



HAL
open science

Documentar a memória cultural: problemas e caminhos

Giulia Crippa

► **To cite this version:**

Giulia Crippa. Documentar a memória cultural: problemas e caminhos. Médiations et hybridations: construction sociale des savoirs et de l'information. Actes du 4^e colloque MUSSI, GERiCO, Jun 2018, Villeneuve d Ascq, France. pp.255-264. hal-03783095

HAL Id: hal-03783095

<https://hal.science/hal-03783095>

Submitted on 3 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Documentar a memória cultural: problemas e caminhos

Documenter la mémoire culturelle : problèmes et pistes

Documenting cultural memory: problems and paths

Giulia Crippa

Universidade De São Paulo – Campus de Ribeirão Preto
giuliac@ffclrp.usp.br

Resumo

As mudanças do conceito de memória através de alguns exemplos. Discute-se sobre como a contemporaneidade se preocupa com a construção de memórias de natureza diversa e distinta daquelas do passado. Pautam-se os processos de sua constituição. Indaga-se a criação da “herança” que consideramos relevante e compartilhável para as gerações vindouras. Estuda-se o quadro ideal e ideológico no qual as memórias são selecionadas e organizadas, para serem compartilhadas por públicos cada vez mais globalizados.

Palavras-chave: memória cultural, museu, arquivo, turismo, globalização.

Résumé

Analyse des changements du concept de mémoire au travers de quelques exemples. La manière dont actuellement la préoccupation de construire une mémoire de nature différente de celle du passé est discutée ainsi que leur processus de constitution. La création du patrimoine considéré aujourd’hui comme important et partageable pour les générations futures est examiné. Le cadre idéal et idéologique dans lequel les mémoires sont sélectionnées et organisées pour être partagées par un public chaque fois plus globalisé est analysé.

Mots-clés : mémoire culturelle, musée, archive, tourisme, globalisation.

Abstract

Changes in the concept of memory through some examples. It discusses how present time worries with building memories of a different and distinguished nature from those in the past. It discusses processes of their constitution. It inquires the creation of the “heritage” now a day considered relevant and shareable with future generations. It studies the ideal and ideological frame in which memories are selected and organized, to be shared by publics more and more globalized.

Keywords: cultural memory, museum, archive, storytelling, globalization.

Para citar este artigo:

Crippa, Giulia (2018). « Documentar a memória cultural: problemas e caminhos ». In Chaudiron S., Tardy C., Jacquemin B. (Eds.). *Médiations des savoirs: la mémoire dans la construction documentaire. Actes du 4^e colloque scientifique international du Réseau MUSSI. Mediação dos saberes: a memória no contexto da construção documentalária. Anais do 4^o colóquio científico internacional da Rede MUSSI*, Villeneuve d’Ascq: Université de Lille, p. 255–264.

1 Introdução

Nesse trabalho apresentamos uma reflexão acerca das mudanças que, nas últimas décadas, podemos observar em relação ao conceito de memória, mostrando, através de alguns exemplos, de que maneira a sociedade contemporânea se preocupa com a construção de memórias de natureza diversa e distinta daquelas do passado, em uma perspectiva de discussão dos processos de sua constituição em nossos dias. A pergunta que colocamos é sobre a criação daquela que podemos chamar “memória do futuro”, isto é: a herança que consideramos relevante como legado a ser deixado para as gerações vindouras. É sobre isso que precisamos nos confrontar, observando se houve e quais foram as mudanças nas formas de eleger memórias, para entender o quadro ideal e, mais além, ideológico, no âmbito do qual elas são selecionadas e organizadas, para serem compartilhadas por públicos que, dentro de seu próprio perfil, adquirem dimensões cada vez mais globalizadas das transformações da encenação da memória cultural.

As questões principais abordadas pelo trabalho, nessa perspectiva, são:

1. De cunho Teórico-Methodológico, através da busca de um entendimento de como a Memória Cultural vem sendo definida nas últimas décadas.
2. Relativas às maneiras como tem se dado, nos últimos anos, a relação entre a Memória Cultural e a Ciência da Informação.
3. Estudo de casos, através da análise de alguns espaços dedicados à memória realizados na contemporaneidade, em particular: o “Museu de Arte Indígena” em Sucre (Bolívia), o “Museo della Memoria di Ustica”, em Bolonha (Itália) e o “Museo della Merda”, localizado nas proximidades de Piacenza (Itália). Trata-se de espaços que, pela seleção e pela composição de suas coleções e, principalmente, pelas modalidades escolhidas em termos de exposição, isso é, pelas narrativas construídas como forma de traçar os caminhos da memória, permitem algumas reflexões sobre as transformações que investem os lugares ligados ao conhecimento.

