

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 45 2013

Anais do Museu Histórico Nacional

MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

CONSELHO EDITORIAL

PRESIDENTE

Vera Lúcia Bottrel Tostes – Ibram/MHN

MEMBROS

Afonso Carlos Marques dos Santos – UFRJ (in memoriam)
Carlos Ziller Camenietzki – UFRJ
Denise Portugal Lasmar – Museu do Índio
Guilherme Paulo Pereira das Neves – UFF
Lorelay Brilhante Kury – UERJ/IOC Fiocruz
Manoel Luiz Salgado Lima Guimarães – UFRJ/UERJ (in memoriam)
Margarida de Souza Neves – PUC-RJ
Maria Beatriz Borba Florenzano – USP
Maria de Lourdes Parreiras Horta
Roberto Conduru – UERJ
Ulpiano T. B. de Meneses – USP

ANAI DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

HISTÓRIA, MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

Edição alusiva ao 50º aniversário da imigração Coreana ao Brasil.
(1963-2013)

Rio de Janeiro, v. 45, p. 1-348, 2013

PRESIDENTA DA REPÚBLICA
Dilma Roussef
MINISTÉRIO DA CULTURA
Ministra Marta Suplicy
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
Presidente Angelo Oswaldo de Araújo Santos
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
Diretora Vera Lúcia Bottrel Tostes

EDITORES

Aline Montenegro Magalhães

Rafael Zamorano Bezerra

COMISSÃO EXECUTIVA

Marcia Mattos (projeto gráfico)

Revisão: Fátima de Souza Oliveira / Fernanda Maria Silveira

Tradução: Nelson Santacla

Diagramação: Avellar e Duarte / Claudia Duarte

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente o pensamento oficial do Museu Histórico Nacional.

É permitida sua reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

CAPA: CAMPOS GERAIS / WASHINGTON DIAS LESSA

M986

Catálogo na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional

Museu Histórico Nacional (Brasil)

Anais do Museu Histórico Nacional – Vol. 1 (1940) –

Rio de Janeiro: O Museu, 1940 –

v.:il.; 23 cm

Annual.

Suspensa a partir do volume 26 (1975). Reiniciado em 1995 com o volume 27.

ISSN 1413-1803

1. Brasil-História. 2. Coreia-História. 3. Patrimônio Cultural. 4. Cultura coreana.

5. Museus. 6. I. Título.

CDD 069.0981

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Vera Lúcia Bottrel Tostes 6

INTRODUCTION

Vera Lúcia Bottrel Tostes 10

PATRIMÔNIO CULTURAL COREANO / KOREAN CULTURAL HERITAGE

ORIGENS COLONIAIS DO PASSADO COLETADO DA COREIA

Hyung Il Pai 19

THE COLONIAL ORIGINS OF KOREA'S COLLECTED PAST

Hyung Il Pai 39

PROTEGENDO O PATRIMÔNIO IMATERIAL: O PAPEL DO CONHECIMENTO DO FOLCLORE NA REPÚBLICA DA COREIA

Roger L. Janelli; Dawnhee Yim 57

SAFEGUARDING INTANGIBLE HERITAGE: THE ROLE OF FOLKLORE SCHOLARSHIP IN THE REPUBLIC OF KOREA

Roger L. Janelli; Dawnhee Yim 69

REPRESENTAÇÕES DO PASSADO EM MUSEUS COREANOS: O CASO DO NATIONAL FOLK MUSEUM OF KOREA (NFMK)

Rafael Zamorano Bezerra 81

REPRESENTATIONS OF THE PAST IN KOREAN MUSEUMS: THE CASE OF THE NATIONAL FOLK MUSEUM OF KOREA (NFMK)

Rafael Zamorano Bezerra 111

METÁFORAS DO OURO: COROAS REAIS DA COREIA ANTIGA

Andrea de Benedittis 139

GOLDEN METAPHORS: ROYAL CROWNS FROM ANCIENT KOREA

Andrea de Benedittis 159

PATRIMÔNIO CULTURAL ALIMENTAR COREANO: KIMCHI E TRADIÇÃO GIMJANG	
Hyeon Mi Chung	179
KOREAN FOOD CULTURAL HERITAGE: KIMCHI AND GIMJANG CUSTOM	
Hyeon Mi Chung	199
A MULTIPLICIDADE CONTEMPORÂNEA DOS SOLDADOS DE LEE	
Giancarlo Cruz	219
THE CONTEMPORARY MULTIPLICITIES OF LEE'S SOLDIERS	
Giancarlo Cruz	243
PRÁTICAS PATRIMONIAIS EM CIDADES E MUSEUS BRASILEIROS	
BATALHA DE REPRESENTAÇÕES DO PATRIMÔNIO: O CASO DO TOMBAMENTO DO CONJUNTO ARQUITETÔNICO E URBANÍSTICO DE SÃO JOÃO DEL-REI	
Denis Pereira Tavares	267
O SPHAN E O DISCURSO SOBRE O ESTILO “BARROCO” NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	
Marília de Azambuja Ribeiro; Angélica Cristina de Paula Botelho	291
MEMÓRIAS DA INDEPENDÊNCIA EM ANOS DE CHUMBO. NOTAS SOBRE A EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – 1972	
Talita Veloso Cerveira	311
MARC FERREZ, GILBERTO FERREZ E OS ÁLBUNS QUE ORGANIZAM O PASSADO	
Maria Isabel Ribeiro Lenzi	333

Apresentação

Vera Lúcia Bottrel Tostes*

A história da institucionalização das práticas patrimoniais do mundo ocidental é bastante conhecida no universo acadêmico brasileiro, principalmente graças ao trabalho de historiadores do calibre de Dominique Poulot e Françoise Choay. No Brasil a trajetória das práticas patrimoniais foi objeto de estudos de historiadores como Márcia Chuva, Lúcia Lippi, Aline Montenegro, Leila Bianchi, entre outros. Todos os autores que se debruçam sobre o tema afirmam que o patrimônio cultural configura-se como um fenômeno mundial, estando relacionado com as transformações dos modos de vida tradicionais e da modernização resultante das revoluções industriais e tecnológicas das últimas décadas.

A característica dessa “razão patrimonial”, usando aqui o termo cunhado por Poulot, leva o filósofo francês Henry Pierre Jeudy a considerar que as cidades modernas, ao passar por processos de revitalização em seus centros históricos, acabam contraditoriamente se tornando mais homogêneas e menos interessantes, configurando aquilo que ele considera uma petrificação e estetização das cidades.

Todavia, a instauração dos patrimônios culturais está intimamente relacionada com os projetos nacionais e políticos de cada país, suas experiências históricas, estratégias de afirmação de identidades, relações internacionais, entre outros. Conhecer as práticas patrimoniais distantes da nossa realidade latino-americana é um caminho para pensar como o patrimônio cultural configura-se como um fenômeno global e local, fruto das relações históricas e políticas que marcam cada nação.

* Museóloga e diretora do Museu Histórico Nacional.

Assim, os *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 45, ano 2013, apresentam um dossiê cuja temática é inédita no Brasil: o patrimônio cultural coreano. A oportunidade é ímpar, uma vez que neste ano comemora-se o 50º aniversário da imigração coreana ao Brasil. O dossiê é formado por textos de autores novos e consagrados como a professora da Universidade da Califórnia, Hyung Il Pai, autora de *Constructing “Korean” origins*, um dos maiores *best-sellers* sobre o patrimônio coreano, e que gentilmente nos autorizou a traduzir um artigo seu para este volume, o pesquisador norte-americano Roger Janelli, a curadora coreana Hyeon Mi Chung, o professor italiano Andrea De Benedittis da universidade de Ca’ Foscari, o filipino Gian Carlo e o pesquisador do MHN e organizador do dossiê Rafael Zamorano Bezerra.

No ano de 2012, o historiador Rafael Zamorano Bezerra foi contemplado com uma bolsa para intercâmbio com o *Korean Folk Museum*, em Seul. Compartilhar conhecimentos possibilitou, além da experiência pessoal do funcionário, o estreitamento das relações museológicas entre as duas instituições. Constitui, portanto, especial satisfação inserir o dossiê dedicado ao patrimônio cultural coreano no volume 45 dos *Anais*, conjugando a celebração do aniversário com o reconhecimento ao acolhimento do funcionário do Museu Histórico Nacional.

Em harmonia com esse dossiê apresentamos artigos sobre práticas patrimoniais em cidades e museus brasileiros, artigos esses enviados gentilmente pelos autores para avaliação dos nossos pareceristas. A leitura do volume abre uma série de possibilidades e estudos sobre a história das trajetórias de patrimonialização em dois países que, apesar de distantes geograficamente, encontram saberes e práticas na visão do patrimônio.

Introduction

Vera Lúcia Bottrel Tostes*

The history of the institutionalization of cultural heritage practices in the Western countries is well known in the Brazilian academic field, mainly due to the work of historians such as Dominique Poulot and Françoise Choay, mandatory references in our museologic field. In Brazil, cultural heritage practices were object of study of historians such as Márcia Chuva, Lúcia Lippi, Aline Montenegro, Lauro Cavalcanti, and others. All of these experts are convinced that cultural heritage is a worldwide phenomenon, related to the changes of the traditional way of life and to the modernization occasioned by the Industrial and the Technological Revolutions that occurred in the last decades.

The main characteristic of this “Cultural Heritage Rationality”, using here Poulot’s term, made the French philosopher Henry Pierre Jeudy state that modern cities become contradictorily more homogeneous and less interesting when their historical centers are modernized and revitalized, defining what Jeudy considers to be a petrification and an aestheticization of the cities.

However, the establishment of cultural heritage is connected to the national and the political projects of each country, their historical experiences, their identity strategies, their foreign affairs, among others. To have the opportunity to know cultural heritage practices distant from our Latin America reality opens a path to think of cultural heritage as a global and local phenomenon, part of the historical and the political relations of each nation.

In this way, the Annals of the National Historical Museum (*Anais do Museu Histórico Nacional*), volume 45, year 2013, introduce an unprecedented file in the museologic field of Brazil: the Korean cultural heritage. This is a singular opportunity since we are celebrating the 50th Anniversary of the Korean Immigration to Brazil. This file is made up of papers written by young and established authors, such as Hyung Il Pai, Pro-

* Museologist and Director of the National Historical Museum.

fessor of California University, author of *Constructing "Korean" Origins*, one of the most important best sellers about the Korean Cultural Heritage. Ms. Pai gently authorized the translation into Portuguese of her paper in order to publish it in this volume of our Annals. This file also contains papers of the American and the Korean researchers Roger Janelli and Dawnhee Yim, the Korean curator Ms. Hyeon Mi Chung, the Italian Professor Andrea De Benedittis from the University of Ca' Foscari, the Philippine Gian Carlo and the NHM's researcher and organizer of this file Rafael Zamorano Bezerra.

In 2012, the historian Rafael Zamorano Bezerra was invited to take part in an exchange research program of the National Folk Museum of Korea (NFMK), in Seoul, as a participant of the Cultural Partnership Initiative (CPI) organized by the Ministry of Culture of Korea. More than just increase the personal experience of our researcher, this share of knowledge allowed the NHM and the NFMK to straighten their partnership. It is a special pleasure for us to have the Korean Cultural Heritage file included in this volume 45 of the Annals, in the year that the Celebration of the 50th Anniversary of Korean Immigration to Brazil is celebrated.

In harmony with this file we also introduce some papers on cultural heritage practices in Brazilians cities and museums, which were submitted to evaluation. The reading of this volume opens up several possibilities for studies and reflections about museums, history, and heritage in these two countries geographically far way from each other, but with many experiences in common when it comes to cultural heritage.

O PATRIMÔNIO CULTURAL COREANO

Origens coloniais do passado coletado da Coreia

Protegendo o patrimônio imaterial: o papel do conhecimento do folclore na República da Coreia

Representações do passado em museus coreanos:
o caso do *National Folk Museum of Korea* (NFMK)

Metáforas do ouro: coroas reais da Coreia antiga

Patrimônio cultural alimentar coreano: *Kimchi* e tradição
Gimjang

A multiplicidade contemporânea dos soldados de Lee

KOREAN CULTURAL HERITAGE

The colonial origins of Korea's collected past

Safeguarding intangible heritage: the role of
folklore scholarship in the Republic of Korea

Representations of the past in Korean museums:
The case of the *National Folk Museum of Korea* (NFMK)

Golden metaphors: royal crowns from
ancient Korea

Korean food cultural heritage: *Kimchi* and
Gimjang custom

The contemporary multiplicities of Lee's soldiers

Origens coloniais do passado coletado da Coreia¹

Hyung Il Pai*

Recebido em: 15/02/2013
Aprovado em: 25/02/2013

Resumo

O presente artigo analisa as primeiras ações de pesquisa arqueológica realizadas na Coreia durante o período da colonização japonesa naquele país. A autora argumenta que a definição do patrimônio cultural coreano, as datações e o modelo de salvaguarda relacionam-se diretamente às ações empreendidas pelos japoneses na península, estando vinculadas à tentativa de construção de uma história em comum entre japoneses e coreanos. Após a independência, em 1945, historiadores, arqueólogos, historiadores da arte, artistas e instituições do governo, bem como o Comitê sobre Propriedades Culturais (*Munhwajae Kwalliguk*), promoveram de forma unânime uma visão autoelogiosa como se fossem eles os responsáveis pela “redescoberta” (*chaepalkyŏn*) da história antiga da Coreia, arte e cultura que tinham sido virtualmente destruídas pelos cinquenta anos de ocupação. Nesse sentido, o patrimônio cultural coreano foi reinterpretado, visando construir uma ideia de antiguidade que diferenciassse coreanos de japoneses, construindo assim uma alteridade racial e cultural.

Palavras-chave

Coreia, Japão, imperialismo japonês, patrimônio cultural coreano, pesquisa arqueológica, identidade nacional.

Abstract

This paper analyses the first archeological researchs conducted in Korea during the Japanese Colonial Era. The author arguments that the classification, dating and safeguarding criteria of the Korean Cultural Heritage have strong links with the Japanese Colonial policies in the Korean Peninsula. These actions had been trying to build a common national history between the Japanese and the Korean people. After the Independence took place in 1945, historians, archeologists, art historians, artists and government institutions, as well as the Committee on Cultural Properties (Munhwajae Kwalliguk) unanimously promoted the self congratulatory view that they were responsible for the “rediscovery” of Korean ancient history, art and culture that had been virtually destroyed by fifty years of colonial occupation. In this sense, the Korean Cultural Heritage was reinterpreted in order to build an antiquity that differentiates Koreans from the Japanese and at the same time promotes a racial and cultural otherness.

Keywords

Korea, Japan, Japan Imperialism, Korean Cultural Heritage, Archeological research, National identity.

No período pós-colonial, alguns dos mais ferrenhos debates dos estudos japoneses e coreanos centraram-se nos conhecimentos históricos de Arqueologia e História da Arte.² Na Coreia do Sul, obras populares que cativaram a imaginação do público afirmam que os “coreanos” são responsáveis por erigir os mais importantes monumentos da cultura japonesa, incluindo os jazigos Kofun, assim como a arte e arquitetura budistas.³ Tais asserções sobre vestígios ancestrais do Japão são feitas sob os auspícios dos Estudos de Interação Cultural Nipo-Coreanos (*Han-il K'yoryu yŏn'gu*). No entanto, “interação” é um eufemismo, uma vez que os historiadores que estudam antiguidades enfatizam primariamente um fluxo unidirecional de impacto cultural⁴ trazido pelos antepassados coreanos, a maioria composta de artesãos, copistas/escribas e peritos religiosos, para a corte Yamato.⁵ Tais argumentos sobre as origens “coreanas” da primitiva monarquia e civilização “japonesas” apoiam-se fortemente sobre hipotéticas migrações ou invasões, porque estudos arqueológicos coreanos ainda estão por comprovar dados sistemáticos ou concretos⁶ que expliquem como os jazigos Koguryŏ, Paekche e Kaya podem ter servido como antecedentes diretos para os dolmens japoneses, as tumbas Yayoi ou os jazigos Kofun. Como resultado, não há como determinar a extensão do poder político-militar dos Três Reinos de Koguryŏ, Paekche e Silla (século I a.C. – século VII d.C.), assim como seus pretensos laços “raciais e culturais” com a arquitetura dos jazigos Kofun e pinturas murais,⁷ como admitem Sue-naga e Inoue,⁸ a não ser estudando os estilos dos utensílios fúnebres tais como espadas, espelhos, equipamentos equestres (Ch'ŏn Kwanu),⁹ ou ornamentos de ouro. Tais achados arqueológicos são amplamente representados, nos dias

* Professora do Departamento de Linguagens da Ásia Oriental e Estudos Culturais da Universidade de California, Santa Barbara. E-mail: hyungpai@eastasian.ucsb.edu.

de hoje, em livros didáticos, exposições em museus e nos noticiários, como sendo as mais importantes evidências científicas para documentar as origens da identidade e etnicidade coreana na antiguidade. Consequentemente, nos últimos sessenta anos, aqueles que trabalham no campo dos estudos coreanos concentraram-se em reescrever o seu passado ancestral, que vem sendo “severamente distorcido” (*Han’guksa woegok*) pelas interpretações coloniais históricas japonesas.¹⁰

Durante a ocupação japonesa da Coreia (1910-1945), proeminentes arqueólogos coloniais e historiadores da antiguidade japoneses como Fujita,¹¹ Imanishi,¹² Shiratori¹³ argumentaram que artefatos e monumentos escavados na Manchúria e na Coreia, pertenceram ao passado pré-histórico “japonês” e, portanto, representaram a antiguidade e as origens imperiais do Japão no nordeste da Ásia.¹⁴ Mesmo no Japão do pós-guerra, tais “origens continentais do estado japonês imperial” continuaram sendo propagadas, mais notadamente reabastecidas pela “teoria dos montadores de cavalos”, de Egami Namio.¹⁵ É importante notar aqui, entretanto, que este vasto cenário do nordeste asiático e seus povos “primitivos” tais como os Paleo-Asiáticos, Tungus e Chōsenjin, segundo Hanihara,¹⁶ apareceram somente pela primeira vez no discurso “japonês”, no final do século XIX e princípio do século XX (Pai, a ser lançado). Este período coincidiu com inspeções conduzidas pelas forças armadas imperiais invasoras japonesas e a divisão de pesquisa da Companhia Ferroviária da Manchúria do Sul (*Mantetsu Chosabu*), que preparou o caminho para o trabalho de campo de antropólogos pioneiros como Torii Ryūzō nas remotas regiões da Mongólia, Manchúria e Sibéria.¹⁷ Assim, as necessidades político-administrativas de incorporar os novos povos “descobertos” ao seu império abriram as primeiras portas para a acumulação de conhecimento histórico, etnográfico e arqueológico, levando à formação do campo de Tōyōgaku.¹⁸ Os principais historiadores e antropólogos japoneses no princípio do século XX – incluindo Shiratori Kurakichi, Yagi Sōzaburō, Torii Ryūzō, Ikeuchi Hiroshi e Tsuda Shōkichi – também enfatizaram que a área dos rios Baixo Amur, Tumen e Sungari tinha sido continuamente ocupada por povos primitivos e pelas antigas civilizações nômades Xiongnu, Puyō, Koguryō e Mongóis; e que portanto, a Manchúria e a Coreia teriam sido as “pátrias pré-históricas” de todas as raças do extremo-orient (Pai, a ser lançado).

Estas teorias raciais *Mansen/Nissen*,¹⁹ que argumentavam a favor das origens comuns dos povos da Manchúria, Coreia (Chōsenjin) e Japão, foram apropriadas por políticos idealizadores de um projeto imperial, no início do século XX, para legitimar as ambições imperialistas japonesas no nordeste asiático. Assim, a elaboração das teorias formadoras do estado japonês²⁰ dependeu da existência histórica de um “clã real imperial” (*tenno shūzoku*), que, conforme migrava pela Manchúria e Coreia, no seu caminho para o Japão, adquiriu sua combinação específica de diversidade racial e também seus traços adaptativos. Estes traços racialmente desejados, como defenderam, serviram de pré-condições que conduziram à formação do povo japonês e sua civilização.²¹ Mesmo no Japão do pós-guerra, as principais evidências para tais teorias migratórias²² têm sido “marcadores raciais” arqueológicos, tais como espadas e espelhos, armaduras de ferro, utensílios de pedra (*sueki*) e equipamentos equestres²³ originários do nordeste do continente asiático.²⁴

No século passado, devido aos vestígios arqueológicos e suas interpretações terem sido críticas para a promoção das identidades “japonesa”²⁵ e “coreana”, a instituição do museu surgiu concomitantemente como o principal fórum para a apresentação oficial da herança cultural e nacional. A origem do Museu Nacional da Coreia data de 1916, quando foi estabelecido o Museu Chōsen Sōtokufu pelo governador-geral japonês. Sua fundação foi precedida por mais de duas décadas de análises histórico-arqueológicas, escavações, pesquisas de coleções em sítios antigos e pré-históricos, monumentos e jazigos na península coreana e na Manchúria.²⁶ Estudiosos pioneiros dos primeiros momentos, tais como Yagi Sōzaburo (1895), Sekino Tadashi (1902), Torii Ryūzō (1895) e Imanishi Ryū (1911), foram respectivamente os primeiros arqueólogo, historiador de arte e arquitetura, antropólogo e historiador antigo a serem enviados para a Coreia e para a Manchúria, a fim de analisar, identificar, fotografar e coletar vestígios ancestrais e pré-históricos coreanos e documentos relacionados.²⁷ A partir do final do anos 1890, seus relatórios de pesquisa revolucionários e comentários sobre as primeiras descobertas de depósitos de conchas, dolmens, ferramentas pré-históricas, vestimentas “exóticas” de povos desconhecidos (*jīnshū*) no extremo-oriental, eram ansiosamente aguardadas pela comunidade acadêmica japonesa e por assinantes dos primeiros jornais acadêmicos de antropologia, arqueologia e história, como *Jinrui gaku zasshi*, *Kokōgaku zasshi* e *Shigaku zasshi*. Detalhados

álbuns fotográficos subsequentes, relatórios de escavações e etnografias também constituíram o início dos campos da arqueologia, etnologia e história da arte na península coreana na virada do século.

Portanto, os estudiosos japoneses foram claramente os primeiros a “descobrir” e a “documentar” a antiga herança material e cultural da Coreia. Ao mesmo tempo, artesãos internacionalmente reconhecidos e criadores do movimento *Mingei* no Japão tais como Yanagi Sōetsu²⁸ e Asakawa Takume²⁹ começaram a admiração, de toda vida, pela arte folclórica coreana. Na verdade, sua paixão por Koryō celadon e artefatos *punch'ŏng* inspirou toda uma nova geração³⁰ de colecionadores de arte asiática fascinados pela arte da cerâmica coreana.³¹ Além disto, estudiosos japoneses e colecionadores, no princípio do século XX, foram os únicos treinados nos métodos científicos de datação, mapeamento, estratigrafia e fotografia, que permitiram a sistemática escavação de fornos e jazigos, produzindo informação tecnológica sobre processos de manufatura até então desconhecidos dos registros históricos tradicionais. Por último, seus extensos conhecimentos de fontes textuais chinesas permitiram a enorme proeza do cruzamento de dados da escultura do período dos Três Reinos com vestígios arqueológicos contemporâneos, como parte de comparações artísticas e culturais com outros sítios de arte budista situados em lugares distantes a oeste, como Longmen, Yungang, Tunhunang e Turfan.

Realizadas por estudiosos japoneses, a classificação e periodização inicial de artefatos e monumentos artísticos, apoiadas por datas absolutas e verificadas por registros históricos, permitiram a sistematização da coleção de arte e arqueologia coreanas pelo Museu Chōsen Sōtokufu. Pouco mais de uma década depois de suas primeiras investigações de arquitetura e arte históricas na península coreana, o Museu Príncipe Yi (*Yi Wang-ga Pang-mulkwan*) tinha acumulado tanto materiais (doados ou comprados) quanto conhecimento suficientes para abrir o primeiro museu colonial no terreno do Kyōngbok Palace (1908). Um desenvolvimento tão rápido do conhecimento coreano, não somente sedimentou o caminho para a apreciação estética e cultural das coleções, como também alavancou o valor de mercado da arte antiga coreana. E não foi surpresa que logo após a assinatura do tratado de protetorado de 1905, colecionadores individuais privados determinados a comprar artefatos coreanos instigaram um indiscriminado roubo de tumbas e contrabando de objetos por meio dos principais portos de Pusan e Sinūiju.³²

As atividades dos saqueadores de túmulos, difundidas por toda a península coreana e pela Manchúria, são bem documentadas. Em muitos relatórios de escavações, pode-se ver referências aos *kem-petai* (polícia militar japonesa) ou fotografias deles tiradas pelos arqueólogos, que de toda maneira pareciam bem agradecidos por sua presença, porque assegurava tanto sua segurança, assim como a dos sítios arqueológicos. É de fato largamente reconhecido entre os estudiosos que o governador-geral Terauchi não teve outro recurso senão decretar as leis e regulamentações de 1916 não só para proteger os vestígios da antiga cultura coreana, como também para prevenir que deixassem o país.³³

As Regulamentações de Preservação das Relíquias e Antiguidades Coreanas (*Koseki oyobi ibutsu hozon kitei*)³⁴ foram decretadas em 1916, ano seguinte ao estabelecimento do Museu Chōsen Sōtokufu. Estas regulamentações são críticas para se entender como, o quê, quando e por quais procedimentos estudiosos japoneses e administradores garantiram que suas pesquisas e coleções fossem registradas, classificadas, preservadas e expostas como parte integral do império colonial japonês.³⁵ A proclamação das regulamentações, por parte do governo-geral, em julho de 1916, foi feita em conjunção com a incumbência dada à comissão do Chōsen Koseki Chosa Ininkai (Comitê de Pesquisa das Antiguidades Coreanas), composto por estudiosos que trabalhavam de perto com o alto escalão da burocracia colonial. Durante o período colonial, estudiosos e burocratas, juntos, foram fundamentais não só para definir o escopo da preservação das ruínas e relíquias, mas também para acelerar os processos envolvidos. Segue-se uma explanação tanto deste Ato³⁶ como da comissão de pesquisa, resumidos pelo professor Sekino Tadashi³⁷ em 1931.

Artigo 1: Vestígios antigos (*koseki*) designados pela presente lei incluem o solo onde se encontram depósitos de conchas e complementos feitos de pedra, osso e chifre; assim como vestígios pré-históricos como cavernas, túmulos antigos, cidades fortificadas, palácios, barricadas, barreiras, estradas, lugares para avisos, locais para colocar sinais de fogo como alerta (faróis), locais de escritórios governamentais, locais de devoção (altares), mausoléus, templos, ruínas de indústrias de cerâmica (fornos), antigos campos de batalhas e outras ruínas, junto com outros locais associados com fatos históricos. Incluídas na categoria de relíquias (*ibutsu*)

estão antigos pagodes, monumentos, sinos, imagens de Buda em pedra ou metal, mastros de bandeiras, lanternas de pedra e outros objetos feitos de materiais para estudo arqueológico, artístico e histórico.

Artigo 2: O governo-geral terá acesso a um registro (*dōroku*), com o propósito de, na existência de ruínas ou relíquias dignas de preservação, sejam elas registradas, depois da devida avaliação nos seguintes pontos: (1) nome, (2) tipo, formato e tamanho, (3) local onde o objeto foi encontrado, (4) nome, endereço e título do proprietário ou pessoa responsável, (5) condição presente, (6) origem e tradição e (7) método de preservação e gerenciamento.

Os artigos 3 a 8 contêm regulamentos que definem que, quando o proprietário ou pessoa responsável por vestígios arqueológicos ou relíquias registradas, queiram alterar a presente condição, consertá-las dispor delas ou provocar alguma mudança que afete sua preservação, deverá obter permissão do governo-geral. Quando uma pessoa descobre alguma relíquia ou vestígio arqueológico, deve imediatamente comunicar à polícia do distrito onde foi encontrada sem alterar sua atual condição, para que o chefe de polícia possa comunicar o assunto ao governo-geral. Quem violar tais regras poderá ser multado em até 200 yens.

Havia também regulamentos para os escritórios da Alfândega, emitidos pelo vice-Governo-Geral em outubro de 1916, para cada diretor de alfândega se prevenir contra quem tentasse, por meio de algum esquema, contrabandear as peças para fora da Coreia, em violação às leis vigentes:

1. Quando o diretor da Alfândega encontrar um artigo que seja reconhecido como perdido por meio de roubo ou de outras causas, ele deve comunicar o fato à polícia.

2. Mesmo que não tenha recebido a instrução mencionada pelas autoridades, o diretor deve decidir se um objeto suspeito de se classificar sob o embargo pode ser autorizado pelas autoridades de ser ou não despachado para fora. Caso não tenha a autorização de exportação, o fato deverá ser comunicado imediatamente ao Governo-Geral.

O vice governador-geral instruía também os funcionários e as chefias dos serviços postais que prestassem a devida atenção para evitar que tais peças pudessem ser despachadas por esta via. Um pacote poderia ser revistado

sempre que necessário e, sempre que um transgressor das leis fosse encontrado, o chefe dos serviços postais deveria comunicar o fato à polícia ou ao governador-geral. Dessa forma, as autoridades tomavam todas as medidas possíveis para evitar que antigas relíquias deixassem o território.

Este breve resumo do que constituíam os regulamentos e leis de preservação cultural do Museu Chōsen Sōtokufu propicia uma surpreendente visão do período colonial. Estas leis detalhadas, definindo o quê e como vestígios e artefatos arqueológicos³⁸ foram registrados, preservados e exibidos como “coreanos”, diretamente desafia o insistente discurso nacionalista do pós-guerra sobre a natureza maldosa do regime colonial japonês, que teria as duas metas afins de não só oprimir o povo coreano como também de privá-lo de sua própria história, herança cultural e mesmo de sua identidade nacional (*minjok malsal*). As leis e regulamentos de preservação cultural revelam não somente a complexidade subjacente de todas as “situações de contato colonial”,³⁹ mas também contradizem a retórica pós-colonial que pintou um retrato simplista do regime colonial japonês como “mal” e dos coreanos como “bons”.

Na independência seguida das duas Coreias em 1945, historiadores, arqueólogos, historiadores da arte, aficionados pela cultura, artistas e instituições do governo, bem como o Comitê sobre Propriedades Culturais (*Munhwajae Kwalliguk*), promoveram de forma unânime uma visão autoelogiosa como se fossem os responsáveis pela “redescoberta” (*chaepalkyōn*) da história antiga da Coreia, arte e cultura que tinham sido virtualmente destruídas pelos cinquenta anos de ocupação colonial. O ideal dos coreanos que sempre tiveram um senso de “consciência histórica nacional” e orgulho de preservar sua herança cultural, foi uniformemente propagado por meio de livros escolares de história e literatura educacional que agora é considerado normal. Porém quando se lê relatos sobre a Coreia na virada do século, as evidências esmagadoras das fotografias, descrições e ilustrações – tanto por missionários e viajantes ocidentais,⁴⁰ como por eruditos japoneses – documentam as ruínas históricas negligenciadas, que se degradavam tanto nas periferias como nas cidades muradas, ao longo das ruas principais e das vias públicas. Todos estes observadores comentavam o “comportamento deploável em geral e o desleixo que se espalhava pela população”⁴¹ que ignorava a destruição e decadência dos monumentos e relíquias históricas ao redor.

Todos estes observadores fizeram comentários sobre “a conduta deplorável e a má vontade geral entre o populacho,”⁴² que ignorava a destruição gradativa das relíquias e monumentos em torno deles. Mesmo quando se leva em conta os comentários tendenciosos desses relatos – afinal, eram feitos por indivíduos que não disfarçavam seus sentimentos de superioridade cultural, assim como as claras intenções relativas à sua “missão civilizatória” ao ir para a Coreia – fica difícil encontrar evidências contrárias. Não há nada originado no conhecimento *yangban* que demonstre que eles possuíam algum conceito de “origens pré-históricas” ou orgulho no “lugar nacional” ou mesmo “objetos étnicos de arte”. Em sua reverência por santuários ancestrais e pela propagação dos ritos e rituais confucionistas, a elite *yangban* no início do período colonial continuava preocupada com as mesmas buscas tradicionais de seus antecessores da dinastia Yi.⁴³ Tais práticas religiosas precisavam da manutenção física das tumbas ancestrais de Kija, Tan’gun, de vassalos de mérito e dos jazigos reais Yi somente.

O edital Chōsen Sōtokufu de 1916 revela que, para o governo coreano de pós-guerra, as categorias de monumentos representativos do passado coreano que valiam a pena preservar, como templos, esculturas budistas, portões e muros de cidades (documentado em volumes como *Komunhwa ch’ong-gam* [Álbum Completo da Cultura Antiga Coreana])⁴⁴ não eram sequer invenções “coreanas”. Estas designações eram, de fato, categorias de monumentos e museus derivadas de arqueólogos e historiadores da arte japoneses cuja experiência de campo estava sedimentada por seus trabalhos de escavação de sítios pré-históricos, templos, palácios e castelos, na reconstrução do passado do Japão.⁴⁵ O exemplo mais evidente seria a categorização de depósitos de conchas como vestígios antigos (*koseki*). Tais depósitos estariam entre os recursos mais importantes porque, ao final do século XIX, a datação da cronologia do início pré-histórico do Japão era baseada inteiramente nas cerâmicas dos períodos Jomon e Yayoi, periodização que teria sido datada por meio de escavações estratigráficas.⁴⁶

Assim, os primeiros arqueólogos japoneses que conduziram expedições na Coreia no final do século XIX e princípio do século XX, impuseram seu sistema de avaliação ao determinar “o significado histórico” dos vestígios arqueológicos coreanos. Como resultado, quase um século mais tarde a enumeração das antiguidades e relíquias coreanas oficialmente sancionadas

tem inegável paralelo com a listagem colonial.⁴⁷ Além disso, a terminologia japonesa⁴⁸ sobreviveu intacta em termos tais como *kukbo* (*kokuhō*) para “tesouros nacionais”, *yumul* (*ibutsu*) para “ruínas culturais e relíquias” e *ch’ŏn nyŏn kinyŏom-mul* (*tennen kinnen butsu*) para “monumento natural pitoresco” (árvores, montanhas e lugares pitorescos). Além disso, tais sistemas de valor e significado continuaram garantindo a pessoas influentes do mundo intelectual pertencentes a comitês governamentais o poder de direcionar a percepção geral do que é “original” e historicamente valioso.⁴⁹

A importância política da arqueologia é também um legado herdado do período colonial. Por exemplo, as idas e vindas dos arqueólogos e suas escavações eram manchetes de artigos de primeira página dos jornais no período colonial.⁵⁰ De fato, durante o apogeu do império japonês, entre os anos 1920 e 1930, eruditos proeminentes tais como Hamada Kosaku e Harada Yoshito, antropólogos especialistas nas eras Kofun, bem como da China Antiga, eram reconhecidos mundialmente e tratados como dignitários, convidados para eventos sociais aos quais compareciam governadores, membros de ministérios, do corpo diplomático e até mesmo visitantes da realeza estrangeira.⁵¹ Viajavam em grande estilo, acomodados luxuosamente em trens e navios, hospedavam-se nos melhores hotéis Yamato em todos os cantos do império japonês, desde Pusan até Porto Arthur. Seu status de VIPs se devia, sem dúvida, ao fato de serem “autoridades” capazes de identificar, escavar e avaliar os “tesouros do extremo-orient”. Arqueólogos como relações-públicas do passado oriental enterrado eram considerados trunfos vitais para a manutenção e propagação da “imagem culta”⁵² do império colonial japonês. Em 1930, todos os principais centros administrativos japoneses ostentavam museus⁵³ – de Taipei a Lusun, P’yŏngyang a Seul, Kaesŏng a Kyŏngju.

Seu legado escrito consiste de extraordinários catálogos de museus, portfólios coloridos e relatórios detalhados de escavações encontrados em coleções de livros raros no Japão, Coreia e Estados Unidos. Considerando os preços exorbitantes que estes livros, ainda encontrados em lojas de livros usados, alcançam hoje em dia no Japão, é evidente que os arqueólogos tinham acesso aos melhores papéis, técnicas gráficas e equipamentos fotográficos e de mapeamento da época. Desnecessário dizer, o apoio entusiástico do Museu Chōsen Sōtokufu aos projetos de pesquisa arqueológica,⁵⁴ atividades de preservação, restauração e construção, não teria sido possível se o

governo colonial não tivesse colocado à disposição, altos recursos financeiros destinados à pesquisa cultural sobre antiguidade e preservação. A pesquisa arqueológica, as coleções de arte e a construção de museus eram características constitutivas do império colonial japonês no leste da Ásia.

Na medida que o império colonial japonês e seus eruditos foram responsáveis por estabelecer o primeiro sistema de museu na Coreia, seus antecedentes “coloniais e culturais” comuns⁵⁵ determinaram como a tradição “coreana” continua a ser documentada, classificada e apresentada ao público hoje em dia. O que raramente é mencionado na literatura pós-colonial de história da arte é que “coleccionar cria o gosto”.⁵⁶ Consequentemente, entender a articulação estética e o desenvolvimento histórico do “passado coletado da Coreia” é importante para expor como o turismo e o mercado comercial das tradições são ainda manipulados pelos órgãos nacionais de turismo nos dois lados do estreito do Japão. Por exemplo, é evidente que durante o período colonial a maioria dos catálogos dos museus japoneses⁵⁷ e trabalhos de história da arte, concentraram-se na promoção da arte e da arquitetura dos Três Reinos, em grande parte porque arqueólogos pioneiros como Umehara Sueji, Sekino Tadashi e Akio Koizumi⁵⁸ eram particularmente apaixonados pelas classificações das cerâmicas Silla e Kaya; pelas joias Kofun, como coroas, brincos e equipamentos equestres; esculturas budistas Paekche; arquitetura Silla em pedra de pagodes, lanternas e templos; e as pinturas em tumbas Koguryō. Sem dúvida, sua fascinação pelo período dos Três Reinos era devido ao paralelo artístico que arqueólogos e historiadores da arte observaram em seus correspondentes na primitiva capital Heian, de Nara. O historiador de arte Sekino Tadashi estava convencido que o apogeu da arte coreana⁵⁹ foi sintetizado na arte budista Silla, culminando com Sōkkuram e Pulguksa.⁶⁰ O interesse acadêmico e estético dos estudiosos japoneses do princípio do século XX no período dos Três Reinos foi instrumental, na promoção da herança do passado da Coreia, como uma reflexão “primária” ou um “repositório” da então antiga “pátria” (*hurusadō*) perdida, de tradição budista e artística japonesa.⁶¹ Os milhões de turistas japoneses que visitam a Coreia aderiram mais ou menos a essa noção; e a indústria do turismo no Japão e na Coreia, continua a propagar por meio de livros-guia uma ideia de Coreia representada pelos jazigos de Kyōngju e vestígios arqueológicos budistas, primeiramente admirados e fotografados por Sekino, há noventa anos.

Finalmente, de forma individual ou coletiva, os sentimentos e a ideologia anti-japoneses determinaram como pesquisa histórica e arqueológica colonial japonesa ainda hoje é vista na Coreia.⁶² Por exemplo, documentos como relatórios de escavação colonial e catálogos de museus, que em minha opinião demonstram a primeira descoberta acadêmica sistemática de estudo, preservação e reconstrução dos vestígios históricos e culturais, são lidos sob uma luz completamente diferente por eruditos proeminentes. Hwang Su-yŏng, antigo diretor do Museu Nacional (1972-1974) e um dos mais eminentes historiadores de arte budista da Coreia do Sul, usou precisamente as mesmas fontes para seu livro *The Destruction of Korean Cultural Relics under Japanese Colonial Rule*.⁶³ Seu título claramente representa a opinião expressa de maneira ampla por acadêmicos coreanos, cuja meta é desacreditar a validade histórica dos primeiros trabalhos de pesquisas coloniais japonesas.⁶⁴ Acho sua “teoria do saque”⁶⁵ um tanto tênue, na medida em que as coleções de museu abrigadas no Museu de P’yongyang,⁶⁶ no Museu Nacional em Seul⁶⁷ e nas filiais de Kyŏngju e Puyŏ dão um testemunho silencioso, porém poderoso, do contrário, na medida em que a maioria do material escavado e relacionado ao período colonial pertencente aos sítios arqueológicos mais conhecidos da Coreia, ali permanecem. Os relatórios meticulosos de pesquisa dos estudiosos coloniais, na forma de relatórios publicados de escavações, fotografias *in situ*, construção de museus e restauração de monumentos, constituem evidências finais irrefutáveis de que não era de seu interesse pilhar a Coreia. Como pioneiros e exploradores do *Tōyō gaku* (estudos do leste da Ásia), eles mesmos estiveram diretamente envolvidos na acumulação de conhecimento e foram participantes do ambicioso projeto de “documentar” o “passado imperial coletivo do Japão” no nordeste da Ásia.⁶⁸

Os últimos cinquenta anos de ofensas e acusações sobre objetos irrecuperáveis, desaparecidos há muito tempo, obscurece ainda mais a questão central a ser considerada – se Japão ou Coreia deveriam ser herdeiros, por direito, dessas coleções coloniais. Como venho tentando demonstrar é um legado entrelaçado e intrinsecamente complexo, que remonta a mais de cem anos atrás. A “propriedade” cultural repousa essencialmente sobre a questão: “Quem é o legítimo ou ilegítimo herdeiro dos artefatos e vestígios arqueológicos?” Deveriam ser os japoneses, na medida que seus estudiosos descobriram e identificaram primeiro a arte “coreana”? Ou as reivindicações e os “direitos

nativos” têm precedência? O estudo do processo de museumificação⁶⁹ na Coreia é indispensável para desembaraçar os debates nacionalistas em relação à evolução dos primeiros estados e reinos da Coreia/Japão, porque tais localizações “imaginadas”⁷⁰ de fronteiras culturais e raciais antigas não foram promovidas, mas primeiro codificadas por meio de coleções de museus ligadas a leis de preservação e regulamentações referentes a monumentos históricos.

Quando consideramos o papel central do museu na “objetificação” e “codificação” da herança artística e cultural de uma nação nos dias de hoje,⁷¹ podemos também começar a entender porque na década passada o edifício do Museu Nacional veio a simbolizar a alma torturada do povo coreano. Em 1986, na pressa de encontrar um espaço público apropriado, em um lugar central, o antigo Museu Chōsen Sōtokufu foi reformado para ser o novo edifício do Museu Nacional. Em consequência, em uma virada irônica do destino, autoinduzida pelo orgulho nacional coreano e pela ganância pelos dólares turísticos dos Jogos Olímpicos de Seul, objetos ancestrais vistos como os mais valiosos símbolos tangíveis do orgulho e identidade coreanos, foram abrigados no edifício mais odiado do país, cheio de memórias coloniais. Depois de mais de uma década de cáusticos debates sobre identidade,⁷² Kim Yōng-sam finalmente cumpriu seu compromisso de campanha quando, no dia 15 de agosto de 1995, o edifício do Museu Nacional foi cerimonialmente demolido, em um evento noticiado internacionalmente, marcado especificamente para comemorar o cinquentenário da independência da Coreia do Japão. Visto que como instituição o museu representa níveis diversos de significados – um local cerimonial nacional, um depósito de herança ancestral, o portador de padrões estéticos nacionais, um centro de pesquisa, um empreendimento comercial – acredito que este estudo abrirá novos caminhos para entender como a identidade de uma nação é formada, articulada e manipulada no mundo de hoje.

NOTAS

1. Este artigo foi gentilmente cedido para publicação e tradução para o português pela Universidade da Califórnia (Berkeley, EUA). O texto que deu origem à presente tradução foi publicado sob o título: *The Colonial Origins of Korea's Collected Past*. In: PAI, Hyung Il & TANGHERLINI, Timothy R. (Ed.). *Nationalism and the Construction of Korean Identity*. Berkeley: Institute of Asian Studies, 1998. p. 13-33. Outras versões deste artigo foram apresentadas no encontro anual da Associação Antropológica Americana, no hotel São Francisco Hilton, em novembro; e no Centro para Estudos Coreanos, da UCLA, em dezembro de 1996. No primeiro evento, foi incluído no painel *Paisagem*

Colonial: Reflexões nas Aspirações de Modernidade sob o Regime Japonês. Na UCLA, foi parte de um simpósio intitulado *Forças de Tradição na Coreia Moderna*.

2. HATADA, Takashi. *Nihonjin no Chōsenkan* (Japanese View of Korea). Tóquio: Keisō Shobō, 1969. Ledyard, Gari. *Galloping along with the Horseriders: Looking for the Founders of Japan*. *Journal of Japanese Studies* 1, 2, p. 217-254, 1975.
3. CH'ŌN Kwan-n et al., eds. *Ilbon munhwaŭi wōllyurosōŭi pikyo Han'guk munhwa* (Comparative Korean-Japanese Cultural Relations regarded as the Roots of Japanese Civilization), ed. Tong-buk Asea Yōn'gu (Northeast Asia Research Institute). Seul: Samsōng ch'ulp'ansa, 1984. HONG, Won-t'ak. *Relationship between Korea and Japan in the Early Period*. Seul: Ilsimsa, 1988.
4. KIM, Chōng-hak. *The Prehistory of Korea*. Traduzido por Richard Pearson e Kazue Pearson. Honolulu: University Press of Hawai'i, Kim T'ae-jun et al., 1991. *Hanil munhwa kyoryu-sa* (History of Korean-Japanese Cultural Relations). Seul: Minmun-ko, 1978.
5. CH'OE CHAE-SŌK. *Paekche ūi Taehwa Wae wa Ilbon munhwa kwajōng* (Paekche and the Development of Wa Japan). Seul: Ilchisa, 1990.
6. Sem tumbas datadas de maneira confiável e identicamente, ou materiais escavados gravados em ambos os lados do estreito do Japão que possam ligar “emigrantes” com seus pertences, não podemos inferir laços “reais” ou “raciais” baseados em vagas noções arquitetônicas e comparações estilísticas (CHŌN Kwan-n et al., 1984. p. 576-644).
7. A maioria dos trabalhos de arqueólogos e historiadores de arte da Coreia do Sul na classificação de dolmens (Kim e Yun, 1967), espadas de bronze (Yun Mu-byōng, 1987), pontas de flechas (Ch'oe Sōng-nak, 1982), desenhos em bronze (Kim Yang-ok, 1981), espelhos (CHŌN Yōng-nae, 1977), figuras dos jazigos Silla (Ch'oe Pydng-hōn, 1982), têm muito poucas datas absolutas (datação de carbono) com as quais trabalhar (CH'OE Sōng-nak, 1982). A preocupação com a busca de fontes de materiais de “origens coreanas” conduziu a uma natureza altamente subjetiva do que constitua marcadores raciais coreanos na pré-história (KIM Wōl-lyong, 1986). A meta de isolar “artefatos raciais coreanos” levou muitos arqueólogos a ignorar informações de sepultamento associadas: construção arquitetônica, locais de sepultamentos, período de tempo, assim como outros artefatos relacionados, tais como: escudos, botões, acessórios e também as referências das cerâmicas, que são completamente diversas do material escavado nas tumbas sul coreanas. Faltam a estes estudos também referências de cruzamento de dados com as fontes textuais chinesas ou informações correlatas sobre escavações de assentamentos, que poderiam fornecer contextos sociais e culturais que refletissem no conjunto do complexo cultural. Tal informação, “descontextualizada” portanto, não pode ser vista como fonte confiável para documentar o passado.
8. MASAO, Suenaga.; MITSUDA, Inoue. *Takamatsuchō hekiga kofun* (Painted Tombs of Takamatsu). Tóquio: *Asahi Shinbun-sha*, 1972.
9. CH'ŌN Kwan-N et al., eds. *Ilbon munhwaŭi wōllyurosōŭi pikyo Han'guk munhwa* (Comparative Korean-Japanese Cultural Relations regarded as the Roots of Japanese Civilization), ed. Tong-buk Asea Yōn'gu (Northeast Asia Research Institute). Seul: Samsōng ch'ulp'ansa, 1984. O interesse de antropólogos, historiadores e arqueólogos em revelar o antigo passado coreano, encontra paralelo, nas invasões militares do nordeste asiático, com o sino-japonês e russo-japonês no fim do século XIX e princípio do século XX. Minha pesquisa aponta que todas as teorias populares atuais das origens raciais e das classificações étnicas começaram no início do período colonial. Elas incluem as origens Tungus/Dongyi de todas as raças do extremo-oriental incluindo os chineses, mongóis e japoneses; *Mansenshi* (história da Manchúria e Coreia como entidade única); e a *Nissen dōsoron* (origem ancestral comum das raças do Japão e da Coreia). Durante a ocupação colonial da Coreia (1905-1945), o argumento de que coreanos e japoneses eram descendentes do mesmo ancestral racial na pré-história apoiou a política de assimilação (*dōka*) no estudo imposto de língua, religião e história japonesas.

10. YI Man-yŏl. Ilche kwanhakcha dŭŭi singminji sagwan (The Colonial Historiography of Japanese Government Scholars). In: Yi, U-sŏng, e KANG, Man-gil, (Eds.). *Han'guk ŭi yŏksa insik* (The Historical Consciousness of Korea), pt. 2. Seul: Ch'angjak kwa pip'yŏng, 1976. p. 500-521. No último século, prestou-se muita atenção nas inscrições da estela do rei Kwanggaet'o (414 d.C.), "redescoberta" pelos japoneses em Jian no final do século XIX. A história centenária e contestada deste monumento (WANG, 1984) está ligada não só à história circumspecta da documentação da estela, na medida em que os registros obtidos a partir da fricção dos relevos foram levados por um militar japonês para o Japão, mas também à questão sobre a precisão dos registros de texto e de datas. Os historiadores coreanos, muitos dos quais acham que estas inscrições foram falsificadas, ainda discutem que a existência de Mimana, um military fora de função de Wa, que ocupou parte do sul da península da Coreia dos séculos III a V d. C., foi fabricada (YI, Chin-hee, 1991; CH'ŌN, Kwan-u, et al., 1974; YI, Chong-uk, 1992, p. 197). Eles insistem que os conteúdos desta estela monumental eram parte de uma conspiração histórica elaborada para achar um precedente antigo para justificar a ocupação pelo Japão, não só da Manchúria, mas também de toda a península da Coreia.
11. RYŌSAKU, Fujita. *Chōsen kōkogaku kenkyū* (Study on Korean Archaeology). Tóquio: Takagiri Shoin, 1948.
12. RYŌSAKU, Fujita.. Op. cit, 1948.
13. SHIRATORI, Kurakichi. *Saigai minzokushi kenkyū* (A Study of Races beyond the Borders). v. 1 e 2. Tóquio: Iwanami Shoten, 1986.
14. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: The Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. In: BARMÉ, Gerarmie (Ed.). *East Asian History*, 7. Canberra: Institute of Advanced Studies, Australian National University, 1994. p. 25-48.
15. EGAMI, Namio. In: *Memoirs of the Research Department of the Tōyō Bunko*, 23. Tokyo, 1964. p. 35-70. EDWARDS, Walter. Event and Process in the Founding of Japan: The Horse-rider Theory in Archaeological Perspective. *Journal of Japanese Studies* 9, 2, p. 265-295, 1983.
16. HANIHARA, Kazuro. The Origins of the Japanese in Relation to Other Ethnic Groups. In: PEARSON, Richard et al (Eds.). East Asia. In: *Windows on the Japanese Past: Studies in Archaeology and Prehistory*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1986. p. 75-83.
17. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: The Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. In: Gerarmie Barmé (Ed.). *East Asian History*, 7. Camberra: Institute of Advanced Studies, Australian National University, 1994. p. 25-48.
18. YOSHIKAWA, Kōjirō. *Tōyōgaku no sōshishatachi* (The Founders of East Asian Studies). Tokyo: Kōdansha, 1976.
19. INABA, Iwakichi. *Mansenshi ronsō*: Inaba Iwakichi kanreki kin-nen (Anthology of Mansenshi: Commemorative Volume in Honor of Inaba Iwakichi's Sixtieth Birthday). Keijō: Chōsen Insatsu Kabushiki Kaisha, 1938.
20. OKA, Masao et al. *Nihon minzoku – Bunkano genryūto Nihonkōkano keisho* (The Origins of the Japanese People=The Origins of Civilization and the Formation of the Japanese State). *Minzoku gaku kenkyū* 13, 3, 1948. p. 207-277.
21. É minha opinião que o contínuo senso de competição por supremacia moral e legitimidade histórica com o Japão no fim do século XX vem sendo empreendido sobre uma pátria antiga e mítica em comum, agora denominada como o original reino de origem "Shamanística Tungusica/Coreana" (KIM, Wöl-lyong, 1986). Pesquisas de acadêmicos coreanos ligando os antigos jazigos imperiais às suas "origens coreanas" na península, são especialmente direcionadas a derrubar a centenária imagem mítica construída cuidadosamente do legado imperial Meiji (GLUCK, 1992) nacionalista e

- centrado no imperador, traçando as origens sagradas do Japão e uma contínua linhagem de dois mil anos (BEFU, 1993; FUJITANI, 1993).
- OKA, Masao et al. *Nihon minzoku – Bunkano genryūto Nihonkokkano keisho...* Op. cit. p. 207-277.
22. KURIHARA, Tomonobu. *Jōdai Nihon taigaikankei no kenkyū* (Studies on the External Relations of Ancient Japan). Tóquio: Yoshikawa Kōbunkan, 1978. HIGUCHI, Takayasu. Relationships between Japan and Asia in Ancient Times. In: PEARSON, Richard et al (Eds.). *Windows on the Japanese Past: Studies in Archaeology and Prehistory*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1986. p. 121-125.
 23. SAITO, Tadashi. *Kodai Chōsen bunkato Nihon* (Ancient Korean Culture and Japan). Tóquio: Tokyo Taigaku Shuppan Kai, 1981. ODA, Fujio. *Kyushū kokōgaku kenkyū* (A Study of Kyushu Archaeology). Tóquio: Gakuseisha, 1983. TADASHI, Nishitani. *Kodai Chōsento Nihon* (Ancient Korea and Japan). Tóquio: Meishō Shuppan, 1990.
 24. MIKAMI, Tsugio. *Kodai tōhoku ajiashi kenkyū* (A Study of the Ancient History of Northeast Asia). Tóquio: Yoshikawa Kōbunkan, 1966.
 25. EDWARDS, Walter.. Buried Discourse: The Toro Archaeological Site and Japanese National Identity in the Early Post-War Period. *Journal of Japanese Studies* 17, 1, p. 1-23, 1991.
 26. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: The Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. In: BARMÉ, Gerarmie (Ed.). *East Asian History*, 7. Camberra: Institute of Advanced Studies, Australian National University, 1994. p. 25-48.
 27. Datas indicam quando os acadêmicos primeiro chegaram à Coreia.
 28. YANAGI, Soetsu. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tóquio: Kodansha International, 1984.
 29. ASAKAWA, Takume. *Chōsen togi meiko* (Nomenclature of the Pottery of Chōsen). Tóquio: Kogei Kankokai, 1935.
 30. YANAGI, Sōetsu. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tóquio: Kodansha International, 1984.
 31. Gompertz, G. St. G. M. *Celadon Wares*. Londres: Faber, 1968.
 32. TADASHI, Sekino. *Ancient Remains and Relics in Korea*: Efforts toward Research and Preservation. Apresentado na Fourth Biannual Conference of the Institute of Pacific Relations, Hangchow, 1931.
 33. CSTF (Chōsen Sōtokufu).. 1924. *Koseki oyobi ibutsu tōroku taichō chōshōroku* (Catalogue of Registered Ancient Remains and Relics). Keijō: Chikazawa Insatsu. FUJITANI, Takashi. Inventing, Forgetting, Remembering: Toward a Historical Ethnography of the Nation State. In: BEFU, Harumi (Ed.). *Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity*. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1993. p. 77-106.
 34. As fontes primárias para estas regulamentações são: (1) Promulgações de Leis Culturais e Regulamentações (Chōsen koseki oyobi ibutsu) publicado pelo Chōsen Sōtokufu, série de publicações e catálogos das filiais Kyōngju e Seul do Museu Chōsen Sōtokufu (1918-1939), Relatório Anual de Escavações (16 volumes) e séries de Relatórios Especiais de Escavações Arqueológicas (1914-1940) emitidas pelo CSTF, Comissão para Investigação de Ruínas Históricas (Chōsen Koseki Chosa linkai). Publicações sul coreanas de pós-guerra incluem a *Preservação e administração de relíquias culturais* e o *Catálogo completo de relíquias culturais* (MCKG, Munhwaja-Kwalligulc, 1964).
 35. Curiosamente, estas mesmas categorias “coloniais japonesas” e processos são replicados mais de sessenta anos depois, na promulgação do primeiro ato sobre relíquias culturais na República da

- Coreia (10/1/1962) pelo Comitê para Preservação de Propriedades Culturais (Munhwajae Kwalliguk [MJKG, 1941]).
36. CSTF (Chōsen Sōtokufu).. *Koseki oyobi ibutsu tōroku taichō chōshōroku* (Catalogue of Registered Ancient Remains and Relics). Keijō: Chikazawa Insatsu, 1924.
 37. Sekino era professor da Universidade Imperial de Tóquio. Como principal autoridade em arte e arquitetura japonesa, foi enviado à Coreia em 1902 para documentar as ruínas arquitetônicas. Ele também teve um papel ativo como especialista de história da arte chinesa, especializado na dinastia Han, ruínas do período (Rakurō) Lelang (SEKINO, 1930), assim como arte e cultura dos Três Reinos (SEKINO, 1932). Também fez enormes esforços administrativos, para restaurar e preservar antigas ruínas arquitetônicas coreanas como Sökkuram e Pulguksa (CSTF), ao longo do período colonial. Aqui, tomei a liberdade de alterar levemente sua apresentação, editando partes do seu texto em inglês para tornar mais acessível aos leitores. Os artigos completos de suas conferências sobre o assunto foram incluídos nos procedimentos da Quarta Conferência Internacional, promovida pelo Instituto de Relações do Pacífico, ocorrido em Hangzhou, em 1931 (SEKINO, 1931). O documento original tem aproximadamente 300 páginas com formulários de registro, listas de ruínas e relíquias registradas e coordenadas governamentais, bem como as suas histórias.
 - TADASHI, Sekino. *Ancient Remains and Relics In Korea... Op. cit.*
 38. De acordo com extensivos registros que o Museu Chōsen Sōtokufu publicou em 1924, em menos de dez anos registraram um total de 193 ruínas cobrindo todas as treze províncias (CSTF, 1924).
 39. STOCKING, George W. *Colonial Situations*. Madison: Wisconsin University Press, 1991.
 40. BISHOP, Isabella. *Korea and Her Neighbours*. Tóquio: Charles Tuttle, 1986.
 41. Id. Ibid.
 42. RYŌSAKU, Fujita. Chōsen no koseki chōsa to hozon no enkaku (The Process of the Preservation and Research of Korean Ancient Monuments). In: *Chōsen Sōran (Korea Almanac)*. Keijō: Chōsen Sōtokufu, 1933. p. 1027-1047.
 43. DEUHLER, Martina. *The Confucian Transformation of Korea: A Study in Society and Ideology*. Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University Press, 1992.
 44. Estas séries se assemelham muito aos volumes intitulados *Chōsen koseki zūfu* (Álbum de Monumentos e Locais Antigos Coreanos), publicado em quinze volumes entre 1915 e 1935, em suas provas, fotografias e explicações (CSTF, 1915-1935).
 45. TAKAHASHI, T. e AMANO, Y. *Hakutsusareta Nihonshi* (Excavated Japanese History). Tóquio: Bungeisha, 1988.
 46. Edward Morse, um zoólogo americano que ensinou na Universidade Imperial de Tóquio, é reconhecido como o primeiro arqueólogo japonês a escavar os depósitos de Ōmori em 1877 (BLEED, 1986. p. 58).
 47. CSTF (Chōsen Sōtokufu). *Chōsen koseki zūfu* (Album of Ancient Korean Sites and Monuments). 15 vols. Keijō: CSTF, 1915-1935.
 48. CSTF (Chōsen Sōtokufu). *Chōsen hōmotsu, koseki, meishō, tennenkinenbutsuhyōyan* (Korean Treasures, Ancient Remains, Famous Sites, and Natural Wonders). Keijō, 1937.
 49. MJKG. Ver Munhwajae Kwalliguk.
 50. *Manchuria Daily News*. Exemplares de suplementos mensais, 1 mai. 1927. p. 15-16.
 51. Munhwajae Kwalliguk (Office of Cultural Properties) (MJKG). *Munhwajae ch'onggye yoram* (The Complete Catalogue of Cultural Remains), ed. Munhwajae Kwalliguk. Seul, 1964.

