

mostrar como estamos num processo internacional de revisão desse período, carregado de preconceitos. Para desenvolvermos os estudos que busquem dar a esse universo artístico sua plena significação, não há dúvida, é preciso partir da obra.

7 - A teia e a aranha

Resta um ponto a considerar e que deriva de nossa trajetória ideológica. O século XIX inventou uma história brasileira. Ela ergueu-se dentro de um clima cultural nacionalista, que teve configurações diferentes, mas que permaneceu até o século XX, reforçado pelo Estado Novo. São mitologias que se pretendem, outra vez, verdades.

O olhar projetado pelo século XX sobre a cultura do período que o antecedeu, seja ele “acadêmico” ou “moderno”, deu-se, quase sempre, através de óculos nacionalistas. Trata-se de uma espécie de curto-circuito, já que muito da arte do século XIX contribuiu para a formação dessa mitologia histórica brasileira. Por exemplo, os historiadores publicam, em 1817, a carta de Caminha. Nesse momento, ela adquire existência - é a invenção do verdadeiro. Viria legitimar, do ponto de vista da história, o romantismo indianista. Esse romantismo, a sério ou pela caricatura, pelo avesso ou pelo direito, projetar-se-ia como essência de uma brasilidade no século XX, indo da moda marajoara - *art déco* a *Macunaíma*.

Se eu me volto para uma obra como, digamos, *A primeira missa*, de Meirelles, para me perguntar se ela é “brasileira” ou não, seja qual for a resposta, eu estarei dentro desse campo nacionalista. Isto é, eu estou interrogando a obra por meio de uma ficção que a própria obra ajudou a forjar.

O recuo diante das identidades, ou “raízes”, lusórias que nossa história criou torna-se, desse modo, fundamental para a compreensão da arte desse período que nos interessa. Porque, ao invés de sermos moídos pelos próprios mecanismos interpretativos que essa arte contribuiu para montar, nós podemos, ao contrário, nos perguntar quais são esses mecanismos, quais as peças que os compõem, de que modo eles agiram em nosso meio cultural, inventando tradições, fazendo palpar um sentimento de pátria, escondendo por aí as diferenças sociais e humanas, tecendo as teias de um imaginário tão lindo e confortável. É mais árduo, mas muito melhor, sem dúvida, não se deixar devorar pela aranha.

Jorge Coli. Professor titular em História da Arte e da Cultura, no Departamento de História do IFCH-Unicamp.

REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE QUESTÕES MUSEOLÓGICAS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA CENOGRAFIA

Juliana Pfeifer Caetano
jucae@iar.unicamp.br

O presente trabalho faz parte de uma Iniciação Científica que estou desenvolvendo no Instituto de Artes sobre a questão do uso de cenografias em exposições de arte. O trabalho envolveu a análise de várias exposições de arte que usaram do recurso da cenografia, além de entrevistas com curadores, cenógrafos, artistas e com o público dessas exposições. Decidimos, no entanto, nos concentrar hoje numa questão pontual que consideramos fundamental para compreender o debate em torno da questão da cenografia em exposições de arte. Trata-se da discussão que surgiu na imprensa a respeito do uso de cenografias na “Mostra do Redescobrimento Brasil + 500” realizada no Pavilhão da Bienal do Parque do Ibirapuera – SP em 2000, especialmente no módulo referente ao Barroco. Procuraremos aqui compreender esse debate à luz de algumas reflexões teóricas sobre o papel histórico e ideológico dos museus e de uma análise de suas modalidades discursivas.

Analisando as formas de comunicação estabelecidas entre profissionais e público no contexto dos museus, ao longo do último século, Eileen Hooper-Greenhill observou duas posições pedagógicas distintas que corresponderiam, grosso modo, àquelas postas em prática no museu moderno e a desenvolvida a partir de uma crítica a esse modelo de museu, constituindo o que o autor denominou de pós-museu. O modelo moderno, nascido no final do século XIX, alcançou seu apogeu em meados do século XX. Ele baseava-se na idéia de autonomia da obra a ser exposta, pressupondo, por um lado, um público abstrato e desinformado e, por outro, um profissional (historiador da arte, cientista, etc.) possuidor de um saber absoluto que se configuraria como o único capaz de suprir as necessidades de conhecimento do público. O modelo alternativo a este, característico do “pós-museu”, por sua vez, teria nascido de uma crítica ao modelo moderno, propondo uma reconceitualização, tanto da idéia de “público”, quanto da de profissional de museu. Este novo modelo procura ver no público não mais uma “massa amorfa” a ser instruída, mas um grupo heterogêneo e com necessidades específicas, portador de uma visão de mundo própria e de conhecimentos prévios, sempre capaz de interferir ativamente na comunicação estabelecida no contexto museológico. Por sua vez, os profissionais do museu (historiadores da arte, cientistas no papel de curadores, museólogos, etc.) passaram cada vez mais a assumir seu conhecimento como articulação de um discurso dentre muitos outros, deixando de compreendê-lo como única possibili-