2 Memória Cultural: autores e definições

Para ilustrar o que entendemos com memória cultural, utilizamos a definição de Assman (2011) de memória oriunda de produções culturais, textos, crônicas, poesia, pinturas, monumentos, construída por meio de vestígios. Assmann (2011) afirma que toda as culturas se conectam com cada um dos indivíduos que delas participam a partir de regras compartilhadas e de narrativas ligadas ao sentido de um mundo significativo comum. É com base nessa experiência que os indivíduos conseguem formar suas identidades através de símbolos materializados que se tornam as formas das tradições culturais compartilhadas.

Essa definição permite uma visão ampla do tema, considerando que a memória cultural ultrapassa as épocas e, como ilustra Thiesen (2013), é guardada em registros formalizados (resultado de alguma forma de “institucionalização”). As instituições tradicionais deputadas para a guarda da memória cultural são as bibliotecas, os arquivos e os museus.

Vale, aqui, observar que a biblioteca é a instituição que existe como espaço cultural da memória explicitamente ligada à afirmação das visões de mundo contidas não tanto nos livros, mas sim, em sua ordem. Por outro lado, enquanto o arquivo é antigo como a escrita, o museu é, em termos institucionais, uma invenção da modernidade. Dentro de nosso trabalho teremos, portanto que considerar a dialética que se instaura entre os dois: o arquivo é ligado ao documento, por longo tempo originado com funções práticas de administração. Ao longo do século XIX e, principalmente, do XX, em função das amplas mudanças na produção de registros de memória o sentido de documento se amplia e estabelece uma relação cada vez mais firme com a memória cultural. O lugar desses “novos” documentos, que pode ser chamado arquivo cultural, não deve ser considerado simplesmente um repositório de documentos do passado. De fato, é um lugar de construção e de produção do

passado. Tanto a construção, bem como a produção desse passado, por sua vez decorre de interesses sociais, políticos e culturais, aos quais se unem os elementos ligados à mídia e às técnicas de registro. Vamos observar a perspectiva que a memória cultural oferece sobre eles.

O museu, por outro lado, surge como instituição deputada à guarda e exposição daqueles que, na definição de Le Goff (1978) são os monumentos: “herança do passado” com as “capacidades [...] de perpetuar sociedades históricas”, memórias compartilhadas que podem “remeter a testemunhas só em parte mínima escritas” (Le Goff, 1978, 38).

A teoria da memória cultural, como desenvolvida por Assman (2011), relacionada com questões controversas de políticas da memória como criadora de identidades, leva o foco para um lado complexo de sua conceituação: elementos chave dessa teoria cultural incluem a maneira como o meio da escrita se encarrega da tarefa de transmitir as tradições e suas funções de padronização. Nesse sentido, a Cultura se desdobra como um tecido denso de escritas aos olhos dos que leem e têm a habilidade de interpretar essas leituras. Trata-se de habilidades amadurecidas através da aprendizagem, antigamente dominadas somente por poucos membros muito poderosos das elites, que tendem, ainda hoje a serem associados ao acesso privilegiado à cultura geral. A falta de letramento, o manuseio inadequado da palavra escrita e a incompetência hermenêutica excluem, dessa maneira, amplas fatias da sociedade da participação na Memória Cultural.

Isso levanta a questão dos efeitos da distinção social, baseada em uma distribuição desigual de capital simbólico, assim oferecendo somente a poucos grupos a possibilidade de satisfazer suas necessidades de orientação através de uma memória institucional ancorada nas instituições e mantida pelos cuidados constantes prestado pelos estudiosos.

Lembrar requer cuidados específicos e caros, que se moldam como instituições culturais, e Assman (2008) distingue entre memória ativa e passiva. As instituições de memória ativa, para a autora, preservam o passado como presente, enquanto as instituições de memória passiva preservam o passado enquanto tal. Para entender as dinâmicas da memória cultural, Assman (2008) explica a importância de entender a tensão entre essas duas modalidades de memória, que podemos exemplificar através de salas de museus. Os museus costumam apresentar seus objetos nas salas expositivas, através de arranjos que constroem narrativas significativas. Ao mesmo tempo, guardam outros objetos em suas reservas técnicas, que não são visíveis ao público. A memória que circula, que mantém o passado presente é o cânone, enquanto aquela guardada fora dos olhares, que preserva o passado como passado é o arquivo.

