

Acerca da Política da Poética Visual dos Museus | Luciano Chinda Doarte

professor, historiador e documentarista. Atualmente é Mestrando em História (UFPR, bolsista CNPq); Professor-Coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Patrimônio Cultural (GEPPC); e Presidente do Conselho Municipal de Patrimônio Cultural de São José dos Pinhais (COMPAC/SJP) | lucianochinda.lcd@gmail.com

Resumo: O presente texto é uma reflexão de cunho teórico acerca do processo de produção de imagens executado pelas instituições museológicas. A abordagem se fundamenta na ideia de que, em um museu, as coisas do mundo 'do real' (os objetos), após serem incluídas no campo dos museus por meio de um ritual determinado, se tornam, todas elas, imagens de si e de alguma (s) referência (s). A partir da ação de certa captura das coisas do mundo 'do real', estas se tornam também do mundo "das imagens", mas não de maneira inocente, havendo processos e propostas contextuais acerca do que e de como estes bens são dados a ver. Assim sendo, as instituições museológicas atuam em uma articulação entre uma patrimonialização própria e os modos de resultar este processo que, invariavelmente, recai na produção de imagens. Para tanto, são usados conceitos e autores como "montagem", de Didi-Huberman; "inoperação", "sacralização" e "não uso", de Agamben; e a constituição dos objetos de arte como instrumentos sociais, em Knauss, Selligman-Silva, Meneses e Santiago Junior.

Palavras-chave: Museu; Imagem; Visualidade.

About the Politics of Visual Poetics in Museums.

Abstract. This text is a theoretical reflection on the image production process performed by museum institutions. The approach is based on the idea that, in a museum, things in the "real" world (objects), after being included in the field of museums through a determined ritual, all become images of themselves and of some reference(s). From the action of a certain capture of things from the "real" world, they also become the world "of images", but not innocently, with processes and contextual proposals about what and how these goods are given to see. Therefore, museological institutions work in an articulation between their own patrimonialization and the ways to result in this process, which invariably involves the production of images. For this purpose, concepts and authors such as Didi-Huberman's "montage" are used; "inoperation", "sacralization" and "non-use", by Agamben; and the constitution of art objects as social instruments, in Knauss, Selligman-Silva, Meneses and Santiago Junior.

Key-Words: Museum; Image; Visuality.



Introdução

Parte essencial e expressiva da atuação dos museus, infiro, desde sua consolidação no contexto pós-Revolução Francesa (no Ocidente), que dotou de caráter de interesse público os bens do Clero e da Nobreza e os ressignificou sob o interesse nacional¹, está na produção de imagens. Afirmar isto não exclui os trabalhos educativos, turísticos, de preservação de acervos ou quaisquer outros, mas, sim, percebe que o principal canal de comunicação da instituição museológica para com a sociedade (aqui considerada toda a diversidade que a forma, de maneira individual e/ou coletiva) está expressa na atividade expositiva e seu potencial esmagador de visualidade.

Toma-se a visualidade, portanto, como o campo de privilégio em que as negociações museu-sociedade se dão, no qual se propõem perspectivas ou, curiosamente, ‘visões’ de mundo, onde se apresentam determinadas narrativas e selecionadas materialidades. Isto posto, é venal também pensar que as formas, os motivos e o conteúdo realizado/ articulado/ exposto/ dinamizado, portanto, o que, como e quando, não acontecem por acaso. Não há uma Anunciação que aponte caminhos, há escolhas. Estas escolhas estão vinculadas de maneira profunda e complexa com os recortes tempo-espaciais de cada museu e de cada ação que esta entidade, por meio de seus agentes técnicos, decida realizar. Cada museu está atrelado ao seu contexto e no processo de sua existência e atuação nunca despreocupada, há os enlaces de cada período – que podem ser de manutenção de alguma forma já “tradicional”, de atualização, de negação ou ruptura.

A atribuição de usos de algumas imagens para alguns fins pode acontecer tanto no meio oficial quanto no não oficial. Por se tratar de museus (especificamente um museu público neste caso), importa levantar as hipóteses e as ideias a partir da atuação oficializada e oficializadora das coisas como cultura, como referenciais de grupos, territórios e valores² por meio de atores que estão legitimados a falar em nome do todo social, por meio daqueles que operam o discurso autorizado do patrimônio³.

A proposição desta possibilidade se dá exatamente em um tempo – o contemporâneo – que demanda de nós sobre o patrimônio em sentido estrito (o que inclui os museus, seus trabalhos e constituições) “mais um questionamento, porque se constitui num elemento revelador, negligenciado mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra”⁴ que formas celebrativas a qualquer custo.

Consciente disto, pretendo aqui explorar em elucubração teórica exatamente a possibilidade, a ação e as formas de apropriação dos museus sobre o aspecto da visualidade, considerando suas potenciais afetações no campo social mais amplo. Para tanto, tomo como exemplo o Museu Municipal Atilio Rocco, fundado em 1977 em São José dos Pinhais, PR, por Ernani Zetola (e dirigido por este por muitos anos).

Este é um museu, como muitos outros, que trata de história local, identidade, cultura, memória e valores simbólicos fazendo uso de materialidades reunidas em um



acervo e narrativas expostas que se pretendem tanto historiográficas – porque têm pretensão de sustentação científica – quanto poéticas – porque atribuem e operam valores estéticos sobre as coisas. As composições em exposição são, assim, portadoras de dupla intenção: narrar com alguma verdade e fazê-lo de modo confortável, interessante, belo [Fig.1 e 2].



