



# MUSEU NACIONAL, HISTÓRIA E POÉTICA DO SABER

## MUSEU NACIONAL (NATIONAL MUSEUM), HISTORY AND KNOWLEDGE

Tania Conceição Clemente de SOUZA<sup>1</sup>

*“a luta do homem contra o poder é a luta da  
memória contra o esquecimento”*

*Milan Kundera*

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, credenciada no Mestrado Profissional em Linguística e Línguas indígenas (PROFLIND-MN/UFRJ) e no Programa de Pós-graduação em Linguística (Posling-Faculdade de Letras/UFRJ). E-mail: taniacclemente@gmail.com.





## RESUMO

Com o advento do digital, instauram-se outras formas de materialidades discursivas e outras formas de ler e de ver. Recentemente, um incêndio destruiu o Museu Nacional, fundado como Museu Real, em 1818 por D. João VI. Considerado o maior museu de História Natural da América Latina, não só pelo acervo de mais de 20 milhões de itens, como também pela raridade e importância científica que este acervo representava para a história da humanidade. Com viés teórico pautado na Análise de Discurso, traçamos como objetivo discutir, dentro do que seria uma política de acervos (Souza, 2016), o papel de uma memória digitalizada num movimento de uma revolução tecnológica de outra ordem: aquela armazenada em diferentes suportes digitais – fotos, papéis digitalizados, filmes, cds, hds, nuvens. O que sobrou? Como (re)construir o Museu senão através de uma memória-imagem (parafrazeando Robin, 2016)? Memória digital em forma de arquivos institucionais e pessoais faz mudar as formas de relação dos sujeitos com o Museu Nacional. Agora, não mais na posição de observadores, mas como aqueles que contribuem à re-circulação do acervo original espelhado digitalmente. Tudo isso nos leva a retomar Davalon (1999) e colocar em jogo a relação entre o registro digital e o trabalho da memória social. Vemos que entre a reprodução de um acontecimento e a função social de instituição/re-instituição do tecido social atribuída à memória, há toda uma distância que separa a “realidade” do “fato de significação”. Faria essa distância pensar, em suma, que a memória, como fato social, comportaria uma dimensão semiótica e simbólica? Enfim, é desta relação que ressignifica o curso da história que vamos falar.





## **PALAVRAS-CHAVE**

Museu Nacional; memória digital; política de memória.

## **ABSTRACT**

With the advent of digital, others forms of discursive materialities and yet others ways of reading and seeing are established. Recently, a fire destroyed the National Museum, founded as Royal Museum in 1818, by D. João VI. Considered the greatest Latin American Natural History Museum, not least for the collection with more than 20 million of items, but also for the rarity and the scientific importance that this collection represented to the history of humanity. Based on the theoretical bias of Discourse Analysis, we have as the principal objective to discuss, in the ambit of what it would be a collection policy (Souza, 2016), the role of a digitalized memory through the movement of a technological revolution under another order: that one stored in different digital supports – photos, digitized papers, films, cds, hds, clouds. What did it rest? How can we (re)build the Museum but through a memory-image (paraphrasing Robin, 2016)? Digital memory in the form of institutional and personal archives changes the relationship between the subjects and the National Museum. Now no longer in the position of observers, but as those ones who contribute to the re-circulation of the original digitally mirrored collection. All of it leads us to take Davalon (1999) and to put at stake the relationship between the digital register and the work of the social memory. We see that between the reproduction of an event and the social function of the institution/re-institution of the social fabric attributed to the memory, there is a whole distance that separates





“reality” from “fact of signification”. Would this distance make us to think, in short, that the memory, as social fact, would carry a semiotic and symbolic dimension? Finally, it is about this relation that resignifies the course of history that we will speak.

