

## O ARQUIVO À CASA TORNA: UMA IMAGEM FICCIONAL DO ARQUIVO PRIVADO NO PROJETO INOCÊNCIA, DE ORHAN PAMUK\*

Nathália de Aguiar Ferreira CAMPOS<sup>√</sup>

### RESUMO

O artigo enquadra o Projeto Inocência – romance (2008) e museu (2012) idealizados pelo escritor turco Orhan Pamuk como projeto único –, por meio do qual ele levanta uma bandeira pelas histórias e personagens comuns, bem como por seus respectivos arquivos. O vencedor do Nobel, quando da concepção do Projeto Inocência, redige “Um modesto manifesto pelos museus”, passando a advogar a causa dos museus pequenos e domésticos, geridos, igualmente, por mãos individuais, sem participação do poder público. Pretende-se, por ora, oferecer uma vista da ideação estética e política do projeto, ancorada em princípios como a reapropriação, pelo indivíduo comum/anônimo, do direito à memória (e, por consequência, ao “consumo” de outras) e da ventilação de massas memoriais que dão notícia de faces pouco ou nada conhecidas da história coletiva. Cria-se então ensejo para sopesar o proveito crítico-reflexivo do Projeto Inocência para as discussões contemporâneas sobre o arquivo, a cultura patrimonial, a representatividade/acessibilidade cultural, os elos entre história e memória, assim como a viabilidade prática, nos moldes propostos, de defender o arquivo sediado em casa.

**Palavras-chave:** Projeto Inocência. Arquivo. Casa. Museu. Memória.

---

\* Artigo recebido em 01/03/2021 e aprovado em 30/05/2021.

<sup>√</sup> Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: nathaguiarcampos@gmail.com

## 1 INTRODUÇÃO: MEMÓRIA HABITADA

Sua Alteza Real Príncipe Ali Vâsib, mais conhecido como o último príncipe otomano, foi forçado a sair da Turquia em 1924, após a instauração da República da Turquia. Começava um exílio que duraria meio século, entre Alexandria e a Riviera portuguesa, numa jornada novelesca que reduziria o quinto tataraneto do Sultão Murade e outrora herdeiro da Dinastia Otomana à condição de reles, mas orgulhoso bilheteiro do Palácio-Museu d'Antoniadis, no Egito. Posteriormente, ele se tornaria diretor do espaço, posto conquistado não só graças a seu *pedigree*, mas também ao extenso conhecimento adquirido durante os verões passados em Portugal, quando frequentou outros reis e príncipes destronados da Europa e do Oriente Médio (PAMUK, 2012).

Após anos de apuros financeiros e ameaças políticas, Vâsib procurava um emprego que lhe dessa renda suficiente para se reestabelecer permanentemente na Turquia. Em uma reunião familiar em Istambul, no ano de 1982, um dos presentes – entre os quais estava o escritor Orhan Pamuk – sugere a ele que ofereça seus serviços como guia no Palácio de Ihlamur, em que Vâsib passara bons tempos durante a infância. A familiaridade com a vida real e a vasta experiência como diretor de museu pareciam mais do que suficientes para torná-lo a pessoa mais indicada para o cargo (PAMUK, 2012).

Os convivas, em tom de absoluta seriedade, põem-se, assim, a imaginar como Vâsib ciceronearia os visitantes pelo espaço de sua própria memória: “– E aqui, senhores” – o príncipe diria, em seu jeito sempre muito polido – “é onde eu me sentei 70 anos atrás para estudar matemática com meu ajudante de campo!” (PAMUK, 2012, p. 10, trad. da autora). A imagem é um súbito clarão na tela imaginativa de Pamuk, um criador então ávido por se experimentar.

Essa é a centelha do Museu da Inocência, livro e espaço museográfico, os quais serão simultaneamente concebidos (Pamuk já o sabe, apesar de saborear, por ora, apenas uma primeira consciência do projeto), mas com dispensa, de parte a parte, de funcionar como escora ou ilustração do outro. Salvaguardada a autonomia de cada um, fica também em segurança sua relação.

O Projeto Inocência – como doravante será chamado – levará cerca de 30 anos para ser inteiramente consumado, se considerarmos a data de sua ideia inicial,

em 1982, passando pelo lançamento do livro, em 2008, até a abertura do museu, em 2012, na cidade de Istambul. Dessa audaciosa e inédita empreitada resultará uma radical interface entre literatura, história, arquitetura, arquivologia, museologia/museografia e artes plásticas, orientada pela ambição que a cena imaginária do ex-príncipe, em posição de guia da versão musealizada de sua antiga residência, sintetiza: a de ser o próprio personagem da memória exposta quem é chamado, em primeira mão, a narrá-la. É também dizer: aquele que experienciou os eventos reconstituídos para usufruto da posteridade é o arconte do acervo em vitrine, sem intermediadores.

A possibilidade encantada de que o ex-príncipe Vâsib pudesse ter uma segunda e supostamente eterna existência em companhia das paredes e objetos que povoaram sua infância – e que lhe foram, para todos os efeitos, **roubados** – toma assento no imaginário de Pamuk como substrato para a concepção de uma personagem que tivesse uma fantasia similar em relação a um espaço museal e seu arquivo. Bem entendido, esta fantasia se dá a ver em três aspectos centrais das motivações do Projeto Inocência. Primeiro, o indivíduo será aquele a habitar, com nome, corpo e voz, sua própria história musealizada, recebendo os visitantes como um anfitrião o faz em sua própria **casa**. Segundo, o indivíduo deverá ser percebido como um personagem digno de ser contemplado em sua singularidade, não somente para satisfazer uma curiosidade voyeurística ou sentimental, como se sua coleção pudesse ser reduzida a um gesto hiperbólico da vida privada, mas para importar como memória aos olhos da **humanidade**, informando tanto sobre o **eu** quanto sobre o **nós**. Terceiro, os eventos revisitados estarão visceralmente apoiados em objetos, “objetos reais de uma história ficcional” (PAMUK, 2012, p. 15, trad. da autora), os quais, por sua vez, justificarão a natureza do espaço mobilizado para as finalidades a que serve, quais sejam: permitir uma espécie de visita guiada pela interioridade de um sujeito; ler pessoas e acontecimentos a partir da “língua” dos objetos, ou o animado pelo inanimado; possibilitar o prazer da revivência continuada daquele que é considerado, pelo protagonista, como o momento mais feliz de sua vida: a primeira tarde de amor com Füsün.

É assim, pois, que nasce Kemal Bey, um promissor herdeiro, com ares principescos, de uma típica família da burguesia turca, em plena década de 1970, preso entre o fantasma da aristocracia otomana e os apelos da sociedade ocidental

moderna. Noivo de uma outra mulher de mesmo nível social, Sibel, Kemal vê seu destino ser desviado ao apaixonar-se perdidamente por uma prima distante, a jovem Füsün Keskin. O romance, porém, como toda boa história de amor, é impossível – no mínimo trabalhoso –, por ferir as convenções da época. Privado da presença de Füsün (que, mesmo quando está presente, é definida pela ausência antecipada que deixará atrás de si, o que prefigura sua morte prematura), Kemal converte-se, talvez incidentalmente, talvez não, em um colecionador de quinquilharias que lhe devolvem a amada: uma sombrinha, uma garrafa de refrigerante, um brinco, um grampo de cabelo, e – por que não? – 4.213 guimbas de cigarro fumados por ela.