[Fig.1] *Casa de Passados VI*, 2021. Prédio do Palacete Ordine, sede do Museu Municipal Atílio Rocco desde 1981, na Rua XV de Novembro, centro de São José dos Pinhais/PR. Fotografia do autor.



[Fig.2] *Casa de Passados V*, 2021. Prédio do Palacete Ordine, sede do Museu Municipal Atílio Rocco desde 1981, na Rua XV de Novembro, centro de São José dos Pinhais/PR. Fotografia do autor.



Sobretudo Ver

De início, tem-se em conta que o aspecto visual, ou da visão, é o sentido privilegiado no mundo de cultura ocidental. Historicizar isto nos permite notar que esta não é uma universalidade como a expansão das ideias de modernidade podem fazer parecer após longos anos de inculcação. A visão é o meio tornado principal de se interagir com o mundo no modo do Ocidente, ao passo que outras formas de ler, entender e agir no mesmo mundo têm outras formas. O olfato, o cheiro das coisas e dos indivíduos é mais, digamos, importante na cultura dos Ongee, no sudeste asiático⁵; e a audição é o que ancora os demais sentidos na Iorubalândia⁶, região cultural no Golfo da Guiné.

Está posto, desta forma, o “oculocentrismo”⁷ – ou o “ocularcentrismo”⁸ –, modo do qual se serve a cultura ocidental para articular mundo exterior e existências no real com a percepção deste mundo e interpretação deste real. O privilégio sobre a visão no mundo ocidental tem raízes em suas formulações de justificativa científicas desde a aurora da modernidade, como demonstram os estudos cartesianos acerca da funcionalidade e potencialidade do olho, com suas “imagens que se formam no fundo do olho”⁹.

Isto posto, de saída, é importante saber que a formulação nas propostas de caráter coletivo, mental, cultural, político e quaisquer outras em nosso tempo, graças a legados de formas sociais do passado que nos propuseram como certa herança, ver é essencial em nossa cultura. Os museus, parte produto-produzidas tanto da modernidade quanto das conformações sociais atuais, são íntimos devedores e profundos reprodutores das propostas de ver.

Nesta proposta de interpretação, é bom sublinhar que há modos de ver, ora propostos ora insurgentes. O modo de ver que nos foi legado, pondera-se, é o do tipo especialmente moderno, que é o da observação, aqui em contraposição ao da expectativa, porque o espectador é “aquele que assiste passivamente a um espetáculo, como em uma galeria de arte ou em um teatro”¹⁰. Já o observador, desde as propostas modernas, é aquele para o qual a visão torna-se também objeto de conhecimento¹¹, tendo no corpo e na experiência estética a realização contextual desta forma de acessar saberes e, ainda, perceber a dinâmica pelos modos de se ver.

Desde o início do século XIX, uma ciência da visão tenderá a significar, cada vez mais, uma interrogação da constituição fisiológica do sujeito humano, em vez de uma mecânica da luz e da transmissão óptica. É um momento em que o visível escapa da ordem atemporal da câmera escura e se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano¹².

Destarte, não é mera ocasião, não é proposição à toa que os museus – produto-produzidos das dinâmicas entendidas como “da modernidade” – atuam tão fortemente com as propostas do ver e do dar a ver, como será explorado mais adiante.



É bem verdade que há, no século XXI, modos contra-hegemônicos que dotam o espaço museológico e sua interação com a sociedade com outras formas para além do olhar. O Museu do Holocausto, em Curitiba, usa meios multissensoriais para narrar a *Sboab*, com aparelhos de ar-condicionado que baixam rapidamente a temperatura, fazendo menção ao frio passado pelos judeus em viagem forçada para os campos de concentração; com um cheiro de queimado constante para abordar a *Bücherverbrennung*¹³ de 1933; e com sons sem fim de vidro se partindo ao marcar a *Kristallnacht*¹⁴, da madrugada de 9 para 10 de novembro de 1938. Todavia, isto é muito mais exceção que regra. Os motivos dados são muitos, desde falta de recursos financeiros a dificuldades técnicas.

De modo geral, é ver o que mais se faz nos museus. Ver objetos, ler narrativas textuais (portanto, decodificar e interpretar narrativas em linguagem escrita por meio dos olhos), contemplar uma obra de arte e sua aura, como em Walter Benjamin. Antes da reflexão, da afetação, está ainda a visão. O esforço expositivo em sentido estético também se torna, por isso, uma preocupação central no trabalho dos museus. Como expor? Com que luz? Com que vitrine e com que pedestal? E as cores? A atmosfera criada com cores, luzes, alturas, espaços e, assim, pela e para a visão é um sintoma notório nas atividades que curiosamente, mas não por acaso, chamam-se exposição.

Ásia: a Terra, os Homens os Deuses, no Museu Oscar Niemeyer, também em Curitiba, é uma pérola para essa percepção. Com a curadoria para a primeira edição de Gabriela Bettega, tudo é muito bem pensado visualmente para compor a visão de quem visita. Bettega inclusive tem sua própria marca no sentido visual em produzir exposição: atravessar vitrines de armações pretas, vidro muito claro e luzes de LED brancas em locais habitualmente de passagem, como portas e corredores, como seus trabalhos para a reabertura do Museu Casa Alfredo Andersen (dezembro de 2018) e na exposição *Em Foco: Iria Corrêa* (Museu Paranaense, 27/03 a 15/07/2019).