## **KEYWORDS**

National Museum, digital memory, memory policy

## **INTRODUÇÃO**

Com viés teórico pautado na Análise de Discurso, traçamos como objetivo discutir, dentro do que seria uma política de acervos (Souza, 2016), o papel de uma memória digitalizada num movimento de uma revolução tecnológica de outra ordem: aquela armazenada em diferentes suportes digitais – fotos, papéis digitalizados, filmes, cds, hds, nuvens. Memória digital em forma de arquivos institucionais e pessoais faz mudar as formas de relação dos sujeitos com o Museu Nacional. Agora, não mais na posição de observadores, mas como aqueles que contribuem à re-circulação do acervo original espelhado digitalmente. Tudo isso nos leva a retomar Davalon (1999) e colocar em jogo a relação entre o registro digital e o trabalho da memória social. Vemos que entre a reprodução de um acontecimento e a função social de instituição/re-instituição do tecido social atribuída à memória, há toda uma distância que separa a “realidade” do “fato de significação”. Faria essa distância pensar, em suma, que a memória, como fato social, comportaria uma dimensão semiótica e simbólica? Enfim, é desta relação que resignifica o curso da história





que vamos falar. No alcance desses objetivos, buscamos analisar o ícone que se forjou pós-incêndio, explicitar o papel da memória digital e pôr em causa o papel da cópia do acervo original.

Recentemente, um incêndio destruiu o Museu Nacional, fundado como Museu Real, em 1818 por D. João VI. Considerado o maior museu de História Natural da América Latina, não só pelo acervo de mais de 20 milhões de itens, como também pela raridade e importância científica que este acervo representava para a história da humanidade. Ewbank (2018) relata um fato curioso, quando nos anos de 1970, o Museu recebe a visita de Ralph Linton, da Universidade de Colúmbia, antropólogo e especialista nas culturas das ilhas do Pacífico. Analisando as coleções etnográficas, ficou “encantado ao encontrar um manto de plumas havaiano que tinha sido dado ao imperador brasileiro Dom Pedro II no século XIX”. (LINTON; WEAGLEY, 1971 *apud*EWBANK). Esse e outros itens raros foram destruídos.

Após o incêndio, começa a serem traçadas novas páginas da história do Museu Nacional. Mas que história contar? Que começo? A minha inserção nesse novo trajeto envereda por duas vias: a da Análise de Discurso e a da Poética do Saber. Começo aqui pela Poética do Saber.

Pelo viés teórico pautado na Análise de Discurso, traçamos como objetivo discutir, dentro do que seria uma política de acervos (Souza, 2016), o papel de uma memória digitalizada num movimento de uma revolução tecnológica de outra ordem<sup>2</sup>: aquela armazenada em diferentes suportes digitais – fotos, papéis digitalizados, filmes, cds, hds, nuvens. Tudo isso nos

---

<sup>2</sup> Auroux fala da revolução tecnológica na ordem da língua, quando da invenção de dois recursos tecnológicos, o dicionário e a gramática. A outra ordem a que nos referimos aqui recobre o alcance do digital.



leva a retomar Davallon(1999) e colocar em jogo a relação entre o registro digital e o trabalho da memória social. Enfim, é desta relação que ressignifica o curso da história que vamos falar.

## 1. POÉTICA DO SABER E A HISTÓRIA NOVA

A proposta de uma história nova, trazida por Rancière, se debruça na questão do caráter científico que se da à história. “A questão em jogo não é a do estilo dos historiadores, mas da assinatura da ciência.” (RANCIÈRE, 2014; p.11 [1992]). “As coisas seriam muito simples se pudéssemos dizer que toda história, como diz a expressão consagrada, é apenas uma história” (idem; p.2). A partir daí o autor busca uma história nova – copernicana – através da qual se muda a órbita dos fatos. Busco, então, refletir sobre o rumo que tomou a história do Museu Nacional, após o incêndio, tomando por base a noção copernicana de história de Rancière. Nos domínios do que seria uma poética do saber, procuro entender o papel deste novo ícone do Museu Nacional ao lado da materialidade discursivo enunciado ‘**museu nacional VIVE**’.

## 2 DE SETEMBRO DE 2018 E A DENEGAÇÃO DO ACONTECIMENTO

Como parte da comemoração dos 200 anos do MN, a instituição ganhou um novo ícone, redesenhado num molde minimalista, diferente do anterior, que estampava a fachada do museu.