“Recordar é viver” – máxima que o protagonista passará a levar ao pé da letra após obedecer ao instinto desesperado de esconder a sombrinha de Füsün para impedi-la de ir embora, durante o primeiro encontro do casal, na *garçonnière* do Edifício Merhamet. Esse impulso inocente, que evolui para uma espécie de cleptomania, como uma compensação antecipada pela falta de Füsün, é a semente de uma estrambólica e longeva coleção de *souvenirs*, sem maiores consequências para os furtados (por todos, Füsün). Já para Kemal, ela inspira uma não inibidora vergonha, mais tarde transfigurada em orgulho de colecionador, polido pela peregrinação a museus privados e pelo letramento arquivístico. Depois da morte de Füsün, quando o museu já existe, Kemal entende ser imprescindível, ainda, o auxílio luxuoso de um narrador qualificado – Orhan Pamuk – para contar, com justiça, a sua história, que, a despeito das desventuras, ele guarda como feliz.

Os oito anos em que Kemal frequenta a casa dos Keskin, um modesto apartamento em Çukurcuma, não por acaso, distrito de antiquários, no subúrbio de Istambul, naturalmente são os mais produtivos para sua coleção. Trata-se da futura morada do Museu da Inocência, mais do que um cenário circunstancial para os objetos: trata-se de uma **casa**, pois habitada pelas memórias de Kemal, as quais ele, por seu turno, deseja habitar pela eternidade. Em outras palavras, se as memórias habitam a casa, Kemal deseja habitá-la.

Essa alocação doméstica do museu, ou seu *status* nativo de museu-casa, que conformará seus moldes arquitetônicos e museográficos, bem como sua gestão e código de visitação, está implicada em uma bandeira pelos museus pequenos, hasteada pelo escritor Orhan Pamuk. Em 2012, quando da abertura do Museu da Inocência, ele redige o “Modesto manifesto pelos museus”, um conjunto de axiomas

centrados na revalorização das histórias e personagens comuns, assim como de seus microcosmos. Por extensão, da exposição de seus arquivos, a partir de meios estritamente criados pela resolução individual, colocando em xeque o próprio paradigma da validade documental e a noção – topológica (domiciliação) e nomológica (comando), na esteira de Derrida (2001) – de arquivo.

Com o manifesto, Pamuk provoca a eclética comunidade congregada em torno do arquivo – arquivistas, museólogos, historiadores, cientistas da informação, escritores, curadores e artistas – e o público em geral a refletir sobre a realidade de acesso aos museus e demais instituições de memória e cultura controladas pelo Estado, ainda hoje, tão restrita. Pamuk propõe então, com sua fábula, uma saída para esse estado de coisas, análoga àquela sonhada para o último príncipe otomano, convertido em plebeu: restituir o direito e o controle sobre a memória ao indivíduo comum, expresso no **direito ao arquivo**.

Este é o objeto deste ensaio, que buscará aferir se o Projeto Inocência empresta **apenas** uma imagem ficcional ao arquivo, fazendo dele um reflexo intencionalmente distorcido e idealizado da realidade, estimulante para o exercício crítico-reflexivo, mas pouco sintonizado com os impasses concretos da cultura arquivística e patrimonial. Serão brevemente ponderados, assim, alguns dos possíveis impactos do projeto pamukiano para a afirmação desta cultura ao redor do mundo e a propagação de uma maior diversidade de massas memoriais, que, atreladas ou não a arquivos, interviriam para contar a complexidade da história. Nesse mesmo sentido, será também o caso de indagar a viabilidade concreta do convite de Pamuk – quando aclimatada a certas particularidades sociais e econômicas locais – ao retorno aos museus privados, geridos sem a participação do poder público. Para isso, será traçado um oportuno paralelo com a iniciativa do Museu da Pessoa, fundado em 1991, em São Paulo.

A seguir, oferece-se uma visão geral da concepção museográfica do Museu da Inocência – segundo a relação não objetual travada pelo dono com os objetos do acervo – e da dinâmica criada com o visitante, tendo em vista o símbolo anfíbio de museu-casa: lar de uma memória gregária, que se reanima ao **hospedar** outras.

## 1.1 MINHA CASA, SUA CASA

Ao longo dos 83 nichos do Museu da Inocência (os quais correspondem aos capítulos do romance, organizando a narrativa de maneira **atômica**, isto é, teatralizando episódios por meio de objetos, sempre com ênfase em sua singularidade), uma instalação, de inspiração contemporânea, destaca-se: um coração partido de porcelana, o coração de Kemal, suspenso por um fio invisível de nylon, repousa em uma almofada de veludo vermelha, sobre a qual está também um bilhete de cinema. Além da garrafa de Meltem, rival turca da Coca-Cola, há uma fotografia de uma antiga sala de cinema e uma semente de abóbora pendendo no ar (um *snack* típico no país). Ao fundo, está a imagem de uma plateia no cinema, com os olhos vidrados sobre o coração. Ao encará-los, não só cada visitante se reconhece como um dos olhares cravados no coração partido de Kemal, mas também se torna o objeto do olhar. O coração de Kemal torna-se o seu próprio coração.

Dois aspectos parecem se entrelaçar na concepção do 53º nicho: o espelhamento dos espectadores nas histórias de amor do cinema e a capacidade dos objetos, quando olhados, de projetar nossas memórias como um filme.

Nesse *vis-à-vis* com o espectador, em que Kemal fraterniza com cada coração que conhece as dores do amor (ou seja, presumidamente, com todos), a aceitação delas passa também pela constatação de sua universalidade. Essa certeza de ser mais um quando se trata de amor e de tantas outras experiências humanas que conhecem todos os endereços, está, de muitas maneiras, carimbada nos objetos; quanto mais ordinários, mais pessoais eles se tornam, naturalmente porque maior é a sua ocorrência no mundo, e assim sua docilidade à apropriação e à significação. É mais fácil – e provável no mundo comum – apropriar-se de uma garrafa de refrigerante do que de um veleiro, especialmente quando o último já teve um dono. A garrafa será encontrada nos mais diversos lugares e situações, pura e **sem digitais**, destituída de valor material e de memória; logo, maior será sua capacidade de servir inteiramente como receptáculo e veículo de histórias pessoais. A capacidade aqui tem sentido literal de espaço disponível, já que o valor afetivo não precisará concorrer, por assim dizer, com o valor pecuniário, de modo que a memória estará em primeiro plano.

Isso evidencia, portanto, que a relação de Kemal com os objetos não pode ser resumida nos termos de um simples fetiche de colecionador, pois ele se fixa alhures, no próprio âmago dos objetos, ou em sua **inocência**, a qual se traduz, a um tempo, como sua permeabilidade às histórias a que estão vinculados, enquanto matéria, e sua primordial natureza espiritual. A *anima* é anterior ao corpo – a parte quintessencial do ser – e, logo, tem uma existência independente deste. Entretanto, ela conta com o corpo para viver no mundo material, para animar histórias que só podem ser vividas nesta dimensão, e por isso o encarna. De maneira semelhante, os objetos são inerentemente alma, a qual encarna um corpo material, âncora que parece inerte até interagir com a sensibilidade humana, mais precisamente, com um outro corpo que reconheça a alma que os habita. Dessa forma, esta consuma seu destino neste mundo ao emprestar-se a outras vidas, por assim dizer, tal qual um ator, capaz de nos transportar no tempo e no espaço, por meio de outras histórias, para nossas próprias vivências. Quando o escuro da sala de cinema desce sobre a realidade presente, os acontecimentos da tela se tornam, por alguns momentos, a realidade do espectador. Enquanto dura a imersão cinematográfica, alguém duvida – ou procura motivos para fazê-lo – de que a realidade projetada é a realidade de fato? Investindo nessa alegoria, poderíamos dizer que Kemal frequenta a mesma sessão de cinema por 20 anos. Em sua sala *privé*, ele recebe visitantes; cada um, para sua surpresa, vê um filme diferente: o filme de sua vida.