Tudo operado a partir da visão e com destino à visão. Da percepção visual de quem monta e prepara, para a percepção visual de quem visita e contempla. Retomando as ideias de Jonathan Crary, não foi por mero acontecimento casual que um “regime de visão moderno e heterogêneo”¹⁵ emergiu, rompendo com o modelo renascentista, ou por temas exclusivamente representativos no campo visual, mas, isto sim, esta mudança está eivada “de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano”¹⁶. Assim sendo, os museus participam também desde o campo e das propostas acerca do ver da proposição de um modelo de interpretação e ação sobre o mundo, inclusive com teores de subjetividade, como ainda será aqui explorado.

Nos museus, afetados pela proposta eurocentrada, isso pode se dar pelo “potencial de comunicação universal das imagens”, dado que “a imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo



alcance do sentido humano da visão”¹⁷. A imagem pode se tornar, então, mais didática, de compreensão mais rápida, de interpretação extensível a maiores públicos e de ludicidade que pode atrair a atenção. O museu é um espaço sobretudo de ver.

Do Cárcere e do Louro às Coisas

Em paralelo com a grande potência de produção de imagens nos museus, estas entidades também operam um deslocamento dos usos das coisas que é igualmente constitutivo de sua prática. As coisas estão no mundo, com funções variadas. Roupas, taças, instrumentos musicais, ideias, narrativas, joias, fotografias, escritos. Para passarem ao mundo do museu e ao que isto representa, a saber: dignificação cultural, elevação de valores, dotação de caráter de referencial de uma coletividade, é necessária uma operação simbólica que altera os modos de relação e a função destas coisas.

Quando o Museu Municipal Atílio Rocco foi fundado, no fim da década de 1970, Ernani Zetola, seu fundador, e alguns funcionários da instituição passaram a angariar por meio de doação coisas que pudessem compor o acervo da entidade. Comentando sobre a reunião de coisas para a composição de um acervo histórico-cultural em sentido coletivo, social, Márcio Marchesini de Britto, funcionário do Museu na década de 1980, aponta:

A gente ia nas famílias ver o que elas tinham para doar para o Museu. Várias famílias tinham – e a gente vinha e pegava – álbuns e fotografias e trazia [para o Museu]; a gente ia em porão, ia em depósito, e trazia tudo. Independentemente do que pudesse ser aproveitado ou não. Lá [no Museu] a gente limpava, restaurava, pra montar o acervo da época¹⁸.

O que Márcio relata é o trabalho de atores sociais envolvidos na narrativa oficial sobre a história e a memória públicas por meio de um instrumento de gestão destes temas conhecido como museu. As coisas ordinárias estavam no mundo, como álbuns de família cumprindo suas funções de apoio e receptáculo de narrativas sobre o passado de um grupo de parentesco. Para ir para o Museu, fazer parte do acervo e da narrativa, não mais de um grupo familiar, mas de toda a sociedade, os álbuns passam por um ritual que os sacraliza como referenciais (e, assim como os álbuns, quaisquer outras coisas ‘do real’).

Este ritual leva à “impossibilidade de usar”, tomando como ponto de partida da compreensão o uso habitual que as coisas tinham antes de serem musealizadas. Segundo Giorgio Agamben, falando do processo de musealização, mas, infiro, também do espaço e da prática do próprio museu:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. [...] Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é¹⁹.

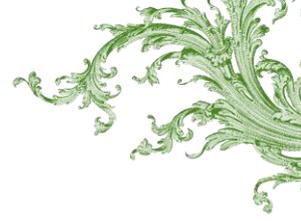


Estando no museu e não mais na casa de seus antigos portadores e realizadores, as coisas, como os álbuns de fotografia, alcançam a ‘glória’, a redenção cultural em detrimento de todas as outras possibilidades de referenciar o passado coletivo. Alcançar o estado de glória é central, porque eleva e garante sacralização, o espaço do sagrado, longe ou ao menos diferente do profano, do ordinário. A dinâmica habitual das coisas é inoperada, é desativada²⁰ pelo ritual de musealização e ressignificação. “Inoperatividade não significa, de facto, simplesmente inércia, não-fazer. *Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desactivar ou des-oeuvrer todas as obras humanas e divinas*”²¹.

Inoperar o funcionamento de hábito das coisas abre espaço para a dotação de uma nova função que, retomo, no museu, é uma função marcadamente visual. De memória, de história e sobre o passado, é evidente, mas de modo profundamente de ver, ou de mostrar. Capturadas do mundo ‘do real’ e da dinâmica “orgânica” da sociedade, as coisas são transmutadas em referenciais para o todo, para um corpo complexo, apesar da narrativa coletiva politicamente forjada. Há ressonância na proposta de modernidade para esta ação de captura, exposição, visão e memória, tendo em vista a proposição de unificação do corpo social que, em sentido mais amplo que um município, quer forjar conscientemente a nação²² – como também fala o clássico conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson, a partir do qual o grupo sociopolítico nacional é construído discursivamente e também pelas práticas instituídas como oficiais.

Para falar em nome do todo, o museu e as coisas que ele agrega a si e às narrativas que ele produz, operam em favor, por exemplo, da categoria de povo, que possui, segundo Agamben²³, uma ambivalência inerente. Paradoxalmente, “Povo” (com letra maiúscula), neste caso, é a categoria política totalizada que o Museu Municipal Atílio Rocco emprega para falar sobre e em nome dos são-joseenses, enquanto “povo” (com letra minúscula) está no sentido daqueles desassistidos, inferiorizados e sem estruturas sociais suficientes ou precárias. Articulo aqui o sentido da fratura demonstrada por Agamben em relação ao museu, colocando a categoria cindida como mote e como operadora, ao mesmo tempo, da entidade e, com isso, das imagens, porque é dele/deles/do todo que saem as narrativas e as coisas capturadas e glorificadas ao passo em que é para ele/eles/o todo que o trabalho se faz.

