos objetivos que levaram à criação das instituições que foram visitadas para a realização deste estudo e que aqui serão apresentadas com relevância para a questão do público com o qual se comunicam preferencialmente, ajuda na formulação de um perfil de museu apto a preservar, estudar e expor temas literários com o principal objetivo de fornecer opções de reflexão nos diversos níveis de compreensão que a sociedade abrange. A deliberação de analisar esses esforços, mesmo os mal sucedidos, visa ao estabelecimento do *corpus* que esta tese almeja. Diferentes escolhas, adequadas aos perfis distintos dos escritores-patronos e também à materialidade dos acervos musealizados, ajudando a tecer projetos que em teoria, condições, capacidades e argumentos consigam passar para a sociedade não apenas uma visão de obras e autores, mas principalmente conduzir à transmutação do visto e refletido em conhecimento. Pois gerar conhecimento, é a função última da instituição cultural denominada museu.

5.1.1

Fundação Eça de Queirós:

No *concelho* de Baião, ao norte de Portugal, distante 85 km do Porto, está a casa-museu de Eça de Queirós. Não há melhor exemplo de casa de inspiração, já que a construção em pedra, datada do século XVI, e seus arredores tranquilos, jamais habitados pelo escritor, de tal forma o impressionaram que lhe foi necessário produzir um romance, *A Cidade e as Serras*, para que o impacto do contraste entre a vida que levava em Paris e a vida simples da região vinícola portuguesa pudesse se expressar.



Figura 10 - Plantação de uvas.

Desce a encosta até o Rio Douro à direita a entrada da Fundação Eça de Queirós. Baião. Portugal.

Em 1892²⁰⁰ Eça reportara à esposa, por carta, sua má impressão da casa na primeira visita.

A casa é feia, muito feia; e à fachada mesmo pode-se aplicar, sem injustiça, a designação de hedionda. Tem um arco enorme; e, por debaixo dele, duas escadas paralelas, que são de um mau gosto incomparável.

No entanto, as visitas seguintes e o convívio com o acolhedor ambiente rural português levaram o homem de Povia do Varzim a redescobrir a vida rural portuguesa. A casa que inspirou seu último romance foi transformada sede da Fundação Eça de Queiros em 1988. Além da manutenção do imóvel, arredores e vinhedos, magnificamente plantados em anfiteatro, descendo por encostas até o Rio Douro, a Fundação Eça de Queiros expõe na casa-museu objetos que pertenceram a Eça, alguns referidos na obra citada: um arcaz de Sacristia, uma cadeira de couro, de espaldar alto - *a cadeira do Jacinto*, e uma mesa onde foi servido a Eça o arroz de favas.

²⁰⁰ Eça fora tomar posse da propriedade, herdada por. D. Emília, sua esposa, com a morte da mãe.



Figura 11 - Fachada do Museu Casa de Eça de Queirós,
em Baião, Portugal.
Foto: Carmen Reis

O prazer da refeição está reproduzido por Eça nas páginas do romance²⁰¹. Estão ainda à mostra no circuito do museu objetos de uso pessoal, documentos, fotografias e uma cabaia que Eça recebeu do amigo Bernardo Pindella, homenagem pela novela *O Mandarim*, publicada em 1880. Todo um acervo sem ligação com o imóvel, mas que integra uma possibilidade de leitura biográfica do escritor. O seu importante arquivo também fica na casa de Baião, bem como o que restou da sua biblioteca.

Porém, o que nos interessa no caso desse museu dedicado a Eça de Queirós é a opção de visita oferecida, que conjuga a localização e a condição de elemento inspirador da obra inconclusa em virtude da morte prematura do autor²⁰². O mergulho sensorial no universo de *A Cidade e as Serras* ocorre por conta da repetição dos caminhos ali descritos, num passeio - *O passeio do Jacinto* - que vai da estação de trem até a casa-museu, seguindo um roteiro ilustrado por trechos daquele romance, e ainda a possibilidade de pernoite na parte do imóvel transformada em pequena pousada. O museu, portanto, oferece ao visitante as mesmas experiências que encantaram o

²⁰¹ *E pousou sobre a mesa uma travessa a transbordar de arroz com favas. Que desconsolo! Jacinto, em Paris, sempre abominara favas! ... Tentou todavia uma garfada tímida — e de novo aqueles seus olhos, que o pessimismo enevoara, luziram, procurando os meus. Outra larga garfada, concentrada, com uma lentidão de frade que se regala. Depois um brado: - ótimo!... Ah, destas favas, sim! Oh que fava! Que delícia!*

²⁰² *A Cidade e as Serras* foi publicado postumamente segundo organização e editoração de Ramalho Ortigão,

romancista, assim possibilitando que a subjetividade indique outros modos de compreender a forma como acontece a inspiração.

A casa de Baião atende a um numero relativamente pequeno de visitantes mas oferece a eles, como já se disse , mais do que uma simples visita e sim um tempo de convivência, opção francamente criativa no sentido de transmitir a essência do sentimento que inspirou uma obra literária, *A Cidade e as Serras*. Mas embora se concentre nesse romance específico, a Casa de Eça de Queirós exhibe aspectos relativos a outras obras e à biografia do escritor, mantendo ainda acessíveis ao publico o seu arquivo e a sua biblioteca.

O Museu possui, instalada na adega, uma pequena loja que vende, além da obra de Eça de Queirós, vinho e geleia produzidos pela FEQ.

Cabe aqui, como ilustração da vida de Eça, uma descrição, publicada em *A Gazeta de Notícias* 19/8/1900, da visita que Olavo Bilac fez à residência do escritor, em Paris²⁰³. Percebe-se por ele o tipo de atmosfera que sua casa francesa, se transformada em museu, teria.

A vida de Paris, com o seu esplendor de feira do Gozo, não fascinava o espírito do artista. Quando saía, era para fazer uma ronda lenta pelos alfarrabistas do cais do Sena, uma rápida visita a uma livraria, a um museu, a um salão de pintura. Amava o seu lar, os seus livros, a sua mesa de trabalho e, principalmente, a sua profissão de escritor, o seu paciente e sublime ofício de corporificador de ideias e de desbastador de palavras.

5.1.2

Casa-Museu de Camilo Castelo Branco

Uma das opções mais frequentes numa casa museu é a visita guiada. Assim acontece na Casa–Museu de Camilo Castelo Branco Contemporâneo e de certo modo rival de Eça de Queiros, Camilo viveu seus últimos anos no ambiente rural de Seide, Vila Nova de Famalicão,

²⁰³ <http://www.consciencia.org/eca-de-queiroz-cronica-de-olavo-bilac>.

a cerca de 80 km do Porto. Ironicamente foi na casa construída pelo *brasileiro*²⁰⁴ Pinheiro Alves, com quem Camilo Castelo Branco disputou o amor de Ana Plácido e a paternidade de seu filho mais velho, que se instalou esse importante centro de memória e literatura voltado para a figura do escritor. Ali o casal residiu após a morte de Pinheiro Alves e a reconstituição morada para transformação em museu foi um trabalho primoroso, mas difícil dado o extravio de móveis e objetos. A casa-museu hoje se apresenta da forma exata como era habitada. No entanto a maneira de narrar a vida e a obra de Camilo Castelo Branco é que torna a instituição preciosa. A visita é intimista, delicada, reverente, realizada por pessoas realmente conhecedoras do tema. A qualidade da transmissão da mensagem museal é a principal característica dessa casa à qual se quer voltar sempre, para também no silêncio do jardim meditar, ou apenas respirar o ar puro da região rural portuguesa.



Figura 12 - Fachada da Casa de Camilo. Seide.
Vila Nova de Famalicão. Portugal

A apropriação desses sentidos e sentimentos presentes na museografia ocorre à medida que se desenvolve a visita, e não apenas a enriquece, como desperta no visitante o desejo de continuar a leitura dos trechos da obra camiliano que vão sendo mencionados pelo guia.

²⁰⁴ Assim eram chamados os portugueses que emigravam para o Brasil e voltavam ricos às suas cidades de origem.

A biografia funciona num museu-casa como um elemento-isca na captura do visitante. Quanto mais rica ou dramática uma vida, mais ela atrairá curiosos. No entanto não se constrói uma intervenção cultural apenas sobre a curiosidade. A dramática vida e o suicídio de Camilo suscitam curiosidade, mas não é absolutamente nesses fatos que se concentra o projeto do Museu-casa de Camilo Castelo Branco.

É bastante relevante o fato de Camilo ter cometido suicídio nessa casa, onde Ana Plácido também morreu, cinco anos depois. A relação com a morte traz à casa outros vieses. Bachelard na obra citada recupera um texto de Henri Michaux²⁰⁵:

Um mundo imenso ainda a ouvia, mas ela já não existia, transformada apenas e unicamente num ruído, que ia rolar séculos ainda, mas fadada a excluir-se completamente, como se nunca tivesse existido.

A dúvida quanto à sobrevivência de algum tipo de energia que nos compõe está em todo o ser humano, apesar de ser a morte a única coisa que sabemos certa ao fim de uma existência. E segundo a análise de Bachelard nós, do exterior, não sabemos o que se passa no *horível interior-exterior* do ser que se extingue, já que essa é a sua mais profunda intimidade. É uma encruzilhada entre o ser e o nada que atormenta a humanidade e, portanto, torna a sua simples menção – a da morte, atraente do ponto de vista onírico. São espaços não definidos que incluem, numa visita, essa visão do umbral pelo qual todos nós vamos passar e que no caso de Camilo se deu voluntariamente.

Surpreendo-me a definir o umbral como sendo o local geométrico das chegadas e das partidas na casa do Pai²⁰⁶.

Cabe ainda recorrer à ideia encontrada em Blanchot, a partir dos escritos de Rainer Maria Rilke, com relação à presença da morte na experiência artística, e também, de forma subliminar em todos nós: *cada um contém a sua morte como o fruto seu caroço*. Esse conhecimento pessoal da morte em cada indivíduo pode reverberar no

²⁰⁵ MICHAUX, Henri. *Nouvelles de l'étranger*. Mercure de France, 1952.

²⁰⁶ Citação de versos de Michel Barrault, *Dominicale I*, in BACHELARD, Gaston. Op.cit.

íntimo do visitante que perceberá, observando a trajetória de Camilo, os caminhos e consequências de uma morte voluntária, *centrada na impaciência e adquirida por violência*²⁰⁷.

Nas palavras do museólogo curador da Casa-museu de Camilo²⁰⁸, Jose Manuel de Oliveira, o romancista teve na escrita *uma libertação do pesado jugo das atribulações da vida, o apaziguamento da alma atormentada [e] apesar de tudo insubmissa à cadeia de infortúnios aos quais estava agrilhado*²⁰⁹.



Figura 13 - Gabinete de trabalho e local de suicídio de Camilo.

Para ele, *as visitas sempre guiadas facultam aos visitantes não só um contato com a intimidade do escritor, assim como com os objetos que lhe preencheram o cotidiano e com o espaço privilegiado de eclosão de suas obras ou de libertação de seu gênio, mas também tentam abrir janelas sobre sua biografia e obra e sobre a paisagem física e humana, que se constituiu tema de inspiração e de criação. Casa de inspiração e casa de criação conjugadas num mesmo espaço.*

Camilo Castelo Branco, isolado naquele rincão, fazia uso de seu próprio ambiente, assim como fazia dos arredores e da vida da

²⁰⁷ BLANCHOT, Maurice. Op.cit.

²⁰⁸ OLIVEIRA, José Manuel. *A morada da escrita camiliana*. In I Encontro luso-brasileiro de museus-casas, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa. 2010.

²⁰⁹ *No escritório de São Miguel de Seide escreverá grande parte de suas obras e algumas das mais belas páginas da literatura portuguesa do século XIX. Na sua extensa bibliografia, cobrindo todos os gêneros literários, contam-se 137 livros correspondentes a 189 volumes. Oliveira, José Manuel. Op. cit.*

aldeia²¹⁰ em seus romances e novelas. Recluso no lar, inspirava-se, além da vida dos vizinhos, nos objetos que o cercavam. O relógio-armário, os degraus que levam do jardim à casa, a árvore plantada pelo filho, são inúmeras as fontes de inspiração apresentadas ao visitante. Inseridos em outros contextos, como se fossem parte de cenários de outros lugares esses detalhes foram primorosamente descritos por Camilo em seus romances, numa mistura do que era cotidiano com o ficcional.

Do outro lado da estrada, em terreno fronteiro ao do museu, foi construído o Centro de Estudos Camilianos, um prédio moderno²¹¹ que, no entanto, não choca a percepção histórica do prédio original, a casa amarela.



Figura 14 - À direita o muro da Casa de Camilo e à esquerda o Centro de Estudos Camilianos.
Foto: Rodrigo Azambuja.

No centro de estudos estão a administração e o coração do Museu-casa, pois é ali que se estuda a obra de Camilo e o seu acervo museográfico. A divulgação do museu e de seus estudos se faz por meio de projetos para a comunidade, muitos baseados em experiências de teatro. *A ideia é abrir as portas com generosa largueza [...] numa aposta de esperança na perenidade da cultura e da língua*

²¹⁰ A mulher de Camilo, Ana Plácido, tinha por habito sentar-se no jardim num mirante ao lado da estrada e, por meio de longas conversas que entabulava com os moradores da região, tomava conhecimento de pequenas tragédias, casos amorosos, e de situações pitorescas, que transmitidas ao escritor recluso, eram fontes de inspiração.

²¹¹ Projeto do arquiteto português Álvaro César Vieira.

*portuguesas, de que a obra que o homem que lá viveu constitui afirmação tão singular*²¹².

A maior preocupação do museu é com a divulgação da obra, que é estudada, editada, publicada e comercializada. São ricas edições comentadas, da editora Caixotim, vendida na loja do museu, onde se estão também à venda catálogos e objetos que trazem o logotipo da instituição.

O estudo crítico da obra é um dos elementos essenciais na construção de um museu dedicado a um escritor e é a união desse elemento com a forma de construção museográfica que gera a excelência da instituição. Não foi a toa que esse pequeno museu municipal, centro de estudos camilianos na comunidade lusófona, foi escolhido o melhor museu europeu em 2008.

5.1.3.

Poe's cottage

Com relação à presença da morte numa casa-museu, convém lembrar que no Bronx, Nova Iorque está a pequena casa ocupada por Edgard Allan Poe entre 1846 e 1847. A região, que à época chamava Fordham, foi procurada pelo escritor na tentativa desesperada de prolongar a vida da esposa, Virgínia, tuberculosa. Ali viveram em extrema pobreza, o casal e a sogra e tia de Poe, Maria Clemm, pois o poeta casara-se com a prima dez anos antes.

Na memória dos habitantes do lugar ficaram registrados os longos e solitários passeios do melancólico escritor por uma ponte que ligava a região à ilha de Manhattan. Um artista local desconhecido retratou-o com a esposa e a sogra à margem do Rio Bronx. Esse ambiente sóbrio e simples onde a pequena família viveu durante os tempos de agonia de Virginia, que ali faleceu, faz parte daquilo que o museu divulga.

²¹² Castro, Aníbal Pinto de. *Casa de Camilo: Se ide*. Edição da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão. 2002.



Figura 15 - Fachada do cottage em que viveu Edgard Allan Poe.
Foto: Ivan N Cavalcanti de Albuquerque

Sente-se na casa a mesma sombra que caracteriza os escritos de Poe, sabe-se que, consequência da impotência diante do sofrimento da esposa, teve início o alcoolismo e a dependência do lúidano. A morte de Virginia e a dor de Poe dão à pequena e pobre casa, transformada em museu, uma aura de tristeza. A cama em que Virginia morreu e a cadeira em que Poe se sentava ao lado da moribunda são as únicas peças originais; as demais representam a época e o nível social do poeta, mas não pertenceram a Poe. Compõem uma museografia que enfatiza e tenta reconstituir a vida triste e monástica que as três criaturas tiveram ali.

No singelo *cottage* Poe escreveu *The Bells*, *Annabel Lee* e *Eureka* e parece, por estudos realizados pela Sociedade Histórica do Bronx, que não apenas a casinha e a melancolia foram fontes de inspiração, mas os arredores mesmo.

For the moon never beams, without bringing me dreams /Of the beautiful Annabel Lee;/ And the stars never rise, but I feel the bright eyes / Of the beautiful Annabel Lee;_ / And so, all the night tide, I lie down by the side / Of my darling – my darling – my life and my bride,/ In her sepulcher there by the sea_ /In her tomb by the sounding sea²¹³.

²¹³ Pois a lua não brilha sem que eu sonhe com a bela Annabel Lee, e as estrelas não surgem sem que eu sinta os olhos brilhantes da bela Annabel Lee. E assim, durante toda a noite eu me deito ao lado da minha querida, da minha vida, da minha noiva, no seu sepulcro junto ao mar, no seu tumulo próximo ao barulho do mar.

Annabel Lee tão somente retrata o amor de Edgard por Virginia e o deplorável estado emocional do viúvo, que efetivamente ficava horas deitado ao lado do túmulo da amada.



Figura 16 - A cama em que Virginia, esposa de Poe agonizou.

A cama e a cadeira são as únicas peças originais nesse museu.
Foto: Ivan N Cavalcanti de Albuquerque

Além de última residência de Poe²¹⁴ a casa é o último exemplar desse tipo de construção do antigo Fordhan. Datada de 1812 foi a casa comprada um século depois e transferida para uma área transformada no Park Poe em 1903.

²¹⁴ Poe não mais constituiu uma residência, nos dois anos entre a morte de Virginia e a sua, morou em pousadas e estalagens.



Figura 17 - Sede do Parque Poe, anexo ao Museu.

O telhado foi inspirado pelo voo do corvo.
Foto: Ivan N Cavalcanti de Albuquerque

O parque, cuja sede tem na concepção arquitetônica do telhado as asas de um corvo, e o museu, inaugurado em 1917, são administrados pela *Bronx Historical Society*.

A visitação ao Poe's cottage é guiada por um conhecedor do tema, de modo bastante semelhante ao da casa de Camilo. Nesse caso a conversa entabulada, a citação das obras relacionadas àquele período da vida de Poe e o ênfase no drama passado entre aquelas paredes é que provoca a sensibilidade do visitante, levando-o a pensar nas próprias perdas e no drama que a morte traz às famílias. Não fosse a visita guiada desse modo e o museu, com seus pequenos cinco aposentos, não apresentaria a densidade e a vinculação literária que apresenta.

