

## “Fazer falar o silêncio da história”: a virada narrativa dos museus

Vincenzo Padiglione\*

Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, Itália

### Resumo

*A narração assume um estatuto múltiplo: torna-se uma estrutura empregada para oferecer contextualizações ou um estratagema para superar problemas de comunicação de museu, como por exemplo juntar fontes, temas e, sobretudo, temporalidades heterogêneas. Com a new museology, afirmou-se a ideia de que o museu não pode ser colocado em um empíreo, do qual garante uma visão universal. O museu narrativo nasceu da crise de modelos até então hegemônicos. Em segundo lugar, entraram em crise as modalidades autorreferenciais de comunicação. “Colocar a periferia no centro”, oferecer atenção a quem não teve reconhecimento pela história, que só sofreu a partir da tempestade do moderno, ou seja, fazer falarem sujeitos, territórios, culturas que viram negada a sua voz e a sua identidade. A mostra RISARCIMENTI [Storie di vita e di attesa], 2011, o Museu Etnomuseo Monti Lepini, o Museu do Brigantaggio di Itri e o Museu do Brigantaggio di Cellere falam desta perspectiva. Então, deve-nos convidar a assumir uma dimensão reflexiva, produzir obras não decisivas e monolíticas, mas parciais e também desmontáveis e criticáveis.*

*Palavras-chave: Museu Narrativo; new museology; histórias polifônicas; museus italianos.*

## “Let the Silent History Be Told”: Museums Turn to Narratives

### Abstract

*Narratives perform numerous tasks: they are a structure employed to offer contextualization or a stratagem to overcome museum's communication problems, for example, a way of linking sources, themes, and particularly, heterogeneous temporalities. The new museology concept, says a museum cannot be empirical, from which a universal vision is guaranteed. This crisis, caused by the hegemonic models of old, gave rise to narratives in museums. Secondly, the auto-referential modalities of communication went into crisis. “Place the periphery in the centre,” to attract attention to those who would not have been recognised via the history itself, an occurrence which has only deteriorated since the modern storm, i.e. make them speak of individuals, territories and cultures whose own voices and identities had been denied. The RISARCIMENTI exposition [Storie di vita e di attesa], 2011, at the Etnomuseo Monti Lepini Museum, Brigantaggio di Itri Museum and the Brigantaggio di Cellere Museum refer to this perspective. So, we must endeavour to undertake a reflexive dimension, and not produce decisive and monolithic exhibitions but partial ones which can be dissected and criticised.*

*Keywords: Narrative Museums; new museology; polyphonic stories; Italian museums.*

De museus narrativos existiram muitos também no passado. Parece-me apropriado recordar que, em pleno Renascimento, o príncipe ou o estudioso que possuía coleções construía a própria autoria (e inventava o próprio papel de guia cultural), narrando – às vezes, reconstruindo a maneira heróica da localização de determinadas peças – os objetos guardados no seu cômodo das maravilhas. Por muitos versos audaz e seminal foi a narrativa adotada nas exposições universais da metade de mil e oitocentos. Nesse caso, era exposto aos visitantes um percurso narrativo evolutivo que, partindo dos “fósseis vivos”, dos “primitivos” expostos em *tableaux vivants* no interior de contextos selvagens reconstruídos, alcançava os últimos avanços da técnica e da civilização (PADIGLIONE, 2013a, 2013b).

Considero, porém, que também seja justo especificar que os museus narrativos entram em pleno título no debate da museologia nos anos Noventa do século passado, ou pouco antes. A sua afirmação está ligada ao fenômeno social, muito relevante, constituído no ganhar centralidade das memórias, mesmo como efeito dos *memorial* e da presença cada vez mais difundida de museus variados sobre a identidade de grupos culturais e locais específicos. A coisa interessante é que, desse momento em diante, a narração assume um estatuto múltiplo: torna-se

uma estrutura empregada para oferecer contextualizações (melhor se incorporadas em sujeitos específicos) ou um estratagema para resolver problemas de comunicação museal, como juntar fontes, temas e sobretudo temporalidades heterogêneas. A centralidade da narração marca também um desembaraço – parece-me muito importante sinalizá-lo – do imaginário literário e artístico em âmbito de museus. Se, anteriormente, a literatura e a arte tinham encontrado dificuldade para entrar nos museus científicos, históricos e etnográficos, nos anos Noventa, as mesmas ultrapassam qualquer limite e o fazem justamente com base em uma instância de conexão lógico-interpretativa entre heterogeneidade de objetos e de horizontes.

