

OBJETO MUSEOLÓGICO: MITO, DEMASIADO MITO

Fernanda do Canto

Resumo: O presente artigo trata de um encadeamento de ideias construído por meio de aforismos, parafraseando a obra “Humano, demasiado humano” de Friedrich Nietzsche. A partir desse estilo fragmentário de relacionar informações, desenvolve-se uma compreensão do objeto de museu como uma forma de construção e empoderamento social intencional.

Palavras-chave: mito, objeto, museu, teoria.

Abstract: This article is a chain of ideas built through aphorisms, paraphrasing the book "Human, All Too Human" of the philosopher Friedrich Nietzsche. From this fragmentary style of relating information, it aims to understand the museum object as a way of an intentional building and social empowerment.

Keywords: myth, object, museum, theory

No presente artigo relacionam-se três textos, os artigos “O museu, a palavra, o retrato e o mito” de Tereza Cristina Scheiner (2008); “Museologia Social e Gênero” de Aida Rechená (2014) e o livro “Mitologias” de Roland Barthes (2010), visando uma compreensão sobre a museologia contemporânea e seus desdobramentos sobre políticas de acervo e comunicação com o público por meio da expografia. Para propiciar tal compreensão, a forma com que esses textos se relacionam poderia ser disposta de diversas maneiras. Escolheu-se, no entanto, explorar os aforismos, uma modalidade que auxilia na relação de ideias e facilita seu entendimento inclusive durante a concepção do texto. Embora não seja uma das modalidades de escrita mais comuns na academia, os aforismos são extremamente didáticos e objetivos e por este motivo, foram escolhidos.

Um aforismo é um texto breve que enuncia uma regra, um pensamento, um princípio ou uma advertência. É um estilo de sentença que articula literatura e filosofia em que a percepção da vida, da sociedade, ou tudo que venha a ser objeto de pensamento, é realçado pela expressividade de uma mensagem verdadeira e concisa. Friedrich Nietzsche em “Humano, demasiado humano” (1986), os utiliza com maestria,

tratando toda sua obra em aforismos. Embora ele não seja diretamente citado ao longo do texto, sua obra influencia este artigo. Do tratado de enfermidades escrito por Hipócrates de Cos em 460 a.C. até os famigerados *tweets* (publicados no servidor para microblogging twitter) com milhares de autores na contemporaneidade, os aforismos foram se transformando ao longo do tempo, ganhando e perdendo empatia, entrando e saindo de moda. À diferença dos axiomas, que são verdades óbvias e sem necessidade de comprovação, os aforismos são resultados empíricos, frequentemente utilizados em disciplinas de viés prático ou de metodologia científica variável, como a agricultura, a jurisprudência, a política, e claro, a museologia.

1. O objeto é especial. Nos primeiros estudos sobre Museologia, toma-se conhecimento da grande importância do objeto museológico como um ser representante de algo especial, que vai muito além de sua existência física, e que portanto, precisa ser conservado sob os cuidados de um museu. Mas um objeto não é especial por si próprio, o que determina sua excepcionalidade ou não é a intenção e o interesse do ser humano em sua preservação.

2. O objeto é vazio. A relação entre significante e significado presentes na semiologia se mantêm, em certo nível, na relação entre o objeto e a função museológica que representa. De acordo com Barthes (2010), um buquê de rosas tem um significante vazio, ao qual é possível atribuir diversos significados, todos eles abstratos e sem uma materialidade própria. Pode-se, com isso, representar a paixão, se o buquê estiver atrelado a um casal de namorados; ou a morte, se essas rosas estiverem sobre um caixão. Trazendo para o contexto expográfico, dependendo do contexto em que se insere, a pintura de uma rainha pode atrelar-se ao luxo e à riqueza; em outra proposta pode retratar a decadência de uma época e o prelúdio de uma grande revolução. O objeto-pintura é vazio em seu sentido, pois é a partir do significado atribuído que se valoriza ou desqualifica socialmente.