Mas o principal museu dedicado a Edgard Allan Poe fica em Richmond, Virginia, sua cidade natal, e foi inaugurado em 1922. O *site* da instituição, que não é um museu-casa, oferece, *on line*, as planilhas museológicas, alguns textos do autor²¹⁵ e visita virtual. A importância de um bom *site* está na extensão do atendimento ao usuário/visitante e ratifica a excelência do trabalho técnico de um museu. Podemos observar, pela visita virtual, que documentos originais estão expostos sob vidros dotados de tecnologia que os protege dos danos causados pela luz.

²¹⁵ <http://www.poemuseum.org/index.php>

É nesse museu que a obra do escritor é estudada e difundida. Se o acervo museal ali exposto refere-se muito mais a parentes de Poe, a existência no museu do baú que lhe pertenceu, uma das poucas peças de seu uso particular²¹⁶, estabelece uma leitura simbólica dessa vida e dessa obra tão melancólicas, já que uma das características das imagens criadas por Poe é justamente das coisas escondidas, guardadas e furtadas, como se vê, por exemplo, em *O Escaravelho de Ouro* e *O Barril de Amontilado*. Esse tipo de artefato, o baú, guarda coisas *inesquecíveis; esquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam*²¹⁷.

5.1.4.

Maison de Balzac

A *Maison de Balzac*, compõe com a *Maison de la Vie Romantique* e a *Maison de Victor Hugo* um conjunto de museus literários administrados pela municipalidade, em Paris, que conseguem com sucesso fazer uma relação entre literatura e memória. Dentre os três, a casa de Balzac foi escolhida para a pesquisa pela profundidade de seus estudos literários e também pela solução museológica encontrada para a reconstituição da casa em que o romancista se recolheu para trabalhar entre 1840 a 1847. De acordo com a museóloga Judith Meyer Petit ²¹⁸o próprio Honoré de Balzac *deu à casa o estatuto primordial de lugar de escrita onde o museu literário recuperou seus direitos*. Instalado no apartamento de cinco peças que o romancista ocupou, o museu-casa é a sede da *Société des amis de Balzac et de la Maison de Balzac* e local de reunião dos grupos de pesquisas balzaquianas que ali promovem conferências e estudos, dentre os quais a construção do Vocabulário de Balzac, além da produção de edições críticas.

²¹⁶ O baú foi encontrado após a morte misteriosa de Poe, que tinha a sua chave consigo quando foi achado inconsciente e em estado de confusão mental e levado ao Hospital de Baltimore. (Anexo)

²¹⁷ BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*.

²¹⁸ MEYER-PETIT, Judith. La maison de Balzac et les paradoxes du musée littéraire. www.balzac.paris.fr

Sob o pseudônimo de M. de Breugnot²¹⁹, Balzac alugou o apartamento, parte de um conjunto arquitetônico construído no século 18, (há uma excelente reconstituição em maquete no interior do Museu) em três níveis: *Rue de Roc* (hoje Breton) no mais baixo e *Rue Basse* (hoje *Raynouard*) no nível mais elevado. Na morada que considerava escondida Balzac pretendia encontrar a tranquilidade necessária para escrever e revisar suas obras em total privacidade.



Figura 18 - Entrada principal da Maison de Balzac, à Rue Raynouard. Paris, França.
Fotos: Claudia Reis



Figura 19 - Portão da Maison de Balzac à Rue Breton. Normalmente o circuito de visitação termina aí.

²¹⁹ O pseudônimo era também um estratagema para fugir de seus inúmeros credores.

O que constitui o museu e se visita hoje é o apartamento do escritor, que se abre para um pequeno jardim, acrescido por alguns cômodos à época alugados para outras pessoas; um conjunto considerado patrimônio histórico em 1913 e transformado em museu em 1949.

Enquanto morou em Passy, que ficava fora de Paris, na companhia apenas de uma governanta, o escritor manteve intensa correspondência com sua futura esposa, a condessa polonesa, Madame Hanska²²⁰, quase uma carta por dia. Foram essas cartas a base da pesquisa museológica que norteou a instalação do circuito de visitação do museu e a composição da linguagem museográfica adotada. A *Maison de Balzac* expõe poucos, mas relevantes objetos, alguns de uso pessoal do autor. Esses objetos são destacados no circuito e explorados nas diversas modalidades de monitoramento das visitas²²¹. A noção de objeto semióforo encontrada em Pomian²²² fica, no caso da *Maison de Balzac*, exemplarmente explícita pela relevância da ligação com o ofício da escrita. Nesse aspecto a própria casa, relaciona-se com a produção da *Comédia Humana*: uma casa de criação.

Uma cafeteira e seu *réchaud*, ambos confeccionados em porcelana de *Limoges* datada de 1832, remete o visitante ao hábito de Balzac de trabalhar por quinze horas, a maior parte delas à noite. O café que o ajudava na vigília está mencionado no seu livro, *Traité des excitants modernes*.

Ce café tombe dans votre estomac, [...]. Dès lors, tout s'agite : les idées s'ébranlent comme les bataillons de la grande armée sur le terrain d'une bataille, et la bataille a lieu. Les souvenirs arrivent au pas de charge, enseignes déployées ; la cavalerie

²²⁰ Em 1832 Eveline Hanska, condessa polonesa, casada, escreveu a Balzac. Encontraram-se pela primeira vez em 1833 e mantiveram encontros esporádicos até 1835. Mantiveram desde então contato por meio de extensa correspondência. Hanska enviuvou em 1841, porém o casamento ocorreu apenas em 1850, meses antes da morte do escritor. Enquanto residiu na casa de Passy Balzac teve como amante sua governanta, Louise Breugnot.

²²¹ O Museu tem como proposta uma série de visitas guiadas temáticas, que versam tanto sobre o autor e sua obra quanto sobre a cidade de Paris.

²²² POMIAN, Kristof. Op.cit.

légère des comparaisons se développe par un magnifique galop ; l'artillerie de la logique accourt avec son train et ses gargousses ; les traits d'esprit arrivent en tirailleurs ; les figures se dressent ; le papier se couvre d'encre, car la veille commence et finit par des torrents d'eau noire, comme la bataille par sa poudre noire.²²³

Sua bengala de cana, com castão feito por caríssima encomenda no joalheiro parisiense *Lecoïnte* em 1834, tinha como objetivo chamar a atenção sobre a figura do escritor, como ele próprio confessou a Eveline Hanska por carta (*cette fameuse canne à ébullition de turquoises, à pomme d'or cisellé, qui a plus de succès em France que toutes [les] oeuvres*)²²⁴. Com o sucesso do romance *Père Goriot*, Balzac decidira que precisava ser reconhecido para ser lido, daí o uso da escandalosa bengala com a qual passou a ser retratado e caricaturado.

Vale mencionar a relevância dada por Balzac em seus textos à composição dos objetos num ambiente, *o apetite social por objetos*²²⁵, as descrições detalhadas dos objetos e sua categorização social como indicadores de caracterização de personagens. A estudiosa Judith Meyer Petit arrisca dizer que assim do mesmo modo como Balzac adquiria artigos de arte em *bric a brac* para se desfazer deles posteriormente com lucro, refazia e ampliava seus textos nas sucessivas provas.

No gabinete de trabalho do escritor, forrado em veludo vermelho está, ao centro, sua pequena mesa de escrever e, sobre ela, coberta por uma lâmina de vidro, página *fac-símile* de texto de Balzac com suas correções. A mesa foi usada não apenas para escrever muitas de suas obras, como para revisar o conjunto da *Comédia*

²²³ “A partir do momento em que o café cai no vosso estômago, tudo se agita; as ideias se atacam como batalhões da grande armada no campo da luta que se inicia. As lembranças chegam a passo de carga, bandeiras desfaldadas: a cavalaria ligeira das comparações se desenvolve num magnífico galope; a artilharia da lógica chega com seu trem e seus cartuchos, os traços da mente são os atiradores; as figuras se posicionam, o papel se cobre de tinta, pois a vigília começa e finda pelas torrentes da água negra, como a batalha pela pólvora negra.” Balzac, Honoré. *Le Traité des excitants modernes*

²²⁴ “Essa famosa bengala com castão entalhado em ouro com uma ebulição de turquesas que faz mais sucesso na França do que todas as obras.”

²²⁵ Pamuk, Öhran, falando do escritor em *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

*Humana*²²⁶. A iluminação indireta recorda a luz de gás e destaca mesa e texto, dando ao ambiente um aspecto sacralizado. A forração do gabinete em tecido é uma exceção na reconstituição do apartamento de Balzac já que pela impossibilidade da confecção de papéis de parede adequados o museu optou por manter as paredes dos aposentos apenas pintadas nas cores das forrações originais, conforme citadas nas cartas. Assim ocorreu no aposento que Balzac fez forrar de tecido violeta, inspirado pelo traje usado por Hanska quando se conheceram. (*Vous avez faites le premier jour une seconde toilette, la robe était violette*²²⁷).

Nas cartas a Hanska o escritor tratava de seu cotidiano e, sempre em mínimos detalhes, da moradia escolhida para a reclusão e a total dedicação ao seu ofício. Essa característica moldou a construção do museu, ao unir a exiguidade do acervo material recuperado, à descrição pormenorizada da vida e do desenvolvimento da obra literária naquele espaço em que Balzac dedicava-se ao trabalho de modo extenuante: *Travailler, c'est me lever tous le soirs à minuit, écrire jusqu'à huit heures, déjeuner en un quart d'heure, travailler jusqu'à cinq heures, dîner, me coucher, et recommencer le lendemain.*²²⁸

Balzac escreveu sobre os homens, sobre as mulheres, e sobre a sociedade em que vivia. Tinha o hábito de flunar por Paris observando esses elementos temáticos. Tudo isso fica claro quando se penetra na parte do museu que trata da *Comédia Humana* e de suas personagens: material escrito, material impresso, provas e toda uma série de objetos que atestam a produção e a edição das obras, além das ilustrações, em desenhos e esboços ali expostos, que levam a compreender o grau de observação que gerava o detalhamento das descrições. O museu expõe um quadro de cerca de seis metros no qual figuram mil das quase seis mil personagens dessa grandiosa obra. Nela observa-se também o conceito

²²⁶ Disse Marize Malta dos gabinetes de trabalho do século XIX em *O Olhar decorativo que, guardando a ordem da introspecção, do relaxamento, do isolamento, preservavam acima de tudo, na possibilidade de estar só*. MALTA, Marize. *O Olhar decorativo. Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad-FAPERJ. 2011.

²²⁷ “No primeiro dia você usou uma segunda vestimenta que era de cor violeta.”

²²⁸ “Trabalhar significa levantar à meia noite, escrever quase até às oito horas, me alimentar em um quarto de hora e trabalhar até as cinco, jantar, deitar e recomençar no dia seguinte.”

que o escritor tinha de Casa: *cachette, nid, alvéole, coquille*, como indicou no artigo já citado a conservadora responsável pelo museu²²⁹. Ela também se refere a *Le Traité de la vie élégante* no qual Balzac faz comparações entre indumentária - abrigo do indivíduo, e casa - a grande vestimenta a recobrir o indivíduo e suas coisas de uso habitual.

Gaston de Bachelard no estudo da casa onírica e da casa natal, conceitos com os quais esta tese lida ao falar dos espaços ocupados por escritores em diferentes situações de vida, fala das partes constitutivas de uma casa, que adquirem qualidades ligadas às emoções e aos sentimentos mais profundos. Assim, habitar oniricamente é responder às inspirações inconscientes, em que janelas, portas, degraus, escadas, sótãos e porões envolvem aspectos de afetividade e substancializam camadas do inconsciente datadas da infância. Para ele a casa não seria um cenário, mas uma imagem, uma impressão cósmica. Uma casa transformada em museu está ligada a um arquétipo ao qual todo ser humano se conecta por meio de um sentimento ancestral de necessidade de proteção.

No Museu de Balzac esse habitar onírico está presente nas cartas que o romancista escreveu a Hanska e na tarefa perseguida pelos profissionais, de ligar vida e escrita em todas as atividades e eventos realizados. O Museu não se restringe a uma função de memória biográfica tendo a literatura como ilustração – o que se vê mais comumente. Ao contrário, a qualidade de museu literário está presente em todo o percurso de visitação, nas visitas guiadas, no *website*, e não só por meio do aspecto epistolar já mencionado, mas também do precioso estudo da obra balzaquiana.

²²⁹ MEYER-PETIT, Judith.: *Je tiens à une maison calme [...] entre cour et jardin, car c'est le nid, la cocque, l'enveloppe de ma vie.* (“Gosto de um casa tranquila [...] entre o pátio e o jardim, pois é o ninho, a concha, o envelope da minha vida.”).

5.1.5.

Casa Guilherme de Almeida

A *Maison de Balzac* é imediatamente recordada como referência quando se observa a forma como se constituiu, na cidade de São Paulo, SP, o Museu-casa de Guilherme de Almeida. A semelhança não se dá com relação à museografia, uma vez que a residência do poeta paulista apresenta-se quase que intacta, inclusive nos detalhes decorativos e na manutenção, no percurso de visitação, da coleção de obras de arte que lhe pertenceu. Dá-se, isto sim, pelo fato de ter o museu paulista se transformado num importante centro de estudo e difusão de trabalhos qualificados de tradução, um dos caminhos literários percorridos pelo patrono. Criado naquela instituição o Centro de Estudos de Tradução Literária, torna-se ela um ponto de intercâmbio, referência e reflexão nesse campo de atividade, editando em parceria e promovendo oficinas literárias. No *site* da instituição vê-se um pouco da obra de Guilherme, um pouco do museu, um pouco da sua biografia²³⁰. Inscrita no site de relacionamentos *Facebook* a Casa de Guilherme de Almeida veicula poesias e musicas com letra da autoria de Guilherme. Compatível com o seu perfil de centro de estudos, a Casa promove o Encontro Internacional de Tradutores, que pretende *o intercâmbio entre autores e tradutores brasileiros e estrangeiros e a difusão, junto a um público mais amplo, o resultado da atual reflexão e produção nesse campo de atividade.*

Do ponto de vista museológico o que se vê é um misto da forma de habitar de Guilherme e sua mulher, Belkiss, seus móveis e objetos, a decoração original com uma exposição biográfica, instalada no segundo piso onde fica a administração e o atendimento a pesquisadores. A sensação de visita a uma residência é quebrada pela presença de anteparos de vidro para a proteção do acervo exposto.

A visita, guiada por profissionais competentes oferece uma excelente abordagem da vida e obra do autor, muito ligado ao estado de São Paulo e sua história: participou da Revolução Constitucionalista de

²³⁰ <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/>

1932 como combatente e como autor do seu hino. Escreveu também a letra da famosa *Canção do Expedicionário*. No *primo* visitante que pouco conhece da poesia de Guilherme, fica pela eficiência na transmissão da mensagem, despertado o interesse por uma figura que participou ativamente de eventos políticos, culturais e artísticos na sua terra natal.

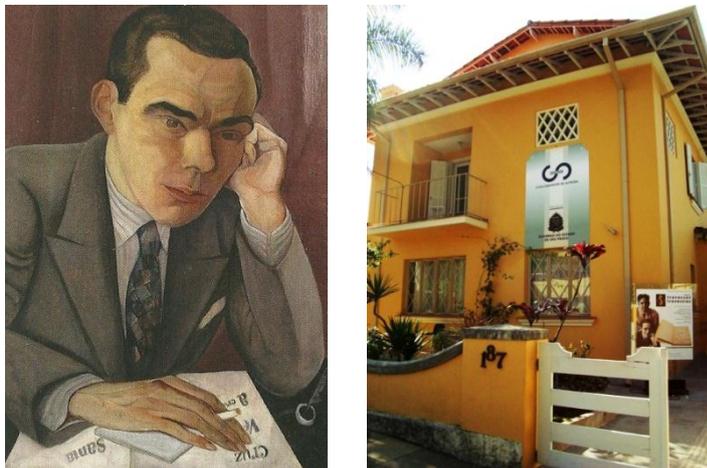


Figura 20 - Retrato de Guilherme de Almeida.
Lasar Segal. Óleo/tela.1924.
Fonte: Folheteria da Casa de Guilherme de Almeida.

Mesmo na cidade de São Paulo a Casa de Guilherme de Almeida não se destaca como museu, sob o ponto de vista turístico. Talvez o fato se deva justamente à função literária que exerce com perfeição, o que atende à pequena parcela da população brasileira dotada de capital cultural²³¹. Perfeita como museu, a instituição se direciona do ponto de vista literário a um público culturalmente *requintado*. E esse tipo de contato se faz justamente por meio dos ciclos de palestras e publicações. O museu conta, na área externa, com um pequeno anfiteatro e ainda com uma sala fechada onde apresenta filmes e promove cursos ligados à tradução literária.

Nas visitas realizadas aos diferentes museus para a concepção desta tese, a preocupação maior foi o aspecto de difusão dos museus visitados, se possibilitam ou não, a partir de uma primeira visita, a cognição e o despertar do interesse pela obra: a maneira como se

²³¹ É interessante registrar que a Casa de Guilherme de Almeida é vizinha do estádio do Pacaembu, onde está instalado o Museu do Futebol, mais uma das instituições abrigadas sob o título museu que, no entanto, se resume numa exposição multimídia interativa, sem qualquer vínculo com um estudo abrangente do que seja, sob diferentes pontos de vista, o futebol. Dentre patrocinadores do Museu do Futebol, como não poderia deixar de ser, está a maior rede de telecomunicações brasileira.

apresentam ao público e a maneira com fazem uso das potencialidades de seu acervo. No caso da Casa de Guilherme, assim como ocorre na já mencionada Casa de Camilo, a qualidade da visita guiada é essencial para o estabelecimento de um vínculo de empatia e interesse daquele que visita com aquele que habitou o imóvel.

Se o trabalho literário de Guilherme de Almeida está bastante vinculado ao estado e à cidade de São Paulo, para o visitante, além desse aspecto, fica clara a sua capacidade de trabalho e engajamento, as relações sociais com os escritores e artistas de seu tempo e, principalmente a qualidade da sua obra.

5.1.6.