Essa mudança de paradigma aconteceu graças à asunção e à difusão com grande rapidez de uma postura de interpretação que se manifestou desapoderando dos museus um fazer puramente ostensivo ou classificatório e enfraquecendo aquela contraposição entre arte e ciência que tornava reciprocamente impermeáveis os dois âmbitos e as suas linguagens específicas.

Com a *new museology* (VERGO, 1989; PADIGLIONE, 2008) afirmou-se a ideia de que o museu não pode ser colocado em um ambiente empírico, que garante uma visão universal e que, aliás, o mesmo identifica um *frame* parcial, que representa um olhar situado, que produz discursos políticos, além de interpretações históricas particulares, a partir da relação direta com a realidade externa.

\*Endereço para correspondência: Università degli Studi di Roma La Sapienza. Via dei Marsi 78 - 00185 - Roma, - Itália. E-mail: [vincenzo.padiglione@uniroma1.it](mailto:vincenzo.padiglione@uniroma1.it)

A prática expositiva – privilegiando vitrines ou cenografias, dioramas ou instalações – constitui sempre uma colocação em forma expressiva, uma mediação simbólica com relação à obra ou ao documento. Hoje percebemos com mais clareza que a escolha de um recipiente asséptico, de uma moldura não personalizada ou a de isolar o objeto através de um espaço vazio e branco em volta são ações nada neutras: participam de precisas escolhas históricas, culturais. “Também as luzes e as vitrinas”, bem claramente especifica Pietro Clemente (1996, p. 47),

são metáforas de formas do saber: luzes neutras como o saber positivista, vitrines transparentes como a ideia de uma ciência-verdade, geometrias e ritmos racionalistas de vitrines-luzes-painéis como a ideia de uma ciência organizadora e legalizante, sem emoção de imaginário, construtora de espaços similares a conceitos fechados por este e outras formas de racionalidade perceptiva, fantástica, emocional.

A virada – interpretativa e reflexiva (reconhecer-se como portadores de um discurso não neutro tem como consequência colocar em discussão os valores colocados à mostra, o ponto de vista do curador) – vem potencializar a missão de inclusão social já presente na museologia dos anos Sessenta e que irá se tornar depois explosiva na última década do século que acabou de terminar. A museologia, de repente, descobriu-se narrativa e isso veio ferir aquele baluarte elitista, aquela postura solene e magniloquente que caracterizava o museu ainda nos turbulentos anos Setenta.

Eis, gostaria justamente de enfatizar que o museu narrativo nasceu da crise de modelos até então hegemônicos. Em primeiro lugar, evaporou-se a ilusão de matriz exclusivista que cultivava a imagem do museu como templo de verdades universais fatalmente reservado aos poucos cultores da religião laica da Arte, da Beleza; do museu como casa nobre para obras dotadas de valor em si, de excelência, tão autoevidentes que não peçam narração e outras mediações linguísticas. Em segundo lugar, entraram em crise as modalidades autorreferenciais de comunicação: aquela ilusão racionalista que tinha encontrado expressão sobretudo nos museus naturalistas e arqueológicos e que se concretizava na utilização mimética (em nível de composição dos aparelhos descritivos e placas) das linguagens tomadas pelas diversas tradições disciplinares empregadas geralmente nas classificações e na literatura científica especializada.

Os *cultural studies* e os *museum studies* em especial a sociologia e a antropologia crítico-reflexiva, vê-se para a Itália a revista *AM-Antropologia museale* e as pesquisas de Palumbo (2001, 2006) mostraram que a eficácia respondida nessas linguagens técnicas e presumidos metacódigos analíticos era confirmar a distinção social (BOURDIEU; DARBEL, 1969; BOURDIEU, 1979), ao invés de favorecer a sua compreensão; linguagens – todavia – refratárias para dar conta da complexidade ilusória da experiência, e totalmente estranhas (LYOTARD, 1979) àqueles novos públicos dos museus que a missão de inclusão social pretendia atrair.