Nessa lógica, merece destaque o lugar **não objetal** dos objetos, já que Kemal não os vê como repositórios inertes e vazios, ou que dependam dos vivos para justificar sua existência, mas seus iguais. Pode-se dizer, sem exagero, que o Projeto Inocência se insurge contra a **coisificação** dos objetos, sua prostituição e servilização, como, via de regra, vemos ocorrer nos ambientes consagrados à memória regulados pelo Estado. Isso encontra amparo na alusão à **Recherche** de Proust, em que, ao reencontrar o antigo mobiliário da falecida Tia Léonie em um bordel, o narrador tem a impressão de vê-los **chorar**. Essa inextricabilidade entre as coisas (o tempo que evocam) e os espaços justifica por que a locação eleita para o museu é a casa de Füsün, afinal, casa é o que ele é.

À vista disso, o próprio sentido de espaço se particulariza, pois a existência e o caráter do museu dependem da matéria que o conforma, ou seja, não é o museu a abrigar os corpos (a cuja reunião se chama coleção), mas é a coleção a abrigar o

museu, ao conjurar a existência desse espaço. Para Pamuk, em verdade, os museus, “quando se removem suas coleções, não são museus, mas simples galerias” (PAMUK, 2012, p. 438, trad. da autora). Fossem outros os objetos, outro seria o museu, tal qual uma casa seria outra se outros fossem seus moradores. Pamuk busca evidenciá-lo ao fazer mudanças periódicas no acervo, acolhendo até mesmo doações de objetos dos visitantes para exposições temporárias.

Ao não colocar em vitrine peças antecipadamente auráticas, quer dizer, de obras de arte e monumentos, mas tão somente coisas que poderiam ser encontradas na primeira residência da esquina – itens de toalete, utensílios domésticos, fotos de família, recortes de jornal, bilhetes de viagem etc. –, o museu conta ainda com a familiaridade prévia do visitante com o acervo. A ideia, aqui, é levá-lo a reconhecer-se como raio de uma totalidade (intuível ou tangível por meio da experiência de amar), conectando-o a seu acervo pessoal de **inocências**: a inocência do cotidiano, a inocência da juventude, a inocência que se renova a cada nova aventura amorosa, a inocência daqueles que não reconhecem a felicidade enquanto ela acontece, e tantas outras. A janela que o museu abre para o infinito particular de um homem comum é também uma janela para a história humana dos afetos, com foco sobre o arquétipo da inocência, embora sem qualquer pretensão à exemplaridade ou à conceptualização. Afinal, que experiência humana é mais comum, sem no entanto jamais se repetir, que o amor? Nesse sentido, o Projeto Inocência é uma ode à indisputável semelhança, tanto quanto à diferença irreduzível entre os amores e os amantes.

O museu tem em seu *hardcore*, portanto, um gesto de reconciliação entre o ordinário e o extraordinário, consoante a própria definição de amor. Decididamente, esse aspecto também tem profunda relação com a escolha de guardar o extraordinário no **frasco** do ordinário: comunicando-se com os visitantes por meio dos objetos partilhados no cotidiano, Kemal pretende pôr a descoberto a unidade maior existente entre todos. Nada parece mais justo, uma vez que o espírito do amor se torna tangível, sobretudo, graças às **impressões** materiais provocadas pelos próprios objetos, os quais, para Kemal – já o sabemos – têm uma essência igualmente espiritual, sendo por ele reputados como imanentemente místicos.

Também se explica, nessa conformidade, que sua auratização aconteça às vistas do visitante, mais exatamente na interação inédita com o corpo e as histórias



de cada um. Ademais, o museu convida o visitante a colaborar com objetos próprios para exposições temporárias, o que o eleva à posição de um hóspede ou sócio, livre para relaxar cerimônias e fazer sua a casa do anfitrião. O museu privado deixa de ser, pois, a moldura de uma individualidade exclusiva e impenetrável, mas inclusiva e hospitaleira de todas as individualidades que se sintam tocadas pela primeira. Pode-se dizer que esse propósito também embasa o culto aos objetos ordinários, amplamente disseminados, em um fenômeno que parece contrariar a conhecida hipótese de Walter Benjamin de que a reprodutibilidade técnica impediria a formação da aura<sup>1</sup>: no Museu da Inocência, quanto mais banais, mais passíveis de auratização.

Ao erguer, não um altar pessoal, mas um museu, para homenagear um acontecimento delicado e insignificante de sua vida ignorada – convidando as experiências de amor e inocência dos visitantes a interagirem com a sua própria –, Kemal abre a casa que um dia abrigou sua vivência feliz, e que passa, então, a abrigar o extravasamento dela, já que, está visto, ela não cabe em si. Por essa razão é que ela pede atravessar e ser atravessada por outras, suscitando encontros incessantes entre o anfitrião e seus diferentes hóspedes, encontros que são como contas que o museu-narrativa vai **coleccionando** em um fio infinito. Assim, a história de amor de Kemal e Füsün viaja – *indoors* – para fora de si mesma, ao conectar-se, em constelação (palavra com sabor benjaminiano), com a história de cada visitante, sendo talvez por isso passível de desdobrar-se, ou seja, de reabrir e perenizar-se a cada nova conexão firmada. Sem pretender ser alçada a arquétipo ou exemplo, nem reconstruir qualquer verdade ou lição sobre o amor, a história de Kemal e Füsün aciona uma espécie de genealogia secreta dos amantes, reafirmando solidariedade justamente àqueles que não sabem se fazer imunes ao amor. Natural que sejam estes também aqueles que, embriagados, não sabem reconhecer a suprema felicidade de amar enquanto ela acontece, em cada instante, portanto não qualificados como conselheiros ou *experts* para ensinamento de futuros amantes. O amor é seu único legado e, por isso mesmo, anfitrião e hóspedes têm muito a compartilhar: a inocência.

---

<sup>1</sup> Cf. o célebre ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936), de Walter Benjamin.

Logo, quando se trata de amor, a inocência é o único segredo que não pode ser guardado, porque é o único a ser dividido. Não à toa, ela é o ponto focal da obra, de maneira a realçar a inexistência de uma sabedoria sobre o amor, porque este paira acima dela, desfazendo-a na mesma proporção em que cresce a necessidade daquele que ama de não confinar sua vivência ao silêncio. (A necessidade humana de falar de amor se torna tanto maior quanto menos ele é compreendido.) Algo, nesse movimento, talvez permita entrever a silhueta da velha *Erfahrung* benjaminiana, como a possibilidade de reconhecimento mútuo entre os indivíduos, nesse caso, ainda que rondado pela chance do ridículo e do absurdo (a começar por nosso impulso de ridicularizar antecipadamente o convite fora de hora e de moda de Kemal). É o que se verifica graças à criação de um ambiente, não apenas literário e abstrato, mas, bem antes, físico e sensorial, que é também uma ocasião oportuna para a reunião: o museu. A não estabilização da obra em um único veículo, a saber, o livro, não é uma extravagância<sup>2</sup>, mas o fato de maior importância do Projeto Inocência no sentido de promover tal reunião, convertendo o transbordamento da vivência em acontecimento estético. Temos, assim, um espaço que pede passagem em um mundo presentista e de desencontros incontornáveis para buscar oferecer, ainda que em simulacro, um tempo do encontro, que aqui só parece existir porque as reminiscências de um tolo de amor têm vez. O projeto parte, então, de uma história fechada para um arquivo aberto, pois, para Kemal, só faz sentido ser feliz **com**, isto é, que sua felicidade não seja apenas passível de memória pessoal (recolha ulterior do sentimento), mas aberta ao manuseio, ao usufruto comum.