É o “Povo” – e às vezes também do povo, com os esforços multinarrativos propostos a partir da segunda metade do século XX – que usa e depois inopera e ainda depois atribui novas funções e valores às coisas do mundo, como os álbuns fotográficos. Quando se dá no espaço do museu, como no todo do patrimônio em sentido estrito, “ao patrimônio corresponde uma materialidade visual junto a narratividades disponíveis no espaço público [...] ou em instituições”²⁴. A cultura material do “Povo” se torna visual no museu.



Visualizada no museu, a cultura material não está na instituição por mera fruição visual (apesar de esta também ser uma possibilidade). Musealizadas, inseridas em um discurso e uma prática tanto técnicos quanto políticos, as coisas ‘do real’ inoperadas e dadas a ver servem também à intenção de sedimentar camadas, propostas, narrativas e modos de leitura sobre a memória acerca do todo. O dito e o não dito, dessa forma, participam silenciosa e ativamente da complexa operação.

Da Seleção *Do Que e Como Mostrar*

A nem tudo se estende a glória. A poucas coisas, coisas selecionadas, alcança a dignificação de se tornar referencial da coletividade em matéria de experiência e realização histórica. A seleção acontece para o que se tornará patrimônio ou acervo de um museu, com base em critérios como estética, testemunho – como a “biografia das coisas”²⁵ –, valorizações atribuídas por atores sociais. O que será selecionado é um sintoma dos modos de gerir a memória. Como o que é selecionado será apresentado também.

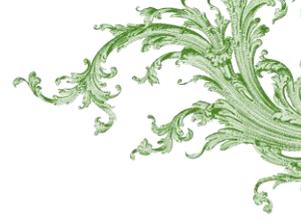
222



[Fig.3] Sem título, 2021. Vista do macacão usado pelo piloto Germano Schlögl, colocado em moldura e exposto no Museu Municipal Atilio Rocco. Fotografia do autor.



[Fig.4] Sem título, 2021. Macacão usado pelo piloto Germano Schlögl, colocado em moldura e exposto no Museu Municipal Atilio Rocco. Fotografia do autor.



O macacão usado como uniforme por Germano Schlögl [Fig. 3 e 4] está hoje, no Museu Municipal Atílio Rocco, como um Cristo pregado na cruz. Sem sua função habitual de vida, esticado sob pressão e imposição com os braços abertos, pendurado como um demonstrativo e um testemunho meio-vivo que lembra de algo, ao passo que é esteticamente necessário, padece e reproduz a glória de ter passado pelo ritual que o capturou do mundo ‘do real’ e o colocou em nova função no museu. No museu, a roupa que servia para se encher de carne, de gente, de vida, de velocidade de corridas, de prêmios de vitórias, está cristalizada, prensada entre duas chapas de vidro e foi feita quadro bidimensional, tão visual quanto possível. Foi inoperada sua operação dantes.

Os troféus ganhos [Fig.5] em corridas de carreteras²⁶, nos meados do século XX, também não podem mais ser erguidos sobre a cabeça, beijados, balançados, fotografados e banhados em vitória no efêmero momento do fim das corridas. Estão agora literalmente presos em vitrines que os transformam em objetos de contemplação estética, puramente visual, enquanto servem de apoio para a historiografia e para a poética sobre a vida do piloto. Também foram inoperados, alcançaram a glória e receberam nova função. É fato que os troféus têm uma proposta em si mesmos de certa inoperatividade, uma vez que cumprem uma função de “vida viva” ao fim de uma corrida e depois podem mesmo ser depositados em uma estante, mas, e este é o ponto central, ser exposto no mundo ‘do real’, na casa do campeão, é uma coisa, ser exposto no museu é outra. A função celebrativa rememorada pelo dar a ver dos troféus é intensamente diferente nestes dois contextos, juntamente porque no museu se opera um ritual de inoperação e glorificação da coisa.

223

[fig.5] Sem título, 2021. Troféus ganhos por Germano Schlögl em corridas de carretera, expostos em





Pontuar isto não ignora em qualquer tempo a atividade e a função de preservação, cuidado e segurança realizados com preocupação e zelo sobre estes ativos culturais musealizados. A preservação que permite a transmissão geracional é parte fundadora e integrante desta operação no presente, o que não é esquecido ou diminuído, mas colocado em causa, isto sim, como instrumento do método que garante a transformação de roupas e prêmios em visualidade.

Posto que as coisas nos museus se tornam sobretudo visuais, para se ver, resta considerar que o que se apresenta, como se apresenta e quando se apresenta é reflexão necessária sobre a construção de um mundo de imagens que não vive a despeito e à revelia do mundo ‘do real’. Pela ideia de “montagem” de Didi-Huberman, podemos entender que os lugares dados às coisas, a determinadas coisas e não outras, em relacionais contextos, é tópico de estratégia, consciência e perspectiva, não obra do acaso. Tanto o trabalho historiográfico, quanto a poética historiográfica dos museus, infiro, são “montagem temporal”²⁷. A “montagem”, reunindo escombros do que já não é mais – o passado –, sobretudo em um lugar epistêmico e prático – o museu – de atribuir a ideia do que não é mais verdadeiro, como apontou Agamben, é a atividade consciente de

[...] uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão de cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento [...]²⁸.