3. O objeto como mito. O objeto museológico sempre incorpora algum tipo de mito, já que à sua forma material é atribuído um sentido imaterial em essência. É um significante perpétuo para os diferentes tipos de significados que pode receber. É um corpo com almas mutáveis. Para Scheiner (2008, p.60), a relação entre o mito e o museu perpassa desde sua gênese até a contemporaneidade. Desde sua origem mítica existe uma percepção do museu “como espaço sacralizado de guarda da memória, local onde as musas vivem e falam.”, uma ideologia construída no auge do Iluminismo e que está relacionada à Grécia Antiga, aos deuses do Olimpo e, posteriormente, à burguesia

européia. Scheiner (2008) chama a atenção para as falhas dessa conceituação de museu como “o templo das musas”, pois de acordo com a mitologia grega, as musas não possuem de fato um espaço para habitarem no Olimpo, e se manifestam de forma abstrata, por meio das criações humanas. O museu não seria então seu templo, mas sim um local onde se materializam as ideias humanas, recriando a história por meio da memória.

4. O objeto é especial para alguns. Segundo Barthes (2010, p.223) “aquilo que permite ao leitor consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver no mito um sistema indutivo [...] o significante e o significado mantêm, para ele [o leitor], relações naturais.” Mas tais relações são construídas, selecionadas, reformuladas. Os objetos considerados especiais foram salvaguardados em coleções privadas, que por sua vez deram início aos maiores museus da Europa. Trata-se de um longo processo de valorização sociocultural, que culminou num novo tipo de documento responsável por contar a história da civilização. O objeto dá ciência e atesta a veracidade dos fatos históricos, por meio deles se constrói a ideia de passado e, em contrapartida, é a própria história quem “transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica.” (Barthes, 2010 p.200). E se por um lado Scheiner (2008, p.58) afirma que “O mito se perpetua, assim, como uma fala definida pela intenção, muito mais do que pela literalidade.”, um objeto museológico se perpetua pela intenção de torná-lo uma prova da história que supõe um real absoluto.

5. Objetos que já nascem mito. Alguns objetos nunca tiveram uma função original destituída e são criados diretamente com uma linguagem mítica. São relatos históricos de guerra, são adagas rituais, estátuas de culto; são insígnias, bandeiras, anéis de compromisso. São objetos que completam o sentido em si mesmos, são ao mesmo tempo significantes e significados. São signos. Porém, nem mesmo os signos são eternos, sempre estão em acordo com uma sociedade que os valida.

6. O objeto é poderoso. Por envolver essas relações de interesse sobre a história e a relação entre os seres, o objeto detém poderes que atuam diretamente sobre a memória de uma sociedade e portanto, sobre sua identidade social. A seleção do objeto permeia questionamentos, tais como: o que é digno de entrar em um museu, que tipo de patrimônio deve ser tombado, e portanto, quais memórias serão preservadas. O objeto mítico passa a ser evidentemente discriminatório, uma vez que a seleção do acervo reforça uma coerência própria. Em certas situações, a seletividade do acervo chega a ser criminosa e ofensiva.

7. A construção do mito é poderosa. Da mesma forma que objetos são eleitos para representarem a memória da sociedade nos museus, padrões e estilos de vida são elevados à categoria de mito e, portanto, à condição de admiração, respeito e naturalidade. Segundo Aida Rechená (2014, p.158), “[...] a construção social da feminilidade e da masculinidade relaciona-se com a luta pelo poder e com a manutenção da hegemonia social, cultural e política, com clara vantagem histórica para o sexo masculino.” Com isso a autora problematiza todos os níveis de um museu: o uso de palavras supostamente neutras como “homem”, “sujeito” ou “indivíduo” para se referir às relações de *homens e mulheres* com o patrimônio; o acervo, especialmente as áreas patrimoniais relacionadas com o poder (político, militar, administrativo, econômico) estão muito mais relacionadas a objetos de uso predominantemente masculinos (e quando há objetos feminilizadosⁱ, estes são por sua vez ilustrados com cores e formas bem seletas); e por fim, o próprio espaço, o território do museu é onde ocorre a relação com o patrimônio, está sendo considerado o cuidado expográfico na produção de sentido e nas relações entre os objetos?

8. A construção de gênero. Escolhe-se a questão de gênero, por sua invisibilização tanto na tipologia dos objetos museológicos quanto na forma de comunicação do museu com seu público.