A criação, sem metáfora, de um porto para o encontro é, nesse sentido, autoexplicativa: Pamuk não se contentou em imaginá-lo no interior do livro porque sua confiança na partilha passa pela disponibilidade de condições **materiais**, a saber, o espaço e os objetos. Para tanto, ademais, não se pode prescindir da presença do corpo, pois são os sentidos do visitante a interatuar com os objetos, **língua** em que as histórias, para Kemal, são também articuláveis. O compromisso com a produção de uma materialidade geoespacial para o museu revela, então,

---

<sup>2</sup> Conforme o próprio Pamuk, no texto de abertura do catálogo **The Innocence of Objects** (2012), empreitar o museu permitiu-lhe resgatar em si o pintor e estudante de arquitetura que, aos 23 anos, abandonou tudo para escrever. Apesar disso, Pamuk declara que jamais se “livrou do desejo de pintar” (PAMUK, 2012, p. 15, trad. da autora), um desejo que, visivelmente, comparece na criação de uma aventura plástica que fabrica a memória tridimensionalmente.

estar amarrado à premissa-mãe do Projeto Inocência: 1) o espírito existe sem a matéria, mas esta é o que lhe dá alcance para além de si mesmo e o transforma; 2) o espírito impede que a matéria seja um recipiente vazio, à espera apenas de perecer. Assim, a ficção é a alma que não pertence ao corpo do museu, mas que, ao nele se corporizar, pode viver novas histórias, além da de Füsün e Kemal, como um livro que se deixa escrever pelos que o percorrem, sejam eles leitores ou não da obra de papel. De igual maneira, ela dá causa ao museu e inaugura uma linhagem de museus privados sem precedentes. Com essa manobra, Pamuk assegura, entre o livro e o museu, um mutualismo sem dependência, visto que, mesmo na hipótese da leitura ou da visita solitárias, há uma única narrativa, que os interliga<sup>3</sup>.

Por fim, ao corporificar o museu na terceira dimensão, o autor ainda lhe angaria uma posição no painel da memória local e universal. É bastante significativo constatar que o Museu da Inocência tenha se incorporado à paisagem histórica de Istambul, atraindo um influxo crescente de turistas de todas as partes do mundo para uma área desprivilegiada da cidade (Çukurcuma), já que a visita ao local passou a ser tão obrigatória quanto a visita à Santa Sofia ou ao Palácio de Topkapi. Essa livre circulação entre os monumentos da **alta história** e um símbolo da história **menor** sintetiza a contribuição simbólica do Projeto Inocência à restituição do diálogo entre os grandes e pequenos. Sejam uns ou outros, contudo, eles não estão em posição de passiva espera pela mão que escolherá inclui-los ou não; eles são a própria mão que os escreve.

## 2 CASA: FUTURO DOS MUSEUS?

Graças à certificada propriedade sobre o arquivo (a qual se adianta a qualquer ceticismo sobre a legitimidade do direito a ele), é possível, no Projeto Inocência, encenar uma relação íntima e pessoal com o arquivo, muito embora o aspecto legal seja suplementar ao do direito afetivo. Logo, o direito de ser e existir do arquivo pronuncia-se como o próprio direito do indivíduo a ele. A possibilidade de expor o primeiro, ou seja, de afirmá-lo merecedor de encenação, em termos que

<sup>3</sup> Mais recentemente, o projeto multimídia ganhou um catálogo, **The Innocence of Objects** (2012), e um ficciomentário, **The Innocence of Memories**, assinado por Grant Gee (2015), com roteiro de Pamuk. Nele, Pamuk nos permite reencontrar a narrativa sob o ponto de vista de uma espectadora sem envolvimento direto nos eventos narrados, Ayla, amiga e vizinha de Füsün.

emanam do próprio narrador/autor, é a expressão máxima do gozo deste direito. Contribui para o tornar integral e cabal a consumação material do museu (**extraficcional**, ou assim o diríamos), ação que, contemplada com mais vagar, problematiza a dicotomia privado *versus* público, no que respeita aos arquivos pessoais.

Antes de mais nada, meditemos um pouco acerca dela, observando, com curiosidade, como o tema do direito ao arquivo funda a problemática que persiste, até os dias de hoje, confrontando as práticas de captação, gestão e interpretação de fundos arquivísticos. Como é de ampla ciência sobretudo dos pesquisadores de arquivos pessoais – se tomarmos o exemplo emblemático dos arquivos de escritores produzidos ao largo do século 20 –, tal dicotomia já está posta com o primeiro impulso de arquivar, inalienável de um **para quem?**, indistinguível de um **para quê?** Entre esses indivíduos, é especialmente notável o exercício de sociabilidade, afetivo e político, por meio de arquivos abertos e intercambiados (às vezes mais intencionais e voluntários, às vezes menos) – papéis, cartas, documentos, fotos, livros, dedicatórias, críticas literárias, recortes de jornal e até remessas de dinheiro –, o que permite evidenciar mais do que um passatempo ou um capricho vaidoso (embora esses dois componentes também existam), mas um valor pragmático, um modo de viver, tantas vezes para **sobreviver**. Alguns dos dilemas futuros enfrentados pela custódia e guarda dos arquivos já estão, portanto, visíveis em embrião. Levantemos alguns deles ao ar: em termos jurídicos, o valor do arquivo enquanto interesse para os usufrutuários pósteros deve ser tratado como secundário à posse legal do espólio, uma vez considerada que sua existência sempre esteve umbilicalmente ligada à oportunidade de dá-lo a ver a outro(s)? Como aquela produção de arquivo que um dia foi efetivamente partilhada (como mencionado)<sup>4</sup> muda sua reimaginação pelo arquivista, pelo pesquisador, pelo arquiteto, assim como pelos demais profissionais reunidos em torno dele? Todo arquivo privado pode/deve passar a público? Privado é sinônimo de secreto? (se sim, em que

---

<sup>4</sup> Vejamos, a esse exemplo, como a prática de autoarquivamento dos escritores Abgar Renault e Carlos Drummond de Andrade era retroalimentada pelo hábito que um cultivava de colecionar notícias que se relacionassem ao outro, periodicamente remetidas pelo correio. A preocupação com a memória produzida sobre si e com o controle da própria imagem encontrava, assim, um cúmplice, um colaborador, ao mesmo tempo que comunicava afeição/admiração e pretextava diálogos epistolares frequentes. Ver: **Correspondência de escritores**: a carta no arquivo, o arquivo na carta (MARQUES, 2017).

situações?) O estabelecimento de um prazo para a passagem da propriedade intelectual para o domínio público (atualmente, na legislação autoral brasileira, 70 anos)<sup>5</sup> é suficiente para evitar o debate sobre o que pode/deve ser feito público? Quais delicadezas e cuidados as instituições públicas de memória devem apresentar no trato com os arquivos pessoais, tanto para não os trair quanto para não serem traídas por eles? O direito social e cultural às informações contidas no arquivo – que exerce sobre ele uma justa força de atração para a abertura – deve se conciliar ao direito dos mortos a ele, no que concerne aos direitos morais e de personalidade (intimidade, privacidade, nome, imagem, dignidade), defendida por familiares/tutores? Nessa situação, o que tem mais peso, a dimensão privada do arquivo ou a informativa/cultural?<sup>6</sup>