Charles Dickens Museum

O estudo e difusão da obra do patrono são essenciais quando se configura um museu voltado para uma personalidade da literatura. Assim ocorre com o museu-casa de Charles Dickens. Foi uma organização internacional dedicada ao estudo da sua obra, a *Dickens' Fellowship*, fundada em 1902, a responsável por impedir a demolição da casa em que o escritor morou, na *Doughty Street*, em *Bloomsbury*, Londres²³². Transformada em sede da associação e museu, a casa não apresenta a reconstituição exata do período em que Dickens ali viveu com a esposa e o filho mais velho, entre 1837 e 1839.

O endereço denotava ascensão social consequente ao sucesso literário de Dickens. À medida que o sucesso aumentava, o escritor subia na escala social e passava a ocupar residências cada vez mais confortáveis e aristocráticas. Em um livro que trata das casas museus de artistas plásticos, Gérard G.Lemaire²³³ lembra que as casas refletem a ascensão social de seus ocupantes, e que na maior parte dos casos é a última residência que espelha o reflexo social do sucesso obtido no ofício

²³² É interessante notar que a notícia da criação de um museu para Dickens em 1922 pode ter influenciado Rui Barbosa, nos seus últimos anos de vida, a pensar na perpetuação da sua memória por meio de um museu-biblioteca. REIS, Claudia Barbosa. *Álbum de Objetos Decorativos*. Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa. 1997.

²³³ LEMAIRE, Gérard Georges. *Maiosns des artistes*. Paris: Éditions de Chène. 2004.

pelo personagem habitante e por isso se transforma em museu. No caso de Dickens, tendo sido demolidas as demais casas que ocupou, restou aquela do início do sucesso como escritor, e nela se dispõe tudo o que veio posteriormente em termos de vida e arte.

Nos dois anos em que viveu na *Doughty Street* Dickens produziu e publicou entre outras obras, *The Picwick Papers* e *Oliver Twist*. No entanto, mesmo ao apresentar-se como casa-museu, a casa de Dickens transcende no tempo sua época de casa de criação e registra toda uma trajetória, enriquecida pela iconografia do autor à medida em que envelhecia e se consagrava como um dos maiores nomes da literatura inglesa. Há, portanto, liberdade para a inserção da figura de Dickens nos vitrais das janelas, como se vê na imagem.



Figura 21 - Dickens Museum.

Em termos da construção de circuito de visitação o museu optou por expor, distrib idos pelos três andares da residência, além de objetos ligados   biografia de Dickens, alguns objetos citados em diferentes obras suas e coletados pela Associa o, como por exemplo, a janela de *Pycroft House*, que aparece em *Oliver Twist*. Há ainda objetos que Dickens via nas ruas de Londres e que incluiu na sua obra, como marcos do comércio londrino da época, adquiridos pelo museu por terem se tornado cita es na sua obra. São excelentes exemplos a figura de um marinheiro que aparece em *Dombey and Son* e o bra o esculpido em madeira dourada, retirado do número 2 da Rua Mannet:

"The quiet lodgings of Dr. Manette were in a quiet street corner not far from Soho Square. A quainter corner than the corner where the Doctor lived, was not to be found in London. The Doctor occupied two floors of a large still house, and in a building at the back gold was beaten by some mysterious giant who had a golden arm starting out of the wall - as if he had beaten himself precious, menaced a similar conversion of all visitors. Occasionally a stray workman putting his coat on, traversed the hall, or from across the courtyard, a thump was heard from the golden giant." *Tale of Two Cities*²³⁴



Figura 22 - O famoso braço dourado, presente na obra de Dickens, hoje acervo do seu Museu-casa, em Londres.

A incorporação desses e de outros equipamentos urbanos ao circuito de visitação do museu serve também para situar a obra dickensoniana no tempo e no espaço, no seu lócus de inspira o. Os objetos urbanos assumem na museografia escolhida a fun o de ligar o escritor   Londres oitocentista.

²³⁴ *As tranquilas instala es do Dr. Mannet ficavam numa área calma, não muito distante da Praça Soho. Não havia em Londres uma esquina que fosse mais singular do que aquela em que o doutor vivia. O doutor ocupava dois andares de uma casa grande e tranquila e, no prédio que ficava nos fundos, um misterioso gigante cujo braço dourado projetava-se para fora da parede, martelava ouro, como se assim tivesse feito consigo mesmo e ameaçasse fazer com os visitantes. Ocasionalmente um trabalhador desgarrado e vestindo o seu casaco cruzava o hall ou passava pelo p t io, e ouvia-se o baque do gigante de ouro.*



Figura 23 - Dickens Museum
Fonte: www.dickensmuseum.com

Esses marcos retirados de seus locais de origem e musealizados ultrapassam seus próprios limites como artefatos e informam sobre a sociedade contemplada por Charles Dickens em seus romances. Falam da *cidade-cenário* assim como de uma série de aspectos ligados à configuração das cidades, da evolução da propaganda, do *design* e da capacidade artesanal de confecção de tal tipo de objeto no século XIX.



Figura 24 – A museografia não é moderna.

O museu não recorre à multimídia e tudo o que se apresenta está adequado à imagem de um museu tradicional.

Foto: Carmen Reis.

Com relação a esse aspecto, a observação da cultura material nos museus, vale lembrar as etapas que segue: observar as informações materiais que o objeto contém; observá-lo como agente social, situado no espaço e no tempo; observar suas possibilidades de discurso e levantar as biografias dos indivíduos a eles relacionados. Assim, o objeto

musealizado deve ser estudado para responder a questões do presente a partir de fundamentos históricos e memorialísticos.



Figura 25 - O sonho de Dickens. Robert W. Buss (1804-75)
Foto: Carmen Reis

Ainda sobre os objetos expostos vale registrar a expressiva tela, que restou inacabada e retrata Charles Dickens já idoso, em seu gabinete de trabalho, cercado por suas personagens. Algumas desses são apenas esboços, enquanto a figura do escritor e parte do ambiente aparecem completos, fato que dá ao quadro um ar fantasmagórico, bastante *dickensoniano*. Esse objeto relevante é reproduzido em cartões postais, imãs de geladeira entre outros objetos. A loja on-line (comumente encontrada nos museus estrangeiros) representa uma facilidade para os interessados no museu e uma fonte de renda. É importante frisar ainda que o prestígio das autoridades aos eventos realizados pelos museus também se configura em forma de atração. Mesmo o público chamado pelo apelo social, acaba provavelmente seduzido, no caso de uma exposição interessante e rica em conteúdo cultural.



Figura 26 – Dickens Museum
Fonte: www.dickensmuseum.com

5.1.7.

Museu – Casa de Magdalena e Gilberto Freyre

A fantasmagoria está presente em todas as casas-museu, especialmente naquelas que buscam a reconstituição fiel da antiga morada. Há alguma coisa da alma do patrono, um resto da energia que por ali fluiu, tanto em termos criativos quanto em termos de vida e hábitos cotidianos. Um museu-casa estará sempre estruturado sobre dois pilares: biografia e sentido sociopolítico da morte, concluiu João Felipe Gonçalves ao abordar, a propósito de Rui Barbosa, a institucionalização da memória dos grandes homens²³⁵. No caso de Freyre, sua casa nos mostra que conseguiu entrelaçar de forma eficaz vida e escritos.

Não é despojado de significado o fato de ter escolhido uma antiga casa-grande, do século XIX para morar. Nesse ambiente cercado por um jardim português ou luso tropical – como Freyre mesmo o qualificaria – desordenadamente composto por frondosas árvores frutíferas, o escritor foi um verdadeiro demiurgo de um mundo freyriano²³⁶.

Essa dicotomia parece ter inspirado Gilberto Freyre na criação do museu-casa que leva seu nome. O escritor cedo percebera que *o homem morto é*

²³⁵ GONÇALVES, João Felipe *Pondo as ideias no lugar e Enterrando Rui Barbosa*, ambos os textos produtos de sua tese de doutorado em antropologia pela UFRJ.

²³⁶ VILLON, Victor. *O mundo português que Gilberto Freyre criou*. Rio de Janeiro: Usina de Letras. 2010

*um ser social*²³⁷. O pensamento se tornou concreto quando seus restos mortais foram trasladados para a própria casa que habitara já transformada em museu²³⁸ como resultado de uma decisão tomada em vida: a da permanência. O desejo de permanência é, numa análise simplista, o que mais se destaca quando observamos sob lupa a Casa Museu de Gilberto Freyre.

Darcy Ribeiro disse de Freyre que se *enroscava em si mesmo*, definindo com essa expressão a preocupação do escritor pernambucano com o legado da própria memória – pessoal e da sua obra. Símbolo do que se chamou *pernambucanidade*, gerador de projetos e sistemas culturais embasados numa obra coerente com a ideia de nação vigente nos anos 20 e 30, Gilberto Freyre foi personagem e autor intelectual do museu no qual deliberou habitar sociologicamente. O túmulo no jardim faz uma espécie de musealização do próprio corpo físico. Emoldurado por azulejos que trazem frases do sociólogo e imagens ligadas a sua obra, lembram outra de suas paixões.

Sou dos que facilmente se entusiasmam pelos azulejos velhos que se conservam vivos, claros, alegres, alguns até vibrantes, tanto no interior das casas como nos recantos dos jardins [...] ²³⁹.

É interessante observar o rol de características que Freyre liga aos azulejos: vivos, vibrantes, claros. Características que buscava para si, talvez. Fato é que os trazendo de Portugal (curiosamente, com uma permissão especial do governo português sob a alegação de que “onde estivesse Gilberto Freyre estaria Portugal”), adornou sua casa de Apipucos com eles. Na sala de jantar, está o painel do século XVIII retirado de uma igreja lisboeta demolida e adquirido num antiquário daquela cidade.

²³⁷ GONÇALVES, João Felipe. *Enterrando Rui Barbosa*. www.casaruibarbosa.gov.br

²³⁸ *O costume de se enterrarem os mortos dentro de casa, na capela, que era uma puxada da casa, é bem característico do espírito patriarcal de coesão da família. Os mortos continuavam sob o mesmo teto que os vivos.* FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Global. 2008.

²³⁹ VILLON, Victor. *Op.cit.*



Figura 27 - Sala de Jantar e os azulejos portugueses.
Fonte: <http://blogs.ne10.uol.com.br/>

Terminado o seu mestrado nos anos 20 do século passado, Gilberto Freyre visitou museus europeus, ocasião em que se questionou: *quando teremos no nosso país um grande museu do Homem, especializado na apresentação sistemática, didática, cientificamente orientada, de material antropológico relativo à gente brasileira?* Transformou seu pensamento em ação e Pernambuco a partir dela passou a ocupar lugar de relevância na museologia brasileira. Seus estudos sobre a morada brasileira acabaram por transpor para a sua própria residência a ideia de mesclar uma coleção de objetos (etnográficos e eruditos) à vivência familiar cotidiana.



Figura 28 - Fachada da Casa de Gilberto Freyre.
Apipucos, Recife.
Foto: Ivan N. Cavalcanti de Albuquerque

No seu estudo sobre Freyre, Rodrigo Alves Ribeiro²⁴⁰ descreveu as preocupações que geraram no escritor uma noção muito própria de museu. Foi o seu pensamento com relação a patrimônio, a etnografia, aos objetos culturais e ao cotidiano que sustentou a filosofia do seu museu, estruturado a partir da constante ampliação de uma coleção particular que ia se integrando à vida da casa. Para Walter Benjamin o colecionador retira dos objetos o caráter de mercadoria e de utilidade levando-o a um canto determinado de uma casa, onde outras características lhe são atribuídas. Quando uma coleção de objetos é mantida em um lugar de vida, de atividade doméstica e de sociabilidade, mais um atributo, que é o da subjetividade, se instala.

Pode-se considerar que os Museus Castro Maia, no Rio de Janeiro ou as casas das irmãs Klabin, no Rio e em São Paulo, assemelham-se na ideia de fundação à iniciativa de Freyre. Diferem porém no essencial, uma vez que legaram à posteridade apenas suas coleções privadas. Freyre criou um novo paradigma: assumiu legar à nação todo o seu acervo cultural e foi além ao legar também a sua relação com ele, inserindo-o no ambiente familiar de Apipucos.

²⁴⁰ RIBEIRO, Rodrigo Alves. *Moradas da memória. Uma história social da casa-museu de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: MinC. IPHAN/DEMU. 2008.

O texto de Gilberto Freyre e seu pensamento com relação a patrimônio, etnografia, objetos culturais, cotidiano e museus sustentam a filosofia do seu museu-casa e a forma como foi sendo constituído, a partir da constante ampliação de uma coleção particular que ia se integrando à vida da família. O escritor pernambucano estabelecia uma relação entre o cotidiano e os objetos que o compunham e a partir desse conceito idealizou a sua casa-museu.

Foi sua iniciativa inserir a si mesmo, sua obra, sua casa, seu cotidiano, seu jardim e seu túmulo na história de Recife, cidade com a qual manteve sempre estreita relação, tendo produzido sobre ela um guia cultural²⁴¹. O Museu de Gilberto Freyre sobressai culturalmente na cidade de Recife. Sua loja oferece excelentes edições do e sobre o patrono além de objetos inspirados pelo acervo e por sua biografia.



Figura 29 - Túmulo de Gilberto e Magdalena Freyre.
Jardim da Casa Museu em Apipucos, Recife.
Foto: Ivan N.Cavalcanti de Albuquerque

²⁴¹ FREYRE, Gilberto. *Guia pratico, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Jose Olimpio Editora. 1968

5.1.8.

Museu Casa de Guimarães Rosa

Na casa natal, estão as origens psíquicas, os arquétipos, as emoções mais primitivas no sentido cronológico. Assim ocorre com o museu casa de Guimarães Rosa, em Cordisburgo, Minas Gerais.



Figura 30 - Fachada do Museu Guimarães Rosa. Cordisburgo, Minas Gerais.
Foto: Ivan N.Cavalcanti de Albuquerque

Ali as raízes mineiras do escritor se misturam a objetos de uso pessoal e de indumentária que lhe pertenceram na fase madura, quando já era escritor e embaixador. Trata-se de um museu pequeno que, apesar da inexpressividade dos acervos documental e museal, consegue transmitir uma bela mensagem sobre a biografia, a obra de Rosa e principalmente sobre o ambiente em que o escritor viveu os primeiros anos. A venda de seu pai, Florduardo Pinto Rosa, recriada na parte fronteira do imóvel, funciona como uma vitrine a exibir o universo da cultura material que envolveu a infância do escritor e que não o abandonou, apesar dos cargos no exterior e da vida na capital brasileira.

João Guimarães Rosa em sua obra e em seu museu é um interiorano e essa influência é o que fica no visitante como mensagem principal.

Entre o mundo do diplomata e a juventude do autor, nada como uma cadeira de pano no apêndice na casa da fazenda, numa tarde chuvosa, observando os carandás e os coqueiros ao longe²⁴².



Figura 31 - Aspecto da venda do pai de Guimarães Rosa, na parte da frente da casa-museu.
Foto: Ivan N.Cavalcanti de Albuquerque

Por meio de visita guiada ao circuito do museu, monitorada por estudantes bastante treinados e conhecedores da biografia e obra de Rosa²⁴³, penetra-se no ambiente rural que gerou o escritor. Ao fim da visita, no fundo do quintal, ao lado da estrutura de um carro de bois, o visitante ouve trechos de contos e histórias, quase que *declamados*. O orgulho e o prazer na narrativa provocam no visitante respeito e simpatia. O desempenho na tarefa faz lembrar o sentimento de Íon, por seu conhecimento de Homero. Os estudantes narram os textos de Rosa de forma envolvente e comprometida, apresentando emoção legítima. E o visitante se põe a desejar saber um pouco mais sobre aquele modo tão peculiar de dizer as coisas.

Apesar da sua simplicidade o museu dedicado a Rosa está ligado aos centros de estudos literários sobre o autor, e participa dos ciclos de discussão sobre museologia. Seu escasso pessoal participa, em

²⁴² DARDOT, Liliâne e ALMADA, Marcia. *O Coração do Lugar. Depoimentos para Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Museus. 2006. Citação retirada da correspondência de Rosa, 84/72 Acervo do Museu Casa de Guimarães Rosa.

²⁴³ Há uma seleção séria entre os alunos das escolas de segundo grau de Cordisburgo para ingresso nesse corpo de estagiários, o Grupo de Contadores de Estórias Miguelim. Sua performance pode ser vista na visita virtual

todo o Brasil, de eventos de literatura e em especial daqueles dedicados à obra de João Guimarães Rosa. Essa conexão cultural os torna atualizados em termos do ambiente literário e do mundo dos museus.



Figura 32 - Narração de histórias de Guimarães Rosa.
Foto: Ivan N. Cavalcanti de Albuquerque

Nesse singelo museu a questão da qualidade versus quantidade se evidencia em favor da primeira. O isolamento da instituição não facilita o número elevado de visitantes, o que em nada compromete o perfeito exercício da sua função. No entanto, a instalação da visita virtual²⁴⁴ num *site* de domínio da Universidade Federal de São João Del Rei comprova a vocação da instituição, que a exemplo de seu patrono, parte de Cordisburgo, levando na viagem uma carga cultural e afetiva. A possibilidade da visita virtual enriquece ainda mais o perfil da instituição, que na sua singeleza consegue por meio do encadeamento de texto narrado e imagem, fazer a ligação entre o mundo que gerou o escritor e a sua obra.

A adequação da obra de Rosa à vida do lugar e o sentimento de se ver nela refletido está, na visita virtual, no depoimento de um morador da

²⁴⁴ http://www.museuvirtual.ufsj.edu.br/rosa_br.

cidade²⁴⁵. Na simplicidade do seu modo de refletir sobre a obra do conterrâneo ele fala do símbolo matemático do infinito e da inserção do sertão brasileiro em todo e qualquer lugar.

Então começa tudo na casa do Guimarães, [], sai pro mundo como eu falei pra vocês, volta pra casa e volta numa forma maravilhosa, que é essa literatura que volta pra gente como poesia, com um encanto maravilhoso, com uma musicalidade mágica. [] É muita felicidade nossa partir tudo [de] dentro da casa onde ele nasceu.

Com relação à inspiração do Rosa criança, ouvindo os fregueses na venda do pai, imagina ele, também dono de uma venda, o processo de memória e narrativa, em que a partir de um objeto comum, histórias de vida são relembradas, a exemplo do que ocorre na sua própria venda.