A “montagem” dá novos lugares às coisas do passado em um presente, desativando, inoperando e glorificando, em Agamben, as habituais funções e formas e práticas das coisas. Montar, como propõe o autor, é um re-tecer da narrativa²⁹, coisa que os museus efetivamente fazem. Além de re-tecer narrativas, a operação da “montagem” tem o potencial de instaurar novas relações com o tempo, haja vista que a operação dá novos lugares às coisas antes sem lugar, o que inerentemente atribui sentidos.

E escolher o que mostrar e como e quando colocar na cena da visão não é ocasional, mas opcional. Quer se trate dos técnicos do discurso autorizado do patrimônio, dos agentes dos poderes constituídos ou do “Povo” em qualquer de suas categorias, nunca é inocente sua proposição dos quadros de se ver, dos enquadramentos da visualidade sobre a memória ou da memória em linguagem visual. Esta criação das formas de perceber, de se ver, de atuar sobre o passado muito tem a ver com o “trabalho de enquadramento da memória”, de Michael Pollak³⁰, seja porque propõe exatamente quadros de lembrança, de esquecimento e de possibilidades de ver, ou seja, porque esta proposição “tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente”³¹, mas carece de vincular-se às dinâmicas políticas do campo ‘do real’.

Isto porque o mundo da forja, manutenção e atualização das imagens e o mundo da política, ‘do real’, da negociação constante estão intimamente vinculados, ou, como



frisa Paulo Knauss: “os movimentos da política frequentemente resultam na promoção das artes [ou das imagens em sentido poético], entrelaçando vida política e vida artística”³², portanto, a dotação de valores por meio do ritual da musealização se dá também no mundo extra-imagem³³.

“Os usos da imagem, porém, são muito diversificados e envolvem também os seus usos artísticos, o que confere um estatuto especial à imagem. [...] Isso implica um jogo de posições no sistema de artes que se relaciona com a ordem política da sociedade”³⁴.

A montagem eleita e executada, com “estes” objetos inoperados e não “outros”, está no que Ulpiano de Meneses chamou de “iconosfera”: dentro do amplo espectro de imagens disponíveis, algumas são eleitas como “de referência, recorrentes catalisadoras, identitárias”³⁵. Mas a cena forjada em cada ato de exposição, de dar a ver nos museus, é móvel, porque se não há Anunciação do que, como e quando, tudo demanda escolha e ação no presente. Vinculado ao mundo político ‘do real’, o mundo das imagens (ou das coisas tornadas coisas-imagens) nos museus pode ser alterado a partir das demandas de cada tempo ou das ideias vigentes e que alcançam envergadura social com algum poder de se dar a ver. A política da poética visual nos museus está, com isso, enlaçada com seu contexto.

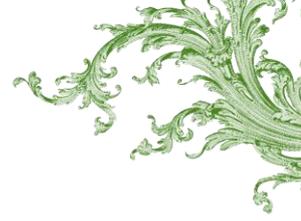
Assim sendo, quando a imagem em seu mundo, como o é nos museus, narra a substância simbólica³⁶, ela o faz desde um lugar atribuído estrategicamente na montagem deste cenário relacional, que pode se alterar a qualquer tempo sob qualquer justificativa.

Afetações Sociais das Imagens: modos de ver

Além de estarem amarradas a um tempo, um espaço, um contexto, um tempo histórico, as imagens nos museus não são passivos receptáculos de forças de fora delas para dentro delas. Elas também propõem formas de mundo, das imagens e ‘do real’, a todo tempo³⁷. As imagens atuam, são agentes sociais, com base nos valores atribuídos a elas durante e após o processo de inoperação e glorificação.

No campo da prática consciente da historiografia poética dos museus, como o Museu Municipal Atílio Rocco, dar a ver uma imagem, de um tipo, com um recorte de conteúdo em si e de tema expositivo, incorre automaticamente em não ter escolhido outra. Independente dos motivos atribuídos às escolhas ou não escolhas, à defesa ou à depreciação, “[à] perseguição ou destruição de certas imagens, em geral, correspondem a processos correlatos de promoção de outro tipo de imagens”³⁸. Ao mesmo tempo, as imagens tomadas para se dar a ver, para se incluir na exposição da política da poética visual dos museus, podem ser – como o próprio museu o é – instrumento pedagógico em sentido cívico, coletivo³⁹.

Isto posto, o que importa é que escolher o macacão e os troféus de Germano Schlögl – já inoperados e tornados objetos visuais – e não quaisquer outros itens deste



mesmo tema ou de outros inumeráveis e talvez ainda não pensados, guarda relações e retroalimenta práticas e interações no interior do corpo social, no mundo ‘do real’. Uma vez dada a ver, a imagem é ativa, afeta e é afetada. O macacão ainda é macacão, mas não é mais, é objeto visual que faz referência a um macacão em específico (e vice-versa) enquanto interage com a sociedade, com as vidas das pessoas, com os demais objetos inoperados e enunciadores de algo outro e ao mesmo tempo ensimesmado.

O complexo movimento gera uma ruptura, como aquela apontada por Márcio Selligman-Silva ao falar da exposição (do ato recortado de dar a ver) *Levantes*: uma ruptura no processo habitual que depende da montagem feita, ou “da curadoria correta das imagens”, nos termos do autor⁴⁰. A imagem nos permite olhar o mundo ‘do real’ no objeto capturado, inoperado e glorificado e ter dele – ‘do real’ – uma distância, porque o aspecto de realidade está desativado, como uma vacina com vírus inativado. A partir da distância, nos é facultado pensar, refletir acerca ‘do real’, sem precisar reagir a ele automática e rapidamente como ele exige todos os dias. “É justamente o olhar gorgóneo [ver pelo modo já inoperado e não se afetar tal como se estivesse operando] da fotografia que permite esse surpreender do real”⁴¹.