dade discursiva, ou como um discurso portador de verdades absolutas. Surge um espaço para a circulação de diferentes discursos no contexto de uma mesma exposição.

No centro da crítica ao modelo moderno de museu, encontramos a desconstrução da idéia de que os objetos expostos poderiam “falar por si”. Sobre tal convicção apoiava-se a fala unidirecional do profissional de museu, calçada no conceito de verdade. Analisando as estratégias que até recentemente encontravam-se no centro da práxis museológica, Hooper-Greenhill comenta a esse respeito: “A pedagogia no museu moderno pode ser resumida como estando baseada em objetos que, se dispostos com propriedade, poderiam falar por si. O arranjo visual nas paredes e os objetos inseridos em caixas de vidro, prontos para serem inspecionados, carregavam a mensagem previamente preparada pelo curador especialista, apoiado por seus pares. Essas histórias tinham o caráter de narrativas de mestre, de progresso evolutivo, ou de mapeamento enciclopédico e classificação do mundo natural e material. Tais discursos de mestres autoritativos eram transmitidos a um público generalizado que, como era assumido, se beneficiaria de um passeio visual estruturado através das galerias do museu, onde seus olhares neutros seriam depurados de uma forma racional. Uma intenção de educação baseada numa retórica abstrata era um dos ideais principais do museu.” (Hooper-Greenhill, p.131-32).

Tal visão ignorava que “o significado de uma visita a um museu para o visitante seria o produto de um processo complexo de interpretação” (idem, p.142) no qual todos os lados envolvidos possuem uma bagagem de experiência e conhecimento anteriores que ao interagir determinam a forma como se processa a experiência museológica.

Em sua posição crítica, o pós-museu propõe uma forma alternativa de compreender a dinâmica estabelecida no contexto do museu, centrada na idéia de construção ativa do significado por parte de grupos e indivíduos. A comunicação é compreendida como parte integrante da produção e reprodução de uma determinada cultura, na qual todos os lados contribuem ativamente para a construção de um sistema simbólico. A ênfase deste novo modelo deve, assim recair sobre o caráter *interpretativo* da informação posta em circulação por uma exposição.

Nesse novo contexto, os profissionais de formação específica não se vêem como portadores da verdade e, portanto, também não impõem uma interpretação única e verdadeira ao público, mas propõem um percurso expositivo como uma interpretação *explicitamente construída* que permita o estabelecimento de um diálogo. Ainda segundo Hooper-Greenhill “Deste ponto de vista, a comunicação torna-se um processo muito mais amplo, que examina idéias em suas matrizes de dimensões histórica, social e institucional.” (2000,

p.139). Nesse sentido, o museu pode ser lido como um espaço de exercício político, como uma espécie de território de fronteira onde diferentes posições podem ser negociadas. Um espaço adequado para a expansão do exercício de cidadania. O pós-museu torna-se assim um local para re-exame de pressupostos e atitudes culturais onde a crítica feminista a uma sociedade machista, ou onde o eurocentrismo inerente à cultura ocidental, por exemplo, podem ser expostos, criticados e debatidos, onde histórias que se encontravam reprimidas podem ser resgatadas. Um exemplo de uma tal disposição foi visto na exposição sobre Ignatius Sancho na National Portrait Gallery de Londres em 1997, quando uma série de objetos, documentos e quadros foram arranjados de forma a levantar questões sobre preconceito racial, escravidão, colonialismo, eurocentrismo, exotismo, etc., a partir do famoso quadro do escravo pintado por Gainsborough. O curador não escondeu seu ponto de vista, mas ao contrário, assumiu um discurso crítico tomando posições claras.