Chega uma pessoa, vê uma lata de gordura de coco Carioca e começa a me contar: essa lata, o vaqueiro lá da fazenda do meu pai, pegava essa lata, botava comida dentro pra comer na hora do almoço, que ele estava trabalhando na fazenda. E aí começa a contar uma história. Os objetos levam o pessoal a contar muitas histórias.

O depoimento sintetiza de modo simples a função do objeto museal, como signo, metáfora, âncora de memórias, narrativas e no caso desse museu, de poesia.

O objeto é a razão de existência de um museu, pois é a princípio ao estudo do objeto que a instituição se dedica. Os demais estudos, de biografia, contexto histórico, tendências artísticas, servem para dar sentido a ele dentro do escopo, do perfil, que o museu pretende estudar e apresentar. Uma gravata borboleta é uma peça de indumentária. Ao ser examinada será vista como tal para a sua catalogação, a manufatura, a data da sua confecção e conseqüentemente o estilo ao qual se prende, serão observados e anotados. E todos os dados constitutivos se juntarão aos dados biográficos do proprietário, para criar um sentido de memória. Parece que João Guimarães Rosa optou por seu uso por não saber dar laço nas gravatas tradicionais; Rui Barbosa as usava porque faziam parte do bem vestir ao final do século XIX e início do XX. Em Rosa as gravatas

borboletas tornaram-se uma marca, em Rui nada mais eram do que peça de indumentária indispensável. A leitura do objeto dentro de um contexto só se faz a partir da observação e da pesquisa. O lócus de vida e produção de um escritor tem esse mesmo sentido, de contextualizar a obra produzida.

5.1.9.

Casa de Cultura Jorge Amado e Fundação Casa de Jorge Amado

Alguns escritores, dada a sua popularidade ou relevância, ensejam mais de um museu. Um bom exemplo é Ernest Hemingway que tem sua memória preservada em mais de um museu: a casa de praia, em *Key West*, o hotel que ocupou em Cuba e, em *Chicago*, dois museus: a casa em que nasceu²⁴⁶, residência de seu avô, e a poucos metros de distância o *Ernest Hemingway Museum*. Os dois museus que ficam no agradável bairro Oak Park estão sob a administração da Ernest Hemingway Foundation Oak Park²⁴⁷. Na casa da infância há pouca coisa relacionada ao escritor, mas no Museu há um sério trabalho de divulgação e estudo da obra do escritor norte-americano.



Figura 33 - Chicago.
Casa onde nasceu Ernest Hemingway.

²⁴⁶ Ernest Hemingway Birth Place.

²⁴⁷ <http://www.ehfop.org>

Pode-se fazer um paralelo entre Hemingway e Jorge Amado, por um aspecto de semelhança, não apenas na popularidade que alcançaram em vida como autores, mas também na forma da construção dessa popularidade, devida talvez a aspectos autobiográficos mesclados à ficção, em ambos. Tudo o que faziam e as pessoas com quem se conectavam era fartamente documentado e divulgado. Suas obras se prestaram de maneira natural ao cinema. Contemporâneos, engajaram-se em lutas políticas, eram cosmopolitas.

A casa natal de Jorge Amado, em Itabuna, manteve-se de pé até 1991, aguardando a nunca acontecida transformação em museu. São Jorge de Ilhéus, bastante presente na obra de Jorge Amado, roubou-lhe a iniciativa. Nessa agradável cidade do litoral baiano o escritor passou a infância, numa casa de dois andares construída pelo pai. A municipalidade de Ilhéus transformou o imóvel em Casa de Cultura Jorge Amado.



Figura 34 - Fachada da Casa de Cultura Jorge Amado. Ilhéus, Bahia.
Foto: Cláudia Reis

Quando Amado nasceu, em Ferradas, distrito de Itabuna, o local pertencia a Ilhéus. Para Cyro de Mattos, presidente da Fundação Itabuna de Cultura e Cidadania (Ficc), Itabuna não se empenhou na ideia do museu, surgida em 1982, devido ao ressentimento por ser descrita *como*

um tipo de “fiofó” do mundo, enquanto a arquirrival cidade vizinha, Ilhéus, era enaltecida²⁴⁸.

Na verdade, Ilhéus fez da obra de Amado um elemento de interesse turístico; de tal forma se associou à figura do romancista que o chocolate da região, sucesso entre os turistas, é comercializado em formato de órgãos sexuais e chamado de *Nacib* ou *Gabriela*. No centro da cidade de Ilhéus está ainda o *Bataclã*, hoje transformado em pequeno teatro, onde *Maria Machado* se apresenta contando a sua história e a do famoso lupanar. No bar *Vesúvio* uma replica de Jorge vestindo camisa florida, feita em fibra de vidro, está *sentada* numa das mesas externas. Bem perto dali está a casa-museu.



Figura 35 - Vesúvio. Ilheus, BA. Foto: Claudia Reis

A visita à Casa de Cultura de Jorge Amado o máximo de proveito do curto percurso de visitação, embora o acervo apresentado não tenha grande significado. São livros, documentos, fotos e objetos pessoais do romancista, sem qualquer rela o com sua infância. A concep o museográfica   simples e tecnicamente falha quanto   conserva o, por manter expostos em vitrines documentos originais e peças de roupa – inclusive as famosas camisas estampadas.

²⁴⁸ <http://www.bahianoticias.com.br/noticias/noticia/2011/08/14/100091.casa-de-jorge-amado-em-itabuna-vira-escombros.html>



Figura 36 - Bata, boné e cachecol que pertenceram a Jorge Amado e estão em exposição na sua casa-museu de Ilhéus.

Foto: Carmen Reis

A visita ao circuito é monitorada e centrada especialmente no imóvel, cuja construção resultou do súbito enriquecimento do pai de Jorge Amado, que ganhou um prêmio de loteria e decidiu construir um sobrado que refletisse a nova posição social do antigo artesão. Porém, em 2006, por ocasião das comemorações do aniversário do escritor, um projeto especial levou ao museu de Ilhéus a teatralização. À entrada da casa uma mãe de santo saudava o visitante, aplicando-lhe uma “limpeza” com galhos de plantas naturais e prendendo ao seu pulso uma fitinha do Senhor do Bonfim. Atores na pele dessa e de outras figuras frequentes da obra de Amado - a prostituta, o jagunço, o moleque, tomam a iniciativa de conduzir o grupo visitante pelo circuito do museu. Esse tipo de visita, uma forma extremamente agradável, pitoresca e lúdica de trazer o visitante ao universo do morador, é frequentemente adotado em museus-casa, mesmo que de forma eventual.

Em Salvador está a Fundação Casa de Jorge Amado, inaugurada em 1986. O imóvel jamais foi ocupado por Jorge Amado, no entanto ele mesmo, em depoimento no *site* da Fundação, se preocupou em dar ao local escolhido para a sede de sua Casa, o Pelourinho, um significado dentro de sua obra.

O Pelourinho, onde correu o sangue dos escravos, é o território principal da parte da minha obra que tem como cenário a cidade do Salvador, a cidade da Bahia, como dizemos nós, os velhos baianos. Num dos casarões do Pelourinho transcorre a ação de *Suor*, nas suas ruas e ladeiras, no largo do Pelourinho Antônio Balduino lutou boxe e Mestre Pastinha lutou capoeira, viveram aventura e poesia os Capitães da Areia, discutiram da vida e do amor Jesuíno Galo Doido, o negro Massu, Pe de Vento, Curió e o Cabo Martim. Nas proximidades da igreja azul do Rosário dos Negros morreu Pedro Arcanjo e ressuscitou Quincas Berro d'Água, e do alto da sua escadaria Tereza Batista, com o apoio de Castro Alves, que para tanto eu fiz descer do monumento para a luta do povo, Tereza Batista comandou a greve das putas da Bahia.

Incluir o termo *Casa* no nome da instituição é interessante do ponto de vista da construção de memória. Muito mais do que à casa a qual se refere Bachelard, na *Poética do espaço, a topografia do [nosso] ser íntimo*, a palavra parece querer expressar o abrigo da obra do escritor. Por outro lado havia vinte anos que a Fundação Casa de Rui Barbosa incorporara, causando estranheza, mas com sucesso, a expressão designativa dessa modalidade específica de museu. A ideia era que a instituição não fugisse jamais da sua função original, de abrigo da memória de Rui, sempre privilegiando sua célula- mater, o museu²⁴⁹.

A Fundação Casa de Jorge Amado não é um museu e sim uma instituição que incentiva a produção e a circulação de obras literárias e que expõe eventualmente objetos de Jorge e de Zélia Gattai²⁵⁰, sua mulher, também escritora e membro da Academia Brasileira de Letras.

²⁴⁹ Apesar dos que rezam os estatutos frequentemente atenta-se contra essa função. O episódio mais recente está na ideia fracassada de um intelectual escolhido para a presidência da FCRB, o Prof Emir Sader, de transformar a Fundação Casa de Rui Barbosa num centro de estudos sobre as políticas recentes ligadas à esquerda.

²⁵⁰ Enquanto se aguardam os trâmites para a transformação da residência do casal em Salvador, no bairro do Rio Vermelho, essa sim, em museu- casa.



Figura 37 - Fardões da Academia Brasileira de Letras que pertenceram, respectivamente, a Jorge Amado e Zélia Gattai. Em exposição temporária na Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, Bahia.
Foto: Ivan N. Cavalcanti de Albuquerque.

5.1.10.

Museu Casa de Cora Coralina

Com relação à memória da goiana Cora Coralina a casa natal (que é também a mesma que habitava quando morreu) transformada em museu falha em transmitir uma mensagem clara sobre a escritora. A dificuldade transcende a questão museológica; é do ponto de vista literário que Cora é vista com superficialidade, como um fenômeno, sob uma aura mítica: a velhinha que mesclava o *carregar pedras*²⁵¹ com a doçura da lida cotidiana por meio da qual sobrevivia²⁵². E o museu que lhe é dedicado peca por esconder a verdadeira Cora e apostar no mito.

²⁵¹ Imagem frequente na poesia de Cora.

²⁵² Cora era exímia doceira. Praticava a arte da região, que são os doces feitos de frutas cristalizadas.



Figura 38 - Boneca colocada na Janela lateral do Museu-casa de Cora Coralina, representando a poetisa. Foto: Ivan N. Cavalcanti de Albuquerque.

O estado de Goiás se caracteriza por um sentimento forte de fidelidade às suas raízes culturais e históricas e pelo orgulho que o povo tem de falar de suas coisas, um orgulho do interiorano que viveu isolado e construiu o seu próprio universo cultural e afetivo. Esse orgulho por suas coisas inclui Cora Coralina sem que, no entanto, se proceda a uma análise crítica feita na medida em que sua obra e sua figura mítica merecem. Em seus poemas, seus textos e suas receitas, Cora transmite uma espécie de candura às vezes magoada e uma feminilidade que dista fortemente do tipo de feminismo que se possa a ela querer associar. Cora não foi uma feminista e sim uma mulher de forte personalidade. O Museu que leva o seu nome, instalado na Casa da Ponte, em Goiás Velho, não difunde a obra de Cora, ou define a personagem na sua real dimensão.

Fundamentada na opinião de Gilberto Mendonça Teles²⁵³ e no trabalho de Andréa Delgado²⁵⁴, bem como em constatações pessoais feitas em visita ao Museu, posso afirmar que a memória de Cora vem

²⁵³ Escreve-se sobre a mulher e não sobre sua obra, que vai ficando invisível como forma literária. (Teles)

²⁵⁴ DELGADO, Andréa Ferreira. *Museu e memória biográfica: um estudo da Casa de Cora Coralina* Sociedade e Cultura, Vol. 8, No 2. UFG. 2005

sendo apequenada por uma visão museal que não dá à escritora a chance de ser realmente conhecida.

Delgado demonstra que Goiás Velho vê na figura de Cora ainda a moça que fugiu com um homem casado e que voltou muitos anos depois apresentando a mesma arrogância da juventude, quando tentava, apesar da pouca instrução, frequentar os círculos literários. O fato de a cidade de Goiás ver Cora Coralina com olhos preconceituosos, distanciada de sua obra e biografia, a pesquisadora chama de memória subterrânea, aquela que não se revela abertamente e sim se concretiza por meio de comentários de um modo geral desabonadores. Tal preconceito provocou na construção da leitura museal de Cora um fenômeno reverso. Seu museu, como que num enfrentamento da maledicência sussurrada nas ruas, reforça além do mito, o escape à verdade biográfica e à aliança com o texto, literário e para-literário.

Uma das principais atividades de um museu é a pesquisa museológica que levanta e amplia diferentes leituras para um mesmo objeto ou tema. Esse esforço visa a justamente recolher informações, dissipar dúvidas, esclarecer fatos e detalhes no que tange ao universo abordado. No caso de um museu pessoal, um museu-casa, esse universo abrange o estudo da biografia e do legado e a análise da obra do patrono. O estudo da obra de Cora e a veracidade das informações biográficas é que deveriam fundamentar a museografia. Mas não é isso o que se vê.

A obra poética de Cora é relegada a um segundo plano, suplantada na exposição por dados biográficos muitas vezes deturpados (a questão da saída da cidade com um homem casado e grávida, por exemplo) e pelo mito da Cora de Goiás, a mulher-monumento, como disse Delgado. A visão museal que apresenta é estreita e mal difundida²⁵⁵.

²⁵⁵ Cabe inserir aqui uma nota sobre o museu biográfico dedicado à polêmica figura de Eva Duarte Peron, em Buenos Aires, Argentina. O acervo exposto teve, como no caso de Cora, origem na família de Evita. O prédio que abriga o museu é a antiga sede da Fundação Eva Peron. Há, sim, uma preocupação em divulgar as ideias e as frases da patrona, mas de tal forma foi construída a museografia, com tal destreza e delicadeza, que cabe ao visitante encantar-se com a fortaleza naquela mulher, muito mais do que com seu perfil político. As referências nacionalistas estão presentes, e não poderiam deixar de estar, pois faziam parte da sua figura pública, nas cores escolhidas para painéis e suportes: o azul, o branco e o amarelo – as cores nacionais argentinas. Nunca porem nos tons exatos da bandeira e sim um azul e um amarelo pastel, nunca juntos, mas sempre ao lado do branco. A comparação de Evita a uma santa e a sua transformação em mito é apresentada apenas por objetos populares. Não há necessidade de palavras e os objetos demonstram que aquela situação

Com relação à última atividade profissional de Cora, a doçaria, pouco se vê no museu, embora já exista um movimento de reprodução de suas receitas ²⁵⁶. Os livros de receitas antigos, produzidos na virada do século XIX para o XX, hoje fazem parte de um estudo acadêmico para-literário que envolve diários, álbuns fotográficos e de recordações, e todo o tipo de registro ligado à memória em suporte escrito.



Figura 39 - O Museu Casa de Cora Coralina reforça a figura da poetisa já idosa.

É a casa de seus últimos tempos de vida que se apresenta ao visitante.
Foto: Ivan N. Cavalcanti de Albuquerque

Estudam-se termos, modos de dizer, eventuais aspectos ilustrativos e sociológicos, e mais eventualmente ainda, aspectos psicológicos, na forma de registro das receitas ou dos eventos. Que estudo não dariam as receitas de Cora, tanto por esse aspecto para-literário, como pelo aspecto sociológico. Há então uma enorme riqueza a ser garimpada em termos de pesquisa nesse museu. Mas o caminho mais fácil tem sido o escolhido, o culto do mito oco, e a permanência da invisibilidade.

A escassez de estudo crítico sobre a obra de Cora Coralina se refletiu na montagem da exposição realizada no Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, em 2009: *Cora Coralina – Coração do Brasil*²⁵⁷,

foi real. Um museu que poderia ser usado como plataforma política é apenas e tão somente um museu biográfico de excelente nível.

²⁵⁶ Coralina, Cora. *Cora Coralina Doceira e Poeta*. São Paulo Global Editora 2009

²⁵⁷ A mesma exposição foi integralmente apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

que depois viajou para o Rio de Janeiro. Imagens reproduzindo objetos delicados e femininos, pertencentes ao museu de Cora, a letra de Cora nas receitas, algumas poesias e depoimentos filmados compunham a pequena exposição, comemorativa dos 120 anos da poetisa. Trazia ainda a público um acervo inédito, que pertence a filha da autora. *"Nem os pesquisadores tiveram acesso a esse material. São documentos originais que têm coração, corações que batem"*, disse a curadora, Júlia Peregrino, no *Jornal da Tarde*. Mas o fato de existirem documentos e acervo desconhecidos de pesquisadores nas mãos dos herdeiros é indicativo do domínio dos familiares sobre a figura da escritora.



Figura 40 - Museu da Língua Portuguesa

Na época da mostra os realizadores, Daniela Thomas e Felipe Tassara disseram: *Tentamos explorar quem foi essa mulher, que se sentia parte da sua cidade. No mosaico, reunimos os temas de seus textos, como natureza, pedras e rios. O trabalho de Cora é todo muito delicado, um tanto cru. Ela tinha alguma coisa para falar, e conseguiu.*

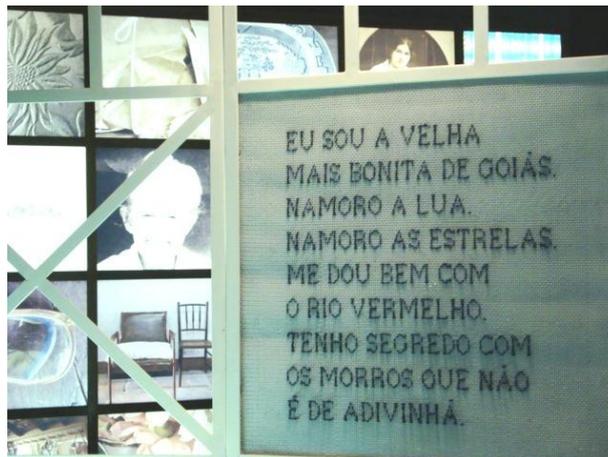


Figura 41 - Exposição Cora Coralina, Coração do Brasil, no MLP, São Paulo.
Foto: Ivan N. Cavalcanti de Albuquerque.