Como apontou Agamben, e com isso infiro, a arte – e a imagem – são constituídas deste potencial político “que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso”⁴². Dar a ver o macacão inoperado sem sua operação habitual possibilita dotá-lo de nova potência, sobretudo no espaço de poder e gestão de valores e cargas simbólicas que é o museu.

Afetações Sociais das Imagens: conteúdos, propostas e narrativas

Postas as coisas deste modo, cabe apontar – mas sem explorar com maior profundidade neste breve texto – que além de ativos culturais realizados exemplarmente nos museus, as imagens, o tudo ser tornado em imagem, não ocorre sem antes e ao mesmo tempo se levar em conta as narrativas e os conteúdos propostos nelas. Houve um tempo, sabemos, em que os museus eram um espaço do sagrado sem qualquer questionamento, com celebração pura e simples. O século XXI, afetado pelos movimentos socioculturais cada vez mais ativos desde o último quartel do século XX, não celebra em automático, fazendo muito mais um esforço de criticidade nos próprios campos dos saberes constituídos. A saber sobre estes movimentos: são especialmente organizações contra-hegemônicas que produziram e ainda produzem ruídos na hegemonia moderna eurocentrada, como as narrativas feministas, anticoloniais e antirracistas, que ocuparam a duras penas espaços de legitimação no cenário e na agenda públicos.

Isto tudo, dito do ponto de vista de um macacão e de troféus que fazem menção a um tipo de ídolo esportivo ‘do real’ fazendo uso de imagens-ídolos, dá conta



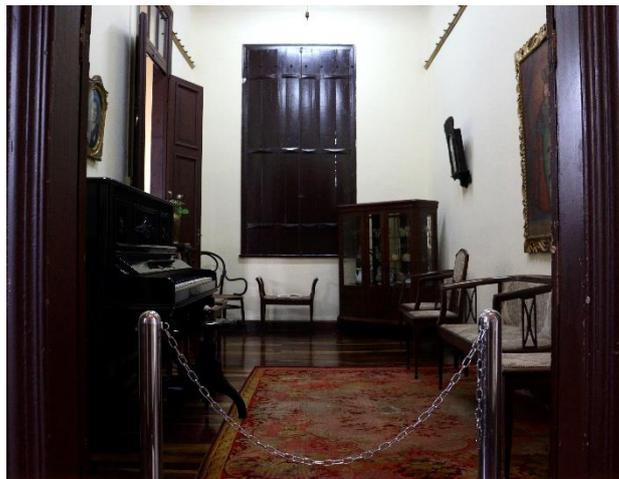
imediatamente do campo teórico. Para facilitar a reflexão sobre o empírico contemporâneo, recorro às demandas deste tempo: os marcadores sociais da diferença, sobretudo os da raça e do gênero.

Escolher objetos de cunho patriarcal, colonial e racista para torná-los um recorte das imagens mais refinadas do todo social, do “Povo”, gera narrativas violentas e, ainda, imagens – propriamente – também violentas, por exemplo. Representar os processos variados e multiformes dos afro-brasileiros em museus fazendo uso, mormente, de objetos de tortura que não mais torturam (porque inoperados) pode, mesmo assim, alimentar imagens simbólicas da tortura, que sustenta historicamente a segregação, o racismo e a violência contra os povos negros brasileiros.

Também, dar a ver o feminino por meio da submissão ao masculino – ou de certa complementação secundarizada dele – com o espaço doméstico, os cuidados para com a família, a execução de escolhas feitas por outrem em reproduções não críticas de museus-casa, como a sala de música inoperada e re-produzida no Museu Municipal Atílio Rocco [Fig. 6 a 8], tida como espaço de educação musical de crianças por suas mães, pode dar substancial conteúdo para a sustentação das desigualdades de gênero na atualidade.

227

[Fig.6] Sem título, 2021. Vista da exposição em estilo museu-casa, representando uma sala de música com móveis do fim do século XIX e primeira metade do século XX. Fotografia do autor



[Fig.7] Sem título, 2021. Vista da exposição em estilo museu-casa, representando uma sala de música com móveis do fim do século XIX e primeira metade do século XX. Fotografia do autor.



[Fig.8] Sem título, 2021. Vista da exposição em estilo museu-casa, representando uma sala de música com móveis do fim do século XIX e primeira metade do século XX. Fotografia do autor.

Sobretudo, recortar uma narrativa de elites regionais, elencando seus valores como de interesse público, agregando-os a coisas do mundo ‘do real’ e, depois, transformá-los em imagens do que se entende como a narrativa – poética, histórica, cultural – do todo coletivo, também é outra forma muito usada mundo afora, como no Museu Municipal Atílio Rocco. Este é um movimento que também oferece, no campo simbólico e imagético que, como vimos, interage profundamente com o campo político e social, sustentação para desigualdades, privilégios e segregações.

Ocorre que, neste ponto, conscientes das práticas inescapavelmente narrativas e políticas das imagens nos museus, parece essencial considerar uma dimensão apontada por Ulpiano Bezerra de Menezes: aquela entre o visível e o invisível, o que está dado na leitura e no encontro com as imagens e o jogo simbólico de poder e de discursos que leva uma imagem a ser dada a ver. Este jogo que, creio, pode muito bem ser lido como uma política cotidiana da prática cultural em sentido estrito, representa, nas palavras do autor:

“[...] o domínio do poder e do controle, o ver / ser visto, dar-se / não se dar a ver, os objetos de observação obrigatória assim como os tabus e segredos, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos de ostensão, ostentação ou discrição [...]”⁷⁴⁵.