52. Munhwajae Kwalliguk (Office of Cultural Properties). *Munhwajae yŏn'gu siponyŏnsa* (The Fifteenth Anniversary of the Research Institute of Cultural Remains). Seul: Kyemyŏngsa, 1992.
53. Id. Ibid.
54. TADASHI, Sekino.. op. cit. 1931.
55. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: The Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. Op.cit., 1994.
56. ELSNER, John; CARDINAL, Roger. *The Cultures of Collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
57. CSTF (Chōsen Sōtokufu).. *Hakubutsukan chinretsuin zukan* (Museum Exhibitions Catalogues). 12 vols. Keijō: CSTF, 1918-1938.
58. KOIZUMI, Akio. *Chōsen kodai isekino henreki* (My Travels to Ancient Korean Sites). Quioto: Taikō Shuppan, 1986.
59. Embora Sekino fosse um excelente acadêmico, não levou em consideração a “transformação confuciana” (DEUHLER, 1992) da sociedade dinástica Yi e sua troca de crenças religiosas e de cultura que foi, de fato, responsável pelo descaso dos antigos templos budistas encontrados em ruínas em princípios dos anos 1900 (CSTF, 1938).
60. Sōkkuram e Pulguksa, extensivamente restaurados por arqueólogos e engenheiros japoneses, representam os dois símbolos mais amplamente divulgados para o turismo coreano. Sekino supervisionou a restauração de ambos (CSTF, 1938). O primeiro, reconstruído entre 1913-1928, custou a fenomenal soma de 33.350.000 yens, ao longo de dezesseis anos. A restauração do último levou onze anos (1918-1928), ao custo de 48.560.00 yens. Outras restaurações incluem os Portões Sul e Leste em Seul, jazigos de Silla e Paecke e grandes templos como Kūmsansa (1919-1928) (SEKINO, 1931. op. cit. p. 19-20).
61. O interesse de antropólogos, historiadores e arqueólogos em revelar o antigo passado coreano encontra paralelo nas invasões militares do nordeste asiático com o sino-japonês e russo-japonês no fim do século XIX e princípio do século XX. Minha pesquisa aponta que a popular teoria atual das origens raciais e das classificações étnicas, todas começaram neste início do período colonial. Elas incluem as origens Tungus/Dongyi de todas as raças do extremo-oriental incluindo os chineses, mongóis e japoneses; a *Mansenshi* (história da Manchúria e Coreia como uma única entidade); e a *Nissen dōsoron* (origem ancestral comum das raças do Japão e da Coreia). Durante a ocupação colonial da Coreia (1905-1945), o argumento de que coreanos e japoneses eram descendentes de um mesmo ancestral racial na pré-história apoiou a política de assimilação (*dōka*) no estudo imposto de língua, religião e história.
62. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: The Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. Op.cit., 1994. MAN-YŎL, Yi. Ilche kwanhakcha dūi singminji sagwan (The Colonial Historiography of Japanese Government Scholars). U-SŎNG, Yi; MAN-GIL, Kang (Eds.). In: *Han'guk ūi yōksa insik* (The Historical Consciousness of Korea), pt. 2. Seul: Ch'angjak kwa pip'yŏng, 1976. p. 500-521.
63. De acordo com Yi Ku-yŏl, autor de *The Tortuous History of Korea's Cultural Relics* (1996), seu livro foi inspirado pela leitura da exposição das notas do professor Hwang Su- yŏng's (HWANG, 1973). Ilchegi munhwajae p'ihae charyo (The Destruction of Cultural Relics under Japanese Rule). *Kogo Misul* (Archaeology and Art), 22 (número especial).
64. Yōksa Hakhoe. Han'guksa ūi pansŏng (Reflections on Korean History). *Han'guk Yōksa Hakhoe*. Seul: Shingu mun-hwasa, 1973.

65. YI, Ky-yöl. *Han'guk munhwajae sunansa* (The Tortuous History of Korea's Cultural Relics). Seul: Tolbege, 1996.
66. FORMAN, Werner.; BARINKA, J. *The Art of Ancient Korea*. Praga: Artia Prague, 1962.
67. YI, Man-yöl. Ilche kwanhakcha düüi singminji sagwan (The Colonial Historiography of Japanese Government Scholars). YI, U-söng; KANG, Mangil (Eds.). In: *Han'guk üi yöksa insik* (The Historical Consciousness of Korea), pt. 2. Seul: Ch'angjak kwa pip'yöng, 1976. p. 500-521.
68. TANAKA, Stefan. *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*. Berkeley: University of California Press, 1993.
69. WATSON, Rubie. Palaces, Museums, and Squares: Chinese National Spaces. *Museum Anthropology* 19, 2. p. 7-19, 1995.
70. ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Edição revisada. Londres: Verso, 1993.
71. CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
72. KIM, Yong-sam. *Könmul ün sarajödo yöksa nün namnunda* (Though the Building Is Gone, History Remains). Seul: Umjiginün Ch'aek, 1995. SIN, Yong-ha. Ku ch'ongdokpu ch'öngsa chölgö haeya handa (We have to destroy the former Chösen Sötokufu building!). *Yöksa Sanch'aek*, novembro, p. 25-29, 1991.

The Colonial Origins of Korea's Collected Past¹

Hyung Il Pai*

Received on: 15/02/2013

Accepted on: 25/02/2013

Abstract

This paper analyses the first archeological researchs conducted in Korea during the Japanese Colonial Era. The author arguments that the classification, dating and safeguarding criteria of the Korean Cultural Heritage have strong links with the Japanese Colonial policies in the Korean Peninsula. These actions had been trying to build a common national history between the Japanese and the Korean people. After the Independence took place in 1945, historians, archeologists, art historians, artists and government institutions, as well as the Committee on Cultural Properties (Munhwajae Kwalliguk) unanimously promoted the self congratulatory view that they were responsible for the "rediscovery" of Korean ancient history, art and culture that had been virtually destroyed by fifty years of colonial occupation. In this sense, the Korean Cultural Heritage was reinterpreted in order to build an antiquity that differentiates Koreans from the Japaneses and at the same time promotes a racial and cultural otherness.

Keywords

Korea, Japan, Japan Imperialism, Korean cultural heritage, Archeological research, National identity.

In the postcolonial period, some of the most contentious debates in Korean and Japanese studies have centered on archaeological, art historical, and historical scholarship.² In South Korea, popular works that have captured the imagination of the public assert that “Koreans” are responsible for erecting the most important monuments representative of Japanese culture, including Kofun burials and Buddhist art and architecture.³ Such claims about Japan’s ancient remains are often made under the rubric of Korean-Japanese Cultural Interaction Studies (Han-il K’yoryu yŏn’gu). In reality, however, “interaction” is a euphemism, since historians who study antiquity primarily emphasize a unidirectional flow of cultural impact⁴ brought over by their Korean ancestors who comprised the majority of artisans, scribes, and religious experts to the Yamato court.⁵ Such arguments for the “Korean” origins of “Japanese” early civilization and kingship rely heavily upon hypothetical invasions or migrations because Korean archaeological studies have yet to reveal any systematic or concrete data⁶ that explain how Koguryŏ, Paekche, and Kaya burial forms could have served as direct antecedents for “Japanese” dolmens, Yayoi tombs, or Kofun burials. As a result, there is still no way of determining the extent of political and military power of the Three Kingdoms of Koguryŏ, Paekche, and Silla (c. 1st c. A.D. – 7th c. A.D.) as well as their purported “racial” and “cultural” ties to Kofun burial architecture and mural paintings⁷ other than by studying⁸ the styles of burial goods such as swords, mirrors, horse equipment,⁹ or gold ornaments. Such archaeological finds are widely represented today in textbooks, museum exhibitions, and news media as constituting the most important scientific evidence for documenting the origins of Korean ethnicity and identity in antiquity. Consequently, in the last sixty years, those working in the field of Korean studies have concentrated on rewriting

* Professor at the Department of East Asian Languages and Cultural Studies, University of California, Santa Barbara. E-mail: hyungpai@eastasian.ucsb.edu.

their ancient past, which they regard as “severely distorted” (*Han’guksa woegok*) by Japanese colonial historical interpretations.¹⁰

During the Japanese occupation of Korea (1910-1945), prominent Japanese colonial archaeologists and ancient historians (Fujita, 1948,¹¹ Imanishi, 1936,¹² Shiratori, 1986¹³) argued that artifacts and monuments excavated in Manchuria and Korea belonged to the “Japanese” prehistoric past and therefore represented Japan’s antiquity and imperial origins in Northeast Asia.¹⁴ Even in postwar Japan, such “continental origins of the Japanese imperial state” continued to be propagated, most notably refueled by Egami Namio’s “horse-riders’ theory”.¹⁵ It is important to note here, however, that this vast northeast Asian landscape and its “primitive” peoples such as the Paleo-Asiatics, Tungus, and Chōsenjin¹⁶ had only first appeared in “Japanese” discourse in the late nineteenth and early twentieth centuries (Pai, forthcoming). This period coincided with surveys conducted by invading Japanese imperial armies and the research division of the South Manchuria Railroad Company (Mantetsu Chosabu), who had paved the way for the fieldwork of pioneering anthropologists such as Torii Ryūzō in remote regions of Mongolia, Manchuria, and Siberia.¹⁷ Thus, the administrative and political necessities of incorporating newly “discovered” peoples into their empire opened the first doors to the accumulation of historical, ethnographic, and archaeological knowledge leading to the formation of the field of Tōyō gaku.¹⁸ Leading Japanese historians and anthropologists in the early twentieth century – including Shiratori Kuraki-chi, Yagi Sōzaburō, Torii Ryūzō, Ikeuchi Hiroshi and Tsuda Shōkichi – had also emphasized that the area of the Lower Amur, Tumen, and Sungari rivers had been continually occupied by “primitive peoples” and the ancient civilizations of the nomadic Xiongnu, Puyō, Koguryō, and Mongols and that therefore Manchuria and Korea had been the “prehistoric homelands” of all Far Eastern races (Pai forthcoming).

These *Mansen/Nissen* racial theories¹⁹ that argued for the common origins of Manchurians, Koreans (Chōsenjin), and Japanese were seized by empire-building politicians to legitimize early-twentieth-century Japan’s imperialistic ambitions in Northeast Asia. Thus, the construction of Japanese state formation theories²⁰ depended upon the historical existence of an “imperial royal clan” (*tenno shūzoku*) who, as they migrated through Manchuria and Korea on their way to Japan, acquired their distinct combination of racial diversity and adaptive traits. These racially desirable traits, it was argued, served as the preconditions leading to the formation of the Japanese people and its civilization.²¹ Even in postwar Japan, the main evidence for

such migration theories²² has been archaeological “racial markers” such as swords and mirrors, iron armor, stoneware (*sueki*) and horse equipment²³ originating from the northeast Asian continent.²⁴

In the last century, because archaeological remains and their interpretations were critical in the promotion of both “Japanese”²⁵ and “Korean” identity, the institution of the museum has concomitantly emerged as the main forum for the official presentation of national and cultural heritage. The origin of the National Museum of Korea dates to the 1916 establishment of the Chōsen Sōtokufu museum by the Japanese governor-general. Its founding was preceded by more than two decades of archaeological and art historical surveys, excavations, and research collections into prehistoric and ancient sites, monuments, and burials in the Korean Peninsula and Manchuria.²⁶ Early pioneering scholars such as Yagi Sōzaburo (1895), Sekino Tadashi (1902), Torii Ryūzō (1895), and Imanishi Ryū (1911) were the first archaeologist, art and architectural historian, anthropologist, and ancient historian respectively to be sent to Korea and Manchuria to survey, identify, photograph, and collect Korea’s prehistoric and ancient remains and their related documents.²⁷ Beginning from the late 1890s onward, their groundbreaking research reports and commentaries on the first discoveries of shell mounds, dolmens, prehistoric tools, and “exotic” customs from unknown peoples (*jīnshū*) in the Far East were eagerly awaited by Japan’s academic community and subscribers to Tokyo’s earliest scholarly anthropological, archaeological, and historical journals such as the *Jinruigaku zasshi*, *Kokōgaku zasshi*, and *Shigaku zasshi*. Subsequent comprehensive photographic albums, excavation reports, and ethnographies also constituted the beginnings of the fields of archaeology, ethnology, and art history on the Korean Peninsula at the turn of the century.

Clearly, then, Japanese scholars were the first to “discover” and “document” Korea’s ancient and cultural material heritage. At about the same time, internationally recognized artisans and founders of the *Mingei* movement in Japan such as Yanagi Sōetsu²⁸ and Asakawa Takume²⁹ began their life-long love affair with Korean folk art. Indeed, their passion for Koryō celadon and *punch’ŏng* ware inspired a whole new generation³⁰ of Asian art collectors’ fascination with Korean pottery art.³¹ In addition, Japanese scholars and collectors in the early twentieth century were the only ones trained in the scientific methods of dating, mapping, stratigraphy, and photography that permitted the systematic excavations of kilns and burials yielding technological information about manufacturing processes previously unknown from traditional historical records. Finally, their extensive knowledge of Chinese textual sources enabled

the enormous feat of cross-dating Three Kingdom sculpture to contemporaneous archaeological remains as part of artistic and cultural comparisons with other Buddhist art sites situated as far west as Longmen, Yungang, Tunhuang, and Turfan.

Japanese scholars' initial classification and periodization of artifacts and artistic monuments supported by absolute dates and verified by historical records enabled the systematic collections of Korean art and archaeology by the Chōsen Sōtokufu museum. Little more than a decade after their first archaeological and art historical investigations into the Korean Peninsula, the Prince Yi Museum (*Yi Wang-ga Pangmulkwon*) had accumulated both enough materials (donated and purchased) and knowledge to open the first colonial museum on the grounds of Kyōngbok Palace (1908). Such rapid development of Korean connoisseurship not only paved the way for the aesthetic and historical appreciation of collections but also boosted the market value of Korean ancient art. It came as no surprise that soon after the 1905 protectorate treaty was signed, private individual collectors bent on acquiring Korean artifacts instigated indiscriminate grave looting and smuggling of objects through the major ports of Pusan and Sinŭiju.³² The widespread activities of grave looters all over the Korean Peninsula and Manchuria is well documented. In many excavation reports, we can see either references to *kem-peitai* (Japanese military police) or photographs of them taken by archaeologists who by all accounts seemed grateful for their presence because it ensured their own safety as well as that of the site. It is in fact widely acknowledged among scholars that Governor-General Terauchi had no recourse but to enact the 1916 laws and regulations not only to protect Korea's cultural remains but also to prevent them from leaving the country.³³

The Regulations of the Preservation of Korea's Ancient Remains and Relics (*Koseki oyobi ibutsu hozon kitei*)³⁴ were enacted in 1916, the year following the establishment of the Chōsen Sōtokufu museum. These regulations are critical to understanding how, what, when, and by what procedures Japanese scholars and administrators ensured that their research and collections were registered, classified, preserved, and exhibited as an integral part of the Japanese colonial empire.³⁵ The government-general's proclamation of the regulations in July 1916 was made in conjunction with the charge given to the commission of the Chōsen Koseki Chosa Ininkai (Research Committee of Korean Antiquities), composed of scholars who worked closely with the higher echelons of colonial bureaucracy. During the colonial period, scholars and bureaucrats together were instrumental not only in defining the scope of the preservation of remains and relics but in expediting the processes involved. The fol-

lowing is an English explanation of both this comprehensive act³⁶ and the research commission as summarized by Professor Sekino Tadashi³⁷ in 1931:

Article 1: Ancient remains (*koseki*) as designated by the present law include the land containing shell mounds, and implements made of stone, bone and horn, as well as such prehistoric remains as caves, ancient tombs, town fortresses, palaces, barricades, barrier gates, roads, sites of posts, stages for setting signal fires (beacons), sites of government offices, sites of shrines, mausolea, temples, ruins of ceramic industries (kilns), old battlefields, and other ruins, together with other sites associated with historical facts. Included in the category of relics (*ibutsu*) are old pagodas, monuments, bells, stone and metal images of Buddha, flagpole supporters, stone lanterns, and other objects that may be made of materials for historical, artistic, and archaeological study.

Article 2: The Government-general is to be provided with a kind of ledger (*dōroku*), for the purpose of having ancient remains and relics worthy of preservation registered duly after an investigation on the following points: (1) name, (2) kind, shape, and size, (3) the place where the object was found, (4) name, address, and title of owner or person in charge, (5) present condition, (6) origin and tradition, and (7) method of management and preservation.

Articles 3 to 8 contain provisions that, when the owner or a person in charge of ancient remains and relics registered in the ledger wishes to change their existing condition, repair them, dispose of them or undertake some change that will affect their preservation, he must obtain permission from the Government-general. When a person discovers ancient remains or relics he must report to the police in the district in which they were found within three days without changing their existing condition so that the chief of police may report the matter to the Government-general. A person who violates the foregoing two provisions is to be fined yen 200 or less.

There were also regulations issued to Customs House Officers by the Vice-Government-general in October 1916 to each director of customs to guard against ignorant schemers of who might attempt to export them out of Korea in violation of the laws:

When the director of the Custom House finds an article which is recognized to fall under the description of one reported by the authorities to have been lost through thievery or other causes, he must report the fact to the police.

Even if he has received no such instruction as mentioned from the authorities, the director must find out whether an article that is suspected of failing within a classification under the embargo is permitted by the authorities to be shipped out or not. In the event no [export] permit was obtained... he must report the fact to the Government-general immediately.

The Vice-Governor-general also instructed the postmasters of all post offices to pay reasonable attention to prevent the shipment of articles under ban by means of parcel post. A parcel could be requested to be opened whenever it was necessary, and whenever a violator of the law was found, the postmaster had to report to the police or to the Governor-general. In this manner, the authorities have taken all possible measures to prevent ancient relics from leaving Korea.

This brief summary of what constituted Chōsen Sōtokufu cultural preservation laws and regulations provides surprising insight into the colonial period. These detailed laws defining what and how remains or artifacts³⁸ became registered, preserved, and displayed as “Korean” directly challenges the prevalent postwar nationalistic trope about the evil nature of the Japanese colonial regime, which had focused on the twin goals of not only oppressing the Korean people but also depriving them of their history, cultural heritage, and national identity (*minjok malsa*). The cultural preservation laws and regulations reveal not only the underlying complexities of all “colonial contact situations”³⁹ but also contradict postcolonial rhetoric that has painted a simplistic portrait of the Japanese colonial regime as “evil” and Koreans as “good”.

In both Koreas following independence in 1945, historians, archaeologists, art historians, cultural aficionados, artists, and government institutions such as the Committee on Cultural Properties (Munhwajae Kwalliguk) unanimously promoted the self-congratulatory view that they were responsible for the “rediscovery” (*chaepalkyŏn*) of Korean ancient history, art, and culture that had been virtually destroyed by fifty years of colonial occupation. The ideal of Koreans who had always possessed a sense of “national historical conscious” and pride in preserving their heritage was uniformly propagated through history textbooks and educational literature and is now taken for granted. But when one reads accounts of Korea at the turn of the century, the overwhelming evidence from photographs, descriptions, and illustrations – by Western travelers and missionaries⁴⁰ as well as Japanese scholars – documents the neglected historical ruins that were falling apart both on the outskirts of cities, inside occupied city walls, and alongside major streets and thoroughfares. These observers all commented on the “general deplorable behavior and the wide-spread malaise

among the populace”,⁴¹ who ignored the destruction and decay of historic relics and monuments all round them.⁴² Even when one takes into account the biased nature of these reports – after all, they were produced by individuals who did not disguise their feelings of cultural superiority as well as their clear intentions concerning their “civilizing mission” for coming to Korea – one is hard pressed to find evidence to the contrary. There is nothing originating with traditional *yangban* scholarship to demonstrate that they possessed any concept of “prehistoric origins” or pride in “national place” or even “ethnic art objects”. In their reverence for ancestral shrines and propagation of Confucian rites and rituals, the *yangban* elite in the early colonial period remained preoccupied with the same traditional pursuits as their Yi dynasty predecessors.⁴³ Such religious practices required the physical maintenance of the ancestral tombs of Kija, Tan’gun, merit subjects, and Yi royal burials only.

The 1916 Chōsen Sōtokufu edict reveals that the postwar Korean government’s categories of monuments representative of the Korean past worthy of preservation such as temples, Buddhist sculptures, and city walls and gates (documented in tomes such as the *Komunhwa ch’ong-gam* [Complete Album of Ancient Korean Culture])⁴⁴ were not “Korean” inventions at all. These designations were in fact museum and monument categories derived from Japanese archaeologists and art historians whose field experience was grounded in their own excavations of prehistoric sites, temple estates, palaces, and castles in the reconstruction of Japan’s past.⁴⁵ The most obvious example would be the categorizing of shell mounds as an ancient remain (*koseki*). Shell mounds were among the most important resource because, in the late nineteenth century, the dating of Japan’s early prehistoric chronology was based entirely on Jomon and Yayoi pottery periodization that had been dated by stratigraphic excavations.⁴⁶

Thus, the earliest Japanese archaeologists who conducted surveys in Korea in the late nineteenth century and early twentieth century imposed their value system in determining the “historical significance” of Korea’s remains. As a result, nearly a century later, today’s enumerations of officially sanctioned Korean ancient remains and relics bear undeniable parallels to colonial listings.⁴⁷ Furthermore, Japanese terminology⁴⁸ has survived intact in such terms as *kukbo* (*kokuho*) for “national treasures”, *yumul* (*ibutsu*) for “cultural remains or relics”, and *ch’ŏn nyŏn kinyŏmom-mul* (*tennen kinnen butsu*) for “natural scenic monument” (trees, mountains, and scenic places). In addition, such arbitrary systems of value and meaning have continued to

grant a few influential figures in academia belonging to government committees the power to govern people's perceptions of what is "original" and historically valuable.⁴⁹

The political importance of archaeology is also a legacy inherited from the colonial period. For example, archaeologists' comings and goings as well as their excavations made front-page news in colonial-period newspaper articles.⁵⁰ Indeed, in the 1920s and 1930s, during the heyday of the Japanese empire, prominent scholars such as Hamada Kōsaku and Harada Yoshito, who were world-recognized archaeologists of the Kofun era as well as of ancient China, were treated as dignitaries and were invited to social functions attended by governors, cabinet members, members of the diplomatic community, and even visiting foreign royalty.⁵¹ They traveled in style ensconced in luxurious accommodations on ships and trains and stayed at the best Yamato hotels in the far-flung corners of the Japanese empire from Pusan to Port Arthur. Their VIP status was undoubtedly due to their status as "authorities" capable of identifying, excavating, and evaluating the "treasures of the Far East". Archaeologists as the "spokesmen" or the buried imperial past were considered vital assets for maintaining and propagating the "cultured image"⁵² of the Japanese colonial empire. By the 1930s, the most important Japanese administrative centers all boasted museums⁵³ – from Taipei to Lusun, P'yŏngyang to Seoul, Kaesŏng to Kyŏngju.

Their written legacy consists of exquisite exhibition museum catalogues, full-color portfolios, and detailed excavation reports, all of which can still be found in rare book collections in Japan, Korea, and the United States. Judging from the exorbitant prices these works still fetch in used book stores in Japan today, it is evident that the colonial archaeologists had access to the best quality paper, printing techniques, and mapping and photographic equipment available in that day. Needless to say, the Chōsen Sōtokufu's enthusiastic support⁵⁴ of their archaeological research projects, preservation activities, restorations, and construction would not have been possible if the colonial government had not set aside enormous funds devoted to ancient cultural research and preservation. Archaeological research, art collections, and museum-building activities constituted an integral feature of the Japanese colonial empire in East Asia.

Because the Japanese colonial empire and its scholars were responsible for setting up the first museum system in Korea, their shared "cultural and colonial" background⁵⁵ has determined how "Korean" tradition continues to be documented, classified, and presented to the public today. What is rarely mentioned in postcolonial art historical literature is that "collecting creates taste".⁵⁶ Consequently, understanding the aesthetic articulation and the historical development of "Korea's collected past"

is critical to exposing how tourism and the commercial marketing of traditions is still manipulated by the national tourist boards on both sides of the straits of Japan. For example, it is evident that during the colonial period, the majority of Japanese museum catalogues⁵⁷ and art historical works focused on promoting Three Kingdom's art and architecture, in large part because pioneering archaeologists such as Umehara Sueji, Sekino Tadashi, and Akio Koizumi⁵⁸ were especially enamored by Silla and Kaya pottery classifications; Kofun jewelry such as crowns, earrings, and horse equipment; Paekche Buddhist sculpture; Silla stone architecture such as pagodas, stone lanterns, and temple sites; and Koguryŏ tomb paintings. No doubt, their fascination with the Three Kingdom period was due to the artistic parallels the archaeologists and art historians observed with their counterparts in the early Heian capital of Nara. The art historian Sekino Tadashi was convinced that the height of Korean art⁵⁹ was epitomized by Silla Buddhist art culminating with Sŏkkuram and Pulguksa.⁶⁰ The scholarly and aesthetic interest of early-twentieth-century Japanese scholars in the Three Kingdom's past was instrumental in the promotion of Korea's past heritage as an earlier "reflection" or "repository" of the now lost ancient "homeland" (*hurusadō*) of Japanese artistic and Buddhist traditions.⁶¹ The million or so Japanese tourists who visit Korea have more or less bought into this notion, and the cultural tourist industry in Japan and Korea continues to propagate, through guidebooks, an image of Korea represented by Kyŏngju's burials and Buddhist remains first praised and photographed by Sekino ninety years ago.

Finally, individual as well as collective anti-Japanese sentiments and ideology have dominated how the colonial Japanese archaeological and historical research is still viewed in Korea today.⁶² For instance, documents such as colonial excavation reports and museum catalogues that to me demonstrate the first systematic scholarly discovery, study, preservation, and reconstruction of cultural and historical remains are read in a totally different light by prominent scholars. Hwang Su-yŏng, former director of the National Museum (1972-1974) and one of South Korea's most eminent Buddhist art historians, used precisely the same sources for his book *The Destruction of Korean Cultural Relics under Japanese Colonial Rule*.⁶³ His title clearly represents the widespread opinion expressed by Korean academics whose goal is to discredit the historical validity of earlier Japanese colonial research.⁶⁴ I find their "plunder theory"⁶⁵ tenuous at best, since the existing museum collections housed at the P'yŏngyang Museum,⁶⁶ the National Museum in Seoul,⁶⁷ and the Kyŏngju and Puyŏ branches provide a silent but powerful testament to the contrary, since the

majority of the excavated and reported materials from the colonial period belonging to Korea's most celebrated ancient sites are still there. The colonial scholars' meticulous research records in the form of published excavation reports, *in-situ* photographs, museum building, and restorations of standing monuments constitute the final irrefutable evidence that it was not in their interest to loot Korea. As explorers and pioneers of *Tōyō gaku* (East Asian studies), they themselves were directly involved in the accumulation of knowledge and were participants in the ambitious project of "documenting" Japan's "collective imperial past" in Northeast Asia.⁶⁸ The last fifty years of name calling and finger pointing over long-disappeared irretrievable objects further obscures the central question to be considered – namely, whether Japan or Korea today should be rightful heirs to these colonial collections. As I have tried to demonstrate, it is a complex and intricately interwoven legacy that dates back more than a hundred years. Cultural "ownership" ultimately rests on the question "Who is the legitimate or illegitimate heir to artifacts and remains?" Should it be the Japanese because their scholars first discovered and identified "Korean" art? Or do "indigenous rights" and claims take precedence? The study of the museumification⁶⁹ process in Korea is indispensable to unraveling the nationalistic debates concerning the evolution of Korea/Japan's earliest states and kingdoms, for such "imagined"⁷⁰ locations of Korean/Japanese ancient cultural and racial boundaries were not only promoted but first encoded through museum collections tied to preservation laws and regulations regarding historical monuments.

When we consider the central role of the museum in the "objectification" and "codification" of a nation's artistic and cultural heritage today,⁷¹ we can also begin to understand why in the past decade, the building of the national museum came to symbolize the tortured soul of the Korean people. In 1986, in the rush to find a suitably centrally located public space, the former Chōsen Sōtokufu headquarters was renovated into the new National Museum building. Consequently, in an ironic twist of fate self-instigated by Korean national pride and greed for 1988 Seoul Olympic tourist dollars, ancestral objects regarded as the most valued tangible symbols of Korean pride and identity were housed in the country's most-hated building, one full of colonial memories. After more than a decade of acrimonious identity debates,⁷² Kim Yōng-sam finally realized his presidential campaign pledge when, on 15 August 1995, the National Museum Building was ceremoniously decapitated in an international newsmaking spectacle specifically timed to mark the fiftieth anniversary of Korea's independence from Japan. Inasmuch as the institution of the museum

represents many multiple levels of meanings – a national ceremonial site, a storehouse of ancestral heritage, the bearer of national aesthetic standards, a research center, a commercial enterprise – I believe this study will open up new venues to understanding how a nation's identity is formed, articulated, and manipulated in the world today.

NOTES

1. Versions of this paper were presented at the 1996 annual meeting of the American Anthropological Association at the San Francisco Hilton in November and at the Center for Korean Studies, UCLA, in December 1996. At the former, it was included in the panel "Colonial Dreamscapes: Reflections on Aspirations of Modernity under Japanese Rule". At UCLA, it was part of a symposium entitled "Forces of Tradition in Modern Korea". The University of California President's Fellowship and U.C. Santa Barbara Interdisciplinary Humanities Center grants funded my 1996/1997 research trips to Harvard University and Seoul, Korea, for Japanese colonial administration sources and Korean museum news publications (NM 1996) and catalogues, respectively cited in this volume.
2. HATADA, Takashi. *Nihonjin no Chōsenkan* (Japanese View of Korea). Tokyo: Keisō Shobō, 1969. Ledyard, Gari. Galloping along with the Horseriders: Looking for the Founders of Japan. *Journal of Japanese Studies* 1, 2, 1995. p. 217-254.
3. CH'ŌN, Kwan-u et al., eds. *Ilbon munhwa'ui wŏllyuroso'ui pikyo Han'guk munhwa* (Comparative Korean-Japanese Cultural Relations regarded as the Roots of Japanese Civilization), ed. Tong-buk Asea Yŏn'gu (Northeast Asia Research Institute). Seoul: Samsŏng ch'ul'p'ansa, 1984.
HONG, Won-t'ak. *Relationship between Korea and Japan in the Early Period*. Seoul: Ilsimsa, 1988.
4. KIM, Chŏng-hak. *The Prehistory of Korea*. Translated by Richard Pearson and Kazue Pearson. Honolulu: University Press of Hawai'i, Kim T'ae-jun et al, 1991. *Hanil munhwa kyoryu-sa* (History of Korean-Japanese Cultural Relations). Seoul: Minmun-ko, 1978.
5. CH'OE Chae-Sŏk. *Paekche ūi Taehwa Wae wa Ilbon munhwa kwajŏng* (Paekche and the Development of Wa Japan). Seoul: Ilchisa, 1990.
6. Without reliably dated tombs or identically inscribed excavated materials from both sides of the straits of Japan that could link "immigrants" (*toraijin*) with their buried possessions, we cannot infer "racial" or "royal" ties based on vague architectural connections and stylistic comparisons (CH'ŌN Kwan-u et al. 1984. p. 576-644).
7. The majority of South Korean archaeologists' and art historians' works on the classification of dolmens (KIM and YUN 1967), bronze swords (Yun Mu-byŏng 1987), arrowheads (CH'OE Sŏng-nak 1982), bronze designs (KIM Yang-ok 1981), mirrors (Chŏn Yŏng-nae 1977), and even Silla burial forms (CH'OE Pyŏng-hŏn 1981) have less than a handful of absolute dates (carbon dates) to work from (Ch'oe Sŏng-nak 1982). The preoccupation with the search for the material sources of "Korean origins" has led to the increasingly subjective nature of what constitutes Korean racial markers in prehistory (KIM Wŏl-lyong 1986). The goal of isolating "Korean racial artifacts" has prompted many archaeologists to ignore associated burial information: architectural construction, burial locations, time frame as well as other related artifacts such as shields, buttons, accessories as well as pottery data that are totally different from materials excavated from South Korean tombs. These studies also lack cross-dated references to Chinese textual sources, or correlated excavated settlement data that could provide the cultural and social contexts reflecting on the whole cultural complex. Such "decontextualized" data therefore cannot be regarded as reliable sources of information for documenting the past.

8. SUENAGA Masao and Inoue MITSUSADA. Takamatsuchō hekiga kofun (Painted Tombs of Takamatsu). Tokyo: *Asahi Shinbun-sha*, 1972.
9. CH'ŌN Kwan-u et al., eds. *Ilbon munhwaiŭi wŏllyurosŏŭi pikyo Han'guk munhwa* (Comparative Korean-Japanese Cultural Relations regarded as the Roots of Japanese Civilization), ed. Tong-buk Asea Yŏn'gu (Northeast Asia Research Institute). Seoul: Samsŏng ch'ulp'ansa, 1984.
10. YI Man-yŏl. Ilche kwanhakcha dŭŭi singminji sagwan (The Colonial Historiography of Japanese Government Scholars). YI U-sŏng and KANG Man-gil (Eds.). In *Han'guk ŭi yŏksa insik* (The Historical Consciousness of Korea), pt. 2. Seoul: Ch'angjak kwa pip'yŏng, 1976. p. 500-521. In the last century, the most attention has focused on inscriptions from the stele of King Kwanggaet'o (414 A.D.) "rediscovered" by the Japanese in Jian in the late nineteenth century. The century-old contested history of this monument (Wang 1984) is tied up with not only the circumspect history of the documentation of the stele of King Kwanggaet'o, since the rubbings was brought over by a Japanese military officer to Japan, but also the accuracy of the Kwanggaet'o textual records and dates. Korean historians, many of whom are of the opinion that these inscriptions were falsified, still argue that the existence of Mimana, a military out-post of the Wa that had occupied the southeastern part of the Korean peninsula from the third to fifth centuries A.D. was a fabrication (YI Chin-hee 1991; CH'ŌN Kwan-u et al., 1974; YI Chong-uk, 1992. p. 197). They insist that the contents of this monumental stele were all part of an elaborate historical conspiracy to find an ancient precedent used to justify Japan's occupation of not only Manchuria but the whole Korean peninsula.
11. RYŌSAKU, Fujita. *Chōsen kōkōgaku kenkyū* (Study on Korean Archaeology). Kyoto: Takagiri Shoin, 1948.
12. RYŌSAKU, Fujita.. Op. cit, 1948.
13. SHIRATORI, Kurakichi. *Saigai minzokushi kenkyū* (A Study of Races beyond the Borders). v. 1 and 2. Tokyo: Iwanami Shoten, 1986.
14. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: Trie Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. In: Gerarmie Barmé (Ed.). *East Asian History*, 7. Canberra: Institute of Advanced Studies, Australian National University, 1994. p. 25-48.
15. EGAMI, Namio. In: *Memoirs of the Research Department of theTōyō Bunko*, 23. Tokyo, 1964. p. 35-70. EDWARDS, Walter. Event and Process in the Founding of Japan: The Horse-rider Theory in Archaeological Perspective. *Journal of Japanese Studies* 9, 2, 1983. p. 265-295.
16. HANIHARA, Kazuro. The Origins of the Japanese in Relation to Other Ethnic Groups In: Richard Pearson et al (Eds.). *East Asia*. In: *Windows on the Japanese Past: Studies in Archaeology and Prehistory*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1986. p. 75-83.
17. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: Trie Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. In: Gerarmie Barmé (Ed.). *East Asian History*, 7. Canberra: Institute of Advanced Studies, Australian National University, 1994. p. 25-48.
18. YOSHIKAWA, Kōjirō. *Tōyōgaku no sōshishatachi* (The Founders of East Asian Studies). Tokyo: Kōdansha, 1976.
19. INABA, Iwakichi. *Mansenshi ronsō*: Inaba Iwakichi kanreki kin-nen (Anthology of Mansenshi: Commemorative Volume in Honor of Inaba Iwakichi's Sixtieth Birthday). Keijō: Chōsen Insatsu Kabushiki Kaisha, 1938.
20. OKA, Masao et al. *Nihon minzoku – Bunkano genryūto Nihonkōkano keisho* (The Origins of the Japanese People=The Origins of Civilization and the Formation of the Japanese State). *Minzoku gaku kenkyu* 13, 3. p. 207-277, 1948.

21. It is my opinion that the South Korean historians' continuing sense of competition for moral supremacy and historical legitimacy with Japan in the late twentieth century is currently being waged over identical ancient mythical racial homelands, now dubbed as the original realm of "Shamanistic Tungusic/Korean" origins (KIM, Wŏl-lyong, 1986). Korean scholars' research linking Japan's ancient imperial burials to their "Korean origins" in the peninsula is indeed specifically targeted at overturning the carefully constructed century-old mythical image of the Meiji imperial legacy (GLUCK, 1992) of an emperor-centered nationalism tracing Japan's sacred origins and unbroken two thousand year lineage (BEFU, 1993; FUJITANI, 1993).
OKA, Masao et. al. *ihon minzoku – Bunkano genryūto Nihonkokkano keisho...* Op. cit. p. 207-277, 1948.
22. KURIHARA, Tomonobu. *Jōdai Nihon taigaikankei no kenkyū* (Studies on the External Relations of Ancient Japan). Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan, 1978. Higuchi, Takayasu. Relationships between Japan and Asia in Ancient Times. In: PEARSON, Richard et al (Eds.). *Windows on the Japanese Past: Studies in Archaeology and Prehistory*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1986. p. 121-125.
23. SAITO, Tadashi. *Kodai Chōsen bunkato Nihon* (Ancient Korean Culture and Japan). Tokyo: Tokyo Taigaku Shuppan Kai, 1981. ODA, Fujio. *Kyushū kokūgaku kenkyū* (A Study of Kyushu Archaeology). Tokyo: Gakuseisha, 1983. NISHITANI, Tadashi. *Kodai Chōsento Nihon* (Ancient Korea and Japan). Tokyo: Meishō Shuppan, 1990.
24. MIKAMI, Tsugio. *Kodai tōhoku ajiashi kenkyū* (A Study of the Ancient History of Northeast Asia). Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan, 1966.
25. EDWARDS, Walter.. Buried Discourse: The Toro Archaeological Site and Japanese National Identity in the Early Post-War Period. *Journal of Japanese Studies* 17, 1, p. 1-23, 1991.
26. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: Tria Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. In: Gerarmie Barmé (Ed.). *East Asian History*, 7. Canberra: Institute of Advanced Studies, Australian National University, 1994. p. 25-48.
27. Dates indicate when the scholar first arrived in Korea.
28. YANAGI, Soetsu. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tokyo: Kodansha International, 1984.
29. ASAKAWA Takume. *Chōsen togi meiko* (Nomenclature of the Pottery of Chōsen). Tokyo: Kogei Kankokai, 1935.
30. YANAGI, Soetsu. Op. cit, 1984.
31. GOMPERTZ, G. St. G. M. *Celadon Wares*. London: Faber, 1968.
32. SEKINO, Tadashi. *Ancient Remains and Relics in Korea: Efforts toward Research and Preservation*. Paper presented at the Fourth Biannual Conference of the Institute of Pacific Relations, Hangchou, 1931.
33. CSTF (Chōsen Sōtokufu). 1924. *Koseki oyobi ibutsu tōroku taichō chōshōroku* (Catalogue of Registered Ancient Remains and Relics). Keijō: Chikazawa Insatsu. FUJITANI, Takashi. Inventing, Forgetting, Remembering: Toward a Historical Ethnography of the Nation State. In: BEFU, Harumi (Ed.). *Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity*. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1993. p. 77-106.
34. The primary sources for these regulations consist of the following: (1) Promulgations of Cultural Laws and Regulations (Chōsen koseki oyobi ibutsu) published by the Chōsen Sōtokufu (1924), the Chōsen Sōtokufu museum catalogue publications series for Seoul and the Kyōngju branches (1918-1939), Annual Excavation Reports (16 volumes) and Special Reports of Archaeological excavations series (1914-1940) issued by the CSTF Commission for Investigation of Historical Remains (Chōsen

- Koseki Chosa linkai). Postwar South Korean publications include the *Preservation and Administration of Cultural Relics* and the *Complete Catalogue of Cultural Relics* (MCKG, 1964).
35. Interestingly, these same “Japanese colonial” categories and processes are virtually replicated more than sixty years later in the Republic of Korea’s promulgation of its first cultural relics act (1962.1.10) by the Committee for the Preservation of Cultural Properties (Munhwajae Kwalliguk) [MJKG 1964]).
 36. CSTF (Chōsen Sōtokufu).. 1924. *Koseki oyobi ibutsu tōroku taichō chōshōroku* (Catalogue of Registered Ancient Remains and Relics). Keijō: Chikazawa Insatsu.
 37. Sekino was a professor of Tokyo Imperial University. As Japan’s leading authority on Japanese architecture and art, he was sent to Korea in 1902 to document Korea’s architectural remains. He also played an active role as a Chinese art historian specializing in the Han dynasty Lelang (Rakurō) period remains (Sekino 1930) as well as the Three Kingdoms art and culture (Sekino 1932). He also spent enormous administrative efforts to preserve and restore Korea’s ancient architectural remains such as Sōkkuram and Pulguksa (CSTF 1938) throughout the colonial period. Here I have also taken the liberty to slightly modify his presentation by editing portions of his English text to make it more accessible to readers. His complete conference paper on the subject was included in the conference proceedings of the Fourth International Conference sponsored by the Institute of Pacific Relations held in Hangzhou in 1931 (Sekino 1931). The original edict document is approximately three hundred pages long, full of registration forms, lists of registered remains and relics, and detailed governance ordinances as well as their history.
- SEKINO, Tadashi. Ancient Remains and Relics In Korea... Op. cit.
38. According to the comprehensive records that the Chōsen Sōtokufu published in 1924, in less than ten years they had registered a total of 193 remains covering all thirteen provinces (CSTF, 1924).
 39. STOCKING, George W. *Colonial Situations*. Madison: Wisconsin University Press, 1991.
 40. BISHOP, Isabella. *Korea and Her Neighbours*. Tokyo: Charles Tuttle, 1986.
 41. Id. Ibid.
 42. RYŌSAKU, Fujita. “Chōsen no koseki chōsa to hozon no enkaku” (The Process of the Preservation and Research of Korean Ancient Monuments). In: *Chōsen Sōran* (Korea Almanac), 1027-1047. Keijō: Chōsen Sōtokufu, 1933.
 43. DEUCHLER, Martina. *The Confucian Transformation of Korea: A Study in Society and Ideology*. Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University Press, 1992.
 44. These series closely resemble Japanese colonial volumes entitled the “Chōsen koseki zūfu” (Albums of Ancient Korean Sites and Monuments) published in fifteen volumes between 1915 and 1935 in their layout, photographs, and explanations (CSTF, 1915-1935).
 45. MORSE, Edward, an American zoologist who taught at Tokyo Imperial University, is recognized as the first Japanese archaeologist for excavating the shell mound of Ōmori in 1877 (BLEED, 1986:58).
 46. TAKAHASHI, T. and AMANO, Y. *Hakutsusareta Nihonshi* (Excavated Japanese History). Tokyo: Bungeisha, 1988.
 47. CSTF (Chōsen Sōtokufu). *Chōsen koseki zūfu* (Album of Ancient Korean Sites and Monuments). 15 vols. Keijō: CSTF, 1915-1935.
 48. CSTF (Chōsen Sōtokufu). 1937. *Chōsen hōmotsu, koseki, meishō, tennenkinenbutsuyōran* (Korean Treasures, Ancient Remains, Famous Sites, and Natural Wonders). Keijō.
 49. MJKG. See Munhwajae Kwalliguk.
 50. *Manchuria Daily News*. Monthly supplement issues, 1927, May 1, p. 15-16.

51. Munhwajae Kwalliguk (Office of Cultural Properties) (MJKG). *Munhwajae ch'onggye yoram* (The Complete Catalogue of Cultural Remains), ed. Munhwajae Kwalliguk. Seoul, 1964.
52. Idem.
53. Id. Ibid.
54. SEKINO, Tadashi.. op. cit. 1931.
55. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: Tria Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. Op. cit.
56. ELSNER, John and CARDINAL, Roger. *The Cultures of Collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
57. CSTF (Chōsen Sōtokufu).. 1918-1938. *Hakubutsukan chinretsuhin zukan* (Museum Exhibitions Catalogues). 12 vols. Keijō: CSTF.
58. KOIZUMI, Akio. *Chōsen kodai isekino henreki* (My Travels to Ancient Korean Sites). Kyoto: Taikō Shuppan, 1986.
59. Though Sekino was a fine scholar, he did not take into account the "Confucian transformation" (DEUCHLER. 1992) of Yi dynastic society and their change in religious beliefs and culture that was in fact responsible for the neglect of ancient Buddhist temples that were found as devastated ruins in the early 1900s (CSTF 1938).
60. Sōkkuram and Pulguksa, extensively restored by the Japanese engineers and archaeologists, represent the two most widely advertised poster-children for Korean tourism. Sekino supervised the reconstructions of both Sōkkuram and Pulguksa (CSTF 1938). The former, reconstructed 1913-1928, cost the phenomenal sum of 33,350.00 yen over the sixteen-year period. The latter's restoration took a total of eleven years (1918-1928) and cost 48,456.00 yen. Other restorations included the South and East Gates in Seoul, Silla and Paekche burials, and major temples such as Kūmsansa (1919-1928) (SEKINO, 1931. p. 19, 20).
61. The interest of Japanese historians, anthropologists, and archaeologists in uncovering Korea's ancient past also paralleled Japanese military invasions into Northeast Asia with the Sino-Japanese and Russo-Japanese in the late nineteenth and early twentieth centuries. My research has unveiled that today's popular hypotheses of racial origins and ethnic classifications all emerged in this early colonial period. They include the Tungus/Dongyi origins of all Far Eastern races including the Chinese, Mongols, and Japanese; *Mansenshi* (Manchurian and Korean history as one entity); and the *Nissen dōsorōn* (the common ancestral origins of the Japanese and Korean races). During the colonial occupation of Korea (1905-1945), the latter argument that Koreans and Japanese were descended from the same racial ancestors in prehistory supported assimilation (*dōka*) policies in the enforced study of Japanese language, religion, and history (PAI forthcoming).
62. PAI, Hyung Il. The Politics of Korea's Past: The Legacy of Japanese Colonial Archaeology in the Korean Peninsula. In: BARME, Gerarmie (Ed.). *East Asian History*. 7. p. 25-48. Canberra: Institute of Advanced Studies, Australian National University, 1994. Yi Man-yōl. Ilche kwanhakcha dūi singminji sagwan (The Colonial Historiography of Japanese Government Scholars). Yi U-sōng and Kang Man-gil (Eds.). In: *Han'guk ūi yōksa insik* (The Historical Consciousness of Korea), pt. 2. Seoul: Ch'angjak kwa pip'yōng, 1976. p. 500-521.
63. According to YI Ku-yōl, the author of *The Tortuous History of Korea's Cultural Relics* (1996), his book was inspired by Professor Hwang Su-yōng's lecture notes (Hwang, 1973).
64. Yōksa Hakhoe. Han'guksa ūi pansōng (Reflections on Korean History). *Han'guk Yōksa Hakhoe*. Seoul: Shingu mun-hwasa, 1973.

65. YI Ku-yŏl. *Han'guk munhwajae sunansa* (The Tortuous History of Korea's Cultural Relics). Seoul: Tolbege, 1996.
66. FORMAN, Werner, and BARINKA, J. *The Art of Ancient Korea*. Prague: Artia Prague, 1962.
67. YI Man-yŏl. Ilche kwanhakcha dŭui singminji sagwan (The Colonial Historiography of Japanese Government Scholars). Yi U-sŏng and Kang Man-gil (Eds.). In: *Han'guk ūi yŏksa insik* (The Historical Consciousness of Korea), pt. 2. Seoul: Ch'angjak kwa pip'yŏng, 1976. p. 500-521.
68. TANAKA, Stefan. *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*. Berkeley: University of California Press, 1993.
69. WATSON, Rubie. Palaces, Museums, and Squares: Chinese National Spaces. *Museum Anthropology* 19, 2. p. 7-19, 1995.
70. ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Revised ed. London: Verso, 1993.
71. CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
72. KIM, Yong-sam. *Kŏnmul ūn sarajŏdo yŏksa nŭn namnŭnda* (Though the Building Is Gone, History Remains). Seoul: Umjiginŭn Ch'aek, 1995. SHIN Yong-ha. Ku ch'ongdokpu ch'ŏngsa chŏlgŏ haeya handa (We have to destroy the former Chŏsen Sŏtokufu building!). *Yŏksa Sanch'aek*, November 1991. p. 25-29.

Protegendo o patrimônio imaterial: o papel do conhecimento do folclore na República da Coreia

Roger L. Janelli*

Dawnhee Yim**

Recebido em: 15/03/2013
Aprovado em: 30/06/2013

Resumo

Artigo analisa o estabelecimento do sistema de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial coreano e sua relação com o papel ocupado pelo conhecimento acadêmico folclórico na Coreia do Sul. No início dos anos 1960, as origens deste sistema receberam certa atenção na literatura acadêmica, atribuindo sua instituição inicial ao desejo da administração de Park Chung Hee de reforçar sua legitimidade e a identidade do país. Embora a conservação do patrimônio material já existisse desde o período colonial japonês, o novo sistema pedia a proteção do patrimônio imaterial. Assim, a meta deste artigo é evidenciar como as ideias dos folcloristas definiram com vigor a criação e continuam a afetar a implementação do sistema de preservação dos bens imateriais.

Palavras-chave

Coreia do Sul, folclore, tradição, patrimônio cultural imaterial, identidade nacional.

Abstract

This paper focus on the establishment of the system for safeguarding intangible cultural heritage in the Republic of Korea and its relation with the role of the folkloristic scholarship in South Korea. In early 1960s, the origins of this system has received some attention in the academic literature, attributing its initial institution largely to the Park Chung Hee administration's desire to bolster its legitimacy and the Korean's national identity. Although a cultural preservation system for tangible objects had been in place since the Japanese colonial era, the new system called for the protection of intangible heritage. Thus the goal of our presentation is to shed light on how the ideas of folklorists powerfully shaped the creation and continue to affect the implementation of the intangible safeguarding system.

Keywords

South Korea, Folklore, Tradition, Cultural intangible heritage, National identity.

O sistema de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial na república da Coreia foi reconhecido como um dos mais efetivos do mundo. O Comitê Executivo da Unesco, por exemplo, reconheceu formalmente em 1939 o grande valor do seu sistema de treinamento de sucessão de artistas, cujo método para preservar o patrimônio cultural imaterial foi recomendado para adoção por todos os estados membros.¹ Foi preservada uma grande variedade de formas expressivas, que de outra maneira teria desaparecido (rituais, músicas, dança teatralizada de máscaras).

As origens deste sistema no início dos anos 1960 têm recebido certa atenção na literatura acadêmica, com um grupo de acadêmicos atribuindo sua instituição inicial ao desejo da administração de Park Chung Hee de reforçar sua legitimidade. Park não só chegou ao poder por meio de um golpe de estado, como, no princípio do seu regime, suas credenciais nacionalistas eram de alguma forma suspeitas.² O antropólogo Kim Kwang-ok³ apontou que as comemorações iniciais da tradicional cultura de elite coreana, por parte de sua administração, foram uma forma de cooptar esta elite, especialmente no sudeste conservador da península. Embora a conservação do patrimônio material já existisse desde o período colonial japonês,⁴ o novo sistema pedia a proteção do patrimônio imaterial.

Não queremos desafiar a alegação de que motivações políticas permearam o início do sistema de preservação dos bens imateriais. Nas últimas décadas, as políticas de cultura, ou o reconhecimento de que “o cultural é político”, têm marcado os escritos antropológicos e folclóricos na Coreia e em outros lugares. Mas tais interpretações se superpuseram às contribuições de concei-

* Professor-emérito da Universidade de Indiana. E-mail: janelli@indiana.edu.

** Professora-emérita da Universidade de Dongguk. E-mail: yimdawn@dongguk.edu.

tos folclóricos e métodos de pesquisa acadêmica que influenciaram o estabelecimento do sistema desde o seu início aos dias de hoje. A meta da nossa apresentação é evidenciar como as ideias dos folcloristas definiram com vigor a criação e continuam a afetar a implementação do sistema de preservação dos bens imateriais.

Para alcançar este objetivo, focamos no conhecimento acadêmico folclórico sul-coreano. Embora os acadêmicos coreanos tenham se mantido a par da pesquisa sobre folclore em outros lugares⁵ – normalmente os folcloristas verificam diferentes formatos e ênfases de cada época, de cada nação, dependendo das histórias locais, das circunstâncias políticas e dos recursos intelectuais⁶ –, o sistema foi estabelecido inicialmente para consumo interno.

Enquanto criava o sistema de preservação de patrimônio imaterial na República da Coreia, o governo contou com a colaboração de diversos folcloristas e outros especialistas coreanos, formando um comitê encarregado de estabelecer medidas que fizessem o sistema funcionar efetivamente. Durante o meio século em que o sistema vem funcionando, um número de proeminentes folcloristas tem sido altamente influente naquele comitê original e nos vários subcomitês criados mais tarde, à medida que o sistema se expandiu. No interesse de uma ampla transparência, devemos acrescentar que Yim Suk-jay, pai de Dawnhee Yin, foi presidente do comitê de preservação; e a própria Dawnhee Yin foi membro do subcomitê de espetáculos por oito anos, como membro fundador do júri internacional da Proclamação de Obras-Primas de Propriedade Imaterial e Oral da Humanidade da Unesco, e agora tem o lugar de presidente do Comitê de Bens Imateriais do Patrimônio Cultural da Administração Coreana.

Origens

O conhecimento acadêmico sobre folclore surgiu na Coreia durante o período colonial japonês (1910-1945). O folclorista In Kweonhwan⁷ apontou para o mais antigo interesse de cultura vernácula no século XVIII no *Practical Learning Scholars of Korea*, notando que pelo menos um dos acadêmicos mais influentes do início do século XX (Choe Namseon) era familiarizado com os escritos destes estudiosos, mas a emergência contundente do conhecimento acadêmico sobre o folclore moderno pode ser tra-

çada durante o período colonial japonês, em grande parte como reação às políticas culturais que aquela administração tentava empregar.⁸

Diferentemente do regime colonial em outras partes do mundo, a política cultural japonesa na Coreia pretendia a integração da península coreana ao império do Japão, alegando que coreanos e japoneses eram originalmente o mesmo povo, ideologia conhecida como: 内鮮一體; *Naeseon ilche*; *J:Naisen ittai*. Esta alegação foi usada não somente como arma legitimadora para absorver a península coreana, mas também para transformar os habitantes oriundos da Coreia em súditos leais do Japão. Como seria de presumir, os oficiais do governo japonês não designavam a Coreia como “colônia”, preferindo chamá-la pelo seu nome (朝鮮; *J: Chosen*) ou como “terras de fora”, sendo as ilhas japonesas, chamadas de “terras interiores”. Em apoio a estes pleitos, várias políticas coloniais tinham a intenção de erradicar a linguagem e outras práticas culturais coreanas, substituindo-as por equivalências japonesas. Por exemplo, a população coreana foi encorajada, e depois coagida, a usar a língua japonesa, a adotar sobrenomes japoneses e a orar em santuários Shinto.

Os quatro acadêmicos coreanos mais influentes no conhecimento folclórico durante o regime colonial foram:

1. Choe Namseon
2. Yi Neunghwa
3. Song Seokha
4. Son Jintae

Choe Namseon foi um importante intelectual que escreveu sobre grande variedade de temas, mas sua principal contribuição para o conhecimento acadêmico sobre o folclore foi sua premissa de que um complexo cultural baseado no xamanismo (não Shinto) desenvolveu-se na Coreia e dali se espalhou para todas as partes do leste da Ásia, incluindo o Japão. Assim, sua tese revertia a direção das influências culturais sustentadas pela administração colonial.⁹ A edição de 1927 do *Kyemeong* (Iluminismo), influente revista intelectual que publicou a tese principal de Choe sobre o xamanismo, também publicou um artigo de Yi Neunghwa¹⁰ que apontava para o xamanismo como a religião fundamental da Coreia, à qual religiões

importadas como o budismo e o taoísmo, se adaptaram ao longo dos séculos. Suas descobertas de que esta religião vernácula era um grande símbolo da identidade coreana não só elevaram o xamanismo a um dos principais temas do conhecimento do folclore coreano, como também provocaram interesse nas outras formas de cultura vernácula da nação.