A declaração dos cenógrafos indica a falta de elementos concretos e de fortuna crítica que pudessem servir de esteio para as criações estéticas. Parecem ter contado apenas com sua própria interpretação para compor a singela mostra, na qual se destacavam e prendiam a atenção do visitante os depoimentos da autora em vídeo. Falando Cora impressionava. A candura que se espera encontrar numa velhinha frágil era suplantada por sua firmeza. Sua fala justificava a mulher decidida que saiu de casa para viver a vida que queria viver, mas que talvez não tenha sido aquela que esperava, daí o retorno ao ponto de partida, à Casa Velha da Ponte, onde retomaria, anciã, o projeto de publicar seus escritos.

Talvez Cora esteja a demandar uma certa distância para se despregar dos becos e ruas de Goiás. Ou talvez não caiba esse desligamento porque a obra de Cora Coralina seja tão simples quanto essa inspiração. Mas só um aprofundamento crítico poderá definir a sua real dimensão poética.

A obra literária tem que fazer parte da mensagem do museu literário; de alguma forma o ofício e seu resultado - a produção literária tem que chegar ao visitante.

A função de um museu- casa deve ser a de devolver ao personagem todo o espaço que efetivamente ocupou em vida. Nos museus analisados acima essa característica nem sempre se confirma.

Os museus estrangeiros, a Casa de Guimarães Rosa e o museu paulista dedicado a Guilherme de Almeida, visitados e analisados, apresentam diferentes maneiras de abordar uma obra literária e uma biografia. Mas todos se prendem a esse binômio de uma maneira independente do tipo de museografia adotada para o circuito. Preocupam-se com o estudo e a divulgação da obra literária reconhecendo seu papel de instituição voltada exclusivamente para tal finalidade. No que tange ao vínculo com o ensino, todos apresentam programas voltados para a visitação escolar e, em paralelo à missão essencial, a realização de cursos, seminários e palestras e a publicação de estudos críticos sobre a obra.

6.

A literatura no Museu

Gilberto Mendonça Teles nos seus ensaios sobre Literatura insiste na necessidade de compreensão da expressão **poética**, aplicada ao estudo da literatura como ciência. Ao discorrer sobre a palavra oriunda do grego, idioma em que estava relacionada ao conhecimento da poesia, Teles demonstra o seu uso indiscriminado, que registra como fenômeno atual. Identificada com uma ciência da literatura a partir de Aristóteles, a Poética tem afinidades com outras ciências que lhe emprestam seus métodos *mais adequados à sua natureza de objeto estético-literário, espécie de realidade ambígua que se fecha numa obra e ao mesmo tempo se abre para o universo de uma cultura e para o imaginário de um leitor*²⁵⁸.

Cabem no estudo da ciência da literatura – a poética, manifestações como a linguagem e a metalinguagem e elementos contextuais ligados à vida literária. Esse é também o objeto de um museu voltado para o mundo literário, seja ele a casa de um escritor ou algum tipo de museu que abrigue acervos relativos a escritores ou a movimentos literários.

Há alguns anos os museus vêm trabalhando com a memória do intangível, a memória que escapa daquilo que é simplesmente material e que está contido na leitura dos objetos. Ao musealizar o intangível a sociedade pretende preservar atos, sentimentos, fatos e a própria arte de uma maneira menos presa à materialidade. Um bom exemplo está no que fez o já citado museu dedicado a Paul Casals, no qual a música é usada não apenas na exposição permanente, mas na própria leitura do acervo material, como pano de fundo para os objetos que ali estão recolhidos. Afinal foi a música a razão pela qual se fundou um museu para o violoncelista. E, assim, as atividades do museu estão sempre centradas na música.

A literatura deve chegar ao museu de modo semelhante. Quando por uma demanda da sociedade, pelo desejo de homenagem da

²⁵⁸ TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem II: estudos de literatura*. Goiânia: UCG. 2009

comunidade onde nasceu ou habitou, ou até mesmo por um gesto político, um determinado escritor é contemplado pela criação de um museu que perpetuará a memória de sua vida e obra, a literatura deve estar presente em todos os atos e atividades componentes dessa musealização: na pesquisa, na catalogação, na exposição. Não é possível separar homem e obra no momento da perpetuação da imagem que a sociedade quer guardar. Será pelo viés da literatura que a sua biografia será observada e descrita, porque terá sido à literatura que ela serviu. Dessa forma, saber exatamente o que é literatura, qual a sua abrangência e quais seus métodos e ferramentas é de extrema importância para a compreensão de um escritor e sua obra.

Fico ainda com a palavra de Teles para usá-la como argumento com relação à gestão de um museu literário. Já dizia o estudioso em *Contramargem II* que a noção de bom ou mau aplicada às produções artísticas varia segundo o que chama *conjunções de conceitos de arte e ciência*. Assim, aspectos socioculturais levam determinados autores a uma popularidade que os insere na história cultural de uma sociedade ou de uma nação. Aponta ainda o mestre que muitas vezes a massa anônima responsável pela popularização não tem acesso ao conhecimento artístico, aos conhecimentos técnicos e linguísticos e estéticos que permitam uma compreensão mais profunda daquele fazer literário; não conta com a possibilidade da análise crítica em prospecção filosófica, psicológica ou estética. São as possíveis variações com relação ao ideal de beleza que configuram uma obra artística ou literária.

Não cabe assim ao museu se ater a uma questão de qualificação desse tema; cabe sim, respondendo à necessidade da sociedade, estudar a obra literária ou o autor que se determinou musealizar para apresentar uma leitura analítica respaldada por métodos literários e museográficos.

A escrita é a representação gráfica da linguagem falada. No momento em que a poesia oralizada repetida pelos rapsodos passou a ser escrita teve início a literatura. A imagem que era parte de um processo mnemônico passou a centro da criação poética²⁵⁹. A

²⁵⁹ TELES, Gilberto Mendonça. Defesa da Poesia. Op.Cit.

museografia é a representação gráfica e imagética dos resultados dos estudos museais; é a linguagem por meio da qual um museu comunicará ao visitante a sua mensagem.

Um museu que de alguma forma se voltará para aspectos literários, seja pelo ofício do seu patrono ou pela relação do acervo com literatura e obras escritas tem que partir, para se estruturar, do conhecimento da literatura como ciência. Uma vez catalogado o acervo de um museu literário – e catalogado nos termos já descritos, de forma a que a pesquisa que se seguirá envolva todos os aspectos que mantenham acessíveis possíveis vínculos com a literatura – os demais procedimentos canônicos para o funcionamento de um museu serão empreendidos.

6.1.

Catálogo e pesquisa

Tomo como exemplo um objeto de conteúdo literário, um desenho, conforme consta como item 71, do catálogo da Exposição Comemorativa dos 80 anos de Pedro Nava²⁶⁰, realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa em 1983:

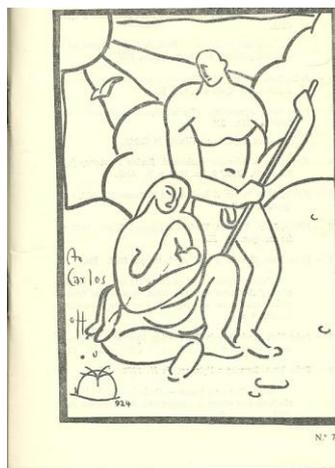


Figura 42 - Família mineira ao sol.

²⁶⁰ Pedro Nava. *Tempo, vida e obra*. Exposição realizada pelo Arquivo Museu de Literatura Brasileira, FCRB, sob curadoria do museólogo Marco Paulo Alvim, da qual participei efetuando a classificação das condecorações então expostas.

Pedro Nava. *Família mineira ao sol*. Nanquim e aquarela/papel. Com dedicatória: Ao Carlos off. o Nava. 924.

0,220m X 0,145m. CDA.

Inspirado no poema – Sesta, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Alguma poesia*, 1930.

Numa planilha museológica esse objeto, bidimensional, continente de uma série de informações apareceria segundo o modelo abaixo:

Objeto: Desenho

Coleção: Carlos Drummond de Andrade (CDA) ²⁶¹

Gênero: Artes visuais/cinematográfica

Categoria: Desenho²⁶²

Número de registro: Ano de registro/ numero sequencial (conforme orientação normativa do ICOM).

Autor: Pedro Nava

Data de manufatura: 1924

Local de Manufatura: (Dependente de pesquisa)

Número de exemplares: 01

Dimensões: Altura: 0,220m. Largura: 0,145m.

Técnica: Nanquim e aquarela sobre papel

Título: *Família mineira ao sol*

Inscrições: Dedicatória (a lápis? nanquim?): Ao Carlos off. o.

Descrição: Composição no sentido vertical do suporte, circundada por moldura negra, pintada. Ao centro, de pé, homem nu e, sentada no chão, ao seu lado, mulher com criança no colo. No canto superior esquerdo o traçado do sol com seus raios, e pássaro. Ao fundo nuvens e montanhas. Dedicatória na lateral esquerda. Logo abaixo uma espécie de logotipo a guisa de assinatura.

Histórico: Consta em catálogo da FCRB que Pedro Nava inspirou-se no poema *Sesta*, de Carlos Drummond de Andrade para compor o desenho. O poema está em *Alguma Poesia*, publicado em 1930, que reúne 49 poemas escritos entre 1925 e 1930, e está dedicado ao poeta e amigo Mário de Andrade. O poema, de inspiração moderna, fala com humor de uma família no seu cotidiano em Minas Gerais.

²⁶¹ Esse código, referente a Carlos Drummond de Andrade, funcionaria como código da coleção, para fins de catalogação.

²⁶² Gênero/Categoria são os itens de catalogação conforme o Thesaurus para acervos museológicos.

“Sesta”: “A família mineira/ está quentando sol/ sentada no chão/ calada e feliz./ (...) / A família mineira/ está comendo banana.// A filha mais velha/ coça uma pereba/ bem acima do joelho./ A saia não esconde/ a coxa morena/ sólida construída,/ mas ninguém repara./ Os olhos se perdem/ na linha ondulada/ do horizonte próximo/ (a cerca da horta)./ A família mineira/ olha para dentro.// O filho mais velho/ canta uma cantiga/ nem triste nem alegre,/ uma cantiga apenas/ mole que adormece./ Só um mosquito rápido/ mostra inquietação.// O filho mais moço/ ergue o braço rude/ enxota o importuno./ A família mineira/ Está/ dormindo ao sol.”.

A imagem pictórica não corresponde à poética. Parece, sim, fazer referência à sagrada família (Jesus, Maria e José). No período em que realizou a obra Pedro Nava submetia seus desenhos à crítica de Mário de Andrade, que atuava de certo modo como mestre também de Carlos Drummond de Andrade, conforme se depreende da correspondência trocada entre esses escritores. Drummond e Nava iniciaram a troca de cartas com Mario a partir de 1924 .

Referências bibliográficas: Citar as que foram consultadas

Observações: Inspirado no poema – *Sesta*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Alguma poesia*, 1930. (Informação que consta de catálogo de exposição comemorativa dos 80 anos de Pedro Nava, FCRB, 1983).

Localização: Dados do local onde o objeto está guardado ou exposto. (No caso, a obra, que trabalhamos como se fizesse parte de um acervo museológico, ainda está de posse da família de Carlos Drummond de Andrade conforme informação do AMLB).

Estado de conservação/restauração: Aqui serão anotadas as possíveis marcas de deterioração e as consequentes intervenções para minorá-las.

Exposições: Serão anotadas nesse item as exposições permanente, temporárias, externas ao museu, de que participou.

Procedência: Qual a fonte, pessoa física ou jurídica, que fez o objeto chegar ao museu.

Modo de aquisição: Compra?Permuta?Doação?Incorporação?

Assuntos (Descritores) ²⁶³:

Carlos Drummond de Andrade

Família mineira

Mario de Andrade

Movimento Modernista

Pedro Nava

Sagrada família

²⁶³ O número de descritores cresce à medida que se aprofunda a pesquisa e se levantam mais informações sobre o objeto. Pode incluir a procedência, o século/data, a técnica, dependendo do tipo de resposta que o museu pretenda.

Exposição sobre centenário de Pedro Nava

A função de uma ficha técnica de museu é fornecer informações suficientes para que o objeto analisado seja visto em seus múltiplos aspectos, cada um deles capaz de oferecer um ângulo diferente para a interpretação do seu significado no mundo. É um método de ampliação constante do conhecimento possível sobre um item de acervo museológico. À medida que a pesquisa museológica é aprofundada aumentam o número de descritores e de assuntos relacionados, que são os índices para a extensão do conhecimento do objeto bem como para sua indexação e correlação com outros universos. Ao mesmo tempo, a planilha ou ficha técnica museológica transforma todas as informações e estudos que contem em informações perenes. Mesmo que uma das informações seja identificada como errônea, será corrigida, mantendo-se o registro do engano como subsídio para estudos e avaliações futuras.

É pertinente lembrar o que escreveu Ítalo Calvino a respeito da obsessão analítica do romancista italiano Carlo Emílio Gadda:

Percebo que cada mínimo objeto é visto em uma rede de relações que o multiplica em detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas. De qualquer ponto que parta seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos e se pudesse desenvolver-se em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro. [...]Relações [...] com sua história geológica, a sua composição química, referências históricas e artísticas, com todas as associações de imagens que essas suscitam²⁶⁴.

As palavras de Calvino se aplicam de maneira exata à operação de um museu. A pesquisa que se realiza nos museus a respeito de cada *mínimo objeto* componente dos acervos pretende alcançar o maior número possível de conexões e por meio delas o mais infinito número de leituras, pois o conhecimento sobre cada objeto não se restringe a um só tempo e espaço. Perenizado na instituição museal o objeto permanece disponível para interpretações decorrentes justamente de sucessivas mudanças de ponto de vista.

²⁶⁴ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993

O exemplo de planilha de museu esboçado acima mostra os possíveis caminhos que a leitura de um objeto pode percorrer num museu literário. A peça não pode se limitar ao fato de ser um objeto de arte ou um objeto ligado a uma biografia, pois exemplifica um fato literário. Nesse caso fala da amizade entre Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava, da amizade e da correspondência trocada por ambos com Mario de Andrade, da ligação dos dois escritores com o movimento modernista, da vida cultural em Minas Gerais nos anos 20/30, da atuação de Nava como desenhista e ilustrador (a imagem ilustra um poema).

Todos esses elementos têm que estar disponíveis na planilha de museu, que é uma espécie de *dossiê* do objeto, de forma a permitir a sua utilização quer numa pesquisa (onde cotejado com outros elementos pode ganhar novas leituras e conexões), do próprio museu ou a ser desenvolvida por usuários do acervo; quer numa exposição, ou numa publicação. De qualquer modo, as informações devem estar disponíveis (e se possível disponibilizadas via *web*) para que a leitura desse *mínimo objeto* possa acrescentar alguma coisa a outras conexões culturais.

No recentemente lançado *Sobretudo de Proust*²⁶⁵ a pertinência dessas conexões fica evidente. O livro trata de um objeto, uma peça de indumentária, que por muito tempo esteve junto ao escritor francês, cobrindo seu corpo de uma forma obsessivo-compulsiva, conforme narra, vestindo-o em todas as fotografias. Mais do que um objeto-fetichado é um objeto semióforo, cujo conteúdo remete não apenas à vida, mas à obra, já que o autor muitas vezes escrevia deitado na cama, já doente, e coberto com ele. Na análise que faz do livro José Castello²⁶⁶ fala do *fascínio dos historiadores contemporâneos pela história das miudezas*. Na realidade, a história das miudezas, como temos visto, dos *mínimos objetos*, é matéria de estudo dos museus.

A autora do livro narra a história do sobretudo após a morte de Proust até chegar ao *Musée Carnavalet*, em Paris, onde acaba por

²⁶⁵ FOSCHINI, Lorenza. *Sobretudo de Proust. História de uma obsessão literária*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

²⁶⁶ O Globo, Prosa e verso. 10 de março de 2012.

encontrá-lo. Musealizado, mantido na reserva técnica (como, aliás, convém a uma peça de indumentária, que não pode ficar em exposição permanente dada a sua fragilidade), numa caixa, com as mangas preenchidas por papel de seda, *estufado*. A passagem nos fala de uma das mais importantes funções da instituição museu: a preservação. O que Lorenza Foschini nos diz é que o sobretudo de Proust está em boas mãos; nada encontra nos seus bolsos, o que, naturalmente, nos tranquiliza quanto a ter sido devidamente (e com certeza cuidadosamente) manipulado, estudado nas suas dobras, costuras, botões, possíveis remendos e dados de confecção. O modelo, trespassado na frente, e fechado por uma fileira dupla de botões, nos remete a um período em que o estilo esteve em voga e permite avaliar as relações de Marcel Proust com o bem vestir. Estará possivelmente classificado segundo o já citado Thesaurus, sob o *gênero* Indumentária e a *categoria* sobretudo, ou peça masculina.

E mais importante do que isso, o sobretudo de Proust nos revela que não apenas em museus voltados exclusivamente para o literário encontramos objetos continentes de informações ligadas à literatura. Essa possibilidade alarga os horizontes de um museu eclético ou generalista como o museu *Carnavalet* e amplia a responsabilidade dos seus técnicos envolvidos com a documentação e pesquisa.

O *Sobretudo de Proust* nos mostra o valor não apenas mítico que um objeto pode ter: a escritora age como se estivesse diante de um objeto sagrado. Essa condição deve ser levada em conta não apenas quando se cuida da preservação do objeto, mas também da sua apresentação ao público. Objetos-ícones, a par do seu valor artístico ou do seu valor pecuniário, tendem a atrair toda sorte de visitantes. O espesso vidro que de certo modo impede que hoje a fruição estética diante da Mona Lisa seja uma atividade natural demonstra os cuidados que um museu precisa ter, de modo especial,

com esse tipo de objeto, conectado a um imaginário que o torna alvo de possíveis atentados²⁶⁷.

Falamos então da segurança dos museus. Se para as funções descritas, a documentação, a pesquisa e a preservação de objetos os profissionais com formação na área de museus são autossuficientes, podendo ser apoiados, numa forma de ação interdisciplinar, por especialistas, para a garantia da segurança num museu são necessários recursos mais amplos. O esquema de segurança passa não apenas pela infraestrutura das salas de reserva e de exposição, onde sistemas anti-fogo e anti-roubo devem estar instalados, mas também pela aquisição de pessoal especializado: guardas e gestores de segurança. Dispositivos que impeçam a aproximação do visitante, diferentes recursos para seu isolamento: cordões, painéis transparentes, anteparos serão usado em consonância com a museografia adotada.