Refletindo agora sobre a questão da cenografia, poderíamos dizer que, no museu moderno, preocupado em projetar um discurso unilateral sobre o objeto de forma a fazê-lo “falar” diretamente ao espectador, a cenografia frequentemente é percebida como algo inadequado, uma interferência desnecessária. Por outro lado, no contexto do pós-museu, a cenografia apresenta-se como um recurso útil que permite explicitar claramente o ponto de vista a partir do qual se constrói uma determinada fala. A cenografia sublinha o caráter interpretativo da curadoria, denunciando a idéia moderna de uma interpretação “inerente” à obra.

O modelo apresentado por Eilean Hooper-Greenhill parece-nos de grande utilidade para compreender a polêmica instaurada durante a “Mostra do Redescobrimento em 2000, com a curadoria geral de Nelson Aguilar, na qual foi usado o recurso da cenografia em todos os módulos. Esse uso não se deu, no entanto, de maneira homogênea. Diversas formas de se apresentar cenografias foram experimentadas o que contribuiu para gerar diferentes pontos de vista sobre o assunto.

Essa diversidade viu-se refletida na recepção do evento, que ocorreu em grande parte na imprensa. A cenografia tornou-se, então o centro de uma polêmica que envolveu principalmente o módulo referente à Arte Barroca idealizado pela cenógrafa Bia Lessa. Aqui proporemos uma análise dessa polêmica pensando a questão a partir dos apontamentos teóricos de Hooper-Greenhill discutidos acima.

Acreditamos que as posições divergentes em relação à questão cenográfica podem, ao menos em parte, ser explicadas por diferentes posturas no que se refere à compreensão da instituição museológica e sua questão pedagógica.

Partindo da análise das entrevistas realizadas durante a pesquisa podemos perceber uma certa divisão das opiniões no que diz respeito à utilização de cenografia (e no que diz respeito à avaliação dos resultados do módulo sobre o Barroco). Essa diferença reflete em parte a origem profissional dos entrevistados. Nas entrevistas, pudemos constatar que, em geral, os historiadores de arte demonstram ter uma maior tendência em pensar o museu de um ponto de vista moderno e assim posicionar-se contra o uso de cenografias, enquanto outros profissionais (arquitetos, artistas e cenógrafos) parecem estar mais dispostos a adotar a posição denominada por Hooper-Greenhill de pós-museológica. De uma forma geral, nas entrevistas percebemos uma diferença significativa entre as posições dos curadores Nelson Aguilar e Luciano Migliaccio e das do arquiteto Pedro Mendes da Rocha e o crítico Teixeira Coelho (que não foi entrevistado, mas que manifestou claramente sua opinião sobre a cenografia em um artigo para a revista Bravo, por ocasião da Mostra do Redescobrimento).

Tanto Nelson Aguilar quanto Luciano Migliaccio concordam que a cenografia numa exposição de arte não pode ocupar o lugar da obra, correndo o risco de criar uma leitura direcionada e até mesmo uma confusão no espectador, impedindo-o de distinguir o que é obra e o que é cenografia. Essa posição, como vimos, tem uma clara matriz moderna, na medida em que ela pressupõe a ideia da separação entre a obra e a rede de significação dada pelo contexto de comunicação. Como diz Aguilar a cenografia não deve “sufocar a obra de arte”.

A única forma cenográfica tolerável, desse ponto de vista, seria aquela que ajudasse a criar o contexto ideal para que elas pudessem “falar por si”. Luciano Migliaccio, completa nesse sentido: “a cenografia deveria sim partir das características das obras para criar um contexto ideal de fruição das mesmas, portanto a cenografia tem uma importância grande, mas dependendo de como nós a definimos (...)”.

Haveria aqui uma tendência a aceitar a cenografia, apenas na medida em que ela permita uma contextualização histórica que ajude a obra a “falar por si”. Seria esse tipo de cenografia que predominaria no módulo referente ao século XIX, curado por Luciano.

Um precedente importante para essa forma de compor a cenografia pode ser encontrado numa exposição realizada por Alexander Dorner em 1922, enquanto diretor do “Hanover Landesmuseum”. Sua estratégia consistia na criação do que ele chamava de “Salas Atmosféricas”, que pretendia evocar o espírito de cada período e imergir o visitante o máximo possível em cada cultura específica.