O modelo narrativo se difundiu e tendencialmente se faz presente, com experimentações e banalizações, em uma parte consistente de museus contemporâneos. Muito frequentemente, os resultados mais decepcionantes são atribuídos ao confundir a narração com a divulgação, a comunicação com a didática do museu: uma verdadeira derivação empobrecedora. Como se narrar fosse um nível de conhecimento inferior, abaixo do infantil, e que requeresse baixar o rigor da documentação e da interpretação. Esquecem, de tal maneira, as potencialidades que o conto tem de nos oferecer um contato direto com um “outro mundo”, de nos fazer entrar em realidades compostas por temáticas, tonalidades de sentido e pluralidade dos pontos de vista. É justamente graças à unidade narrativa que essa complexidade se entrama, encontra uma forma para as sequências de eventos, um desenvolvimento para as dinâmicas e os conflitos, uma síntese de elementos heterogêneos, um percurso entre as diversidades, as adversidades e os protagonistas.

A narração coloca em tensão permanências e mudança, constitui um modelo sem igual para compreender e representar a vida humana, para configurar uma identidade como um processo de construção (cfr. WHITE, 1983; BRUNER, 1987, 1991; RICÉUR, 1983, 1984, 1985, 1988, 1993, 2004). Pode-se fazer uma ótima narração sem aplanar discursos e significados no plano da divulgação, enriquecendo os mesmos de planos e histórias que justamente a pesquisa pode oferecer. Além disso, é possível comunicar, graças justamente à narração, à paródia e à ironia diferentes níveis de significação. É o teorizado e praticado em arquitetura como na literatura pós-moderna e pelo reenvio à noção de *double coding*, como abertura desejada de um texto com várias interpretações legítimas (JENCKS, 2002).

A abordagem que percebo ser mais conivente com as minhas práticas de antropólogo e que me interessa valorizar é a visão dialógica de Bachtin (1981; cfr. também SOBRERO, 2009), a qual transporta para o nosso campo de museu, convida quem pratica a narração a refletir sobre a maneira com que o texto narrativo coloca interrogações e estimula, de alguma maneira, respostas a serem dadas. Convida o visitante a um “ler” que, à maneira de Certeau (1980, p. 17; cfr. também PADIGLIONE, 2012), “significa peregrinar em um sistema imposto (o do texto), análogo à organização física de uma cidade ou se um supermercado... um sistema de sinais verbais ou icônicos que é uma reserva de formas que esperam do leitor o seu sentido”. Hoje está cada vez mais frequente preparar um percurso expositivo enfatizando a presença das mídias eletrônicas, dando articulação a linguagens e registros diversos (da textual à sonora, da figurada à fílmica). É então importante como diálogo a ser desenvolvido com o visitante uma narração tão diferentemente deslocada e comunicada, colocando questões e deixando possíveis respostas em aberto.

Nessa direção, a minha maneira de trabalhar deve muito à perspectiva inaugurada por Walter Benjamin. Adorno em 1955 (ed. it. 1979), interpretando a obra desse grande mestre dos anos mil e novecentos, enfatiza o seu “colocar incessantemente o centro na periferia ao invés

de desenvolver o periférico a partir do centro, como pretendem o exercício dos filósofos e a teoria tradicional”. Em um texto de 1989, por muitos versos antecipador, Clemente recorta a sua palavra-chave e a assume como ícone conceitual de um programa que tende a valorizar as tradições populares como recurso de alteridades culturais e os museus etnográficos como potencialidades locais de produzir futuro. Nesse texto, enxerga-se a tensão profética de Benjamin. Clemente (1989, p. 57) convida a “ter coragem de construir, apesar de tudo, onde é improvável o evento da construção cultural, mas onde, ao mesmo tempo, o evento se anuncia, ou procura transparecer”.