A preocupação com a segurança está presente todos os aspectos da atividade museal: no manuseio e no transporte dos objetos, na sua higienização, na guarda ou exposição. No momento da elaboração da planilha, dados que afetam a segurança de uma peça de museu devem ser disponibilizados apenas para o *staff*: valor monetário, preço de seguro e muitas vezes a própria localização quando em reserva. Num museu de estrutura reduzida em termos de capacidade de constituição de um esquema de segurança adequado essa atitude é essencial.

6.2.

Difusão: Exposição, Publicações e Produtos

Quando da construção do espaço expositivo, a preocupação com a segurança do acervo deverá acompanhar a discussão quanto à forma de expor, quanto ao local de exibição dentro do circuito de visitação e aos

²⁶⁷Assim como ocorreu com a *Pietà*, na Itália, com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, em São Paulo, com a imagem da Virgem de Guadalupe, no México, objetos que são ícones da nossa cultura podem ser alvo de atentados.

dispositivos a serem utilizados. Existe, se pensarmos na proteção do objeto exposto, a opção por vidros de proteção contra roubo, contra efeitos nocivos da luz, o uso de réplicas, as câmeras filmando o movimento no circuito de visitação.

Mas chega um momento em que se deve pensar na aparência e no conteúdo da mensagem *versus* proteção do acervo exposto. Há, portanto, uma variedade de saberes que devem estar em perfeita conjugação para que a mensagem museal se expresse. A questão da segurança no espaço expositivo deve ser analisada de modo a que prejudique o mínimo possível a fruição. O momento do contato subjetivo com o objeto e com o contexto do qual faz parte na museografia é que permitirá aquilo que um museu, seja lá qual for a sua natureza, persegue como objetivo: a empatia, a cognição e a reflexão. O museu que desenvolve todas as suas funções com profissionalismo sem dúvida promoverá esse encontro do visitante com a mensagem.

Muitas vezes essa etapa do fazer museológico, a exposição, é entregue ao que se convencionou chamar de curadores – de modo geral conhecedores do tema da exposição. Nas palavras de Cristiana Tejo²⁶⁸ *Sem cartilha, nem rota precisa, a preparação para se tornar curador deve se basear no bom senso, no que lhe faz sentido.* Sem normas técnicas e guiada pelo bom senso a curadoria está ligada aos eventos e não à atividade museal cotidiana, essencial nesse tipo de instituição que tem na perenidade uma das suas principais características.

Não importa a qualificação ou a formação do curador, se ele fizer uso daquilo que o museu disponibiliza sobre seu acervo. Na verdade cabe ao curador interpretar os dados coletados. Uma boa exposição deve estar contextualizada, alicerçada em informações corretas e dispor de uma linguagem acessível não apenas a um público conhecedor, mas a um público mais amplo, inclusive ao visitante que, tomando contato pela primeira vez com a mensagem construída possa compreendê-la e enriquecer um pouco o seu espírito com essa compreensão. O aspecto visual e sonoro que uma exposição venha a

²⁶⁸ TEJO, Cristiana. *Não se nasce curador, torna-se curador.* In: *Sobre o ofício do curador.* Porto Alegre: Zoom. 2009

apresentar, conjugado com textos pertinentes e verdadeiramente informativos, cumprirão a sua função, pois uma exposição não é uma instalação artística, como por vezes alguns curadores fazem parecer. Em um museu, uma exposição é um veículo de informação e de fruição.

Todos os textos presentes em uma exposição são relevantes e devem ser precisos, concisos e informativos: as etiquetas, os folhetos e os catálogos. Muitas vezes a imagem substitui o texto na universalidade do seu conteúdo. Um bom exemplo ocorre no Museu do Imigrante, na ilha de Ellis, em Nova Iorque. Assim que entra no museu, instalado na antiga alfândega, o visitante se depara com os mais diversos tipos de malas e continentes de bagagem, empilhados e sobrepostos por grandes fotografias de diferentes tipos de imigrantes chegados aos Estados Unidos por Nova Iorque. Não há necessidade de palavras. Parte da história está contada e a emoção, que seguirá o visitante por todo o circuito, é despertada, já nesse primeiro contato. Esse museu faz uso de recursos tecnológicos, mas os artefatos e a maneira como estão distribuídos pelo circuito são os principais responsáveis pela excelente comunicação que se estabelece entre museu e visitante.

Naturalmente é possível e esperado que, de forma paralela, um museu, disponibilize um tipo mais aprimorado de publicação, dedicado aos *experts* e àqueles que querem se aprofundar no conhecimento disponibilizado. Esse tipo de publicação pode ocorrer inclusive veiculado pela *web*, ou por meio de vídeos, e referir-se a todo o museu ou apenas à uma exposição temporária relevante. Além disso, um bom *site* deve incluir a visita virtual e o arquivo virtual de planilhas museológicas, dentro de um limite que não comprometa a segurança do acervo²⁶⁹. A folheteria é importante para respaldar o visitante com informações básicas sobre o museu, sua proposta e seus serviços. Um catálogo de acervo e o acesso via *web* às planilhas museológicas e à

²⁶⁹ Lembre-se a já citada disponibilidade via *web* das planilhas técnicas do Museu dedicado a Edgard Allan Poe em Richmond, Virginia.

iconografia também representam importantes avanços na intenção de divulgar a mensagem.

A instalação de um local de venda de postais, livros, catálogos, CDs e DVDs e de objetos inspirados ou relacionados ao acervo, permite não apenas a divulgação da instituição, mas também se constitui, se bem posicionado e articulado, em ponto de atração de público. Grandes museus, como o *Metropolitan* de Nova Iorque, mantêm lojas extra- muros, inclusive nos aeroportos.

Fazer uso dos ingressos, que o visitante leva consigo, para divulgar o acervo e o museu é importante. Um ingresso de museu deve estampar uma imagem relevante do acervo, uma frase emblemática retirada da obra, e o logotipo da instituição. Esses são os pequenos caprichos que atestam o nível de preocupação do museu não apenas com a difusão de seu nome e imagem, mas também com a informação e o deleite do visitante.

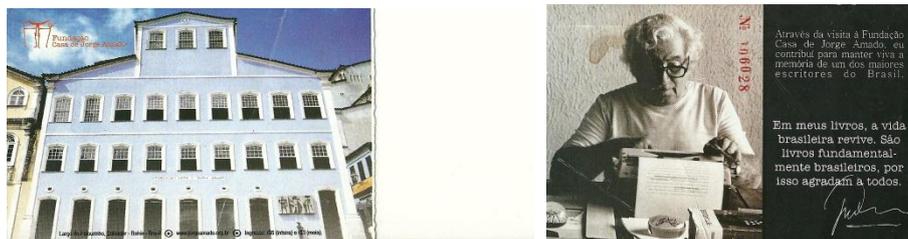


Figura 43 - Bilhetes de ingresso da Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, BA.

No Brasil todos esses elementos demandam uma verdadeira epopeia em busca de verba e vários dossiês com justificativas aos governos, portanto não encontramos com facilidade lojas e livrarias de grande porte e relevância nos museus brasileiros. São acanhadas; muitas misturam os produtos de divulgação da instituição com outros, ligados ao ou não ao tema principal do museu. Um bom exemplo é o Museu do Folclore Edison Carneiro, que vende artesanato de diferentes partes do país, peças de bom gosto, mas sem qualquer ligação com o museu como marca, por meio, por exemplo, de um logotipo apostado, mesmo que na embalagem, ou qualquer outro tipo de referência à instituição.

Também é difícil que os museus brasileiros possuam bistrôs e cafeterias de qualidade. Em centros culturais como o Instituto Moreira Salles, o Centro Cultural do Banco do Brasil e o Paço Imperial, todos no Rio de Janeiro, esses elementos são pontos de atração de público. Mas os museus sob gestão governamental ainda não conseguem, principalmente por questões burocráticas relativas ao arrendamento do espaço público a terceiros, oferecer aos seus visitantes conforto, elegância e uma gastronomia de boa qualidade. Uma rara exceção é o Forte de Copacabana, sede de um dos museus históricos do Exército, no Rio de Janeiro, que conta com uma filial da Confeitaria Colombo.

Um museu ligado à literatura deve possibilitar a comercialização da obra enfocada. Na recente exposição sobre Fernando Pessoa²⁷⁰, no Centro Cultural dos Correios, diferentes edições de diversas obras do poeta e de seus diversos heterônimos estavam sobre uma longa mesa, disponibilizadas para o manuseio e a leitura. Esse artifício atraía os visitantes e uma observação demorada da experiência pode fazer concluir que alguns eram leitores neófitos, outros desconheciam este ou aquele livro, outros comparavam edições; a afluência naquela parte da exposição era grande.

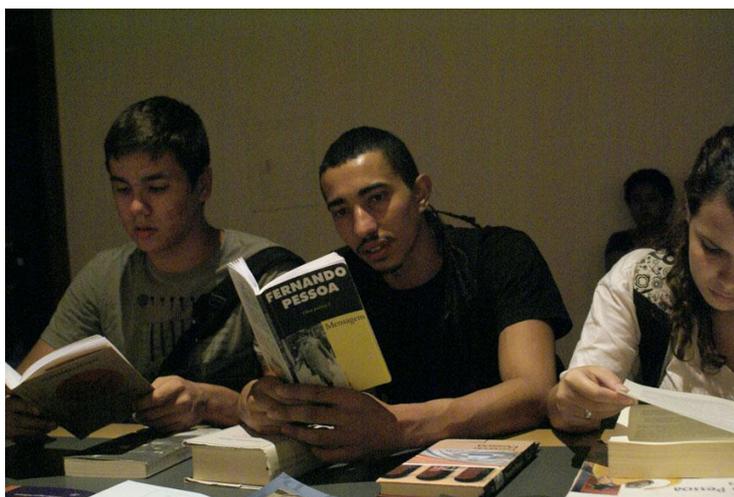


Figura 44 - Exposição sobre Fernando Pessoa, Rio de Janeiro.2011

²⁷⁰ Aberta entre agosto de 2010 e fevereiro de 2011

No museu dedicado a Edgard Allan Poe, em Nova Iorque, são poucos os livros à venda, no entanto o visitante recebe o endereço dos sites nos quais sua obra completa é encontrada e pode ser *baixada*. Alguns *sites*, como o da Fundação Casa de Rui Barbosa oferecem a obra completa *on line*, além de um programa que pinça as frases e pensamentos de Rui Barbosa - apesar da museografia da sua casa não reconhecê-lo como escritor.

7. Conclusão

O vocábulo **museu**, que durante muito tempo, resquício do cunho positivista e historicista que Gustavo Barroso imprimiu à instituição no Brasil, esteve associado às ideias de velharia e antiqualha, foi requalificado. Mas não a partir de uma visão correta e realista. Uma interpretação recente parece querer conferir a qualquer instituição envolvida com a guarda e exibição de acervos culturais o título de museu. Galerias, arquivos, casas e centros de cultura, grandes exposições multimídia reivindicam o título e parece que o próprio IBRAM na amplitude da sua definição de museu²⁷¹ abre campo para aberrações: um bom exemplo é um projeto – não realizado até o momento, de construção de um Museu da Água, candidato ao financiamento do IBRAM em 2010²⁷².

É interessante perceber que uma legislação protetora, fruto da luta por valorização empreendida pelos museólogos nos anos 70 e 80, não tenha força de coibir a aspiração, que aparentemente não tem causa justificada. Há um certo fetiche na designação museu? As facilidades oferecidas pelo momento político atual, que viabiliza financiamentos e projetos subsidiados na área seriam um atrativo para o abrigo sob tal designação? A modificação nos cursos de formação, que diminuiriam o enfoque na parte técnica do trabalho em museu, estaria contribuindo para esse fato? No imaginário da cultura social no Brasil a instituição museu teria passado a ser vista como um amplo guarda-chuva sob o qual tudo que exhibe coleções pode se abrigar, e isso tão somente demonstra o desconhecimento do que é verdadeiramente um museu - um local de preservação e estudo.

Ao analisar em profundidade a evolução da exposição permanente do Museu do Folclore Edson Carneiro, no Rio de Janeiro,

²⁷¹ *Museus são casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes. Os museus são conceitos e práticas em metamorfose.*

²⁷² Conforme consta em *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zoom. 2010

Rita Gama²⁷³ estudou o pensamento que a permeou. Além de mergulhar nos meandros do pensar antropológico, que embasa todo o trabalho naquela instituição, e na estrutura burocrática federal na área de cultura, o trabalho estabelece um estudo paralelo, que se refere às modificações que o conceito de museu vem sofrendo desde 1956, sempre a partir das sucessivas definições do ICOM. A estudiosa aponta ainda para a questão do imaginário coletivo que confere aos museus uma aura de guardião.

Acresça-se ao fato que a atual concepção de museu segundo o ICOM, mais ampla e voltada para o desenvolvimento da sociedade, gerou o fenômeno, exclusivamente nosso: uma série de possibilidades de captação de fundos e investimentos por meio de dispositivos burocráticos e legais que só veio a valorizar o título museu. A inclusão sob tal título favorece a busca para usufruto desses benefícios. Como já se disse, apesar de todo o trabalho técnico e de documentação que embasa a instituição museal, há hoje no Brasil uma tendência, que muitas vezes parte do próprio poder constituído, de chamar **museu** instituições sem aparato teórico para tal, e esquece que os museus, para usar expressão de Bezerra de Menezes, têm seu código próprio e fechado, que *não se esgota na visualidade efêmera*.

Nos Estados Unidos a palavra usada para designar, com todas as vinculações de pertencimento, o patrimônio nacional é *heritage*. O vocábulo parece abrigar um conceito subjetivo, de vínculo de sangue, de um vínculo com a nação. Embora no Brasil esse conceito esteja mais distante, é a palavra museu que resgata para a sociedade alguma coisa de passado e de guarda. Aqui, os museus não são vistos como instituições de estudo, dinâmicas e comprometidas, como se disse, por falha na educação e na não distribuição equânime de capital cultural; por falha na gestão superior da cultura nacional; por falha dos próprios profissionais de museu.

Não existe, apesar da legislação vigente, um pensamento museal que valorize o trabalho técnico, o estudo e a teoria na criação,

²⁷³ SILVA, Rita Gama. *A Cultura popular no Museu do Folclore Edson Carneiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2012

muitas vezes inoportuna, de qualquer tipo de museu. Não se criam museus a partir de um perfil teórico desenhado segundo os moldes preconizados pelo ICOM; muitos desses *ditos* museus não possuem acervo próprio e se constituem em grandes exposições temáticas centradas no uso excessivo da imagem e da multimídia, no abuso da mostra sem a contextualização. Ulpiano Bezerra de Meneses refere-se ao Museu da Língua Portuguesa e a outros, congêneres, os museus sem acervo, como *mula-sem-cabeça*: fantástica, legítima para a compreensão do imaginário popular, porém inadequada se você precisar monta-la para, por exemplo, descer um precipício²⁷⁴.

Nos museus os acervos descodificados promovem a unidade e a perenidade da mensagem, já que seu estudo se dá de maneira ininterrupta, enquanto as exposições são eventuais, são enfoques temporários, visões parciais sobre um determinado assunto. Assim como na literatura, indivíduos oriundos de pontos geográficos diferentes podem se encontrar e se reconhecer nos museus.

Para começo de conversa, não existe patrimônio que não seja definido a partir de sentidos e significações, de valores, e, portanto, de entidades imateriais. Um objeto material tem, em si, apenas propriedades físico-químicas. Não se pode vê-lo necessariamente apenas dessa forma, mas a partir das significações (imateriais) produzidas pelas práticas sociais. [] O importante é explorar o imaterial no material e os suportes materiais do imaterial²⁷⁵.

O vínculo entre esses dois aspectos da memória é que leva o indivíduo à compreensão de um universo que parte do que é palpável para aquilo que lhe é dado inferir, sentir, fruir, e transformar.

A memória quase sempre armazena e mantém à disposição da lembrança tudo o que não é mais; e a vontade o que o futuro pode trazer, mas que ainda não é.

Da frase de Hanna Arendt usada como epígrafe neste estudo depreendo que é da memória, matéria prima dos museus, daquilo que findou, mas deixou nos indivíduos uma impressão, que se formará o que ainda não é: o conhecimento. A memória, a evocação não apenas

²⁷⁴ MENESES. Ulpiano Bezerra. Entrevista citada.

²⁷⁵ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Entrevista citada.

de lembranças, mas de paradigmas internos, a memória das emoções, é que servirá de base para que, por meio das corretas intervenções, seja possível ocorrer a transformação de uma mensagem qualificada em apreensão e transmutação.

Cito o relato da visita que Guillermo Giucci fez ao hipódromo de Maroñas, no Uruguai²⁷⁶, local onde estivera muitas vezes durante a infância, uma ruína que o autor registrou como um *Orfeu armado com uma câmera*, revivendo situações retiradas da memória sob um olhar deslocado, que chamou de estetizante. Compreendendo que não visitava um museu, mas *uma ruína consciente*, com uma consciência histórica e amorosa que via mais na ruína além da simples decadência: mais do que *objetos preservados em seu ser, expostos em sua solidão*. A viagem de Giucci num fim de tarde foi uma viagem ao conhecimento de si e do mundo, transposto para o texto recolhido por Olinto e Schollhammer em *Literatura e Memória*.

O autor reconhece: não está num museu. Falta à bizarra *exposição* de restos do hipódromo o método da pesquisa e da exibição, aleatória, pois simplesmente traz ao olhos do antigo usuário do espaço transformado em visitante as partes de um mundo em decomposição. Os desdobramentos dos objetos no entanto afloram à sua mente, num processo museológico de incorporação de valores e de conexões: a réplica da Vitória de Samotrácia, apenas um ponto de encontro de amigos no passado, conecta-o ao Museu do Louvre, por seu original e a Marinetti por sua análise estética da peça artística. É o visitante quem realiza a transferência de situações enquanto se pergunta como a literatura daria conta da experiência que vivia. Giucci transforma em visão estetizante e literária, em poesia, a experiência de reencontro com a memória de um tempo e espaço em consonância com suas memórias pessoais da infância. Seu modo de perceber assemelha-se

²⁷⁶ Construído em 1889, o Hipódromo de Maroñas fechou as portas em 1997, com a falência do *Jockey Club* uruguaio. Hoje está arrendado pelo Estado à empresa *Hípica Rioplatense* que o remodelou e pôs em funcionamento em 2003.

ao de Pedro Nava, enquanto junta ruína e memória, a memória social e a íntima²⁷⁷.