Choe e Yi eram acadêmicos de biblioteca, não fizeram trabalho de campo. A contribuição metodológica para a formação do conhecimento acadêmico sobre o folclore coreano seria feita nas décadas seguintes por Song Seokha e Son Jintae. Song era primariamente um colecionador, editor e promotor de espetáculos públicos de folclore. Fotografou e colecionou vários itens e práticas culturais vernáculas, abrindo finalmente um museu. Também editou os três fascículos do *Joseon Minsokhak* (Folclore coreano), único jornal sobre folclore da era colonial, além de organizar vários espetáculos públicos de folclore.

O interesse de Song pela cultura vernácula parece repousar primeiramente na nostalgia romântica. No primeiro número do *Joseon Minsokhak*, Song escreveu o seguinte no editorial:

Os materiais da nossa cultura folclórica única estão desaparecendo um a um. Canções folclóricas preservadas nos acompanhamentos do cacarejar dos galos durante o dia ou o som da água correndo no riacho estão gradualmente desaparecendo por causa do automóvel. E o Sanyeonghwa (reunião) das crianças na grama está sendo substituída pela música popular “Arirang” e pelo som das explosões de dinamite para construir novas estradas.¹¹

Mas a ideia de Song de organizar e apoiar espetáculos públicos da herança imaterial da cultura coreana se tornaria, mais tarde, uma das principais bases para a preservação do folclore no sistema coreano.

Contrastando com a aparente nostalgia romântica de Song, Son Jitae, o último dos quatro folcloristas mais influentes do período colonial japonês, evidenciava uma sensibilidade aguçada para as dimensões políticas da cultura vernácula. Uma passagem dos seus escritos aponta para a importância da cultura do povo comum, para o entendimento da identidade cultural da Coreia.

Poucos anos depois do fim do regime colonial, ele escreveu:

Folclore é a ciência que estuda a cultura nacional. Aqui, o termo “nação” não é usado no seu sentido mais amplo

para incluir a classe governante, mas refere-se aos camponeses, mercadores, artesãos, pescadores, escravos e outros tantos que englobam a maioria dos governados.

[...] Desde que a pesquisa antropológica começou no final do século dezenove, os acadêmicos se interessaram muito pela cultura primitiva e portanto reconheceram a importância dessa cultura nacional. Não se pode negar que a pesquisa folclórica ainda está na sua infância; mas graças aos esforços dos europeus ocidentais, agora é claramente evidente que o folclore é fundamental para a história, os estudos literários, a arte, a sociologia, os estudos religiosos, a filosofia, a economia, o direito e todas as outras ciências humanas.¹²

O folcloristas, etnomusicistas e acadêmicos de outras disciplinas que contribuíram para a formação e implementação do sistema sul coreano foram auxiliados por mais do que o trabalho de seus predecessores coreanos. Além da familiaridade deles com o trabalho de poucos acadêmicos japoneses que também teriam pesquisado o xamanismo coreano durante o regime colonial (Marayama Chijun, Akamatsu Chijo, Akiba Takashi), eles se familiarizaram também com as leis contemporâneas para a preservação dos bens imateriais, por meio da tradução da legislação japonesa.

Várias diferenças entre a implementação dos sistemas coreano e japonês demonstraram que o último, não foi simplesmente a cópia do primeiro.¹³ Talvez de maneira mais significativa, enquanto o sistema japonês coloca mais ênfase nas culturas profissionais, de elite e de massa, como o teatro Noh e peças do teatro Kabuki, o sistema coreano, desde sua implantação, deu muito mais espaço à cultura vernácula. Yim Suk-jay, primeiro diretor do comitê de patrimônio de bens imateriais, nos disse como tentou fazer de um teatro-dança de máscaras local de Yangju (cidade próxima a Seul, ao norte), o primeiro item tombado. Entretanto, como não conseguiu convencer os outros membros do comitê, o primeiro bem tombado foi a música que acompanha os rituais feitos pelo grupo Jeonju Yi Kin para seus ancestrais que tinham sido reis durante a dinastia Joseon (1392-1910). Mas o teatro-dança de máscaras de Yangju tornou-se o segundo item a ser tombado. Anos mais tarde, *pansori*, jogos folclóricos, rituais xamanísticos e muitas outras formas de performances e objetos da cultura vernácula, foram adicionados à lista de tombamentos.

Outra diferença significativa entre o sistema dos dois países: a designação de “formas originais” (*weonhyeong*) e os esforços para perpetuá-las. Esse termo não aparece nas regulamentações japonesas.¹⁴ Tais “formas originais” são distintas das *ürforms* dos filólogos ou dos folcloristas ocidentais, que seguiram o método histórico-geográfico. Ao contrário, o termo é interpretado de maneira mais flexível e implicitamente designa a forma de um espetáculo antes de ter sido afetado pelos japoneses ou outras influências estrangeiras. Ao preparar para o tombamento dos textos, máscaras e bizarrices do teatro de danças mascarado Hahoe, por exemplo, o folclorista Yi Tu-hyon reconstruiu o espetáculo que vinha sendo montado somente uma vez a cada dez anos, mais recentemente nos anos de 1930. Para conseguir este feito, ele entrevistou indivíduos que tinham assistido ou mesmo participado da dança-drama no passado.¹⁵

Além de incorporar o conceito de “forma original” no sistema cultural de tombamento, o comitê pensou também como estas formas poderiam ser melhor perpetuadas. Para isto, projetaram todo um sistema de tombamento designando os melhores representantes de cada item como “Tesouros Humanos Vivos” (titulares), fazendo com que eles se apresentassem periodicamente para o público e treinassem sucessores de maneira apropriada para o espetáculo. Em retorno por estas atividades, os melhores representantes ou “Tesouros Humanos Vivos” recebem um estipêndio do governo e uma significativa melhora em seu prestígio, o que não é pouco em uma sociedade que raramente tem artistas públicos em alta conta. Eles também são capazes de atrair mais alunos particulares e tirar proveito da renda que as aulas privadas podem proporcionar. Além disto, os alunos oficiais que estejam matriculados em níveis diversos do sistema de treinamento de sucessão de profissionais, também recebem apoio financeiro como suporte.

Desafios atuais

Em anos recentes, o conhecimento acadêmico sobre folclore mudou tanto na Coreia quanto além das suas fronteiras. Estas mudanças apresentaram desafios para o sistema sul coreano, particularmente a orientação de preservar as “formas originais”. Hoje, muitos folcloristas reconhecem que o patrimônio imaterial é dinâmico e muda constantemente. A noção mesmo

de tradição, foi desafiada¹⁶ e patrimônio tem sido resignificado. Na feliz formulação de Barbara Kirschenblatt-Gimblett,

Apesar de um discurso de conservação, preservação, restauração, recuperação, recreação, revitalização e regeneração, o patrimônio produz algo novo no presente que não tem referência no passado. Por produção, não quero dizer que o resultado não seja autêntico ou que seja totalmente inventado. Pelo contrário, desejo enfatizar que o patrimônio não é achado e perdido, roubado e recuperado. É um modo de produção cultural no presente que tem recursos no passado.¹⁷

E Keith Howard,¹⁸ por exemplo, tem sido crítico da efetividade do sistema sul coreano em preservar as canções do plantio de arroz da ilha Jindo, afirmando que o tombamento, na verdade, transformou muitas características das canções, como seu ritmo e a espontaneidade de criação dos textos.

Como resultado desta nova maneira de pensar, e a influência do Sistema de Patrimônio Imaterial da Unesco, o que lhe concede um reconhecimento internacional, o sistema na República da Coreia se defronta com desafios adicionais: o “poder brando”, somado ao prestígio cultural¹⁹ que resulta do reconhecimento da Unesco, além da promoção do turismo internacional e os ganhos financeiros daí resultantes. Em agosto de 2005, a Coreia ganhou a designação da Unesco para três de suas formas de espetáculos domesticamente reconhecidas, mas a continuidade do seu sucesso está agora ameaçada. Em recente Declaração²⁰ a Unesco se distanciou da noção de “preservar” em favor da de “salvaguardar”. Sua convenção em 2003, por exemplo, declara: “patrimônio cultural intangível, transmitida de geração a geração, é constantemente recriada por comunidades e grupos em resposta ao seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história, que lhes dá um sentido de identidade e continuidade”.²¹ Continuará a Unesco a olhar favoravelmente as indicações coreanas como fez no passado?

Os membros atuais do comitê de tombamento de Patrimônio Imaterial do governo nacional de forma nenhuma estão insensíveis a estes desafios e incluem em suas deliberações discussões sobre como lidar com eles.²² A prática de designar “formas originais” é confrontada por questões sobre se é necessário preservar a cultura artificialmente, especialmente a cultura imaterial. Mudança é apenas natural, folcloristas e muitos outros sustentam

há tempos. Deve ser reconhecido que o desaparecimento de uma cultura é natural quando não atende mais a uma função. A cultura do passado é substituída por uma nova cultura. Por isso, muitas pessoas são dúbias sobre a preservação de uma cultura que esteja desaparecendo.

No entanto, aqueles que admitem advogar pela proteção artificial e preservação do patrimônio cultural imaterial avançam com uma lógica diferente. Eles defendem que, em geral, muito da cultura tradicional que está desaparecendo das sociedades simbolicamente representa um povo, sua identidade étnica e seu modo de governo. Muitos adotam o ponto de vista de que na Coreia que se transforma tão rapidamente, formas tradicionais deveriam ser preservadas ou então desaparecerão, e eles declinam a designar novas forma e versões. Qual o propósito da preservação, perguntam, se novas formas são designadas enquanto velhas formas desaparecem?

As sociedades não ocidentais enfatizam com mais força este aspecto. Na Coreia, uma das mais antigas formas de música é o *pansori*, uma forma épica de cantar. Nos anos 1960, muitas pessoas voltaram os olhos para o ocidente e começaram a desfrutar da música ocidental, como ópera e música pop. Como existiam poucas ocasiões em que cantores *pansori* eram solicitados a cantar, as novas modalidades afetaram sua subsistência. O número desses cantores tinha sido rapidamente ultrapassado pelo de cantores coreanos de música ocidental, cuja audiência também teve rápido aumento quantitativo. Sem as políticas de patrimônio cultural imaterial da Coreia, talvez o *pansori* tivesse desaparecido de vez. Hoje, mesmo que muitos cidadãos continuem a usufruir da música ocidental, mais do que do *pansori*, eles continuam a reverenciar esta última como música tradicional coreana; e as outras, ópera e música pop, como música ocidental. Portanto, é defensável que políticas do patrimônio cultural imaterial tenham exercido um papel importante ao preservar a identidade cultural única de um grupo. Cho [Han] Hae Joang,²³ por exemplo, assinalou como *Seopyeonje*, um filme muito popular sobre *pansori*, gerou um senso de identificação nacional com este tipo de atuação entre seus estudantes de graduação na Coreia. E Roald Maliangkay²⁴ assinalou recentemente que, ao preservar antigas canções de trabalho, o sistema deu meios para recuperar algo da cultura coreana que foi destruído pelos japoneses durante o regime colonial.

Ainda outro argumento que defende a preservação de antigas formas é o de que serviriam de recursos para as novas criações. Nos *campi* universitários nos anos de 1970 e 1980, as antigas formas de dramas dançados com máscaras se tornaram modelos para as peças do movimento pró-democracia. Igualmente, antigas bandas de música de fazendeiros (*pungmul*) se tornaram modelos para o desenvolvimento de *samulnori*, grupos de percussão muito populares entre os mais jovens hoje em dia. Muitos acham que em uma Coreia que muda rapidamente as formas tradicionais deveriam ser preservadas, ou então desaparecerão. Qual o propósito da preservação, perguntam, se novas formas são designadas enquanto antigas formas desaparecem?

Como resultado, entre os acadêmicos, artistas²⁵ e a população em geral as opiniões variam se as antigas formas de patrimônio imaterial deveriam ser mantidas e apresentadas sem permitir mudanças; ou se e até que ponto, mudanças deveriam ser permitidas. As motivações políticas para o sistema desapareceram enquanto a Coreia se tornava uma democracia. Novas motivações políticas surgem quando a nação aumenta seus esforços para angariar o prestígio que faria sua voz ser melhor ouvida no discurso internacional. Contudo, a influência do pensamento folclórico contemporâneo nos dias de hoje não parece menos importante do que quando o sistema foi criado.

NOTAS

1. YIM, Dawnhee. Living Human Treasures and the Protection of Intangible Culture Heritage: Experiences and Challenges. *ICOM News*, n. 4, p. 10-12, 2004.
2. LEE, Namhee. *The Making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
3. KIM, Kwang-ok. The Confucian Construction of Cultural Community in Contemporary South Korea. In: MUTSUHIKO, Shima e JANELLI, Roger L. (Eds.). *The Anthropology of Korea: East Asian Perspectives* (Papers apresentados no Seventeenth Taniguchi International Symposium). Osaka: National Museum of Ethnology, 1998. p. 65-93.
4. PAI, Hyung Il. The Colonial Origins of Korea's Collected Past. In: PAI, Hyung Il e TANGERLINI, Timothy (Eds.). *Nationalism and the Construction of Korean Identity*. Berkeley: University of California Institute of East Asian Studies, 1998.
5. SEOKHA, Song. Minsokhagun mueosin'ga [What is Folklore?] *Hakteung [Study Lamp]* 4, p. 20- 22, 1934a. Son Jintae. *Son Jintae sonsaeng cheonjip [Son Jintae's Collected Works]*. 6 volumes. Seul: Taehaksa, 1981.
6. WILSON, William A.. *Folklore and Nationalism in Modern Finland*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. COCCHIARA, Giuseppe. *The History of Folklore in Europe*. Traduzido por John N. McDaniel. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues. (Original: *Storia del folklore in*

- Europa*, Turim, 1952), 1981. HERZFELD, Michael. *Ours Once More: Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*. Austin: University of Texas Press, 1982.
7. KWEONHWAN, In. *Han'guk Minsokhaksa* [The History of Korean Folklore Scholarship]. Seul: Yeolhwadang, 1978.
 8. JANELLI, Roger L. The Origins of Korean Folklore Scholarship. *Journal of American Folklore*, 99 (391), p. 24-49, 1986.
 9. CHOE, Nam-seon. Shaman'gyo Ch'agi [Survey of Shamanism]. *Kyemyong [Enlightenment]* 19, p. 2- 51, 1927. ALLEN, Chizuko T. Northeast Asia Centered Around Korea: Ch'oe Namson's View of History. *Journal of Asian Studies* 49 (4), p. 787-806, 1990.
 10. YI, Neunghwa. Joseon Musok-ko [A Study of Korean Shamanism]. *Kyemyeong [Enlightenment]* 19, 1927.
 11. SEOKHA, Song. Ch'anggan sa [First Editorial Statement]. *Joseon minsok* [Korean Folklore] 1, 1934b.
 12. Son Jintae. *Son Jintae sonsaeng cheonjip* [Son Jintae's Collected Works]. 6 volumes. Seul: Tae-haksa, 1981. p. 23-24.
 13. YANG, Jongsung. *Folklore and Cultural Politics in Korea: Intangible Cultural Properties and Living National Treasures*. Tese de doutorado, Indiana University, 1994.
 14. KWON, Hyunseok. A Case Study on the Perception of the *Wŏnhyŏng* (Original Form) of Local Music in Korea. *Acta Koreana*, 12(1), p. 53-71, 2009.
 15. Para uma sinopse traduzida para a língua inglesa, ver YI, Tu-hyŏn. Mask Dance Dramas. In: *Traditional Performing Arts of Korea*. Seul: Korean National Commission for Unesco, 1975. p. 35-40.
 16. HOBSBAWM, Eric, e RANGER, Terence, (Ed.). *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press, 1983.
 17. KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California, 1998.
 18. HOWARD, Keith. Namdo Tŭl Norae: Ritual and the Intangible Cultural Asset System. *Journal of Ritual Studies* 3, p. 203-216, 1989.
 19. NYE, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Nova York: Public Affairs, 2004.
 20. KURIN, Richard. Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Key Factors of Implementing the 2003 Convention. *International Journal of Intangible Heritage* 2, p. 10-20, 2008.
 21. UNESCO, 2003. Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage (texto). Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006>>. Acesso em: 29 ago. 2009.
 22. YIM, Dawnhee. Op. cit.
 23. CHO [Han] Hae Joang. Sopyonje: Its Cultural and Historical Meaning. In: JAMES, David E. e Kyung Hyung Kim (Eds). *Im Kwon-Taek: The Making of a Korean National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2002. p. 134-156.
 24. MALIANGKAY, Roald. Them Pig-Foot: Anti-Japanese Folksongs in Korea. In: BREUKER, Remco E. (Ed.). *Korea in the Middle: Korean Studies and Area Studies*. Leiden: CNWS Publications, 2007. p. 175-203.
 24. KWON, Hyunseok, 2009. Op. cit.

Safeguarding Intangible Heritage: The Role of Folklore Scholarship in the Republic of Korea

Roger L. Janelli*

Dawnhee Yim**

Received on: 15/03/2013

Accepted on: 30/06/2013

Abstract

This paper focus on the establishment of the system for safeguarding intangible cultural heritage in the Republic of Korea and its relation with the role of the folkloristic scholarship in South Korea. In early 1960s, the origins of this system has received some attention in the academic literature, attributing its initial institution largely to the Park Chung Hee administration's desire to bolster its legitimacy and the Korean's national identity. Although a cultural preservation system for tangible objects had been in place since the Japanese colonial era, the new system called for the protection of intangible heritage. Thus the goal of our presentation is to shed light on how the ideas of folklorists powerfully shaped the creation and continue to affect the implementation of the intangible safeguarding system.

Keywords

South Korea, Folklore, Tradition, Cultural intangible heritage, National identity.

The system for safeguarding intangible cultural heritage in the Republic of Korea has been recognized as one of the world's most effective systems. The Executive Board of Unesco, for example, formally decided in 1993 that its system of training successive performers was a valuable method of conserving intangible cultural heritage and recommended the system to be adopted by all member states.¹ A variety of expressive forms that would likely otherwise have disappeared have been preserved (e.g., rituals, songs, masked dance-dramas).

The origins of this system in the early 1960s have received some attention in the academic literature, a number of scholars attributing its initial institution largely to the Park Chung Hee administration's desire to bolster its legitimacy. Not only did Park come to power through a coup d'état, but his nationalist credentials were somewhat suspect in early years of his rule.² Anthropologist Kim Kwang-ok³ has already pointed to the administration's early initiation of commemorating traditional elite Korean culture as a way of co-opting elite support, especially in the conservative southeast portion of the peninsula. Although a cultural preservation system for tangible objects had been in place since the Japanese colonial era,⁴ the new system called for the protection of intangible heritage.

We do not wish to challenge the claim that political motivations underlay the initiation of the intangible preservation system. The politics of culture, or the recognition that "the cultural is the political," has been a staple of folkloristic and anthropological writings in Korea and elsewhere for the past few decades. But such interpretations have bypassed the contributions of folkloristic concepts and methods of scholarship that influenced the establishment of the system from its outset until today. The goal of our presentation is to shed light on how the ideas of

* Professor Emeritus, Indiana University. E-mail: janelli@indiana.edu.

** Professor Emerita, Dongguk University. E-mail: yimdawn@dongguk.edu.

folklorists powerfully shaped the creation and continue to affect the implementation of the intangible safeguarding system.

To achieve this goal, we focus on folkloristic scholarship in South Korea. Though Korean scholars have been well aware of folklore research elsewhere,⁵ folkloristics usually assumes a different shape and emphases in each era and each nation, depending on variations in local histories, political circumstances, and intellectual resources. Moreover, the system was initially established for domestic consumption.⁶

When creating the intangible heritage safeguarding system in the Republic of Korea, the government enlisted the cooperation of a variety of Korean folklorists and other cultural specialists, forming them into a committee charged with devising specific measures to make the system operate effectively. During the half-century that the system has been in operation, a number of prominent folklorists have been highly influential in that original committee and the various subcommittees that were later formed as the system expanded. In the interest of full disclosure we should note that Yim Suk-jay, Dawnhee Yim's father, was the first chair of the intangible committee, and Dawnhee Yim herself served as a member of the performance subcommittee for eight years, as a founding member of the International Jury for Unesco's *Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, and now holds the post of *Chair of the Intangible Committee of the Korean Cultural Heritage Administration*.

Origins

Folklore scholarship emerged in Korea during the Japanese colonial period (1910-1945). Folklorist In Kweonhwan⁷ has pointed to earlier interest in vernacular culture by the *Practical Learning Scholars of Korea* in the 18th century, noting that at least one of the Korea's influential scholars (Choe Namseon) of the early 20th century was familiar with their writings, but the emergence of full-blown modern folklore scholarship can be found during the Japanese colonial period, largely in reaction of the cultural policies that the colonial administration's sought to employ.⁸

Unlike colonial rule in most other places of the world, Japanese cultural policies in Korea were aimed at integrating the Korean peninsula into the empire of Japan, alleging that Koreans and Japanese were originally the same people, an ideology known as “內鮮一體; K: Naeseon ilche; J: Naisen ittai”. This allegation was used not only as a legitimating weapon for absorbing the Korean peninsula but also for converting the population of Korea into loyal subjects of Japan. Unsurprisingly, the Japanese government officials did not designate Korea as a “colony,” preferring to

call it either by its name (朝鮮: J: Chosen) or as “outer lands,” the Japanese islands themselves being designated “inner lands”. In support of these aims, various colonial policies were intended to eradicate a uniquely Korean language and other Korean cultural practices, substituting in their place Japanese counterparts. For example, the Korean population was encouraged, and later coerced, into using the Japanese language, adopting Japanese surnames, and worshipping at Shinto shrines.

The four most influential Korean scholars of folklore during the colonial period and its immediate aftermath were Ch’oe Namseon, Yi Nunghwa, Song Seokha, and Son Jintae.

Korea’s most influential scholars on Folklore scholarship during the Colonial Era:

1. Choe Namseon
2. Yi Neunghwa
3. Song Seokha
4. Son Jintae

Choe Namseon was a prominent intellectual who wrote on a wide variety of topics, but his foremost contribution to folklore scholarship was his positing that a cultural complex based on shamanism (i.e., not Shinto) had developed in Korea and spread from Korea to elsewhere in East Asia, including Japan. His thesis thus reversed the direction of cultural influences claimed by the colonial administration.⁹ The 1927 edition of *Kyemeong* (*Enlightenment*), an influential intellectual magazine that carried Choe’s primary thesis on shamanism, also carried an essay by Yi Neunghwa¹⁰ which pointed to shamanism as the fundamental religion of Korea, to which such imported religions as Buddhism and Taoism had adapted over the centuries. Their finding that this vernacular religion was a major symbol of Korean identity not only elevated shamanism to one of the primary subjects of Korean folklore scholarship but also sparked interest in the nation’s other forms of vernacular culture.

Choe and Yi were library scholars who did not conduct fieldwork. That methodological contribution to the formation of Korean folklore scholarship would be made in the following decades by Song Seokha and Son Jintae. Song was primarily a collector, editor, and promoter of public folklore performances. He photographed and collected various vernacular cultural items and practices, ultimately opening a museum. He also edited all three issues of *Joseon Minsokhak* (*Korean Folklore*), Korea’s only folklore journal of the colonial period, and organized various public performances of folklore.

Song's interests in vernacular culture seem to lie primarily in romantic nostalgia. In the first issue of *Joseon Minsokhak*, Song penned the following in his editorial statement:

The materials of our unique folk culture are disappearing one by one. Unaffected folksongs, sung to the accompaniment of cocks' crowing in the daytime or the sound of running water in a brook, are gradually disappearing because of the automobile. And the Sanyeonghwa of the grass [gathering] boys is being replaced by the pop song "Arirang" and the sound of dynamite blasting for new roads.¹¹

But Song's idea of organizing and supporting public performances of intangible Korean heritage would later become one the cornerstones of folklore preservation in the Korean system.

Contrasted with Song's apparent romantic nostalgia, Son Jintae, the last of the four most influential folklorists of the Japanese colonial period, evidenced a keener sensitivity to the political dimensions of vernacular culture. A passage from his writings points to the importance of the culture of the common people for understanding Korea's cultural identity. A few short years after the Japanese colonial period ended, he wrote:

Folkloristics is the science which studies national culture. Here the term "nation" is not used in its broad sense to include the class of ruling aristocrats but refers to the peasants, merchants, craftsman, fisherman, slaves, and other such ruled classes who comprise the majority of a nation. . . . Since anthropological research began at the end of the nineteenth century, scholars became very interested in primitive culture and therefore recognized the importance of this national culture. One cannot deny that folkloristic research is still in its infancy; but thanks to the efforts of Western Europeans, it is now clearly evident that folkloristics is fundamental to history, literary studies, art, sociology, religious studies, philosophy, economics, law, and all the other humanities.¹²

The folklorists, ethnomusicologists, and scholars of other disciplines who contributed to the formation and implementation of the South Korean system were informed by more than the work of their Korean predecessors. In addition to their familiarity with the work of a few Japanese scholars who had also researched Korean shamanism during the colonial period (e.g., Murayama Chijun, Akamatsu Chijo, Akiba

Takashi), they became familiar with contemporary Japanese laws for the preservation of intangible heritage through a translation of the Japanese legislation.

But several differences between the implementations of the Japanese and Korean systems demonstrate that the latter was not simply a copy of the former.¹³ Perhaps most significantly, whereas the Japanese system put more emphasis on professional, elite, and mass culture, such as Noh dramas and Kabuki plays, the Korean system since its inception granted far greater importance to vernacular culture. Yim Suk-jay, the first chair of the Intangible Heritage committee, told us of how he sought to make a local masked-dance drama performed in Yangju, a town just north of Seoul, the first item to be designated. Since he was unable to persuade the other committee members, however, the first designation went to the music accompanying the rituals carried out by the Jeonju Yi kin group for their ancestors who had been kings during the Joseon dynasty (1392-1910). But the Yangju masked dance drama became the second item to be designated. In later years, *pansori*, folk games, shamanistic rituals, and many other forms of vernacular performances and objects were added to the designation list.

Another significant difference between the Korean and Japanese systems was the designation of “original forms” (*weonhyeong*) and efforts to perpetuate them. That term that does not appear in the Japanese regulations.¹⁴ These “original forms” are unlike the *urforms* of philologists or Western folklorists who pursued the historic-geographic method. Instead, the term is interpreted rather flexibly and implicitly designates the form of a performance before it was affected by Japanese or other foreign influences. In preparing for designation of the text, masks, and antics of the Hahoe masked dance drama, for example, the folklorist Yi Tu-hyŏn reconstructed a performance that had been performed only about once every ten years and most recently in the 1930s. To accomplish this goal, he interviewed individuals who had witnessed or even participated in the dance-drama in the past.¹⁵

In addition to incorporating the concept of “original form” into the cultural designation system, the committee also thought about how these forms could best be perpetuated. To attain this, they designed an entire system of designating the best performers of each item as “Living Human Treasures” (lit. “holders”) and having them perform periodically for the public and train successors in the proper form of performance. In return for these duties, the best performers or Living Human Treasures receive a stipend from the government and a significant enhancement of their prestige, a particularly important boon in a society that seldom held public

performers in high regard. They are also able to attract more private students and enjoy the income that private tutoring provides. In addition, the official students who are enrolled at various levels in the successor-training system also receive various amounts of financial support.

Current challenges

In recent years, folklore scholarship has shifted, both in South Korea and beyond its borders, and these changes in scholarship present challenges to the South Korean system, particularly with its orientation toward preserving “original forms”. Today, most folklorists recognize that intangible heritage is dynamic and constantly changing. The very notion of “tradition” has been challenged,¹⁶ and heritage has been reconceptualized. In the felicitous phrasing of Barbara Kirschenblatt-Gimblett,

Despite a discourse of conservation, preservation, restoration, reclamation, recovery, recreation, recuperation, revitalization, and regeneration, heritage produces something new in the present that has no recourse to the past... By production, I do not mean that the result is not “authentic” or that it is wholly invented. Rather, I wish to underscore that heritage is not lost and found, stolen and reclaimed. It is a mode of cultural production in the present that has recourse in the past.¹⁷

And Keith Howard,¹⁸ for example, has been critical of the South Korean system’s effectiveness in “preserving” the rice-transplanting songs of Jindo Island, maintaining that the designation actually transformed many of the songs’ features, such as their rhythms and the opportunity for spontaneous creation of texts.

As a result of this newer thinking, and its influence of Unesco’s Intangible Heritage System, which grants international recognition, the system in the Republic of Korea is confronted by additional challenges. “Soft power” accrues to the cultural prestige¹⁹ that results from Unesco recognition, not to mention the promotion of international tourism and the foreign exchange earnings that result. As of August of 2005, the Republic of Korea successfully gained Unesco’s designations for three of its already domestically recognized performance forms, but its continued success is now threatened. In its recent Proclamation,²⁰ Unesco has turned away from notions of “preserving” in favor of “safeguarding”. Its 2003 Convention, for example, states: “intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of

identity and continuity”.²¹ Will Unesco continue to look as favorably upon Korean nominations as it did in the past?

The current members of the national government’s Intangible Heritage designation committees are by no means unaware of these challenges and include discussions of how to deal with them in their deliberations.²² The practice of designating “original forms” is confronted by questions about whether it is necessary to artificially preserve culture, especially intangible culture. Change is only natural, folklorists and many others have long maintained. It ought to be recognized that the disappearance of a culture is natural when it no longer performs a function. The past culture is replaced by a new culture. Hence, many people are dubious of the necessity of artificially preserving a culture that is vanishing.

Those who advocate the admittedly artificial protection and preservation of intangible cultural heritage, however, put forward a different logic. Their position is that in general much of the traditional culture that is disappearing from societies symbolically represents a people, their ethnic identity, and their mode of government. Many take the view that in the rapidly changing Republic of Korea, traditional forms should be preserved or else they will disappear and they decline to designate newer versions and forms. What is the purpose of preservation, they ask, if new forms are designated while older forms disappear?

Non-Western societies emphasize this point most strongly. In Korea, one of the older forms of music is *pansori*, a form of epic singing. In the 1960s, many people looked to the West and began to like Western music, such as opera and pop songs. As there were few occasions when *pansori* singers were asked to perform and this specialty affected their livelihood. Their number had been rapidly surpassed by Korean singers of Western music, whose audiences also quickly increased in number. Without the intangible cultural heritage policies of the government of the Republic of Korea, perhaps *pansori* would have disappeared altogether. Today, even though many citizens still enjoy Western music more than *pansori*, they continue to regard the latter as Korean music, and such genres as opera and pop song as Western music. Therefore, it is arguable that intangible cultural heritage policies have played an important role in preserving a group’s unique cultural identity. Cho [Han] Hae Joang,²³ for example, has pointed to how *Seopyeonje*, a very popular film about *pansori*, generated a sense of national identification with this form of performance among her undergraduate students in the Republic of Korea. And Roald Maliangkay²⁴ has recently pointed the

system's preservation of older work songs provided a means of recovering some of the Korean culture that was destroyed by the Japanese during the colonial period.

Yet another argument put forward to defend the preservation of older forms is that they can serve as a resource for new creations. On university campuses during the 1970s and 1980s, old forms of masked dance dramas became models for the dramas of the pro-democracy movement. Similarly, older forms of farmer's band music (*pungmul*) became models for the development of *samulnori* percussion ensembles, very popular among younger people today. Many take the view that in the rapidly changing Republic of Korea, traditional forms should be preserved or else they will vanish. What is the purpose of preservation, they ask, if new forms are designated while older forms disappear?

As a result, opinions vary among scholars, performers,²⁵ and the general population as to whether the old forms of intangible cultural heritage should be maintained and performed without allowing changes or whether and to what degree changes should be permitted. The original political motivations for the system have evaporated as the Republic of Korea has become a democracy, but new political motivations emerge as the nation increases its efforts to garner the prestige that would make its voice better heard in international discourse. Yet, the influence of contemporary folkloristic thinking today seems no less important than when the system originated.

NOTES

1. YIM, Dawnhee. Living Human Treasures and the Protection of Intangible Culture Heritage: Experiences and Challenges. *ICOM News*, n. 4, p. 10-12, 2004.
2. LEE, Namhee. *The Making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
3. KIM, Kwang-ok. The Confucian Construction of Cultural Community in Contemporary South Korea. In: MUTSUHIKO, Shima and JANELLI, Roger L. (Eds.). *The Anthropology of Korea: East Asian Perspectives* (Papers apresentados no Seventeenth Taniguchi International Symposium). Osaka: National Museum of Ethnology, 1998. p. 65-93.
4. PAI, Hyung Il. The Colonial Origins of Korea's Collected Past. In: PAI, Hyung Il e TANGERLINI, Timothy (Eds.). *Nationalism and the Construction of Korean Identity*. Berkeley: University of California Institute of East Asian Studies, 1998.
5. SEOKHA, Song. Minsokhagun mucosin'ga [What is Folklore?] *Hakteung [Study Lamp]* 4, p. 20- 22, 1934a. Son Jintae. *Son Jintae sonsaeng cheonjib [Son Jintae's Collected Works]*. Six volumes. Seoul: Taehaksa, 1981.
6. WILSON, William A. *Folklore and Nationalism in Modern Finland*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. COCCHIARA, Giuseppe. *The History of Folklore in Europe*. Translated by John N.

- McDaniel. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1981 (Original: *Storia del folklore in Europa*, Turin, 1952). HERZFELD, Michael. *Ours Once More: Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*. Austin: University of Texas Press, 1982.
7. KWEONHWAN, In. *Han'guk Minsokhaksa [The History of Korean Folklore Scholarship]*. Seoul: Yeollhwadang, 1978.
 8. JANELLI, Roger L. The Origins of Korean Folklore Scholarship. *Journal of American Folklore* 99 (391), p. 24-49, 1986.
 9. CHOE, Nam-seon. Shaman'gyo Ch'agi [Survey of Shamanism]. *Kyemyong [Enlightenment]* 19, p. 2- 51, 1927. ALLEN, Chizuko T. Northeast Asia Centered Around Korea: Ch'oe Namson's View of History. *Journal of Asian Studies* 49 (4), p. 787-806, 1990.
 10. Yi Neunghwa. Joseon Musok-ko [A Study of Korean Shamanism]. *Kyemyeong [Enlightenment]* 19, 1927.
 11. SEOKHA, Song. Ch'anggan sa [First Editorial Statement]. *Joseon minsok [Korean Folklore]* 1, 1934b.
 12. JINTAE, Son. *Son Jintae sonsaeng cheonjip [Son Jintae's Collected Works]*. 6 volumes. Seoul: Taehaksa, 1981. p. 23-24.
 13. YANG, Jongsung. *Folklore and Cultural Politics in Korea: intangible Cultural Properties and Living National Treasures*. Tese de doutorado, Indiana University, 1994.
 14. KWON, Hyunseok. A Case Study on the Perception of the Wŏnhyŏng (Original Form) of Local Music in Korea. *Acta Koreana*, 12(1), p. 53-71, 2009.
 15. For an English-language synopsis of the drama, see Yi Tu-hyŏn (1975, p. 38-40).
 16. HOBBSAWM, Eric, and Terence Ranger, (Ed.). *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press, 1983.
 17. KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California, 1998.
 18. HOWARD, Keith. Namdo Tŭl Norae: Ritual and the Intangible Cultural Asset System. *Journal of Ritual Studies* 3, p. 203-216, 1989.
 19. NYE, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs, 2004.
 20. KURIN, Richard. Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Key Factors of Implementing the 2003 Convention. *International Journal of Intangible Heritage* 2, p. 10-20, 2008.
 21. UNESCO, 2003. Text of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006> (Retrieved Aug. 29, 2009).
 22. YIM, Dawnhee. Op. cit.
 23. CHO [Han] Hae Joang. Sopyonje: Its Cultural and Historical Meaning. In: JAMES, David E. e Kyung Hyung Kim (Eds). *Im Kwon-Taek: The Making of a Korean National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2002. p. 134-156.
 24. MALIANGKAY, Roald. Them Pig-Foot: Anti-Japanese Folksongs in Korea. In: BREUKER, Remco E. (Ed.). *Korea in the Middle: Korean Studies and Area Studies*. Leiden: CNWS Publications, 2007. p. 175-203.
 25. KWON, Hyunseok, 2009. Op. cit.

Representações do passado em museus coreanos: o caso do *National Folk Museum of Korea* (NFMK)

Rafael Zamorano Bezerra*

Recebido em: 15/03/2013
Aprovado em: 25/06/2013

Resumo

O principal tema histórico abordado em exposições de longa duração em museus sul-coreanos é a história dos reinos de Gojoseon, Goguryeo e dos Três Reinos: Goryo, Silla e Baekje. Essa narrativa – que data a história coreana em 5 mil anos – está presente em diversos manuais de história, guias de turismo, sítios históricos entre outros. Os vestígios materiais desses estados e as pesquisas arqueológicas são as ferramentas contemporâneas da construção de uma identidade nacional coreana, e assuntos como o primeiro estado coreano ou referências ao mito de Tangun são temas frequentes em exposições sobre a história daquele país. O presente artigo tem como objetivo analisar o uso do passado em museus coreanos para a construção de uma ideia de coreaneidade (*koreaness*), tendo como estudo de caso a exposição histórica do *National Folk Museum of Korea* (NFMK).

Palavras-chave

National Folk Museum of Korea, folclore, história nacional, objeto histórico, identidade nacional.

Abstract

The main historical issues presented in long-term exhibitions in South Korean museums are the history of the Gojoseon and the Goguryeo kingdoms and the history of the Three Kingdoms: Goryo, Silla and Baekje. This narrative dates the Korean History in 5 thousand years and it is present in several books on the Korean history, in travel guides, on historic sites, etc.. The remains of these States and the archeological researches are the contemporary tools used to build the Korean national identity. Topics such as the first Korean State and the Tangun Myth are frequently displayed in exhibitions in that country. Thus this paper aims to analyze the uses of the past in South Korean museums and how it is used to build an idea of koreaness. For this purpose the historical exhibition of the National Folk Museum of Korea was analyzed as a case report.

Keywords

National Folk Museum of Korea, Folklore, National History, Historical Object, National Identity.

Os estudos modernos sobre a sociedade coreana datam de finais do século XIX e devem ser compreendidos no contexto do imperialismo japonês e sua expansão continental no final daquele século e início do século XX. A península coreana foi o ponto de partida que o Japão imperial precisava para penetrar na Ásia continental, colocando em prática sua expansão. Desse modo, utilizou a península coreana como base de suprimentos em sua campanha militar no continente, principalmente durante a segunda guerra sino-japonesa (1937-1945).¹ A política cultural implantada durante a ocupação (1910-1945) teve como objetivo integrar a Coreia (Joseon) ao Japão imperial, com a alegação de que japoneses e coreanos foram originalmente um mesmo povo e raça, ideologia conhecida como *Naeseon Ilche* ([內鮮一體, Japão e Coreia constituindo uma mesma unidade). Essa alegação legitimava a ocupação, além de ser argumento para tentar o apoio da população ao império, que não se apresentava como estrangeiro dominador, e sim como parte do mesmo povo, apenas separado pelo atraso da dinastia Joseon, então soberana na península desde o século XVI.²

As primeiras investidas patrimoniais nos moldes ocidentais, mais próximas ao que Dominique Poulout conceitua como razão patrimonial,³ foram parte da política colonial japonesa, que iniciou as pesquisas arqueológicas na península. Entre as atividades culturais promovidas pelos japoneses, destacasse o investimento do governo colonial no estudo dos costumes e da história coreana. De acordo com Hyung Il Pai, nesse contexto, a recém-fundada Universidade de Tóquio (1885) produziu a primeira geração de especialistas

* Historiador no Museu Histórico Nacional. Doutor em História Social pelo PPGHIS/UFRJ. E-mails: zamoranobezerra@gmail.com, rafael.bezerra@museus.gov.br.

que dedicaram suas carreiras aos estudos asiáticos. Sob a tutela de Shiratori Kurakichi, o fundador dos estudos asiáticos no Japão, esses eruditos eram versados não somente em chinês clássico, mas importaram do ocidente disciplinas como geografia, geologia, paleontologia, arqueologia, história da arte, antropologia e etnografia. Esse conhecimento foi utilizado em suas pesquisas na península coreana de modo a produzir evidências científicas que comprovassem os argumentos sobre a origem racial em comum das duas nações, assim como a continuidade histórica entre os povos que viveram nos antigos estados do território em que hoje estão as duas Coreias, parte da China e o Japão.⁴ A ocupação tem, portanto, um importante papel na historiografia coreana, principalmente no que diz respeito à identificação e ao reconhecimento do patrimônio cultural daquele país, assim como o estabelecimento das autoridades e dos tipos de especialistas qualificados a definir o que é o patrimônio cultural coreano.

O governo japonês na Coreia publicou em língua inglesa, talvez em resposta aos críticos ocidentais do colonialismo japonês, um relatório cujo objetivo era mostrar a continuidade histórica entre os dois povos.

[...] the central Council has been charged with investigating the old customs, manners, and [social] systems of Chosen [Korea] as one of its works, and a committee of investigations of old customs and systems has been appointed to carry out investigation of the homogeneity of the Japanese and Korean peoples [and] the intercourse between the two in olden times.⁵

Em outra publicação, intitulada *Chosen no hanashi* (1930), pode-se ver a “redescoberta” da antiguidade japonesa no território coreano, tendo por base as pesquisas científicas que confirmavam a ancestralidade em comum.

[...] In olden times, Kangoku [Coreia] was formerly an independent nation, but in August 1910 it was incorporated into the empire. Since then the Chosenjin have become our brethren for all time to come. Since our races have emerged again just as in ancient times, the future prosperity and happiness of our respective countries depends on forging very close ties, just as in olden times when Mimana [antigo reino de Kaya] was our colony. [...] in fact we are now one and the same people, as proven by the many research investigations that have been carried out by our scholars [...].⁶

Essa interpretação era conveniente visto que servia como pretexto ideológico para a expansão continental, uma vez que os historiadores nacionalistas japoneses buscaram através do continente asiático as origens do Japão imperial.⁷ A descoberta do Estelo do rei *Gwanggaeto* por japoneses é um importante exemplo dessa interpretação. Nesse monolítico estão inscritas as batalhas de *Koguryo*, que contam algumas vitórias do Japão antigo no território onde o monumento foi encontrado. Isso foi usado pelo Japão imperial durante a guerra com os russos (1905) como forma de incentivar o exército japonês e, posteriormente, como prova da presença japonesa no continente.

Em 1910, o governo colonial promoveu pesquisas nos remanescentes das capitais dos antigos reinos: *Pyongyang* (*Koguryo*), *Kaesong* (*Goryo*), *Gyeongju* (*Silla*) e *Buyeo* (*Baekje*). Durante os anos seguintes foram estabelecidas as primeiras leis de preservação cultural na Coreia. Tratam-se das *Temple and Shrines Laws*, promulgadas em 1911, depois da anexação do país em 1910.⁸ De acordo com Hyung Il Pai, os fundamentos institucionais do patrimônio coreano foram estabelecidos pela promulgação das *1916 Regulations on the Preservation of Ancient Sites and Relics of Joseon*. Nesse momento, foi criado o *Committee on the Investigation of Korean Antiquities* (CKKK), responsável pela supervisão das leis de 1916 e pela promoção das pesquisas arqueológicas, do planejamento de exposições, da preservação e reconstrução de monumentos, entre outros.⁹ O *Joseon Sotokufu Museum*, que presidiu o *National Museum of Korea*, foi aberto em dezembro de 1915, em prédio estilo ocidental e construído nos jardins do palácio real, *Kyongbokkung*, localizado no centro de Seul. Em 1919, foi promulgada o *Historic Remains, Famous Places and Natural Monuments Act*, e em 1933, o *Treasures, Ancient Sites, Famous Places, and Natural Monuments Act*.¹⁰ Nessas leis, os critérios usados para a classificação dos mais importantes patrimônios culturais estavam fundamentados em

*Architecture and artwork that included books, sutras, calligraphy and paintings, crafts and documents that demonstrated (1) ancient origins; (2) superior execution or rare find; (3) a famous figures work or writing; or (4) artifacts or remains that serve as historical evidence.*¹¹

Tais parâmetros não diferem muito dos encontrados nas legislações e práticas patrimoniais do ocidente, em que valores como antiguidade, execução, raridade, caráter documental e testemunhal são amplamente conhecidos. Outra

semelhança é o caráter arbitrário da seleção de acervos e temas, assim como o da criação de cânones, que permitem a construção, por parte dos agentes envolvidos em tais discursos, de uma história nacional linear com origens bem definidas.

Durante e após a ocupação japonesa, muitos folcloristas coreanos se engajaram em mudar as interpretações que apontavam uma origem e um passado em comum entre Japão e Coreia.¹² Depois do *March First Movement*,¹³ que consistiu em uma série de manifestações pela independência coreana, o governo japonês permitiu a publicação de jornais e revistas em *hangul* (alfabeto coreano), o que possibilitou a existência de organizações acadêmicas dedicadas aos estudos coreanos. Essas organizações, no entanto, foram perseguidas durante a Segunda Guerra, assim como as publicações em *hangul*.¹⁴ O especialista norte-americano em estudos do folclore coreano, Roger Janelli, afirma que as pesquisas sobre folclore na península aumentaram durante os anos entre o *March First Movement* e a Segunda Guerra. O *Cultural Nationalism Movement* reconhecia que a sociedade coreana precisava de reforma, e o instrumento necessário era a criação de uma nova cultura que incorporasse certos valores do Ocidente, como harmonia social, classe média forte, participação das massas na política, ciência e educação. Contudo, para a criação dessa nova cultura era necessário o conhecimento da antiga cultura coreana. Como resultado, os estudos folclóricos, somados aos estudos da história e da língua nacional, tornaram-se o tema central de interesse dos *Cultural Nationalists*.¹⁵

Os mais influentes folcloristas coreanos do período colonial foram Choe Namseon, Yi Neunghwa, Song Seokha e Son Jintae. De acordo com Janelli, as condições intelectuais e políticas desse período possibilitaram na nova disciplina, um nacionalismo fervoroso, uma tendência para assuntos históricos, uma particular preocupação com religião popular e o uso de fontes literárias escritas em chinês clássico e *hangul*. Também para Janelli, tais características estão ainda presentes nos estudos folclóricos promovidos pelas comunidades acadêmicas sul-coreanas¹⁶ e podem ser percebidas em exposições de museus locais. Choe Namseon, Yi Neunghwa, Son Seokha e Son Jintae realizaram pesquisas sobre diferenciados assuntos, como xamanismo, história de Joseon, mitos, entre outros. Estabeleceram, assim, os cânones que formaram a base dos estudos folclóricos no país. Entre suas atividades estão coleções de objetos tradicionais (que posteriormente formariam tesouros nacionais) e a interpre-

tação de diversos mitos, que comprovavam que o povo coreano e sua história tinham várias especificidades que o fazem uma raça específica, diferente dos japoneses e chineses.

Numa série de artigos dedicados ao estudo do xamanismo coreano e seus mitos, Choe Namseon construiu hipóteses que questionavam as principais interpretações japonesas sobre a história coreana. Em vez de descrever a Coreia como uma sociedade isolada e que tirou pouco proveito dos desenvolvimentos políticos e culturais do resto da Ásia, a interpretação de Choe coloca a Coreia como vanguarda desse desenvolvimento. Uma das suas principais hipóteses é que o povo coreano é oriundo de um antigo e poderoso reino, cuja antiguidade se comprova pelo mito de Tangun,¹⁷ o que confirma, na interpretação de Choe, a datação do primeiro estado coreano há 5 mil anos.¹⁸ A antiguidade do mito comprovaria a hipótese de que havia um estado coreano organizado que rivalizaria com o Japão, sendo o principal argumento contra as pesquisas arqueológicas empreendidas pelo governo japonês, que clamavam uma unidade entre os dois povos.¹⁹

Na obra de Song Seokha as pesquisas de campo tiveram papel central, principalmente como em seu trabalho como colecionador e fotógrafo de aspectos da cultura coreana. Song atuou também como editor e promotor de performances folclóricas. Após a independência, em 1945, suas coleções formaram a primeiro acervo do *National Museum of Ethnology*, sendo exibido em 1946. Seu principal foco de coleta era os costumes e os objetos oriundos do período da dinastia de Joseon:

*The materials of our unique folk culture are disappearing one by one. Unaffected folksongs, sing to the accompaniment of cocks` crowing in the daytime or the sound of running water in a brook, are gradually disappearing because of the automobile [...].*²⁰

Atualmente há diversos museus de folclore e centros de pesquisas folclóricas na Coreia do Sul, sendo a disciplina o principal foco de interesse das sociedades acadêmicas daquele país.²¹ Pesquisas mostram que na Coreia do Sul houve um aumento nos últimos anos do estabelecimento de museus e exposições baseadas em temas como passagem do tempo, cultura tradicional e industrialização, representação do patrimônio imaterial e afirmação da identidade coreana.²² Os principais temas históricos abordados pelas

exposições de longa duração em museus sul-coreanos são a história dos reinos de Gojoseon, Goguryeo e dos Três Reinos (Goryo, Silla e Baekje). Esse esquema – que data a história coreana em 5 mil anos – está presente nos principais manuais de história, guias de turismo, sítios históricos entre outros. Os vestígios materiais desses estados e as pesquisas arqueológicas são as ferramentas contemporâneas da construção de uma alteridade coreana. A procura pela origem da nação está presente também nos discursos museológicos. Assuntos como o primeiro estado coreano ou referências ao mito de Tangun, são temas frequentes em exposições sobre história coreana. A construção de uma continuidade entre os antigos reinos e a Coreia moderna produz a ideia de civilização coreana, consciente e com espírito de independência. Nesse processo, historiadores, arqueólogos e folcloristas têm papel fundamental, “desde que suas disciplinas produziram evidências materiais para um passado nacional por meio de escavações de fortes, ruínas, campos de batalha, túmulos e estelos com inscrições das conquistas reais”.²³ Museus nacionais como o *National Folk Museum of Korea* (NFMK), também são importantes nesse processo, uma vez que são instituições que exibem as sínteses históricas, as relíquias da nação, sendo, por vezes, as principais atrações do mercado turístico.

O National Folk Museum of Korea (NFMK)

O NFMK é o único museu folclórico coreano sob a tutela do Ministério da Cultura e do Turismo daquele país. A origem do NFMK é o Museu Nacional de Etnologia (*National Museum of Ethnology*), estabelecido em 1946 no *Nansan Memorial Hall*, localizado no centro de Seul, cuja primeira coleção foi formada a partir dos objetos coletados pelo folclorista Song Seokha.

Inicialmente, o museu foi alojado no *Sujeongjeon Hall*, localizado no Palácio Gyeongbok entre 1966 e 1975, época em que era conhecido como *The Korea Folk Hall*, sob a tutela do *Office of Cultural Properties*. Em 1975 o museu, então chamado *The Korean Folk Museum*, foi transferido para o antigo prédio do Governo Geral Japonês na Coreia, construído nos jardins do Palácio, ficando lá até 1992, ano em que governo decidiu demolir o prédio. Em 1993, um novo prédio, mesclando aspectos modernos e tradicionais da arquitetura coreana, foi construído especialmente para abrigar o NFMK.²⁴

Atualmente os artefatos da coleção do NFMK se conectam com diversos temas relacionados às tradições coreanas, aos objetos do cotidiano e aos itens sobre a modernização do país. A coleção é formada por 97.671 objetos e 127 deles são considerados tesouros nacionais. De acordo com funcionários do museu, o propósito do NFMK é “*to enable Koreans understand their culture through a process of reflection and self-reflection, as they encounter Korean cultural artifacts*”.²⁵

O NFMK organiza anualmente uma média de quatro exposições e cerca de oitenta diferentes temas de exposições foram montados entre 1975 e 2008. Atualmente exibe quatro exposições de longa duração e quatro exposições ao ar livre. A primeira, chamada *History of the Korean People*, foi inaugurada em 2007 e “revisa a vida cotidiana e os costumes dos coreanos desde a pré-história até a contemporaneidade por meio da exposição de artefatos culturais, imagens etc”. A segunda exposição foi aberta em 2009, intitulada *The Korean Way of Life*. “Ilustra como a vida coreana no período de Joseon girava em torno dos ciclos na natureza, tema central para uma sociedade agrícola”. A terceira exposição, *Korean Life Passages*, foi inaugurada em 2006, apresentando “os principais eventos na vida de indivíduo na dinastia de Joseon (1392-1910), especificamente da classe nobre chamada *Yangban*”. A exposição ao ar livre exibe monolíticos, uma casa tradicional e uma plantação mostrando as técnicas da agricultura tradicional coreana. Outra exposição ao ar livre, chamada *Street to the Past: Experiencing Childhood*, é uma rua cenográfica representando aspectos do cotidiano local no início do século XX, momento em que o país sofreu forte influência ocidental, principalmente no mercado de bens de consumo.

Como publicado no site da instituição,

The National Folk Museum of Korea is a cultural venue that collects stores and exhibits artifacts and information of Korean lifestyles throughout history. The priority is on preserving those items that have been named national cultural assets because of their significance in understanding everyday life in a particular era or region of the country. The museum obtains through purchase, donation or loan artifacts that are fast disappearing in the processes of Korea's rapid urbanization and regional development. As of January 2010, the Museum collection included 98,295 artifacts covering all aspects of life in Korea down through the ages. The National

*Folk Museum of Korea is the only national museum devoted to the history of traditional life, and most of the collection is closely related to the daily routines and occupations of pre-modern Koreans. The diverse range of items includes wooden kimchi containers acquired during a folk research project in Gangwon Province mountain communities; skirts and jackets worn by newlywed brides; Joseon-era ornaments unearthed from graves; farming implements, and records of real estate transactions. The various pieces are organized and classified according to function.*²⁶

A exposição *History of the Korean People* (한민족 생활사)

De acordo com os curadores do NFMK, houve uma polêmica quando, em 2007, foi planejada a exposição *History of the Korean People*, destinada a ocupar a primeira galeria do museu. Alguns curadores argumentavam que, sendo o NFMK um museu dedicado ao folclore, qual era a razão para elaborar uma exposição sobre a história coreana? A principal justificativa em prol da exposição e que convenceu os curadores relutantes, foi que, sendo o NFMK localizado nos jardins do Palácio Gyeongbok, uma das atrações turísticas mais visitadas em Seul, o museu recebe anualmente uma grande quantidade de estrangeiros, que tem pouca ou quase nenhuma ideia sobre a história coreana. Nesse sentido, a exposição foi montada para apresentar o assunto a uma audiência específica: turistas estrangeiros. O curador da exposição, Koo Munhoe, historiador especialista em história coreana, explicou que um dos principais propósitos foi apresentar a especificidade cultural coreana, diferenciando-a da dos japoneses e chineses.

Em coreano o nome da exposição é 한민족 생활사 (Hanminjog Saenghwalsa). O primeiro termo 한민족 (Hanminjog) significa “raça coreana” e o segundo, 생활사 (Saenghwalsa), significa “história da vida ou ciclo da vida”.²⁷ O foco dessa exposição é mostrar, portanto, a vida dos povos do território coreano (norte e sul). Deve-se enfatizar que a concepção da mostra é similar ao conceito de cultura vernacular defendido por folcloristas como Son Jintae. Uma passagem de um texto escrito por ele enfatiza a importância da cultura popular para o entendimento da identidade coreana. Segundo ele: “*folkloristic is the science which studies national culture. Here the term ‘nation’ is not used in its broad sense to include the class of ruling aristocrats but refers to the peasants,*

merchants, craftsman, fisherman, slaves, and other classes who comprise the majority of a nation [...]”.²⁸ A exposição segue semelhante caminho, uma vez que mostra objetos representativos dos modos de vida e costumes, criando uma narrativa histórica que insere no discurso nacional os povos que habitaram o território coreano desde a pré-história até os tempos modernos. Assim, pode-se visualizar artefatos e cenografias relacionados com a história dos antigos reinos (os Três Reinos, Silla unificada e Balhae), suas expansões territoriais e o desenvolvimento da tipografia e da impressão nos estados de Goryeo e Joseon, além da criação do *hangul*. Os tempos modernos são representados pela emergência da classe média, com foco nos bens de consumo e nos espaços de convivência das pessoas comuns do final no século XIX, quando a Coreia foi pela primeira vez forçada a abrir seus portos.

Durante o circuito expositivo, a história coreana é contada com diferentes objetos (originais e réplicas), cenografias, vídeos e textos. Trata-se de uma exposição cronológica e linear, composta de sete núcleos. Nas páginas seguintes, serão apresentados e analisados quatro temas específicos, geralmente expostos em museus coreanos e presentes na exposição do NFMK. A intenção é identificar os tipos de autoridades mobilizadas na construção de um passado em comum e como os vestígios materiais e suas réplicas são utilizados para construir a ideia de uma civilização coreana.

O incensário de Baekje

O primeiro módulo da exposição de longa duração do NFMK é chamado *Inside the History of Korea: Timeline of Everyday Life*. Trata-se de uma linha do tempo que sintetiza a história coreana a partir de destaques históricos escolhidos pelo curador do NFMK. O painel é composto por imagens, textos, vídeos e objetos. Nessa parte, há referências à ocupação japonesa (1910), à Guerra da Coreia (1950) e a assuntos relacionados aos problemas com a Coreia do Norte. Há imagens e textos referenciando os principais patrimônios culturais coreanos, como a *Tripitaka* coreana e os instrumentos astronômicos oriundos do período da dinastia de Joseon, assim como diversos celadons, a principal porcelana produzida no país. Há também imagens relacionadas ao desenvolvimento econômico e a eventos de grande porte, como a Copa do Mundo (Japão/Coreia, 2002) e as Olimpíadas de Seul (1988).



Figura 1 – Por dentro da História da Coreia. Linha do tempo. Fotos do autor.



Figura 2 – Bandeira Nacional Coreana (original), pôster da Campanha pelo Voto e Cheering Prop usada na Copa do Mundo de 2002. Fotos do autor.

Os principais objetos expostos na linha do tempo são réplica do incensário de Baekje, os celadons de Goguryeo (originais), a bandeira nacional coreana moderna (original), um pôster de caráter político sobre a Campanha do Voto (1948, original) e objeto de torcida usado na Copa do Mundo de 2002 (original).³⁰



Figura 3 – Réplica do incensário na exposição do Baekje Museum, em Seul.