Arte no Século XIX, Mostra do Redescobrimento, 2000 Acervo Brasil Connects

Uma posição diferente no que diz respeito a essa relação entre obra e cenografia foi defendida por Lino Villaventura, que criou a cenografia de uma recente exposição realizada na FAAP, segundo ele a cenografia deveria ser tratada como suporte para os objetos, com função didática sendo uma forma de explicar o que está se mostrando e também deverá cumprir a função de seduzir o público, tanto a visitar a exposição quanto em despertar o interesse sobre o assunto.

No contexto da exposição dos 500 anos, o crítico Teixeira Coelho defendeu uma posição semelhante num artigo da Revista BRAVO (ano 3, nº 53) ao tratar da proposta cenográfica da artista plástica Bia Lessa: “Ela pegou bem a ideia do contexto em jogo e propôs ao visitante um percurso ondulado, réplica do cortejo processional que se faz nas ruas reais; em profusão espalhou simulacros de flores pelo local (...); despejou sons contextuais sobre os passantes... Uma excelente proposta”, segundo o crítico isso fez com que o público redescobrisse a arte barroca, causando um efeito agradável, facilitando a visita e aproximando o espectador da obra. Fica evidente que Teixeira Coelho fala de uma posição diferente daquela assumida por Aguilar e Migliaccio. Ele valoriza - nos moldes do pós-museu proposto por Hooper-Greenhill a ideia de uma cura-

doria que se propõe como uma interpretação entre outras do evento apresentado.

E continua: “O mundo da arte tem aceitado com naturalidade a ascensão da figura do curador sobre a figura do artista e da própria arte (...). Essa mostra dos 500 anos foi pensada para o público, que é para quem as exposições se fazem. E o alcança plenamente. (...) Não se perde: o proposto cenário barroco (melhor: pós-moderno) antes orienta o olho e faz incidir de modo diverso sobre a obra de arte. Não há confusão ali, como não há aqui, na mostra: pelo contrário há ordem. Uma outra ordem. Uma bela ordem.”

Num discurso menos teórico e bastante revelador Pedro Mendes da Rocha defende uma postura semelhante, isto é, a idéia de que uma exposição é uma construção de um discurso que, no entanto, não se propõe como único: “a intenção ao criar uma cenografia que a Bia apontou e eu tive a felicidade de colaborar foi no sentido de criar referências mais no campo da abstração, no campo do sonho e não de uma reprodução de um ambiente contemporâneo às obras, então nesse sentido acho muito mais sedutor esse caminho, quando ela quis falar da luz, da luminosidade ela partiu para as flores amarelas, quando ela pensou em recriar um ambiente ou sugerir um ambiente de uma igreja barroca, nós desenhamos um espaço que tinha uma curva, uma arquitetura barroca, porém com um olhar contemporâneo (...)”.



Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento 2000, Acervo Brasil Connects

Concluindo, nossa hipótese com relação à polêmica gerada na imprensa em torno da questão da cenografia na Mostra dos 500 anos, e em especial sobre o módulo do Barroco, é a de que ela se origina em posições diferentes com relação à forma de construção do discurso museológico. Ou seja, ela pode ser entendida, ao menos parcialmente como o resultado do confronto entre o museu moderno e as novas propostas inerentes à idéia de pós-museu.

Com todas as críticas que se possa fazer ao modelo moderno de museu, não há dúvidas de que ele produziu, ao longo de sua existência, uma grande quantidade de conhecimento. Fazer a crítica desse modelo é muito salutar, porém exige uma grande disposição para arriscar e talvez mesmo errar. Ainda não chegamos ao momento em que um novo modelo institucional pôde superar o anterior por ter se mostrado muito melhor. As polêmicas geradas no campo da museologia e que também dizem respeito à questão da cenografia, são um sinal de que nos encontramos em um campo de intensas transformações. Ainda não podemos dizer ao certo que rosto terá nosso museu no futuro, nem qual será o verdadeiro papel da cenografia nesse novo contexto.

Bibliografia:

HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museum and interpretation of Visual Culture*. London, New York: Routledge, 2000. Cap. 6: *Exhibitions and interpretation Museum Pedagogy and Cultural Change*.

Juliana Pfeifer Caetano. Graduação em Artes Plásticas, Unicamp 2004, pesquisa de iniciação científica: “Depois do Cubo Branco: Sobre a Utilização de Cenografias em Exposições de Arte”, financiada pela FAPESP. Criação de cenários e figurinos para peças de teatro e direção de arte de curta metragem.