Um desafio ímpar às lógicas da modernização, uma abertura radical de crédito em direção a um acontecimento inédito, a esperar e ativar em lugares menores, com sujeitos já esquecidos e com as suas pequenas coisas cotidianas. Foi essa aposta visionária e divinatória que, juntamente ao amadurecer de um cenário internacional favorável a uma virada narrativa e reflexiva, permitiu a muitos de nós, antropólogos e/ou especialistas em museus, imaginar um sentido forte para as nossas obras e nos reencontramos – no interior na mais ampla comunidade científica e profissional – em um “movimento” portador de uma própria missão ética e de conhecimento (cfr. PADIGLIONE, 2014).

“Colocar a periferia ao centro”, oferecer atenção a quem não teve reconhecimento pela história, que só sofreu a tempestade do moderno, ou seja, fazer falar sujeitos, territórios, culturas que tiveram a sua voz negada e a sua identidade é um programa de pesquisa e, ao mesmo tempo, uma poética e uma narrativa de museu, potencialmente praticável pelos museus arqueológicos, históricos e etnográficos. Trata-se de um compromisso a ser exercido, por via de museus e de acordo com o rigor da pesquisa documentária e crítica, uma ação de reparação, de equidade com relação àqueles que nos precederam, deixando-nos indícios das próprias vidas. Um convite a atuar com boas maneiras com relação aos mortos, sujeitos exemplares da alteridade cultural que os museus colocam em mostra, e a projetar uma “boa narração” (uma narração que tenha respeito pela herança e pelas instâncias da fruição, especialmente pelas provenientes das gerações futuras).

Ensino antropologia de museu e etnografia da comunicação. Penso que hoje não devemos nos contentar em sermos somente museologistas ou museógrafos. Considero que para potencializar a virada narrativa e reflexiva temos que interromper a contraposição entre museologia e museografia, ou seja, tirar a delegação dada aos historiadores da arte com relação à museologia das coleções, e aos arquitetos no que se refere à composição dos espaços que deveriam significar. Ambas as competências deveriam ser incorporadas ao papel do curador de uma instalação, isto é, daquele que é chamado para organizar a comunicação expositiva, mostrando consciência e habilidades equivalentes em tema de arrumação crítica das obras.

Vai na direção de “fazer falar o silêncio da história” a mostra da qual fui o curador *RISARCIMENTI [Storie di vita e di attesa]* (Sala della Partecipazione Roma 17-19 de junho de 2011; Sala Santa Rita Roma Capital, 12/26

de julho de 2012), pensada como mostra itinerante e agora tornada um lugar estável, denominado *La stanza della Memoria (A sala da Memória)*, dentro dos locais da sede do Exército da Salvação, no bairro romano de San Lorenzo. Uma instalação (PADIGLIONE, 2009) que quer se configurar como espaço de conhecimento e expressivo sobre as existências dos que permanecem junto ao *Exército*; um cômodo “dedicado” à autobiografia e pensado como espaço protegido onde doar histórias pessoais e testemunhos individuais a serem entregues à memória coletiva, como local de encontro entre narradores e deles com quem tem vontade de escutar e conhecer. Um espaço reflexivo, não só de ajuda. Um arquivo, um centro de documentação e de exposição do qual os mesmos doadores de histórias podem ser ativos guardadores de memórias e onde organizar – em volta das vidas atribuladas e das táticas de resiliência – encontros e inéditas socialidades.