A réplica do incensário de Baekje foi criada especialmente para essa exposição. Esse objeto é considerado por especialistas coreanos como o mais importante artefato encontrado na península. Atualmente o incensário de Baekje ocupa um lugar especial na construção de uma identidade nacional coreana. Descoberto em 1993, no terreno do templo Neungsan-ri, cidade de Buyeo, foi classificado como tesouro nacional nº 287. Em diversas publicações turísticas e de caráter histórico encontramos referências ao incensário. Em *Fifty Wonders of Korea*, por exemplo, publicado em 2007, pode-se ler a seguinte informação:

On December 12, 1993, between the fortress walls and the tombs of the ancient Baekje kingdom (BC 18~AD 660), one of the most extraordinary archeological discoveries of the 20th century was made. Developers were planning to build a parking lot on a stretch of abandoned farmland, to be used by tourists visiting the ancient tombs. While they were surveying the site prior to construction, they unexpectedly came across a remarkable incense burner from the time of ancient Baekje, stored inside the remains of a wooden container [...] In April of the year following its discovery, Seoul National Museum put on a special exhibition, with the incense burner as the sole exhibit. The exhibition lasted for twelve days, during which time sixty-eight thousand people visited the museum in order to catch a glimpse of the newly-found treasure.²⁹

Atualmente, o original está exposto no *Buyeo National Museum*, todavia, há réplicas do mesmo objeto expostas nos principais museus sul-coreanos, como o *National Museum of Korea*, *National Folk Museum of Korea*, *Gongju National Museum* e *Seoul Baekje Museum*. É recorrente também a reprodução do incensário em livros sobre a cultura e a história coreana, panfletos turísticos, assim como um modelo em grandes proporções localizado no centro da praça de Dongnam-ri, na cidade de Buyeo. Em 2011, a *Kia Motors* presenteou o tenista Rafael Nadal com uma réplica do incensário semelhante as que podem ser vistas à venda nas lojas dos principais museus do país, que também disponibilizam versões do incensário em miniaturas, chaveiros, além das réplicas em tamanho natural.

Figura 4 – Incensário de Baekje, século 6 a.C., Buyeo National Museum. Foto do autor. Figura 5 – Kia Motors e a réplica ofertada a Rafael Nadal. Figura 6 – Modelo em grandes dimensões localizado na praça Dongnam-ri, Buyeo-eup, Buyeo-gun, Coreia do Sul.



4



5



6

O incensário de Baekje apresenta uma sofisticada execução com riqueza de detalhes; trata-se evidentemente de um interessante artefato. Especialistas coreanos, como Byeong-Mee Kim e Sum-Jung Ra, o consideram o principal testemunho dos costumes do reino de Baekje, constantemente designado como “o reino perdido”, devido à escassez de remanescentes materiais do período. O incensário tem três seções: o corpo principal, o pedestal e a tampa. O formato do corpo remete à flor de lótus, sendo a base que o sustenta modelada no formato de um dragão. A tampa representa a montanha mitológica do taoísmo, com 74 picos, diversas figuras humanas e 69 animais, todos em relevo. No topo, pode-se visualizar a figura da fênix, simbolizando a eternidade. A principal interpretação que geralmente pode-se encontrar sobre o incensário é que o objeto é representativo das crenças taoístas e budistas, difundidas em todos os reinos antigos da península. O topo da montanha é habitado pela fênix; imortais e animais e plantas imaginários encontrados no corpo relacionam-se com cosmogonia do taoísmo, enquanto a flor de lótus reflete a influência do budismo. Byeong-Mee Kim e Sun-Jun Ra sugerem que os músicos esculpidos no corpo do incensário representam a autenticidade dos costumes de Baekje, mostrando a diferença entre a cultura de Baekje e a da China.³⁰

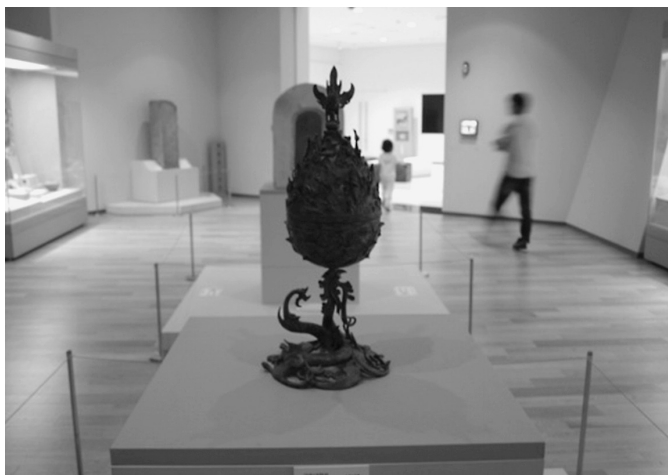


Figura 7 – Réplica do incensário em exibição no Baekje Museum, Seul.

Réplica da *Memorabilia* dos Três Reinos

A terceira parte da exposição, intitulada *From Nature to Humanity: Paleolithic to Bronze Age*, é composta de objetos e réplicas da era paleolítica. Os outros períodos (neolítico, Idade do Bronze, reino de Gaya e Goryeo) são representados por poucos objetos e recursos cenográficos. Cabe ressaltar que diversos museus sul-coreanos, tais como o *Gyeonggi Provincial Museum*, *War Memorial of Korea* e *Buyeo Museum*, seguem a mesma lógica expositiva: do paleolítico à Idade do Bronze. Essa temporalidade está também presente nos principais livros de história coreana como o *Korea Old and New: A History*,³¹ o mais popular deles, publicado em inglês.

Nessa parte da exposição, há uma réplica da *Memorabilia* dos Três Reinos (*Sanguk Yusa*, 삼국유사, figura 12). Esse livro foi escrito durante o reino de Goryeo e relaciona-se com o surgimento da literatura e da doutrina neoconfucionista, um ramo da filosofia confucionista que explica as origens do homem por meio de analogias metafísicas.³² A *Memorabilia* foi escrita pelo monge Iryon (1206-1289), e conta a história do estado de Gojoseon, tendo por base o mito de Tangun. Tal como sugere Lee Ki-baik, “[...] *The suffering of the people of Goryeo during the Mongol period, it would seem, strengthened their sense of identity as a distinct race and gave force to the concept of their descent from a common ancestor*”.³³

A citação de Lee Ki-baik contém dois aspectos a serem observados aqui. Primeiramente, deve-se sublinhar a questão da origem da “raça coreana”. É importante observar que a categoria “raça”, utilizada no sentido etnográfico e antropológico, foi forjada na antropologia produzida no ocidente durante os séculos XIX e XX. Após a Segunda Guerra e as danosas experiências neocoloniais na Ásia e África, o conceito de “raça”, quando utilizado para explicar as origens das nações ou suas características culturais, passou a ser criticado, caindo em desuso no campo acadêmico. Todavia, o conceito “raça”, forte na citação de Lee, é recorrente no discurso patrimonial histórico coreano.

Durante a ocupação japonesa o tema “raça” foi amplamente explorado como justificativa para ocupação da Coreia pelos japoneses. Esse passado recente ainda fomenta a necessidade da produção de alteridade que afirme uma identidade coreana. Ou, como afirma Pai, “*race as the basic unit of analysis in Korean History was the pedestal on which the nation was built after liberation and independence in 1945 [...] because the race or blood was considered the most*

critical factor in Korean identity formation, followed by a common language, territory, history, religion and customs".³⁴

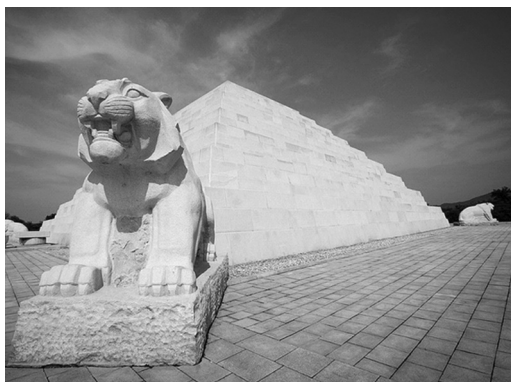
O discurso museológico produzido em museus sul-coreanos como o NFMK e o *Memorial War* é organizado no sentido de mostrar como os coreanos existem como raça homogênea desde os tempos "pré-históricos", segundo a terminologia adotada por eles. Essa "origem racial" implica uma construção de origem delineada sobre a ideia de uma Coreia antiga e independente, cujos traços culturais e raciais não mantêm ligações com o passado chinês e japonês.³⁵ A raça coreana teria suas origens em populações do norte da Ásia, principalmente o sul da Sibéria, que imigraram para a península coreana durante o neolítico. De acordo com essa formulação, a raça coreana teria se consolidado durante a Idade do Bronze.

O mito de Tangun tem um importante papel no discurso nacionalista coreano. De acordo com os escritos da *Memorabilia*, os descendentes do rei Tangun foram os fundadores das sucessivas dinastias dos reinos de Buyeo, Goguryeo, Baekje e Silla, considerados como os estados que originaram o reino de Joseon. Com o mito de Tangun, as origens culturais e raciais coreanas têm um fundador datado e identificado historicamente.³⁶

O mítico monarca tornou-se uma figura-chave na narrativa nacional de ambas as Coreias. Na Coreia do Norte, em 1993, uma curiosa descoberta foi realizada. De acordo com a reportagem publicada no *The Guardian Online*, a tumba do rei Tangun foi supostamente encontrada aos pés do monte Taebaek, próximo à capital Pyongyang. Ossos de braços, pernas e parte da pélvis foram encontrados na tumba, sendo logo identificados como os restos mortais do rei Tangun e da deusa rainha. Ainda de acordo com a matéria, os ossos foram datados em 5001 a.C em datação por ressonância eletromagnética.

Arqueólogos da Coreia do Sul, de acordo com a reportagem, criticaram a identificação dos ossos. Todavia, apesar das críticas, um enorme mausoléu foi construído pelo governo norte-coreano no local, e cerimônias são realizadas para venerar a memória do rei. Isso reflete a importância do mito de fundação da raça coreana no nacionalismo étnico do regime comunista, que, apesar do conflito com a Coreia do Sul, também busca encontrar seu lugar nos tempos heróicos do passado. Segundo a reportagem do *The Guardian Online*:

The Confucian tribute in Seoul was followed by another ceremony, attended by political leaders, staged by the Committee for the Peaceful Reunification of the Fatherland. One of the Committee's coordinators, the poet Jung Woo Il, has visited the mausoleum several times. He says: "Belief in Tangun is the only thing we share with North Korea".³⁷



8

Figura 8 – Tumba construída para o rei Tangun, na Coreia do Norte; Figura 9: Tumba construída para o rei Tangun, na Coreia do Norte; Figura 10: Propaganda elaborada pelo Governo da Coreia do Norte.

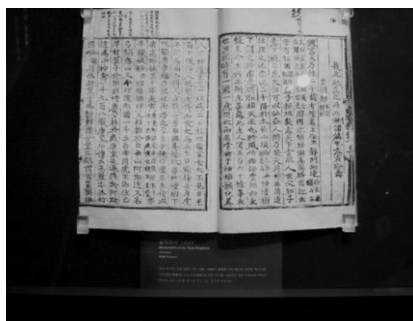


9



10

Na exposição do NFMK há diversos elementos relacionados ao mito de Tangun e consequentemente à crença de uma raça coreana. A primeira referência ao mito está localizada na linha do tempo, após a era neolítica, e relacionada à fundação do estado de Gojoseon. Uma réplica da *Memorabilia dos Três Reinos* é exposta ao lado de uma vitrine com réplicas de artefatos das eras paleolítica e neolítica, seguida de objetos dos estados de Gaya e Goryeo. Essas vitrines localizam-se após a linha do tempo, como um começo da história coreana, são elementos que reforçam a narrativa racial presente no mito de Tangun.



12

Figura 11 – Representação da era paleolítica e da Idade do Bronze. Figura 12: *Memorabilia dos Três Reinos*; cópia. Figura 13: Vitrine com a *Memorabilia dos Três Reinos*, cópia.



11



13

O antigo estado de Goguryeo

Outro destaque da exposição do NFMK é a galeria nomeada *Territorial Expansion: Three Kingdoms, Unified Silla and Balhae*. O primeiro estado representado é o de Goguryeo, seguido por Silla e depois Baekje.

Goguryeo é a raiz da palavra Coreia e foi o maior dos antigos estados dos Três Reinos, tema central na história nacional coreana. A história dos

Três Reinos é marcada pela relação de resistência e subordinação ao antigo império chinês e Goguryeo (37 a.C.-668) e tornou-se o discurso nacionalista produzido no século XX, o símbolo maior dessa resistência.³⁸ Depois da ocupação japonesa, o nacionalismo coreano precisava construir heróis, papel que a dinastia Joseon não podia assumir, porque era vista pelos historiadores coreanos, principalmente os marxistas, como submissa ao império chinês e corrompida pelo confucionismo e suas bases hierárquicas.³⁹ Os escritos de Shin Chaeho (신채호, 1880-1936), historiador considerado o fundador da historiografia nacionalista coreana, têm um importante papel na valorização de Goguryeo. Nascido em uma família aristocrática (*yangban*) recebeu educação tradicional e confucionista. Entre seus escritos estão obras historiográficas, ensaios e ficções, embora seja mais conhecido por seus trabalhos de história. Dois de seus livros, *A New Reading of History* (1908) e *Early History of Korea* (1931-1932), são tidos como fundamentais na formação da identidade coreana, sendo símbolos da resistência antijaponesa.⁴⁰ Após a invasão, Chaeho viveu no exílio em Pequim, Manchúria e Shanghaie Xa, onde produziu textos sobre um passado coreano heroico e cujo espírito marcial era necessário na luta contra o Japão. A partir da noção japonesa de *minzoku* (nação), Chaeho localizou as raízes coreanas (*minjok*) no antigo reino de Goguryeo, que havia resistido às invasões promovidas por mongóis, chineses e japoneses. Sua história criou os heróis necessários e um passado glorioso, que podia orgulhar os coreanos, tornando-os confiantes em sua resistência, e ao mesmo tempo construir uma narrativa histórica baseada em uma contínua tradição guerreira, cujas origens estão nos Três Reinos, especialmente Goguryeo.⁴¹

Essa narrativa pode ser encontrada no *The War Memorial of Korea*, aberto em 1994, tal como apresentado na *home page* do site do museu:

*The War Memorial of Korea, as our unique war history museum in Korea, is the sanctuary of national defense to feel the live history which we had been defended this country for five thousand years, and this is a place we learned lessons from war and to make a practical determination that we will never experience the tragedy of war again. [...] As you know, we [Coreia] had experienced a great number of wars throughout the history, but our ancestors destroyed invaders with the spirit of patriotism and defended this country.*⁴²

Essa narrativa heroica é reforçada na presença dos objetos expostos nas galerias do memorial, como a réplica da *Yis' Turtle Ship*, embarcação utilizada contra as invasões japonesas de 1592 e 1597 e a réplica do monolítico do rei Kwang-gaet, maior símbolo militar de Goguryeo. Tal como escreveu Sheila Miyoshi Jager,

*The War Memorial glorifies the ancient and eternal character of the nation, which it links to the lost “manly” past of a forgotten martial tradition, while it simultaneously emphasizes the unprecedented novelty of the modern nation, which it links to the “recovery” of ancient military values. Connecting the military, manliness, and nationalism, the War Memorial illustrates how history was written by those who saw themselves as the privileged “subjects” of the nation, and, more important, how the gender ideals implicit in that history – in this case, martial masculinity – were appropriated by the state for political ends to affirm its legitimacy vis-à-vis North Korea.*⁴³

Na exposição do NFMK, o sentido histórico de Goguryeo é um pouco diferente. A ênfase está concentrada na vida cotidiana dos habitantes e nas relações com o antigo estado chinês. No entanto, a ideia de continuidade é reforçada, uma vez que esse cotidiano se reflete na concepção da exposição da antiga cultura coreana.

*Goguryeo had a unique culture that also reflected influences from China and others countries. Goguryeo was a major regional power of northeast Asia: sophisticated in politics and prospering in economy culture. These are reflected in the ruins, relics, mural paintings and other cultural assets that remain.*⁴⁴

Tempos modernos

A modernização do país é apresentada na última parte da exposição. Intitulada *The Rise of Urban Class*, essa seção abarca desde o século XIX, durante a tardia dinastia Joseon, quando o país foi forçado pelos japoneses a abrir os portos depois do *Treaty of Ganghwa*, em 1876; até os anos 1970, quando a Coreia do Sul iniciou seu desenvolvimento econômico. Assim, os principais objetos expostos são bens de consumo. A rápida transformação da sociedade coreana é o principal tema tratado.

Korean society experienced unprecedented change in the century past. Japanese imperialism and colonial rule, liberation, division of North and South, modernization, industrialization and globalization initially brought despair and frustration to the public, but allied to that a sense of achievement with the overcoming of such difficulties in the 21th century. In Korea the development of material culture, science and technology has engendered an urbanized population that is the main source of the nation's production and consumption. In this process, widely accept western values have transformed the traditional patterns of food, clothing, housing and the lifestyle of the general populace.⁴⁵

Na mesma galeria há mais objetos expostos que nas outras, sendo todos originais, ao contrário das outras galerias, onde há a concentração de réplicas e cenografias. A maior parte são bens de consumo expostos próximos a imagens e ilustrações sobre as transformações urbanas e culturais da sociedade coreana, como um desenho publicado em uma revista britânica de 1888 representando um habitante de Joseon provando tabaco pela primeira vez. Também se pode ver objetos do século XX, como câmeras, ventiladores, toca-discos etc.

O período colonial (1910-1945) é representado como a continuação do processo de modernização durante o repressivo período do jugo colonial. Há diversos objetos relacionados à modernidade ocidental, como maquiagem, remédios, eletrônicos, móveis, aparelhos modernos, entre outros.

O forte desenvolvimento econômico iniciado nos anos 1970, conhecido como “milagre do rio Han” está destacado na exposição. A capital Seul, mundialmente um importante centro financeiro, sofreu nos últimos 40 anos uma rápida transformação urbana e no modo de vida dos seus habitantes. Isso coloca em pauta a relação entre tradição e modernidade. O equilíbrio entre os dois é um dos valores culturais mais cultivados na Coreia do Sul. A coleta e a catalogação de objetos do cotidiano e as práticas tradicionais, como a pesca da anchova, o preparo do *kimchi*, a fabricação de papel, são alvos de interesse dos curadores do NFMK, assim como artefatos contemporâneos da vida moderna.

A busca por esse equilíbrio faz com que o passado seja evocado constantemente em inúmeras dramatizações do passado postas em práticas na sociedade sul-coreana. É o caso da novela *Dae Jang-Geum* (título em inglês, *Jewel in the Palace*), produzida em 2003 pela MBC e dirigida por Lee Byung-

-Hoon. Baseada na história de Jang-Geum, primeira mulher alçada à condição de “suprema médica real” durante a dinastia Joseon. O tema principal é que, apesar de sua condição de menina pobre em uma sociedade dominada por homens, Jang-Geum superou uma série de discriminações, tornando-se cozinheira real e depois “suprema médica real”, responsável pelo cuidado com o rei.⁴⁶ Produzida com 15 milhões de dólares, a novela arrecadou mais de 40 milhões ao redor do mundo após a primeira exibição, em 2003. De acordo com informações publicadas pelo site *Asian Times Online*, após alcançar audiências acima de 57% na Coreia do Sul, a novela virou tema de parques e restaurantes em Hong Kong. Dae Jang-Geum é um retrato dessa “moderna tradição” coreana.⁴⁷

A teatralização do passado é recorrente na promoção do patrimônio cultural sul-coreano, assim como o modelo de museu conhecido como *living history* ou *living museum*, comum no Reino Unido e nos Estados Unidos, sendo uma modalidade de exposição baseada na experiência do “museu a céu aberto”.⁴⁸ Esse tipo de exposição pode não ter como base a reprodução de cidades, como o *Colonial Williamsburg* (Virginia, EUA); vilas, como a *The Korean Folk Village* (localizado em Yongin, cidade próxima à área metropolitana de Seul, na província de Gyeonggi); ou a exposição a céu aberto do NFMK, *A Street to the Past: Experiencing Childhood*, uma rua cenográfica representando alguns aspectos da sociedade coreana no início do século XX. Outra modalidade de *living museum* é a encenação de costumes do passado, personagens históricos, rituais, entre outros. É o caso, por exemplo, da performance teatral da troca da guarda real da dinastia Joseon em frente ao portão principal do palácio Gyeongbok. A encenação da troca da guarda teve início em 1996 e, “*The guards’ uniforms, weapons, and accessories as well as their strict ceremonial procedures catch the eyes of passersby, especially foreign tourists, when guardsmen perform the changing of guards in traditional costumes at the main gate of Gyeongbokgung Palace [...]*”.⁴⁹

Considerações finais

O estabelecimento de um lugar no passado que pode ser a chave da interpretação e materialização de uma alteridade coreana estar presente no discurso museológico e patrimonial daquele país, assim como na exposição histórica do NFMK analisada aqui. Todavia, essa característica não é exclu-

siva do patrimônio cultural produzido na Coreia do Sul, sendo um norte comum na razão patrimonial ocidental.

O caráter inventivo e ficcional de qualquer identidade nacional é algo bastante estudado na literatura especializada. Todavia, cada país forja sua identidade a partir de circunstâncias locais e práticas patrimoniais específicas. Na Coreia do Norte e do Sul, o estabelecimento do patrimônio cultural tem semelhanças com o modelo ocidental, em se tratando da prática museológica e museográfica norte-americana, onde o modelo de *living history*, com suas recriações do passado, é comum. A reprodução de sítios históricos, palácios, encenação de época e novelas históricas, mostra-nos como os coreanos estão a todo tempo construindo e reconstruindo sua identidade.

O incensário de Baekje foi encontrado em 1993, e desde então se tornou um dos mais reproduzidos objetos históricos usado na promoção do patrimônio histórico coreano. Esse artefato é visto como um “elo perdido”, que une o distante reino de Baekje com a construção de uma ideia de coreanidade (*koreaness*), forjada ao longo dos séculos XX e XXI e fortemente baseada em uma suposta homogeneidade étnica. O incensário é certamente uma importante fonte de conhecimento da cultura de Baekje, mas sua utilização no presente, como as réplicas exibidas em diversos museus coreanos, mostra-nos como o uso do patrimônio histórico pode dizer mais sobre a sociedade coreana contemporânea e como ela vem construindo a própria identidade, ou seja, o incensário fala mais sobre a Coreia contemporânea do que sobre o antigo reino de Baekje.

O passado recente coreano é marcado por momentos difíceis, como a invasão japonesa, a divisão do país, a guerra e o período ditatorial. A superação desses acontecimentos impulsiona a construção de uma contínua linha-gem racial e nacional; tal empreitada necessita da invenção e fabricação de um passado glorioso, papel que os antigos Três Reinos podem assumir. Tal como escreveu Pai “a identidade coreana foi assim criada tendo por base a história racial de sofrimento, por meio da instauração de um senso coletivo em todos os coreanos de serem vítimas de superpoderes políticos e invasões estrangeiras desde os tempos imemoriais” ou como observado por Manginis:

The sufferings of the past century have been projected back into time to create a national martyrology that promotes the heroism of its victims against successive waves of invasions and vicissitudes [...] The very Koreaness of the land had to be proven not only for the present but also for the distant

*past, prompting what was succinctly termed as 'ethnicity in retrospect, the tendency to study the past in order to elucidate the formation of the Korean people.'*⁵⁰

Obviamente o mito de Tangun e os remanescentes de Goguryeo têm um papel especial nessa construção de continuidade. A teatralização de um passado idealizado coreano atua como um ritual que reforça diariamente o sentimento de coreanidade (*koreanness*), usando o passado como principal suporte de criação para uma consciência nacional, supostamente datada há mais de 5 mil anos. Nesse sentido, arqueólogos e folcloristas são as principais autoridades qualificadas a identificar e valorar objetos de caráter histórico, uma vez que os primeiros dominam técnicas de datação, escavação e interpretação dos artefatos encontrados nos sítios arqueológicos do país, enquanto os folcloristas assumem o papel de catalogar a cultura nacional do passado e do presente por meio da formação de coleções e identificação de práticas tradicionais.

A intenção foi mostrar como o contexto historiográfico e político da Coreia do Sul se relaciona com a institucionalização do patrimônio, apontando como qualquer museológico e patrimonial é permeado por relações de autoridade, que às vezes extrapolam o discurso científico que a patrimonialização supostamente é embasada. A reflexão sobre a história nacional, e especialmente como os museus a expõem, é um caminho para entender que qualquer seleção de objetos, e consequentemente sua musealização, é sempre uma ação permeada por relações de autoridade e poder.

NOTAS

1. JEON, Sang Sook. The characteristic of Japanese Colonial Rule in Korea. *The Journal of Northeast Asian History*, v. 8, no. 1, 2011. p. 42. Disponível em: https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDIQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.history-foundation.or.kr%2Fhtml%2Finclude%2Ffiledownload.asp%3Fsid%3D239%26fname%3DJ8-1S_A2.pdf&ei=S-6dUviQH6ygsQSts4DgCg&usg=AFQjCNH9mIVWket57TDNXQG8jly4t81Ww. Acesso em: 12 mar. 2012.
2. JANELLI, Roger & YIM, Dawn-Hee. Safeguarding Intangible Heritage: The Role of Folklore Scholarship in the Republic of Korea. In: *Museum for reconciliation and Peace*, ICOM-ICME 2009, Seoul Conference. Seoul: National Folk Museum of Korea, 2009. p. 50. Uma versão modificada e traduzida para o português desse artigo está publicada neste volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.45, 2013.
3. POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

4. Hyung Il Pai, *Constructing Korean Origins: A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories*. Cambridge: Harvard-Halluym series of Korea, 2000.
5. Government-General of Chosen, 1921, 10. Apud. JANELLI, Roger. The Origins of Folklore Scholarship. *Journal of American Folklore*, XCIX, p. 24-49, 1987. [Entre seus trabalhos, o conselho central tem sido responsável pela investigação dos antigos costumes, modos e sistema social de Chosen (Coreia), e o comitê de investigação dos antigos costumes e sistemas tem apontado e sustentado a homogeneidade entre japoneses e coreanos no relacionamento dos dois povos durante a antiguidade.] Tradução livre do autor.
6. Apud. PAI, Hyung Il. Travel Guides to the Empire. The Production of Tourist Images in Colonial Korea., In: KENDALL, laurel. *Consuming Korean Tradition in Early and Late Modernity. Commodification, Tourism, and Performance*. Honolulu: University of Hawai Press, 2001. p. 82. [Na antiguidade, *Kangoku* {Coreia} foi formalmente uma nação independente, mas, em agosto de 1910, foi incorporada ao império. Desde então *Chosenjin* {Coreia} tornou-se nosso irmão para sempre. Uma vez que nossas raças emergiram novamente como nos tempos antigos, a felicidade e prosperidade futura dos nossos respectivos países dependem da construção de laços bem estreitos, assim como na antiguidade, quando Mimana [antigo reino de Kaya] foi nossa colônia [...] de fato nós somos agora um e o mesmo povo, tal como provam diversas pesquisas que estão sendo feitas por nossos eruditos [...]] Tradução livre do autor.
7. PAI, Hyung Il. *Constructing Korean Origins: A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories...* Op. cit.
8. PAI, Hyung Il. The Creation of National Treasures and Monuments: The 1916 Japanese Laws on the Preservation of Korean Remains and relics and Their Colonial Legacies. *Korean Studies*, Honolulu, v. 25, no. 1, University of Hawai Press. p. 77
9. Ibid, p. 79.
10. Id. Ibid.
11. Id. Ibid. [Arquitetura e trabalhos de arte que incluem livros, sutras, caligrafia e pinturas, trabalhos e documentos que demonstrem (1) antigas origens; (2) execução superior e raridade; (3) escritos ou trabalhos de figuras ilustres; ou (4) artefatos ou remanescentes que sirvam como evidências históricas.] Tradução livre do autor.
12. JANELLI, Roger. & YIM, Dawn-Hee. Safeguarding Intangible Heritage: The Role of Folklore Scholarship in the Republic of Korea... Op. cit. p. 50.
13. *March First Movement*, também conhecido como *Samil Independence Movement*, foi uma série de manifestações populares pela independência da Coreia que começaram em 1º de março de 1919 em Seul e se espalharam pelo resto do país. Antes da repressão japonesa ao movimento, estima-se que aproximadamente 2 milhões de coreanos participaram em mais de 1.500 manifestações em repúdio à ocupação japonesa. Durante o movimento, cerca de 7 mil pessoas foram assassinadas pelos soldados e pela polícia japonesa, 16 pessoas mil foram feridas e 46 mil pessoas foram presas. Estima-se que 715 casas, 47 igrejas e duas escolas foram incendiadas durante as repressões ao movimento. Cf. *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/364173/March-First-Movement>>. Acesso em: 25 out. 2012. O *March First Movement* às vezes é referido como *Manse Demonstrations* (만세운동).
14. JEON, Sang Sook. The characteristic of Japanese Colonial Rule in Korea... Op. cit.
15. JANELLI, Roger. The Origins of Folklore Scholarship... Op. cit.
16. Ibid. p. 24.

17. “Tangun, mythological first king of the Koreans, the grandson of Hwanin, the creator, and the son of Hwanung, who fathered his child by breathing on a beautiful young woman. Tangun reportedly became king in 2333 bc. Legends about Tangun differ in detail. According to one account, Hwanung left heaven to rule Earth from atop Mt. T’aebaek (Daebaik). When a bear and a tiger expressed a wish to become human beings, he ordered the beasts into a cave for 100 days and gave orders that they were to eat only mugwort and garlic and avoid the sunlight. The tiger soon grew impatient and left the cave, but the bear remained and after three weeks was transformed into a beautiful woman. It was she who became the mother of Tangun. The myth is important inasmuch as it links the Korean people with a heavenly origin. Tangun’s legendary association with agriculture has led to speculation that the myth is based on a historical leader who learned the secrets of the soil in the city-states of the Huang Ho (river) valley. Buddhism and Taoism clothed themselves with a Korean mantle by crediting Tangun with starting a national religion of Heavenly Teaching and with originating the Korean maxim Hongik-ingan (‘Love humanity’). An altar on Kanghwa Island, which is said to have been built by Tangun himself, is periodically refurbished. Tangun’s birthday (‘Opening of Heaven Day’) on the 3rd day of the 10th month is a holiday for schoolchildren”. In: *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/582538/Tangun>. Acesso em: 25 out. 2012. [Tangun é o mitológico primeiro rei dos coreanos, neto de Hwanin, O Criador, e filho de Hwanung, que concebeu seu filho por meio de um sopro em uma linda jovem. Tangun supostamente tornou-se rei em 2333 a.C. As lendas sobre ele diferem em detalhes. De acordo com umas delas, Hwanung deixou o céu para governar a terra ao topo do Monte T’aebaek (Daebaik). Quando um urso e um tigre expressaram seus desejos de tornarem-se seres humanos, o rei mandou os animais ficarem em uma caverna por 100 dias e ordenou que comessem somente artemísia e alho e evitassem a luz solar. A impaciência tomou o tigre, que rapidamente deixou a caverna, todavia o urso se manteve na caverna e após três semanas foi transformado em uma linda mulher. Foi ela quem se tornou a primeira mãe de Tangun. Esse mito é importante considerando que ele vincula os coreanos a uma origem divina. O lendário rei associado à agricultura leva à especulação de que o mito é inspirado em um líder histórico que aprendeu os segredos do solo nas cidades-estado do vale de Huang Ho (rio Amarelo). O budismo e o taoísmo adotaram o manto coreano por creditar a Tangun o início de uma religião nacional dos ensinamentos divinos, originando a máxima coreana Hongik-ingan (amor humano). Um altar na ilha Kanghwa, a qual dizem ter sido construída pelo próprio Tangun, é periodicamente renovado. O aniversário de Tangun (*Opening of Heaven Day*), no terceiro dia do mês de outubro, é feriado escolar.] Tradução livre do autor.
18. JANELLI, Roger. *The Origins of Folklore Scholarship...* Op. cit. p. 33
19. *Ibid.*, p. 34.
20. Song, 1943. Editorial Statement. Apud. JANELLI, Roger & YIM, Dawn-Hee. *Safeguarding Intangible Heritage: The role of folklore Scholarship in the Republic of Korea...* Op. cit. [Os materiais únicos do nosso folclore estão desaparecendo um por um. Intocadas músicas folclóricas entoadas ao longo do dia ao cantar do galo ou ao som da água correndo no riacho estão gradualmente desaparecendo por causa dos automóveis] Tradução livre do autor.
21. JANELLI, Roger. *The Origins of Folklore Scholarship...* Op. cit. p. 24.
22. PARK, Heykyng & WOO, Jungjin. *The Place Identity Expressed in Theme Museums of Korea and Japan as a Part of Place Marketing. Focused on Contents and Image Expression Methods of Themes*. Disponível em: <http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/conferences/CD_doNotOpen/ADC/final_paper/390.pdf>. Acesso: 20 set. 2012.
23. PAI, Hyung Il. *Constructing Korean Origins: A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories...* Op. cit. p. 2.

24. NATIONAL FOLK MUSEUM OF KOREA. *Catalogue of National Folk Museum of Korea*. Seul: National Folk Museum of Korea, 2009. p. 3.
25. [possibilitar aos coreanos o entendimento de sua cultura através de um processo de reflexão e auto-reflexão, ao se depararem com os artefatos culturais coreanos]. Tradução livre do autor. Disponível em: <<http://www.nfm.go.kr:8080/english/main.htm>>. Acesso em: 25 de set. 2012.
26. Id. Ibid. [O *National Folk Museum of Korea* é um espaço cultural que coleta histórias e exhibe artefatos e informações dos estilos de vida coreanos por meio da história. A prioridade é com a preservação daqueles itens considerados como de valor cultural nacional por causa da importância para o entendimento da vida cotidiana, em particular período ou região do país. O museu adquire por meio de compra, doação ou empréstimos artefatos que estão rapidamente desaparecendo no acelerado processo de urbanização e desenvolvimento regional coreano. Assim, em janeiro de 2010, a coleção do museu incluía 98.295 artefatos englobando todos os aspectos da vida coreana através dos tempos. O *National Folk Museum of Korea* é o único museu nacional dedicado à história da vida tradicional, e a maior parte da coleção é fortemente relacionada às tarefas diárias e ocupações dos coreanos pré-modernos. A variedade de itens inclui recipientes de madeira para *Kimchi* adquiridos durante o projeto de pesquisa folclórica nas comunidades serranas da província de Gangwon; saias e jaquetas usadas por noivas recém-casadas; ornamentos do período de Joseon desenterrados de túmulos; ferramentas agrícolas e registros de transações imobiliárias. Os artefatos são organizados e classificados de acordo com suas funções.] Tradução livre do autor.
27. Os sentidos desses termos foram consultados em: *Naver Online Dictionary*. Disponível em <<http://endic.naver.com/search.nhn?&searchOption=all&query=%ED%95%9C%EB%AF%BC%EC%A1%B1>> e <<http://endic.naver.com/search.nhn?&searchOption=all&query=%EC%83%9D%ED%99%9C%EC%82%AC>>. Acessados em: 12 jun. 2012.
28. Son Jintae, 1948. Apud JANELLI, Roger & YIM, Dawn-Hee. Safeguarding Intangible Heritage: The role of folklore Scholarship in the Republic of Korea... Op. cit. p. 52. [Folclore é a ciência que estuda a cultura nacional. Aqui o termo nação não é usado em seu sentido geral, que inclui a classe aristocrática dominante, mas refere-se aos camponeses, mercadores, artesãos, pescadores, escravos e outras classes que compõem a maior parte da nação.] Tradução livre do autor.
29. *Fifty Wonders of Korea. Volume 1. Culture and Art*. Seoul: Diamond Sutra Recitation Group, 2007. p 72. [Em 12 de dezembro de 1993, entre as paredes da fortaleza a as tumbas do antigo reino de Baekje (18 a.C ~ 660 d.C), uma das mais extraordinárias descobertas arqueológicas do século XX foi realizada. Empreiteiros estavam planejando construir um estacionamento em uma parte de fazenda abandonada para ser usado por turistas que visitam as antigas tumbas. Quando estavam pesquisando previamente o terreno para a construção, inesperadamente se depararam com um notável incensário dos tempos do antigo reino de Baekje, guardado dentro dos restos de um recipiente de madeira [...]. Em abril do ano seguinte à descoberta, o *Seoul National Museum* preparou uma exposição especial constando somente o incensário. A exposição durou 12 dias, período o qual 68 mil pessoas visitaram o museu a fim de vislumbrar o novo tesouro descoberto.] Tradução livre do autor.
30. BYEONG-MEE, Kim & SUN-JUN, Ra. A Study on the Uniqueness of Beakje Costume, Expressed in Musicians of Baekje Gilt-Bronze Incense Burner. In: *Mongolia International Conference*. Disponível em: <http://www.dbpia.co.kr/Journal/ArticleDetail/1418367>. Acesso em: 24 jul. 2012.
31. ECKERT, Carter J. Eckert. LEE, Ki-Baik. LEW, Young Ick. ROBINSON, Michael. & WAGNER, Edward. *Korea Old and New. A History*. Cambridge: Korea Institute of Harvard University, 1990.
32. Ibid. p. 102.
33. Ibid. p. 103. [O sofrimento do povo de Goryo durante o período mongol parece ter fortalecido seu senso de identidade como uma raça distinta e deu força à *noção de que eles descendem de um ancestral comum*.] Tradução livre do autor.

34. PAI, Hyung Il. *Constructing Korean Origins...* Op. cit. p. 57. [Raça, como unidade básica de análise na história coreana, foi o pedestal em que a nação foi construída após a liberação e independência em 1945 [...] uma vez que raça ou sangue foram considerados como o mais importante ponto crítico na formação da identidade coreana, seguido pela linguagem em comum, território, história, religião e costumes.] Tradução livre do autor.
35. Id. Ibid.
36. Ibid. p. 58.
37. PONS, Phillip Pons. King of Both Koreas. *The Guardian Online*, Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/global/2011/nov/01/korea-history-politics>>. Acesso em: 10 out. 2012. [O tributo a Confúcio em Seul foi seguido por outra cerimônia, assistida por líderes políticos e organizada pelo Comitê para a Pacificação e Reunificação da Terra Pátria. Um coordenador membro do comitê, o poeta Jung Woo Il, visitou o mausoléu diversas vezes. Diz ele: “A crença em Tangun é a única coisa que compartilhamos com a Coreia do Norte.”] Tradução livre do autor.
38. GRIES, Peter Hays. The Koguryo Controversy, National Identity, and Sino-Korean Relations Today. *East Asia*, v. 22, n. 4, 2005.
39. Ibid. p. 9.
40. JAE-YON, Lee. Reading National Heroes from Fantasy: Shin Chae-ho's The Dream Heaven. *The Review of Korean Studies*, v. 7, No. 1, 166.
41. GRIES, Peter Hays. The Koguryo Controversy, National Identity, and Sino-Korean Relations Today... Op. cit. p. 9.
42. *The War Memorial of Korea*. Disponível em: <<https://www.warmemo.or.kr/eng/intro/message/message.jsp>>. Acesso em: 3 out. 2012. [O Memorial da Guerra coreano, como o nosso único museu de história da guerra na Coreia, é o santuário da defesa nacional da história viva com a qual defendemos este país por 5 mil anos. Esse é o lugar em que aprendemos lições da guerra e construímos a determinação prática de jamais vivenciar a tragédia da guerra novamente. [...] Como se sabe, nós [Coreia] passamos por um grande número de guerras ao longo da história, mas nossos ancestrais destruíram os invasores com o espírito de patriotismo e defenderam seu país.] Tradução livre do autor.
43. JAGER, Sheila Miyoshi. Monumental Histories: Manliness, the Military, and the War Memorial. *Public Culture*, v. 14, n. 2, 2002. p. 409. [O Memorial da Guerra glorifica o antigo e eterno caráter da nação, o qual se vincula ao passado da esquecida e varonil tradição marcial e ao mesmo tempo enfatiza o ineditismo da nação moderna, vinculada à recuperação dos antigos valores militares. Ao conectar militarismo, virilidade e nacionalismo, o Memorial da Guerra ilustra como a história foi escrita por aqueles que a viram, como os privilegiados “súditos” da nação, e, mais importante, como os ideais de gênero implícitos nessa história – nesse caso a virilidade marcial – foram apropriados pelo estado para fins políticos a fim de afirmar sua legitimidade no *vis-à-vis* com a Coreia do Norte.]
44. *Catalogue of National Folk Museum of Korea...* Op. cit. [Goguryeo teve uma cultura única que também refletia influências da China e de outros países. A cidade foi um dos principais poderes regionais no noroeste da Ásia: sofisticada em política e próspera em sua economia cultural. Isso se reflete nas ruínas, relíquias, pinturas de mural e outros bens culturais remanescentes...] Tradução livre do autor.
45. Ibid. p. 63. [A sociedade coreana vivenciou uma inédita mudança no século passado. O imperialismo japonês e o jugo colonial, a libertação, a divisão do norte e do sul, a modernização, a industrialização e a globalização inicialmente trouxeram desespero e frustração para o povo, porém, aliado a isso, um senso de determinação que supera as dificuldades no século XXI. Na Coreia, o desenvolvimento da cultura material, da ciência e da tecnologia engendraram uma po-

- pulação urbana que é a principal fonte da produção nacional e do consumismo. Nesse processo, os valores ocidentais foram amplamente incorporados e transformaram os padrões tradicionais de alimentação, vestuário, moradia e estilo de vida da população...] Tradução livre do autor.
46. Dae Jang Geum, *Drama Wiki*. Disponível em: <http://wiki.d-addicts.com/Dae_Jang_Geum>. Acesso em: 15 out. 2012.
 47. HUA, Vanessa. Korean Soap Cleaning up. *Asia Times Online*, Disponível em <<http://www.atimes.com/atimes/Korea/GH31Dg01.html>>. Acesso em: 4 out. 2012.
 48. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. [From the theater of memory to the laboratory of History: museum exhibits and historical knowledge.] *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, 1994, v. 2, no. 1.
 49. *Korea Be Inspired*. Disponível em: <http://english.visitkorea.or.kr/enu/SI/SI_EN_3_2_1.jsp?cid=292853>. Acesso em: 24 ago. 2012. [Os uniformes dos guardas, as armas e os acessórios, assim como seus estritos cerimoniais chamam a atenção dos transeuntes, especialmente turistas estrangeiros, quando realizam a troca de guarda com a vestimenta tradicional no portão principal do palácio de Gyeongbok.] Tradução livre do autor.
 50. MANGINIS, George. National Narratives and Archeology: Thoughts on Koreaness and Hellenism. *The Review of Korean Studies*, 2008, v. 11, no 2. p. 67. [Os sofrimentos do século passado têm sido projetados no passado para criar uma martirologia nacional que promova o heroísmo das suas vítimas contras as sucessivas ondas de invasões e vicissitudes [...]. A suma coreanidade do território tem de ser demonstrada não apenas para o presente, mas também no passado distante, induzindo o que foi sucintamente designado como 'etnicidade em retrospectiva', a tendência de estudo do passado para elucidar a formação da população coreana.] Tradução livre do autor.

Representations of the past in Korean museums. The case of the *National Folk Museum of Korea* (NFMK)

Rafael Zamorano Bezerra*

Received on: 15/03/2013

Accepted on: 25/06/2013

Abstract

The main historical issues presented in long-term exhibitions in South Korean museums are the history of the Gojoseon and the Goguryeo kingdoms and the history of the Three Kingdoms: Goryeo, Silla and Beakje. This narrative dates the Korean History in 5 thousand years and it is present in several books on the Korean history, in travel guides, on historic sites, etc.. The remains of these States and the archeological researches are the contemporary tools used to build the Korean national identity. Topics such as the first Korean State and the Tangun Myth are frequently displayed in exhibitions in that country. Thus this paper aims to analyze the uses of the past in South Korean museums and how it is used to build an idea of koreanness. For this purpose the historical exhibition of the National Folk Museum of Korea was analyzed as a case report.

Keywords

National Folk Museum of Korea, Folklore, National History, Historical Object, National Identity.

Modern Korean studies and the establishment of cultural properties

The modern Korean studies date from the late 19th century and they must be understood in the context of the Japanese imperialism and its continental expansion during the late 19th century and the early 20th century. The Korean Peninsula was indeed the crucial stepping stone that Japan needed to bring the Continental Asia under its control. In this way, Japan used the Korean Peninsula as its war supply base, mainly during the second Sino Japanese War (1937-1945).¹ The Japanese cultural policies in Korea during the occupation (1910 – 1945) aimed the integration of the Korean Peninsula into the Japanese Empire, under the claim that the Japanese and the Korean were originally the same people, an ideology known as “*Naeseon Ilche*” ([*內鮮一體*, Japan and Korea are one entity]). This allegation was used as an excuse for legitimizing the occupation of the Korean Peninsula, and it was also used as an argument to get the support of local population for the Empire. The Empire did not place itself as a foreign dominator but rather as part of the same people, only separated by the delay of the Joseon Dynasty which had ruled the Peninsula since the 16th century.²

The first heritage initiatives in Western frames, closer to what Dominique Poulot conceives as “cultural heritage rationality”,³ were part of the Japanese colonial policy, which originated the archeological research on the Peninsula. The study of the history of Korea and its customs was one of the Japanese activities regarding cultural assimilation and political absorption of the Korean population. According to Hyung Il Pai, in this context, the newly founded Tokyo University of History (1885) produced the first generation of experts who dedicated their academic career to Asian studies. Under the tutorship of Shiratori Kurakichi, the founder of Asian studies in Japan, these scholars were versed not only in classical Chinese, but they also imported Western disciplines such

* Researcher of the National Historical Museum. PhD in History (PPGHIS/UFRJ). E-mails: zamorano-bezerra@gmail.com, rafael.bezerra@museus.gov.br.

as geography, geology, paleontology, archeology, art history, physical anthropology, and ethnography. This knowledge was used in their researches in the Korean Peninsula to produce the *scientific evidence* that would prove the hypothetical arguments of the same racial origins of both the Japanese and the Korean people, as well as of the *historical continuity* between the people that lived in the ancient States and the people that lived in the Korean Peninsula, in part of China and Japan.⁴ Therefore, the occupation plays an important role in the Korean historiography, especially in what concerns the identification and the recognition of the Korean cultural heritage, and also in the establishment of the authorities and qualified experts responsible for defining the Korean cultural heritage.

The Japanese Government-General of Korea published in English, perhaps as a reply to Western critics of the Japanese colonialism, a report that shows the *historical continuity* between the two people:

[...] the central Council has been charged with investigating the old customs, manners, and [social] systems of Chosen [Korea] as one of its works, and a committee of investigations of old customs and systems has been appointed to carry out investigation of the homogeneity of the Japanese and Korean peoples [and] the intercourse between the two in olden times.⁵

In another colonial publication, called *Chosen no hanashi* (1930), we can see the *rediscovery* of Japan's antiquity in the Korean territory, and how scientific research is used as the base for common racial ancestry between Japanese and Koreans.

[...] In olden times, Kangoku [Korea] was formerly an independent nation, but in August 1910 it was incorporated into the empire. Since then the Chosenjin have become our brethren for all time to come. Since our races have emerged again just as in ancient times, the future prosperity and happiness of our respective countries depends on forging very close ties, just as in olden times when Mimana [the ancient Kaya Kingdom] was our colony. [...] in fact we are now one and the same people, as proven by the many research investigations that have been carried out by our scholars [...].⁶

This interpretation was conveniently used by nationalist historians as an ideological framework for the continental expansion of Imperial Japan, seeking its past and its origins in the Asian continent.⁷ The discovery of *the Stele of the King Gwanggaeto* was an important example of this interpretation, because the battles of Koguryo that narrate the victories of ancient Japan in the territory where it was found was used by

the Empire to demonstrate the Japanese military success in the past and to encourage the Japanese Army in 1905, during the Russo-Japanese War.

In 1910 the Japanese promoted excavations in the remains of the capitals of the ancient kingdoms of Pyongyang (Goguryeo), Kaesong (Goryo), Kyongju (Silla), and Buyeo (Baekje). During the following years the Japanese established the first historical preservation laws in Korea. These were the *Temple and Shrines Laws*, promulgated by the Japanese Government-General in 1911 after the annexation of Korea in 1910.⁸ According to Hyung Il Pai, the institutional foundations of the Korean heritage were established by the promulgation of the 1916 *Regulations on the Preservation of Ancient Sites and Relics of Joseon*. At this time the *Committee on the Investigation of Korean Antiquities* (CKKK) was created and it became responsible for overseeing the administration of the 1916 laws and for promoting archeological research, exhibitions, preservation and reconstruction of monuments among others.⁹ The Joseon Sotokufu Museum, the predecessor of the National Museum of Korea, was opened on December 1, 1915, in a Western-style building erected on the grounds of the former royal palace, Kyongbokkung, located in the center of Seoul. In 1919 the *Historic Remains, Famous Places and Natural Monuments Act* was promulgated and so was the *Treasures, Ancient Sites, Famous Places, and Natural Monuments Act* in 1933.¹⁰ The criteria used by the Japanese colonial rulers for classifying the most prestigious treasures (homotsu) were based on the

Architecture and artwork that included books, sutras, calligraphy and paintings, crafts and documents that demonstrated (1) ancient origins; (2) superior execution or rare find; (3) a famous figure's work or writing; or (4) artifacts or remains that serve as historical evidence.¹¹

These parameters do not differ very much from those found in legislations and in practices with the heritage in the West, where values like ancientness, execution, rarity, documental and testimonial values are widely known. Another similarity is the arbitrary aspect in the selection of the collections and the themes, as well as the creation of canons that allow the construction of a linear national history with well-defined origins.

During and after the Japanese occupation, Korean folklorists were engaged in changing the Japanese interpretation on the common past between Japan and Korea.² After the *March First Movement*,¹³ a series of demonstrations for the Korean independence from Japan, the Japanese Governor-General of Korea allowed the

Koreans to publish newspapers and magazines in the native language (*hangul*), which allowed the existence of scholarly organizations dedicated to the study of the Korean Culture. However, many of these lenient policies were reversed during the Second World War, and publications in *hangul* were prohibited.¹⁴ The American expert in Korean folk studies Roger Janelli states that folklore studies in the Peninsula increased during the lenient years between the *March First Movement* and the Second World War.

The movement known as the *Cultural Nationalism* recognized that the Korean society was in need of a reformation. The instrument for this reformation was supposed to be a new culture that would incorporate some values of the Western world, such as social harmony, a strong middle class, a mass political participation, science, and education. However, the creation of this new culture required an understanding of Korea's old culture. As a result, Korean folklore, in addition to Korean history and the Korean language, became the major theme of interest to the Cultural Nationalists.¹⁵

The most influential Korean folklore scholars during the Colonial Era were: 1. Choe Namseon; 2. Yi Neunghwa; 3. Song Seokha; 4. Son Jintae. As far as Roger Janelli is concerned, the intellectual and the political conditions of this period encouraged an unabashed display of nationalist fervor, a tendency for researching historical issues, a particular concern with folk religion and the use of classical Chinese and Korean literary sources. According to Janelli, these characteristics are still present in modern South Korean folklore scholarship,¹⁶ and they can be noticed in South Korean museum exhibitions. These folklorists made researches in different fields and wrote on a wide variety of topics, such as shamanism, the history of Joseon, myths, and others. Choe Namseon, Yi Neunghwa, Son Seokha, and Son Jintae made important contributions to the formation of Korean folklore scholarship. These scholars collected remains of the past that would later become national treasures and they interpreted the Korean myths. They tried to show how the Korean people and their history had specificities that made the Korean people different from the Japanese and the Chinese peoples.

In a series of articles devoted to the study of Korean shamanism and myths, Choe Namseon built several interrelated hypotheses that challenged many of the major Japanese interpretations about the Korean history. Instead of describing Korea as an isolated society that had little benefited from cultural and political developments elsewhere in Asia, Choe's interpretation put Korea at the forefront of these developments. In his hypotheses he attributed the origin of the Korean people to an ancient and powerful kingdom, whereas the Japanese interpretation of the Korean people saw

them only as a tribal organization. Choe defended the antiquity of the Tangun myth,¹⁷ which is supposed to account for the formation of the first Korean kingdom over 5 thousand years ago,¹⁸ a myth whose antiquity the Japanese had denied. If the antiquity of the Tangun myth could be demonstrated, it would provide an effective argument that Korea had its own legitimizing state to rival that of Japan. This argument would have served as a particularly effective foil against what the Japanese Governor-General of Korea was trying to achieve ideologically by claiming the ancient Korean and Japanese unity.¹⁹

In the work of Song Seokha, the fieldwork occupies a central role and folklore is pursued as an object of study in its own right. Seokha has an important meaning for us since he was a collector whose folk collections were the first of the National Folk Museum of Korea. Song was primarily a collector, but he also worked as an editor, and as a promoter of public folklore performances. He took pictures and collected various vernacular items and practices around Korea. These artifacts were shown in the exhibition of the National Museum of Ethnology in 1946. Ms. Song was worried about how to keep the traditional things from Joseon times as we can see in the following text:

The materials of our unique folk culture are disappearing one by one. Unaffected folksongs, sung to the accompaniment of cooks' crowing in the daytime or the sound of running water in a brook, are gradually disappearing because of the automobile.²⁰

Nowadays there are more than a dozen folklore museums and research centers in South Korea, and folklore comprises the main concern and major interest of several South Korean academic societies.²¹ In South Korea, there is an increasing tendency to establish museum's exhibitions based on the passage of time, on the traditional culture and the industry, and on the representation of Intangible Cultural Heritage. The affirmation of the Korean identity is another aspect present in many Korean museums.²²

Basically, the highlights of the Korean history displayed in the main Korean museums are based on the history of Gojoseon State, Goguryeo State and the Three Kingdoms: Goryeo, Silla and Beakje. This schema – that dated the Korean history in 5 thousand years – is also present in books on Korean history, touristic material and others. The remains of these States and its scientific research are the most usual ways of constructing the Korean alterity nowadays. The search for origins is equally present

in the museological speech. Issues such as the first State or the first Korean people are frequent in exhibitions about Korean history. The recognition of the Korean alterity and the rise of its culture is part of the construction of an idea of continuity between the ancient kingdoms and the modern Korea, a way of building what is called the *Korean Civilization*, a self-conscious and free-spirited nation (*Korean spirit of independence*).

Historians and archeologists played a critical role in the process of formation of the Korean identity, “since their disciplines could produce material evidence for national past from excavations of fortress, ruins, battle fields, burial mounds, and stele inscriptions of royal conquests”.²³ National museums, like the NFMK, also played an important role in this process, because such institutions show the historical highlights, the master pieces, and are the core of educational programs and touristic trade.

The National Folk Museum of Korea – NFMK

The National Folk Museum of Korea (NFMK) is the only museum under the management of the Ministry of Culture and Tourism dedicated to Folklore. The origin of the NFMK is the National Museum of Ethnology established in 1946 in the Nansan Memorial Hall, located in downtown Seoul. The first collections of this museum were based on the artifacts collected by Song Seokha.

The museum was housed in Sujeongjeon Hall of Gyeongbok Palace between 1966 and 1975, when it was known as The Korea Folk Hall under the Office of Cultural Properties. In this year the museum, then renamed Korean Folk Museum, was moved to the old Japanese Government-General Building in the Gyeongbokgung Palace grounds and stayed there until 1992, when the Government decided to demolish the building. In 1993, a new building, merging modern and traditional aspects of the Korean architecture, was built for the NFMK.²⁴

Nowadays the NFMK’s collection covers a wide number of themes related to Korean traditions, everyday life objects and items that belong to the modernization. The collection has 97,671 objects and 127 are considered national treasures and important folk objects. According to staff members of the museum, the mission of the NFMK is “to enable Koreans to understand their culture through a process of reflection and self-reflection, as they the encounter Korean cultural artifacts”.²⁵

The NFMK currently organizes an average of 4 exhibitions per year, and around 80 differently themed exhibitions have been put up between 1975 and 2008. Nowadays the NFMK has 4 long-term exhibitions and 4 open air exhibitions. The first one, called *History of the Korean People* was opened in 2007 and it “reviews the everyday life and

customs of ordinary Koreans from prehistoric to contemporary times through displays of cultural artifacts, images, etc". The second exhibition was opened in 2009. This one is called *The Korean Way of Life* and it "illustrates how the Korean life of Joseon period revolved around the cycles of nature central to an agricultural society". The third exhibition, *Korean Life Passages*, was opened in 2006, and it introduces "the major events in the life of an individual of Joseon Dynasty (1392-1910), specifically of noble class called Yangban". The open air exhibition displayed stone mounds, a stone harubang and a cultivated land that showed the Korean agrarian style. Another open air exhibition is *A Street to the past: Experiencing Childhood*, a scenographic street representing the many aspects of the Korean life in the beginning of the 20th century, a period in which the country was under a strong Western influence, especially in the goods market.

As published in the NFMK website,

The National Folk Museum of Korea is a cultural venue that collects stores and exhibits artifacts and information of Korean lifestyles throughout history. The priority is on preserving those items that have been named national cultural assets because of their significance in understanding everyday life in a particular era or region of the country. The museum obtains through purchase, donation or loan artifacts that are fast disappearing in the processes of Korea's rapid urbanization and regional development. As of January 2010, the Museum collection included 98,295 artifacts covering all aspects of life in Korea down through the ages. The National Folk Museum of Korea is the only national museum devoted to the history of traditional life, and most of the collection is closely related to the daily routines and occupations of pre-modern Koreans. The diverse range of items includes wooden kimchi containers acquired during a folk research project in Gangwon Province mountain communities; skirts and jackets worn by newlywed brides; Joseon-era ornaments unearthed from graves; farming implements, and records of real estate transactions. The various pieces are organized and classified according to function.²⁶

The exhibition *History of the Korean People* (한민족 생활사)

The curators of the NFMK call attention to a controversy when they were planning the exhibition for the first gallery of the NKMK in 2007. Some staff members argued that the NFMK is a museum dedicated to folk life, and so they contested the reason for conceiving an exhibition on Korean history. The main justification, that

convinced the reluctant staff members, was that the NFMK is located on the grounds of Gyeongbokgung Palace, one of the most important and visited touristic sights of Seoul. For this reason, a great part of the public comprises many foreigners that have a little or no idea whatsoever about the Korean history. Therefore, the exhibition was created to introduce some highlights of the Korean history for a specific target audience: foreigners. The curator of this exhibition, Ms. Koo Munhoe, a historian expert on Korean History, explained that one of the main purposes was to mark the difference between the Korean identity and the Japanese and the Chinese identities.