Se pensarmos por um momento sobre a maioria dos bens culturais imóveis classificados como monumentos de interesse nacional, veremos que se trata de edifícios associados ao exercício do poder masculino, tais como castelos, igrejas, palácios, que marcam de forma impositiva os territórios envolventes, constituindo-se em referentes da identidade e da memória coletiva (masculina). (RECHENA, 2014, p.167)

O objeto é especial para alguns, e esses alguns não estão vivendo numa sociedade distante, inacessível por pertencer a outra época ou a outra cultura muito diferente e incompreensível para o Ocidente. Os objetos podem ser verdadeiros segregadores sociais, dentro de uma mesma cultura, em qualquer época.

9. O objeto é mito de si mesmo. Discorreu-se até o momento sobre a afirmação de que todo objeto tombado está lá para falar de mitos que rodeiam determinada cultura, num determinado tempo/espaço. Contudo, a criação do objeto em si e sua vida prévia antes de dar entrada no museu fica muitas vezes em segundo plano. Permite-se imaginar que o objeto museológico recebeu como meta pertencer, por toda sua existência desde o tombamento até seu descarte, ao célebre hall de objetos representantes de uma época, de um fato, de um estilo de vida, de uma forma de vida. E ele merece ser conservado, devendo

ficar à disposição para o conhecimento das futuras gerações. Para cumprir com essa grande *missão*, o objeto *sacrifica* sua função e seu contexto originais, tornando-se ele mesmo um mito, um mártir, uma força de poder.

Considerações finais

Por meio de aforismos, criados sob a síntese de alguns dos pensamentos e conceitos presentes nos artigos mencionados no início deste artigo, expõe-se de forma sintética algumas das questões sobre objetos de museu e sua mitificação. Parafraseando o pensamento presente em “Humano, demasiado humano” de Friedrich Nietzsche, chega-se ao título e concepção do mito enquanto mito de si mesmo. Se os mitos são narrativas que possuem um forte componente simbólico e foram criados para dar sentido às coisas do mundo, escrever sobre os objetos de museus como mitos, em forma de aforismos, ajuda a compreender o sentido dado ao que se quer guardar, preservar, cuidar, deixar de legado, fazendo com que reexaminemos também os possíveis sentidos das coisas e da vida.

ⁱ Percebem-se as sutilezas da castração linguística, inclusive na grande dificuldade em se encontrar uma palavra antônima para “masculinização”, da mesma forma que é muito difícil também definir o antônimo para “objeto fálico”. Se não são identificados e definidos pela linguagem, existirão mesmo esses objetos que se assemelham a uma vagina? É tão importante a vagina como é importante o pênis? Pior ainda é pensar nos sinônimos para “afeminado” sugeridos pelo dicionário do Microsoft Word 2011: “brando, mole, pusilânime, sensual, voluptuoso.” São apenas manifestações de linguagem “naturais”!

Referências:

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 5^a. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010. 258 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. 5^a. ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986. 346 p. Disponível em: <<http://bit.ly/29e5I02>>. Acesso em: 02 jul. 2016.
- RECHENA, Aida. Museologia Social e Gênero. **Cadernos do Ceom**, Chapecó, ano 27, n. 41, p.153-174, 20 jul. 2014.
- SCHEINER, Tereza Cristina. O museu, a palavra, o retrato e o mito. **Museologia e Patrimônio: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.57-73, 2008. Semestral.

ALGUMAS DIFERENSAS ENTRE DERRIDA E SAROYAN

Ítalo Alves

Resumo: Neste trabalho, discuto o poema “light”, do autor minimalista estadunidense Aram Saroyan, e relaciono-o com alguns aspectos da ideia de “diferença” como elaborada pelo filósofo francês Jacques Derrida. Abordo questões de leitura e visualidade e argumento que uma interpretação de “light” passa pela compreensão de que a palavra, mais do que elemento “textual” pode ser concebida como elemento “visual”.

Palavras-chave: cigarro. diferença. light. Derrida. Saroyan.