A exposição pretendeu convidar os visitantes a refletirem sobre o valor da memória pessoal e social, na convicção de que dar visibilidade e reconhecimento a desejos, histórias e experiências obscurecidas significa expandir para todos nós os confins do conhecimento e da imaginação do possível. Podemos encostar à ideia de dano o injusto sofrimento de padecer dramas, silenciar aspirações, negar sonhos, esperar em vão doações? E podemos imaginar que um ressarcimento não equivalha somente a uma indenização econômica, mas possa significar reconhecimento cultural? A mostra *RISARCIMENTI* – que responde a uma crescente instância coletiva de *social remembering* e de equidade no interior de museus ou instituições “dedicadas” às memórias – é fruto de uma pesquisa etnográfica e de uma preparação colaborativa voltada a colocar em relação estudantes da Faculdade de Medicina e Psicologia da “Sapienza” Universidade de Roma e hóspedes do Exército da Salvação que se relacionavam no recíproco esquívamento. Um objetivo ambicioso: contrastar a “desatenção civil”, aquela modalidade de respeito formal que torna instituições invisíveis e pessoas marcadas pela dificuldade e por forte conotação social; dito de outra forma: transformar o tom não afetivo que governa e divide distintas “intimidades culturais” (HERZFIELD, 2003) provocando, graças a inserções etnográficas, relações interessadas, aberturas, traduções, fusões de horizontes. Na prática, “ingerir-se” das existências, dos pesares e dos sonhos dos outros. Os sujeitos que narram são pessoas pertencentes a um horizonte cultural que prefere a oralidade, depositários da extraordinária arte do narrar (SOBRERO, 2008). Na fundada convicção de que a narratividade possa fazer ganhar espessura e complexidade à memória coletiva das culturas urbanas e de bairro, o projeto se propôs a restituir e dar novamente voz sobretudo às mulheres, aos idosos e aos marginais, tornando-os conscientes da riqueza do seu mundo e da sua experiência de sujeitos sociais, através das próprias narrações, mostrando, ao mesmo tempo, como a História oficial, pública, que escapa do doméstico e do cotidiano, tenha sido por muito tempo provada por uma parte significativa e importante da experiência social.

*RISARCIMENTI* valoriza o poder dos fracos de derubar hegemonias, expõe uma coleção bizarra de documentos pessoais: 600 bilhetes, 500 caixas de lata, 40 malas preenchidas com coisas diferentes, 20 travesseiros, 11 histórias de vida em vídeo, 11 transcrições de autobiografias, 12 retratos fotográficos. Passam os rostos de heróis do cotidiano. Nós os vemos contar – dessa vez vencedores – sobre sofrimentos, maldades, má sorte. As “vidas extremas” dos hóspedes do Exército da Salvação chegam a nós transformadas pela narração. Os contos íntimos nos levam à recordação e à imaginação. Revelam. Sugerem maneiras de governar a experiência. São interpretações que redefinem tramas, contextos, intencionalidades. Ao longo do percurso expositivo, vídeo, narrações, autobiografias traçam existências, caminhos, lugares. Para tantos folhetos miúdos estudantes de Psicologia e hóspedes do Exército da Salvação entregaram os testemunhos dos seus desejos. Com cuidado, recolocaram-nos em velhas caixas de lata e malas. Para caixinhas – usadas para conter doces e guardar fotos, botões, enfeites e outras recordações de família – confiaram as Doações esperadas, como mensagens deixadas no mar, não se sabe bem a quem eram dirigidas. Solicitações de ressarcimento, respostas necessárias para o viver, aspirações para não serem esmagados pelos pesares. *Travesseiros* suspensos, apoiados na balastrada ou florescendo dos muros, encerram marcas de rostos e bilhetes secretos. Narram noites vividas e imaginadas, sonhos felizes e agitados, quedas no vazio e excessos. *Malas desgastadas* ao passarem de mão em mão, de lugar em lugar, imóveis, paradas nas adegas úmidas ou em mezaninos empoeirados, esperando a viagem que não chega, desejando partir para uma “pátria eletiva”, um lugar onde poder finalmente se reconhecer. Agora elas também acolhem bilhetinhos e paisagens da alma em miniatura. As testemunhas das autobiografias aparecem como protagonistas nas fotos de Federico Mozzano. Surpresos na postura semisséria de uma espera com a caixinha de presente na mão. Enquadrados de baixo para o alto, iluminados nos rostos espessos de eventos. Retratos densos e fugidios, etnografias visuais que convidam o espectador a instaurar uma tensão não resolvida entre familiarização e desfamiliarização, entre o que se vê e o que é fantástico, entre o polimento das imagens e a porosidade da existência.