Jakob Burckhardt dividiu os vestígios do passado em duas categorias, a das “mensagens” e a dos “rastros” (Gombrich, 1986) Por “mensagens” ele entendia textos e monumentos realizados com vista à posteridade, enquanto os “rastros” não carregavam esta intencionalidade. Burckhardt desconfiava das mensagens, que eram, geralmente, escritas e ensaiadas pelos representantes do poder e das instituições; os considerava parciais, portanto desviantes. Os rastros involuntários, por outro lado, chamavam sua atenção enquanto testemunhas de momentos que podiam contar uma contra-história face àquela disseminada por quem dominava. A memória cultural apresenta inúmeras mensagens construídas e preservadas para a posteridade, para sua repetição.

Entre outras coisas, as obras de arte pertencem à essa memória ativa destinadas a serem reinterpretadas, apreciadas, encenadas, comentadas, ainda que somente uma pequena parte dos artefatos adquira esse status através de um complexo procedimento de canonização. Do lado oposto, encontra-se o “armazém” das relíquias culturais, que perderam seu encaminhamento imediato, que se encontram descontextualizadas, separadas de sua moldura original que as gerou, determinando seus sentidos. Como partes do arquivo, alheias às narrativas que constroem a memória, se abrem a novos contextos e interpretações.

Há outros autores que permitem entender de maneira mais clara o que se entende por memória cultural, como Lotman (1998) que, na década de 1970, estabelece uma relação entre “cultura” e “memória”. Para ele, a Cultura corresponde à memória da coletividade e depende de práticas e mídias. A construção de memórias individuais e coletivas é interativa, e se realiza através da língua,

das imagens, das repetições rituais através dos meios de armazenamentos externos e das práticas culturais.

Um autor relevante para a discussão é Pierre Nora (1997), que oferece uma oposição radical entre Memória e História. A primeira é por ele identificada com a “Vida”: é carregada por grupos vivos, em evolução permanente, é múltipla, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas sucessivas deformações, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. Afetiva e mágica, se enraíza no concreto, no gesto, na imagem, no objeto, e se alimenta de lembranças fluidas, gerais, flutuante, particulares e simbólicas.

Por outro lado, a História sustenta-se somente nas continuidades temporais, na evolução e nas relações entre as coisas. Pertence ao todo e ao individual, possuindo vocação para o Universal. A elaboração de uma narrativa histórica é uma operação intelectual e de molde laico, que necessita de análise, discursos críticos, explicitação de causas e consequências.

Para Nora (1997), aparentemente, Memória e História constituem uma oposição total. A “crítica destruidora” da segunda é usada contra a primeira. Na perspectiva do autor, a História se propõe ser uma anti-Memória e, reciprocamente, a Memória é anti-História.

Outro autor necessário, a nosso ver, para mapear o território da Memória Cultural é Maurice Halbwachs (2013), que nos fornece as noções de Quadros Sociais de Memória e de Sócio-Transmissores. Trata-se de conceitos que ajudam a entender como as lembranças individuais podem receber uma determinada orientação própria de um grupo, e como tais orientações podem se tornar tão comparáveis ao ponto de produzir uma representação compartilhada do passado que adquire, então sua dinâmica própria em relação às memórias individuais. Vale, aqui, sublinhar a tendência de Halbwachs em cruzar as fronteiras, na época convencionais, da memória psicológica na direção da memória cultural.

Por muito tempo esquecido, mas não por isso menos relevante na constituição dos conceitos de memória cultural, é Aby Warburg que, em seus estudos que culminam no projeto do atlas *Mnemosyne*, reflete sobre as implicações socioculturais do ato de lembrar (Didi-Huberman, 2013). Warburg aponta para o lado obscuro da emergência das culturas, lançando a sua tese de que a memória iconográfica (*Bildgedächtnis*) providencia os meios para aguentar e até sublimar os horrores da existência.

3 A Ciência da Informação e os estudos sobre memória

É nas últimas décadas que se torna mais evidente a relação entre Memória e Cultura enquanto assunto para pesquisas interdisciplinares entre vários campos do conhecimento como História, Sociologia, Arte, Literatura, Mídia, Informação, Neurociências.