Abstract: In this work I discuss the poem “light”, by the American minimalist writer Aram Saroyan, and put it in relation to some aspects of the idea of “différance”, as elaborated by the French philosopher Jacques Derrida. I approach issues of reading and visuality and I argue that an interpretation of “light” must acknowledge that the word, more than “textual” element, can be conceived as “visual” element.

Keywords: cigarette. différance. light. Derrida. Saroyan.

1

Falarei aqui, inicialmente, nesta curta apresentação, sobre uma palavra. Se o dicionário fosse algo em que pudéssemos confiar para este fim, essa palavra estaria localizada na seção de palavras que começam com a letra “S”. Refiro-me à palavra *sigarro*, com s.

A palavra *sigarro*, com s, guarda uma semelhança patente com outra, talvez mais conhecida: cigarro, com c. Se na minha fala, porém [da qual este texto se pretende uma transcrição],¹ eu não mencionasse que falo especificamente da palavra *sigarro*, com s, os que me ouvem seriam levados a crer que eu falaria da palavra cigarro, com c. Ambas, afinal, são pronunciadas da mesma forma. O suporte material de ambas, isto é, o ar que sai da minha boca com as articulações produzidas pelo meu aparelho fonador, é idêntico. A diferença é que a própria *diferença* entre elas [chegarei à *diferença* mais adiante] apenas surge quando as transporto ou transponho para o meio textual. A *diferença* entre *sigarro*, com s, e cigarro, com c, se mostra apenas e exclusivamente no texto. E aqui talvez já haja pistas de onde eu quero chegar com isso.

¹ Os trechos que se encontram entre colchetes são próprios do trabalho *escrito* e, portanto, não fazem parte da apresentação *falada*. Foram incluídos para auxiliar na leitura, e tão-somente na *leitura*.

Em meados dos anos 1960, o poeta americano Aram Saroyan, vinculado ao que ficou conhecido como poesia concreta e minimalista, teve publicado no *Chicago Review* um poema seu intitulado *lighght*. O poema consistia em apenas uma palavra, que, pronunciada como a faço agora, significa, na língua inglesa, “luz”. A questão com *lighght*, porém, diz respeito a este poema minimalista de uma só palavra mostrar aquilo que se lê “light” escrito de uma forma não-gramatical. Em vez de “L-I-G-H-T”, *lighght* é escrito “L-I-G-H-G-H-T”. Não há nenhuma diferença na forma como são pronunciadas “light”, escrita com “G-H” e *lighght*, escrita com “G-H-G-H”; apenas, vejam bem, na forma como são escritas.

Figura 1 – Aram Saroyan, *lighght*. Reprodução em serigrafia. 75 x 67,3 cm.



Fonte: THE PARIS REVIEW, 2016.

Essa diferença, entre *light*, com G-H, e *lighght*, com G-H-G-H, portanto, da mesma forma que com *sigarro*, com s, e *cigarro*, com c, só surge quando escrita. A diferença só existe por força do processo de diferenciação.

Saroyan, em *lighght*, erige ao nível de objeto artístico um fenômeno que ocorre frequente e espontaneamente no uso da linguagem: a escritura da palavra que se diferencia como oposta à forma gramatical – meu exemplo de *sigarro*, com s, inclusive, foi buscado numa manifestação autêntica de um comentário de *Facebook*, apenas para citar como

exemplo. Faz isso, porém, evocando para seu objeto questões que só surgiriam através de um relacionamento reflexivo do objeto artístico consigo mesmo, e dizendo respeito a temas como a relação do fenômeno com seu estatuto/*status* e a relação do sujeito com seu objeto. *light* acaba por simular o efeito que temos quando falamos a mesma palavra repetidas vezes, por exemplo, até que ela perca completamente seu significado e vire, por assim dizer, um significante autossuficiente. Saroyan explora isso através de um caráter que é central nas artes visuais e caro à poesia concreta, o da visualidade. Qual é a relação possível de *light*, que afinal é um poema, com um sujeito que o vê? *light* deve ser *lido* ou *visto*?