Essa questão vemos por dois aspectos: como a literatura dá conta da experiência *musealizante* e como um museu pode dar conta da experiência literária?

Orhan Pamuk fala em *O Museu da Inocência* da relação entre leitor e visitante. No romance, a depressão leva Kamal, o protagonista, não apenas à leitura de Proust e Montaigne, mas, e principalmente, ao mergulho no mundo dos museus. Kamal contabiliza milhares de visitas a museus ao redor do mundo, nas quais aprende sobre sentidos, ideias e emoções. E assim o autor constrói uma relação entre a leitura de uma obra e a fruição em uma visita a um museu. O protagonista do *Museu da Inocência* chega a desejar que um mesmo ingresso una leitor e visitante, de maneira a que o circuito museológico seja percorrido com o livro na mão.

O museu nesse romance é quase uma personagem mas, ao mesmo tempo, é uma metáfora da transformação da Turquia durante o século XX. Trata da necessidade de preservação, não apenas da história dessa transformação, mas também dos artefatos, sentimentos e hábitos que foram sendo deixados para trás. O amor entre um homem e uma mulher, na história que Pamuk conta, também se transforma lentamente, incorpora novos padrões, novos valores e é a transformação e a busca da recuperação do que ficou para trás que enseja a criação da única instituição que daria conta de prender no tempo e no espaço toda uma vida, repleta de imagens, palavras, emoções e objetos: um museu. Mas o romance é um texto e como tal se reporta primeiramente ao leitor, mesmo considerando-o um possível visitante; pois é na relação do texto literário com o leitor que começa a relação de ambos com o museu.

Os objetos que Orhan Pamuk coletou e usou como fonte de inspiração para o *Museu da Inocência* acabaram por formar um museu real, inaugurado em abril deste ano, em Çukurcuma, Istambul. Seu

²⁷⁷ REIS, Claudia Barbosa. *Cidade Personagem. O Rio de Janeiro na obra de Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Galo Branco. 200

acervo é justamente todo o material que o autor usou para escrever o romance, observando, descrevendo, numa recriação do cotidiano turco dos anos 70.



Figura 45 - O Museu da Inocência.

Fonte: <http://praler.org/2012/06/top-10-predios-literarios/>

No Museu a exposição é constituída por 83 vitrines - uma para cada capítulo. Pamuk afirma que o museu não é uma ilustração do romance²⁷⁸ e aponta para a forma similar que museus e obras literárias têm de fazer uso de objetos materiais com a finalidade de produzir mensagens imateriais e profundas, aptas a nos fazer refletir sobre nossa própria humanidade. Declara que o interesse do museu não está tanto na natureza de cada objeto exposto, mas sim em sua capacidade de despertar uma emoção similar à da leitura e assim particulariza , pensando na sua obra, o que vem a ser um assunto abordado nesta tese: a capacidade que têm os objetos museais de tocar uma pessoa

²⁷⁸ Entrevista com Orhan Pamuk em <http://milaburns.com/tag/orhan-pamuk/>

promovendo apreensão e cognição, de uma forma que pode ser complementar à literária.

O museu real, criado a partir da obra de Pamuk, partindo-se do pressuposto que seja realmente em termos teóricos um museu, poderia preencher apenas uma parte daquilo que se elabora com relação à transformação de um objeto cotidiano em objeto literário e museal. Pamuk adquiriu a sua coleção enquanto escrevia, como parte da elaboração de seus personagens e das situações criadas. Um museu voltado para a literatura deve ser bem mais abrangente do que apenas ligar objeto e obra, ou incentivar a leitura daquela obra ou autor. Deve ser capaz de tratar a obra literária, no que tem de material – o universo material que cercou a concepção e a confecção do texto e os vínculos de autoria – e de imaterial, a obra propriamente dita, de modo a despertar no visitante um primo leitor, ou a fornecer ao leitor habitual diferentes perspectivas sobre obras e autores. Como disse Blanchot ²⁷⁹ *o escritor clássico sacrifica em si a fala que lhe é própria para dar voz ao universal*. Disse ele, ainda, que a obra é a *intimidade entre alguém que escreve e alguém que lê*. A tarefa essencial então é oferecer essa manifestação do universal e permitir que se forme uma intimidade profunda, oriunda da empatia e da compreensão, quando, por meio da visita, se apresente uma vida e uma obra.

Para que a construção dessa mensagem universal ocorra, para que paradigmas internos e a memória das emoções façam vínculo tanto com os bens materiais quanto com a imaterialidade apresentadas, é necessário o amplo conhecimento da matéria prima que constitui os acervos. É essencial a estruturação de um projeto de museografia e de apresentação da mensagem, fiéis ao perfil traçado quando do estabelecimento da instituição. A narrativa em um museu de literatura, especialmente um museu casa de escritor, se constrói a partir de uma escolha, de uma permissão para penetrar em uma intimidade desvendando hábitos, manias, casos, eventos e peculiaridades.

²⁷⁹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. 2011



Figura 46 - Orhan Pamuk no Museu da Inocência, Istambul, Turquia.
 Fonte: <http://palomices.com/o-museu-da-inocencia-orham-pamuk/>

Existem inúmeras maneiras de passar ao visitante a mensagem pretendida. A construção do circuito, que é o percurso delimitado ao longo do qual serão distribuídos objetos, textos, imagens e sons sob um aspecto de linguagem, deve propiciar a comunicação de ideias e sentimentos. Uma linguagem autônoma e coerente, capaz de funcionar de maneira organizada e democrática – atingindo os diferentes níveis de compreensão encontrados na sociedade. E lembro Paul Ricoeur²⁸⁰ para falar da transposição das ideias decorrentes dos estudos realizados sobre um determinado tema em um museu, um tema literário, por exemplo: é preciso *atuar na construção do comparável, na possibilidade de dizer o mesmo de outro modo*. Assim como o estudioso via um movimento reflexivo no interior da língua no momento em que se realiza uma tradução para uma outra língua, ocorre na tradução para uma outra linguagem, a museográfica, escrita, imagética e midiática, para a tradução de um conceito. Cabe ao museólogo no museu de literatura levar o visitante ao autor e à obra.

Quando se trata de um museu-casa bem concebido, o visitante automaticamente se sente identificado com a parte humana presente na museografia, pois a personagem musealizada certamente apresentará uma série de elementos comuns, justamente na

²⁸⁰ RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: UFMG. 2011.

humanidade que os aproxima. Impossível não ser tocado, por exemplo, pela exiguidade dos objetos componentes dos museus-casas de Ho-chi-minh, em Hanoi, Vietnã. Tanto sua casa de campanha, pequena sobre palafitas, quanto a ala que ocupou no palácio do governo traduzem mais do que tudo uma personalidade austera. Ambientes dotados de mobília pouca e sóbria, sem qualquer preocupação com requinte. Na simulação da sua refeição matinal uma toalha cobre apenas metade da mesa e os utensílios indicam uma refeição frugal. Nas paredes, quase nuas, uma prateleira sustenta um rádio e um relógio. A ideia de solidão e de introspecção é imediatamente transmitida ao visitante que, não importa qual seja seu credo político, se entenece e acredita na autodisciplina que embasou a resistência vietnamita. O vínculo estabelecido pela emoção leva à aceitação da mensagem, nesse caso, transmitida sem palavras. Vindos de toda a parte do mundo, os visitantes apenas passam pelas janelas envidraçadas através das quais observam o interior iluminado. Uma forma de visita que tem algo de furtivo, de respeito a uma privacidade que não é devassada e inspira a reverência. Como disse Jurandir Freire Costa²⁸¹, *o museu-casa não expõe apenas o que se fez publicamente*. Transpor o umbral do que é público e observar o cotidiano humaniza a personagem-dona do museu.

Se pensarmos nos museus como aparatos ou *dispositivos* dependentes das regras governamentais, especialmente no que tange ao controle de verbas e orçamentos, como é o caso do Brasil, compreenderemos que a aspiração para construir uma instituição que preencha todos os requisitos que satisfaçam culturalmente o cidadão está muito distante. Subjugados a interesses políticos e pessoais os museus permanecem reféns.

Por se tratar esta tese da busca da possibilidade de apresentar a literatura à sociedade por meio de uma leitura museal, é necessário falar do espaço e do tempo em que essa ação ocorrerá. Esse museu que conduzirá o cidadão ao conhecimento literário, à reflexão e à

²⁸¹ COSTA, Jurandir Freire. In: Fundação Casa de Rui Barbosa. *Anais do I Seminário sobre Museus Casas*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa. 1997.

própria leitura, consistirá em desafio à realidade imposta hoje à sociedade brasileira: a defasagem entre o desenvolvimento socioeconômico, a propagada ascensão da classe C a bens materiais, e o desenvolvimento cultural. Uma sociedade em estado de minoridade – que é a incapacidade de compreender seus direitos à obtenção de capital cultural condigno, jamais será capaz de compreender a profundidade da desqualificação do produto cultural que lhe é oferecido. Museus que se constituem sem perfil teórico, sem planejamento ou projeto museológico na acepção da palavra, sem respeito a um estatuto e a uma configuração legal, sem respeito à própria legislação vigente e entregues ao oportunismo que tanto os constrói como desconstrói, apenas se somam aos dispositivos culturais que mantêm o cidadão nesse estado de menoridade, ou seja, de entrega da sua faculdade de entendimento a outrem. Nessa situação estão museu e o livro, entre outros dispositivos culturais, se pensarmos no país como um todo.

Consoante ao que acontece no Brasil com os projetos de construção e reformulação de museus, um projeto de museu literário estaria ameaçado desde a gênese, por processos que negam as etapas dessa construção: estudo de viabilidade, de demanda e de impacto; estaria também sujeito aos processos políticos e burocráticos de alocação de verbas e de pessoal e, ainda, exposto a uma divulgação duvidosa por um tipo de mídia que ainda se prende àquilo que atende apenas ao que é meramente espetáculo. É o que se vê atualmente no Rio de Janeiro com o projeto do novo Museu da Imagem e do Som: grandiloquência formal e arquitetônica, a proximidade do mar como paisagem a ser fruída e, tecnologia. Não se mencionam os tesouros do seu acervo, a sua relevância para a cidade e o país, as possibilidades de acesso e aproveitamento desse patrimônio. Assim também é apresentado pela mídia e a administração municipal da cidade o Museu do Amanhã, por um aspecto de privilégio do *design* de arquitetura em detrimento da demanda cultural²⁸².

²⁸² <http://www.youtube.com/watch?v=pU2A9Fq3XQs>

Diante daquilo que a realidade apresenta em termos da criação de espaços culturais que, de modo acertado ou não, são chamados de museus, fica esta tese vinculada ao campo das ideias, à teoria que visa à ampliação do conhecimento sobre um determinado tema, no caso a possibilidade de estabelecer nos museus uma visão adequada da literatura em seus múltiplos aspectos. Considerar que a literatura, herança da Grécia arcaica, é parte essencial da nossa cultura ao favorecer a ligação do subjetivo com o universal já constitui uma demanda de musealização. Pensar que mesmo sendo um bem intangível, a literatura pode ser apresentada por meio da materialidade com a qual convive em ambiente e em vidas a ela consagradas, estimula a construção de museus que cumprem os seus objetivos, apesar das dificuldades citadas.

As visitas a museus de cunho literário que aqui estão apresentadas comprovam que é possível que se cumpra a vocação dos museus para o trato da literatura, da obra literária e da biografia dos escritores. Os relacionamentos que se formam por meio de hipertextos museais comprovadamente ampliam as possibilidades de entendimento, de conhecimento e de autoconhecimento dos cidadãos visitantes. Alguns desses museus, mesmo com poucos recursos ou instalados em residências muito simples, como é o caso do museu dedicado a Edgard Allan Poe, em Nova Iorque, conseguem de maneira exemplar transmitir a sua mensagem. A Casa de Guimarães Rosa em Cordisburgo nos afirma que mesmo no Brasil, com todos os entraves citados, essa tarefa é possível.

Os museus são capazes de levar o visitante num devaneio, como diria Bachelard, a compreender a descoberta daquilo que é simples- a vida no campo, visitando a Casa de Eça; a tragédia de vidas que nem a própria literatura conseguiu suavizar, na Casa de Camilo; a total dedicação à escrita, na casa de Balzac; as origens, na infância interiorana, de uma escrita refinada e peculiar, na Casa de Rosa.

Seria interessante lembrar que, em entrevista, a crítica literária Marthe Robert ²⁸³ especificou a necessidade de contextualização de um autor para a análise de seu texto, daí ter procurado Kafka na sua Praga natal e na Áustria, onde o autor viveu. A inserção de um autor em seu tempo e espaço, serve à análise crítica, mas é indispensável quando se trata da abordagem museológica, pois a tentativa de perceber um indivíduo no mundo em que viveu, no ambiente que o influenciou e, conseqüentemente à sua obra, junta a cultura material e o universo íntimo relacionado à empreitada estética e intelectual. Disse ainda a estudiosa que *o germinal da obra de arte* está em qualquer escritor que deseje criar algo que embora seja seu, de modo íntimo e profundo, possa ser compreendido universalmente.

Assim, a literatura entra no museu por meio da interpretação do acervo no momento da catalogação. O sobretudo de Proust não é tão somente um sobretudo, mas um objeto de indumentária que acompanhou o escritor nos momentos em que escrevia; o escritório de Rui Barbosa toma um vulto literário se confrontado com seu texto inspirado e exaustivamente trabalhado. É da observação do personagem proprietário do objeto e do objeto em si, contextualizado, da obra literária em que aparece retratado, que se dará a visão museal da literatura: a partir da catalogação para chegar à difusão, ou seja, à entrega da mensagem resultante da pesquisa ao visitante. A percepção da mensagem na sua forma aprofundada por uma museografia eficiente permitirá que esse visitante penetre nas intenções literárias e adquira aquilo que, mesmo inconscientemente veio buscar no museu: deleite e crescimento interior.

Museu é o mundo, é a experiência de viver. Se bem estruturado, comprometido com seus objetivos, que são éticos e elevados, pode ser considerado um catalisador de emoções que conduzam à integração nessa universalidade da qual o homem contemporâneo as vezes parece apartado.

A identificação com o universal, que se deu a partir de Homero, é o elemento capaz de atrair e prender a atenção do homem comum. A

²⁸³ BROCHIER, Jean Jacques .*Les lectures de Marthe Robert* . In : Magazine Litteraire n.192. Fevrier 1983

compreensão da alteridade, o reconhecimento em sua própria emoção dos elementos que revestem e integram os sentidos humanos; a identificação com sentimentos de medo, angústia, saudade, ambição, amor, encontrados em personagens reais - os autores, e em personagens que marcaram as obras literárias, propiciam o mergulho no devaneio e na reflexão. Por esse viés se associam a literatura e os museus. A linguagem museal pode tudo ao abraçar a literatura, desde apresentar um escritor por meio da sua biografia e da sua obra, até aprofundar-se num único texto ou poema para desdobrá-lo e torná-lo mais próximo do visitante. Por outro lado a literatura entra em um museu, como bem intangível a ser preservado, difundido e transformado em memória.

8.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ABREU, Roberto da Silva. *Eu não sabia que podia entrar. Com a palavra o visitante do Museu Casa de Rui Barbosa*. Dissertação de Mestrado. Centro de pesquisa e documentação de história contemporânea do Brasil – CPDOC. Fundação Getúlio Vargas.pdf.

ADORNO, Theodor W. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática.1998

AGANBEM, Giorgio. *The Poiesis and Praxis*. In: *Man without Content*. California: Stanford University Press.1999

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó,SC: Argos .2009.

ALMEIDA, João Estevam de Lima. *No limiar da fronteira: aproximações entre história e literatura no espaço da teoria e metodologia*. http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/0606_Bk.pdf.

ANDRADE, Carlos Drummond de *O observador no escritório. Páginas de diário*. Rio de Janeiro: Record. 1985.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2008.

ARMENGAUT, Françoise. *A Pragmática*. São Paulo: Parábola. 2006.

ARON, P. & VIALA, A. *Sociologie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France. 2006.

ARRIGUCCI JR, Davi. *A Poesia de Manuel Bandeira. Humildade, Paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martim Claret. 2007.

_____. *Obras*. Madrid: Aguilar.1973.

BACHELARD, Gastón de. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes. 1993.

_____ *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

BALZAC, Honoré de. *A Pele de Onagro*. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2008.

_____ *Estudos de Mulher*. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket. 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olímpio. 1983.

BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no ensino da Arte – anos oitenta e novos tempos*. Coleção estudos. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1996.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva. 2003.

_____ *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva. 2008.

_____ *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix. s/d.

_____ *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix. 1975.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra. 2008.

BAUDRILLARD, Jean . *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'água. 1991.

_____ *O Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva. 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar. 2012.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia Técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 1985.

_____ *Obras escolhidas*. Volume 2. São Paulo: Brasiliense. 1987.

BERGSON, Henri. *A energia espiritual*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2009.

BETHONICO, Mabe. *Museu das águas de Rio Acima*. In: Sobre o ofício do curador. Porto Alegre, RS : Zouk. 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

_____ *El Aleph*. Buenos Aires: Editorial sudamérica. 2011.

_____ *Ficções*. São Paulo : Globo. 2001

BOURDIEU, Jean & DARBEL, Alain. *O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk. 2007.

BROCHIER, Jean Jacques .*Les lectures de Marthe Robert* . In : Magazine Litteraire n.192. Fevrier 1983

BRUNNER, Jerome. *Towards a theory of instruction*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.1966

CABRAL, Alexandre. *Estudos Camilianos*. Vilanova de Famalicão: Câmara Municipal. 1995.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

_____ *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

CAMÕES, LUIS VAZ DE, *Camões: versos e prosa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____ *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.2009.

CARVALHO, Ana Cristina. *Novas propostas de museografia em museus-casas*. 2007. [s.n.t.] Cópia xerográfica.