A relação entre os dois conceitos se estabelece através de uma nova perspectiva sobre o documento, objeto-chave do que acima definimos arquivo, que se torna alvo de interesses inovadores por parte de práticas artísticas, ligadas à queda do muro de Berlim, ao mesmo tempo em que emerge com força a discussão sobre os fenômenos de descolonização e os debates pós-coloniais se acendem. Como afirma Winters (2006, 87), “O ‘boom da memória’ no final do século XX é reflexo de uma matriz complexa de sofrimento, ativismo político, reivindicações de indenizações, pesquisa científica, reflexão filosófica e arte”. O debate sobre memória, cultura e instituições, por outro lado, reflete-se nas afirmações questionadoras de Huyssen, claramente alinhavadas com as propostas acima expostas da memória cultural:

“Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se, então, da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente?” (Huyssen, 2000, 15).

Na década de 1990 o documento aparenta ser sobrecarregado de um sentido de emergência, uma necessidade de documentar as situações políticas e sociais. Através dos documentos, se vê a possibilidade de reescrever uma história recente apagada cada vez mais pelos processos de globalização e, ao mesmo tempo, de divisão entre Leste e Oeste, Norte e Sul do mundo.

Apesar dos termos utilizados pelos estudiosos da memória cultural pertencerem ao domínio dos estudos informacionais (documento, arquivo, museu...), a Ciência da Informação, principalmente no Brasil, não se aproxima desse campo de estudos até tempos relativamente recentes. Com efeito, por muito tempo a Ciência da Informação privilegia as práticas ligadas à produção e tratamento de documentos científicos.

É somente em 2010, de fato, que no Brasil se encontra um reconhecimento da validade dos estudos relativos à Memória na CI, quando é aprovada, pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ANCIB) a criação do Grupo de Trabalho em “Informação e Memória”, legitimando, assim, pesquisas que lançam um olhar cultural sobre as instituições dedicadas à guarda e tratamento desses materiais.

Para entendermos o estado atual dos estudos de memória na Ciência da Informação no Brasil são necessárias algumas considerações. Em primeiro lugar, a criação do Grupo de Trabalho da ANCIB é o resultado dos esforços contínuos de pesquisadores que produziram trabalhos dedicados à temática da memória antes de 2010, fornecendo a base necessária para o reconhecimento dessas pesquisas.

Atualmente foram individualizadas por Xavier e Dodebei (2017) as temáticas estudadas no âmbito dos estudos sobre memória no campo da Ciência da Informação:

1. Memória e Ciência da Informação
2. Documentação, acervos e coleções
3. Memória, cultura e patrimônio
4. Informação e preservação da memória
5. Imagem, informação e memória

Como observam os autores, “Notou-se um esforço relevante de aproximação entre as teorias da memória e da Informação [...] com o uso de bibliografia representativa dos dois campos do conhecimento” (Xavier e Dodebei, 2017, 73), ilustrando o percurso de amadurecimento sobre o trabalho interdisciplinar necessário que desvela a “dinâmica da memória social em sua luta constante entre o que lembrar e o que esquecer, aliada à também constante luta do campo informacional entre a informação que deve ser protegida e aquela que pode ser dissolvida nas memórias registradas [...]” (Xavier e Dodebei, 2017, 73)

4 Estudo de Caso: O Museo de Arte Indígena (Sucre, Bolívia)

Nessa parte do trabalho apresentamos um museu que resulta do entrelaçamento entre os interesses antropológicos voltados aos estudos do artesanato têxtil indígena e as políticas de incentivo ao turismo. Trata-se do Museo de Arte Indígena, localizado em Sucre, na Bolívia.

O Museo de Arte Indígena é um dos resultados das atividades de uma fundação privada ligada ao ASUR, Antropólogos del Surandino. O site assim apresenta, em sua página inicial sua característica principal de elaboração de projetos de desenvolvimento econômico indígena em suas fundações culturais, privilegiando “la actividad productiva artesanalde grana calidad, a partir de las creaciones de las comunidades tradicionales andinas”¹. As atividades culturais desenvolvidas pela fundação do ASUR se destaca o Museo, as exposições locais, nacionais e internacionais, os estudos etnológicos, etno-históricos e ligados à produção têxtil. O museu se concentra, principalmente, nas atividades feminina de tecelagem de duas tribos indígenas, os Jalq’a e os Tarabuco. Apesar de viverem a pouca

¹<http://www.asur.org.bo>.

distância, as duas tribos apresentam características bastante diferentes na produção de seus tecidos, e por esta razão despertaram os interesses etnográficos e antropológicos.