O que está em jogo em *light*, e esta é minha hipótese de trabalho, é a exploração visual, ou estética, da ideia de *diferença*, como discutida pelo francês Jacques Derrida. E abordarei aqui alguns pontos que parecem interessar à análise. Meu objetivo não é exatamente fazer representar a *diferença* derrideana através da poesia de Saroyan, nem analisar Saroyan a partir de conceitos de Derrida, mas fazer propriamente nenhum dos dois, o que talvez possa fazer surgir, pela mera aproximação desses autores à primeira vista não relacionados, ideias eventualmente interessantes para pensarmos tanto *light* quanto a *diferença*. Este trabalho, eu diria, não é propriamente um trabalho de investigação artística. Também não o é de investigação filosófica ou linguística, nem de crítica de arte. Situa-se, um tanto mal acomodado, num espaço vazio de identificação difícil.

2

Derrida explora a ideia de *diferença*, que ele faz questão de chamar de um *não-conceito*, pois se trata do próprio meio que faz a conceituação possível, em um texto homônimo publicado no livro *Margens de Filosofia. Diferença*, que em português utilizo grafada com s em vez de c cedilha, é a tradução da palavra francesa *différance*, escrita com um a no lugar do e [em francês gramatical, *différence*]. Derrida se vale do neologismo como ponto de concatenação de uma série de ideias que pretende abordar. A primeira delas é a de que na linguagem há apenas diferenças. Avançando a partir dos estudos de Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de Linguística Geral*, *diferença* serve para explicar que, na linguagem, os significantes adquirem sentido apenas em função de suas diferenças em relação a outros significantes, jamais em uma relação inerente a si e ao significado. O que faz com que o significante “gato”, isto é, a palavra “gato”, aponte para o significado gato, isto é, o animal gato, não é nenhuma relação interna aos dois, senão uma relação entre o significante “gato” e todos os significantes

“não-gato”. A diferença é negativa, e a relação entre significante e significado é infinita e instável.

Diferir, tanto em francês quanto em português, tem dois significados – um deles, talvez, menos conhecido que o outro. O primeiro deles, poderíamos dizer, é espacial: ser ou tornar diferente, distinguir; e o segundo, temporal: diferir pode ser adiar, atrasar. Diferir como distinguir tem a ver com a ideia de que os signos funcionam distinguindo-se uns dos outros. Diferir como atrasar diz que a atribuição do significado a um significante depende sempre de um contexto. Não se apreende o significado de uma palavra ou frase em seu isolamento do resto. Preciso sempre, em relação a ela, diferir uma outra palavra, que com a anterior estabelecerá uma relação. O significado depende de signos posteriores que o interpretarão. Essa cadeia de relações, Derrida entende, é infinita. Um significante leva a outro, que leva a outro, que então leva a outro, e o *significado*, como tal, é sempre *diferido*, isto é, adiado, retardado. Não há, em suma, significado final. O significado é uma cadeia infinita de significantes. Esta seria uma ideia central para definirmos, se fosse o caso, o que é o projeto da desconstrução.

Outro aspecto da palavra *diferensa*, com s, em relação a diferença, com c, é o dela não poder ser *pronunciada* diferentemente, apenas *escrita* diferentemente. Derrida, com isso, questiona o privilégio histórico da fala sobre escrita – da concepção da escrita como *notação* ou *registro* da fala. *Diferensa*, com s, mostra que a própria *diferensa* tem sua existência dependente de um registro escrito, textual. O texto é o *meio* da *diferensa*. A *diferensa* não pode ser dita, não pode ser ouvida, pode apenas lida.

3

E este é o *insight* principal que eu creio ter sido explorado em *light* e que me fez pretender aproximar Saroyan de Derrida em primeiro lugar. O poema de Saroyan, talvez por ser objeto artístico e estar ainda menos adstrito a uma tradição filosófica logocêntrica tão criticada por Derrida, conseguiria explorar aquilo que pode ser o caráter central da *diferensa*, a própria visualidade. Não há *diferensa* sem texto, diz Derrida, mas Saroyan parece sugerir que não há texto sem visualidade, que lhe serve tanto como condição de possibilidade quanto como elemento central.