E sobre esta relação entre poder político, negociações, discursos e as imagens feitas como ativos culturais, quase que automaticamente justificadas pela instituição que as expõe (os museus), também parece ideal que se saiba que, no mundo de cultura ocidental, dar sentido de imagem, portanto, dar a ver, à violência prática – e por que não também à simbólica por meio de uma formação racista, patriarcal, classista etc.? – é parte considerável da própria forja da cultura. É algo de retroalimentação. Desta forma, como estamos defendendo, e como pontua Marie-José Mondzain, “Quem recusaria hoje ver na imagem o instrumento de um poder sobre os corpos e os espíritos?”⁴⁴. E segue a autora, sublinhando a relação entre as imagens e a violência:

Este poder, concebido durante vinte séculos de cristianismo como libertador e redentor, é actualmente suspeito de ser o instrumento de estratégias alienantes e dominadoras. Consideramos então que a imagem “leva-ao-crime”, na medida em que qualquer homicídio parece ter encontrado o seu modelo nas ficções difundidas nos ecrãs. Os culpados dão-na como responsável. Mas quem são os culpados? Aqueles que matam ou aqueles que produzem e difundem as imagens⁴⁵?

As imagens estão já inseparáveis (se é que um dia o foram) das dinâmicas sociopolíticas, sendo devedoras e credoras uma da outra. Assim sendo, a realização de imagens nos museus não escapa à complexidade na qual se insere e, por conta disto mesmo, estão amarradas também aos problemas sociais e não só ao que se comemora em sociedade. O racismo e o patriarcado, por exemplo, não são apenas problemas do mundo ‘do real’, mas também das imagens realizadas nos museus, nunca de forma inocente ou descolada do entorno imediato e também dos mais longínquos, dado o mundo conectado e instantâneo.

Ao passo que as estatísticas de letalidade policial sobre jovens negros periféricos são alarmantes, por exemplo, os museus expõem a população afro-brasileira como algo que coubesse sob o rótulo de “escravos”. Ao mesmo tempo em que a média salarial de mulheres é inferior ao que recebem os homens, os museus costumam expor as mulheres como indivíduos secundários na narrativa tradicionalmente masculina. Isto sem dar cores aqui à interseccionalidade, o que faz de mulheres negras pessoas muito mais precarizadas.

E é exatamente neste sentido que pontuo aqui que os museus são máquinas de imagens e que, em sentido *lato*, isto não é obrigatoriamente uma operação de violência. Todavia, em sentido *stricto*, não se fazem imagens à toa, não se dão a ver algumas coisas e não outras por mero acaso, mas, isto sim, porque o “jogo de posições no sistema de artes” de Knauss ou a “iconosfera” de Meneses são uma dinâmica que influi diretamente. Dar a ver não é inocente e muito menos acaso. Dar a ver é discurso consciente e narrativa criada, forjada por agentes, por pessoas, que são afetadas dos seus saberes, lugares sociais e experiências singulares, coisas estas que escorrem por sobre as imagens penduradas em paredes para compor narrativas institucionais.



Considerações Finais

Não cumpro aqui estender este tema porque a proposta é justamente a reflexão sobre a produção de imagens, mas estes exemplos (da violência racista e/ou patriarcal), como os movimentos contraproducentes a eles, atuantes no século XXI, dão conta de demonstrar como objetos, imagens produzidas, narrativas operacionalizadas conscientemente e o apelo ao coletivo interferem ativamente e conversam constantemente com as práticas políticas. O mundo das imagens produzidas à exaustão no patrimônio em sentido estrito não é mera fruição ou mera “arte pela arte”, mas, isto sim, um modo de ser, estar, interpretar e propor o mundo que tem formas variadas de ressonância no mundo ‘do real’. É por isso que a máquina da política da poética visual dos museus precisa ser acompanhada e profundamente observada. Porque ela afeta a vida e as imagens dela e sobre ela.

A vida das imagens e as imagens da vida atuantes nos museus são sintomas de cada período, cabendo aos estudiosos do tema, infiro, debruçar-se sobre esta complexa existência e ação, se assim desejarem. O campo é rico, propositor de dilemas e com muito o que se explorar, especialmente por serem os museus instituições de proposta *ad infinitum*. Como comentou Francielly Dossin sobre o campo de estudos contemporâneo que se detém em desconstruir as formas como as narrativas foram “montadas”, usando a ideia de Didi-Huberman:

A desconstrução procura demonstrar e desessencializar um determinado constructo social, mostrando que ele não é inevitável. Uma vez que o regime de representação racializado, produtor de estereótipos, age justamente em direção à essencialização, a desconstrução parece ser o caminho mais adequado para enfrentar essas representações enviesadas, pois pode desvelar os meios pelos quais foram construídas e apontar possibilidades de ressignificação a partir de novas montagens.⁴⁶

À vida das imagens e as imagens da vida, dadas a ver, são essenciais o cuidado e a cautela ao se lerem os museus e os patrimônios, dado que estes fazem uso quase que indiscriminado, mas não sem intenções da visualidade e da visibilidade. E, com as ideias propostas neste texto, se cumpre fazer uma menção à dinâmica tão silenciosa e tão potente realizada em todos os museus e, em sentido expandido, em toda a cultura ocidentalizada, que se serve ao mesmo passo em que dá a servir as imagens.