A arquitetura que sustenta a relação entre esses dois primeiros ícones é, nitidamente, uma relação de paráfrases visuais<sup>3</sup>. A linha superior ressignifica o recorte do telhado do antigo palácio, abrigando as letras **MN**, que por sua vez parafraseiam as janelas na fachada do prédio. Trata-se de retomar aqui o conceito de policromia, como já definimos em trabalhos anteriores, e atestar como se textualiza o político no não verbal (CfSOUZA, 2001,dentre outros).

Logo após o incêndio, em 2 de setembro de 2018, um outro ícone também foi adotado, numa concepção bem diferente da dos anteriores:



Quanto a este terceiro ícone, ele circula nas duas versões acima, com diferença apenas no fundo da imagem. De imediato se percebe neste uma única semelhança entre os três ícones: a manutenção da linha do recorte do telhado. O jogo de cores, oscilando entre uma gradação de azul mesclado com branco, anuncia a hashtag “#**museu nacional VIVE**”. Ainda no jogo de visualidade, o nome da instituição vem escrito erradamente, do ponto vista gramatical, sem letra maiúscula, enquanto o verbo vem em caixa alta: VIVE.

---

<sup>3</sup> Defino paráfrases não verbais, como a base tanto da produção de sentidos pelo autor do texto não verbal, quanto pelo gesto do analista. A rede de paráfrases assim instituídas sustenta a arquitetura do não verbal. (Cf. SOUZA, 2012).

Cria-se, assim, um slogan que, de forma imediata, pode estar significando a resistência e o engajamento de todos na manutenção de um museu vivo.

Outras perspectivas de análise, porém, se abrem.

Trabalhando do meu lugar de analista, vejo mais uma vez uma relação parafrásica na relação entre as imagens. Observem abaixo como a coloração do museu em chamas se assemelha à cor do primeiro ícone: não só o fogo se associa ao grená de fundo, mas também o reflexo das chamas por dentro do prédio lembra o dourado das linhas e da luz que, simbolicamente, remetia à antiga residência imperial.



Num gesto inconsciente, no símbolo pós-incêndio, adota-se o azul em tom pastel, e apaga-se a trágica imagem. O que sobrou? Como (re)construir o Museu senão através de uma memória-imagem, paráfrase que faço do conceito de imagem de memória, em Robin (2016 [2003]). “A imagem de memória só conserva aquilo que faz sentido para o indivíduo, na lacuna, no pedaço, no fragmento” (Robin, 2016; p.373). O incêndio não faz sentido, daí o esquecimento, alavancado por uma memória-imagem – como proponho aqui -, aquela que se instaura na base da repetição, da reprodução de imagens originais, abrindo a possibilidade de esgarçamento da memória. Este novo ícone não funciona como a identidade oficial da instituição, mas passa a



ser estampado em botons, camisetas, etc. Até mesmo a porta da geladeira de venda de refrigerantes foi trocada para acolher o novo símbolo. Além da adoção e circulação massiva do referido ícone, todo um trabalho de virtualização então se inicia.

Uma história nova, como diz Rancière, é aquela que faz mudar o acontecimento, instaurando um outro centro em torno do qual gravita a história. O incêndio do Museu Nacional muda o curso da história em várias direções, entretanto a “nova” história não põe no centro o incêndio, mas sim a fundação de um outro Museu Nacional. Alguns operadores<sup>4</sup> de reconfiguração da história contribuem para isso.

Um desses operadores é o verbo no tempo presente em “**museu nacional VIVE**”. Rancière(idem) discute a diferença proposta por Benveniste entre o sistema do discurso e o da narrativa, segundo dois critérios fundamentais: o uso dos tempos verbais e das pessoas. O discurso, em oposição à narrativa, emprega todas as formas pessoais do verbo, enquanto na narrativa predominaria a terceira pessoa, que funciona como a não pessoa. No discurso, ocorrem todos os tempos verbais, exceção ao aoristo, mas com predomínio do presente, do pretérito perfeito e do futuro. Já a narrativa, ou enunciação histórica, giraria em torno do aoristo, do pretérito imperfeito e do pretérito mais-que-perfeito, excluindo-se o tempo presente. No entanto, interfere Rancière, o conceito da nova história (copernicana) subverte o jogo dessa oposição, quando se constrói uma narrativa no sistema do discurso. Os tempos do discurso (o presente e o futuro) podem competir amplamente com os da narrativa e “dão à narrativa a força de certeza que faltava para ser “mais do que uma história””. (idem; 21)

---

<sup>4</sup> Conferir a imagem como operador da memória social (Davallon, 1999) e a noção de operadores da história (Rancière, 2014).