The name of this exhibition in Korean is 한민족 생활사 (Hanminjog Saenghw-alsa). The first term 한민족 (Hanminjog) means Korean race and the second term 생활사 (Saenghwalsa) means *life history* or a *life life cycle*.²⁷ The focus of this exhibition is to show the life history of the people that lived in the Korean territory (North and South). It should be emphasized that the conception of the exhibition is similar to the concept of the vernacular culture advocated by folklorists like Son Jintae. A passage from his writings points to the importance of the culture of the common people for understanding the Korean identity. He wrote: “folkloristic is the science which studies national culture. Here the term nation is not used in its broad sense to include the class of ruling aristocrats but refers to the peasants, merchants, craftsman, fisherman, slaves, and other classes who comprise the majority of a nation” [...].²⁸

The exhibition follows a similar understanding, since it displays the representative materials of everyday life and customs in Korea, creating by that means a historical narrative that inserts in the national speech the inhabitants of the Korean territory from pre-historic to modern times. However, we can also see artifacts and scenography related to the history of the ancient States (the Three Kingdoms, the Unified Silla, and the Balhae) and their territorial expansion, as well as the development of typography and printing in Goryeo and Joseon States, and the creation and the promulgation of Hangul (Korean alphabet). Modern times are represented through the emergence and the growth of the middle class, focusing “on the everyday goods and living spaces of the average person from the late 19th century, when Korea was first forced to open its ports”.

Along the exhibition, the Korean history is displayed through different kinds of objects (originals and replicas), scenographies, and videos. The exhibition is chronologic and consists of 7 divisions. In the next pages, I am going to introduce four specific themes usually displayed in Korean museums. The intention is to identify the types of authorities used to build a common past and how the remains and its copies are also employed to build an idea of a Korean civilization.

The incense burner of Beakje

The first part of exhibition is called Inside the *Inside the History of Korea: Timeline of Everyday Life*. It is a timeline that shows a synthesis of the Korean History based on the historical highlights chosen by the NFMK's curator. The timeline is composed of historical images, texts, videos and objects. In this part, the Japanese Annexation (1910), the Korean War (1950) and issues related to North Korea (2000 – The Summit between South and North Korea) are mentioned. We can also find pictures showing the main Korean cultural properties, such as the Korean Tripitaka and astronomical tools from Joseon



Figure 1 – Inside the History of Korea. Timeline of Everyday Life



Figure 2 – The National Korean Flag (original), the Vote Campaign Poster, and the Cheering Prop used during 2002 World Cup.



Figure 3 – Replica of the Incense Burner displayed in the exhibition of the NFMK, Seoul.

Dynasty and Celadons, a kind of traditional Korean porcelain. There are also pictures about the economic development, the World Cup and the Olympic Games.

The main objects displayed are the replica of the Incense Burner from Beakje, Celadons from Goguryeo (originals), the National Korean Flag (original), the Vote Campaign Poster (1948, original), and the Cheering Prop used during 2002 World Cup (original). The replica of the Incense Burner was created especially for this exhibition.

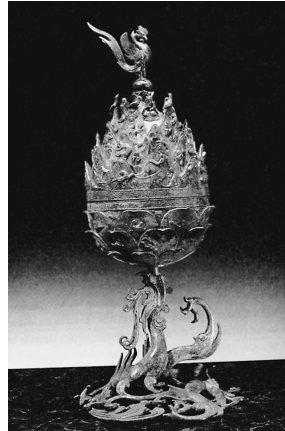
The Incense Burner of Beakje is considered by Korean experts one of the most important Korean archeological artifacts, and this object plays nowadays an important role in the Korean national identity. It was discovered in Neungsan-ri temple site, Buyeo, in 1993, and then it was designated National Treasure No. 287. In “Fifty Wonders of Korea”, a book published in 2007, we can read this information:

On December 12, 1993, between the fortress walls and the tombs of the ancient Beakje kingdom (BC 18–AD 660), one of the most extraordinary archeological discoveries of the 20th century was made. Developers were planning to build a parking lot on a stretch of abandoned farmland, to be used by tourists visiting the ancient tombs. While they were surveying the site prior to construction, they unexpectedly came across a remarkable incense burner from the time of ancient Beakje, stored inside the remains of a wooden container used in a temple forge for cooling metal. [...] In April of the year following its discovery, Seoul National Museum put on a special exhibition, with the incense burner as the sole exhibit. The exhibition lasted for twelve days, during which

time sixty-eight thousand people visited the museum in order to catch a glimpse of the newly-found treasure.²⁹

Nowadays, the original one is displayed in Buyeo National Museum, but there are replicas displayed in the most important Korean museums, such as the National Museum of Korea, the National Folk Museum of Korea, the Gongju National Museum, and the Seoul Beakje Museum. We can also see the reproduction of this artifact in many Korean books, as a big model in the center of a Dongnam-ri square, in Buyeo-eup, Buyeo-gun. In 2011, Kia Motors gave the tennis player Rafael Nadal a replica of the Incense Burner. And there are souvenirs such as miniatures of the Incense Burner, key chains, and replicas in natural size in the main museum shops in South Korea.

Figure 4 – Gilt-Bronze Incense Burner of Beakje. 6th century AD. Buyeo National Museum. Figure 5– Kia Motors and the replica of the Incense Burner. Figure 6: – A big model in a square in Dongnam-ri, Buyeo-eup, Buyeo-gun, South Korea.



4



5



6

This Incense Burner has a sophisticated shape with rich details. Indeed it is an interesting artifact. Korean experts like Byeong-Mee Kim e Sum-Jung consider it as an important testimonial of customs and of the daily life of Beakje. This kingdom is referred to as *the lost kingdom*, because there are few historical records and artifacts from this ancient State. So the Burner is understood as a rich source of information on the art, on the lifestyle, and on the philosophy of the ancient Beakje people. The artifact has three sections: the main body, the pedestal, and the lid. It has a shape of a lotus flower, and it is held by a stand in the shape of a dragon. Korean scholars interpret the domed lid of the bowl as a representation of the mythological Taoist mountain, with many layered peaks. On the top there is a phoenix that symbolizes the eternity. There are 74 peaks all over the Incense Burner, dozens of human figures, and 69 animals, all in relief.

The usual interpretation we find about this object is that of the Taoist and the Buddhist beliefs that were widespread in the ancient kingdoms. The mountain inhabited by the phoenix, immortals, and imaginary plants and animals is based on the cosmology of Taoism, while the lotus shape and petals reflect the influence of Buddhism. Byeong-Mee Kim and Sun-Jun Ra suggested that the musicians represented the shape of the burner, showing the uniqueness of the Beakje Costume and the difference between the Beakje culture and the Chinese culture.³⁰

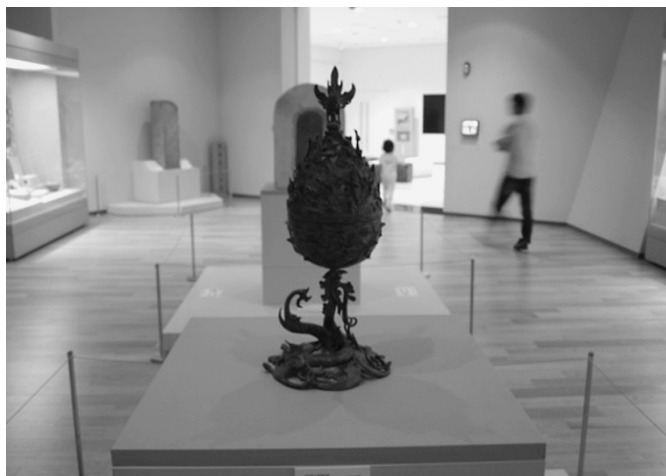


Figura 7 – Réplica do incensário em exibição no Baekje Museum, Seul.

Replica of the *Memorabilia of the Three Kingdoms*

The third part of exhibition is called *From Nature to Humanity: Paleolithic to Bronze Age*, and it is composed by replicas and the highlights of the Paleolithic Age. The other historical periods (Neolithic, Bronze Age, Gaya and Goryeo) are represented by a few objects. It is interesting to observe that many Korean museums, such as the Gyeonggi Provincial Museum, the War Memorial of Korea and the Buyeo Museum, also started their exhibitions by using the same temporality: from Paleolithic to Bronze Age. This schema is also present in history books like *Korea Old and New. A History*,³¹ one of the most popular Korean history books published in English.

This exhibition displays the replica of the *Memorabilia of the Three Kingdoms* (Sanguk Yusa, 삼국유사, figure 9). This book was written during the Goryeo Kingdom and it is related to the emergence of the literati and the Neo-Confucian doctrine, a kind of philosophical Confucianism that explains the origins of the mankind and of the universe in metaphysical terms.³² *The Memorabilia of the Three Kingdoms* was written by the monk Iryon (1206-1289). This book tells the history of the Gojoseon State, according to the Tangun Myth. So wrote Lee Ki-baik about this book, “[...] The suffering of the people of Goryeo during the Mongol period, it would seem, strengthened their sense of identity as a distinct race and gave force to the concept of their descent from a common ancestor”.³³

The interpretation of the *Memorabilia of the Three Kingdoms* by Lee Ki-baik in the quotation above has two aspects that deserve to be highlighted here. First, it is the origin of the “Korean race”. It is important to notice that the concept of race (and its anthropological or ethnographical use) was developed in Europe, particularly during the 19th and 20th centuries. After the Second War and mainly after its terrible events, such as the Jewish holocaust and the neo-colonial experiences in the Asian and the African continents, the concept of race was criticized and it has fallen into disuse, at least in the Western academic field. However, the concept of race in the quotation of Lee is strong, and it is related to a construction of the Korean identity, in which the race issue is still present. As previously seen, during the Japanese occupation, the subject race was one of the excuses used by the Japanese for the occupation of the Korean peninsula. This recent past still makes it necessary to produce an alterity speech in terms of cultural and racial aspects. As observed by Pai, “race as the basic unit of analysis in Korean History was the pedestal on which the nation was built after liberation and independence in 1945 [...] because the race or blood

was considered the most critical factor in Korean identity formation, followed by a common language, territory, history, religion and customs”.³⁴

The museological speech created in South Korean museums, like the NFMK and the Memorial War is organized in a way to show how the Koreans have existed as a homogenous race since pre-historical times. This *racial origin* implies the construction of an origin based on the idea of an old and independent Korea, whose cultural and racial traits are neither connected to the Chinese, nor the Japanese past.³⁵ The Korean race origins are associated with the populations of Northern Asia, especially the South of Siberia, who immigrated to the Korean Peninsula during the Neolithic. Therefore, the Korean race would have been consolidated during the Bronze Age.

The Myth of Tangun plays an important role in the belief of the Korean race theory. The *Memorabilia of the Three Kingdoms* establishes that the descendents of the Tangun King were the founders of the successive dynasties of Buyeo, Goguryeo, Baekje and Silla, which are considered the States that originated the Kingdom of Joseon, thus assuming continued state legitimacy and direct descent from the founder.⁴² The Tangun Myth sets the Korean cultural and racial origins under a specific founder, dated and historically identified.³⁶

The mythical monarch has become the key figure in the national narrative, in both South and North Korea, capitalist and communist. In North Korea, in 1993, a strange discovery happened. An article published in *The Guardian Online* states that the tomb of Tangun King and its remains were supposedly discovered at the foot of Mount Taebak, near Pyongyang. The parts of bones discovered are segments of the arm, the leg and the pelvis, and these bones were identified as belonging to the Tangun King and his Queen. They were subsequently dated to 5001 B.P. by electron paramagnetic resonance dating.

Archaeologists from South Korea are still skeptical about this discovery. But despite the critics a huge mausoleum has been built by North Korean Government on the spot, and ceremonies are held there to venerate the Tangun King. This reflects the importance of the founding myth also in the ethnic nationalism of the Communist regime, eager to find its place in a *continuum* reaching back to more heroic times.

The Confucian tribute in Seoul was followed by another ceremony, attended by political leaders, staged by the Committee for the Peaceful Reunification of the Fatherland. One of the Committee's coordinators, the poet Jung Woo Il, has visited the mausoleum several times. He says: “Belief in Tangun is the only thing we share with North Korea”.³⁷



8

Figure 8 – Tomb of the Tangun King, North Korea.
Figure 9 – Tomb of the Tangun King, North Korea.
Figure 10 – North Korean propaganda.



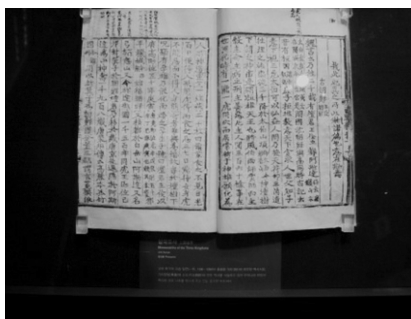
9



10

In the NFMK exhibition we can find many elements related to this myth and also to the belief in the Korean race. The Korean history speaks of a race homogeneity and of a historical continuity. The first reference to the Tangun Myth is located in the timeline after the Neolithic Age, indicated as the founding myth of Gojoseon. The copy of the *Memorabilia of the Three Kingdoms* is shown after the prehistoric showcase that

displays artifacts (replicas) from the Paleolithic Age and the Bronze Age. It is followed by artifacts (replicas) from Gaya and Goryeo. These showcases are located after the timeline, as the beginning of the Korean people history, and these historical elements displayed in this way reinforce the Tangun's racial narrative, at least the belief in the Korean race and its continuity and homogeneity along the years. Beside the copy of the *Memorabilia of the Three Kingdoms* there is a label explaining the Tangun Myth.



12

Figure 11 – The Paleolithic Age and the Bronze Age. Figure 12 – The Memorabilia of the Three Kingdoms, copy. Figure 13 – Showcase with the Memorabilia of the Three Kingdoms, copy.



11



13

The Goguryeo Ancient State

Another historical highlight is the Goguryeo Ancient State. This part of exhibition is called *Territorial Expansion: Three Kingdoms, Unified Silla and Balhae*. The first State represented is Goguryeo, followed by Silla and then Beakje. However I will focus our analyses on Goguryeo.

Goguryeo is the root of the word “Korea”, and it was the largest Ancient State of the Three Kingdoms. Goguryeo is central in Korean History. Korea has a long

history of both resistance and subordination to the Empire of China, and the Three Kingdoms, especially Goguryeo (37 B.C – 668 AD), are the symbol of the resistance.³⁸ After the Japanese invasion, the Korean nationalism needed heroes, a role that the Yi/Joseon dynasty could not play because it was interpreted by Korean historians, essentially Marxists, as submissive to the Chinese Empire and corrupted by Confucianism.³⁹ Thus, the Goguryeo Kingdom became a symbol of resistance against foreign powers, mainly during the nationalistic speech built along the 20th century.

The writings of Shin Chaeho (신채호, 1880-1936), a Korean historian and the founder of the nationalist historiography of Korea, are important to the national past. He was born in a family of *yangban* aristocracy and given a traditional Confucian education. His writings include nationalistic histories, essays and fictions. However, he is better known as a historian than as a fiction writer. *A New Reading of History* (1908) and the *Early History of Korea* (1931-1932) are regarded as major contributions to the formation of the Korean identity and as symbols of the anti-Japanese resistance.⁴⁰ After the Japanese invasion, Chaeho lived in exile in Beijing, Manchuria and Shanghai, and sought to create the Korean past in the martial spirit that the Korean needed for their fight against the Japanese. Borrowing from the Japanese the notion of *minzoku* (nation), Chaeho located the martial roots of the Korean *minjok* (ethnicity) in the Ancient Kingdom of Goguryeo. Shin's history created heroes and a glorious past that the Koreans could be proud of and confident about in their resistance against the Japanese, and at the same time it could build a narrative of an unbroken Korean warrior tradition that would have begun in the Three Kingdoms period, especially in Goguryeo.⁴¹

This same scheme is present in The War Memorial of Korea, opened in 1994. The creators of the museum sought to construct a heroic narrative, as we can see in the webpage's greeting of the War Memorial:

The War Memorial of Korea, as our unique war history museum in Korea, is the sanctuary of national defense to feel the live history which we had been defended this country for five thousand years, and this is a place we learned lessons from war and to make a practical determination that we will never experience the tragedy of war again. [...] As you know, we [Korea] had experienced a great number of wars throughout the history, but our ancestors destroyed invaders with the spirit of patriotism and defended this country. Sometime, we had experienced severe trials in the decline of national power though, but it is our pride to defend this country for 5,000

years history and to protect the national self-esteem. It is our first duty we have to do to hand down from generation to generation our tradition of national defense and pride.⁴²

This heroic narrative is reinforced with replicas displayed inside the Memorial, such as Yi's Turtle Ship and his defeat of the Japanese invasions in 1592 and in 1597, and a large memorial Stele to King Kwang-gaet, the most important military symbol of Goguryeo. Both replicas, symbolize Korea's heroic national past. As wrote Sheila Miyoshi Jager,

The War Memorial glorifies the ancient and eternal character of the nation, which it links to the lost "manly" past of a forgotten martial tradition, while it simultaneously emphasizes the unprecedented novelty of the modern nation, which it links to the "recovery" of ancient military values. Connecting the military, manliness, and nationalism, the War Memorial illustrates how history was written by those who saw themselves as the privileged "subjects" of the nation, and, more important, how the gender ideals implicit in that history—in this case, martial masculinity—were appropriated by the state for political ends to affirm its legitimacy vis-à-vis North Korea.⁴³

In the exhibition of the NFMK the importance of Goguryeo is quite different. The emphasis is restricted to the daily life and to the relation between this ancient State and China. However the idea of continuity of the Korean people is present, especially because the emphasis is in the daily life of the people that live in Goguryeo, expressed in the reproductions of the Murals Paints of Goguryeo. The Catalogue of the National Folk Museum says that:

Goguryeo had a unique culture that also reflected influences from China and others countries. Goguryeo was a major regional power of northeast Asia: sophisticated in politics and prospering in economy culture. These are reflected in the ruins, relics, mural paintings and other cultural assets that remain. The mural paintings of Goguryeo are usually devoted to describing moments in daily life.⁴⁴

Modern Times

Modern Times is presented in the last part of exhibition. Called *The rise of Urban Class* it covers the 19th century during the late Joseon Dynasty, when Korea (at this time called Joseon) was forced by the Japanese to open its ports for trading after

the Treaty of Ganghwa in 1876, up to the 1970's when South Korea started its economic development. The main focus is the development of the urban class and the emergence of a new culture based on consumer goods.

The fast transformation of the Korean society is the main issue of this part, as we can see in the catalogue produced by the NFMK.

Korean society experienced unprecedented change in the century past. Japanese imperialism and colonial rule, liberation, division of North and South, modernization, industrialization and globalization initially brought despair and frustration to the public, but allied to that a sense of achievement with the overcoming of such difficulties in the 21th century. In Korea the development of material culture, science and technology has engendered an urbanized population that is the main source of the nation's production and consumption. In this process, widely accept western values have transformed the traditional patterns of food, clothing, housing and the lifestyle of the general populace. Over the past century, despite growing pains in the aftermath of such rapid change, the emergence of dominant urban class is complete.⁴⁵

The rise of *Urban Class* has more objects than the other exhibitions, and the all artifacts displayed are original ones, whereas the other nucleuses count on replicas and reproductions of historical objects (see table 6). There are many consumer goods displayed as well illustrations and photos that show the transformations of the Korean society, such as an illustration published in a British magazine in 1888 describing Joseon people smoking Western tobacco for the first time. The exhibit displays representative objects of the early 20th century such as a stereoscope, cameras, an electric fan and a phonograph, items that arrived in Korea after the Treaty of Ganghwa.

The Japanese Colonial Era (1910-1945) is represented as a continuation of the modernization process, which "continued at pace under the repressive period of Japanese colonial rule. The people's live were swiftly and drastically reshaped in both direct and indirect ways". There are many objects in the exhibit related to new Western habits such as make-up, medicine package, electrical supplies, modern furniture, and others.

The incredible economic development that began in South Korea in the 1970's, called the *Miracle on the Han River*, has a space in this part of exhibition. Seoul, consid-

ered one of the most important financial centers in the world, suffered fast transformations in its urbanization and in the way of life of its habitants. "Through the course of economic development, Koreans began complementing traditional culture with modern and practical values". The equilibrium between modernity and tradition is a cultural value cultivated in South Korea. Collecting and cataloguing traditional objects of the daily life, like the anchovy fishing, the *kimchi* making, the paper fabrication, are an important topic of research conducted by the NFMK's curators. This modern traditional produces in Koreans a looking back into the past and a necessity for the dramatization of the past.

One of the most famous Korean dramas is dedicated to a historical theme. Dae Jang-Geum (the English title is *Jewel in the Palace*) directed, in 2003, by Lee Byung Hoon and produced by Munhwa Broadcasting Corporation (MBC). This Korean historical drama is based on a story about a girl (Jang-Geum) who became the first woman to be the supreme royal physician during the Joseon Dynasty. The focus of this drama is that, despite her poor condition as a low class girl in a male dominated society, Jang Geum overcame a series of social discrimination and landed herself as a royal cook, later becoming the royal physician, then ultimately the physician in charge of the king.⁴⁶ Produced with US\$15 million, this Korean drama has pulled in US\$40 million worldwide since it first aired in 2003. According to a newspaper report published in the *Asian Times Online*, after reaching as much as 57% of viewers in South Korea, the series spawned a theme park and restaurants in Hong Kong that serve dishes featured on the show. The *Dae Jang-Geum* is a modern portrayal of the modern traditional Korean culture.⁴⁷

Dramatization of the past is present in the promotion of Cultural Heritage in South Korea, as well as the model of museum known as *living history* or *living museum*. These English expressions show the importance of this concept in the United Kingdom and mainly in the United States, where this model of museum has an important place. This modality of exhibition is based on an open air museum, whose main reference is the museum created in Skansen, Sweden, by Artur Hazelius, a nostalgic man worried about keeping the traditional things.⁴⁸

This kind of exhibition can be based on the open air exhibition of the NFMK or on the reproduction of cities, such as Colonial Williamsburg (Virginia, EUA), and of villages, such as the Korean Folk Village (Yongin, a satellite city in the Seoul Metropolitan Area in the province of Gyeonggi in South Korea). *A Street to the past: Experiencing Childhood*, a scenographic street representing the many aspects of the Korean life in

early the 20th century. Another modality of living museum is the actor interpretation of ancient peoples, costumes, historical personages, and others. This is the case, for example, of the performance of the changing of the royal guards of Joseon Dynasty in front of the Gwanghwamun Gate, at the entrance of Gyeongbokgung Palace. The reenactment of the original ceremony started in 1996 and, “the guards’ uniforms, weapons, and accessories as well as their strict ceremonial procedures catch the eyes of the passersby, especially foreign tourists, when guardsmen perform the changing of guards in traditional costumes at the main gate of Gyeongbokgung Palace [...]”.⁴⁹

Conclusions

The establishment of a point in the past that can be a key of interpretation on the alterity of a Korean culture is present in the museological speech in South Korea and present in the historical exhibition of the NFMK too. However this is not a specific trait of the Cultural Heritage produced in South Korea, this is also a common guideline in many Western national museums’ exhibitions.

In South Korea the establishment of Cultural Heritage links with the model established in Western countries, especially in the United States where the fictionalization and the recreation of the past are really strong. The model established in South Korea follows a similar parameter. The reproduction of the past and its remains, such as the reconstruction of historical sites, the dramatization of the past in Korean Drama and also in historical sites, shows us how the Koreans are building and re-building their past and identity all the time.

The Incense Burner of Beakje was found in 1993, and since then it has become, in a relatively short time, one of the most reproduced historical objects, aiming the promotion of the Korean cultural heritage. This artifact seems like the missing link that unites a distant Beakje Kingdom (over 1,300 years ago) with a conscience of koreanness, forged during the early 19th century and throughout the 20th and the 21st centuries.

This Incense Burner is certainly an important source of knowledge of the Beakje culture, but its utilization in the present, such as its replicas exhibited in major Korean museums, shows us that Cultural Heritage can tell more about their present time, and how they represent themselves. In other words, the exhibition of this artifact says more about how the contemporary South Korea is building its identity than about the lost kingdom of Beakje.

The recent Korean past has bad moments, such as the Japanese Invasion, the division of the country, the Korean War and the dictatorship period. Probably the overcoming of these traumatic recent events requires a reconstruction of an unbroken national and racial lineage. It needs an invention and a fabrication of a distant past, like the glorious past of the Three Kingdoms. As Pai wrote “A Korean identity was thus forged out of this racial history of suffering by instilling in all Koreans a collective sense of destiny as victims of superpower politics and foreign invasions since time immemorial” Or how observed by Manginis:

The sufferings of the past century have been projected back into time to create a national martyrology that promotes the heroism of its victims against successive waves of invasions and vicissitudes [...] “The very Koreaness of the land had to be proven not only for the present but also for the distant past, prompting what was succinctly termed as ‘ethnicity in retrospect, the tendency to study the past in order to elucidate the formation of the Korean people.’⁵⁰

In this way the Tangun Myth and the remains of Goguryeo play a special role in this historical and racial continuity. The dramatization of the Korean past is like a ritual that reinforce every day the koreaness feeling, using the past as the main support and starting point for the creation of every consciousness of the Korean nation, supposedly dated in over 5 thousand years. In this way, archeologists and folklorists are the qualified authorities to identify and to value objects of historical nature, since the former dominate the dating, the excavation and the interpretation techniques of the artifacts found in the archeological sites of the country, while folklorists take charge of the cataloguing of the national culture of the past and of the present through the collection and the identification of the traditional practices.

The aim of this paper was to show how the historiographical and the political contexts of South Korea relate to the institutionalization of the cultural heritage, pointing the authority relations inherent to any museological and heritage speech, overcoming sometimes the scientific speech on which the Cultural Heritage is supposedly based. The reflection on the national history, and especially on the way museums display them is a way to understand that the selection of objects, and consequently their musealization, are always permeated by relations of authority and power.

NOTES

1. JEON, Sang Sook. The characteristic of Japanese Colonial Rule in Korea. *The Journal of Northeast Asian History*, v. 8, no. 1, 2011. p. 42. Available from <[Encyclopedia Britannica. Available from <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/364173/March-First-Movement>>. Access on 25 October, 2012\). March First Movement is also sometimes referred to as the Manse Demonstrations \(만세운동\).](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CDIQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.historyfoundation.or.kr%2Fshtml%2Finclude%2Ffiledownload.asp%3Fsid%3D239%26fname%3DJ8-1S_A2.pdf&ei=S-6dUviQH6ygsQSts4DgCg&usq=AFQjCNH9mIVIWket57TDNXQG8jly4t81Ww.> Access on: 12 Mar. 2012.
2. JANELLI, Roger & YIM, Dawn-Hee. Safeguarding Intangible Heritage: The role of folklore Scholarship in the Republic of Korea. In: <i>Museum for reconciliation and Peace</i>, ICOM-ICME 2009, Seoul Conference. Seoul: National Folk Museum of Korea, 2009. p. 50. A revision and a Portuguese translation of this paper may be found in this number of the <i>Annals of the National Historical Museum</i>. Rio de Janeiro, v.45, 2013.
3. POULOT, Dominique. <i>Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores</i>. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
4. Hyung Il Pai, <i>Constructing Korean Origins: A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories</i>, Cambridge: Harvard-Halluym series of Korea, 2000.
5. Government-General of Chosen, 1921, 10. Apud. JANELLI, Roger. The Origins of Folklore Scholarship. <i>Journal of American Folklore</i>, XCIX, p. 24-49, 1987.
6. Apud. PAI, Hyung Il. Travel Guides to the Empire. The Production of Tourist Images in Colonial Korea. In: KENDALL, Laurel. <i>Consuming Korean Tradition in Early and Late Modernity. Commodification, Tourism, and Performance</i>. Honolulu: University of Hawai Press, 2001. p. 82.
7. PAI, Hyung Il. <i>Constructing Korean Origins: A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories...</i> Op. cit.
8. PAI, Hyung Il. The Creation of National Treasures and Monuments: The 1916 Japanese Laws on the Preservation of Korean Remains and relics and Their Colonial Legacies. <i>Korean Studies</i>, Honolulu, v. 25, n. 1, University of Hawai Press. p. 77.
9. Ibid, p. 79.
10. Id.Ibid.
11. Id. Ibid.
12. JANELLI, Roger. & YIM, Dawn-Hee. Safeguarding Intangible Heritage: The Role of Folklore Scholarship in the Republic of Korea... Op. cit. p. 50.
13.)
14. JEON, Sang Sook. The characteristic of Japanese Colonial Rule in Korea... Op. cit.
15. JANELLI, Roger. The Origins of Folklore Scholarship... Op. cit.
16. Ibid. p. 24.

17. “Tangun, mythological first king of the Koreans, the grandson of Hwanin, the creator, and the son of Hwanung, who fathered his child by breathing on a beautiful young woman. Tangun reportedly became king in 2333 bc. Legends about Tangun differ in detail. According to one account, Hwanung left heaven to rule Earth from atop Mt. T’aebaek (Daebaik). When a bear and a tiger expressed a wish to become human beings, he ordered the beasts into a cave for 100 days and gave orders that they were to eat only mugwort and garlic and avoid the sunlight. The tiger soon grew impatient and left the cave, but the bear remained and after three weeks was transformed into a beautiful woman. It was she who became the mother of Tangun. The myth is important inasmuch as it links the Korean people with a heavenly origin. Tangun’s legendary association with agriculture has led to speculation that the myth is based on a historical leader who learned the secrets of the soil in the city-states of the Huang Ho (river) valley. Buddhism and Taoism clothed themselves with a Korean mantle by crediting Tangun with starting a national religion of Heavenly Teaching and with originating the Korean maxim Hongik-ingan (‘Love humanity’). An altar on Kanghwa Island, which is said to have been built by Tangun himself, is periodically refurbished. Tangun’s birthday (‘Opening of Heaven Day’) on the 3rd day of the 10th month is a holiday for school-children”. In: *Britannia Encyclopedia*. Available from: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/582538/Tangun>> Access on: 25 October, 2012.
18. JANELLI, Roger. *The Origins of Folklore Scholarship...* Op. cit. p. 33.
19. *Ibid.*, p. 34.
20. Song, 1943. Editorial Statement. Apud. JANELLI, Roger & YIM, Dawn-Hee. *Safeguarding Intangible Heritage: The role of folklore Scholarship in the Republic of Korea...* Op. cit.
21. JANELLI, Roger. *The Origins of Folklore Scholarship...* Op. cit. p. 24.
22. PARK, Heykyng & WOO, Jungjin. *The Place Identity Expressed in Theme Museums of Korea and Japan as a Part of Place Marketing. Focused on Contents and Image Expression Methods of Themes*. Available on: <http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/conferences/CD_doNotOpen/ADC/final_paper/390.pdf>. Access on: 20 set. 2012.
23. PAI, Hyung Il. *Constructing Korean Origins: A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories...* Op. cit. p. 2.
24. NATIONAL FOLK MUSEUM OF KOREA. *Catalogue of National Folk Museum of Korea*. Seul: National Folk Museum of Korea, 2009. p. 3.
25. Available on: <<http://www.nfm.go.kr:8080/english/main.htm>>. Access on: 25 de set. 2012.
26. *Ibid.*
27. *Naver Online Dictionary*. Available on: <<http://endic.naver.com/search.nhn?&searchOption=all&query=%ED%95%9C%EB%AF%BC%EC%A1%B1>> e <<http://endic.naver.com/search.nhn?&searchOption=all&query=%EC%83%9D%ED%99%9C%EC%82%AC>>. Access on: 12 jun. 2012.
28. Son Jintae, 1948. Apud JANELLI, Roger & YIM, Dawn-Hee. *Safeguarding Intangible Heritage: The role of folklore Scholarship in the Republic of Korea...* Op. cit. p. 52.
29. *Fifty Wonders of Korea. Volume 1. Culture and Art*. Seoul: Diamond Sutra Recitation Group, 2007. p. 72.
30. BYEONG-MEE, Kim & SUN-JUN, Ra. *A Study on the Uniqueness of Beakje Costume, Expressed in Musicians of Baekje Gilt-Bronze Incense Burner*. In: *Mongolia International Conference*. Available from: <<http://www.dbpia.co.kr/Journal/ArticleDetail/1418367>> Access: 24 July 2012.
31. ECKERT, Carter J. Eckert. LEE, Ki-Baik. LEW, Young Ick. ROBINSON, Michael. & WAGNER, Edward. *Korea Old and New. A History*. Cambridge: Korea Institute of Harvard University, 1990.

32. Ibid. p. 102.
33. Ibid. p. 103.
34. PAL, Hyung Il. *Constructing Korean Origins...* Op. cit. p. 57.
35. Id. Ibid.
36. Ibid. p. 58.
37. PONS, Phillip Pons. King of Both Koreas. *The Guardian Online*. Available from: <<http://www.guardian.co.uk/global/2011/nov/01/korea-history-politics>>. Access on: 10 out. 2012.
38. GRIES, Peter Hays. The Koguryo Controversy, National Identity, and Sino-Korean Relations Today. *East Asia*, v, 22, n. 4, 2005.
39. Ibid. p. 9.
40. JAE-YON, Lee. Reading National Heroes from Fantasy: Shin Chae-ho's The Dream Heaven. *The Review of Korean Studies*, v. 7, No. 1, 166.
41. GRIES, Peter Hays. The Koguryo Controversy, National Identity, and Sino-Korean Relations Today... Op. cit. p. 9.
42. *The War Memorial of Korea*. Available on: <<https://www.warmemo.or.kr/eng/intro/message/message.jsp>>. Access: 3 October 2012.
43. JAGER, Sheila Miyoshi. Monumental Histories: Manliness, the Military, and the War Memorial. *Public Culture*, v. 14, n. 2, 2002. p. 409.
44. *Catalogue of National Folk Museum of Korea...* Op. cit.
45. Ibid. p. 63.
46. Dae Jang Geum, *Drama Wiki*. Available on: <http://wiki.d-addicts.com/Dae_Jang_Geum>. Access on: 15 October 2012.
47. HUA, Vanessa. Korean Soap Cleaning up. *Asia Times Online*, Available from: <<http://www.atimes.com/atimes/Korea/GH31Dg01.html>>. Access: 4 October, 2012.
48. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. [From the theater of memory to the laboratory of History: museum exhibits and historical knowledge.] *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, 1994, v. 2, n^o. 1.
49. *Korea Be Inspired*. Available from: <http://english.visitkorea.or.kr/enu/SI/SI_EN_3_2_1.jsp?cid=292853>. Access on: 24 August, 2012. [Os uniformes dos guardas, as armas e os acessórios, assim como seus estritos cerimoniais chamam a atenção dos transeuntes, especialmente turistas estrangeiros, quando realizam a troca de guarda com a vestimenta tradicional no portão principal do palácio de Gyeongbok.] Tradução livre do autor.
50. MANGINIS, George. National Narratives and Archeology: Thoughts on Koreaness and Hellenism. *The Review of Korean Studies*, 2008, v. 11, no 2. p. 67

Metáforas do ouro: coroas reais da Coreia antiga

Andrea de Benedittis*

Recebido em 25/03/2013
Aprovado em 10/06/2013

Resumo

Nas últimas décadas, as descobertas arqueológicas na Coreia mudaram radicalmente nossa percepção e interpretação da civilização coreana, dos seus antecedentes políticos e sociais e de suas raízes culturais de seu patrimônio. As recentes escavações de relíquias em sítios arqueológicos sustentam nossa compreensão das poucas fontes escritas locais, nas quais fatos históricos são com frequência adornados por lendas fragmentadas e contos fantásticos. Ainda assim, o fantástico e o imaginário, frequentemente associados a mitos fundadores, tiveram papel importante nas sociedades antigas, tanto quanto exaltaram a natureza divina da monarquia e assim legitimaram a perpetuidade dos mandatos dos clãs reais.

Neste artigo analisamos uma das mais representativas relíquias da arqueologia coreana, a coroa, um dos mais finos exemplos da identidade histórica coreana. Comparamos as coroas de Koguryō, Paekche, Silla e Kaya para investigar suas origens e significados ocultos. Esta análise comparativa nos permite levantar hipóteses sobre a identidade coreana.

Palavras-chave

Coroa, arqueologia coreana, ouro, história antiga da Coreia, Silla.

Abstract

During the last few decades, Korean archaeology discoveries have radically changed our perception and interpretation of Korean civilization, of its social and political background and of the cultural roots of its heritage. The recently dug-up relics in Korean sites strongly support our understanding of the few local written sources, in which historical facts are often embellished by fragmentary legends and imaginary tales. Still, the fantastic and imaginative, frequently associated with foundation myths, played an important role in ancient societies as far as they exalted the divine nature of the kingship and so legitimated the perpetuity of the royal clan's mandate.

In this article, we analyze one of the most representative relics of Korean archaeology, the crown, one of the finest examples of Korean Historical identity. We compare Koguryō, Paekche, Silla and Kaya crowns to investigate their origins and hidden meanings. Finally, this comparative analysis allows us to make assumptions about Korean identity.

Keywords

Crown, Korean archaeology, Gold, Korean ancient history, Silla.

Introdução

Nas últimas décadas, as descobertas da arqueologia coreana mudaram radicalmente nossa percepção e interpretação da civilização coreana, dos seus antecedentes políticos e sociais e das raízes culturais de seu patrimônio. As recentes escavações de relíquias em sítios arqueológicos coreanos sustentam nossa compreensão das poucas fontes escritas locais, nas quais fatos históricos são com frequência enfeitados por lendas fragmentadas e contos fantásticos. Ainda assim, o fantástico e a imaginação, frequentemente associados com mitos fundadores, tiveram importante papel nas sociedades antigas na medida em que exaltaram a natureza divina da monarquia e legitimaram desta maneira a perpetuidade dos mandatos dos clãs reais.

Nos primeiros séculos do período dos Três Reinos (convencionalmente fixado entre 57 a.C. e 468 d.C.), o rei detinha o poder que era muito mais do que apenas político. Era considerado uma “deidade imanente”, podendo até mesmo controlar as forças da natureza e de todo o mundo.¹ Além disso, reinava não somente sobre questões políticas, mas detinha direitos sobre as vidas de seus vassalos, que deveriam estar prontos até mesmo para morrer, se ele assim o desejasse.² Ele era, sem dúvida, a figura na posição mais alta em uma hierarquia muito rígida, assim como o símbolo mais importante da sociedade. Sua morte equivalia a uma tragédia coletiva, que poderia determinar a queda de um reino; e por sua gravidade era alegoricamente comparada ao desabar de uma montanha.³ Aos reis eram dedicados túmulos⁴ monumentais, que exigiam uma força massiva de trabalho,⁵ dentro os quais os de Koguryō na área de Ji’na (Jilin, república da China) são os mais impressionantes de todo o panorama arqueológico do nordeste asiático.

* Professor da Universidade Ca’ Foscari. E-mail: andreacorea@gmail.com.



Figura 1 – A tumba do general, em Ji'an (fotografia do autor).

Em termos econômicos, o rei monopolizava a fundição de metal, e assim – desde a Idade do Metal – armas de ferro ou bronze e peças de artesanato, que se tornariam uma de suas mais luxuosas prerrogativas. Seguindo a intensificação da complexidade social, a família real e a aristocracia começaram a exigir símbolos mais sofisticados, que os permitissem diferenciar-se do resto da população. Baseados em crenças religiosas e valores sociais comuns, estes símbolos (considerados presentes celestiais), facilmente decodificados por toda a comunidade, até certo ponto legitimavam visualmente as origens “divinas” de seu dono. Devemos lembrar que quando Hwanung, ancestral dos coreanos, pai de Tan’gun, desceu dos céus para a terra, trouxe consigo três emblemas mágicos para que fosse reconhecido como rei; objetos similares se transformaram em símbolos do imperador no Japão (a espada, o espelho e o magatama).⁶

Progressivamente, as roupas tiveram um papel importante para acentuar a estratificação social, o que fica bem definido pelo “sistema de vestuário de cores diferentes, adotado durante o período dos Três Reinos por Paekche, Silla e Koguryō para distinguir os vários níveis de funcionários”. Em geral, o modelo, o tecido e as cores representavam não apenas o gosto da moda, mas também encobriam diversas implicações sociais. As roupas se tornaram elementos peculiares de uma identidade, atribuindo um senso de lugar específico a quem as usasse. Diferiam substancialmente de um lugar para outro, como podemos ver em um pergaminho que mostra os enviados de Silla, Paekche e Koguryō em uma missão diplomática a Liang (Figura 2).



Figura 2 – Enviados estrangeiros a Liang (梁職貢圖) – a partir da esquerda: Silla, Koguryō e Paekche. Século VI, Taiwan, Museu Nacional da China.

Nesta sofisticada cultura de indumentárias, chapéus também contribuíram para exaltar a posição social e a riqueza de seu dono. Desde a pré-história, quando caçar representava a principal atividade econômica, os chefes usavam crânios de animais sobre suas cabeças como símbolo de bravura e força física. Particularmente quando as pessoas eram de baixa estatura, alongados adornos de cabeça eram também úteis para conferir-lhes um senso de solenidade e majestade, como provavelmente o fez o sapato de ouro com travas no solado encontrado em tumbas reais coreanas (Figura 3).

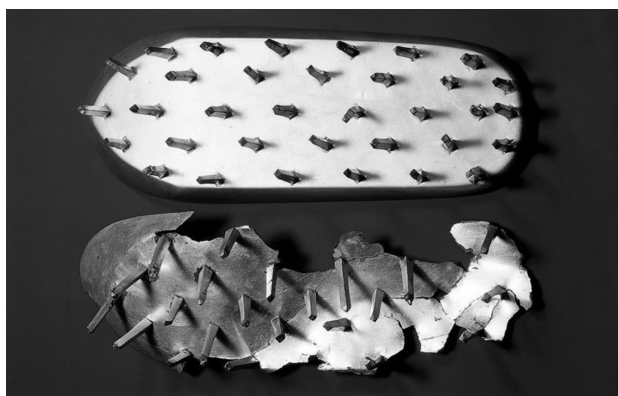


Figura 3 – Sapatos de ouro, Silla, cortesia do Museu Nacional Kyongju.

Ao longo dos séculos, o uso dos chapéus se transformou em uma complexa e altamente codificada “cultura do chapéu”,⁷ que continuou ininterrupta até a era Chosŏn, quando os adornos de cabeça ainda eram usados

para identificar diferentes classes da sociedade. Eram tão diferentes os tipos e modelos, que um dos primeiros europeus que chegou à península, Charles Varat, chamou a Coreia de “reino dos chapéus”.⁸ Todavia, no período dos Três Reinos este fenômeno alcançou um nível muito alto de diversificação e complexidade, e em pinturas murais de Koguryŏ vemos uma rica variedade de chapéus, que eram completamente diferentes de acordo com a casta, gênero e provável idade de seus donos.



Figura 4 – Exemplos de chapéus nas pinturas murais Koguryŏ. (a) An'ak no 3; (b) An'ak número 3; (c) Tŏkhŭngni; (d, e) Túmulo dos dançarinos.

Dentro dessa “cultura do chapéu”, coroas, especialmente as de ouro, tinham posição significativa, por serem os mais altos emblemas de poder. O ouro não era apenas o metal mais precioso, amarelo e luminoso, mas também o símbolo da luz, elemento recorrente nos antigos mitos coreanos. Por exemplo, Pak Hyŏkkŏse – fundador de Silla – nasceu de um ovo fertilizado por raios de luz.⁹ Na epígrafe de Moutoulu e na estela funerária do rei Kwanggaet'o, lê-se que Chumong, o fundador de Koguryŏ, era filho do sol e da lua (日月之子) e no Samguk Sagi, lemos que uma luz o seguia.¹⁰ Além disso,

podemos lembrar também o modelo peculiar de coroa de Paekche (Figura 5), encontrada em um túmulo de Ipjŏng-ri, que tinha um acessório suplementar ao qual foi adicionada, provavelmente, uma pequena lâmpada de óleo que transformava a coroa em um tipo de tocha.

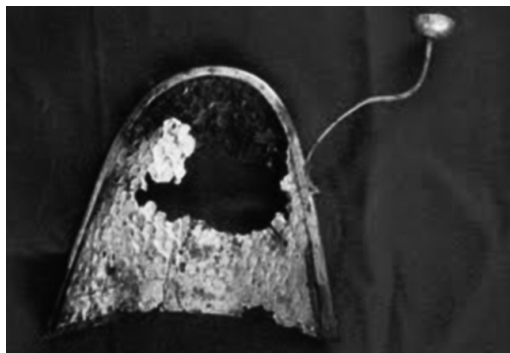


Figura 5 – Coroa de ouro, Paekche, túmulo Iksan Ipjŏng-ri. Zhongguo Dunhuang Bihua Quanjì Bianjī Weiyuanhui: 2006. Zhongguo Dunhuang Bihua Quanjì [中、敦煌壁、全集]. Tianjīn Rénmín Měishù Chubānshè: Tianjīn, p. 165.

O conceito de uma “emanação de luz” da cabeça de uma pessoa é encontrado na iconografia religiosa, principalmente nos desenhos e estátuas budistas (Figura 5). A “auréola” (literalmente *corona* ou coroa)¹¹ é também um elemento muito comum na tradição cristã. De acordo com Tomás de Aquino e outros acadêmicos, a auréola era uma “recompensa excepcional para pessoas exemplares” (virgens, mártires e doutores da igreja)¹² que mereciam um prêmio por uma *privilegiatae victorae* (vitória especial).¹³ Em Roma, também, coroas (*corona triumphalis*) eram designadas a generais, guerreiros e heróis em reconhecimento ao seu valor. É, portanto, defensável que coroas na Coreia fossem também privilégios para reis virtuosos, que arriscavam suas vidas lutando e protegendo seu povo. O rei era tratado como o herói maior (por exemplo, o rei Kwanggaet’o [391-412] também ficou conhecido como um grande general, e em torno de seu túmulo grandes pedras foram colocadas em memória dos inimigos que ele matou; o rei Kogug’wŏn [304-371] morreu no campo de batalha), e é extraordinário que o uso da coroa na Coreia comece exatamente quando a luta interna por hegemonia na península tenha se tornado mais acirrada e quando a concentração de autoridade nas mãos do rei tenha ficado mais forte.¹⁴



a



b



c

Figura 6 – (a) Tríade de Buda, Kyōngju e Namsan, cortesia do Museu Nacional Kyōngju; (b) Discípulo de Buda, gruta número 299; (c) Retábulo Senhor do Espírito Santo, Madona e a criança com dois anjos (Baltimore, galeria de arte Walters).

Alguns padrões tentavam criar visualmente o efeito dessa emanção de luz, como observamos em uma das mais bem conservadas coroas de Koguryō (Figura 6a). Este tipo de decoração distorce a ideia comum de simplicidade e austeridade da arte Koguryō e também nos mostra o quanto sua tradição influenciou seus vizinhos.

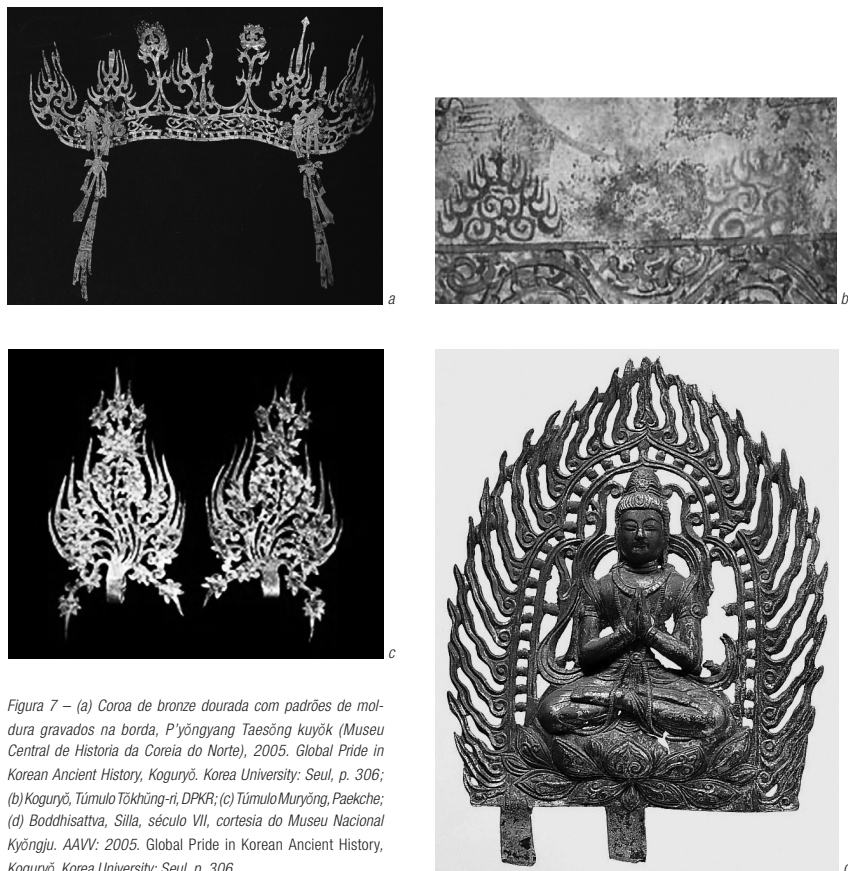


Figura 7 – (a) Coroa de bronze dourada com padrões de moldura gravados na borda, P'yŏngyang Taesŏng kuyŏk (Museu Central de História da Coreia do Norte), 2005. *Global Pride in Korean Ancient History, Koguryŏ*. Korea University: Seul, p. 306; (b) Koguryŏ, Túmulo Tŏkhŭng-ri, DPRK; (c) Túmulo Muryŏng, Paekche; (d) Bodhisattva, Silla, século VII, cortesia do Museu Nacional Kyŏngju. AAVV: 2005. *Global Pride in Korean Ancient History, Koguryŏ*. Korea University: Seul, p. 306.

Nos parágrafos seguintes, analisamos especificamente algumas das principais características das coroas coreanas, para examinar suas peculiaridades e entender os sentidos religiosos e ideológicos, que refletiam na península.

Uso e características principais das coroas coreanas

De acordo com fontes históricas, durante o período Koguryŏ as pessoas construíam túmulos muito suntuosos e enterravam artefatos preciosos, moedas de ouro e prata no seu interior,¹⁵ mas apenas alguns itens foram trazidos à luz. Ao longo dos séculos, muitos túmulos foram abandonados, ou pior, saqueados. O mesmo se deu com túmulos Paekche, que foram destruídos em grande parte após a queda do império no sétimo século.

Entre os artefatos descobertos dentro dos túmulos, as coroas provaram a precisão dos artesãos coreanos e o alto nível das técnicas metalúrgicas na península. As coroas eram feitas de ouro puro, prata ou bronze dourado, de acordo com o status do dono (Tabela 1), e podem ser consideradas “reliquias políticas”, por não serem apenas simples acessórios, mas refletirem a ideologia e as crenças de cada tempo e das pessoas que as usavam. Coroas foram encontradas em vários túmulos do período dos Três Reinos, mas foram particularmente comuns nos túmulos reais Silla.¹⁶ Algumas provavelmente não eram usadas por seus donos, porém incluídas nos artefatos funerários.¹⁷ Isso foi confirmado pelo fato de que pinturas murais, nas cenas em que o morto – frequentemente o rei¹⁸ – é retratado, nenhum está *de facto* usando uma coroa.

	STATUS	ITEM	NOME DA TUMBA
1	REI	COROA DE OURO	TÚMULO DA COROA DOURADA, CH'ŌNMA-CH'ONG
2	RAINHA	COROA DE OURO	HWANGNAM-DONG N. 98 (TÚMULO NORTE)
3	ALTA FAMÍLIA REAL	COROA DE BRONZE DOURADA	SŎBONG-CH'ONG, KŪMNYŎNG-CH'ONG
4	MARIDO DE PRINCESA	COROA DE BRONZE DOURADA	HWANGNAM-DONG N. 98 (TÚMULO SUL)
5	PRÍNCIPE SECUNDÁRIO	COROA DE BRONZE DOURADA	KŪMGWAN-CH'ONG, CH'ŎNGMA-CH'ONG
6	ALTA ARISTOCRACIA	COROA DE BRONZE DOURADA	HOU-CH'ONG, HWANG'O-DONG N. 34
7	BAIXA ARISTOCRACIA	COROA DE BRONZE DOURADA	KYŎNGJU KŪMGWAN-CH'ONG

Tabela 1 – Coroas de Silla, adaptadas de Tsuneo, Yoshimizu (2001), p. 64.

Coroas de diferentes períodos e reinos revelam suas peculiaridades em gosto e técnicas; na figura 6 vemos um dos mais comuns padrões de coroa (arqueologia Silla).

Embora Silla tenha sido fundada em 57 a.C., na verdade é durante o período Maripkan (século V), que as coroas de ouro começam a ser fabricadas e seu uso é atestado até 648, pelo menos. A arte de Silla foi altamente

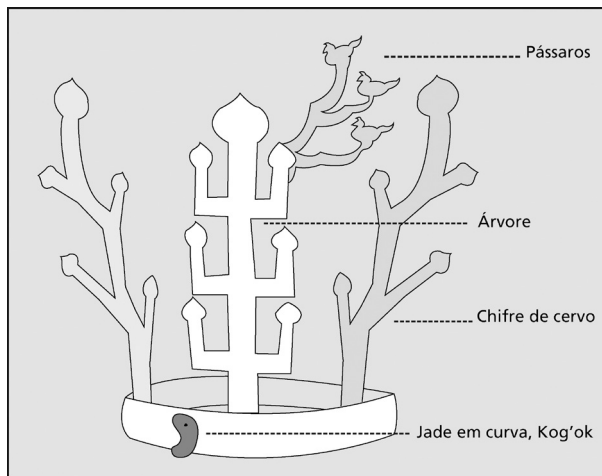


Figura 8 – Coroa Sôbong-ch'ong.

influenciada primeiro pelas culturas nômades ao norte do rio Amarelo; a seguir por Koguryô (durante um período curto, quando se aliou contra Paekche) e por último, pela “civilização chinesa”. Entre os bonitos exemplos, destaca-se o de Hwangnam Taech'ong (Figura 10), com 27 cm de altura, 17 cm de diâmetro, pesando 750 grs.

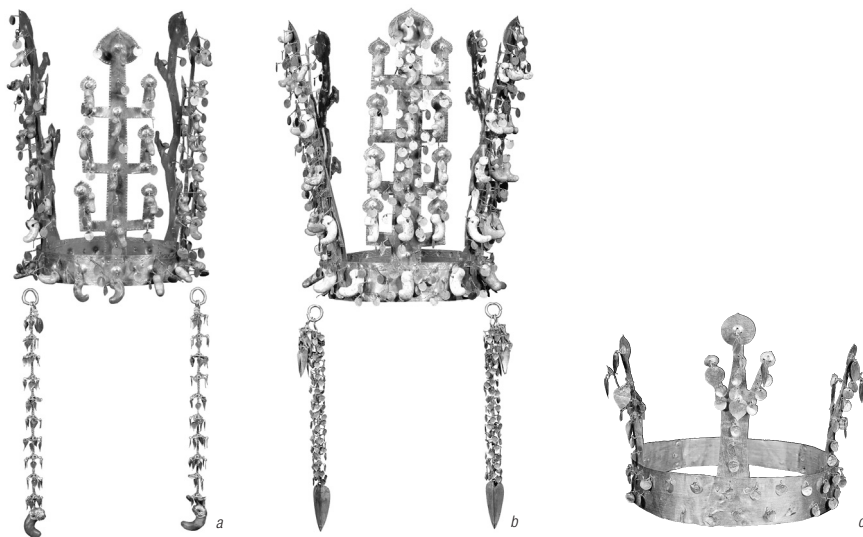


Figura 9 – (a) Coroa de Kûmgwan-ch'ong, século V, cortesia do Museu Nacional Kyôngju; (b) Coroa de ouro de Ch'ônma-ch'ong, século VI, cortesia do Museu Nacional Kyôngju; (c) Coroa de ouro de Kyodong, século V, cortesia do Museu Nacional Kyôngju.

As coroas Silla geralmente mostram uma estrutura bem homogênea e os elementos parecem se inspirar nos mitos fundadores do reino. Geralmente, muitas das relíquias encontradas são simples variações do mesmo modelo iconográfico, sendo permitidos somente pequenos ajustes do modelo básico. Raras exceções não respeitam esta regra básica, como o exemplo mostrado na figura 10, que parece ser um acessório para colocar em um chapéu de tecido.

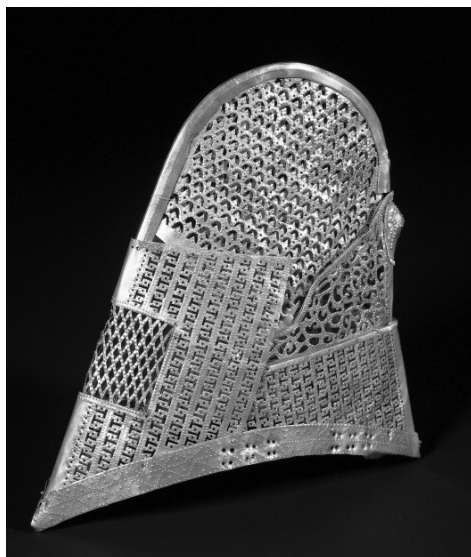


Figura 10 – Acessório chapéu dourado de Ch'ŏnma-ch'ong, século VI, cortesia do Museu Nacional Kyōngju.

Um acessório usado com frequência nas coroas Silla é uma peça de jade (曲玉) em curva no formato de feto, provavelmente um símbolo de fertilidade e renascimento. Isto porque o rei não só controlava a prosperidade de seus vassallos, mas também tinha o privilégio de retornar à vida e renascer em outro mundo, geralmente concebido sobre os céus. Os elementos verticais em ambos os lados da circunferência da coroa são comumente interpretados como “chifres de cervos”; enquanto os do meio (divididos em três partes, como a coroa Sŏbong-ch'on; ou em quatro partes, como na Ch'ŏnma-ch'ong) formam uma “árvore”, que também pode abrigar pequenos pássaros (Figura 11). Este padrão (cervo+árvore+cervo) pode ser uma evolução de um modelo mais antigo, que encontramos nas



Figura 11 – Diadema, Rússia, Khokhlach kurgan, Sarmata, século I (Museu Hermitage, São Petersburgo).

coroas manufaturadas na Ásia Central, dentre as quais a mantida no Museu Hermitage é um exemplo maravilhoso (Figura 8).