O Museu foi inaugurado como parte integrante de um programa voltado à valorização da arte indígena, após os estudos realizados por dois antropólogos chilenos e um boliviano, interessados em descobrir algo acerca das comunidades produtoras de tecidos que circulavam nas lojas dedicadas a antiguidades e artesanato para os turistas de La Paz. Os antropólogos, em seu trabalho de campo, observaram que as comunidades viviam em condições de grande pobreza, sem infraestrutura básica. Além disso, por influência de modelos urbanos, as comunidades estavam perdendo suas habilidades têxteis na qualidade dos tecidos produzidos. Resolveram, assim, iniciar um projeto que capaz de qualificar o trabalho artesanal como artístico, e o Museu é seu veículo principal de exposição. Como se lê no site, “Uno de los objetivos de este museo ha sido, justamente, El poner de manifiesto la existencia de una arte indígena actual, especialmente a través de los textiles étnicos”². É interessante observar que se destaca, na página, que o museu “es un sitio de gran atracción turística”². O papel do museu no programa de renascimento das artes indígenas, de proposta de aproximação com os tecidos de um ponto de vista étnico-cultural, uma das funções destacadas dentro próprio site é de comercializar a produção têxtil das comunidades, comercialização que, como destacado pelo site,

“Depende de la motivación que ejerza el Museo sobre sus visitantes, es el medio de promoción más eficaz para la venta de la producción artístico-artesanal de los tejedores, una fuente adicional de ingresos muy importante. La comercialización de los textiles tradicionales permite la llegada regular de recursos a las comunidades indígenas empobrecidas por el aislamiento y las características del suelo, que hacen de la agricultura una escasa fuente de ingreso”³.

Vale destacar que há um link direto para a loja do museu que propõe “piezas únicas, textiles y cerámica, producidas por los artesanos indígenas, cuya calidad es igual o superior a la de aquellas que se exhiben en el Museo”⁴. A visita ao museu, realizada com monitoria, nos introduz a um ambiente aconchegante, com as paredes rústicas e os trabalhos têxteis expostos nas paredes e iluminados para destacar seus detalhes. As indicações sobre os tecidos não incluem o(s) nome(s) da(o) artesã(o) que os realizou. A monitoria se encarrega de distribuir o tempo da visita principalmente nas salas dos tecidos à venda na loja do museu, que o encerra. Aqui, finalmente, se encontram um diferencial que incentiva à compra, “fechando” a proposta do site do museu que valida a arte e que se propõe como mediador de venda: os tecidos são dotados de uma tarja que os retira do anonimato da produção artesanal para conferir-lhe status de arte, pois contem uma foto e o nome da tecelã que os produziu.

O museu apresenta, assim, algumas características que, a nosso ver, o tornam um caso de estudo de grande interesse:

1. É um museu fortemente marcado pela discussão de gênero: de fato, a tecelagem é uma atividade tipicamente feminina, e isso, no contexto de um país ainda em busca de um caminho de desenvolvimento, é um aspecto que queremos discutir.
2. O museu constrói, de maneira explícita, a legitimação dos artefatos expostos. O museu torna as peças “obras de arte”, desenvolvendo um percurso que leva os visitantes à loja, onde os produtos são oferecidos. Um elemento de distinção a ser considerado: enquanto nas salas expositivas as peças expostas são “anônimas”, na loja elas são completadas por uma tampa em que se encontra o nome e a fotografia da tecelã, tornando cada peça “autoral”. Deve ser, aqui, considerada a proposta da relação entre o museu e a loja: o primeiro apresenta, através de sua exposição, os estudos e o conhecimento produzido. Ao mesmo tempo, legitima os produtos como peças de reconhecido valor cultural. Em seguida, o visitante as adquire, sabendo que

²<http://www.asur.org.bo/es/museo/museo>.

³<http://www.asur.org.bo/es/museo/proposito>.

⁴<http://www.asur.org.bo/es/tienda/tienda>.

o dinheiro é “devolvido” às mulheres que teceram as peças, em um movimento solidário que permite às tribos melhorar suas condições de vida.

O museu é, principalmente, voltado para turistas estrangeiros, dotados de um certo poder aquisitivo.

Com essas colocações, pretendemos desenvolver algumas considerações sobre essa nova perspectiva de memória, em que aparecem de maneira explícita questões financeiras: o Museu Textil do Sucre resume, paradigmaticamente, elementos indispensáveis para uma política da memória na perspectiva cidadã – a valorização do conhecimento tradicional, a incorporação das populações locais, a geração de renda e/ou outras formas de retorno para essas populações.