A flexão temporal do verbo em “**museu nacional VIVE**” desencadeia, no tempo presente, toda uma narrativa em torno do Museu Nacional. Com isso, desloca-se, ou denega-se o acontecimento sinistro que se abateu sobre o museu. Ainda com Rancièrre, “essa organização da narrativa [...] não se trata de *tourner* retórica, mas de poética do saber: da invenção de um novo regime de verdade [...], produzido pela combinação da objetividade da narrativa e da certeza do discurso.” (idem; p. 22) A nova história do Museu Nacional se institui na materialidade do enunciado que se diz no tempo presente – VIVE. E essa poética do saber técnica permite, assim, que a nova história se escreva sobre a morte da crônica real. Deslocam-se os discursos sobre o acontecimento trágico, busca-se uma narrativa em tempo presente sobre o Museu Nacional.

A materialidade discursiva de “**museu nacional VIVE**” se constitui pelo seu caráter de afirmação, inscrito com a ausência de um possível modalizador como em “museu nacional *ainda* VIVE”; ou pela ausência de um prefixo de redobro como em “museu nacional *re*-VIVE”. Essa necessidade de denegar o fato – o Museu Nacional é destruído por um incêndio -faz ressignificar o acontecimento discursivo, deslocando a falta, a perda e investindo num acontecimento perene: o Museu Vive. Interessa discutir também é que a denegação se inscreve no significantes do sintagma em si, forjado com o verbo no tempo presente, um tempo pontual, que se desenrola num espaço virtual: as projeções e os recursos da revolução tecnológica, da ordem do digital<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Não há como não nos remetermos aqui à citação em epígrafe: a luta da memória contra o esquecimento tem como aliados do homem os recursos da revolução tecnológica.





A falta dos dois itens lexicais acima – o modalizador e o prefixo – não significa que eles não estejam funcionando como implícitos, como definidos em Achard (1999). Do ponto de vista discursivo, “o implícito trabalha sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, enquanto cada discurso, ao pressupô-lo, vai fazer apelo a sua (re)construção, sob a restrição “no vazio” de que eles respeitem as formas que permitam sua inserção na paráfrase.” (Achard, 1999; p. 13) O funcionamento dos implícitos consiste, assim, em considerar que estes são sintagmas cujo conteúdo é memorizado e cuja explicitação constitui uma paráfrase controlada por esta memorização, no caso do Museu Nacional luta-se por uma memória-imagem, estabelecida pelo consenso de que o museu vive. O papel dos implícitos trabalha o lugar da falta, não como ausência, mas como constitutiva de outros dizeres: “**museu nacional VIVE**”. Ou como propõe Milner (1978; p.27), há necessariamente o indizível: “o fato da língua consiste em que na língua há o impossível: impossível de dizer, impossível de não dizer de uma certa maneira”.

## 2. MEMÓRIA DIGITAL E TEIA NARRATIVA

O avanço da informática, sem dúvida, dá lugar a uma revolução tecnológica de outra ordem, a da memória digital. Memória virtual de base empírica, e que guarda uma rede de sentidos filiados a uma dada memória discursiva. E que abre uma gama de recursos no trabalho da memória. A manutenção do Museu Nacional vivo se vale do alcance do digital e da reinvenção do acervo perdido.