Na verdade, estas relíquias mostram o mesmo “amor pelo ouro” que a região de Altai. E surpreendentemente o nome em si significa ouro na linguagem altaica. Desta região vieram o culto ao pássaro e ao cervo e outras relíquias importantes, como as canecas em forma de chifre usadas em rituais: tudo isto mostra quão próxima está a arqueologia coreana deste território.¹⁹

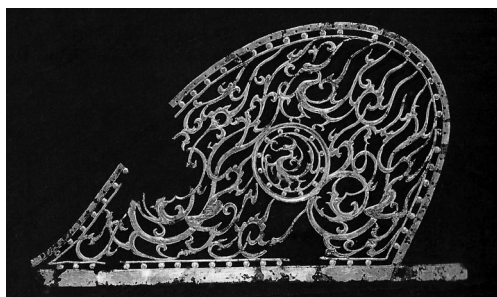
Principais elementos figurativos nas coroas coreanas

Estes dois elementos iconográficos (árvore e pássaro) são centrais na cultura coreana, sendo o período Silla chamado até de “floresta dos galos” [鷄林]. Durante este período, o tema do “ovo” e do “pássaro” aparece não somente na lenda de Pak Hyökköse, mas também na história de Kimalji, ancestral do clã Kim, cujo nascimento foi anunciado por um galo. Acreditava-se que os pássaros pudessem prever o futuro e que fossem mensageiros de outros mundos – é interessante lembrar uma passagem no “Três Han” do *Sanguozhi*, que fala do uso de plumas nos ritos fúnebres:

“Eles celebravam os ritos funerários usando as plumas de um grande pássaro, assim o morto poderia voar para o além (depois de sua morte)”.²⁰

Além disso, mitos ovíparos são difundidos em todas as lendas, começando pela de Chumong, o fundador de Koguryō, que nasceu de um ovo e protegido pelas asas de pássaros;²¹ sem esquecer que o “corvo de três patas” é um elemento de decoração nas pinturas murais e em joalheria.²² De acordo

com Nioradze, o próprio xamã se chamava originalmente “kan”, termo que denota uma relação próxima a este pássaro.²³ O corvo é o principal elemento de uma escavação muito conhecida na área de P’yongypang (Figura 12a), em que em um cenário de nuvens o pássaro é representado junto com um dragão e uma fênix. Outros pequenos acessórios encontrados nos túmulos de Ji’an mostram que pássaros e asas eram comumente usados como elementos decorativos (Figuras 12c e 12d). Em vários livros históricos está escrito que o rei de Paekche costumava usar um casaco roxo com grandes mangas e calças de seda e na cabeça um corvo chamado “oragawan” (烏羅冠, onde o primeiro caractere significa “corvo”), adornado com flores douradas (金花). Isto demonstra que em todos os três reinos o elemento corvo e os pássaros em geral eram usados como elementos decorativos nas coroas.



a



b

Figura 12 – (a) Ornamento em forma de sol, aberto, em bronze dourado, P’yŏngyang Yŏkp’o kuyŏk Ryangsŏn-ri Chinp’a ri, n. 7 (Museu Central de História da Coreia do Norte – AAVV. *Global Pride in Korean Ancient History*, Koguryŏ. Korea University: Seul, 2005. p. 304. (b) Corvo de três patas; (c) Túmulo real Kwanggaet’a, Ji’an; (d) Maxian 2100, Ji’an (b e c: Jilinsheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo. *Jilin Ji’an Gaougouli Muzang Baogaoji* (吉林集安墓葬报告集). Beijing: Wenwu Chubanshe, 2009. figuras 12, 14).



c



d

Como vemos na figura 2 e se confirma em uma antiga e famosa pintura de Samarcanda, a de Afrashad, os chapéus em Koguryō eram adornados com muitas penas e por isso, chamado “coroas de penas” (鳥羽冠). A mesma associação (chapéu+pena) se manifesta em um artefato de ouro achado em Ch’ōnma-ch’ong (Figura 10), atualmente mantido no Museu Nacional Kyōngju. Estes artefatos confirmam a ideia de que os corvos, como auréolas, eram um tipo de metáfora para o contato místico do rei com os céus, de sua habilidade para voar depois da morte de volta para o Céu, de onde sua linhagem se originou.



Figura 13 – Acessório de ouro de Ch’ōnma-ch’ang, século VII, cortesia do Museu Nacional Kyōngju.

Junto com o pássaro, a “árvore” é bastante importante na tradição xamã, é elemento central no mito de Tan’gun (신단수) e em pinturas murais Koguryō (por exemplo, o Changchuan número 1).²⁴ Coroas são normalmente adornadas com pequenas folhas de ouro e jade, podendo ser interpretadas como fruta mágica. A existência da adoração relacionada à árvore é confirmada pela passa-



Figura 14: Espada dos sete galhos, Paekche, santuário Isonokami, Japão.

gem da história do Han Tardio, quando lemos que “as pessoas de Han celebram ritos para os seus espíritos, cuidando de uma árvore e colocando nela, sinos”.²⁵

A mesma veneração da árvore foi aparentemente herdada por Paekche. Um dos mais famosos artefatos daquele reinado, agora guardado no Santuário Isonokami (石上神宮), a “espada de sete lâminas”, que se acreditava ter o poder de matar centenas de inimigos com um só golpe, tem o formato de uma árvore com galhos e é chamada em Nihon Shōki “espada dos sete galhos” (七枝刀).²⁶

Dentre todos os elementos, um papel muito importante é desempenhado pelo cervo, elemento iconográfico muito comum na arte rupestre da Sibéria, Mongólia e Ásia Central, onde os chifres desses animais crescem em formatos extraordinários e bizarros. Este elemento foi incorporado à iconografia de pinturas murais. Cervos são também representados em cenas de caça e em alguns túmulos.

O cervo também tem conexões com uma criatura sagrada e mágica, o *qilin* (*kirin*), que tinha o corpo de um cervo e somente um chifre na testa.



Figura 15 – (a) Parede oeste, tetos, Túmulo dos dançarinos, Ji'an; (b) Parede norte, tetos, Túmulo dos dançarinos, Ji'an; (c) Cavalo ou Qilin, Ch'önma-ch'ong, Kyōngju, Museu Nacional de Kyōngju; (d) Chifre de cervo, 23 cm, Anapji, Kyōngju, cortesia do Museu Nacional Kyōngju.

A difusão do cervo na iconografia provavelmente deriva da observação de os chifres (Figura 15d) crescerem novamente depois de cortados e por isso serem usados na farmacopeia asiática para tratamentos regenerativos. Cervos eram venerados entre muitos povos do nordeste asiático e em fontes coreanas (*Samguk Sagi*) cervos são considerados “animais de bons presságios”. No *Tonggukyisanggukjib* (東國李相國集, v. 3), o rei Tongmyōng capturou um cervo branco vivo. “As populações turcas” também são um elemento comum, conforme confirmado por meio de uma fonte do período Tang, *As miscelâneas em migalhas de Youyang* (酉陽雜俎, cerca de 860), em que uma passagem fala de um cervo branco “com chifres dourados”.²⁷ Este animal era considerado um receptáculo entre deus e as comunidades turcas, pois o “branco” era considerado, entre muitas populações nômades na Ásia, símbolo de pureza de uma natureza supra-humana. Para os citas e hunos, os cervos eram animais cujas corridas simbólicas de leste para oeste representavam a viagem da alma depois da morte;²⁸ o cervo também era, junto com o lobo, o principal animal entre os mongóis. Os coreanos herdaram a veneração por esse animal, que unificava as dimensões humana e sobrenatural, os vivos e os mortos. Este elemento coloca a arte coreana em continuidade com a iconografia da Ásia central e das estepes, encontrando um lugar próprio nas pinturas murais, na joalheria e marcadamente, nas coroas de ouro.

Conclusão

As coroas, especialmente as de ouro, tiveram um papel simbólico significativo nas antigas sociedades coreanas, por simbolizarem o poder mais alto e ocultarem muitas implicações políticas e religiosas. Seu uso foi o resultado de uma grande intensificação e concentração de poder nas mãos das classes mais altas, particularmente em função da intensificação da luta pela hegemonia entre os Três Reinos e o crescimento da estratificação social dentro das comunidades coreanas. Os novos líderes precisavam de símbolos mais evidentes e sofisticados para justificar e legitimar seu poder e sua divina descendência. Antes de serem símbolos sociais ou econômicos, as coroas eram antes de tudo símbolos religiosos, pois os reis não eram apenas os primeiros expoentes das comunidades, mas também seus chefes ideológicos. Isto é confirmado por sua iconografia, que parece fortemente influenciada pela mais antiga tradição religiosa coreana, o xamanismo.

Os padrões decorativos das coroas ultrapassam as fronteiras físicas da península coreana e colocam a arqueologia coreana em linha de continuidade com as civilizações espalhadas ao norte do rio Amarelo, especialmente da Ásia Central, onde encontramos artefatos muito semelhantes, feitos com a mesma técnica do cinzel. O comércio de longa distância é evidente nas tumbas de elite de Silla, onde foram encontradas contas de vidro e *rythons*. Coroas eram símbolos da autoridade dos reis e da aristocracia, poderosos instrumentos de controle, mas acima de tudo metáforas de uma espiritualidade fortemente conectada com as origens mais remotas da civilização coreana.

NOTAS

1. Isso pode facilmente ser encontrado no uso do termo, "*isagŭm*", no caso de Silla, que pode ser interpretado com o significado de xamã. Lee, Ki-baik. *A New History of Korea*. Cambridge: Harvard University Press, 1984. p. 29.
2. Descobertas arqueológicas testemunham a existência da prática de "sunjang" nos Três Reinos. Quando um rei ou nobre morria, seu séquito deveria seguir o mesmo destino de seu amo e ser enterrado vivo ou morto no mesmo túmulo. KIM, Chông-bae. Chung-il-e pi-hae pon Han'guk-ŭi sunjang. In: *Paeksan Hakpo*. Seul: Paeksan hakhoe, 1969. p. 6-12.
3. O caractere usado para indicar a morte do rei é 薨 (홍), que significa "desmorronar, desabar".
4. Em grande parte do período pré-histórico, a ação do homem não alterou significativamente o meio ambiente e a construção de um "monumento artificial" teria sido acompanhado por um fenômeno de estratificação social. CRIADO, Felipe: The visibility of the archeological record and the interpretation of social reality. In: HODDER, Ian et al. *Interpreting Archeology* (finding meaning in the past). Routledge: Nova York, 1995. p. 194.
5. Na epígrafe do túmulo de Tōkhŭng-ri lê-se: "Dez mil pessoas trabalhavam o dia todo e, para elas, foram abatidas ovelhas, vacas e beberam rios de vinho e molho de soja" (造穢萬功日熬牛羊酒米粢 不可盡掃旦食鹽豆食).
6. 乃授天符印三箇, 遣往理之 ("[Seu pai] deu a Hwanung três tesouros celestiais e ordenou que ele governasse o povo"). Ko Chosŏn. *Samguk Yusa*, v.1. p. 89.
7. Estilos de penteados também ocultavam conotações sociais. Pessoas livres tinham estilos diferentes dos escravos; virgens usavam tipos penteados diferentes das mulheres casadas. Coreanos sempre tiveram muito orgulho de seus cabelos e a revolta mais violenta foi quando os japoneses, em 'nome da modernidade', forçaram os coreanos a cortarem seus cabelos (단발령).
8. 'La Corée semble être le pays des chapeaux: on en fait de toutes les manières, et nulle part je n'en ai vu de plus varies, depuis le diadème en carton doré du gouverneur de province jusqu'au plus modeste serre-tête du paysan.' VARAT, Charles: *Deux voyages en Corée*. Paris: Éditions Kailash, 1892 (reeditado em 2000). p. 61.
9. King Hyōkkōse. *Samguk Yusa*. v.1, p. 96.
10. "金蛙異之, 幽閉於室中, 日所, 引身避之, 日影又逐而之, 因而有孕, 生一卵", *Samguk Sagi*, v. 13, Koguryō pongi, Sijo Tongmyōng-wang – Yuri-wang.
11. HALL, Edwin e HORST, Uhr. Aureola super Auream: Crowns and Related symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography. *The Art Bulletin* (College Art Association), Nova York n. 67. p. 4, 1985.

12. “O primeiro conflito é com a carne e a maior vitória obtida é obtida pela mais completa abstinência dos prazeres sexuais por parte das virgens; o segundo, é o conflito com o mundo e este é vencido pelo mártir, que sofre perseguição do mundo, com ameaça de morte. A terceira batalha é com o demônio e aqui, a maior vitória é expulsar o inimigo.” HALL, Edwin & HORST. *The Art Bulletin*. College Art Association: Nova York, 1985.
13. AQUINAS, In: *Libros Sententiarum*, IV, dist. 49, q. 5, a. 5, Parma, II, 1243: “aureola est quoddam privilegiatum praemium, privilegiatae victoriae respondens”.
14. Depois do rei Kogug'wŏn (304–371) e durante o reinado de Sosurim (371–384), Koguryŏ começou a fabricar coroas de ouro. Três importantes coroas foram encontradas nas escavações de Koguryŏ, em uma parede de Ch'ŏng'am-dong, em P'yŏngyang; a segunda, em um túmulo nos subúrbios de P'yŏngyang, e a terceira no túmulo de Chinp'ari Chung-hwa-gun, na província de Namdo, em P'yŏngyang.
15. Os ritos fúnebres eram muito ricos, usava-se moedas de ouro e prata. Os participantes construíam túmulos de pedra e os cercavam com pinheiros. “厚葬, 金₁₁, 於₁送死, 積石爲封, 列₁松柏”, *Sanguozhi*, Gaogoulizhuan.
16. As locações do vilarejo de Saro, primeira capital do reino, podem ter sido escolhidas por suas areias e pepitas de ouro encontradas no rio. NELSON MILLEDGE, Sarah. *Shamanism and the origin of states*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2008. p. 185.
17. PAK, Hyŏn-jin & YI, Hyŏng-gyu. *Journal of the Korean Society of Design Culture* (16, 4). Seul: Hanyang University Press, 2010. p. 283-295.
18. CHŎNG, Ho-sŏp. *Study on Construction of Koguryŏ Tombs and Sacrificial Rites* (dissertação de doutorado). Seul: Korea University, 2007.
19. CHŎNG, Ho-sŏp. *Study on Construction of Koguryŏ Tombs and Sacrificial Rites* (dissertação de doutorado). Seul: Korea University, 2007.
20. “以大鳥羽送死 其意欲使死者飛揚”, *Sanguozhi*, Weizhi, 30, Dongyizhuan, Bianchenzhuan.
21. Samguk Sagi, v. 13, Koguryŏ pongi, Sijo Tongmyŏng-wang – Yuri-wang.
22. Confirmação escrita na estela funerária de Kwanggaet'o relata que Tongmyŏng retornou aos céus quando morreu, então temos como certo que por volta do século V, o céu era o lugar onde as almas se reuniam depois da morte física.
23. Conforme famosa história de xamã, quando uma mulher queria dar à luz uma criança ela rezava debaixo de uma árvore. Sua prece era transmitida aos céus pelos galhos da árvore e um corvo descia dos céus, pousava nos galhos da árvore. Com isso a mulher engravidava e a criança ao nascer, se chamava kan. NIORADZE, Georg. *Siberia Cheminjok-ŭi wŏnsi chonggyo*. Seul: Singu Munhwasa, 1976.
24. CHŎN, Ho-t'ae. *The World of Koguryŏ Mural Paintings*. Seul: Seul National University Press, 2004.
25. “又立蘇塗[2], 建大木以縣鈴鼓, 事鬼神”. *Sanguozhi*, Weizhi, 30, Dongyizhuan, Samhan.
26. Jingū Kōgō. *Nihon Shoki*, v. 9.
27. O deus do mar falou com Shen (chefe da comunidade turca) e disse: “Amanhã, quando for caçar, você encontrará um cervo branco com chifre de ouro na caverna de Ashine e ele tentará fugir. Você atirárá flechas contra ele. Se o acertar, nossa relação continuará. Do contrário, terminará.” 海神₁射摩曰: 明日₁, 尔上代所生之窟₁有金角白鹿出尔若射中此鹿, 尔₁往。或射不中, 尔₁矣, *Miscellaneous Morsels from Youyang* (酉₁祖), v. 4, Jingyi (境₁).
28. OKLADNIKOV A. P. *The history of Siberia*. Leningrado: Nauka Publishing House, 1968. p. 239.

Golden Metaphors: Royal Crowns From Ancient Korea

Andrea de Benedittis*

Received on 25/03/2013
Accepted on 10/06/2013

Abstract

During the last few decades, Korean archaeology discoveries have radically changed our perception and interpretation of Korean civilization, of its social and political background and of the cultural roots of its heritage. The recently dug-up relics in Korean sites strongly support our understanding of the few local written sources, in which historical facts are often embellished by fragmentary legends and imaginary tales. Still, the fantastic and imaginative, frequently associated with foundation myths, played an important role in ancient societies as far as they exalted the divine nature of the kingship and so legitimated the perpetuity of the royal clan's mandate.

In this article, we analyze one of the most representative relics of Korean archaeology, the crown, one of the finest examples of Korean Historical identity. We compare Koguryŏ, Paekche, Silla and Kaya crowns to investigate their origins and hidden meanings. Finally, this comparative analysis allows us to make assumptions about Korean identity.

Keywords

Crown, Korean archaeology, Gold, Korean ancient history, Silla.

Introduction

During the last few decades, Korean archaeology discoveries have radically changed our perception and interpretation of Korean civilization, of its social and political background and of the cultural roots of its heritage. The recently dug-up relics in Korean sites strongly support our understanding of the few local written sources, in which historical facts are often embellished by fragmentary legends and imaginary tales. Still, the fantastic and imaginative, frequently associated with foundation myths, played an important role in ancient societies as far as they exalted the divine nature of the kingship and so legitimated the perpetuity of the royal clan's mandate.

During at least the first centuries of the Three Kingdoms Period (conventionally fixed between 57 B.C. and A.D. 668), the king retained power that was much more than merely political. He was considered an 'immanent deity' and believed to be able to control the forces of nature and the entire world.¹ Moreover, the king not only ruled over the political affairs of his Kingdom but also managed the lives of his retainers, who had to be ready to die at his will.² He was undoubtedly the highest figure in the very strict hierarchy of the society of that time, and meanwhile, he was the highest symbol of the society itself. His death was a collective tragedy that could determine the fall of the kingdom and thus, for its gravity, was allegorically compared to the 'fall of a mountain.'³ To kings were dedicated monumental tombs⁴ that required a massive labor force,⁵ and among which, those of Koguryŏ in the Ji'an area (Jilin, Republic of China) are the most impressive in the entire North East Asian archaeological panorama.

* Professor at the Universidade Ca' Foscari. E-mail: andreacorea@gmail.com.



Figure 1 – The tomb of the General,
in Ji'an (author's picture).

Economically speaking, the king monopolized metal casting, and thus – at least since the metallurgic age – weapons in bronze or iron and craftsmanship became some of his most ostentatious prerogatives. Following the intensification of the social complexity, the royal family and aristocracy started requiring very sophisticated symbols that allowed them to stand out from the rest of the population. Based on religious beliefs and common social values, these symbols (as types of celestial gifts) were easily decodable by the whole community and, to some extent, visually legitimated the 'divine' origins of the owner. It is useful to remember that when the father of Tan'gun, the ancestor of Koreans, Hwanung, descended from the Heaven to the earth, he brought with him three magical emblems, to be recognized as king from other people;⁶ similar objects afterwards became symbols of the Emperor in Japan (the sword, the mirror and the *magatama*).

Clothes progressively played a substantial role in accentuating social stratification, and their function is well testified to by the 'different color garments system' adopted during the Three Kingdoms Period by Paekche, Silla and Koguryō to distinguish the various levels of functionaries. In general, the model, the fabrics and the colors not only reflected different fashion tastes but also hid very precise social implications. Clothes became peculiar elements of an identity, giving a sense of belonging to the people who wore them. Clothes differed substantially from one place to another, as we can clearly see in a scroll depicting Silla, Paekche and Koguryō envoys involved in a diplomatic mission to Liang (Figure 2).

In this sophisticated clothing culture, hats also contributed to exalting an owner's social position and wealth. Since prehistory, when hunting represented the main economic activity, chiefs used to put on their heads animal skulls as symbols of bravery



Figure 2 – Foreign envoys to Liang (梁職貢圖), from the left: Silla, Koguryō and Paekche. Sixth century, Taiwan, National Museum of China.

and physical strength. Especially when people were much shorter, elongated headdresses were also useful for bestowing a sense of majesty and solemnity to people, as probably did the later metal spiked shoes found in Korean royal tombs (Figure 3).

Over the centuries, the use of hats evolved in a complex and highly codified ‘hat culture’¹⁷ that continued uninterrupted until the Chosŏn era, when headdresses were still used to identify several classes of society. The types and models were so different from each other that one of the first Europeans who arrived on the Peninsula, Charles Varat, called Korea ‘the Kingdom of hats.’¹⁸ However, in the Three Kingdoms Period this phenomenon reached a very high level of diversification and complexity, and in wall paintings of Koguryō, we see a very rich array of hats, which were completely different according to the ‘caste,’ genre and probable age range of the owner.

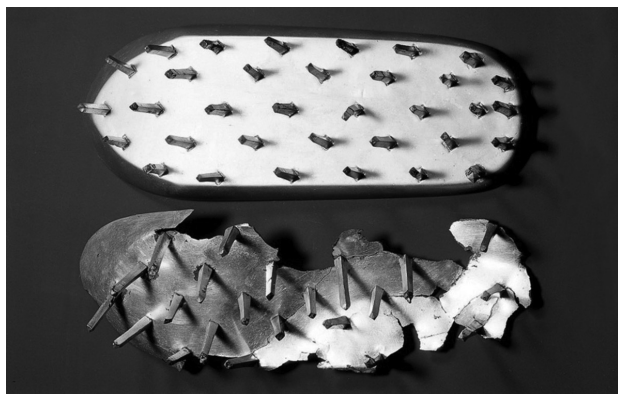


Figure 3 – Golden shoes, Silla, courtesy Kyŏngju National Museum.

Within this ‘hat culture,’ crowns, especially the golden ones, occupied a significant position, as they were the highest emblem of power. Gold was not only the most precious metal but—yellow and luminescent—was also the symbol itself of light, a recurring element in the oldest Korean myths. For instance, Pak Hyökköse—the founder of Silla—was born from an egg fertilized by light beams.⁹ In the epigraph of Moutoulu and in the King Kwanggaet’o stele we read that Chumong, the founder of Koguryŏ, was the ‘son of the Sun and Moon’ (日月之子), and in the *Samguk Sagi*



Figure. 4 – Examples of hats in Koguryŏ wall paintings. (a) An'ak no 3; (b) An'ak no 3; (c) Tŏkhŭngni; (d, e) Dancers Tomb.

we read that a light followed him.¹⁰ Furthermore, we can also remember here the peculiar crown example from Paekche (Figure 5), found in a tomb in Ipjŏng-ri, which was provided with a supplementary accessory on which was probably added a small oil-lamp, which transformed the crown itself into a sort of torch.

The concept of ‘a light emanation’ from the head of a person is found in religious iconography, mainly in Buddhist drawings and statues (Figure 5). The ‘aureole’ (literally meaning ‘corona’ or ‘crown’¹¹) is also a very common element in the Christian tradition. According to Thomas Aquinas and other scholars, it [the aureole] was

‘an exceptional reward for exemplary people’ [virgins, martyrs and doctors]¹² who deserved a prize as a reward for a *privilegiatae victoriae* [special victory].¹³ In Rome, too, crowns [*corona triumphalis*] were generally assigned to generals, warriors and heros, as recognition of their value. It is thus arguable that the crowns in Korea were

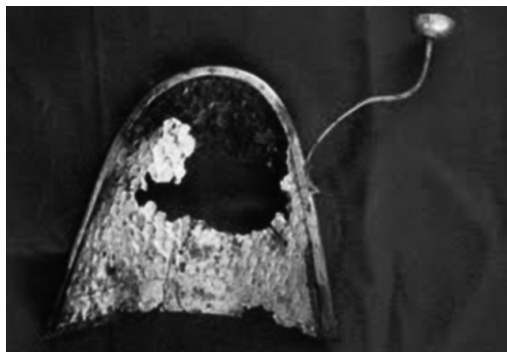


Figure 5 – Golden crown, Paekche, Iksan Ipjŏng-ri tomb. *Zhongguo Dunhuang Bihua Quanjī Bianjī Weiyuanhui*: 2006. *Zhongguo Dunhuang Bihua Quanjī* (中国敦煌壁画全集). Tianjin Renmin Meishu Chubanshe: Tianjin, p. 165.

also meant to be a privilege for virtuous kings who risked their own lives fighting and protecting their people. The king was actually treated as the greatest hero (for example, King Kwanggaet'o [391–412] was also known as the great general and around his tomb huge stones were placed in memory of the enemies he killed; King Kogug'wŏn [304–371] died on the battlefield), and it is remarkable that the use of crowns in Korea begins exactly when the struggle inside the Peninsula for hegemony became harsher and when the concentration of authority in the hands of the king became stronger.¹⁴

Some motives tried to create visually the effect of this light emanation, as we observe in one of the best conserved crowns from Koguryŏ (Figure 6a). This type of decoration skews the common idea of the simplicity and austerity of Koguryŏ arts and also shows us how much its tradition influenced its neighbors.

In the following paragraphs, we analyze specifically some of the main features of Korean crowns to extrude their peculiarities and understand the religious and ideological meanings that crowns reflected on the Peninsula.



a



b



c

Figure 6 – (a) Triad of Buddha, Kyōngju and Namsan, courtesy Kyōngju National Museum; (b) Buddha's Disciple, Dunhuang, grotto no. 299; (c) Master of the Santo Spirito Altarpieces, Madonna and Child with Two Angels (Baltimore, Walters Art Gallery).

Use and main features of Korean crowns

According to historical sources, during the Koguryō period people built very sumptuous tombs and buried precious artifacts and gold and silver coins inside them,¹⁵ but only a few items have been brought to light. Over the centuries, most of the tombs were abandoned or, even worse, violated. The same happened to many Paekche tombs, which were largely destroyed after the fall of the Kingdom in the

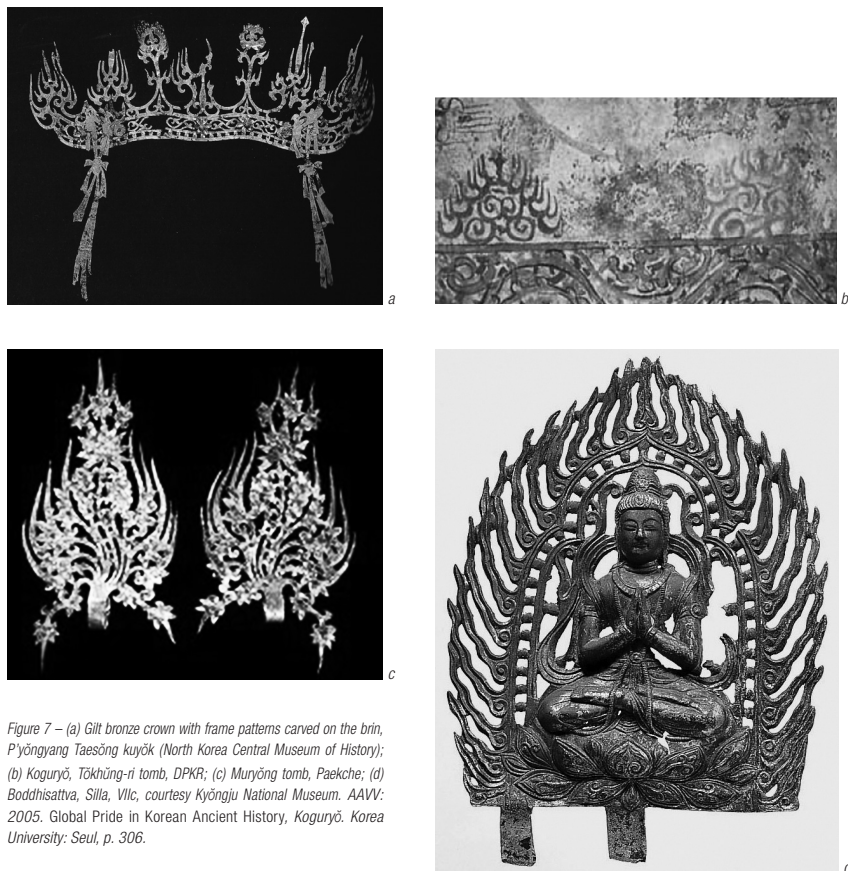


Figure 7 – (a) Gilt bronze crown with frame patterns carved on the brim, Pyŏngyang Taesŏng kuyŏk (North Korea Central Museum of History); (b) Koguryŏ, Tŏkhŭng-ri tomb, DPRK; (c) Muryŏng tomb, Paekche; (d) Bodhisattva, Silla, VIIc, courtesy Kyŏngju National Museum. AAVV: 2005. *Global Pride in Korean Ancient History, Koguryŏ*. Korea University: Seoul, p. 306.

seventh century. Among the artifacts discovered inside the tombs, the crowns prove the accuracy of Korean artisans and of the high level of metallurgy techniques in the Peninsula. The crowns were made of pure gold, silver or gilt bronze, according to the status of the owner (Table 1, next page), and can be considered ‘political relics’ as much as they were not simple accessories, but reflected the ideology and beliefs of each time and of the people who wore them. Crowns have been discovered in several tombs from the Three Kingdoms, but were particularly common in Silla royal mounds.¹⁶ Some were probably not worn by their owners, but included in the funerary artifacts.¹⁷ That was confirmed by the fact that in the mural paintings, in the scenes where the deceased—often a king¹⁸—is depicted, no one *de facto* is wearing a crown.

	STATUS	ITEM	NAME OF THE TOMB
1	KING	GOLD CROWN	GOLDEN CROWN TOMB, CH'ÖNMA-CH'ONG
2	QUEEN	GOLD CROWN	HWANGNAM-DONG N. 98 (NORTHERN MOUND)
3	UPPER KING FAMILY	GILT BRONZE CROWN	SÖBONG-CH'ONG, KŪMNYŏNG-CH'ONG
4	HUSBAND OF A PRINCESS	GILT BRONZE CROWN	HWANGNAM-DONG N. 98 (SOUTHERN MOUND)
5	SECONDARY PRINCE	GILT BRONZE CROWN	KŪMGWAN-CH'ONG, CH'ÖNGMA-CH'ONG
6	UPPER ARISTOCACY	GILT BRONZE CROWN	HOU-CH'ONG, HWANG'O-DONG N° 34
7	LOWER ARISTOCRACY	GILT BRONZE CROWN	KYÖNGJU KŪMGWAN-CH'ONG

Table 1 – Crowns from Silla, adapted from Tsuneo, Yoshimizu (2001), p. 64.

Crowns from different periods and Kingdoms reveal their own peculiarities in tastes and in techniques; in Figure 6, we see one of the most common patterns in Korean crowns (Silla archaeology).

Although Silla was founded in 57 B.C., it is actually during the Maripkan period (the fifth century) that crowns in gold start to be fabricated, and their use is attested to at least until 648. Silla arts were strongly influenced first by the nomadic cultures north of the Yellow River, and only successively by Koguryō (for a short period its ally against Paekche) and last by 'Chinese civilization'. Among the beautiful examples of crowns from Silla, one of the most outstanding is that from Hwangnam Taech'ong, 27.5 cm tall, with a diameter of 17 cm and a weight of 750 g (Figure 10).

Silla crowns generally show a very homogeneous structure, and the elements seem inspired by the foundation myth of the Kingdom. Generally, most of the relics found are simply variations of the same iconographic model, and only slight adjustments from the basic pattern were apparently allowed. Only rare exceptions do not respect this basic rule, and one example is the one in figure 10, which seems to be an accessory to put on a fabric hat.

A recurrent accessory often applied on Silla crowns is the curved jade pieces (曲玉), shaped like a fetus and probably a symbol of fertility and rebirth. That is because the king not only controlled his retainers' prosperity but also had the privilege

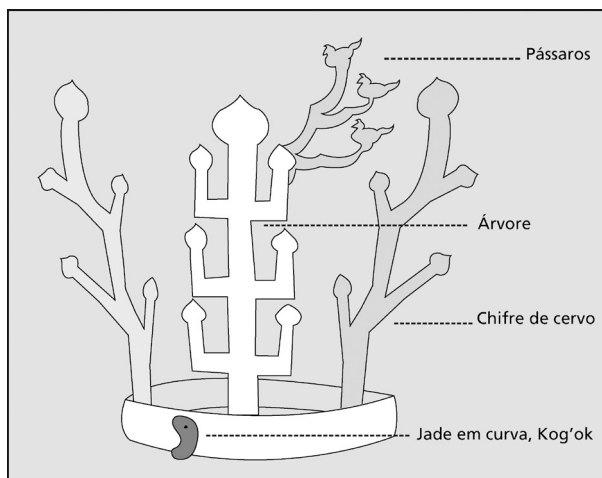


Figure 8 – Söbong-ch'ong crown.

to return to life after his death and to rise to an afterworld, generally conceived as over the sky. The vertical elements on both sides of the ring of the crown are commonly interpreted as 'deer horns,' while the central one (divided into three levels as in Söbong-ch'on crown or in four levels as in *Ch'önma-ch'ong*) is a 'tree,' which also can host small birds (again Figure 11). This pattern (deer+tree+deer) could be an

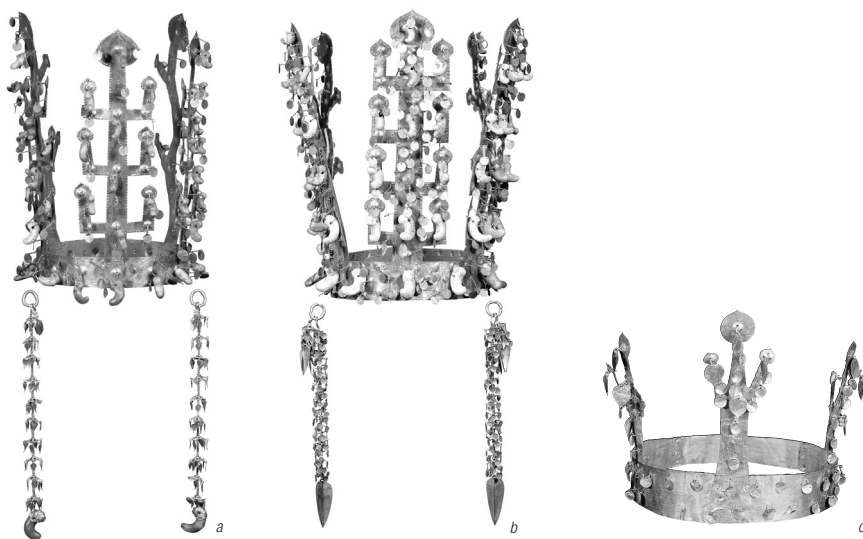


Figure 9 – (a) Crown from Kümngwan-ch'ong, V c., Courtesy Kyöngju National Museum, (b) Golden crown from Ch'önma-ch'ong, VI c., courtesy Kyöngju National Museum, (c) Golden crown from Kyodong, V c., courtesy Kyöngju National Museum.

evolution of an older model that we already find in crowns manufactured in Central Asia and among which a very fascinating example is the one conserved in the State Hermitage (Figure 8).

Actually these relics show the same 'love for gold' with the Altai region. And actually 'The name itself means gold in Altaic languages. From this region come the bird and deer cult and other important relics like the horn shaped drinking cups used in rituals: all this show us how closed is Korean archaeology to this territory.¹⁹

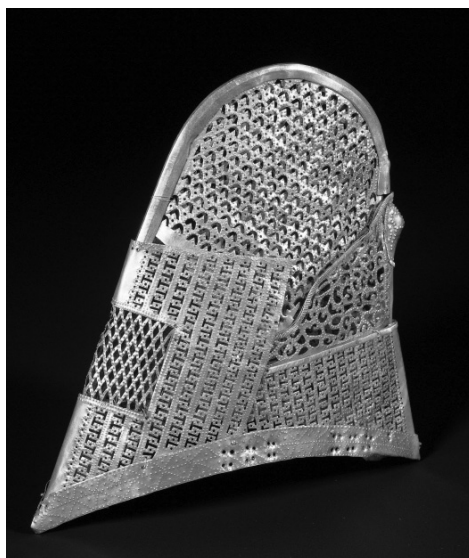


Figure 10 – Golden hat accessory from Ch'ŏnma-ch'ong, VI c., courtesy Kyŏngju National Museum.

Main figurative motifs in Korean crowns

These two iconographic elements (tree and bird) are the core of Korean culture, and Silla itself was habitually called the 'forest of roosters' [鷄林]. During Silla, the theme of the 'egg' and the 'bird' appears not only in the Pak Hyökköse legend but also in the history of Kimalji, ancestor of the Kim clan, whose birth was announced by a rooster. Birds were generally believed to be forecasters of future events and messengers from other worlds, and at this point, it is interesting to remember a passage in the Three Han from the *Sanguozhi*, which deals with the use of feathers in funerary rites.



Figure 11 – Diadem, Russia, Khokhlach kurgan, Sarmatian. First century (The State Hermitage, St. Petersburg).

“They celebrate the funerary rites using the feathers of a big bird, so that the decease could fly off [after his death].”²⁰

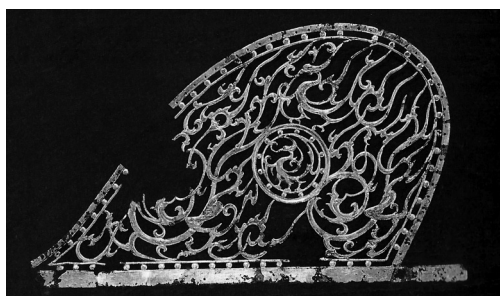
Furthermore, oviparous myths are diffused throughout Korean legends, starting from that of Chumong, the founder of Koguryŏ, who was born from an egg and who was then protected by the wings of birds;²¹ we cannot forget that the ‘three-legged crow’ is a decorative motif used in wall paintings and in jewelry.²² According to Nioradze, the shaman himself was originally called ‘Kan,’ and this term denotes a close relationship with this bird.²³ The crow is actually the central motif of another very famous crown dug up in the P’yŏngyang area (Figure 12a), where, on a background of clouds, the bird is represented along with a dragon and a phoenix. Other small accessories found in Ji’an tombs show that birds and wings were largely adopted as decorative elements (Figure 12c, 12d) as well. Additionally, in several Chinese historical books, it is written that the King of Paekche used to wear a purple jacket with big sleeves and silk trousers and on his head a crown called ‘oragwan’ (烏羅冠, where the first character means ‘crow’) embellished with golden flowers(金花). This demonstrates that in all three Kingdoms the motif of the crown, and of the bird in general, was used as a decorative motif on crowns.

As seen in Figure 2 and confirmed in a very famous ancient Samarcanda’s painting, the one of Afrashab, Koguryŏ hats were also embellished with several feathers and thus usually called ‘feather crowns’ (鳥羽冠). The same association (hat+feather) is reflected in a marvelous golden artifact found in Ch’ŏnma-ch’ong (Figure 10) and now preserved in the Kyŏngju National Museum. These artifacts confirm the idea

that crowns, as aureolas, were a sort of metaphors for the mystical contact of the king with the sky, of his ability to fly after his death back to Heaven from where his lineage originated.

Along with the bird, the 'tree' is very important in the shaman tradition and is a central element in the myth of Tan'gun (신단수), and in Koguryŏ wall paintings (for example the Changchuan no. 1).²⁴ Crowns are often embellished with small leaves of gold, and jade can be interpreted as magical fruit. The existence of worship related to the tree is confirmed by a passage in the History of Later Han, where we read that "people from Han celebrate rites to their spirits, raising a tree and putting on it bells".²⁵

The same worship of trees was apparently inherited by Paekche. One of the most famous artifacts from that kingdom, now stored in the Isonokami Shrine (石



a



b

Figure 12 – (a) Gilt bronze open work ornament in sun shape, P'yŏngyang Yŏkp'o kuyŏk Ryongsan-ri Chinp'a-ri no 7 (North Korea Central Museum of History); (b) Three-legged crow; (c) Kwanggaet'o royal tomb, Ji'an; (d) Maxian 2100, Ji'an. (b and c: Jilinsheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo. Jilin Ji'an Gaougouli Muzang Baogaoji (吉林集安墓群报告集). Beijing: Wenwu Chubanshe, 2009. figures 12, 14).



c



d

上神宮), the 'seven-blade sword,' which was believed to kill hundreds of enemies with a single blow, has the shape of a tree with several branches and actually in the *Nihon Shōki* is called the seven-branches sword (七枝刀).²⁶

Among all the elements, a very important role is played by the motif of the deer, an iconographic element very common in the rock arts of Siberia, Mongolia and Central Asia where the horns of these animals create unusual and bizarre shapes. This motif was then inherited by the wall painting iconography. Deer are also represented in hunting scenes and in some tombs.



Figure 13 – Golden accessory from Ch'ŏnma-ch'ŏng, VI c., courtesy Kyōngju National Museum.

Deer also have a connection with a holy and magical creature, the *qilin* (*kirin*), which had the body of a deer and only a horn on its forehead. The diffusion of the deer in the iconography probably derives from the observation that horns (Figure 15d) regrow after they are cut, and that is why they are used in Asian pharmacopoeia, for regeneration treatments. Deer were venerated among many people from northern Asia, and in Korean sources, *Samguk Sagi*, deer are generally considered 'good-omen animals' (祥瑞動物). In the *Tonggukyisanggukjib* (東國李相國集, v. 3), King Tongmyōng



Figure 14 – Seven-branches sword, Paekche, Isonokami Shrine, Japan.

caught a live white deer. The deer appears to be a common motif among Turkish populations as confirmed in a source from the Tang Period, *The Miscellaneous Morsels from Youyang* (酉陽雜俎, ca. 860), in which a passage deals with a white deer 'with golden horns' (金角白鹿).²⁷ This animal was considered a medium between God and Turkish communities, while 'white' was considered a symbol of purity and of a superhuman nature among many nomad populations in Asia. For the Scythes and Huns, deer were animals whose symbolic rides between the East and the West represented the travel of the soul after the death²⁸; the deer also was, together with the wolf, the main animal among the Mongols. Koreans inherited worship of this animal, which unified the human dimension with the supernatural one, the living with the deceased. This element put Korean Art in continuity with the iconography from Central Asia and steppes and found its own place on wall paintings, jewelry and, mostly, golden crowns.



a



b



c



d

Figure 15 – (a) West wall of the ceilings, Tomb of Dancers, Ji'an; (b) North wall, ceiling, Tomb of Dancers, Ji'an; (c) Horse or Qilin, Ch'önma-ch'ong, Kyōngju, courtesy Kyōngju National Museum; (d) Deer horn, 23cm, Anapji, Kyōngju, courtesy Kyōngju National Museum.

Conclusion

Crowns, especially golden ones, played a significant symbolical role in ancient Korean societies, as they were the highest emblem of power and concealed very precise religious and political implications. Their usage was the result of a great intensification and concentration of power in the hands of the upper classes, which became larger particularly in correspondence with the rise of the struggle for hegemony among the Three Kingdoms and with the increase of the social stratification inside Korean communities. New leaders needed more-evident and sophisticated symbols to justify and legitimate their power and divine descent. Before being social and economical symbols, crowns were first of all religious ones, as the king was not only the first exponent of the community, but he was also the ideological chief of the entire community. That is confirmed by its iconography, which seems to be strongly influenced by the oldest Korean religious tradition, that of shamanism.

The decorative patterns of the crowns transcend the physical boundaries of the Korean Peninsula and put Korean archaeology on a line of continuity with those civilizations spreading to the north of the Yellow River, especially Central Asia, where we find very similar artifacts made with the same chisel technique. Long-distance trade is evident in the elite graves from Silla, where glass beads and *rythons* have been found. Crowns were symbols of the authority of the kings and the aristocracy, a mighty instrument of control, but above all golden metaphors of a spirituality strongly connected with the farthest origins of Korean civilization.

NOTES

1. This can be easily found in the use of the term “isagŭm” in the case of Silla, which can be interpreted as meaning “shaman”. Lee, Ki-baik. *A New History of Korea*. Cambridge: Harvard University Press, 1984. p. 29.
2. Archaeological discoveries have testified to the existence of the practice of “sunjang” in the Three Kingdoms, wherein when a king or noble died their entourage had to take on their master’s fate and be buried dead or alive in the same tomb. Kim, Chŏng-bae. “Chung-il-e pi-hae pon Han’guk-ŭi sunjang”, in *Paeksan Hakpo* (6). Seoul: Paeksan hakhoe, 1969. p. 6-12.
3. The character used to indicate the death of a king is (), which also means “collapse, crumble away”.
4. For an overwhelming majority of the prehistorical period, human action has not significantly altered the surrounding environment, and the construction of “artificial monuments” has generally been accompanied by phenomena of social stratification. Felipe Criado. “The visibility of the archeological record and the interpretation of social reality”, in Ian Hodder et al, *Interpreting Archeology* (finding meaning in the past). New York: Routledge, 1995. p. 194.

5. In the Tókhyŏng-ri tomb's epigraph we read: "Ten thousand people worked all day long and [for workers] were killed everyday sheep and cows, drunk rivers of wine and soy sauce" (造穢萬功日斃牛羊酒米粢不可盡掃旦食鹽豆食).
6. "乃授天符印三箇, 遣往理之" ([His father] gave Hwanung three heavenly treasures and commanded him to rule over people.) *Samguk Yusa*, v.1, *Ko Chosŏn*, p. 89.
7. Hairstyles also hid several social connotations. Free people had different hairstyles from slaves; moreover, virgin's hairstyles differed from those of married women. Koreans have always been proud of their hair, and one of the most virulent anti-Japanese revolts occurred when "in the name of Modernity" Koreans were compelled by the Japanese to cut their hair (단발령).
8. "La Corée semble être le pays des chapeaux: on en fait de toutes les manières, et nulle part je n'en ai vu de plus varies, depuis le diadème en carton doré du gouverneur de province jusqu'au plus modeste serre-tête du paysan." Charles Varat. *Deux voyages en Corée*. Paris: Editions Kailash, 1892 (ried. 2000). p. 61.
9. *Samguk Yusa*, v. 1, King Hyökköse, p. 96.
10. "金蛙異之, 幽閉於室中, 日所引身避之, 日影又逐而之, 因而有孕, 生一卵", *Samguk Sagi*, v. 13, Koguryŏ pongi, Sijo Tongmyŏng-wang – Yuri-wang.
11. Hall, Edwin & Uhr Horst. Aureola super Auream: Crowns and Related symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography, in *The Art Bulletin* (67:4). New York: College Art Association, 1985.
12. The first conflict is with the flesh, and the highest possible victory is won by the virgin's complete abstinence from sexual pleasures. A second struggle is the conflict with the world, and this is won most perfectly by the martyr who suffers persecution of the world, even to the point of death. The third battle is with the devil, and here the greatest possible victory is to "expel the enemy". Hall, Edwin & Uhr Horst: 1985.
13. Aquinas, In *libros Sententiarum*, IV, dist. 49, q. 5, a. 5, Parma, II, 1243: 'aureola est quoddam privilegiatum praemium, privilegiatae victoriae respondens'.
14. It was after King Kogug'wŏn (304–371) and during the Sosurim reign (371–384) that Koguryŏ started to fabricate golden crowns. Three main crowns have been found at Koguryŏ sites; one in the wall site of Ch'ŏng'am-dong in P'yŏngyang, the second in a tomb in the suburb of P'yŏngyang, and the third in the first tomb of Chinp'ari Chunghwa-gun in the P'yŏng'an Namdo province.
15. Funerary rites were very opulent affairs and used golden and silver coins. Participants built up stone mounds and surrounded them with pines. "厚葬, 金於送死, 積石爲封, 列松柏", *Sanguozhi*, Gaogouzhuan.
16. The locations of the villages of Saro, first capital of the Kingdom, may have been chosen for the gold sand and gold nuggets found in the rivers. Nelson Milledge, Sarah. *Shamanism and the origin of states*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2008. p. 185.
17. Pak, Hyŏn-jin & Yi, Hyŏng-gyu. *Journal of the Korean Society of Design Culture* (16, 4). Seoul: Hanyang University Press, 2010. p.283-295.
18. Chŏng, Ho-sŏp. *Study on Construction of Koguryŏ Tombs and Sacrificial Rites* (Doctoral Dissertation). Seoul: Korea University, 2007.
19. Nelson Milledge, Sarah. *Shamanism and the origin of states*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2008. p. 186-187.
20. "以大鳥羽送死 其意欲使死者飛揚", *Sanguozhi*, Weizhi, 30, Dongyizhuan, Bianchenzhuan.

21. Samguk Sagi, v. 13, Koguryŏ pongi, Sijo Tongmyŏng-wang – Yuri-wang.
22. As confirmed in the Kwanggaet'o stele, it is reported that Tongmyŏng returned to the sky after he passed away, so we it is clear that at least around the fifth century the sky was the place where souls gathered after the physical death.
23. As per the notorious shaman tale, when a woman wanted to give birth to a child she prayed under a big tree. Her prayer was transmitted to Heaven through the tree, and a crow flew down from the sky and sat on a branch. With this, the woman became pregnant and the child born was called "kan". Nioradze, Georg. *Siberia Cheminjok-ŭi wŏnsi chonggyo*. Singu Munhwasa: Seoul, 1976.
24. Chŏn, Ho-t'ae. *The World of Koguryŏ Mural Paintings*. Seoul: Seoul National University Press, 2004.
25. “又立蘇塗 [2], 建大木以縣鈴鼓, 事鬼神.” *Sanguozhi*, Weizhi, 30, Dongyizhuan, Samhan.
26. “[...] capacitar os coreanos a entender sua cultura, por meio de um processo de reflexão e auto-reflexão, na medida em que encontram artefatos culturais coreanos.” *Nihon Shoki*, v. 9, Jingū Kōgō.
27. The Sea God talked with Shem (chief of the Turkish community), and said: “Tomorrow, when you go for hunting, you will find a white deer with golden horns in the cave of Ashine and the deer will try to run away. You will throw some arrows against him and if you will hit it, our relation will go on, otherwise it will be ended.” “海神射摩曰: “明日, 尔上代所生之窟有金角白鹿出尔若射中此鹿, 尔形吾往。或射不中, 即尔矣。””, *Miscellaneous Morsels from Youyang* (西戎组), v. 4, Jingyi (境).
28. Okladnikov A. P. *The History of Siberia*. Leningrado: Nauka publishing house, 1968. p. 239.

Patrimônio cultural alimentar coreano: *Kimchi* e tradição *Gimjang*

Hyeon Mi Chung*

Recebido em: 21/03/2013

Aprovado em: 03/07/2013

Resumo

Relacionada “ao modo de vida alimentar em um grupo cultural”, e contribuindo para a formação de patrimônio cultural diferenciado, a cultura relacionada à comida pode ser considerada como “herança cultural alimentar”. Este artigo tem como objetivo a compreensão da cultura coreana por meio de comidas representativas da herança cultural, como o *Kimchi* e a tradição *Gimjang*, sob a perspectiva desta herança. A partir de investigações e percepções sobre o *Kimchi* e a tradição *Gimjang*, admite-se que o *Kimchi* não é simplesmente de uma comida fermentada, e sim a comida mais importante e fundamental dos coreanos. Uma comida nacional que mostra a identidade dos coreanos, profundamente incorporada às suas vidas e à sua cultura. Por isto, deve-se prestar mais atenção à influência da herança de bens imateriais do *Kimchi* e da tradição *Gimjang* na cultura coreana, concluindo-se que a formação da herança cultural alimentar coreana baseia-se em um bem imaterial por trás de um bem material, *Kimchi*.

Palavras-chave

Kimchi, tradição *Gimjang*, patrimônio cultural alimentar, cultura coreana, patrimônio cultural imaterial.

Abstract

Being related to “the way of food life in a cultural group” and contributing to the formation of distinctive cultural heritage through inheritance, food culture can be regarded as ‘food cultural heritage’. This paper is aimed to provide the understanding of Korean culture through the representative food cultural heritage, such as Kimchi and Gimjang custom, from the perspective of cultural heritage. From the investigation and consideration of Kimchi and Gimjang custom, it is recognized that Kimchi is not just simple fermented food, but the most important, fundamental, food to Koreans. It has become a national food that shows Korean identity, for Kimchi culture has been deeply embedded in the lives of Koreans and Korean culture since they could eat it. In this respect, more attention shall be paid to intangible cultural heritage from Kimchi and Gimjang custom influence on Korean culture. Therefore, it is concluded that the formation of Korean food cultural heritage is based on intangible cultural heritage, behind tangible cultural heritage of food, Kimchi.

Keywords

Kimchi, Gimjang custom, Food cultural heritage, Korean culture, Intangible cultural heritage.

I. Introdução

Cultura é um complexo combinado de diversos elementos culturais, como família, parentesco, casamento, organização social e política, sistemas econômicos, produção tecnológica, religião, linguagem, ambiente, etc.¹ É definida como ‘modo de vida de pessoas pertencentes a certos grupos’.² Entre culturas vivas, o alimento é o fator mais importante, essencialmente direcionado à sobrevivência humana. Por esta razão tem influenciado atividades como agricultura, indústria, entre outros aspectos.

Pessoas pertencentes a um grupo coletivo têm suas culturas culinárias específicas passadas de geração em geração. A cultura alimentar é definida como ‘um ordenamento culinário, cujos traços prevalecem em um determinado grupo de pessoas’.³ Está relacionada ao ‘padrão alimentar em um grupo cultural’, contribuindo para a formação de um patrimônio cultural por meio da herança. Assim, tanto na tradição herdada como no sistema de valores e ideias que definem um ‘modo de vida’, a cultura alimentar pode ser vista também como ‘patrimônio cultural alimentar’.⁴

Este patrimônio tem sido influenciado pelos ambientes natural e socio-cultural. Os primeiros incluem clima, temperatura, geologia; enquanto os últimos incluem costumes, valores, rituais, normas, etc. O que é considerado como cultura da comida pode ser indicador de “identidade”, “sociedade” e “cultura”.⁵ Por esta razão, frequentemente é exposta representando o modo de vida de um povo em um período específico, ou então é também usada

* PhD, MSc em Nutrição e Ciência Alimentar, Economia Doméstica na Universidade da Coreia. MSc em Estudos de Patrimônios e Museus da Universidade de Portsmouth, Reino Unido. Curadora do Museu Nacional do Folclore da Coreia. Curadora da Divisão de Políticas de Museus do Ministério da Cultura, Esporte e Turismo. E-mail: chmsky@korea.kr.

como recurso educativo para os visitantes de museus.⁶ É importante que o conhecimento sobre uma comida particular de um país estrangeiro promova a compreensão da cultura dessa nação. Portanto, quanto mais entendemos a herança cultural promovida por tal conhecimento, mais entendemos a Coreia e sua cultura.

Neste aspecto, as considerações sobre a comida podem ser o primeiro passo para entender a cultura coreana e sua identidade. A herança cultural da comida dá aos estrangeiros a ideia de que ‘a comida coreana é diferente, comparada com a do meu país’, e que ‘a Coreia tem uma herança cultural alimentar própria’. Portanto, este artigo tem como objetivo proporcionar uma oportunidade para o entendimento da herança cultural coreana, por meio da pesquisa de *Kimchi* e das tradições alimentares relacionadas.

Para este fim, será examinado o *Kimchi* (김치) como comida representativa e a tradição *Gimjang* como costume representativo das tradições tanto materiais quanto imateriais relativos à herança cultural alimentar da Coreia. Como definido pela Unesco, existem dois tipos de patrimônios culturais: material e imaterial.⁷ Os vários tipos de *Kimchi* e os instrumentos usados na sua preparação são considerados bens materiais. Por outro lado, as técnicas e tradições relativas ao *Kimchi* estão intimamente ligadas ao patrimônio imaterial da herança cultural.

Kimchi, a mais representativa comida da Coreia, uma das dez imagens nacionais mais importantes, influencia o modo de vida coreano.⁸ Por exemplo, os coreanos têm por hábito fazer *Kimchi* em grandes quantidades, principalmente durante o inverno, para armazenamento de longo prazo, o que é chamado ‘tradição *Gimjang* (김장)’, comum para eles. Por esta razão, é visto como uma comida que requer o preparo e a seleção cuidadosa de produtos usados, sendo conhecido como *slow food*, em oposição à comida já comprada pronta, ou *fast food*. Além disso, é conhecido como uma comida saudável, com alto valor nutritivo, devido à proporção de vitaminas, minerais e propriedades funcionais necessárias à saúde, a partir de fibras nutricionais, ácido láctico, capsaicina e outros componentes. Por exemplo, a capsaicina, elemento picante da pimenta vermelha, tem a propriedade funcional de queimar gordura;⁹ e o ácido láctico é bom para curar distúrbios intestinais.¹⁰

Entretanto, neste artigo estas propriedades de fundo fisiológico ou nutricional não serão abordadas. O artigo investigará as características gerais do

Kimchi, tais como denominação, aspectos regionais e sazonais, métodos de preparação. Também vai considerar a tradição *Gimjang* dos coreanos sob o ponto de vista de patrimônio cultural ligado à alimentação.

II. Características gerais do *Kimchi*

Kimchi é o mais importante patrimônio cultural alimentar da Coreia, porque é a comida básica, tanto quanto a comida típica nacional. Mesmo no passado, em uma sociedade hierárquica, fossem as pessoas da realeza ou não, todos a consumiam. Nos dias atuais, mesmo nos restaurantes elegantes permanece como base de todas as mesas do *Hansik* (jantar coreano). Acompanha bem qualquer prato, não somente arroz, mas também massas, carne, etc. Mesmo quando os coreanos servem comidas ocidentais a seus convidados, eles também o servem à mesa. Neste aspecto, não é apenas uma comida fermentada, mas também a mais importante comida na Coreia, um traço da identidade nacional. Portanto, a tradição do *Kimchi* está desde sempre profundamente incorporada à vida e cultura dos coreanos.