Na obra em tela, sucede à referida encenação do arquivo privado exatamente um convite a circular por ele (o fluxo e a propagação são, nesses casos, palavras de ordem): trata-se de um convite que parece partir do próprio arquivo, que se confia àquele que o ama, como se animado por um princípio inteligente que sorrisse à empreitada do narrador (o que vemos, por exemplo, na recorrência dos acasos em que os objetos chegam até as mãos de Kemal). O direito ao arquivo (de criá-lo e dirigi-lo), somado ao dever/autoridade sobre ele, em vista disso, é ratificado pelo afeto, pela manifestação de uma espécie de melhor interesse do arquivo, da parte do arconte. Imbuir este direito de um caráter afetivo é resguardá-lo de ser violado, ou mesmo desprestigiado, muito embora essa ameaça só exista numa implícita suposição (ameaça, talvez, vinda de certos leitores, formados por uma percepção mais ortodoxa do arquivo). Por conseguinte, não é que o direito ao arquivo esteja imune aos que poderiam relutar em reconhecer sua legitimidade; o arquivo, dentro da obra, já expressa a legitimidade deste direito.

Isso fica estampado na relação de boa vizinhança que ele estabelece com os leitores/visitantes, como se se sentisse premiado com a possibilidade de uma

---

<sup>5</sup> Lei nº 9.610/98, artigo 41: “Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil” (BRASIL, 1998).

<sup>6</sup> Ciente de que muitas dessas perguntas já encontram respostas na lei, bem como opiniões divergentes entre os estudiosos do arquivo, para ericá-las, apoia-se justamente sobre esse não consenso e sobre as particularidades dos casos existentes (documentados ou supostos). O objetivo prioritário e final, no entanto, é perceber como o arquivo privado, em seu ambiente e imaginário, é levado para dentro da ficção em análise.

convivência com outros, de sorte que age com afincos para a favorecer. De outro lado, o arquivo se coloca como autossobrano, livre de condições que lhe sejam externas ou que não passem pelos desejos de seu arconte/titular, para existir. Assim, embora os planos do arquivo fomentem uma abertura – e, onde há abertura, há audiência –, comporta-se como se não fizesse caso da opinião/participação do leitor para se fazerem realidade. Ao performar essa autonomia, que desobriga aqueles que estão em seus entornos, o arquivo busca coerência com seu processo de formação e gestão, mantendo-o em relevo. Desse modo, também, qualquer ir e vir por seus domínios equilibra a vontade que o dono da casa tem de receber e que o visitante tem de visitar (recíproca do convite).

Grande parte da concordância com tal abertura, é claro, vem do fato de que o controle do arquivo repousa nas mãos do titular, estando, por isso, preservado seu caráter de casa, refúgio, reduto, berço, identidade. E, como dito, a atitude honrosa ao arquivo é expor essa face a todos que nele entram.

No Museu da Inocência, o desejo por uma convivência com os visitantes, atualizadora do vivido e zelosa do objeto em vitrine, manifesta-se pela promoção de uma disposição coerente de presença, expressa em um código, também informal e afetivo, mas não menos resolvido, de visitação. O amador, ao colecionar suas memórias, coleciona também as infinitas histórias dos visitantes que aportam em seu museu, descobrindo consolo nas solidões e nos encontros sugeridos por sua singela coleção. Assim, está à vontade para se deixar ficar em seu elemento (seu próprio coração, pelo qual a memória passa uma e outra vez, ou que **recorda**), enquanto deixa a outros. Tece-se aí uma espiral na qual a história de amor de Kemal e Füsün recomeça ao perenizar-se em outra, e outra. Representada no chão do museu, é ela que recepciona o visitante, sendo, dada a sua importância, estrategicamente visível de qualquer ponto dentro dele. A espiral sugere, entre muitos significados, o modo de circulação pelo arquivo baseado na lógica de repetição, conforme a “impressão freudiana” de Derrida, que culmina com o “mal de arquivo”: a possibilidade prazerosa de repisar histórias e seus enunciados, sujeita, no caso, a um “dispositivo monumental” (DERRIDA, 2001, p. 22), que contracenava com o horizonte do limite/fim do arquivo, este, disfarçado de acúmulo (lembramos que o acervo do museu é, segundo seu curador, aberto, receptivo, inclusive, a

contribuições dos visitantes). Nesse sentido, a espiral sugere que o arquivo avança, simultaneamente, em desenvolvimento e desaparecimento.



Figura 1 - A espiral espaço-tempo alinhavando momentos e objetos (vista de cima do museu)

Fonte: PAMUK, 2012, p. 252-253.

**Arquivo-casa** é uma combinação de significantes que, embora hoje possa sugerir uma tensão – já que a produção dos arquivos (na útil definição de Derrida, a perenização de determinados rastros), assim como sua custódia, passa, notadamente a partir da constituição do Estado-Nação moderno, a imbricar-se com a esfera pública –, traduz, ao contrário, um elo original. A condição primeva do arquivo (cuja raiz etimológica grega, *arkhé*, é justamente domicílio, endereço), está profundamente identificada com a casa, uma vez que o suporte arquivístico era alocado nas residências dos magistrados superiores, cuja “autoridade publicamente reconhecida” (DERRIDA, 2001, p. 12) lhes outorgava, acima de tudo, a autoridade hermenêutica sobre eles. Para Derrida, trata-se da dualidade fundante do arquivo: o cruzamento entre *tópos* e *nomos*, o lugar e a lei (DERRIDA, 2001, p. 13-14).

O Projeto Inocência alude a essa raiz, resgatando a dimensão mais propriamente doméstica e familiar da casa, logo, no próprio seio dos acontecimentos enquadrados pela narrativa, pertinentes à vida interior, afetiva, ociosa e – feliz. A História, cuja ambientação costumeira são os campos de batalha e os gabinetes de Estado, à casa torna.

Isso se verifica na medida em que o Projeto Inocência, em tom provocativo, não arvora um esforço de representação de outro episódio **histórico** além do amor, problematizando assim o fato de que, tradicionalmente, os amores não sejam aquilatados como ocorrências de interesse histórico, e tampouco as guimbas de

cigarro da mulher amada ou um ralador de marmelo teriam, no paradigma historiográfico convencional, validade documental. Não, Kemal e Füsün não estão nos livros de história – o Projeto Inocência parece dizer – mas poderiam estar, e seu amor, ordinário e extraordinário, não serve de molde do amor universal, embora toque a universalidade do amor.

Ainda acerca da casa, não se pode esquecer que ela é, entre todos, o palco mais universal e imemorial da história humana, desde sua protoforma, a caverna, reflexo dos instintos de fixação e agrupamento. Nesse sentido, ao revincular o arquivo à casa, o projeto o desvincula da noção de privilégio e exceção com que ele, em seu nascedouro político, confunde-se.