Há algum tempo que nos deparamos com museus virtuais. Havendo, inclusive, exposições permanentes *online*, contando com a participação





de mais de uma instituição na colaboração do acervo. Um exemplo disso é a exposição “Museus e Milênio”, promovida pelo Museu da Civilização de Québec em 2000. Outro exemplo de museu virtual é quando uma instituição cria um site no mundo virtual, quando são disponibilizadas informações mais detalhadas sobre o seu acervo e, muitas vezes, através de visitas virtuais. O site acaba por projetar o museu físico na virtualidade em muitas vezes apresenta exposições temporárias que já não se encontram mais montadas em seu espaço físico, fazendo da Internet uma espécie de reserva técnica de exposições.

Como parte da comemoração dos 200 anos, o Museu Nacional foi virtualizado pela empresa Google<sup>6</sup>, mas a oferta do passeio virtual pelo Museu só foi disponibilizada depois do incêndio. Entra em cena, então, a memória de arquivo, recobrando grande parte do acervo que estava em exposição. Segundo Robin (idem: 402), estamos diante do

reino onipotente da tela, da web, do e-mail, do telefone celular, das mais diversas formas de conexão, o estágio da tela que exige um fluxo contínuo, um imediatismo, uma instantaneidade absoluta, que elimina a temporalidade e torna o espaço obsoleto.

Por isso, a possibilidade de museus virtuais. Também a partir daí se instituem em outra ordem os lugares de memória, como definidos em Pierre Nora<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> A legenda que introduz o sujeito a navegar no Museu assinala o momento pós-incêndio: “Redescubra a coleção antes do incêndio de 2018”.

<sup>7</sup> Os lugares de memória, para Pierre Nora, são lugares em todos os sentidos do termo, vão do objeto material e concreto, ao mais abstrato, simbólico e funcional, simultaneamente e em graus diversos, esses aspectos devem coexistir sempre (NORA, 1993; p. 21-22).





Fonte: <https://artsandculture.google.com/project/museu-nacional-brasil?hl=pt>

De fato, o virtual pode abolir o espaço e o tempo, dando lugar à desrealização, numa desproporção paradoxal: ao mesmo tempo em que aumentam as possibilidades de comunicação, de interação, de informação, com o digital, tudo é falsificável. “Sendo tudo digitalizável – o texto, a imagem, o som – tudo seria, portanto, manipulável.” (Robin, *idem*; p. 412) A virtualização da história nos domínios do tecnológico faz circular o “real”. Quereal? O real da história? O real dos museus?

### **DUAS FACES DE UMA SÓ PERSONAGEM: LUZIA.**

Na perspectiva do materialismo histórico (Gadet e Pêcheux, 2004), “o real da história há em uma complexidade contraditória que temos algumas possibilidades de encontrá-lo, e não [numa] oposição simplista [...]” (*idem*: 36). “A irrupção do equívoco afeta o real da história” (*idem*:64), como aconteceu com o fóssil de Luzia, habitante mais antiga do país.





Luzia, como se afirmara antes, teria características africanas ou dos aborígenes australianos. Reportagem publicada meses depois do incêndio<sup>8</sup> revela uma outra face de Luzia. A teoria anterior usava como base de comparação a morfologia craniana que indicava que esse povo era muito diferente dos nativos atuais. Estaprimeira reconstrução facial de Luzia, uma mulher que viveu em Lagoa Santa (MG) há 12.500 anos, foi feita na década de 1990 pelo especialista britânico Richard Neave. As formas tiveram como base a teoria do professor Walter Neves, da USP, segundo o qual o povo de Luzia, que se refere ao conjunto fóssil encontrado em Minas Gerais no século 19, teria chegado à América antes dos ancestrais dos povos indígenas atuais.

Esta hipótese, porém, de que o povoamento das Américas teria se dado por duas levas migratórias vindas do nordeste da Ásia – com população de traços africanos e australianos – e outra de ameríndios semelhantes aos indígenas acabou por ser desmontada. Um estudo feito a partir de DNA fóssil, com amostras dos mais antigos esqueletos encontrados no continente, confirmou a existência de um único grupo populacional ancestral de todas as etnias da América. O trabalho foi desenvolvido por 72 pesquisadores de oito países, pertencentes a instituições como a Universidade de São Paulo (USP), Harvard University, nos Estados Unidos, e Instituto Max Planck, na Alemanha. Com isso, o rosto com traços marcadamente africanos de Luzia – como foi batizado o crânio da jovem paleoamericana descoberto na década de 1970 – foi redesenhado (cf: nota 5).