Outro exemplo de museu narrativo é o Etnomuseu Monti Lepini (PADIGLIONE, 2001). Uma instituição expositiva caracterizada por narratividade que não tem origem em uma coleção, mas em uma pesquisa etnográfica (prática dialógica e polifônica) e em um projeto de museografia colaborativa realizados a partir da exigência da comunidade em refletir sobre a própria identidade. Nasceu daí um percurso que coloca interrogações: “A que se parece uma identidade cultural? O que significa dizer que nós daqui somos diferentes dos outros? Ser e se sentir de Roccagorga ou de Roma pode ser comparado a o quê?” (PADIGLIONE, 2001, p. 44) e que estimula a se procurar respostas nas narrações locais que a pesquisa etnográfica pôde documentar. A primeira instalação mostra o mapa geográfico onde as pessoas de Roccagor-

ga estudaram entre os anos Sessenta e Setenta. Trata-se de um fragmento mas nela – é evidente – não aparece Roccagorga, não são mencionados os Montes Lepini. Os habitantes da cidadezinha estudavam em um papel que não os representava! Neste traço narrativo, construímos a missão do museu como resgate cultural, como espaço de conhecimento de identidades negadas e reapropriadas. O primeiro documento adquirido pelo museu foi o retrato da comunidade (1992) forte de mais de 3000 habitantes pousando na bela praça barroca da cidadezinha: uma fotografia que teve sucesso e se tornou “histórica”. Nós a realizamos, convidando a sociedade civil para a praça, solicitando às associações da cidade para se contarem.

Ao longo do percurso do Etnomuseu Monti Lepini ativamos uma dimensão micro-narrativa, realizando um ateliê apropriado – com duração de sete anos e aberto aos jovens da cidade – uma galeria de mais de 400 quadros que representam em forma de enigmas e adivinhações outros tantos sobrenomes de famílias existentes na cidadezinha. Mas talvez a presença narrativa nesse museu seja relevante no espaço da *Pasqua Rossa (Páscoa Vermelha)* no interior do qual reconstruímos os testemunhos de uma matança ocorrida em 1913. As histórias podem ser escutadas dentro de um espaço cênico que simula o quarto dos idosos visitados pelos pesquisadores; uma contextualização que torna a voz e o local eixo central das narrações, e não a praça onde aconteceu o evento trágico.

Eu gostaria de concluir os exemplos de narratividade no centro de percursos de museu sob minha curadoria com dois museus dedicados às histórias e à análise do banditismo. Do Museo del Brigantaggio di Itri (PADIGLIONE, 2006) me interessava sinalizar-lhes o *incipit* narrativo, uma instalação que se encontra antes de entrar e que eu a quis para introduzir o visitante no objetivo do museu dedicado a um fenômeno de grave e prolongada laceração social na história nacional e local. No chão, aparece um corpo formado por pedras locais, reconstruído aproximativamente. É o corpo do brigante, o qual ainda no século dezoito, considerado indigno de sepultura, sofria a injúria de ser morto, desmembrado e seus restos dispersos fora da cidade. Missão de conhecimento e ética do museu consiste em rastrear, reconstruir as fontes e os documentos de uma história negada, recompondo os membros dispersos do brigante (o “corpus documentário”) colhido por antropólogos, historiadores e colecionadores. No *excipit* do percurso do museu, essa história econtra cumprimento: uma instalação que representa um túmulo onde o corpo do brigante finalmente sepultado não inquieta mais as nossas e as noites dos outros.

No último exemplo, o Museo del Brigantaggio de Cellere (PADIGLIONE; CARUSO, 2011) se dá conta de uma operação muito corajosa como a dimensão narrativa tem um papel de primeiro plano. O tecido que conecta as várias seções da instalação é constituído pela reportagem realizada por um jornalista que, na segunda metade de mil e oitocentos, contou a história de Tiburzi, então brigante local de fama nacional. A reportagem representa uma fonte narrativa que, no percurso do museu, é desmontada para fazer ressaltar o espírito do tempo, conte-

údos explícitos e implícitos, figuras retóricas, alusões e preconceitos, mas também para fornecer o direito a atualizações sobre a memória dos poetas atuais e narradores locais. Enfim, a reportagem é contextualizada no tempo e na contemporaneidade reflexiva. É imaginado um trem dentro de uma passagem de árvores para sinalizar como, na interpretação etnográfica, pode-se falar de banditismo como de uma forma de “modernidade manca”, ou de uma “espera traída de modernidade”, porque aquele trem tão desejado nunca passou lá, ligando a costa às cidadezinhas do interior do viterbese e da marema lacial.