_____ *Patrimônio, turismo e desenvolvimento*. In Ajzemberg, Elza. *Arte Brasileira: interfaces para a contemporaneidade*. São Paulo: MAC/USP. 2005

CASTELO, José. Rumo à face escura. O Globo. Prosa e verso. Sábado 3 de julho de 2010.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Eusébio Macário*. Porto: Porto Ed. 1991.

_____. *Histórias do Minho*. Porto: Edições Caixotim. 2006.

CHAGAS, Mário. *Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus* <http://www.quarteirao.com.br/pdf/mchagas.pdf>

CORALINA, Cora. *Cora Coralina Doceira e Poeta*. São Paulo: Global. 2009.

CORTAZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 minutos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2008.

COSTA, Jurandir Freire. Mesa redonda In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Anais do I Seminário sobre Museus-casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 1997

COSTA, Paulo Freitas. *Sinfonia de Objetos*. São Paulo: Iluminuras. 2007.

CRUZ, Domingo Gonzalez. *No meio do caminho tinha Itabira. Ensaio poético sobre as raízes itabiranas na obra de Drummond*. Rio de Janeiro: BUZ, O Mundo do Livro. 2000.

DARDOT, Liliane & ALMADA, Marcio. *O Coração do Lugar. Depoimentos a João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Museus. 2006.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34. 1997.

DELGADO, Andréa Ferreira. *Museu e memória biográfica: um estudo da Casa de Cora Coralina*. Sociedade e Cultura, Vol. 8, No 2. UFG. 2005.

DIAS, ANTONIO GONÇALVES. *Primeiros Cantos*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1998.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011.

DICKINSON, Emily. *Poemas escolhidos*. Porto Alegre, RS: L&PM pocket. 2008.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Perspectiva – USP.1989.

ECO, Humberto. *A Ilha do dia anterior*. Rio de Janeiro: Best Bolso. 2010.

_____ *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo. Martins Fontes. 1993.

_____ *Sobre literatura*. Rio de Janeiro: Record. 2003.

_____ *A Estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva.1976.

_____ *Lector in Fabula*. São Paulo: Pespectiva.s/d.

FAGUET, Émile. *A arte de ler*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2009.

FALCÃO, Joaquim. Mesa redonda In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Anais do I Seminário sobre Museus-casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 1997

FARIA, Hamilton. *Uma política cultural para a cidade de São Paulo*. in *Cidadania Cultural. Leituras de uma política pública*. São Paulo: Instituto Polis. 1997.

FINLEY, M. I. *O Progresso na Historiografia*. in: *História Antiga: Testemunhos e modelos*. São Paulo: Martins Fontes. 1984.

_____ *Uso e abuso da História*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 2005.

FOSCHINI,Lorenza. *Sobretudo de Proust. História de uma obsessão literária*. Rio de Janeiro: Rocco. 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo. Martins Fontes. 2002.

_____ *O Governo de si e dos outros*. São Paulo: Martins Fontes. 2011.

FRAGA Rosidelma Pereira. *As Pedras que Perduram. Poesia e Museu Cora Coralina*. Revista Museu. http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=23314

FREYRE, Gilberto. *Cultura e Museus*. Recife: Fundarei.1985.

- _____. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record.1987.
- _____ *Guia pratico, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora. 1968.
- _____. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Global. 2008.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Anais do I Seminário sobre Museus-casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 1997
- _____. *Anais do IV Seminário sobre Museus casas*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa.2002.
- _____. *Memória Literária XV. Drummond uma visita*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 2002.
- _____. *I Encontro luso-brasileiro de Museus casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva. s/d.
- GIUCCI, Guillermo. *A memória dos Objetos*. In: *Literatura e Memória*. OLINTO, Heidrum & SCHOLHAMMER, Karl Erik. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco. 2006.
- GONÇALVES, João Felipe. *Enterrando Rui Barbosa*
www.casaruibarbosa.gov.br
- _____. *Pondo as idéias no Lugar*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 2000.
- GRIMAL, Pierre. *Mitologia grega*. Porto Alegre: L&M Pocket. 2009
- HARTOG, F. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Tradução de J. L. Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- HOOPER-GREENHILL, Eileen. *Museums and their visitors. The Heritage: Care-preservation-Management*. York, England : Routledge.1994.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Colares. 2006.
- KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. Campinas, SP: Ponte Ed.1989.
- LAJOLO, Marisa e Ceccantinni, João Luis. *Monteiro Lobato livro a livro (Obra infantil)* São Paulo. Editora UNESP. 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O guarda-memória*. In. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1997.

LEMAIRE, Gérard Georges. *Maisons des artistes* Paris: éditions de Chêne 2004.

LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. São Paulo: Herder. 1964.

LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do Fora. Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011.

LIMA, Elder Rocha. *Itinerário Cora Coralina*. Brasília: IPHAN. 2008.

LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia da Letras. 2009.

LOBATO, Monteiro. *Obra Completa* (Literatura infantil) São Paulo: Editora Brasiliense. 1960.

_____ *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1960.

_____ *Cidades Mortas*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1960.

_____ *Negrinha*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1960.

LOPES, Eliane Marta Teixeira e GOUVEA, Maria Cristina Soares (org). *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autentica. 1999.

LOPES, João Teixeira. *A Boa Maneira de ser público*. www.bocc.ubi.pt

_____ *Estranhos no Museu*.
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4620.pdf>

MACHADO, Rubem Mauro e HEINEBERG, Ilana. *Estudos de Mulher*. Porto Alegre. L& PM Pocket. 2006.

MALTA, Marize. *O Olhar decorativo. Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad-FAPERJ. 2011.

MANN, Thomas. *O escritor e sua missão*. Rio de Janeiro: Zahar. 2011.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record. 2003

MEYER-PETIT, Judith. *La Maison de Balzac et les paradoxes du musée littéraire*. www.balzac.paris.fr

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984

_____ *Balão Cativo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986

_____ *Galo das Trevas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986

NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Clarice. *Memória e história da Educação: entre práticas e representações*. In *História e memória da Nova Escola*. São Paulo: Loyola. 2003.

OLINTO, Heidrum & SCHOLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e Memória*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco. 2006.

OLIVEIRA, Ilca Vieira de. *Cecília Meireles: A casa de Gonzada e o lenço de Marília*. Letras. Volume 19. N.1, p.55-67, jan-jun.2009. Santa Maria.

PAMUK, Orhan. *A Maleta do meu pai*. São Paulo. Companhia das Letras. 2007.

_____ *O Museu da Inocência*. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

_____ *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

PEARCE, Susan. *Pensando sobre objetos*. In: *Museu: Instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: MAST. 2005.

PENTEADO: J.Roberto Whitaker. *Os filhos de Lobato. O imaginário infantil na ideologia do adulto*. São Paulo: Globo. 2011.

PLATÃO. *Fedon*. São Paulo: Martin Claret. 2009.

_____ *Íon* in www.dominiopublico.gov.br

PINTO Jr., Rafael Alves. *O espaço de morar revelado: a Casa vista por Cecília Meireles*. www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp-483.asp.

POMIAN, Krystof. *Colecção*. In: *Enciclopedia Inaudi – Memória/História*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1984.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

- QUEIRÓS, Eça. *A Cidade e as serras*. Porto: Porto editora. 2008.
- RALLO, Elizabeth Ravoux. *Méthodes de Critique Litteraire*. Paris: Arman Colin éditeur.1993.
- RAMOS, Francisco Regis Lopes. *A Danação do Objeto*. Fortaleza: Argos.
- REIS, Claudia Barbosa. *Cidade personagem. O Rio de Janeiro na obra de Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco. 2007.
- _____. *Estudos do Acervo do Museu Casa de Rui Barbosa*. 6 volumes. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa.1997-2007.
- _____. *Museus e seus públicos*. Rio de Janeiro: 2009 [s.n.t] (cópia xerográfica).].
- _____. *Um (novo?) perfil para o Museu Casa de Rui Barbosa*. Texto apresentado em seminário interno. Rio de Janeiro, 2009. [s.n.t] (cópia xerográfica).] REIS, Ricardo Sant'Anna. *A revolução pela leitura*. In: Renovarte. Ano II.N.2. UBE. Rio de Janeiro.2009
- RIBEIRO JR, Wilson Alves. *A Grécia antes dos gregos*. <http://www.nethistoria.com.br/>
- RIBEIRO, Rodrigo Alves. *Moradas da memória: uma história social da casa-museu de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: MinC, Iphan, Demu, 2008.
- RICOEUR, Paul . *Sobre a tradução*. Belo Horizonte:UFMG.2011.
- ROSA, João Guimarães . *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM. 2008.
- _____. *Textos autobiográficos e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP.2009.
- SACKS, Oliver. *Vendo Vozes. Uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010
- _____. *Um antropólogo em marte*. São Paulo: Companhia das Letras.1995.
- _____. *O olhar da mente*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museus Brasileiros e política cultural*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. volume 19 nº 55. Junho 2004.
-

SARTRE, Jean Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM. 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: LP&M. 2009.

SCHLEGEL, Rogério. *Educação e comportamento político. Os retornos políticos decrescentes da escolarização brasileira recente*. Tese. Departamento de Ciência Política. USP.2010.pdf.

SILVA, Rita Gama. *A cultura popular no Museu do Folclore Edison Carneiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2012.

_____. *Cotidiano e cultura material: objetos de escrita e evidências na correspondência pessoal de Rui Barbosa*. Abril de 2010. Aguardando publicação na série Estudos sobre o Acervo do Museu Vasa de Rui Barbosa.

SNELL, Bruno. *A Cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva. 2005.

SPINELLI, Teniza. *Museus literários no Brasil. História, idéias e guia de acervos*. Porto Alegre: ALFRS.2009.

TEJO, Cristiana. *Não se nasce curador, torna-se curador*. In: *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre, RS: Zouk. 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. *Entrevista sobre Poesia*. Rio de Janeiro: Galo Branco. 2009.

_____. *A Escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes.1996.

_____. *A Retórica do Silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix. 1979.

_____. *Defesa da Poesia*. Apostilas distribuídas no curso.[s.n.t.] Cópia xerográfica.

_____. *Contramargem*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo:Loyola. 2002.

_____. *Contramargem II: estudos de literatura*. Goiânia : UCG.2009.

_____. *Linear G*. São Paulo: Hedra. 2010.

TCHÉKHOV, Anton. *Sem Trama e sem final. 99 conselhos de escrita*. São Paulo: Martins Fontes. 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura me perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL. 2009.

TORRANO, J A. *Teogonia. A Origem dos deuses. Estudo e tradução*. São Paulo: Iluminuras. 2007.

UNAMUNO, Miguel de . *Como escrever um romance*. São Paulo: Realizações editora. 2011.

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Elsevier.2008.

_____ *A tentação do impossível. Victor Hugo e Os miseráveis*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2012.

VILLON,Victor. *O mundo português que Gilberto Freyre criou*.Rio de Janeiro: Usina de Letras.2010.

YOKOZAWA ,Solange Fiuza Cardoso . *Tua memória, pasto de poesia: Configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade*. Pdf.

Folheteria:

Governo do Estado de São Paulo. Casa Guilherme de Almeida.

Homero sur traces d' Ulisses. Exposição. Biblioteca Nacional da França. (21.11.206 a 27.05.2007).

Klondike Gold Rush. Moore Homestead.

Mairie de Paris. La Maison de Balzac. Musées de France. 2009

_____ Programme Culturel. Musées de France. 2009

The Charles Dickens Museum. Souvenir Guide.

Sites

<http://www.culturaemitabira.com.br/memorial-carlos-drummond-de-andrade/memorial-carlos-drummond-de-andrade>

Casa Guilherme de Almeida. <http://www.casaquilhermedealmeida.org.br/>
Acesso em 04 de setembro de 2011.

Fundação Casa de Rui Barbosa. <http://www.casaruibarbosa.gov.br>
Múltiplos acessos.

Fundação Oswaldo Cruz. Dicionário da Educação Profissional em Saúde.
<http://www.epsjv.fiocruz.br/dicionario/verbetes/capcul.html>. Acesso em 31
de agosto de 2011.

Katherine Mansfield Society. <http://www.paris.fr/portail/loisirs/Portal.lut>

Museu Casa de Guimarães Rosa
http://www.museuvirtual.ufsj.edu.br/rosa_br/ Acesso em 04 de setembro
de 2011.8

Museu Pau Casals <http://paucasals.org/es/MUSEO-actividades/>. Acesso
em março de 2012.

Bahia Notícias. Acesso em 12 de setembro de 2011.
[http://www.bahianoticias.com.br/noticias/noticia/2011/08/14/casa-de-jorge-
amado-em-itabuna-vira-escombros.html](http://www.bahianoticias.com.br/noticias/noticia/2011/08/14/casa-de-jorge-amado-em-itabuna-vira-escombros.html)

<http://www.youtube.com/watch?v=c1GpF8B2Nb82>.

9.

ANEXOS**1. Ficha técnica do Poe Museum em Richmond, Virgínia, EUA.****Poe Museum Collection****Edgar Allan Poe's Trunk**

ID #:	365
Creator:	Unknow, Probably Boston or New York
Date:	Probably 1840s
Format:	wood, leather, brass
Dimensions:	18"h x 27.25"w x 17"d
Source:	Jane MacKenzie Miller
Collection:	Poe Foundation, Inc.
Publisher:	
Place of Publication:	
Publish Date:	



Image 1 of 4

Poe's Trunk

Description:

When Poe lay dying in a Baltimore hospital, his attending physician asked him where his trunk was. Since Poe was traveling when he died, it was assumed he had a trunk of clothes with him, but he could not remember what had happened to it. The piece was discovered only after Poe's death and was obtained by Poe's cousin Neilson Poe, who Edgar considered his worst enemy. With the trunk in his hands, Neilson found himself besieged with parties claiming rightful ownership of the trunk and its contents. From Richmond, Poe's closest living relative, his sister Rosalie Mackenzie Poe, contacted Neilson through her representative John R. Thompson, to request the trunk be sent to her because, as Poe's closest living relative, she had the legal right to it. From Fordham, New York, Poe's mother-in-law Maria Clemm wrote asking Neilson to send her the trunk. From New York City, Poe's literary executor, Rufus W. Griswold, wrote Neilson requesting the manuscripts and annotated editions from the trunk to be used in Griswold's upcoming edition of Poe's collected works. After some time, Neilson finally passed the manuscripts to Griswold and the trunk to Rosalie Poe, who, in her later years, left it with her foster family, the Mackenzies.

Rosalie Poe gave it to her foster niece, Martha Mackenzie Byrd Miller. When Poe collector James

H. Whitty contacted Rosalie Poe's relatives in search of Poe artifacts for his collection, he discovered the trunk, which Mrs. Miller insisted that Rosalie Poe had always told her belonged to Poe. For several years, Mrs. Miller refused to sell the trunk, but in 1922, her daughter, Mollie Mackenzie Byrd Miller, sold it to the Poe Museum for \$35. By then, the trunk was empty. Rosalie Poe may have sold the contents to support herself after her foster family lost its fortune in the aftermath of the Civil War.

The key to the trunk, which is also in the Poe Museum, is said to have been found in Poe's pocket after his death.

Poe Museum
 1914-16 East info@poemuseum.org
 Main Street (804) 648-5523
 Richmond, VA 1-888-21E-APOE
 23223

© Copyright 2010. All Rights Reserved.

2. Folheto.

Museu Casa de Guimarães Rosa

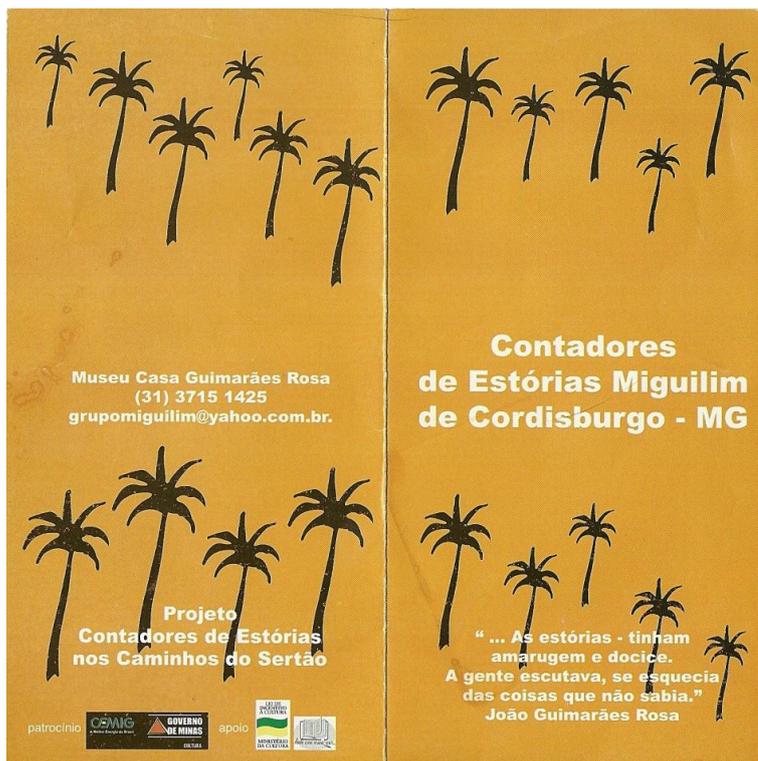




Foto Ronaldo Alves

Vinculado à Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa, o grupo Contadores de Estórias Miguilim de Cordisburgo foi criado com o objetivo de levar aos visitantes do Museu a palavra viva do escritor. Atualmente, esses meninos e meninas, reais embaixadores da obra de Guimarães Rosa, apresentam-se em escolas, bibliotecas, casas de cultura e teatros pelo Brasil afora, despertando em outros adolescentes o interesse pela literatura.

Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa
aamcgr@yahoo.com.br

3. Cartão Postal:

Casa Museu de Magdalena e Gilberto Freyre:



4. Imagens:

Museo Evita, Buenos Aires, Argentina:*



*Fotos: Claudia Reis e Sandro Estevam de Lima

Museu do Imigrante. Ellis Island, Nova Iorque, EUA.



Foto: Ivan.N. Cavalcanti de Albuquerque.

Museu Ho chi Minh (Palácio do Governo) , Hanoi, Vietnã.



Foto Claudia Reis



A visitação se faz pela parte externa, os aposentos são vistos através das janelas.
Foto Claudia Reis