Do arquivo – a casa –, se vai ao mundo, e por isso a obra o figura de maneira tão rica, tridimensional e autofecunda, oportunizando ao público a circulação (ou a sensação vívida dela) por sua propriedade física, epistemológica e afetiva. A convivência e a identificação de Kemal com o arquivo culminam, assim, em uma relação de fusão/síntese com ele, implicando benesses e sacrifícios (e a maior benesse é a existência do próprio arquivo, tanto quanto o seu maior sacrifício). O leitor/visitante, por sua vez, fricciona-se a um arquivo maciço, corpo a corpo, como uma presença que lhe alimenta a vida, isto é, que é assimilada, pelo próprio arquivo, como um **nutriente** bem-vindo.

Em suma, a convenção de que o privado deve se manter inacessível, porque ferido pela publicização, está sustentada por regras flexíveis, na medida em que estas podem ser dobradas, mediante injunções incidentes sobre o arquivo cuja perpetuação é considerada aberração para o narrador. No outro gume da faca, sua ousadia e paixão na tarefa são auspícios de relações renovadoras e inéditas com o arquivo, demonstrando o princípio comum de que a não partilha o entrega mais rapidamente à sua autodestruição. O privado, nessa imagem ficcional, tem o não isolacionismo e o não privilégio por princípios, não só a fim de defender suas prerrogativas em relação ao público/estatal, mas justamente para honrar as ambições privadas, que, em vez de se trancafiarem em si, abrem-se, arrastadas pela ideia de uma desobstrução das memórias individuais, se não por portas e átrios, por inventivas janelas.

Fica claro, portanto, que a imagem fabricada por Orhan Pamuk não deixa de refletir um inquérito à prática estandardizada de constituição e administração de



arquivos. No entanto, isso ocorre de forma indireta; o foco está na legitimidade da gestão individual, “caseira”, dos arquivos pessoais, de modo que estes só mantêm uma relação de alteridade, às vezes de tensão, com os arquivos públicos, na medida em que voltados para si mesmos, para suas proposições – mais ou menos sistematizadas – de aplicação, forma e funcionamento. Em conclusão, a condição de A se distingue da de B na medida em que A é semelhante à A.

O gestor individual, aqui, agencia uma socialização intimista e controlada desses bens pessoais (não podemos nos esquecer, afinal, de que o arquivo **é privado** e de que seu produtor está vivo e ativo), não voltada para as manadas, isto é, para pertenças sociais genéricas (LADDAGA, 2013), mas para outros **indivíduos**. Como vimos, no Museu da Inocência, o anfitrião deseja partilhar vivências, e por isso não se interessa pela exposição de um amor exemplar, tal qual ele seria representado pela abstração faiscante de sensíveis artistas. Ao contrário, ele exhibe objetos elegíveis pela banalidade (a qual, para a memória, é uma dádiva), de maneira que tais vivências possam eventual e espontaneamente se colocar em comunicação, friccionarem-se. A fim de não congestionar esse tráfego do imaterial pelo material, gerador, digamos, da **eletricidade** que alimenta o museu, o código de visitação desencoraja o excursionismo, proibindo as hordas, assim como um bom anfitrião não receberia um número de hóspedes que sua casa não pudesse acomodar confortavelmente. O museu, pequeno e intimista, admite grupos de até 20 pessoas somente, que, em sua primeira visita, gozam de entrada gratuita, caso portem um exemplar do livro. (A última página do livro guarda um espaço para o carimbo de entrada.)<sup>7</sup>

(...) É imperativo que os museus se tornem menores, mais individualistas e baratos. Essa é a única forma para que eles contem histórias em uma escala humana. Museus grandes, com suas portas largas, fazem-nos esquecer nossa humanidade e abraçar o Estado e suas massas humanas. É por isso que milhões de pessoas fora do mundo ocidental têm medo de ir a museus (PAMUK, 2012, p. 56, trad. da autora).

<sup>7</sup> Trata-se de uma crítica que abrange toda a biopolítica do disciplinamento dos corpos – estudada por Michel Foucault em **Vigiar e punir** (1975) – que subjaz à arquitetura em pan-óptico, presente nos espaços controlados pelo Estado, ou seja, quartéis, conventos, fábricas, instituições psiquiátricas, prisões, colégios, museus, entre outros, bem como ao código de conduta imposto ao visitante, em aspectos como *dressing code*, ingresso de entrada, postura corporal e tom de voz, organização em filas etc.

Enfim, em aparente contrassenso, a tese do “Modesto manifesto pelos museus”<sup>8</sup>, escrito por Pamuk, invalida a noção de que a pluralidade e a heterogeneidade estejam necessariamente representadas pelas multidões que abarrotam os museus tradicionais. Entre muitos, todos são **mais um**; tampouco há caso para que se especule nem se afirme o que quer que seja acerca da natureza da multidão, porque números não são pessoas. Desiguais ou iguais, aqui, são assunções livres sobre os vultos nas imagens de circuito interno, ou máscaras homogeneizantes para ranquear pontos turísticos no **Museum Index**, ou ainda para realizar estudos do perfil das audiências na montagem de estratégias comerciais de atração de público.

Entre poucos, em contrapartida, cada um é único, conclusão não baseada em discursos humanistas, mas no fato simples de que ajuntamentos menores dificultam a generalização. Todavia, uma observação ao ativismo de Pamuk pelos museus privados/domésticos – que, por vezes, chega a abeirar-se de uma euforia – é acertada: nada garante que o contato efetivo, isto é, nos termos propostos, dar-se-á entre os poucos, assim como nada o impediria de acontecer entre os muitos. Intencioná-lo, na consignação dramatizada do arquivo, busca, sim, criar condições que inflacionem tais probabilidades (e são elas ora apreciadas em teoria), mas jamais poderia determiná-las.

Para Pamuk, as plantas dos futuros museus são as casas (PAMUK, 2012), e cada um de nós, dono de seus respectivos arquivos, arquitetos dos primeiros. Desse modo, de vantagem elitista, o arquivo passa a ser direito civil e apanágio do gênero humano. Resta perguntar: e se esse *status* defendido para o arquivo individual – sob a produção e custódia do dono – for a possibilidade de um futuro mais longo para o arquivo como o conhecemos? E se puder, ainda, inventar para ele novos vocabulários, novas formas? Essa prática teria o poder, por exemplo, de questionar fundamentos da historiografia tradicional, ampliando searas como a da micro-história? Guardar as experiências cotidianas e comuns poderia se qualificar como um ato emancipatório do indivíduo, denunciando também a negligência estatal para com a memória? Poderia mudar a realidade de acesso aos museus? Poderia

---

<sup>8</sup> “A Modest Manifesto for Museums”, publicado no catálogo **The Innocence of Objects** (PAMUK, 2012).

colocar o arquivo **a salvo** da desmaterialização/virtualização? (Até lá, o café ainda será servido em xícara, ou sorvido sinestesticamente, como imagem-sabor?)

Refinemos o tópico dos muitos e poucos, referidos no manifesto de Pamuk, valendo-nos de dois exemplos concretos em terras brasileiras: um, do museu de memórias, e outro, do museu de arte.

A bandeira pela democratização do direito à memória tem importante referência no Museu da Pessoa, fundado em 1991, em São Paulo (pouco antes do *boom* da internet, portanto). Durante a exposição “Memória & migração”, inaugurou-se um espaço aberto para que qualquer um contasse sua história. A ideia por trás dessa possibilidade, porém, surgiu ainda antes, em 1989, em um projeto de gravação de 200 horas de histórias de vida de judeus imigrantes, intitulado “Heranças e Lembranças: imigrantes judeus no Rio de Janeiro”. O projeto, que ganhou exposição no Museu Histórico Nacional do Rio, converteu-se em livro e em um acervo composto por pastas com as histórias. Conforme ficou registrado, a confirmação da necessidade e potencialidade de um espaço como o Museu da Pessoa veio quando D. Matilde Lajta, uma judia austríaca então com 86 anos, disse: “Preciso agradecer a vocês por este projeto. Porque agora sei que já posso morrer. Tive uma vida interessante, marido, filhas, netos... mas agora sei que minha vida, aquela história que é só minha mesmo, minha alma, agora sei que vai ficar” (MUSEU DA PESSOA, 2021).