Dando ainda mais ênfase à figura literária da *ucronia*, o percurso do museu se conclui com o imaginário do brigante Domenico Tiburzi, o modo em que, no passado, falava-se dele e o modo em que, na contemporaneidade, ele é retomado. Interessava-se, nesse sentido, ativar um dispositivo reflexivo, partindo da única fotografia disponível que representa o brigante, uma imagem que mostra este último como se estivesse vivo, mesmo estando morto de fato, como ocorria com frequência para dar mérito e glória aos autores da captura. Com uma corajosa ação cinematográfica, reproduzimos com aparente realismo a imagem representada pela foto. Foi necessário um ator um pouco parecido com Tiburzi e uma cenografia credível. A foto que se tornou vídeo e o sujeito se reanima, coloca o fuzil sob os braços e vai embora. O efeito dosado com habilidade tal para reproduzir o passo das primeiras câmeras de filmagem (Tiburzi morre em 1896) coloca em cena uma ucronia: nos faz imaginar que a história poderia ter ido por um caminho diferente. É um exercício muito interessante, que abre muitas potencialidades no plano de museu.

Para mim, um museu pode, com uma certa força, explorar essas formas do imaginário, não tanto para uma brincadeira divertida, mas para refletir sobre a maneira com que as pessoas podem se aproximar de muitas variantes possíveis da história que, com frequência, como no caso de Tiburzi, foram imaginadas por gerações de locais históricos. A história contrafactual de Tiburzi evoca, da sua maneira, a memória dividida e conflitual de tantas histórias, não somente das do banditismo. A ucronia no museu constitui uma experiência de história virtual, que se configura como um possível exercício de conhecimento. É um modo narrativo que oferece representação a um espaço imaginário, onde até os fracos exercem alguns poderes, onde aspirações de felicidade e de igualdade podem se expressar. Através desse dispositivo literário, harmoniza-se tensão contemporânea a um passado descuidado, que valoriza o colecionador e o pesquisador expostos na visão de Benjamin (1966) para dar “batalha à distração”, atarefados em “intervir nesses restos e naqueles descartes para fazer falar o silêncio da história” (SCHIAVONI, 1985, p. 55).

Devemos levantar muito o limite crítico sobre o que comunicamos; devemos refletir sobretudo na maneira em que nós estamos deixando (mas talvez fosse mais correto dizer impondo) uma enorme quantidade de memória para as jovens gerações, um patrimônio que – de alguma maneira – arrisca tirar delas um espaço vital e de projeto. Eis, interessa-me que nós – apaixonados por patrimônio

como somos – pudéssemos refletir e estivéssemos atentos para não saturarmos a história deles com as nossas histórias. Há algum tempo, nós contávamos para eles algumas utopias; hoje, arriscamos saturar as vidas deles com uma sobrecarga de memória, fruto da nossa sensibilidade, mas também incerteza. Então, para mim, o nosso trabalho nos deve ajudar a estarmos atentos, a assumirmos uma dimensão reflexiva, a fazermos ações sustentáveis, a produzirmos obras não decisivas e monolíticas, mas parciais e também facilmente desmontáveis e criticáveis. Melhor, certamente, contar histórias polifônicas e abertas.