A seguir, um exemplo de outro costume popular relacionado ao *Kimchi* que mostra a cultura coreana, sem incluir a tradição *Gimjang*. De acordo com Yoon, o *Chimchae*, *Kimchi* oferecido à mesa para cerimônia ritual na área de *Kang-Neung*, na província de *Gangwon*, é servido branco em vez de vermelho (tingido com pimenta vermelha moída).¹¹ O uso desta cor tem origem na crença de que o vermelho, por prevenir a presença de espíritos, impediria também a presença dos ancestrais às cerimônias, por causa do *Kimchi* vermelho. Na tradição folclórica coreana, a pimenta vermelha normalmente é usada como amuleto, para evitar que o mal entre na casa de um recém-nascido ou mesmo na jarra do molho de soja. Acredita-se que a cor vermelha, bem como o sabor muito picante da pimenta, têm o poder xamanístico de espantar os fantasmas. Embora não seja uma crença geral, é importante notar que muita gente ainda acredita nisto, o que comprovaria um traço herdado da cultura imaterial coreana.

Como foi dito, a cultura alimentar coreana foi desenvolvida a partir do modo de vida pela cultura popular. Em outras palavras, a cultura viva foi afetada pelo *Kimchi*. Nas áreas rurais, a agricultura foi desenvolvida para a produção de vegetais usados no seu preparo, como repolho, rabanete, pimenta vermelha, alhos, salsão, etc. Nas aldeias de pescadores, a pesca e o

processamento de frutos de mar como complementos saborosos para fazer o *Kimchi*, foram aperfeiçoados e industrializados. Mesmo nas residências, donas de casa costumam secar a pimenta vermelha no outono, para fazer a pimenta em pó.



Figura 1 – Secagem de pimentas vermelhas.

A comida coreana é normalmente considerada como tendo um “paladar profundo”. É inteiramente diferente da comida original feita por meio de fermentação. *Kimchi* tem um sabor distinto e o paladar é diferenciado pela preservação durante longos períodos de tempo. É preparado e temperado a partir de vegetais salgados, processados com pimentas e uma mistura de temperos que consistem de pimenta vermelha em pó, alho, gengibre e outros ingredientes fermentados para garantir a conservação e preservação apropriadas do produto pelo ácido láctico, produzido em baixas temperaturas.¹² Tem sabor e paladares únicos, resultado da fermentação dos derivados de vários ingredientes que a compõem. *Kimchi* também proporciona um paladar especial pela fermentação de derivados, como ácidos orgânicos, o ácido láctico por exemplo, resultado da ação de microrganismos em condições anaeróbicas. Daí o paladar complexo, harmonizado com um sabor fermentado agridoce, que combina azedo e apimentado, o sabor original com mistura de doce, salgado e apimentado, dentre outros sabores.

Uma das mais importantes características da comida coreana desde a antiguidade é o desenvolvimento das tecnologias de processamento e armazenamento de alimentos, quando não havia tais técnicas amplamente desenvolvidas. Por meio do processo de fermentação, os coreanos podiam armazenar vegetais sem perda acentuada de seu frescor natural e desenvolveram novos sabores e paladares com o uso de diferentes ingredientes importados ou produzidos em diferentes estações, resultando em diferentes tipos de *Kimchi* e métodos de preparo.

De acordo com o padrão do Codex para o *Kimchi*,¹³ ele é preparado a partir de variedades de repolho chinês (*Brassica pekinensis* Rupr., a partir daqui referido como “*baechu*”, em coreano), processado por meio de uma mistura de temperos compostos principalmente de pimenta vermelha (*Capsicum annuum* L., pimenta) em pó, alho, gengibre, variedades comestíveis de *Allium*, além do próprio alho e rabanete, fermentados antes ou depois de acondicionados em recipientes apropriados para garantir uma conservação apropriada, visando a preservação e a curtição do alimento com o uso do processo de formação do ácido láctico em baixas temperaturas. A partir deste padrão, é mencionado apenas como *baechu-kimchi*. Sem dúvida é o mais popular dos *Kimchi*, feito de variedades de *baechu*, como o repolho chinês e o repolho napa. Entretanto, na Coreia, *Kimchi* é feito de vegetais fermentados como rabanetes, pepinos e outros ingredientes, sendo preparado com sal misturado a temperos como pimenta vermelha, alho porro, alho, gengibre, peixe salgado, frutos do mar, etc. Além disso, o número de diferentes tipos de *Kimchi* pode aumentar, na medida em que novos ingredientes sejam importados ou produzidos. Está registrado em arquivos publicados em épocas especiais, que são vários os tipos de *Kimchi*. Por exemplo, a partir de análises dos materiais de arquivos publicados entre 1987 e 1995, foi registrado um total de 336 variações, incluindo aí o *Kimchi* de repolho, pepino, rabanete entre outros. Além do mais, o número de variações continua a crescer conforme o passar do tempo.¹⁴ Por exemplo, a pimenta vermelha usada para *Kimchi* começou a ser importada a partir do século XVII e o registro de seu uso começa a partir do século XVIII, sugerindo que o *Kimchi* com pimenta vermelha, começou a ser feito desde então,¹⁵ o que contribuiu também para o desenvolvimento de outros tipos.

Kimchi pode ser classificado pelo nome, ingrediente, forma, classe social, características de estação ou região, embora não possa ser classificado por categorias rigidamente separadas ou divididas.¹⁶ Entretanto, para a pesquisa das suas principais características, o foco principal será o nome, a estação e a região.

1. As características do *Kimchi*

1) Denominação

A diversidade do *Kimchi* inclui também seus muitos nomes. O nome é definido geralmente pelo ingrediente, formato e aparência, método de preparação, estação, etc. A maneira mais comum de examinar a nomenclatura é seguir a indicação do nome do ingrediente, como o legume principal ou temperos especiais.

Primeiro, é categorizado pelo nome dos legumes principais que o compõem, como nos exemplos a seguir:

Baechu-kimchi (*Brassica campestris* ssp. *pekinensis*), *Yangbaechu-kimchi* (*Brassica oleracea* var. *capitata*), *Mu-kimchi* (*Raphanus sativus*, *Kimchi* de rabanete), *Oi-kimchi* (*Cucumis sativus*, *Kimchi* de pepino recheado com cebolinha), *Pa-kimchi* (*Allium ascalonicum* L., *Kimchi* de cebola verde), *Gat-kimchi* (*Brassica juncea* var. *integrifolia*, *Kimchi* de folhas de mostarda indiana).

Existem também nomes variados pelos diversos formatos, variedade de materiais e métodos até em um mesmo *Kimchi*. Por exemplo, no *Mu-kimchi*, existem *Yeolmu-kimchi* (*Kimchi* de rabanete verde), *Chonggak-kimchi* (*Kimchi* de rabanete rabo de cavalo, *Chonggakmu Kimchi*), *Kkakdugi* (*Kimchi* de rabanete quadrado), *Dongchimi* (*Kimchi* de rabanete inteiro). Pode ser usado o nome de certas partes somente como *Mucheong-kimchi* (*Kimchi* feito com folhas de rabanete), *Baechu Sokdae-kimchi* (*Kimchi* feito com a parte interna do repolho).

Também são denominados pelo método de preparação. Caso seja feito de maneira aguada, chama-se *Mul-kimchi* (*Kimchi* aguado), *Sobagi* (*Kimchi* recheado), *Dongchimi* (*Kimchi* de rabanete da água), *Baek-kimchi* (*Kimchi* branco sem pimenta vermelha em pó); ou então com tempero especial, como molho de peixe do *Jeot-kimchi* (*Kimchi* com molho de peixe salgado).

Ainda há nomes diferentes dependendo do modo como são usados os legumes. Por exemplo, se o repolho é usado inteiro, em vez de cortado, recheado com fatias de rabanete, com ingredientes temperados, pode ser chamado *Tongbaechu-Kimchi* (*Kimchi* com repolho inteiro). Quando cortado em pedaços quadrados, pode ser *Mat-kimchi*. Se o repolho e o rabanete são cortados em quadrados e misturados, seria então '*Seokbakji*'. Sendo *Kimchi* aguado, com repolho cortado em quadrados com rabanete, seria '*Nabak-kimchi*' (*Kimchi* de água gelada).


Baechu-kimchi

Dongchimi

Cucumber Kimshi

Kkakdugi

Nabak-kimchi

Baek-kimchi

Figura 2 – Vários tipos de *Kimchi*.

2) Características sazonais do *Kimchi*

Kimchi é influenciado pelas estações, mesmo que existam os que ficam disponíveis o ano todo, como *Baechu-kimchi*, *Seokbakji*, *Nabak-kimchi*, *Kkakdugi*. Entretanto suas características são sazonais, porque geralmente são feitos com os legumes frescos de cada estação. É chamado *Bom-kimchi* (*Spring Kimchi*) na primavera; *Gimjang-kimchi* no inverno; no verão, os coreanos comem o *Kimchi de pepino*, *Yeolmu-kimchi*. Geralmente *Gimjang-kimchi* é feito com muito mais ingredientes e temperos do que no verão. *Kimchi* para a primavera é feito com vegetais mais aromáticos do que em qualquer outra estação. Contudo, estas características sazonais estão aos poucos desaparecendo, pois todos os legumes podem ser encontrados facilmente em supermercados graças ao desenvolvimento da tecnologia na agricultura e a comercialização de produtos congelados.

3) Características regionais do *Kimchi*

O *Kimchi* regional se desenvolveu na Coreia de acordo com as diferenças regionais naturais. O paladar do *Kimchi* feito na província central da Coreia, por exemplo, não é muito salgado, ou com pouco sal. Nesta região é usado o molho de peixe salgado, de sabor suave de camarão seco salgado ou pescada. Anchovas secas vêm sendo usadas desde o pós-guerra na Coreia, nos anos 1950.¹⁷ Na província de Gyeonggi, são também usados frutos do mar como camarão cru, badejo do Alasca ou peixe-espada-lírio. Na região do mar do Leste, são usados peixes como cavala, badejo ou mesmo lulas.

Na província do norte da Coreia o sabor do *Kimchi* tem mais frescor do que em qualquer outra região. É aguado e salgado, apenas. Sendo o clima um pouco mais frio do que nas outras regiões, não é necessário fazer o *Kimchi* muito salgado para retardar a produção de ácido pela fermentação. Peixe seco, assim como camarão e moluscos, são usados no preparo; às vezes, usa-se peixe cru, como linguado ou badejo, em vez de se adicionar o peixe salgado. Inclui-se aí o *Kimchi* branco e aguado, chamado *Baek-kimchi* ou *Dongchimi*, e o *Bo-kimchi* (*Kimchi* enrolado com folhas de repolho). Por outro lado, na província ao sul, sendo a temperatura mais elevada que no norte, o *Kimchi* não é aguado e é mais salgado do que nas outras regiões, sendo feito com muitos temperos como a anchova salgada e pimentas, incluindo a malagueta.

As características regionais dependem basicamente dos produtos da região, porém hoje em dia a troca entre os *Kimchi* locais foi dinamizada pela modernização e as características regionais se tornaram menos marcantes do que no passado.

2. O preparo do *Kimchi*

Assim como há diversos tipos de *Kimchi*, seus métodos de preparação também variam. Mesmo para os *Kimchi* preparados com ingredientes iguais, existem pelo menos de duas a quarenta maneiras diferentes de preparo. Entretanto, o procedimento de feitura geralmente acompanha a sequência de preparo dos ingredientes, dos principais aos secundários, depois a salgadura e a mistura; em seguida, a fermentação, a maturação e o armazenamento, como mostra a figura 3.¹⁸

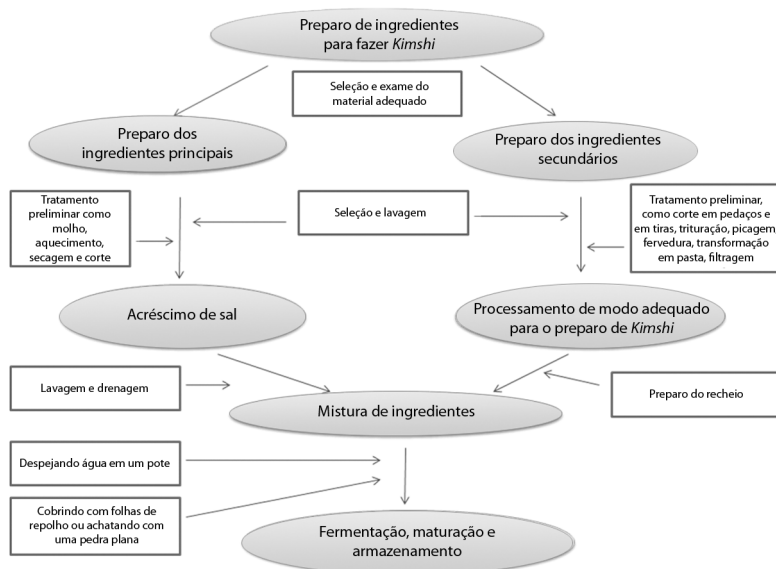


Figura 3 – Sequência de preparação do *Kimchi*.

A primeira fase do *Kimchi* é a preparação dos ingredientes principais, não apenas a seleção dos mais apropriados a serem salgados, mas também a escolha adequada dos ingredientes secundários, incluindo pimentas e temperos por meio de uma operação de classificação seletiva, dependendo

do tipo de *Kimchi*. Depois da seleção, os ingredientes apropriados são cortados para retirada das partes não comestíveis, lavados, podendo ou não ser cortados em porções ou pedaços apropriados. A preparação varia de acordo com o tipo de *Kimchi*, região e sabor. Faz parte do processo, fatiar, cortar, picar, bater, quebrar, fazer pasta e filtrar. A pimenta vermelha pode ser ralada ou seca em pó, já a pimenta verde é geralmente usada inteira para fazer *Donchimi*. O alho é batido ou partido. O gengibre é ralado com ralador, diferente da maneira fatiada com que se faz *Dongchimi*. Peixe salgado é usado como peixe fermentado cru ou fervido, filtrado ou não. Não é usado para o *Kimchi* no templo ou do tipo aguado. A pasta gelatinosa de cevada, trigo e arroz usada para atenuar o sabor das folhas frescas do *Kimchi*, como *Yeolmu-kimchi*, ajuda na fermentação. Existem também diferenças regionais na preparação.¹⁹ O uso de ‘cinco vegetais picantes, como o alho’, é proibido para fazer o *Kimchi* do templo.

Depois deste processo, os ingredientes principais são salgados – pois o processo de salgar aprimora o preparo do *Kimchi* e permite a eliminação de bactérias –, e lavados.²⁰ Se não forem salgados adequadamente, podem azedar facilmente pela fermentação excessiva, ficando sem sabor devido à água extraída. Se forem salgados em demasia, o gosto ficará afetado e a textura ficará difícil de mastigar; se não houver sal suficiente, o sabor pode ficar adocicado. É recomendável que a salinidade fique em torno de 2,4%. Se o repolho for salgado em 10% de água salgada por 10 horas, a salinidade final será de 3%.²¹ O registro para o melhor ponto de qualidade do *Kimchi* foi observado quando o repolho foi salgado em 15% de água salgada durante seis horas.²² Legumes como cebolinha ou alho-porro, por sua textura mais delicada, são conservados em peixe salgado em vez de sal para fazer o *Kimchi*.

Depois do preparo, todos os ingredientes são misturados, fermentados, maturados e conservados no estágio de armazenamento. No caso de se fazer o *Kimchi* aguado, depois de colocar em uma jarra os ingredientes principais com os temperos e pimentas, despeja-se água com sal para a fermentação. Para esta preparação o caldo deve ser feito com água pura ou caldo de carne com sal resfriado depois de fervido. Para *Nabak-kimchi*, a pimenta vermelha é usada por meio da extração do seu pó em um tecido que propicie a filtragem, em vez de ser colocada moída diretamente no caldo. Algumas

vezes os legumes precisam ser escaldados e cozidos no vapor, para amaciar a textura. Por exemplo, o *Suk-kkakdugi* (*Kimchi* de rabanete escaldado), é tratado previamente para que possa ficar mais comestível para pessoas de idade, com dentição fraca.

Para melhorar o sabor, é coberto com grandes folhas de repolho ou submerso com uma pedra pressionando-o para baixo, para evitar a formação de espuma durante o armazenamento. Se mantido em condição aeróbica, sua superfície pode se cobrir com espuma, sendo a oxidação proveniente de microrganismos, fenômeno chamado em coreano de *gob or golmaji*.

Por meio dos processos de fermentação e maturação, o *Kimchi* tem um sabor ácido e refrescante, causado por produtos derivados como o ácido láctico e o dióxido de carbono. Tem sido relatado que seu valor nutricional, as preferências de sabor e as características de armazenamento são aumentadas pela fermentação.²³ E a proteína animal de peixes ou de outros animais, decomposta em aminoácidos, e o cálcio extraído dos ossos, contribuem para aumentar o valor nutricional e produzem um sabor bem temperado, no caso de se acrescentar peixe. *Kimchi* no seu melhor ponto de maturação é a comida mais saborosa e de maior valor nutritivo.

Para o seu armazenamento, os coreanos usam potes de cerâmica, porcelana ou madeira. A cerâmica especialmente, tem sido a mais usada. Nos dias de hoje, é armazenado em recipientes plásticos, refrigeradores comuns ou mesmo em um refrigerador próprio para *Kimchi*, chamado *Kimchi Naengjanggo*.



Figura 4 – Esquerda e direita: Província de Gyeonggi



Museu Nacional do Povo da Coreia

A temperatura ideal para armazenar *Kimchi* é 0-5°C. No inverno, as pessoas desenvolveram uma técnica de armazenamento que previne o congelamento, enterrando os jarros com *Kimchi* ou colocando-os dentro de uma cabana de palha, chamada *Kimchigwang*. No verão, um jarro de *Kimchi* com estrutura de camadas duplas é mergulhado em água fria em cisternas. Foi planejado especialmente para o armazenamento a frio, para que a água fria possa correr em torno do jarro de dupla camada.

III. *Gimjang*: tradição relacionada ao *Kimchi*

Conforme mencionado acima, o *Kimchi* tem influenciado o modo de vida dos coreanos e surgiu como um costume típico do inverno, daí ser chamado de tradição *Gimjang*. Além disto, como resultado, desenvolveram-se outros costumes relacionados ao *Kimchi*, como *Pumasi* (troca de trabalho), “comer *Sokdaessam*”, etc.

Os coreanos em geral não preparam somente *Kimchi* fresco, com legumes próprios da estação; fazem-no também em grandes quantidades no início do inverno, para armazenamento de longo prazo e consumo ao longo da estação. Este último costume é conhecido como tradição *Gimjang*. E o *Kimchi* preparado no período *Gimjang* seria chamado *Gimjang-kimchi*. Na verdade, os seres humanos sempre necessitam da ingestão de legumes ricos em vitaminas e minerais, mesmo durante as épocas em que não eram produzidos, mas como era difícil a conservação dos legumes frescos por muito tempo, deste modo os coreanos podiam usufruir das suas qualidades alimentares mesmo que não fosse possível o seu cultivo.²⁴ *Gimjang-kimchi* era o melhor prato do período colonial, sendo conhecido como o “ponto alto do inverno”.²⁵ Nesta seção, iremos tratar das características gerais do *Gimjang* e dos costumes relacionados.

Quando os coreanos começaram a fazer *Gimjang*? É difícil dizer quando começaram a celebrar este costume, porque os registros históricos continuam sendo de difícil acesso. Apesar disso, suspeita-se que o *Kimchi* seja feito desde quando os coreanos começaram a usar o sal para fermentação, o que, de acordo com os registros sobre as boas técnicas de fermentação dos coreanos, teria ocorrido em torno do século VII da era dos Três Reinos.

O primeiro registro sobre o *Kimchi* na Coreia pode ser encontrado no livro antigo *Donggukisanggukjib*, escrito durante a dinastia Goryeo, como *Kimchi* de rabanete do inverno, bom para atravessar a estação fria.²⁶ A tradição *Gimjang* é descrita na parte referente a outubro no *Nonggaweolryungga* (canção de trabalhos mensais na fazenda) e *Dongguksesigi* (registros sazonais dos costumes coreanos), escrito durante a dinastia Joseon.

As letras e seus conteúdos são os seguintes:

Vamos fazer *Gimjang*, cavando rabanetes e repolhos/
Por favor, lave-os bem no rio em frente/ e então deixe-
-os no sal polvilhado/ Pimenta malagueta, alho, gen-
gibre, alho poró e *Kimchi* com peixe salgado, pickles de
legumes com molhos de soja/ Tem Bataeingi, jarra de
Jungduri perto da jarra grande/ Por favor, monte uma
cabana de palha, enterre a jarra enrolada com palha.²⁷

Pessoas fazem *Gimjang* com rabanete, repolho, alho,
pimenta malagueta, sal na jarra. Fazer molho de soja
no verão e fazer *Kimchi* no inverno são os planos mais
importantes do ano em todos os lares.²⁸

Por meio destes versos entende-se que as pessoas no século XIX faziam *Gimjang-kimchi* com legumes como rabanete, repolho, alho, pimenta malagueta, armazenavam-no em uma jarra enrolada com palha, enterrada em uma cabana, e também estabeleceram a tradição *Gimjang*. A este respeito, é certo que seja uma herança da antiga tradição coreana.

A época do *Gimjang* ocorre geralmente nos primeiros dias de outubro no calendário lunar; e, por volta de novembro no calendário solar, diz-se que “*Gimjangcheol*, a temporada de fazer o *Kimchi*, chega”. Neste período é montado em todos os vilarejos um mercado temporário para o *Gimjang*, com pilhas de repolhos, rabanetes e outros ingredientes.

Os tipos de *Gimjang-kimchi* incluem *Baechu-kimchi*, *Dongchimi* (*Kimchi* aguado com rabanete inteiro – significa que atravessa todo o inverno),



Salgadura: repolho salgado



Preenchimento: recheio



Preparo de Baechu-kimchi (Tongbaechu, repolho inteiro)



Armazenamento: Gimjang Kimchi em jarra de cerâmica

Figura 5 – Gimjang Kimchi.

Kkakdugi, *Godulbbagi-kimchi* (*Youngia sonchifolia*), *Pa-kimchi*, *Gat-kimchi* e outros. Um dos mais populares *Gimjang-kimchi*, *Baechu-kimchi*, é feito geralmente com a metade de um repolho inteiro, recheado entre as camadas de folhas salgadas de *baechu*. Os ingredientes do recheio são feitos com tiras de rabanetes misturadas com pimenta malagueta, alho, alho-porro, folhas de mostarda, peixe salgado, etc. É chamado *Tongbaechu-kimchi*, normalmente preparado já cortado antes de ser levado à mesa.

Como resultado, diz-se que tantas quantas são as cabeças do *Baechu-kimchi*, tantos serão os *Gimjang-kimchi* na Coreia, algo em torno de 100-150. O número diminuiu em anos recentes, devido ao desenvolvimento de estufas para o cultivo de legumes durante todo ano e, também à tecnologia desenvolvida para o armazenamento, como o refrigerador somente para *Kimchi*.²⁹ O período de armazenamento do *Gimjang-kimchi* dura de três a cinco meses. Desse modo os coreanos preparavam *Jile-Kimchi* antecipadamente, antes de consumi-lo, com excelente sabor fermentado ('*Jile*' em coreano, significa antecipadamente).

Os coreanos desenvolveram a técnica de enterrar o *Gimjang-kimchi* no inverno especialmente para o armazenamento, na maior parte das vezes em jarros de cerâmica, chamados *Ongi* – o melhor recipiente para guardar comida fermentada. Cobertos com almofadas de palha, enterrados durante o inverno por um longo período em uma área cercada por uma cabana de palha chamada *Kimchigwang* (que significa ‘o espaço para guardar o *Kimchi*’), ficam assim protegidos da chuva, da neve e das temperaturas baixas. Além disto, o solo à volta faz o efeito de isolamento térmico em torno do jarro, devido à pouca condutividade térmica abaixo da terra.

Durante a temporada limitada da feitura do *Kimchi*, com o propósito de fazer *Gimjang* em grande quantidade, as pessoas trabalham juntas com a família, parentes e vizinhos. Essa tradição chamada *Pumasi* (troca de trabalho) foi herdada e desenvolvida, tornando-se uma forma de ajuda mútua entre famílias e comunidades desde o seu surgimento. É preparada uma escala de trabalho, previamente, entre os membros de um grupo em ordem de precedência para o *Gimjang*. Quando chega o dia, o trabalho é feito de forma sistemática, porque todos sabem o que fazer e em que ordem deve ser executado. É sabido que a tradição *Pumasi* originou-se na vida agrícola em comunidade, considerada como um tipo de estratégia de ação colaborativa, adequada para um ambiente natural, não controlado artificialmente por parte das pessoas.

Intermediados pelo *Kimchi*, o espírito de cooperação e colaboração mútuas, assim como o sentido de comunidade, se ampliaram e ganharam força. Além disso, as pessoas reunidas no *Gimjang*, se beneficiam do compartilhamento de informações e da troca de ensinamentos sobre as técnicas fazer o *Kimchi* de várias maneiras diferentes, no trabalho conjunto, proporcionando a oportunidade de comunicação entre os membros que participam do preparo.

Com o desenvolvimento de novas espécies de repolhos, novas maneiras de preparo surgiram, como por exemplo, a produção de *baechu* com coração. O coração da ponta do repolho chamado *baechu-sokdae* é bastante macio e doce, de cor amarela. “Comer *Sokdaessam* (comer o coração do repolho salgado recheado)” é uma nova maneira de celebrar o *Gimjang*. As pessoas também preparam carne de porco cozida e a envolvem com o coração do repolho salgado e recheado.



Figura 6 – Gimjang Pumasí e a tradição Sokdaessam.

Ao término do *Gimjang*, *Gimjang-Kimchi* e *Sokdaessam* são divididos com a família, parentes, vizinhos, pessoas que se juntaram para colaborar, membros da comunidade em geral, incluindo os idosos. É uma forma dos filhos demonstrarem amor pelos pais, dos vizinhos mostrarem gratidão entre si; e dos idosos mostrarem seu respeito. Às vezes, uma ou duas porções de *Gimjang-kimchi* e um pouco de *Sokdaessam* são usados como forma de agradecimento aos membros participantes. Neste aspecto, *Kimchi* é usado como um meio de expressar agradecimento às pessoas, mostrando afeição e fortalecendo a união das famílias, ao mesmo tempo promovendo a amizade entre os vizinhos e também entre comunidades.

Na perspectiva da herança cultural, o *Kimchi* não é apenas uma comida, mas também uma forma dos coreanos expressarem amor, gratidão, cortesia, amizade por meio de um bem imaterial cultural culinário. Reflete a cultura coreana de ajuda ao próximo, compartilhando gratidão, servindo e ajudando uns aos outros.

A partir daí, conclui-se que o fazer do *Kimchi* se tornou um costume sazonal no inverno desde a dinastia Goryeo. Sob o ponto de vista das carac-

terísticas herdadas, que influenciam a culinária coreana, a tradição *Gimjang* é representativa da herança imaterial da Coreia.

A herança cultural culinária coreana do *Kimchi* e a tradição *Gimjang* levaram ao desenvolvimento de práticas embalagens plásticas e à invenção de um refrigerador especial para armazenar *Kimchi*, dentre outras coisas. Por trás do desenvolvimento deste bem imaterial, como as técnicas de feitura do *Kimchi* e a tradição *Gimjang*, está a força motora da herança cultural culinária adaptada à sociedade moderna, assim como um fator cultural único relacionado ao *Kimchi* que mostra a identidade dos coreanos.

4. Conclusão

O propósito deste artigo é demonstrar o entendimento da cultura coreana por meio da sua herança cultural culinária, como *Kimchi* e *Gimjang*, sob a perspectiva da herança cultural. Como foi dito, a herança cultural culinária foi consolidada ao longo de gerações de coreanos, tendo sido adaptada ao ambiente natural e tendo acumulado conhecimento baseado na experiência. O resultado destas práticas foi transferido e reproduzido de geração em geração.

É sabido que são necessárias técnicas delicadas e seriedade para se fazer *Kimchi* e *Gimjang*. Embora os coreanos o façam de todo coração durante o *Gimjang*, eles partilham de boa vontade esta importante comida com família, parentes, vizinhos e comunidades, demonstrando amizade. A partir daí, é preciso que se preste mais atenção à influência do *Kimchi* e da tradição *Gimjang* na herança cultural intangível coreana. Conclui-se que a formação da cultura coreana é baseada nos bens imateriais da cultura culinária que derivam de um bem material, o *Kimchi*.

NOTAS

1. HAN, S. B.; LEE, M. W.; KIM, G. W. *An Introduction to Cultural Anthropology*. Seul: Seoul National University Publication Office, 1992.
2. KIDD, W. *Culture and Identity*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2002.
3. ASKEGAARD, S., Madsen, T.K. The local and the global: exploring traits of homogeneity and heterogeneity in European food cultures. *International Business Review*, n. 7, 1998. p. 549–568.
4. CHUNG, Hyeon Mi. *A museological perspective on food cultural heritage*. Portsmouth: University of Portsmouth, 2009.
5. COOKS, L. You are What You (Don't) Eat? Food, Identity, and Resistance. *Text and Performance Quarterly*, v. 29, n. 1, 2009. p. 94-110.

6. CHUNG, Hyeon Mi. *Field study by the author*. Gadeokdo in Busan Province, August, 2000.
7. Unesco. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=34324&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: 31 jan. 2013.
8. The Ministry of Culture, Sports and Tourism. Disponível em: <http://www.mcst.go.kr/html/symbolimg/eng/kimchi/sec01.html>. Acesso em: 31 jan. 2013.
9. PARK, Kun-Young. Red pepper powder and kimchi reduce body weight and blood and tissue lipids in rats fed a high fat diet. *Nutraceuticals and food*, v. 7 n. 2, 2002. p. 162-167.
10. LEE, Cherl-Ho. *Lactic acid fermented foods and their benefits in Asia*. Food Control, 1997. p. 259-269.
11. YOON, Duk Ihn. A Study on the Comparision of Religious Diet in Kang-Neung Area to Traditional Standard and Habitual Practice. *Journal of Korean Society of Food Culture*, v. 12, n. 5, p. 549-560, 1997.
12. YOON, Seo Seok. Historical Review on Korean Kimchi. *Journal of Korean Society of Food Culture*, v. 6, n. 4, 1991. p. 467-477.
13. CODEX STAN 223. *Codex standard for kimchi*. Codex Alimentarius Commission. 2001.
14. CHO, Jaeseon, CHOI, S. K., HWANG, S. Y. Literature Review on the Standardization of Kimchi (3). *Journal of Korean Society of Food Culture*, v. 12, n. 5, p. 531-548, 1997.
15. CHUNG, Hyeon Mi. The taste of Korea, Kimchi. *Images of Korean Culture: The National Folk Museum of Korea*. Seul: The National Folk Museum of Korea, p. 174-185, 2001.
16. SOHN, K. H. The use of kinds of Kimchi. *Journal of Korean Society of Food Culture*, p. 503-520, 1991.
17. HWANG, H. S. The taste and characteristics of Gimjang in 8 provinces – Economic Gimjang. *Jubusawngwhal* (Jubusawngwhal), n. 22, p. 88, 1978.
18. CHUNG, Hyeon Mi. Op. cit, 2001.
19. CHUNG, Hyeon Mi. *Field study by the author*. Gadeokdo in Busan Province, August, 2000.
20. RHIE, S. G. About Gimjang Kimchi. *Food and Nutrition*, 1982. p. 61-64.
21. LEE, S.H., PARK, K.Y., CHO, E. J. Sook Hee Lee, Kun Youg Park, Eun Ju Cho. Standardization of Ingredient ratios of Chinese Cabbage Kimchi. *Korean J. Food Science Technology*, v. 29, n. 6, p. 1228, 1997.
22. RHEE, H. S. The concentration of salt solution and the soaking time of chinese cabbage to prepare Kimchi = Study in Kimchi making. *Journal of the Korean Home Economics Association*, 10 (1), p. 35, 1972.
23. NOH, J. S., CHOI, Y. H., SONG, Y. O. Beneficial effects of the active principle component of Korean cabbage kimchi via increasing nitric oxide production and suppressing inflammation in the aorta of apoE knockout mice. *The British Journal*.
24. LEE, Cherl-Ho. *Lactic acid fermented foods and their benefits in Asia*. Food Control, p. 259-269, 1997.
25. PARK, Yong Gu. *Food material in Korea*. JeongEumSa, 1974.
26. Yi, Kyu-bo. *Donggikisanggukjib*.
27. JUNG, Hakyu. *Nonggaweolryungga*.
28. HONG, Seok-mo. *Dongguksesigi*. 1989.
29. NOH, J. S., SEO, H. J., OH, J. H., LEE, M. J., KIM, M.H., CHEIGH, H. S. Development of auto-aging system built in Kimchi refrigerator for optimal fermentation and storage of Korean cabbage Kimchi. *Korean Journal of Food Science and Technology*, p. 39, 2007.

Korean Food Cultural Heritage: *Kimchi* and *Gimjang* Custom

Hyeon Mi Chung*

Received on: 21/03/2013
Accepted on: 03/07/2013

Abstract

Being related to 'the way of food life in a cultural group' and contributing to the formation of distinctive cultural heritage through inheritance, food culture can be regarded as 'food cultural heritage'. This paper is aimed to provide the understanding of Korean culture through the representative food cultural heritage, such as Kimchi and Gimjang custom, from the perspective of cultural heritage. From the investigation and consideration of Kimchi and Gimjang custom, it is recognized that Kimchi is not just simple fermented food, but the most important, fundamental, food to Koreans. It has become a national food that shows Korean identity, for Kimchi culture has been deeply embedded in the lives of Koreans and Korean culture since they could eat it. In this respect, more attention shall be paid to intangible cultural heritage from Kimchi and Gimjang custom influence on Korean culture. Therefore, it is concluded that the formation of Korean food cultural heritage is based on intangible cultural heritage, behind tangible cultural heritage of food, Kimchi.

Keywords

Kimchi, Gimjang custom, Food cultural heritage, Korean culture, Intangible cultural heritage.

I. Introduction

Culture is a combined complex of very diverse cultural elements, such as family, kinship, marriage, social or political organization, economic systems, production technology, religion, language, environment, etc.¹ It is defined as 'lifestyle of a group of people belonging to certain groups'.² Amongst living culture, food life is the most important factor for living, directly essential to humans. From this reason, it has influenced activities for living such as agriculture, industry and others.

People who belong to a collective group have their unique culinary culture being inherited from generation to generation. Food culture is defined as 'a culinary order whose traits are prevalent in a certain group of people'.³ It is related to 'the way of food life in a cultural group' and contributes to the formation of distinctive cultural heritage through inheritance. In terms of the inherited tradition, as well as the inherent system of ideas and values that defines ways of life, food culture can be regarded as 'cultural heritage', so called 'food cultural heritage'.⁴

Food cultural heritage has been influenced by the natural and sociocultural environments. The former includes climate, weather, geology, etc., the later contains values, custom, rituals, norms, etc. What is regarded as food culture can be an indicator of 'identity', 'society' and 'culture'.⁵ From this reason, it is often exhibited representing the way of life of people at some specific time or used as resource to educate visitors in a museum.⁶ It is important that the knowledge about the special food in a foreign country is to promote understanding of the culture of the nation.

* PhD, MSc in Food Science and Nutrition, Home Economics in Korea University, Korea. MSc in Heritage and Museum studies in the University of Portsmouth, UK. Curator in the National Folk Museum of Korea. Curator in the Museum Policy Division, in the Ministry of Culture, Sports and Tourism. E-mail: chmsky@korea.kr.

Therefore, the more we understand Korean food cultural heritage, the better we understand Korea and Korean culture as well.

In this respect, the consideration of Korean food can be the first step to understanding Korean culture. Korea has its own food cultural heritage, that shows Korean identity and culture. It provides foreigners with the idea that 'Korean food is different, compared to that of my country' and 'Korea has unique food cultural heritage'. Therefore, this paper aims to provide an opportunity to the understanding of Korean cultural heritage and of Korea in general through the investigation of *Kimchi* and related food custom.

As it is defined by Unesco, there are two types of cultural heritage: tangible and intangible (Unesco). For this purpose, *Kimchi* (김치) will be reviewed as the representative Korean food, and *Gimjang* custom as the representative Korean custom from the perspective of tangible and intangible food cultural heritage.⁷ Various kinds of *Kimchi* and the artefacts associated with making it belong to the tangible cultural heritage. On the other hand, the skills and customs related to *Kimchi* are closely related to intangible cultural heritage.

Kimchi, the most representative food of Korea, one of the 10 most important images of the country, has influenced Korean lifestyle.⁸ For example, Koreans have the unique custom of making *Kimchi* in large amounts, especially during wintertime, for long storage. This is the so called '*Gimjang* (김장) custom'. It is common to Koreans. From this reason, it is regarded as 'slow food', in comparison to fast food. Moreover, it is known as a healthy food, having good nutritional value, with high proportion of vitamins, minerals, and many functional properties to keep good health, as dietary fiber, lactic acid, capsaicin and others. For instance, capsaicin, the element of spicy taste of red pepper, has functional property of burning fat,⁹ and lactic acid is good for curing intestinal disorders.¹⁰

However, in this paper, these kinds of nutritional and physiological properties will not be covered. Instead, this paper will investigate general characteristics of *Kimchi*, such as denomination, seasonal, regional characteristics and preparation method. It will also consider *Gimjang* custom and Korean culture from the viewpoint of food cultural heritage as well.

II. General characteristics of *Kimchi*

Kimchi is the most important food cultural heritage in Korea, it is a typical national food as well as a fundamental food. Even in the past, in the hierarchical society,

whether people belonged to the royal class or not, they all enjoyed it. In present days, whether the restaurant is for fine dining or not, it is also essential, and is served to most part of the tables for *Hansik* (Korean dining). Furthermore, it goes well with many kinds of food, not only rice, but also noodle or meat, etc. Even if Koreans serve western food to a guest, they also tend to serve it on the table. In this respect, it is not just simple fermented food, but the most important, fundamental, food to Koreans and has become a national food that shows the identity of the people. *Kimchi* culture has been deeply embedded in the lives of Koreans and Korean culture since it began to be consumed.

The following is an example of another folk custom related to *Kimchi* that shows Korean culture, although no *Gimjang* custom. According to Yoon, '*Chimchae*' as *Kimchi* offered on the table for ritual ceremony in *Kang-Neung* area in *Gangwon* Province, is white *Kimchi*, that has not the red color obtained with red pepper powder.¹¹ This color is originally used based on the thought that red prevents from ghosts, wondering if ancestors could not come to the rite because of red *Kimchi*. In Korean folk customs, red pepper is generally used as an amulet to avert evils coming into a new born baby's house or soy sauce jar. It is believed that the red color of chilly has the shamanistic power of spelling away the ghosts, and its strong hot taste has the power of driving away evil spirits as well. Although it is not universally applied, it is important that there are still many people who keep this kind of belief. This reflects inherent intangible culture of Koreans.

As it said above, food cultural heritage has been developed by the lifestyle, people culture. In other words, the living culture of Koreans has been affected by *Kimchi*. In rural areas, agriculture has been developed for the production of vegetables for making it, such as cabbages, radishes, red peppers, leeks, garlics, etc. In the fishing villages, fishing and seafood processing for making *Kimchi* as additives for the savory taste have been advanced and industrialized. Even at home, housewives usually dry out red pepper in Autumn to make red pepper powder.

Korean food is often expressed as having 'deep taste'. It is entirely different from that of original food material through the fermentation. *Kimchi* distinctive taste and flavor is got by ripening for a period of time. It is prepared from salted vegetables processed with spices and a seasoning mixture consisting of red pepper powder, garlic, ginger and other materials, fermented to ensure the proper ripening and preservation of the product by lactic acid production at low temperatures.¹² As a fermented food, it has unique taste and flavor coming out of the process of fermentation with



Figure 1 – Drying of red peppers.

by-products of various food ingredients. Kimchi also has a special taste because of fermentation by-products, such as organic acids, e.g. lactic acid, as it ferments by the action of microorganisms in anaerobic condition. From this, it has a complex taste, harmonizing the fermented taste of sour and pungent taste, the original taste of material, with sweet and hot, salty, savory and other tastes.

One of the most important characteristics of Korean food is the development of processing technology and storage skills, since ancient times, when modern technologies for it did not exist. Through the development of fermentation skills, Koreans could store vegetables without losing too much of the original freshness and developed new tastes and flavors using different materials imported or produced in different times, resulted in various kinds of *Kimchi* and preparing methods.

According to the CODEX standard¹³ for *Kimchi*, it is the product prepared from varieties of Chinese cabbage (*Brassica pekinensis* Rupr., hereinafter referred to 'baechu' in Korean), processed with seasoning mixture, mainly consisting of red pepper (*Cap-sicum annum* L., chilli) powder, garlic, ginger, edible *Allium* varieties other than garlic, and radish, fermented before or after being packaged into appropriate containers to ensure the proper ripening and preservation by lactic acid production at low temperatures.. From this standard, it is just mentioned as *Baechu-kimchi*'. Undoubtedly, it is the most popular *Kimchi*, made of the varieties of 'baechu' including Chinese cabbage or napa cabbage. However, in Korea, *Kimchi* is made of fermented vegetables like radish, cucumber, and other various food materials, being prepared with salt mixed

with other spices and seasonings such as red peppers, leeks, garlic and ginger, salted fish, seafood, etc. Moreover, different kinds of *Kimchi* can be increased as new vegetables or materials are imported or produced. It is reported that the kinds of it were different in archives resources published during special periods. For example, from the analysis of the archives resources published from 1987 to 1995, as many as 336, including cabbage, radish, cucumber *Kimchi* and others were reported. Furthermore, the number of *Kimchi* created has been increased as times goes by.¹⁴ For example, red pepper generally used for *Kimchi* was imported after the 17th century, and the its usage with *Kimchi* was first recorded in the 18th century. From this, it is suggested that *Kimchi* with red pepper was made since around the 18th century.¹⁵ It also contributed to the development of another kind of *Kimchi*.

Kimchi can be classified by the name, material, form, social class, seasonal and regional characteristics, even though it may not be classified by strictly separated, divided categories.¹⁶ Nevertheless, for the investigation of its main characteristics in this section, we will focus especially on characteristics as name, season and region.

1. The characteristics of *Kimchi*

1) Denomination

The diversity of *Kimchi* includes its many names as well. The name is usually assigned by the material, shape and appearance, preparation method, season etc. The most common way is to follow the ingredient name such as major vegetables or special seasonings.

At first, it is categorized with the name of major vegetables in it. Examples are as follows:

Baechu-kimchi (*Brassica campestris* ssp. *pekinensis*), *Yangbaechu-kimchi* (*Brassica oleracea* var. *capitata*), '*Mu-kimchi* (*Raphanus sativus*, radish *Kimchi*)', '*Oi-kimchi* (*Cucumis sativus*, cucumber *Kimchi* stuffed with fillings such as chives)', '*Pa-kimchi* (*Allium ascalonicum* L., green onion *Kimchi*)', '*Gat-kimchi* (*Brassica juncea* var. *integrifolia*, Indian mustard leaves *Kimchi*)'.

Secondly, there are many diverse names from different shapes, varieties of materials, and methods even in the same *Kimchi*. For instances, in *Mu-kimchi*, there are *Yeolmu-kimchi* (young radish *Kimchi*), *Chonggak-kimchi* (ponytail radish *Kimchi*, *Chonggakmu Kimchi*), *Kkakdugi* (a diced radish *Kimchi*), *Dongchimi* (whole radish watery *Kimchi*). It can be named after the names of certain parts such as *Mucheong-kimchi*

(Kimchi made with leaves of radish), *Baechu Sokdae-kimchi* (Kimchi made with the inner side of cabbage).

It is denominated according to the preparation method also. If it is made in watery state, it is called '*Mul-kimchi* (watery Kimchi), *Sobagi* (Kimchi stuffed with fillings), '*Dongchimi* (radish water Kimchi), *Baek-kimchi* (white Kimchi without red pepper powder), or with special seasoning like fish sauce such as *Jeot-kimchi* (Kimchi with salted fish sauce).

And it has different names, according to the status of the vegetables. For instances, if a cabbage is used as a whole, stuffed with radish strips, spices and seasonings instead of cutting out, it would be called *Tongbaechu-kimchi* (whole cabbage Kimchi). If it is cut in square shape, it would be *Mat-kimchi*. If cabbage and radish are cut in square



Baechu-kimchi



Dongchimi



Cucumber Kimshi



Kkakdugi



Nabak-kimchi

Figure 2 – Various kinds of Kimchi



Baek-kimchi

and mixed together, it would be called 'Seokbakji'. If it is watery *Kimchi* with squared cut cabbage and radish, it would be called 'Nabak-kimchi (chilled water *Kimchi*)'.

2) Seasonal characteristics

Kimchi is influenced by the season, even though there are year-around kinds of *Kimchi*, available in all seasons, such as *Baechu-kimchi*, *Seokbakji*, *Nabak-kimchi*, *Kkak-dugi*. However, it has seasonal characteristics because it is usually made with fresh vegetables produced in each season. It is called '*Bom-kimchi* (Spring *Kimchi*)' is for the Spring, '*Gimjang-kimchi*' for the winter. For the summer, Koreans usually eat cucumber *Kimchi*, *Yeolmu-kimchi*. Generally, *Gimjang-kimchi* is made with much more seasoning and various materials than that of the summer. *Kimchi* for the Spring is made with more aromatic vegetables than those of in any other season.

However, these seasonal characteristics are disappearing more and more, because vegetables can be purchased easily in the markets, due to the development of agricultural technology and the cold chain marketing.

3) Regional characteristics

Regional *Kimchi* has been developed in Korea according to the difference in the regional natural environment.

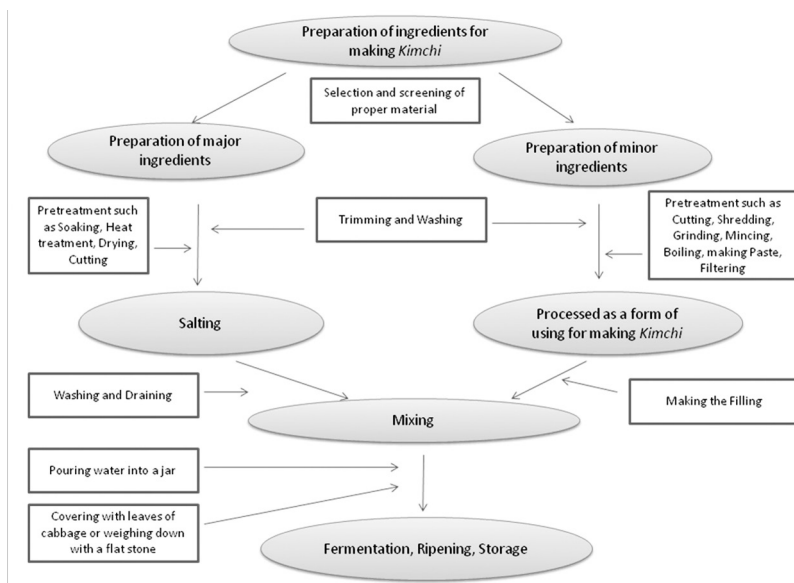
The taste of *Kimchi* made in the middle province of Korea is not salty and has even flat medium saltiness. In this area, salted fish sauce with mild taste such as salted shrimp, croaker is used. Salted anchovies have been popularly used since after the war in Korea in 1950.¹⁷ In *Gyeonggi* province, seafood such as raw shrimp, Alaska pollock, or hairtail is used, too. In the East sea area, fishes like hairtails, mackerels, squids, pollocks are used for making *Kimchi*.

In the northern province of Korea, the taste of *Kimchi* is cooler and cleaner than that of any other area. It is watery and salted flat. Because the climate is a little colder than in other areas, people didn't have to make *Kimchi* salty for the retardation of acid production by fermentation. And salted sea food like shrimps and clams was used for making *Kimchi*, sometimes raw fish such as plaice and pollock, instead of adding salted fish. It includes a watery and white *Kimchi*, called *Baek-kimchi* or *Dongchimi*, *Bo-Kimchi* (wrapped *Kimchi* with cabbage leaves). Otherwise, in the southern province, where the temperature is higher than in the North, *Kimchi* is saltier than in any other area, made with a lot of seasonings such as salted anchovies, and spices including hot red pepper, and is not watery.

Regional characteristics depend primarily on common products produced in each area. But nowadays, the exchange of local *Kimchi* has been enlarged since modernization, and regional characteristics have been less remarkable than before.

2. The preparation of *Kimchi*

According to the diversity of *Kimchi*, the preparation method varies, too. Even for *Kimchi* prepared with the same material, there are at least from 2 ways of preparation, up to 40. Nevertheless, the procedure of *Kimchi* making is generally the sequence of the preparation of major and minor ingredients, salting, mixing, fermenting, ripening, and storing as it is shown in figure 3 flow chart.¹⁸



The first phase of *Kimchi* making is the preparation of appropriate major materials, not only the selection of suitable main ingredients for salting, but also the suitable choice of other minor ingredients, including spices and seasonings with selective screening operations. It depends on the type of *Kimchi*. After the selection of appropriate materials, it is usually trimmed to remove inedible parts, washed, may or may not be cut into suitable sized pieces or parts. The preparation of differs, depending on the kind of *Kimchi*, local area, taste. It includes slicing, cutting, chopping,

pounding, cracking, making paste, filtering. Red pepper can be used from grinding raw peppers or dried powder. Green pepper is generally used to make *Donchimi* as a whole. Garlic is prepared by pounding or cracking. Ginger is grated, using a grater, different of the sliced form for making *Dongchimi*. Salted fish is used as a form of raw fermented fish or liquid boiled and filtered or not. It is not used for *Kimchi* in the temple or watery *Kimchi*. The gelatinized paste of wheat, barley, glutinous rice is used for lessening the grassy taste of fresh leaves *Kimchi* such as the *Yeolmu-kimchi* helping fermentation. There are regional differences in making *Kimchi*, too.¹⁹ The use of 'five spicy vegetables like garlic' for making temple *Kimchi* is prohibited.

After this process, major ingredients would be salted (salting enhances making *Kimchi* debacteria process) and washed.²⁰ If it is not salted properly, it can easily be sour, because of over-fermentation and can have a flat taste, due to the extracted water. If it is too much salted, the texture can be too chewy, the taste can be too salty, if there is not enough salt, it can get sweet. It is recommended the optimum salinity to be 2.4%. If cabbage is salted in 10% salt water for 10 hours, the final salinity would be 3 percent.²¹ It is recorded that the best point of quality of *Kimchi* was observed when cabbage is salted in 15% of salt water for 6 hours.²² Vegetables such as chives or leek, having soft texture, are often preserved in salted fish instead of salt to make *Kimchi*.

After preparation of all the materials, they are usually mixed together and fermented, ripened and processed into storage stage. But in the case of making watery *Kimchi*, after putting main ingredients with spices and seasoning mixture in a jar, pour salt water for fermentation. For this preparation, stock should be used with pure water or beef stock with salt cooled down after boiling. For *Nabak-kimchi*, red pepper is usually used by the extraction of red pepper powder wrapped up with filtering cloth rather than putting dried red pepper powder directly into stock. Sometimes, major ingredients need to be blanched, steamed for softening the texture. For example, *Suk-kkakdugi* (blanched radish *Kimchi*) is pretreated for the increase of edibility for seniors having weak teeth.

For a better taste it is covered with big leaves of cabbage or submerged with a stone pressing it down for the prevention of scum formation during the storage. If it is in aerobic condition, its surface would be covered with scum, the oxidation would be produced by microorganisms, called 'gob' or 'golmaji' in Korean.

Through the fermentation and ripening process, *Kimchi* has sour and refreshing taste caused by the generation of by-products such as organic acid like lactic acid

and carbon dioxide. It is reported that the nutritional value of food, preference of taste and storage characteristics have been increased through fermentation.²³ And animal protein from fish or other animal foods is decomposed into amino acids, and calcium from the bones is extracted contributing to increase nutritional value and produce savory taste, in case of putting fish into it. *Kimchi* in optimum ripening period is the most delicious and the highest food in nutrient value.

For its storage, *Koreans* use a pottery such as earthenware, porcelain or wooden jar. Earthenware, especially, has mostly been used. Nowadays, it is generally stored in plastic storage containers, in refrigerators, or in exclusive *Kimchi* refrigerators, called '*Kimchi Naengjanggo*' in Korea.

The optimum temperature for storing *Kimchi* is 0-5°C. In winter, people developed the skill of storing it, preventing from freezing, by burying a *Kimchi* jar underground, or storing it under a straw-fenced hut called '*Kimchigwang*'. On summer, a *Kimchi* jar specially designed for the cold storage with the special structure of double layers, is soaked in the cold water in a well or valley. It is specially devised for the cold storage of *Kimchi* with cool water flowing continuously around the dual layer of pottery jar.



Left and upper right:
Gyeonggi Province
Down right: The National
Folk Museum of Korea

III. *Kimchi* related custom: *Gimjang* custom

As it pointed out above, *Kimchi* has been influenced on Koreans' way of life and appeared in unique custom in wintertime, so called *Gimjang* custom. Furthermore, as a result, other kinds of customs related to *Kimchi* have been developed such as '*Pumasi* (exchange of labor)', 'eating *Sokdaessam*', etc.

Koreans usually make not only fresh *Kimchi* with vegetables produced in the right season, but also large amounts of it in the starting point of winter for a long storage, and eat it during that season. The latter is called '*Gimjang*' custom. And *Kimchi* made in *Gimjang* period would be called *Gimjang-kimchi*. In fact, humans require the intake of vitamin and mineral-rich vegetables even in the unproductive period of vegetables. But it is hard to preserve fresh vegetables for a long time. From this custom, Koreans could intake nutrients from the vegetables even when they could not cultivate them.²⁴ *Gimjang-kimchi* was the best and only side dish in the colonial period, being referred to as a 'winter staple'.²⁵ In this section, we will consider *Gimjang* general characteristics and related customs.

When did Koreans make *Gimjang*? It is hard to decide when Koreans observed this *Gimjang* custom, because historical records remain scarcely available. Nevertheless, it is suspected that *Kimchi* might be made ever since they could use salt for fermentation, according to the records about good fermentation skills of Koreans, around the 7th century in the Three Kingdoms era.

The first record of *Kimchi* in Korea can be found in the ancient book of *Donggukisanggukjib* written during the Goryeo dynasty as winter radish *Kimchi*, good for getting through the cold season.²⁶ And *Gimjang* custom is described in the October part in *Nonggawolryungga* (song of monthly works in a farm) and "*Dongguksesigi* (it records the seasonal customs of Koreans)" written during the Joseon dynasty.

The lyrics and contents are as follows:

Let's make *Gimjang*, with digging out radish and cabbage/
Please wash them clean in the front stream,/ then be exposed
to sprinkled salt/ Red pepper, garlic, ginger, leek and *Kimchi*
with salted fish, pickled vegetables with soy sauce/ There is
Bataeingi, *Jungduri* jar next to a big jar/ Please put up straw-
fenced hut, buried the jar wrapped up with straw (October
part, *Nonggawolryungga*).²⁷

People make *Gimjang* with radish, cabbage, garlic, red pepper, salt, etc. in a jar. Making soy sauce in the summer and

making *Kimchi* in the winter are most important plans of every household in a year (October part, ‘*Dongguksesigi*’).²⁸

From these, it is assumed that people in the 19th century made *Gimjang-kimchi* with vegetables such as radish, cabbage, garlic, red pepper, stored in a jar wrapped up with straw, buried underground in a straw-fenced hut and established the *Gimjang* custom. In this respect, it is certain that it is an age-old custom to Koreans as an inherited tradition.

The time of *Gimjang* is generally during the early days of October in the lunar calendar, around November in the solar calendar. It is said that “*Gimjangcheol*, the *Kimchi*-making season, comes”. In this period, a temporary market for *Gimjang* is held in every village, with piling up cabbages, radish with other materials for making it.

The kinds of *Gimjang-kimchi* include *Baechu-kimchi*, *Dongchimi* (watery *Kimchi* with whole radish – it means that it gets through the winter), *Kkakdugi*, *Godulbbagi-kimchi* (*Youngia sonchifolia*), *Pa-kimchi*, *Gat-kimchi* and others. One of the most popular *Gimjang-kimchi*, *Baechu-kimchi*, is usually made with half a cabbage, stuffed with filling between the layers with salted leaves of ‘*Baechu*’. The stuffing ingredients are made



Salting: salted cabbage



Filling: filling stuff



Preparation of Baechu-kimchi (Tongbaechu, whole cabbage)



Storage: Gimjang Kimchi stored in a pottery jar

Figura 5 – Gimjang Kimchi.

with radish straps mixed with red pepper, garlic, leek, mustard leaves, salted fish, etc. It is called *Tongbaechu-kimchi* in Korean. It is generally prepared by cutting before the time of being served on the table.

As a result, the number of heads of *Baechu-kimchi* is symbolized as the amounts of *Gimjang-kimchi* in Korea. Generally, the amounts of it is 100-150. In recent years, they have decreased, because of the development of greenhouse cultivation providing fresh vegetables throughout the four seasons and storage technology, like the invention of a technological refrigerator for *Kimchi* only.²⁹ The storage period of *Gimjang-kimchi* is 3 to 5 months. Thus, Koreans prepare ‘*Jile Kimchi*’, as an alternative prior to being served with optimum fermented taste. The word ‘*Jile*’ in Korean means ‘in advance’.

Especially, Koreans devised the underground storage skill of *Gimjang-kimchi* in the cold winter, with packing *Kimchi* into a jar. *Kimchi jar* is mostly earthenware, and is called “*Ongi*”, the best container to store fermented food. It is covered with straw cushion, buried underground for a long storage during the winter, surrounded by a straw-fenced hut, so called “*Kimchigwang* (it means for the space of storing *Kimchi*)”. From this, *Kimchi jar* is protected from outside rain, snow and the intense cold as well. Furthermore, soil around the buried jar has insulation effect on it because of its low thermal conductivity.

For the purpose of making *Gimjang* in a lot of amounts during the limited time of *Kimchi*-making season, people collaborate with family, relatives, neighbors. This kind of exchange of labor called “*Pumasi* (exchange of labor)”, an inherited custom, has developed and become traditional, since it first appeared. It consists of helping out and working together with the members of family or communities. People prearranged a rota plan for making *Gimjang* among members, and exchange work in the order of precedence. On the day of *Gimjang*, the procedure is systematically processed because the members together know exactly what shall be done in the following order. It is known that *Pumasi* custom was originated from the agricultural living in the community. It is evaluated as a collaborative policy for natural environment, not controlled by people artificially.