Qual é o processo de leitura possível em *light*? A escritura aqui aponta para a diferença que é, primeiro e mais superficialmente, uma diferença gramatical. *light* expressa uma palavra não-gramatical. Temos aí uma primeira diferença de signos gráficos. Mas *light*

demonstra, além disso, talvez também uma submissão à *diferença* temporal em relação ao adiamento do significante que a diferiria em caráter espacial. Isto é, a palavra que acompanharia *light*, hipoteticamente falando, num processo de atribuição de sentido, está sempre-já ausente. Não se fala em uma “blue *light*”, por exemplo, ou em uma “shiny *light*”, mas tão-somente em “*light*”, como elemento que pretende uma autossuficiência mas ao mesmo tempo se submete à dinâmica de *diferenciação* de um significante por vir. Em razão dessa pretensa autossuficiência, *light* acaba brincando de esvaziar-se não só de significado, mas do próprio significante como tal. *light*, no fim das contas, não é nem uma palavra, nem um feixe de signos *gráficos*, é apenas um signo *visual*, muito menos determinado.

Apenas para fins de contextualização histórica – o que, não nego, reforçaria o argumento a respeito de *light* exigir uma relação menos textual do que propriamente *visual* – informo que a imagem de *light* que mostrei anteriormente [Figura 1] não é da página da revista onde o poema foi publicado pela primeira vez, nem do livro *Poemas Mínimos Completos*, primeira publicação de coletânea do autor, onde também figura a obra. Trata-se, porém, de um exemplar de uma série de serigrafias sobre papel, em formato 75 x 67,3 cm, encomendadas pela revista americana *The Paris Review* e atualmente ainda à venda no site do periódico.

light esgarça o lugar próprio do texto com objeto artístico e o traz quase ao seu limite antes de tornar-se o que se classificaria “obra visual”. A distinção entre a poesia de Saroyan e as obras de artistas que se baseiam pesadamente no texto, como Edward Ruscha, por exemplo, é tênue e borrada. E talvez esteja apenas no fato de *light* se autoproclamar poema e Saroyan poeta, enquanto “OOF”, obra de Ruscha, se autoproclama óleo sobre tela e Ruscha, artista visual. Mas também não sei – deixo a questão em aberto.

4

Encaminhando-me à conclusão... Um projeto que poderíamos dizer que Saroyan teria desenvolvido tomando *light* como “pressuposto” foi um poema escrito pouco depois de *light* e que é às vezes citado como o poema mais curto já escrito. A obra consiste em uma letra “m” escrita com três pernas:

Figura 2 – Aram Saroyan, poema, 1965–66.

Fonte: BRIEF POEMS, 2015.

Se a possibilidade de leitura em *light* já era questionada, agora, neste poema, que não pode nem ser escrito pelo editor de texto que usei para redigir este trabalho, a leitura é completamente esfacelada. Este poema ensejaria um trabalho novo e uma análise própria, o que não tenho tempo nem espaço para fazer aqui e agora. Terminando minha apresentação e já sugerindo um desenvolvimento a partir daqui, me limito a sugerir que, se *light* nos fez questionar do que é que precisamos para *ler* a palavra, este *m* com três pernas talvez ultrapasse o limite estabelecido entre o texto e o elemento visual não-textual. Não é mais “do que precisamos para ler a palavra?”, mas “como é possível *vermos* o próprio signo?”

Referências:

BRIEF POEMS. *Fireflies – one letter and one word poems*. 31 out 2015. Acesso em 13 jul 2016. Disponível em: <<https://briefpoems.wordpress.com/tag/aram-saroyan/>>.

DALY, Ian. You Call That Poetry?!: How seven letter managed to freak out an entire nation. *Poetry Foundation*. 15 ago 2007. Acesso em 13 jul 2016. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/features/articles/detail/68913>>.

DERRIDA, Jacques. Différance. In: _____. *Margins of Philosophy*. [Tradução Alan Bass]. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 1–27.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. [Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro]. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. Théorie du signe. In: Mounin, Georges. *Ferdinand de Saussure: ou le structuraliste sans le savoir*. Paris: Éditions Seghers, 1968, p. 107–120.

THE PARIS REVIEW. *ARAM SAROYAN, LIGHT*. Disponível em: <<http://store.theparisreview.org/products/aram-saroyan-light>>. Acesso em 13 jul 2016.