## Referências

- ADORNO, T. W. Introduzione agli scritti di Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *Note per la letteratura 1961-1968*. Torino: Einaudi, 1979. p. 243-257.
- BACHTIN, M. *The dialogic imagination: four essays*. London: University of Texas Press, 1981.
- BENJAMIN, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *L'amour de l'art: les musées et leur public*. Paris: Minuit, 1969.
- BOURDIEU, P. *La distinction*. Paris: Minuit, 1979.
- BRUNER, J. S., Life as narrative. *Social Research*, v. 54, n. 1, p. 11-32, 1987.
- BRUNER, J. S. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 1, p.1-12, Autumn 1991. .
- CLEMENTE, P. Il centro in periferia. *Amiata, Storia e Territorio*, n. 5, p. 57-67, 1989.
- CLEMENTE, P. *Graffiti di museografia antropologica italiana*. Siena: Protagon Editori Toscani, 1996.
- CERTEAU, M. de. *L'Invention du quotidien*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1980.
- HERZFELD, M. *Intimità culturale: Antropologia e nazionalismo*, Napoli: L'Ancora del Mediterraneo, 2003.
- JENCKS, Ch. *The new paradigm in architecture*, London: Yale University Press, 2002.
- LYOTARD, J.-F. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- PADIGLIONE, V. *Ma chi mai aveva visto niente: il Novecento, una comunità, molti racconti*. Catalogo EtnoMuseo Monti Lepini Roccaforte. Roma: Kappa, 2001.
- PADIGLIONE, V. *Storie contese e ragioni culturali: Catalogo Museo demoantropologico del brigantaggio*. Itri (LT): Odisseo, 2006.
- PADIGLIONE, V. Musei: esercizi a decostruire già operanti e per volenterosi (1994). In: \_\_\_\_\_. *Poetiche dal museo etnografico: spezie morali e kit di sopravvivenza*. Imola: La Mandragora, 2008. p. 35-75.
- PADIGLIONE, V. Installazione etnografica: un genere di comunicazione visiva. *AM-Antropologia museale*, Imola, anno 8, n. 23/24, p. 99-101, 2009.
- PADIGLIONE, V. O lugar onde todas as palavras se concretizam: cinco presenças da escrita em pequenos museus etnográficos, In: CASTELLS, A. N. G.; NARDI, L. (Org.). *Patrimônio cultural e cidade contemporânea*. Florianópolis: UFSC, 2012. p. 33-48.

PADIGLIONE, V. L'immaginario del futuro: utopie, distopie, eterotopie nello spazio museale. *Antropologia Museale*, v. autunno - inverno 2012, n. 32-33, p. 46-55, 2013a.

PADIGLIONE, V. Costruire kronoscapes: temporalità ibride nei musei del brigantaggio. *L'Uomo*, n. 1-2, p. 137-155, genn./dic. 2013b.

PADIGLIONE, V.; CARUSO, V. *Tiburzi è vivo e lotta insieme a noi*: Catalogo del Museo del brigantaggio di Cellere, a cura di D'AURELI, M. Arcidosso: C&P Adver Effigi, 2011.

PALUMBO, B. The social life of local museums. *Journal of Modern Italian Studies*, v. 6, n. 1, p. 19-37, 2001.

PALUMBO, B. *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*. Roma: Meltemi, 2006.

RICŒUR, P. *Temps et récit: l'intrigue et le récit historique*: Paris: Seuil, 1983. t. I.

RICŒUR, P. *Temps et récit: la configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984. t. II.

RICŒUR, P. *Temps et récit: le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985. t. III.

RICŒUR, P. L'identità narrativa. *Esprit*, n. 7-8, p. 295-304, 1988.

RICŒUR, P. *Sé come un altro*. a cura di D. Iannotta. Milano: Jaca Book, 1993.

RICŒUR, P. *Ricordare, dimenticare, perdonare: l'enigma del passato*. Bologna: Il Mulino, 2004.

SCHIAVONI, G. Extra-vagare. Walter Benjamin e la letteratura dimenticata. In: RUGI, G. (a cura di). *Il sapere e lo scarto*. Roma: Kappa, 1985. p. 51-62.

SOBRERO, A. M. *L'istinto di narrare: sei lezioni su antropologia e letteratura*. Roma: Nuova Cultura, 2008.

SOBRERO, A. M. *Il cristallo e la fiamma: Antropologia fra scienza e letteratura*. Roma: Carocci, 2009.

VERGO, P. (Ed.). *The New Museology*. London: Reaktion Books, 1989.

WHITE, H. La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia. In: ROSSI, P. (a cura di) *La teoria della storiografia oggi*. Milano: Il Saggiatore, 1983.

Recebido em: 27 de julho de 2016

Aceito em: 31 de outubro de 2016