5 Estudos de caso: o Museo della Memoria di Ustica (Bolonha, Itália)

Nessa sessão do trabalho, observaremos a formação, o desenvolvimento e a mediação de um arquivo em forma de instalação, realizada pelo artista Christian Boltanski no Museu para a Memória de Ústica, localizado em Bolonha, Itália.

O que será tratado aqui é o Arquivo como lugar de exposição da memória cultural que organiza uma narrativa sobre si mesmo, através da sobreposição constante entre sua declinação de documento e de monumento e a linguagem artística como mediadora da informação.

Trata-se de um museu dedicado aos acontecimentos de 27 de junho de 1980, quando um avião com 81 pessoas a bordo desapareceu nos céus do Mediterrâneo. Depois de alguns anos sem nenhuma explicação sobre o acidente por parte das instituições, uma reportagem jornalística de 1986, que mostrou ter se tratado de uma explosão ligada a uma ação militar mobilizou intelectuais e políticos para que se encontrassem respostas. Somente depois de 1988, porém, com a constituição de uma Associação Civil de parentes das vítimas e a recuperação dos destroços do avião, foram instituídos uma CPI e um inquérito judicial que apontaram (em 1992) a ocultação de dados por parte das forças aéreas e que levaram à condenação de altos escalões da aviação militar. Foi somente em 1999 que se chegou a uma sentença que estabeleceu que o avião fora derrubado por um míssil durante batalha aérea no âmbito da guerra fria. Mesmo com este resultado, na medida em que não foram apontados os responsáveis, em 2008 foi aberto um novo inquérito.

No âmbito dos inquéritos, foi realizada a reconstituição da carcaça do avião em uma base militar italiana e, em 2007, os restos foram transferidos para Bolonha, onde se encontram expostos em um museu dedicado à memória dos acontecimentos.

A instalação central do museu, a carcaça do avião, testemunha a importância das linguagens culturais contemporâneas na mediação da memória dos acontecimentos passados. O museu encena, na sua parte central, o arquivo como ele é, de maneira clara: cada peça, fragmento encontrado foi pacientemente encaixado no seu lugar, em uma grade metálica. Cada peça é um documento que constitui este arquivo, que compõe o processo, cada uma ao lado de um buraco, se une à outra. Não se trata somente de uma metáfora, que se torna evidente pelo tamanho, do arquivo que, ao longo dos anos, foi se constituindo, entre mentiras e omissões. Cada peça de metal é, literalmente, um documento deste arquivo, o conjunto destas peças são um fascículo, com suas faltas e perdas ao lado das evidências. Cada documento em metal se torna visível, torna visível um fato e seus silêncios. O arquivo, ou uma parte dele, é exposto como parte essencial da narrativa que o conjunto do museu quer relatar. O arquivo, suas peças recolhidas em alta profundidade no mar, se expõe aos olhos do público como substituto, espelho inevitável dos acontecimentos. Faltam muitos documentos, muitas partes, o interior do avião é oco. Este é, porém, somente um arquivo que se revela de maneira “gigante”, “evidente”, nestas presenças e lacunas. Com este arquivo nas mãos, ao lado das gravações militares que, aos poucos, foram aparecendo, se estabelecem verdades, em uma batalha entre o poder e as omissões do Estado e as famílias das vítimas, entre a sociedade civil que precisa saber o que aconteceu, encontrar os responsáveis.

Ao lado da exposição da carcaça do avião encontram-se grandes caixas pretas fechadas. Novamente, há um sentido metafórico, relativo à caixa preta do avião. Um segundo sentido, porém, se constrói: nestas caixas o olhar do público não pode penetrar. É um outro aspecto do arquivo, que aqui é exposto, ainda que fechado. De fato, o que está contido nas caixas não é segredo e, neste caso também, comprova – ou comprovou alguma coisa: identidades, por exemplo.

Trata-se dos pertences das vítimas, recuperados do fundo do mar e arquivados. Sua existência comprova, na medida do possível, a presença e a ausência destas vidas. São parte do arquivo gerado e guardado ao longo deste processo, documentos presentes nas caixas, mas não diretamente acessíveis aos olhos. A qualquer momento poderiam ser recuperados para necessidades comprobatórias. A existência, a presença destes objetos é esclarecida pelos panfletos do museu. Ainda assim, esta parte do arquivo é invisível. Estes objetos carregam as identidades dos falecidos, são os fetiches de quem os carregou.