Por fim, é bom sublinhar que as imagens nos museus não operam apenas no campo da imagem, mas interagem com temas e pretensões outras, como de memória (lembança e esquecimento); de registro formal; de validação e dignificação de narrativas, nomes e acontecimentos; de criação, manutenção e atualização de coisas tomadas em sentido coletivo; de classificação de saberes aceitos ou não; de experimentação de comportamentos normalizados ou desviantes, entre outros, o que enriquece e complexifica o campo, mas isto é tema para outras reflexões.



Notas e bibliografia

- ¹ CHOAY, François. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 97.
- ² SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cultura Visual e Patrimônio. In: CARVALHO, Aline; MENEGHELLO, Cristina. **Dicionário Temático de Patrimônio: debates contemporâneos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020, p.120.
- ³ SMITH, Laurajane. **Uses of Heritage**. New York: Routledge, 2006.
- ⁴ CHOAY, *op. cit.*, p. 12.
- ⁵ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual” (versão 2, 14/06/2005). In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.
- ⁶ OYÉWÚMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (Eds.). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento, p. 9.
- ⁷ MENESES, *op. cit.*, p. 2.
- ⁸ KNAUSS, Paulo. O Desafio de Fazer História com Imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006, p. 108.
- ⁹ AGAMBEN, Giorgio. El Yo, El Ojo, La Voz. In: **La Potencia del Pensamiento**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 115-136; p. 116-119.
- ¹⁰ CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15.
- ¹¹ CRARY, *op. cit.*, p. 73.
- ¹² CRARY, *op. cit.*, p.74.
- ¹³ Em alemão, *Bücherverbrennung* designa a queima de livros. Nos meses de maio e junho de 1933, após a ascensão de Adolf Hitler ao poder, milhares de livros foram queimados em cidades como Berlim e Munique, em forma de censura a determinadas formas de conhecimento.
- ¹⁴ Em alemão, *Kristallnacht* designa *Noite dos Cristais*. Em novembro de 1938, na noite entre os dias 9 e 10, uma onda de violência antissemita tratou de destruir sinagogas, casas e propriedades empresariais de judeus, deixando as ruas cobertas por cacos de vidro.
- ¹⁵ CRARY, *op. cit.*, p. 12.
- ¹⁶ CRARY, *op. cit.*, p. 13.
- ¹⁷ KNAUSS, *op. cit.*, p. 99.
- ¹⁸ BRITTO, Márcio Marchesini de. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, em 4 de fevereiro de 2021, para o projeto alusivo ao Centenário de Nascimento de Ernani Zetola. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco, p. 1-2.
- ¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. In **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. P. 58-71. Recurso digital, p. 65.
- ²⁰ AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, Política. In: MARRAMAO, Giacomo; RANCIÈRE, Jacques; SLOTERDIJK, Peter. **Política**. Porto: Serralves, 2007, p. 45.
- ²¹ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 47.
- ²² RUFER, Mario. Nación e Condición Poscolonial: sobre memoria y exclusión em los usos del pasado. In: BIDASECA, Karina (Coord.). **Genealogías Críticas de la Colonialidad em América, África, Oriente**. Buenos Aires: CLACSO, 2016, p. 275.
- ²³ AGAMBEN, Giorgio. O Que é um Povo? In: **Meios Sem Fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. P. 35-40.
- ²⁴ SANTIAGO JÚNIOR, *op.cit.*, p.120.
- ²⁵ MENESES, *op. cit.*, p. 7.
- ²⁶ Carreteras eram veículos de passeio adaptados para competições de corridas, para o que eram – os carros comuns de passeio – cortados, “envenenados”, recebendo melhor desempenho de velocidade e estabilidade. Este tipo de competição foi marcadamente realizado na região Sul do Brasil na metade do século XX.
- ²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, Remontagem (do Tempo). **Caderno de Leituras** – n. 47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016, p. 3.



- ²⁸ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 6.
- ²⁹ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 4.
- ³⁰ POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- ³¹ POLLAK, *op. cit.*, p. 10.
- ³² KNAUSS, Paulo. Arte e Política: imagem e cultura visual. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. **História e Arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 55-64. P. 57.
- ³³ KNAUSS, *op. cit.*, p. 59.
- ³⁴ KNAUSS, *op. cit.*, p. 61.
- ³⁵ MENESES, *op. cit.*, p. 1.
- ³⁶ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *op. cit.*, p. 120.
- ³⁷ MENESES, *op. cit.*, p. 6; KNAUSS, Paulo. *op. cit.*, p. 100.
- ³⁸ KNAUSS, *op. cit.*, p. 63.
- ³⁹ KNAUSS, *op. cit.*, p. 63.
- ⁴⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Toda Política é Política das Imagens. In: KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius; SEREZA, Luiz Carlos. **Arte & Violências**. São Paulo: Intermeios, 2020, p. 162.
- ⁴¹ SELIGMANN-SILVA, *op. cit.*, p. 168.
- ⁴² AGAMBEN, *op. cit.*, p. 49.
- ⁴³ MENESES, *op. cit.*, p. 2.
- ⁴⁴ MONDZAIN, Marie-José. **A Imagem Pode Matar?** Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 11.
- ⁴⁵ MONDZAIN, *op. cit.*, p. 11.
- ⁴⁶ DOSSIN, Francielly Rocha. Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista: notas para os estudos da imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 651-377, dez. 2018, p. 365.

Artigo enviado para publicação: 26/08/2021

Artigo aceito para publicação: 17/11/2021