Tal qual o projeto pamukiano, o Museu da Pessoa ostenta como **missão** a valorização das histórias individuais como patrimônio da humanidade, apostando em uma produção e curadoria colaborativas, em que qualquer um pode se tornar parte do acervo enviando documentos, imagens e vídeos para as coleções do museu. É expressivo que estas não sejam categorias propostas *a priori*, mas em função dos temas que recorrem nas histórias. A iniciativa pioneira tem na escuta seu **grande valor**, resgatando, por meio de depoimentos – que se tornaram a vitrine do museu –, uma apreciação das raízes da memória na oralidade, e enfatizando a diversidade e o combate à intolerância por colocar em contato “experiências, sentimentos e emoções” de todos os espécimes humanos (MUSEU DA PESSOA, 2021). O museu contabiliza hoje mais de 20 mil depoimentos e já inspirou três museus semelhantes em Portugal, Canadá e Estados Unidos.

Aspectos decisivos o diferenciam, porém, de como o Museu da Inocência se apresenta, entre os quais: 1) trata-se de uma **pessoa jurídica de direito privado**, que, embora goze de patrocínios privados, ainda está submetida ao poder público por meio de lei de incentivo à cultura (MUSEU DA PESSOA, 2021); 2) sua fundação se deu pelas mãos de um grupo de sócios fundadores e 3) ele é exclusivamente virtual. Mais adiante, será comentado como essas marcas contrastam com aquelas encontradas no Museu da Inocência, as quais, ao lado de suas já sabidas especificidades estéticas, fazem dele, para o bem e para o mal, uma realização singular.

Nosso país é palco de outro caso peculiar quando o assunto é o espaço para a exposição de arte: a 28ª edição da Bienal de São Paulo, ocorrida em 2008. A tradição do evento internacional ficou marcada por uma decisão inusitada: manter completamente vazio o 2º andar do pavilhão. De acordo com a curadoria, a intenção da “Planta livre” era metaforizar a “crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que as organizam” (BIENAL.ORG, 2008). A metáfora, entretanto, aparentemente teve efeito reverso: logo no primeiro dia do evento, o pavilhão foi invadido por um grupo de 40 pichadores de rua, que, ultrajados, atacaram a inutilização do espaço e da ocasião entre dizeres como “Abaixo a ditadura”. Para eles, o vazio foi a assinatura do elitismo, reflexo de nossa sociedade excludente, e malbaratou a oportunidade que poucos têm, no presente modelo e sistema de arte, de se fazerem ver e ouvir, enquanto tantos jamais a recebem.

Em ótica superficial, o acontecimento fez da bienal um desastre, o que se agravou com a cobertura midiática sensacionalista e sem reflexão. Analisando-o com frieza, contudo, o gesto da curadoria pode ter alcançado sucesso máximo se seu propósito era mesmo não recalcar, “com mais uma exposição”, “a crise do território da instituição, do modelo, do sistema” artístico e cultural (AGUILAR; MESQUITA, 2013). Aquela que ficou conhecida somente sob a alcunha de “Bienal do vazio” pode ter ainda passado longe de atingir, mesmo com o feliz imprevisto, o alvo colocado em seu título original – “Em vivo contato” –, mas pode ter feito reemergir problemas historicamente levantados pelas vanguardas, a exemplo do que fez Duchamp com seu iconoclástico mictório.

Inserindo o fato ocorrido na reimaginação pamukiana dos espaços museológicos, há muito para pensarmos, se quisermos discutir sua viabilidade concreta, e não somente sua valência simbólica. Primeiro, corroborando o que já sabemos: os grandes museus e espaços tradicionais de memória e arte pertencem aos **muitos da exceção** (poucos). Mas, supondo-se que essas instituições, mantendo intactos os seus moldes, passassem a contemplar, em seu calendário de eventos, grupos e expressões sem campo nem voz no território canônico da arte, o problema da representação estaria solucionado? Retomando o caso da bienal, é digno de nota que, em sua edição seguinte, de 2010, foram convidados a participar oficialmente dela três dos **pixadores** (com x, como eles preferiram) que presenciaram a prisão e a condenação de uma das integrantes do grupo por “dano ao patrimônio histórico e formação de quadrilha” (TOMAZ, 2008). Terá tal inclusão alterado o *status* desses artistas e cidadãos na comunidade? Podemos, de um lado, crer que um passo foi dado. De outro, que a decisão da curadoria foi apenas estratégica – incorporar ao sistema de arte já existente o que ameaçou estremecê-lo, e prestar contas à sociedade.

Seguindo com a teia de especulações, estará a resposta à questão unicamente em colocar **outras gentes** dentro dos museus (atitude que continua a emanar dos forjadores e mantenedores do sistema e do mercado de arte), ou, atendo-nos à premissa de Pamuk para os museus privados/domésticos, em estimular o cidadão a criar os seus próprios? Para tanto, pode ser dada hoje como consolidada a individualidade como um direito universal e consciente? (O protagonista Kemal não parece fazer muito para nos persuadir nesse sentido, já que é discutível que o tipo de individualidade retratada no livro seja mesmo exercício de um homem das massas.) Além disso, sairiam dela os tijolos do museu? E quanto à casa, à morada física? Quantos são aqueles que, no mundo inteiro, têm um teto para chamar de seu?

Um paralelo estreito poderia ser traçado entre a realidade habitacional no Brasil (haja vista os desdobramentos das últimas enchentes neste início de ano, como de hábito), e a Turquia, berço de Pamuk: em Istambul, *gecekondu* é a designação popular para os conjuntos de construções irregulares (similares às favelas), as quais, segundo o historiador turco Kemal Karpat (2009), são a situação de moradia de metade da população da cidade (atualmente, o equivalente a mais de

7 milhões) (KARPAT, 2009). Pamuk, ao detalhar o cenário do bairro popular de Çukurcuma – o mesmo de Chihangir e Firuzaga, por onde sua família passou –, não fala em *gecekondu*, mas comenta que, à exceção de moradores antigos, os imigrantes, em fins dos anos de 1990, eram os ocupantes dessas localidades afastadas do centro e de economia informal, os quais, em busca de aluguéis baratos, mantinham-se em fluxo constante. Pamuk também documenta, em relatos e fotos, os processos sucessivos de construção e reconstrução desses bairros, cuja idade recua a fins do século 19 e passa pela emigração forçada dos habitantes gregos, em 1964 (PAMUK, 2012). Em sua longa peregrinação em busca da sede do museu nessas imediações, tudo o que viu lhe despertou um senso de **nostalgia**, o qual se somou à memória das cenas urbanas e paisagens que, durante sua infância e juventude, ele contemplava, como aspirante a artista plástico (PAMUK, 2012, p. 33). Esse cruzamento entre “o mais novo e o mais antigo”, “o mais fixo e o mais dinâmico”, e por isso também precário, faz o quadro das cidades que o historiador François Hartog chama “genéricas” (HARTOG, 2014, p. 16), quer dizer, aparentemente sem história, categoria em que Çukurcuma pode ser enquadrada, a despeito de ter sido palco de vida de tantos acontecimentos e personagens. Reconhecer o local como patrimônio e, mais do que isso, encontrar-lhe as memórias a partir de um arquivo inventado, mas constituído de objetos e cenas reais, tornou-se o projeto de vida de Pamuk, o qual foi concretizado subjugando o impossível, como seus próprios meios oficiais de divulgação gostam de historiar.