O público, quem está em busca de maiores detalhes documentários, pode ter acesso ao inventário/catálogo fotográfico completo e “classificado” por categorias: tratando-se de um arquivo, os objetos são tratados como documentos, em série. Todas as roupas, todos os calçados, todas as ferramentas de trabalho, todos os objetos de lazer são fotograficamente registrados, sem nomes, sem legendas. São séries de objetos comuns, sem donos, que pertencem a todos nós. Reconhecemos os objetos, e eles nos reconhecem, no anonimato do arquivo.

A mediação escolhida procura oferecer ao público a despersonalização de objetos pessoais que se tornam documentos, atos comprobatórios, que seguem uma lógica de catalogação de arquivo, não de museu, em que a identidade dos objetos adquire destaque.

Através da representação fotográfica se domina um critério taxonômico útil em um arquivo. Porém, este critério é proposto nas fotografias, são elas que propõem este arranjo entre todos os possíveis; de fato, nas caixas pretas, os objetos não seguem esta ordem. Se as caixas fossem abertas, a partir dos documentos nelas presentes, seria possível escolher outros critérios taxonômicos.

6 Estudo de Caso: o Museo della Merda (Piacenza, Itália)

Pretendemos encerrar os exemplos oferecidos com este museu, concebido e fundado pelo empreendedor agrícola Gianantonio Locatelli em 2015.

O museu surge depois da busca da solução de um problema: 3.500 bovinos que produzem 5000 Litros de Leite e 15.000 kg de esterco por dia. Coloca-se a questão da gestão dos dejetos através de um projeto ecológico, produtivo e cultural pioneiro (ganhou prêmios e reconhecimentos internacionais). A proposta que o visitante encontra é de um sistema inovador de produção de eletricidade do esterco, de aquecimento de prédios e escritórios (temperatura produzida pela fermentação nos “digestores”), de produção de fertilizante natural e, principalmente, de reflexões sobre a ideia e a prática da transformação, através da proposta do Museo della Merda.

Neste museu encontram-se obras de artistas que integram as estruturas arquitetônicas da fazenda (é o caso de David Tremlett, responsável pela projeção dos digestores e de Anne e Patrick Poirier, responsáveis pela land art). Pretendemos, nesta parte, mostrar o Museu que se propõe na função de agenciamento de mudanças, através de suas atividades de divulgação, pesquisa, produção de objetos de uso cotidiano, coleção de artefatos e histórias sobre os excrementos hoje, na história e na arte, com o propósito de discutir preconceitos e normas culturais.

O museu oferece testemunhas de experiências estéticas e científicas, humanas e animais, contemporâneas e passadas em que o excremento se torna matéria útil e viva. Desde escaravelho do esterco, divino para os egípcios (que é, inclusive, o símbolo do Museu) até o uso do esterco nas edificações, através de obras histórico-literárias (Naturalis Historia de Plínio), até às pesquisas científicas mais atuais e às obras de arte com/sobre uso de descartes e lixo. O museu se apresenta com as feições de

um gabinete de curiosidades contemporâneo, que encontra sua linha mestra na ciência e na arte da transformação.

O museu organiza sua narrativa que articula e projeta memórias interdisciplinares, elaboradas através de instalações, peças de colecionador e em parceria com laboratórios de pesquisas (é o caso das “luzes” produzidas por bioluminescência da Philips e da cabana pré-histórica, realizada em colaboração com o departamento de Arqueologia da Universidade de Bolonha) e artistas.

7 Considerações finais

Vivemos em uma época em que a palavra museu deve estar no plural. Museus e monumentos, teoricamente, se colocam como antídoto ao esquecimento, para evitar o “fim”. Cada museu e monumento nos fala sobre o fim das coisas, que pode ser evitado graças à sua existência.

Desde a queda do muro de Berlim, observa-se a mudança do horizonte cultural das sociedades contemporâneas, despidas de utopias, que se voltam para a pragmática da gestão do social, sem alternativas críveis. Trata-se de um mundo que valoriza investimentos no presente, no curto prazo, reflexo, também, das mudanças no trabalho e nas expectativas.

Nisso, deparamos com uma contradição: ao mesmo tempo em que se desenvolve a globalização, a homogeneização da cultura e o excesso informacional, assiste-se a fenômenos de insurgência nacionalista, reivindicação do local, reabilitação do passado, culto do “autêntico”, memórias identitária: o mundo tecnomercantil destaca questões culturais com problemáticas ligadas às identidades coletivas, às “raízes” e ao patrimônio, isso é: amplifica-se a busca, construção e elaboração de memórias culturais tensionadas com as exigências de um sistema capitalista de produção de massa e de experiências de consumo.