---

<sup>8</sup> <http://agenciabrasil.ebc.com.br/>. Consulta em 17/06/2019 às 16h55.





Estas são as duas faces de Luzia: a que todos já conheciam (à esquerda) e a outra surgida após o incêndio:



Fonte: [http://farm2.staticflickr.com/1896/44399625362\\_8cf34345af\\_b.jp](http://farm2.staticflickr.com/1896/44399625362_8cf34345af_b.jp)

A irrupção do equívoco muda o real da história. O real se transmuta. Por coincidência, após o incêndio - o fato que destruiu um rosto - surge a reconstrução de outro rosto. Quais os limites do virtual? O real da história, aqui, se faz por efeitos de verdade sobrepostos a efeitos de verdade, sustentados pelo caráter de cientificidade dos instrumentos e das práticas científicas<sup>9</sup>.

## O ORIGINAL E A CÓPIA

Graças à tecnologia o museu será constituído por uma memória de arquivo, recobrando a maior parte de seu acervo. Há algum tempo, boa parte do acervo vinha sendo digitalizado por um scanner-3D, e grande parte das peças em exposição eram cópias dos originais. A memória digital em forma de arquivos institucionais e pessoais faz mudar as formas de relação dos sujeitos com o

---

<sup>9</sup> Pêcheux (1966), sob o pseudônimo de Herbert, afirma que as ciências colocam suas questões, através da interpretação de instrumentos, de tal maneira que o ajustamento de um discurso científico a si mesmo consiste, em última instância, na apropriação dos instrumentos pela teoria. É isto que faz da atividade científica uma *prática* (apud HENRY, 1990)





Museu Nacional. Agora, não mais na posição de observadores, mas como aqueles que contribuem à re-circulação do acervo original espelhado digitalmente<sup>10</sup>.

Outras formas de se manter o museu vivo é, além da memória de arquivo digital, a “fabricação” das cópias. Os ossos de Luzia, por exemplo, não eram os originais que estavam em exposição. Entretanto, muitos usuários, sem prestar atenção às legendas, não se davam conta de que estavam diante de reproduções, ou diante de um esqueleto de um dinossauro reconstituído a partir do fóssil de uma vértebra. As peças em amostra eram para ser vistas como algo de um passado, porém sem a história da sua materialidade. Além dos museus de memória de arquivo, há os de cera, que nada mais são do que museus de cópia. Robin fala do Otsuka ArtMuseum, como exemplo de um desejo obsessivo de reconstituição artificial de toda a cultura artística ocidental. Há cópias de várias pinturas, datadas desde a Idade Média, cópias da Capela Sistina em tamanho real, e tantas outras obras e peças. São museus de arte reconstruída, o que “torna definitivamente caduca a distinção entre o verdadeiro e o falso.”(Robin, 2004; p. 413) Nesse ponto, indago para quem existiria essa indistinção? Não para os usuários do Museu Nacional totalmente destruído, pois “o passado mesmo memorizado só pode trabalhar mediando as reformulações que permitem reenquadrá-lo no discurso concreto face ao qual nos encontramos” (DAVALLON, 1999; p.26). Os usuários do Museu Nacional estavam ali em busca de um passado jamais vivenciado por cada um deles, mas, apesar de estarem diante de cópias, o efeito era de verdade, permitindo-lhes tramar a história: “Como foi possível, uns bichos gigantes como esses desaparecerem de uma hora para outra?”, frase ouvida com frequência.

---

<sup>10</sup> Houve um apelo à população que enviasse qualquer foto da exposição do museu.