Em vez de restringirmos nossos esforços a questionar se o ativismo do escritor é utópico, **apenas** literário e performático, se está à altura das melindrosas questões sociais, culturais e políticas com que se envolve, coloquemos a reflexão aberta em face de uma realidade mais ampla: a proposta do Projeto Inocência poderia ser replicada na prática, digamos, em outros lugares de precariedade habitacional do mundo, partindo solitariamente de mãos comuns, e fora de uma relação afetiva prévia com uma localização física?

A resposta é não, enfatizando-se que a consumação de um projeto tão ímpar não teria sido possível sem as extraordinárias habilidades imaginativas e plásticas de Orhan Pamuk, combinadas à persistência e coragem em um ambiente politicamente instável e desfavorável às liberdades individuais. De mais a mais, Pamuk jamais poderia tê-lo executado sozinho, apenas como um **romântico** com

uma ideia na cabeça, e sem capital à altura da empreitada (a esse propósito, é de conhecimento público que o escritor investiu parte da vultosa gratificação do Nobel, prêmio que lhe concedido em 2006, pelo romance **Neve**, no projeto). Nesse particular, chama a atenção sua discrição quanto aos seus colaboradores: no catálogo **The Innocence of Objects**, há uma seção final de apenas duas páginas mencionando os arquitetos do museu, Cem Yücel e Gregor Sunder-Plassmann, além de outros parceiros coadjuvantes (PAMUK, 2012 p. 254-255), e um lacônico parágrafo com agradecimentos (PAMUK, 2012, p. 260) seguido de créditos relativos a peças do acervo. Tais nomes são omitidos no site do Museu da Inocência (Masumiyet Müzesi), e tampouco evocados em conferências e entrevistas de Pamuk. Está óbvio que esse silêncio do autor – requisitado, no romance, para ser a pena do protagonista – alimenta a mística encenação de uma atuação solitária, de uma individualidade realizante e independente do poder político e dos monumentos nacionais. Entretanto, se o objetivo de Pamuk era também advogar a viabilidade **prática** dos museus privados/domésticos, a fusão entre a voz e o percurso criativo do escritor empírico, a personagem do escritor na obra e o protagonista Kemal fizeram dele mais bem-sucedido no plano da reflexão e da agitação necessária de campos de conhecimento implicados no fazer museográfico e arquivístico.

### 3 CONCLUSÃO

Orhan Pamuk, com seu excêntrico e ambicioso Projeto Inocência, reclama estatuto **histórico** para as peripécias afetivas do protagonista de seu romance, Kemal Bey, sob a firme crença nas correspondências com as vidas de leitores/visitantes. Ele inventa, assim, uma curiosa maneira de justificar a presença desse indivíduo na história – um museu aberrante –, arconte original e também narrador ativo e vitalício de sua própria história. Com isso, ironiza o desprezo que o indivíduo e as relíquias simples do cotidiano normalmente recebem dos grandes relatos, criando uma obra com personagens **fissionais** que consomem sua existência no mundo real da audiência, habitantes, não sem ironia, de um museu.

Em alguma altura, a empreitada, cuja legenda é uma clara investida contra a monumentalidade – cacarecos de valor sentimental a pedir passagem como arquivos soberanos da memória, de forma a alegorizar o compromisso de devolver voz àquilo e àqueles que sempre estiveram objetificados, ou animados sem a devida

justiça à sua singularidade –, extrapola os contornos de um manifesto estético, tornando-se também político e ético. O projeto passa a se vincular, assim, a um movimento crítico contra a massificada cultura dos museus estatais, apregoando um resgate das narrativas e personagens individuais e da conexão única estabelecida com cada visitante.

A realização de Pamuk, conforme este artigo pôde verificar, rende produtiva ocasião reflexiva sobre o imperativo crítico de fundamentos da cultura histórica e patrimonialística – como o princípio violentamente excludente que norteia a composição da narrativa e identidade nacionais modernas e, nessa conformidade, a seleção dos rastros que darão forma aos arquivos oficiais –, conferindo mais substância a uma causa pela história conjugada em primeira pessoa e pela circulação de massas memoriais outras do que, propriamente, à viabilidade de museus abertos **no fundo do quintal**.

**THE ARCHIVE RETURNS HOME:  
A FICTIONAL PORTRAIT OF THE PRIVATE ARCHIVE IN THE INNOCENCE  
PROJECT, BY ORHAN PAMUK**

**ABSTRACT**

The article frames the Innocence Project – novel (2008) and museum (2012) idealized by Turkish writer Orhan Pamuk as a single project – through which he raises a flag for the common stories and characters, as well as for their respective archives. The Nobel-Prize winner, when designing the Innocence Project, writes “A Modest Manifest for Museums”, in which he advocates the cause of small and domestic museums, managed, equally, by individual hands, without the participation of the public power. It is intended, for now, to offer a view of the aesthetic and political ideation of the project, anchored in principles such as the reappropriation, by the common/anonymous individual, of their right to memory (and, consequently, to the “consumption” of others), and the ventilation of memorial masses that lay open to view little or unknown faces of collective history. Hence, this is an opportunity to weigh the critical-reflective benefit of the Innocence Project for contemporary debates on archives, cultural heritage, cultural representativeness/accessibility, links between history and memory, as well as the practical feasibility, in the proposed molds, of defending the home-based archive.

**Keywords:** Innocence Project. Archive. House. Museum. Memory.



## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson; MESQUITA, Ivo. **30 x bienal**: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. p. 193.

BIENAL.ORG. **28ª Bienal de São Paulo** – Em vivo contato (26 outubro – 6 dezembro de 2008). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/28bienal>. Acesso em: 23 fev. 2021.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa**, Poder Executivo, Brasília, DF, 19 fev. 1998. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm). Acesso em: 01 mar. 2021.

BRASIL. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política de arquivos públicos e privados e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa**, Poder Executivo, Brasília, DF, 8 jan. 1991. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8159.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8159.htm). Acesso em: 1 mar. 2021.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Tradução: Andréa Souza de Menezes *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

KARPAT, Kemal H. **The Gecekondü**: Rural Migration and Urbanization. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Editora, 2013.

MASUMIETI MÜSEZİ (The Museum of Innocence). Disponível em: <http://en.masumiyetmuzesi.org/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

MARQUES, Reinaldo. **Correspondência de escritores**: a carta no arquivo, o arquivo na carta. *In*: DIÁLOGOS: CORRESPONDÊNCIA, PENSAMENTO, CULTURA. São Paulo: Sesc-SP (Centro de Pesquisa e Formação), 28 jul. 2017. p. 1-22. Inédito.

MUSEU DA PESSOA. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/museu-da-pessoa>. Acesso em: 23 fev. 2021.

PAMUK, Orhan. **O Museu da inocência**. Tradução: Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAMUK, Orhan. **The Innocence of Objects**. Translated from the Turkish by Eklin Oklap. New York: Abrams, 2012.

TOMAZ, Cleber. Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal. **G1**, 15 set. 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>. Acesso em: 18 fev. 2021.