O que se coloca, nesse panorama, são as políticas de projeção da memória no futuro, das modalidades de constituição, da circulação e da apropriação de instituições legitimadoras da Memória Cultural para o amanhã.

Os estudos de caso escolhidos permitem uma visão panorâmica de constituição de espaços institucionais ligados à memória cultural. No caso do museu de Sucre, a instituição se propõe como legitimadora da arte produzidas pelas mulheres das duas comunidades indígenas, com a finalidade de levar o público à loja.

Appadurai (2014), identifica alguns elementos inerentes às mercadorias no Capitalismo: a mercadoria possui um “espírito” e é necessário um exercício de definição de mercadoria, pois ela não pertence unicamente ao espaço das economias industriais e dos historiadores econômicos, mas é assunto de interesse para os antropólogos e os historiadores da arte. Existem estratégias (individuais e institucionais) que fazem da criação de valor das mercadorias um processo politicamente mediado. É esse o caso do museu visitado, em que a política do valor é, em muitos contextos, política do conhecimento. Essa afirmação do autor centraliza a relação entre conhecimento e mercadorias.

O trabalho de Boltanski no Museu para a Memória de Ústica busca tornar visível quem/o que está ausente. No caso da instalação do museu, o artista opera em um espaço e com materiais sobre os quais não pode intervir de maneira direta (como a carcaça do avião). O artista, porém, realiza uma intervenção no espaço, construindo um percurso – e uma narrativa – de natureza curatorial dentro do espaço. Com seu trabalho, Boltanski converte o conjunto do arquivo representado pelo avião e pelos pertences em evidências legíveis para o público, demonstrando que a recordação é conhecimento na medida em que se constitui a interligação de arquivos que fornecem dados sobre indivíduos e histórias correspondentes. Como diz Assman (2011):

“Em alguns de seus trabalhos o processo de esquecimento coloca-se em primeiro plano, como um embaçamento progressivo, enquanto em outros, cápsulas vazias e restos são visualizados depois que a vida e a atividade humana se retiram deles. São salas compostas de modo minimalista, nas quais os visitantes entram com um certo estado de

espírito e nas quais se levam a cabo experiências subjetivas de esquecimento, perda e morte” (Assman, 2011, 402).

Finalmente, ao mesmo tempo que o capitalismo absorve cada vez mais a esfera cultural, suas fronteiras simbólicas entre a “alta” e “baixa” cultura desaparecem, bem como a distinção entre arte e comércio. Vivemos em tempos em que tudo é cultura, que permite enaltecer e tornar dignos de interesse os conteúdos mais variados. É nessa instância que podemos apreciar a canonização, através de sua museologização até dos dejetos menos nobres, como acontece no Museu della Merda, lugar em que arte, natureza e curiosidade voltam a nos surpreender.

Referências

- Appadurai A. (2014). *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Milano, Cortina.
- Assman A. (2008). « Canon and Archive ». In Erll A., Nünning A. (dir.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary hand-book*, Berlin, de Gruyter, p. 97-115.
- Assman A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, Campinas, Unicamp.
- Didi-Huberman G. (2013). *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Rio de Janeiro, Contraponto.
- Gombrich E.H. (1986). *Ideali e Idoli: i valori nella storia dell'arte*, Torino, Einaudi.
- Halbwachs M. (2013). *A memória coletiva*, São Paulo, Centauro.
- Huyssen A. (2000). *Seduzidos pela memória. Arquitetura, Monumentos, Mídia*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Le Goff J. (1978). « Documento/Monumento ». In Romano R. (dir.), *Enciclopedia Einaudi*, Torino, vol. V, p. 39-48.
- Lotman, I. M. (1998). *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Nora P. (dir.) (1997). *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- Thiesen I. (2013). *Memória institucional*, João Pessoa, UFPB.
- Winters J. (2006). « A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história ». In Seligmann-Silva M. (dir.), *Palavra e Imagem: Memória e Escrita*, Argos, Chapecó.
- Fundación para la Investigación Antropológica y el Etnodesarrollo “Antropólogos del Surandino”. ASUR. *Arte indígena* [online]. <http://www.asur.org.bo> (Acesso em: 15 de maio de 2018).
- Xavier C., Dodebei V. (2017). « Informação e memória: a trajetória do GT 10 da Ancib e o impacto dos estudos culturais na CI ». In Oliveira E.B. de, Rodriguez G.M. (dir.), *Memória. Interfaces no campo da informação*, Brasília, UnB.