Quando se fala de museus da cópia (como o faz Robin), não está em jogo o fato de o acervo original ter desaparecido. Qual o valor da cópia, sem o referente original? No caso do Museu Nacional, é a possibilidade de materializar as cinzas em réplicas do antigo acervo. A ciência vive de experiências. “Do pó e das cinzas dessa tragédia, que repercutiu em todo o mundo, surgiu um projeto experimental que pode contribuir na recuperação de parte do acervo tomografado antes do incêndio. Os pesquisadores estão adicionando “restos” do Museu Nacional a resinas de impressoras 3D para recriar ou restaurar peças.”<sup>11</sup>

“Desde o fim de 2018, foram “fabricados” com carvão e restos de madeira resgatados dos destroços do museu um fóssil do crocodilo pré-histórico *Mariliasuchusamarali*, que viveu no Brasil há quase 70 milhões de anos e um *shabit*, tipo de estatueta funerária egípcia que era colocada junto a corpos mumificados do Egito Antigo.”<sup>12</sup>



---

<sup>11</sup> <https://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/pesquisadores-usam-cinzas-do-museu-nacional-para-reconstruir-acervo-destruido-em-incendio-06042019>. Consulta em 20/06/2019; 13:32hs.

<sup>12</sup> Com autorização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), responsável pela recuperação do prédio centenário que abrigava o museu, foram recolhidos itens que seriam descartados para análise de equipes do Laboratório de Processamento de Imagem Digital (Lapid), sob a coordenação do pesquisador Sergio Alex Azevedo. (cf. Nota 11).





Há toda uma gama de esforços para que o histórico se recupere. Não se discute mais o real da história, mas sim de se reinventar o real, uma vez “desrealizado”. Um real feito de cinzas, ou de cacos. Um real tecidono rasgos da memória, parafraseado em memória-imagem. Uma espécie de repetição calcada na reprodução da imagem original, “em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase.” (Pêcheux, 1999; p. 53) Mas e quando o original não se recupera? Caso dos mais de 18 mil itens, alguns raríssimos, além de equipamentos e móveis, abrigados no Setor de Linguística, que foram reduzidos a pó? Exceção feita a um velho arquivo, que apesar de destruído, manteve no seu interior fichas de catalogação de dados de uma antiga pesquisadora, com marcas do incêndio, porém algumas possíveis de serem lidas:  $\tau\acute{\alpha}\gamma\theta$  ‘folha’;  $\tau\iota\tau\alpha\kappa\iota\mu\theta\eta\theta$  ‘afolha é pequena’;  $\tau\acute{\alpha}\gamma\theta$   $\eta\acute{\upsilon}\nu\eta$  ‘verde’ (como folha).

Sobre a perda trágica da quase totalidade do acervo do Museu Nacional, aquilo que não pode ser reinventado, mesmo com toda a revolução tecnológica na esfera da informática, poderia ter sido resguardado, caso as instituições investissem em políticas de memória ao lado de políticas de acervo. “Pensar em política de memória nos remete à relação do acervo como arquivo, ou memória institucionalizada, com a noção de interdiscurso, pensado como a memória do dizer: “se no interdiscurso fala uma voz sem nome (Courtine), no arquivofala a voz comum, a de todos (embora dividida)” (ORLANDI, 2002). Os acervos, ao passarem pelo crivo do arquivo, ganham uma indexação que lhes garante referencialidade, o que, no entanto, *não garante o acesso aos mesmos*. Há todo um jogo de formas de poder e controle envolvendo a guarda dos acervos/arquivos, apagando o acesso a movimentos da história. Referimo-nos, aqui, por exemplo, à parte da história do Brasil, pouco referendada,





como a dos povos de origem. Estes apagados em sua identidade e em sua história: são desde sempre nomeados por uma expressão opaca, como a de “índios, indígenas”. Expressões-silêncio sem correlatos linguísticos em sua história e sem referência aos seus nomes próprios.” (Souza, 2016) Trazer estes acervos a público é promover o deslocamento do estatuto destes como peças de memória de arquivo institucionalizada – presas em reservas técnicas - para peças de uma memória em curso, aberta a significações. Aqueles que se nomeiam curadores, quase sempre, incorrem em erros ao pensarem que a salvaguarda dos mesmos é trancá-los a sete chaves, quando, na verdade, aí está o grande risco: eis o caso do Museu Nacional.

## CONCLUSÃO

Em nosso percurso, esbarramos em vários aspectos que dizem respeito à revolução tecnológica recobrando, sobretudo, o papel da memória digital.

A memória digital não se inscreve apenas como documento, mas também como monumento. É monumental porque, aparentemente, ela recobre tudo, ou, aparentemente, pode transformar tudo em acontecimento. Trata-se de uma revolução tecnológica de outra ordem, ligada ao corpo da memória, instaurando dois recursos: a manutenção do **“museu nacional nacional VIVE”** graças ao trabalho do digital e reinvenção do acervo perdido, porém guardado na memória de arquivo. Mas quando um acontecimento constitui memória?

Há toda uma distância que separa a realidade do fato de significação. “Lembrar um acontecimento ou um saber não é forçosamente mobilizar e fazer jogar uma memória social. Há necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e sobretudo, é preciso que ele seja





reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social”(DAVALLON, 1999; p. 24)

E no caso em que o acontecimento é denegado? A saída é recorrer a uma história copernicana, deslocando-se a órbita da história. No movimento da poética do saber, apaga-se a crônica real sobre o fim do Museu Nacional, joga-se, assim, com a eficácia simbólica dos objetos culturais, operadores da história. Nesse caso, o acervo digital, ou o acervo reinventado em cópia, se constituem indissociavelmente como documentos e monumentos. De novo o papel da memória digital, na força da eficácia simbólica da imagem-memória de todo o acervo material perdido. Denega-se, assim, a imagem da tragédia:



## REFERÊNCIAS

ACHARD, P. **Memória e produção discursiva do sentido: papel da memória.** Campinas, SP: Pontes Editores, 1999

DAVALLON, J. **A imagem, uma arte de memória.** Papel da memória. Campinas, SP: Pontes, 1999

EWBANK, C. de O. Antropólogos, curadores de museus e museografia durante a gestão de Heloísa Alberto Torres no Museu Nacional (1838-1955). **Musas** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Brasília, n. 8, Brasília, 2018.





GADET, F.; PÊCHEUX, M. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística.** Campinas, SP: Pontes, 2004.

HENRIQUES, R. **Museus virtuais e cibermuseus: a internet e os museus.** Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/public/editor>. Acesso em: 15 jun. 2019.

HENRY, P. Os fundamentos teóricos da “Análise Automática do Discurso” de Michel Pêcheux. In: GADET, F.; HAK, T. **Por uma análise automática do discurso** – uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Unicamp, 1990.

MILNER, J.C. **L’amour de la langue.** Paris: Seuil, 1978.

ORLANDI, Ev.P. **Língua e conhecimento linguístico.** Para uma história das ideias no Brasil. São Paulo: Cortez, 2002.

NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História.** São Paulo, v.10, p. 7-28, 1993.

PÊCHEUX, M. **Papel da Memória.** Campinas, SP: Pontes, 1999.

RANCIÈRE, J. **Os nomes da história – ensaio de poética do saber.** São Paulo: UESP, 2014 [1992].

ROBIN, R. **A memória saturada.** Campinas, SP: Unicamp, 2016 [2003].

SOUZA, T.C.C de. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal. Conferência no 2º Colóquio de Analistas del Discurso, Universidad del Plata, Instituto de Linguística da Universidad de Buenos Aires: La Plata e Buenos Aires, 1997.

\_\_\_\_\_. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal. **CIBERLEGENDA**, Niterói, v.1, p.15 - 32, 1998.





\_\_\_\_\_.A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação.  
Rua, Campinas: 7, Pontes, 2001

\_\_\_\_\_.**Gestos de interpretação e olhar(es) nas fotos de Curt Nimuendajú: índios no Brasil.** Comunicação,VII Jornadas de Estudos de Linguagem - JEL, UERJ: 2012.

\_\_\_\_\_.Discurso e cinema: (i)materialidades discursivas e efeitos metafóricos.  
**CASA**, Araraquara, v.11, p.23 - 37, 2013.

\_\_\_\_\_.**Política de acervos e política de memória.** Comunicação,XXXI Encontro Nacional da Anpoll: 2016.