Through the medium *Kimchi*, the member’ spirit of mutual collaboration and cooperation, as well as the sense of community, has been enlarged and strengthened. Furthermore, people joined in *Gimjang* can also get the benefit of sharing information and exchanging *Kimchi* making skills with various processing methods while co-working. It provides the opportunity of communication among the members who join in.



Figura 6 – Gimjang Pumasi and eating Sokdaessam custom.

And for developing the varieties of cabbage, new customs have emerged. For example, the production of *Baechu* with heart inside, 'eating *Sokdaessam* (eating salted cabbage heart stuffed with fillings)' is another charm of observing *Gimjang* custom. The heart of head of cabbage, so called '*Baechu-sokdae*', is very soft and sweet with yellow color. And people prepare boiled pork and enjoy this wrapped with salted cabbage heart and filling for stuffing.

Gimjang-kimchi and *Sokdaessam* after finish of *Gimjang* event are usually shared with a family including sons and daughters, relatives, neighbors, members joined to collaborate, even a village community members and seniors. It is used as a medium for the sons and daughters to give the affection to parents, for the neighbors to show kindhearted feelings among them, for the seniors in a village to show their respect. Sometimes 1 or 2 heads of *Gimjang-kimchi* and little *Sokdaessam* are used as a gift for a token of gratitude to the members who joined. In this respect, *Kimchi* is used as a medium to express thanks to people, also showing their warmhearted feeling, strengthening strong family bonding as well as promoting friendship among neighbors and communities.

From the perspective of cultural heritage, *Kimchi* is not only just food, but also a way of showing love, kindhearted feeling, filial piety, courteousness, friendship of

Koreans as an intangible food cultural heritage. It reflects Korean culture of helping each other and sharing warmhearted feeling, serving and taking care of others.

From this, it is concluded that making *Kimchi* has become the seasonal custom in the wintertime inherited as food cultural heritage since the *Goryeo* dynasty. From the viewpoint of inheritance characteristics and having influential effect on Korean food life, the *Gimjang* custom is representative of intangible cultural heritage of Korea.

Korean food cultural heritage of *Kimchi* and *Gimjang* custom has brought about the development of the functional plastic container and the invention of a dedicated *Kimchi* refrigerator special for storing it and others. Behind this development, intangible food cultural heritage like *Kimchi* making skills and *Gimjang* custom is the driving force for the inheritance of food cultural heritage adapted to modern society as well as a unique cultural factor based on *Kimchi*-related custom showing the identity of Koreans.

IV. Conclusion

In this paper, it is aimed to provide the understanding of Korean culture through the representative food cultural heritage of Korea, such as *Kimchi* and *Gimjang*, from the perspective of cultural heritage. As it said above, food cultural heritage has been made up through many Korean generations, having been adapted to the natural environment and having accumulated experienced knowledge. The result of the practices has been transferred from generation to generation and reproduced.

It is generally known that it needs delicate skills and earnestness to make *Kimchi* and *Gimjang*. Even though Koreans make it with all their heart during *Gimjang*, they share delightfully this valuable food with family, relatives, neighbors and communities, showing amity. From this point of view, it has to be paid more attention to the influence of *Kimchi* and *Gimjang* intangible cultural heritage on Korean culture. It is concluded that the formation of Korean culture is based on intangible food cultural heritage, behind tangible cultural heritage of food, *Kimchi*.

NOTES

1. HAN, S. B., LEE, M. W., KIM, G. W. *An Introduction to Cultural Anthropology*. Seoul: Seoul National University Publication Office, 1992.
2. Kidd, W. *Culture and Identity*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2002.
3. ASKEGAARD, S., Madsen, T.K. The local and the global: exploring traits of homogeneity and heterogeneity in European food cultures. *International Business Review*, n. 7, 1998. p. 549–568.

4. CHUNG, Hyeon Mi. *A museological perspective on food cultural heritage*. Portsmouth: University of Portsmouth, 2009.
5. COOKS, L. You are What You (Don't) Eat? Food, Identity, and Resistance. *Text and Performance Quarterly*, v. 29, n. 1, 2009. p. 94-110.
6. CHUNG, Hyeon Mi. *Field study by the author*. Gadeokdo in Busan Province, August, 2000.
7. Unesco. In <http://portal.unesco.org/>. http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=34324&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Retrieve 31 janeiro, 2013.
8. The Ministry of Culture, Sports and Tourism. In <http://www.mcst.go.kr/html/symbolImg/eng/main.html>. Retrieve 31 janeiro, 2013.
9. PARK, Kun-Young. Red pepper powder and kimchi reduce body weight and blood and tissue lipids in rats fed a high fat diet. *Nutraceuticals and food*, v. 7 n. 2, 2002. p. 162-167.
10. LEE, Cherl-Ho. *Lactic acid fermented foods and their benefits in Asia*. Food Control, 1997. p. 259-269.
11. YOON, Duk Ihn. A Study on the Comparision of Religious Diet in Kang-Neung Area to Traditional Standard and Habitual Practice. *Journal of Korean Society of Food Culture*, v. 12, n. 5, 1997. p. 549-560.
12. YOON, Seo Seok. Historical Review on Korean Kimchi. *Journal of Korean Society of Food Culture*, v. 6, n. 4, 1991. p. 467-477.
13. CODEX STAN 223. Codex standard for kimchi. Codex Alimentarius Commission. 2001.
14. CHO, Jaeseon, CHOI, S. K., HWANG, S. Y. Literature Review on the Standardization of Kimchi (3). *Journal of Korean Society of Food Culture*, v. 12, n. 5, 1997. p. 531-548.
15. CHUNG, Hyeon Mi. *The taste of Korea, Kimchi*. Images of Korean Culture: The National Folk Museum of Korea, p. 174-185. Seoul: The National Folk Museum of Korea, 2001.
16. SOHN, K. H. The use of kinds of Kimchi. *Journal of Korean Society of Food Culture*, 1991. p. 503-520.
17. HWANG, H. S. The taste and characteristics of Gimjang in 8 provinces – Economic Gimjang. *Jubusaungwhal (Jubusaungwhal)*, n. 22, 1978. p. 88.
18. CHUNG, Hyeon Mi. Op. cit, 2001.
19. CHUNG, Hyeon Mi. *Field study by the author*. Gadeokdo in Busan Province, August, 2000.
20. RHIE, S. G. About Gimjang Kimchi. *Food and Nutrition*, 1982. p. 61-64.
21. LEE, S.H., PARK, K.Y., CHO, E. J. Sook Hee Lee, Kun Youg Park, Eun Ju Cho Standardization of Ingredinted ratios of Chinese Cabage Kimchi. *Korean J. Food Science Technology*, v. 29, n. 6, 1997. p. 1228.
22. Rhee, H. S. The concentration of salt solution and the soaking time of chinese cabbage to prepare Kimchi = Study in Kimchi making. *Journal of the Korean Home Economics Association*, 10 (1), 1972. p. 35.
23. NOH, J. S., CHOI, Y. H., SONG, Y. O. Beneficial effects of the active principle component of Korean cabbage kimchi via increasing nitric oxide production and suppressing inflammation in the aorta of apoE knockout mice. *The British Journal*.
24. LEE, Cherl-Ho. *Lactic acid fermented foods and their benefits in Asia*. Food Control, 1997. p. 259-269.

25. PARK, Yong Gu. *Food material in Korea*. JeongEumSa, 1974.
26. YI, Kyu-bo. *Donggikisangjukjib*.
27. Jung, Hakyu. *Nonggaewolryungga*.
28. HONG, Seok-mo. *Dongguksesigi*. 1989.
29. NOH, J. S., SEO, H. J., OH, J. H., LEE, M. J., KIM, M.H., CHEIGH, H. S. Development of auto-aging system built in Kimchi refrigerator for optimal fermentation and storage of Korean cabbage Kimchi. *Korean Journal of Food Science and Technology*, 2007. p. 39.

A multiplicidade contemporânea dos soldados de Lee

Giancarlo Cruz*

Recebido em 18/09/2013

Aprovado em 10/10/2013

Resumo

Como a arte contemporânea é muitas vezes equiparada à globalização, e é até mesmo citada como arte global, a área de instigação aqui é o território da arte contemporânea coreana e como a obra multimídia específica do artista Lee Yongbaek intitulada *Anjo Soldado* é bem sucedida ao nos apresentar os elementos que compõem um ícone global que surge do cenário da arte contemporânea coreana. E, em consonância, as delimitações de como estes chamados ícone globais atribuem a si mesmos um vasto campo de multiplicidades contemporâneas, o que também poderia ser visto como um campo de múltiplos discursos sobre a arte contemporânea dentro de uma obra de arte.

Palavras-chave

Globalização, arte contemporânea, estética.

Abstract

As contemporary art is often equated to globalisation or even referred to as global art, the area of instigation here is the domain of contemporary Korean art and how a particular multimedia work of artist Lee Yongbaek entitled Angel Soldier triumphs in presenting to us the makings of a global icon to emerge from the contemporary Korean art scene. And in line with this, the delineations of how this so-called global icon affixes to itself a vast field of contemporary multiplicities, which could also be seen as a field of multiple discourses on contemporary art present within a work of art.

Keywords

Globalization, Contemporary art, Aesthetic.

Ce qui vaut, bien évidemment, pour la politique, surtout au moment où la “fin du mythe” signifie l’établissement sans reste, c’est-à-dire l’installation, de l’économie de marché.¹

Philippe Lacoue-Labarthe

Então aqui está nosso ponto de partida: o inconsciente como produtor de pequenas máquinas de desejo, máquinas-desejantes.

Gilles Deleuze

Os anjos especiais de Lee

Primeiramente gostaria de familiarizar o leitor com os anjos, soldados, ou anjos soldados de Lee, já que podem ser entendidos em cada uma destas funções e possibilidades. Como o artista se refere ao seu trabalho tecnicamente como “Anjo Soldado”, a nomenclatura se adapta aos dois papéis como se fossem apenas um, mas sua singularidade pode ser sempre observada em um espectro de multiplicidades – como anjo, como soldado e como anjo soldado. O crítico de arte Yun Cheagab descreve o *Anjo Soldado* como:

Uma vídeo-performance na qual, por meio de um drástico contraste entre anjo e soldado, sem quaisquer procedimentos lógicos ou explicações, a condição social de nossa geração é expressada de forma franca e direta. Os valores emocionais e perceptivos de uma obra de arte diferem totalmente dos de um estudo acadêmico, pois a obra de arte é livre de processos lógicos. A força da honestidade é como um poema, Lee Yongbaek é um artista capaz de capturar essa vantagem e força da obra de arte.²

* Nascido em Manila, nas Filipinas, atualmente cursa a pós-graduação no Departamento de Estudos de Artes na Universidade de Philippines-Diliman, onde se especializa em Teoria e Crítica de Arte. No momento, finaliza sua tese sobre como o trabalho da artista filipina Lani Maestro, que trabalha atualmente na França, desafia a interpretação e a representação – um caso da arte contemporânea filipina que ele tem a expectativa de continuar explorando em seus trabalhos. Sua área de interesse e especialização vai da arte contemporânea à fotografia, passando por literatura francesa, cinema e estudos pós-coloniais. Seus trabalhos sobre arte acabaram sendo publicados em peças de divulgação para a imprensa, como as da galeria novaiorquina Daniel Reich – referência em pesquisa colaborativa especial sobre fotografia coreana contemporânea –, em conjunto com o Museu de Arte Contemporânea da Coreia. Um deles, apresentado em uma conferência na Faculdade de Artes em 2011, foi publicado pela Chulalongkorn University da Tailândia. E-mail: gc.napoli@gmail.com.

Pode-se dessa forma facilmente abrir-se a possibilidades ao perceber as diferenças entre anjo e soldado, enquanto simultaneamente se observa as possibilidades dos dois funcionarem como entidade conjunta. Como observado, podem ser vistos nos seus sentidos propriamente ditos ou na singularidade específica das suas funções: uma, de anjo e a outra, de soldado.

Diferentemente do alarde provocado pelo representante da república da Coreia na 54ª Exibição de Arte Internacional – *la Binnale di Venezia* (também conhecida como Bienal de Veneza), um artigo sobre Lee Yong-Baek e sua obra do *Anjo Soldado* no *The Korea Herald* avança:

Lee é mais conhecido pelo seu canal único de vídeo instalação e pela sua experimentação em diferentes campos tecnológicos – que vão da robótica cinética a peças que empregam o áudio. “Anjo Soldado” é uma de suas obras representativas que, à primeira vista, parece uma imagem fixa. Observando-se mais de perto, o cenário super florido se separa diante dos olhos, como uma ilusão de ótica, revelando flores tridimensionais no primeiro plano e, atrás, um soldado camuflado rasteja vagarosamente.³



Figura 1 – Impressão do Anjo Soldado (2012), Projeto de arte 2012: *Communion*, Seul, Coreia. © Museu Nacional de Arte Contemporânea, Coreia.

A partir daqui, começo a discutir como o trabalho de anjos soldados de Lee atua em múltiplas funções contemporâneas, afinal este texto foi intitulado *A multiplicidade contemporânea dos soldados de Lee*. Em conformidade com esta percepção, o senso de contemporaneidade no qual estou focando é evidenciado por Terry Smith:

Contemporaneidade – que nos dias de hoje tem caráter múltiplo, mas demandas singulares – requer respostas que são caminhos insignificantes, bem diferentes daqueles que inspiraram os diversos modernismos dos séculos XIX e XX.⁴

Por tal natureza da arte contemporânea, o título deste texto, *A multiplicidade contemporânea dos soldados de Lee*, está bem empregado. Além das múltiplas características e tendências da arte contemporânea, Smith afirma que esta é bem diferente das manifestações modernistas dos séculos XIX e XX, fazendo com que eu olhe para o *Anjo Soldado* de Lee como um verdadeiro ícone da arte contemporânea. Se observada no cenário da arte contemporânea coreana ou mesmo global, encontra-se esta questão no caminho de um discurso carregado de contemporaneidade, na medida em que envolve um paradoxo interno. Neste caso as reflexões em torno de um ícone, ou de um ícone global emergente da arte contemporânea coreana, encontram o terreno da iconografia em um estado também irônico. O discurso sobre multiplicidades, fragmentos e volatilidades da iconografia que recaem sobre os soldados de Lee encontra-se no território das questões abordadas neste artigo.

Liberdade contemporânea e as consequências de uma arte global/contemporânea

Como Lee Yongbaek é um artista que trabalha dentro dos limites da arte contemporânea, é necessário aqui que se faça uma breve definição do termo. A arte contemporânea traça um modo de atuação (*mode d'emploi*) muito globalizado. Posso adotar uma definição como a de Jean-Claude Moineau em *Contre l'art global: pour un art sans identité*:

L'art global se trouve délégitimé au profit de la culture globale, quand bien même la culture globale peut se réapproprier l'art global tout comme l'art global peut se réapproprier la culture globale.⁵

Em apoio a Moineau, acho conveniente também adicionar Hans Belting a esta equação. Belting fala sobre arte contemporânea como arte global.⁶ E usar ambos os conceitos como correspondentes leva a um “problema não resolvido”, como coloca a artista Alejandra Riera: a institucionalização da arte contemporânea em uma escala global.⁷

Este “problema não resolvido”, que, devo acrescentar, deveria fazer mais sentido como “problemas não resolvidos”, encontra-se bem inserido nos pensamentos de Nicolas Bourriaud, no início de seu livro *Radicant*:

Multiculturalismo, pós-modernismo, globalização cultural. Estas são as palavras-chave [...], palavras que se referem a questões não resolvidas. Como é bem conhecido, algumas noções genéricas, distantes das disputas do conjunto de problemas que elas designam, decidem simplesmente nomeá-las. Além disso, uma questão incômoda constitui o ponto de partida deste trabalho teórico: por que a globalização é frequentemente discutida sob os aspectos sociológicos, políticos e econômicos, mas quase nunca sob uma perspectiva estética? Como este fenômeno afeta a vida da forma?⁸

Também me encontro, portanto, em um momento de reflexão em relação às minhas preocupações sobre as formas que se abrigam sob um guarda-chuva de contextos que caminham paralelamente. E, neste caso, entendo todas as sensibilidades mencionadas acima pela maneira com a qual o *Anjo Soldado* de Lee Yongbaek se encontra em tais tendências ilusórias, enquanto também olho para isso como meu modelo global, sobre como os discursos imbuídos pela (ou entrelaçados à) globalização afetam a forma ou apresentam a possibilidade de uma forma que complementa este estado de “não resolvido”. No processo de apresentação dos *Anjos Soldados* de Lee Yongbaek como modelos de forma global da arte contemporânea, também negocieei estes trabalhos como se nos direcionassem a uma forma afixada do “não resolvido” na arte contemporânea.

Lee Yongbaek: artista contemporâneo coreano ou artista global?

Antes de tratar das eventualidades do trabalho de Lee no que concerne à forma e ao discurso em relação à estética, fixados no global e no contem-

porâneo, é preciso não negligenciar ou desacreditar o fato de Lee Yongbaek ser, antes de tudo, um artista coreano.

Mas, e quando alguém pergunta a que título Lee se adapta melhor, ao de um artista coreano contemporâneo ou ao de um artista global? Não pretendo, de maneira nenhuma, forçar um rótulo, pois este poderia significar a diminuição do dinamismo por trás da obra de Lee no campo da arte contemporânea.

Inicialmente, a procedência de uma obra de arte na história da arte deveria estabelecer um modo de olhá-la. Isso acontece especialmente quando críticos ou historiadores insistem que, por exemplo, Lee Yongbaek contraria o rico contexto histórico e as narrativas da república da Coreia, inevitavelmente infiltrados na sua prática artística. Apesar disso, e estes podem ser pontos contextuais críticos, cairíamos novamente naquela armadilha sobre a qual Bourriaud nos fala, enraizada nos discursos sobre as trincheiras sociológicas, econômicas e políticas da arte. Olhando as coisas em perspectiva, John Rajchman, em seu ensaio *Aesthetic Possibilities: Lee Yongbaek's Angels*, cita pontos cruciais a partir dos quais seria essencial olhar para o modo de atuação de Lee como artista, aquele que começou a trabalhar sua arte contra a definição da formação de arte contemporânea, – formação de uma arte contemporânea na Coreia – iniciada pelo caos social e político da década de 1990.⁹ E outro ponto seria o conflito de Lee com as atualidades globais, mudando os domínios da arte contemporânea produzida no início da década de 1990, quando:

Lee Yongbaek viu o trabalho de Bill Viola, James Turrell e Bruce Nauman na Alemanha e começou a usar tecnologias digitais ou ‘novas mídias’. Ao mesmo tempo, voltar-se para estes novos meios foi parte de um encontro complexo com Nam June Paik e seu trabalho. Figuras anteriores ou extratos do movimento Fluxus começaram a entrar no cerne da sua imaginação e eventualmente a configurar seus novos anjos transformacionais: Duchamp, Beuys, Nam June e ele.¹⁰



Figura 2 – Quanto mais melhor (1988), de Nam June Paik. Vídeo instalação com três canais e 1003 monitores em estrutura de aço; cor, som; altura de aproximadamente 60 pés. ©Paik Studios.

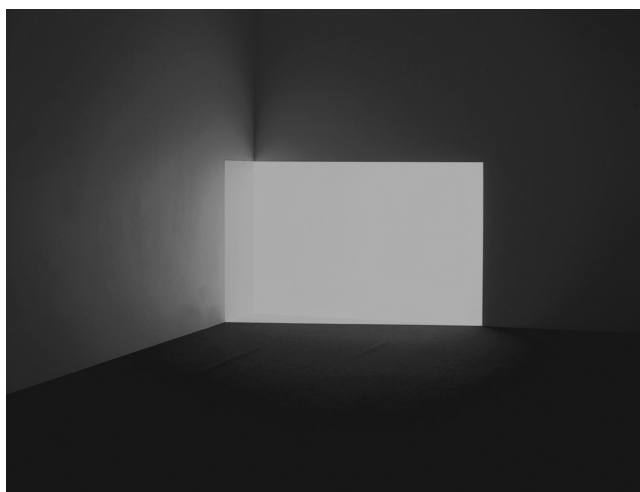


Figura 3 – Acro, vermelho (1968), de James Turrell © Grant Dellin, Revista Interview.

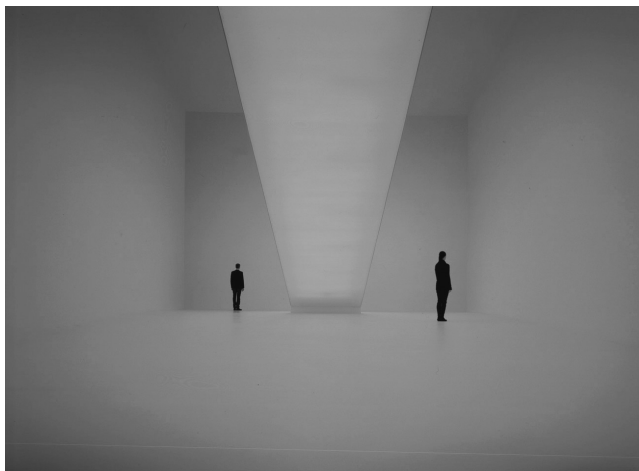


Figura 4 – Bardo de Bridget (2009), de James Turrell, Ganzfeld ©Florian Holzherr.

A partir daí, já se pode identificar características de uma trajetória global que coincide com o uso de novas mídias e outros ambientes, onde novas tecnologias podem ser consideradas como operando em conjunto com o trabalho de Lee Yongbaek e, especialmente, com o *Anjo Soldado*. E estas também serviriam de referência em um contexto das inclinações globais da prática artística de Lee Yongbaek. Apesar de tratarem sobre questões do contexto especificamente coreano, a forma, a estética e outros elementos estão situados dentro dos limites globais que lhe conferem sua presença no mundo da arte contemporânea. Sendo assim, esta poderia ser a concepção de um dos mais notáveis ícones que já surgiu na cena da arte contemporânea coreana desde Paik. Mas então, como declarei na introdução deste texto, quando se leva em consideração a proliferação ou o sucesso de algo enquanto ícone da arte contemporânea, o mesmo operaria como ícone de um paradoxo inerente. É exatamente desta forma que a arte contemporânea sempre funcionou – repleta de paradoxos constantemente em jogo, permitindo que surjam mais conflitos não resolvidos e assim por diante.

A arte contemporânea como evento (*comme événement*)

Por outro lado, a arte contemporânea também tem se afixado a algo chamado “evento” (*événement*), que Gérald Thupinier descreve como:

L'art contemporain, lui accorde plus de valeur à l'exposition comme événement, c'est là qu'il laisse un certain nombre de personnages lui souffler d'abord, lui imposer ensuite une définition de ce que doit être l'art. D'abord ensuite oui, cela s'est joué en plusieurs coups comme une fatalité, un mouvement irrépessible par lequel les artistes ont passé la main.¹¹

Além disso, ele se refere a essa realidade como a algo do tipo do sistema de semanas de moda:

C'est le temps des Saatchi, des Pinault... Plus d'artistes, plus d'œuvres. Plutôt des manifestations plus conformes à une fashion week où des pseudo-transgressions divertissent le bourgeois, paraît-il bohème. Seuls les artistes qui osent se présenter comme des vendeurs organisés de bimboloterie high-tech sont starisés.¹²

Torna-se crucial relacionar esta certa tendência da arte contemporânea com eventos (*événements*), pois os *Anjos Soldados* de Lee foram exibidos no pavilhão coreano na 54ª Bienal Internacional de Arte de Veneza. Mesmo que as bienais estejam confirmando estas tendências de eventos da arte contemporânea, com todo o burburinho decorrente, sinto que o trabalho de Lee não poderia ser reduzido a isto. Esta tendência – ou deveria chamar doença? – da arte contemporânea de transformar as coisas em eventos poderia ser simplesmente uma forma de olhar o *Anjo Soldado* de Lee.



Figura 5 – The love is gone but the scar will heal, instalação de fantasias do Anjo Soldado no pavilhão coreano, Bienal de Veneza, 2011. ©Martin Floerkemeier.

A arte contemporânea pode ter estas tendências, mas isto ficaria eventualmente imaterial em relação ao dinamismo que se oculta no trabalho de Lee. Por sua participação no pavilhão coreano na Bienal de Veneza, o *Anjo Soldado* foi divulgado no mundo inteiro.

Por exemplo, essa obra tem sido vista fora de espaços confinados a experiências de arte. Sua manifestação enquanto vídeo performance é apenas uma de suas facetas, ela também tem sido utilizada como instalação e local de performance, onde soldados marcham com roupas militares de estampa florida, em vez de uniformes de camuflagem. Esta performance é na verdade a marcha de um exército de soldados floridos.¹³ Enquanto isso, outra performance para a qual o artista foi comissionado ocorreu na inauguração da nova planta do Museu Nacional de Arte Contemporânea da Coreia, de onde ele não tinha boas memórias, pois os edifícios públicos na Coreia foram os antigos quartéis-generais da agência de inteligência coreana. E isto coloca, nesse caso, os soldados anjos de Lee na outra face de sua multiplicidade contemporânea que é como a arte contemporânea vai além da inscrição topológica. A seleção da bienal é apenas uma forma de encontrar os soldados de Lee, mas tal seleção os domestica, tornando-os convenientemente administráveis, pois seu radicalismo se manifesta mais onde seus espaços são pressionados para os lugares inesperados onde são colocados.

Além da inscrição topológica

Antes de avançar no assunto, talvez eu seja questionado sobre o que é, de fato, esta inscrição topológica à que me refiro. No ensaio *The Topology of Contemporary Art*, Boris Groys o esclarece na seguinte declaração:

O que diferencia arte contemporânea do que veio anteriormente é apenas o fato da originalidade do trabalho em seu tempo não ser definida de acordo com sua forma, mas por sua inscrição topológica.¹⁴

Como consequência natural disto, Nikos Papastergiadis em *Spatial Aesthetics: Rethinking the Contemporary*¹⁵ distingue os termos “topos” e “tropos”. Derivado do grego, “topos” se refere ao “local onde ocorre o evento”, enquanto “tropos” fala da “maneira como os eventos ocorrem”. Mais do que isto, voltando à passagem de Boris Groys sobre a chamada “inscrição

topológica”, ela gira em direção ao que Papastergiadis se refere como “um lugar onde as coisas acontecem” e, no contexto da arte contemporânea, onde uma obra em particular acontece ou se encontra. A partir daí, a premissa subliminar seria como a arte contemporânea tem esta habilidade de ir além da sua inscrição topológica. Então, basicamente, como os soldados de Lee assumem essa possibilidade de ir além da inscrição topológica, ou talvez inscrições topológicas?



Figura 6 – Anjo soldado (2011), de Lee Yongbaek, C-Print digital. ©Dominique Moulon.



Figura 7 – Tanque redecorado por Lee Yongbaek, originalmente usado no filme coreano *Taegugki Hwinallimyo*, em 2004, para uma marcha especial pela paz intitulada Tanque de flores e anjo soldado, DMZ. Korean International Documentary Film Festival, 2012. ©DMZ Docs.

O que torna os soldados de Lee uma imagem global bem sucedida é como transcendem seus pressupostos ou o lugar onde se situam, frequentemente nos limites de galerias de arte, museus ou espaços destinados à arte. Por outro lado, a arte contemporânea também atua fora dos espaços onde a arte tem sido sistematicamente situada. Isto foi cada vez mais comum na história da arte do último século. Por exemplo, a bienal de Gwangju recorre ao uso de um mercado tradicional onde coloca algumas obras de arte, enquanto outros estabelecimentos comerciais ligados a arte colocam suas obras em locais inusitados. Neste caso, uma estação de trem abandonada transforma-se em local para arte, ou para a exibição de trabalhos contemporâneos de arte. Sendo assim, o *Anjo Soldado* de Lee vai além da inscrição topológica, já que tem certa liberdade de se situar em locais não exclusivamente pensados para a arte. O improvável abriria caminhos favoráveis para uma maior exploração do trabalho em processo de Lee.

Além do mais, o improvável se apresenta como significativo em outros lugares para situar uma obra de arte nos limites da arte contemporânea. Mas, como foi dito, o *Anjo Soldado* de Lee foi adaptado para marchar em espaços exteriores. Neste caso, como a arte assume um papel de ir além do lugar onde se encontra, a forma original de seu vídeo/instalação assume outras formas que ultrapassam os limites do meio projetado. Portanto a tendência da arte contemporânea de ultrapassar a inscrição topológica encontra a forma em permanente transformação e reformulação em outra coisa que talvez consiga

ser controlada ou seguir indefinidamente, mas a arte contemporânea tem a provável tendência para esta última opção.

No ritmo constante de encontrar novos espaços para a arte, o que tem sido uma urgência deliberada ou não da arte contemporânea, encontra-se a tendência de integrar museus e aeroportos, um fenômeno contemporâneo interessante. Nos últimos tempos, os aeroportos vêm sendo utilizados como novos locais para exposições de arte. Nas palavras de Maxwell L. Anderson, diretor do Museu de Arte de Indianápolis, atualmente as pessoas passam muito tempo nos aeroportos e, sendo assim, estes se transformaram, de certa maneira, em “portão de entrada para a cultura local”. Dignas de nota seriam as vitrines dedicadas às artes recentemente inauguradas no aeroporto Roissy-Charles-de-Gaulle, chamadas de “L’espaces musées”. Sua concepção é atribuída ao historiador de arte Serge Lemoine, professor da Sorbonne e antigo presidente do Museu d’Orsay.¹⁶ Quanto mais os aeroportos são adaptados para mesclar cultura e transporte, mais atentamos ao fato de que a arte contemporânea vai além da inscrição topográfica.

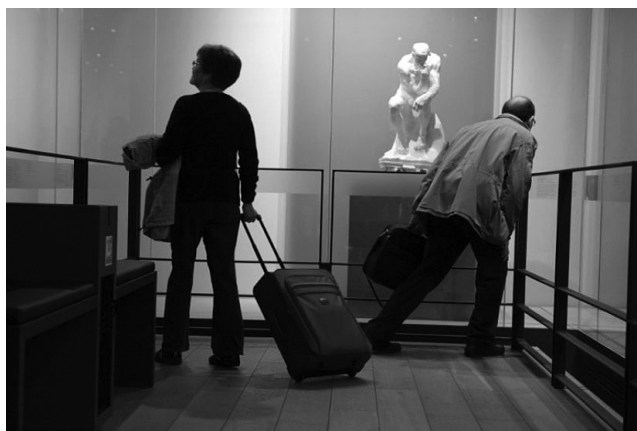


Figura 8 – Inauguração do Espaços museus Roissy, janeiro de 2013. ©Eric Piermont, AFP.

Também uso como referência Patti Smith em suas memórias *Just Kids*, sobre sua vida com Robert Mapplethorpe. Ela fala em especial de certa pergunta que seria normal encontrar no discurso sobre as obras contemporâneas ultrapassarem a inscrição topológica:

Nas minhas épocas de menor produtividade, me perguntava qual seria a razão de fazer arte. Para quem? Será que estamos animando Deus? Estamos falando com nós mesmos? E qual é o objetivo final? Ficar preso numa jaula nos maiores zoológicos de arte – o Modern [Moma], o Met, ou o Louvre?¹⁷

Na medida em que situamos o trabalho fora da Coreia ou do contexto coreano, este poderia encontrar mais e mais possibilidades. E, voltando a Patti Smith, ela coloca uma questão crucial sobre o porquê de produzimos obras de arte. Seria apenas para direcioná-las ao confinamento dos grandes zoológicos de artes? Como falei, evidentemente isso não precisa se situar em relação a obras de arte contemporâneas, no improvável como motivação positiva que nos leva a outros lugares para dar às obras de arte e suas formas mais dinamismo e ainda mais complexidade.

Voltando ao triunfo dos soldados de Lee como ícone global, quando um trabalho é apresentado fora do território e contexto coreanos, este pode ser perfeitamente reapropriado sem marcas por outra cultura. Assim, mesmo que apresentado em Paris ou Manila, Bangkok ou Cingapura, o trabalho superaria as características afixadas para ele e se reencontraria na nova e complexa dinâmica de outra cultura, que poderia ser talvez uma mistura da cultura coreana com a cultura do território onde se encontra. Ou poderia ser uma tangente totalmente diferente e provar assim a efetividade de uma obra de arte em um contexto global. Apesar de ter também seus paradoxos inerentes sobre como obras de arte estão a serviço deste modo de uso global, a arte contemporânea sempre se desenvolverá com estes paradoxos.

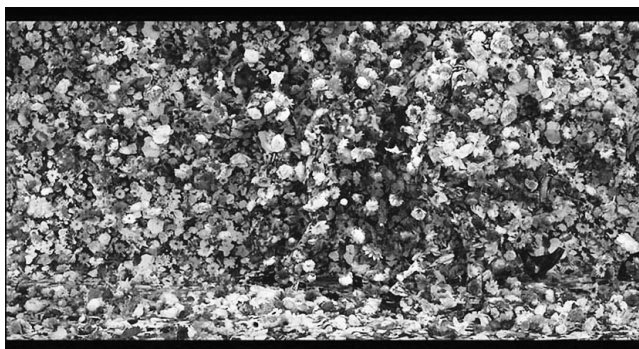


Figura 9 – Vídeo do Anjo Soldado (2011), captura de tela do vídeo, de canal único. Mac Mini, monitor LCD 23"14", autôfalantes estéreo. ©Harris Museum and Art Gallery.

A forma também resiste à sua própria globalização no processo. O *Anjo Soldado* é capaz de se transformar de diferentes maneiras no que concerne à questão do contexto, particularmente em relação a uma fusão intercultural. O que permite que vá além do lugar é que, como obra de arte, pode facilmente assumir vidas múltiplas fora do confinamento dos espaços que a inibem. É como algo que não tem raízes em um lugar específico mas que pode estar em qualquer lugar.

O *Anjo Soldado*, tanto apresentado como performance real, com os soldados vestidos com os uniformes de camuflagem florida, ou exibido em vídeo, sempre encontra abertura para ser reapropriado de diferentes formas. Pode se situar em quantas cidades for e em cada uma delas terá um contexto específico, mas abertura inerente ao trabalho para ser oferecido ao maior número possível de culturas e plateias, possibilitando que seja valorizado pela sua multiplicidade contemporânea – também chamada multiplicidade global. E uma obra de arte com tal abertura para ser colocada aqui ou ali permite a transcendência sem esforço de fronteiras nacionais, como se não existissem, fossem líquidas ou simplesmente contrações da mente.

O trabalhador desterritorializado em Lee Yongbaek

Partindo do mérito do *Anjo Soldado* de Lee enquanto obra de arte triunfal ao superar a inscrição topológica, ele tem para si um aliado que o ajuda a alcançar essa dinâmica e propriedade transgressoras (inerentes, voluntária ou involuntariamente), pois é mediado pela tecnologia. Então se o *Anjo Soldado* é experimentado pelo espectador como vídeo arte, como performance, instalação multimídia, performance de arte gravada em vídeo ou fotografia, é abstrato distinguir cada um, já que a experiência atravessará a estética, a forma, a localização geográfica e os contextos. E também não tem muita importância se este trabalho é experimentado direta ou indiretamente por meio de formas secundárias de troca, como, por exemplo um vídeo postado na internet ou imagens do catálogo do artista. Somando-se a tudo isto, encaixa-se a definição de trabalhador desterritorializado de Guattari, que se encontra a serviço da tecnologia e de seus pontos de vantagem:

[...] alguém que não se congele diante da experiência profissional, mas siga o progresso da tecnologia, com certeza, alguém que desenvolva certa criatividade, certa

participação. Mais que isso, é preciso um consumidor que se adapte à evolução do mercado.¹⁸

Como um artista nos domínios da arte contemporânea abraça a tecnologia e as amarras implícitas dos discursos e possibilidades, é possível que uma obra de arte perdure e leve as coisas para um cenário maior. Neste caso, a arte contemporânea pode ser vista como um desafio na percepção de como o *Anjo Soldado* é estruturado. E como o artista, em correlação com o domínio da arte contemporânea, suporta essa repercussão inevitável e nostálgica em relação à arte moderna. E nisto recai um inexorável fardo sobre o artista atual. Catherine Grenier define o artista contemporâneo nos seguintes termos:

*L'artiste contemporain se revendique comme un "image maker", pour reprendre une formule employée par Wim Delvoye. L'image n'est pas un champ restrictif, c'est au contraire un champ ouvert, dont les techniques modernes ont multiplié les possibles. Faire des images chez les artistes que nous avons évoqués, ce n'est pas trahir la réalité, mais au contraire établir le réel.*¹⁹

Mais ainda, se ele usa a tecnologia como parte de sua produção artística, adapta-se facilmente às volatilidades do presente, daí o triunfo de Lee Yong-baek ao apresentar um ícone global por meio do *Anjo Soldado*. E as tecnologias se tornam inerentes ao progresso, isso também cai bem em como o consumo da arte contemporânea se faz à nossa maneira: é um processo contínuo.

De alguma forma, isto poderia ser uma maneira de ver como por meio do *Anjo Soldado* as habilidades de perspectiva do espectador são desafiadas a ver através da realidade e da efemeridade, como: "As múltiplas camadas da ilusão de ótica que o trabalho incorpora suscitam questões de busca relacionadas à realidade e à efemeridade".²⁰

E voltando ao que eu estava mostrando, sobre não ter muita importância se o *Anjo Soldado* foi experimentado pelo espectador por intermédio de determinada forma ou meio. A ilusão de ótica atua em diferentes camadas que não podem ser vistas de forma única. Isso nos leva a uma realidade em que temos uma obra de arte que escapa ou talvez transcenda as "semiologias dominantes", como diria Guattari.²¹ Ele fala sobre essa possibilidade dos filmes terem esta tendência em que palavras e conteúdos não podem ser limitados ou determinados por planos políticos e estéticos, mas por um "escape de semiologias dominantes".²² Operar em fragmentos pode ser uma boa forma

de lidar com isso, particularidades específicas sobre como entender o trabalho de Lee, talvez ao modo como a ilusão de ótica atua na experiência do vídeo ou em outra circunstância, em uma performance ao vivo. É preciso observar os fragmentos antes de compreender o conjunto de forma geral e olhar para o *Anjo Soldado* como uma totalidade. Sendo assim, é conveniente concluir com a seguinte declaração do artista:

Acho que passei da idade em que me entusiasmava simplesmente por ter sido selecionado para apresentar meus trabalhos em uma exposição. A Bienal de Veneza é tão importante que, por vezes, se torna o objetivo principal de muitos artistas. Mas eu estou considerando isso um passo a ser dado no futuro.²³

E como Lee abraçou o uso das novas tecnologias em suas produções artísticas, o futuro não poderia ser menos dinâmico. E também, na medida em que ele define seu trabalho como “um passo no futuro”, fica evidente que os desafios que envolvem a interpretação do seu trabalho nos deixam bem familiarizados com as ferramentas do futuro da arte contemporânea, na medida em que esta tem adotado cada vez mais tecnologias.

O modo contemporâneo do consumo e suas aspirações da moda

Bem, as coisas nos levam a seguir adiante na linha do consumo de uma obra de arte contemporânea. Não ficamos limitados a vê-la apenas em galerias, museus ou em espaços atípicos da arte contemporânea, há também a realidade do consumo de algo material, palpável. Isto é o que Guatarri delineia como a estreita relação entre o aproveitamento de algo e a maneira de possuí-lo.²⁴ Talvez hoje em dia experimentar a obra de arte em um espaço específico ou fazer fotos dela, não é suficiente – pode-se dispor de um catálogo da exposição ou de um livro do artista. Uma opção seria comprar a obra, mas nem todos teriam este privilégio. Outro fenômeno recente é como o consumo de arte contemporânea invade o campo das possibilidades de vestuário.

Antes de tudo, aproveitando a onda da arte adaptada à moda, acho que a visão crítica sempre terá um importante papel complementar. Enquanto isso, ainda acredito plenamente que este encontro entre arte e moda cai no paradigma do que Ben Davis considera como “contradições insustentáveis” e atesta o seguinte:

Para a arte funcionar como veículo efetivo de investimento, é preciso que seu valor aumente constantemente por um longo período – décadas. Por outro lado, a cultura pop é, por definição, uma cultura de curto prazo, em constante mutação e se reescrevendo, objeto de interesse explosivo num primeiro momento e logo em seguida de uma curiosidade quase esquecida. Mediar esta tensão não é impossível, mas em certo momento ocorrerá uma ruptura.

Tal conta já parece estar sendo paga no caso de Damien Hirst, cujo trabalho recente despontou quando chegou aos leilões – um fato que parece ser resultado desta tensão. “Acredito que Hirst era um artista muito bom no começo,” comentou Georgina Adam, “mas ele já é um fabricante de luxúrias há muito tempo”. Enquanto as peças de Hirst podem agradar a curto prazo os novos ricos em busca de ícones instantâneos de sofisticação, acaba que combinar seu trabalho às convenções de uma moda para o grande público – o que necessita certo dinamismo – não é uma estratégia muito boa para produzir investimentos artísticos.

Se eu fôsse uma pessoa interessada em arte contemporânea como investimento, nada iria me desanimar mais do que o fato das marcas da moda estarem constantemente tentando se vender como arte contemporânea.

Moda e arte tendem a convergir, como explica Paul Johnson:

Por um lado, a moda sempre teve seu papel na arte, especialmente a longo prazo. Vemos repetidamente como os sistemas da arte se tornam demasiado elaborados, provocando assim, mudanças na moda: as elaborações são varridas para longe por novas simplicidades e purezas que desenvolvem suas próprias elaborações de acordo com sua trajetória, já que a moda muda novamente [...] Quando os sistemas da arte se tornam tão complexos que geram confusão ao invés de ordem, então a solução é a imposição novamente da disciplina da simplicidade, mais do que apenas a moda: isto é autopreservação, parte do instinto da humanidade de estar no controle do seu ambiente ao invés de se tornar vítima dele.²⁵

Por causa de suas multiplicidades contemporâneas, os soldados de Lee atuam em diferentes camadas, desde as realidades da superfície apresentadas pela hiper-realidade, até as possibilidades mais tangíveis, que os permitem ser possuídos pelos espectadores para outras apreciações da obra (ou outro modo de olhá-lá – para gerar maior receita para o artista).

Como consequência, o fato das estampas floridas de Lee acabarem em malas Samsonite não é nada novo, mas é um fator bastante significativo para revelar a promiscuidade da arte contemporânea. Por um lado, isso está à altura das tendências de iconoclastia da arte contemporânea, que não as limita ao confinamento de museus ou galerias. Torna-se mais acessível, com formas mais tangíveis, que acompanham a globalização e sua faceta consumista.



Figura 10 – Valise da Samsonite, em parceria com Lee Yongbaek. KIAF 2012 (Korea International Art Fair), COEX, Gangnam-gu, Seul, Coreia. ©Gian Cruz.

Além da parceria com a Samsonite, a série do *Anjo Soldado* já está presente em uma linha de vestuário que inclui uniformes floridos e vividamente vertiginosos que constituem produtos para espetáculo em tempos de obsessão pela tecnologia. E por um lado isto poderia sutilmente explicar a obsessão da Coreia pelo pioneirismo em desenvolvimento tecnológico, que se estende da produção de bens até a forma como as artes visuais atuam. Como me volta à memória minha visita ao ateliê de Lee, lembro-me daqueles uniformes floridos por todos os cantos e seria bem tentador vestir um deles e ter minha chance de ser um anjo soldado. E por aí vai, isso só torna a obra de arte mais desejada, já que existe em formas mais tangíveis e em fragmentos consumíveis.

Conclusão: o contemporâneo é sempre múltiplo

No final de tudo, não pretendo sugerir a derrubada da obra de arte de suas amarras fixas nas instituições e espaços destinados à arte para torná-la mais acessível ao público por meio de sua tradução para bens de consumo, como roupas. Apenas afirmo que a contemporaneidade na arte contemporânea é sempre promíscua e opera de forma múltipla.

Há muito tempo se discute que moda não é arte, mas que a moda motiva fortemente a arte. Estamos na era digital e da arte contemporânea, então o fluxo de trocas tem cada vez mais faces e camadas. Como apresentei as diferentes multiplicidades presentes no *Anjo Soldado* de Lee, acabei levando ao leitor a beleza de como a arte contemporânea hoje atua de forma múltipla e como o espectador pode atribuir diferentes possibilidades a estas formas ou mesmo inventar algo pessoal dentro do seu próprio leque de possibilidades contemporâneas.

NOTAS

1. "O que vale, evidentemente, para a política, sobretudo no momento em que o fim dos mitos significa o comércio sem tréguas, quer dizer a instalação da economia de mercado." LACQUE-LABARTHE, Philippe.
2. YUN, Cheagab. *Lee Yongbeak. The Love is gone but the Scar will heal*. Top Process: Seul, 2011.
3. MIN, Ines. Lee Yongbaek to represent Korea in Venice Biennale. *The Korea Times*: 03 out. 2010.
4. SMITH, Terry. Introduction: Contemporary Art Inside Out. In: *What Is Contemporary Art?* Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2009.
5. "A arte global é deslegitimada para beneficiar a cultura global, entretanto a cultura global pode reapropriar a arte global, assim como a arte global pode reapropriar a cultura global." MOINEAU,

- Jean-Claude. L'Art à l'ère de la globalisation. *Contre l'art global: pour un art sans identité*. Clamecy, France: Éditions ère, 2007.
6. BELTING, Hans. Contemporary Art and the Museum in the Global Age. *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Editado por Andrea Buddenseig e Peter Weibel. Ostfildern, Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2007.
 7. Ibid.
 8. BOURRIAUD, Nicolas. *The radican*t. Traduzido por James Gussen e Lili Porten. Berlim, Alemanha: Sternberg Press, 2009.
 9. RAJCHMAN, John. Aesthetic Possibilities: Lee Yongbaek's Angels. In: YUN, Cheagab. *Lee Yongbeak. The Love is gone but the Scar will heal...* Op. cit.
 10. Para referências futuras, Nam June Paik seria uma leitura interessante, já que surgiu antes de Lee Yongbaek. Neste caso, ele poderia ser visto como o antecessor do artista global, tendo como pano de fundo a arte contemporânea coreana. Sua adoção de novas tecnologias pode ser considerada a prática artística da última década, assim como a forma com a qual a tecnologia se inspira como prática artística e como abre caminho para definir o que faz um artista global.
 11. "A arte contemporânea atribui muito valor à exposição enquanto evento [*événement*]. É onde se deixa certo número de personagens *a priori* e é imposta então uma definição do que deve ser arte. Principalmente... então... sim, isso é jogado em vários fluxos como uma fatalidade, um movimento irreprimível por meio do qual o artista passa de mão em mão." THUPINIER, Gérard.
 12. "É hora do Saatchi, dos Pinaults... muitos artistas, muitos trabalhos. Muitas manifestações de acordo com as semanas de moda, onde pseudo-transgressões entretêm os burgueses, de jeito boêmio. Apenas os artistas que se atrevem a estar presentes como vendedores organizados de bugingangas *high-tech* são laureados." THUPINIER, Gérard. Colecionadores de arte ganharam status especial de celebridade com a arte contemporânea. Dois dos pioneiros seriam Charles Saatchi e François Pinault, que se tornaram durante o processo autoridades no assunto, quando se trata de identificar quem é quem na arte contemporânea.
 13. GROYS, Boris. *The Topology of Contemporary Art*. Disponível em: <http://alfredcrucible.wordpress.com/2011/09/26/the-topology-of-contemporary-art-boris-groys-3/>. Acesso em: 26 nov. 2013.
 14. Esta performance em particular foi dividida comigo pelo artista com uma documentação em vídeo em um estúdio durante uma visita feita com colegas do Museu Nacional de Arte Contemporânea, na Coreia, no outono de 2012.
 15. PAPASTERGIADIS, Nikos. *Spatial Aesthetics: Rethinking the Contemporary*. Disponível em: http://www.networkcultures.org/_uploads/tod/TOD%235.pdf. Acesso em: 26 nov. 2013.
 16. POIRET, Dominique. Baptême de l'art à l'aéroport de Roissy. Publicado em: 15 jan. 2013. *Libération Next*. Disponível em: <http://next.liberation.fr/arts/2013/01/15/bapteme-de-l-art-a-l-aeroport-de-roissy_874256>. Acesso em: 07 jun. 2013.
 17. SMITH, Patti. *Just Kids*. Ecco: Nova York, 2010. p. 65.
 18. GUATTARI, Félix. Cinema of Desire. In: LOTRINGER, Sylvère (Ed.). *Chaosophy: Texts and Interviews 1972-1977*. Traduzido por David L. Sweet, Jarred Becker, e Taylor Adkins. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2009.
 19. "O artista contemporâneo afirma ser um 'construtor de imagens', para usar a formula utilizada por Wim Delvoye. A imagem não é um campo restrito, ao contrário, é um campo aberto, no qual técnicas modernas têm aumentado as possibilidades. Fazer imagens com os artistas que mencionamos

não é para traír a realidade, mas, ao contrário, para estabelecer o real". GRENIER, Catherine. *L'art contemporain est-il chrétien?* Nîmes, France: Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

20. Representação da Coreia do Sul na 54th Bienal de Veneza: Lee Yong-baek and his Art. Publicado em: 22 out. 2010. *Art Radar Asia: Contemporary Art Trends and News from Asia and Beyond*. Disponível em: <<http://artradarjournal.com/2010/12/22/representing-south-korea-at-the-54th-venice-biennale-lee-yong-baek-and-his-art>>. Acesso em: 11 jun. 2013.
21. GUATTARI, Félix. *Cinema of Desire...* Op. cit.
22. No ensaio *Cinema do Desejo*, Guattari pode falar sobre cinema, mas com a promiscuidade da arte contemporânea buscando contextos multidisciplinares, facilmente cai em como a arte contemporânea poderia ser considerada como uma atividade que escapa, ou melhor, supera, as "semânticas dominantes".
23. ARK, Min-young. Lee Yongbaek to represent Korea in Venice 2011. Publicado em: 04 out. 2010. *Arts Council Korea*. Disponível em: <http://test.arko.or.kr/english/news/notice.jsp?NT_ID=143&flag=VIEW&SEQ_ID=132795&page=1>. Acesso em: 10 jun. 2013.
24. GUATTARI, Félix. *Cinema of Desire...* Op. cit.
25. JOHNSON, Paul. The Beginnings of Fashion Art. *Art: A New History*. New York, NY: Harper Collins, 2003.

The Contemporary Multiplicities of Lee's Soldiers

Giancarlo Cruz*

Received on 18/09/ 2013

Accepted on 10/10/2013

Abstract

As contemporary art is often equated to globalisation or even referred to as global art, the area of instigation here is the domain of contemporary Korean art and how a particular multimedia work of artist Lee Yongbaek entitled Angel Soldier triumphs in presenting to us the makings of a global icon to emerge from the contemporary Korean art scene. And in line with this, the delineations of how this so-called global icon affixes to itself a vast field of contemporary multiplicities, which could also be seen as a field of multiple discourses on contemporary art present within a work of art.

Keywords

Globalization, Contemporary art, Aesthetic.

*Ce qui vaut, bien évidemment, pour la politique, surtout au moment où la fin
du mythe signifie l'établissement sans reste, c'est-à-dire l'installation, de
l'économie de marché.¹*

Philippe Lacoue-Labarthe

*So there's our point of departure: the unconscious as a producer of
little machines of desire, desiring-machines.*

Gilles Deleuze

Lee's specious angels

Firstly, I would like to get underway towards the familiarisation of the reader with Lee's soldiers, angels, or angel soldiers, as they could be seen in each respective function or possibility. As the work is technically referred to or known as "Angel Soldier" by the artist; the nomenclature instantly marries two roles as one but this singularity could always be seen in a spectrum of multiplicities – as angel, as soldier, as angel soldier. So, art critic Yun Cheagab describes *Angel Soldier* as:

A video performance in which, through the drastic contrast between angel and soldier, without any logical proceedings and explanation whatsoever, directly and frankly expresses the social conditions of our generation. Perceptual and emotional values in an artwork are entirely different from those of an academic study in that an artwork is free from logical proceedings. The strength of directness is like a poem Lee Yongbaek is an artist who is able to capture this advantage and strength in an artwork.²

* Student, Department of Art Studies, University of the Philippines-Diliman. Born in Manila, Philippines, Giancarlo Cruz is currently a postgraduate student at the University of the Philippines-Diliman's Art Studies Department where he is specialising in Art Theory and Criticism. At present, he is currently finishing his postgraduate thesis concerning the art of Filipino artist Lani Maestro who is currently working in France and how her works defy interpretation and representation. And this is an occurrence from the domain of contemporary Philippine art that he is keen in exploring further through his writings on contemporary art. His domains of interest and specialisations go from contemporary art to photography to French literature and cinema and postcolonial studies. His writings on art have ended up in some gallery press materials like New York's Daniel Reich Gallery, a special collaborative research residency on contemporary Korean photography with the National Museum of Contemporary Art, Korea and one published by Thailand's Chulalongkorn University, which were proceedings from a conference hosted by its Faculty of Arts back in 2011. E-mail: gc.napoli@gmail.com by its Faculty of Arts back in 2011. E-mail: gc.napoli@gmail.com.

In such way, one could easily open up to the possibilities at looking at the disparity between an angel and a soldier while at the same time merging the possibilities of both functioning as an adjoined entity. And as said earlier, it can be seen in their own respective regard or specific singularity in function, which is as an angel and the other as a soldier.

Other than the fanfare brought about by representing the Republic of Korea in the 54th International Art Exhibition – la Binnale di Venezia, (or otherwise loosely referred to as the Venice Biennale), an article on Lee Yong-baek and his *Angel Soldier* piece in *The Korea Herald* furthers:

Lee is best known for his single-video channel installation works and experimentation in various technological fields – ranging from kinetic robotics to audio pieces. “Angel Soldier” is one of his representative pieces that, at first sight, seems to be a still image. Upon closer inspection, the heavily florid picture separates before the eyes as an optical illusion, revealing three-dimensional flowers in the foreground and, behind, a soldier slowly creeping along, masked in the print’s camouflage.³



Figure 1 – *Angel Soldier* print (2012), Art Project 2012: *Communion*, Seoul, Korea ©National Museum of Contemporary Art, Korea.

From here, I start to argue how a work of Lee's angel soldiers operate in multiple contemporary functions hence the title of this paper as *The Contemporary Multiplicities of Lee's Angel Soldiers*. In line with this, the sense of contemporaneity that I am particularly aiming at is brought to light by Terry Smith:

Contemporaneity—which these days is multiplicitous in character but singular in its demands—requires responses that are insignificant ways quite different from those that inspired the many and various modernisms of the nineteenth and twentieth centuries.⁴

By such nature of contemporary art, situates well the nomenclature of this paper as *The Contemporary Multiplicities of Lee's Soldiers*. Other than the multiplicitous characters and tendencies of contemporary art, Smith stated that it is rather different from how different manifestations of modernisms in the nineteenth and twentieth centuries so this takes me in the manner of looking into the aspect of Lee's *Angel Soldier* as a veritable icon of contemporary art—whether that as against the backdrop of contemporary Korean art scene or the global contemporary art scene, finds the matter on the discourse-laden track because contemporaneity would also have to involve a sense of paradox working within. In such case, the ruminations around an icon or at that a global icon emerging from contemporary Korean art finds the terrain of iconography situated in an ironic state also. Although this discourse going about multiplicities, fragments, and the volatilities of the iconography resting on Lee's soldiers would find itself as the domain of the discourses within this paper.

Contemporary freedom and the consequences of a global/contemporary art

As Lee Yongbaek is an artist working within the cadre of contemporary art. It finds itself necessary to delineate a brief definition of contemporary art. In this regard, contemporary art treads a very globalised *mode d'emploi*, I shall like to establish a definition of it after Jean-Claude Moineau in *Contre l'art global: pour un art sans identité*:

L'art global se trouve délégitimé au profit de la culture globale, quand bien même la culture globale peut se réapproprier l'art global tout comme l'art global peut se réapproprier la culture globale.⁵

In support of Moineau, I also find it convenient to add Hans Belting into the equation. Hans Belting goes about contemporary art as global art.⁶ And this actual-

ity corresponding to contemporary/global art lends itself to an “unresolved problem” which in the words of the artist Alejandra Riera situates this problem as the “institutionalisation of contemporary art on a global scale”.⁷

In relation to this “unresolved problem” which I may add would find more sense to be contracted as “unresolved problems” finds itself well within these ruminations by Nicolas Bourriaud in the opening of his book *Radical*:

Multiculturalism; postmodernism; cultural globalization. Such are the key words [...] words that refer to unresolved questions. As is well known, certain generic notions, far from grappling with the cluster of problems they designate, settle for simply naming them. Thus, a nagging question constitutes the point of departure for this theoretical work: why is it that globalization has so often been discussed from sociological, political, and economic points of view, but almost never from an aesthetic perspective? How does this phenomenon affect the life of form?⁸

So, I also find myself musing my concerns over the form under such umbrella of contexts playing alongside each other. And in this case, I contract all such aforementioned sensibilities by way of Lee Yongbaek's *Angel Soldier* which finds itself illusory of such tendencies while also looking into it as my global model of how the discourses imbued or interwoven with globalisation affects the form or presents the possibility of a form that complements this state of being “unresolved”. In the process of presenting Lee Yongbaek's soldiers as models of contemporary art's global form, I also negotiate its workings as to directing us into a form affixed to the “unresolved” in contemporary art.

Lee Yongbaek: a Korean contemporary artist or a global artist?

Before I go on to the eventualities of Lee's work concerning form and the discourses affixed to the global and the contemporary in relation to aesthetics, one must also not neglect or discredit that Lee Yongbaek is first and foremost a Korean artist.

Now, when one asks the question of what label befalls Lee better as that of a Korean contemporary artist or that of a global artist? I do not intend to force any whatsoever label because having such would be a means of reducing the dynamism behind Lee as a tour de force in the realm of contemporary art.

Initially, the provenance of a work of art as art history would have it sets a limit to how to look at a work of art. It comes especially when art critics or art historians insist on that for instance Lee Yongbaek against the rich historical contexts and

narratives concerning the Republic of Korea upon which will inevitably infiltrate the course of his artistic practice. Although, these might be crucial points of context, we would once again fall into that trap Bourriaud goes about which is entrenched in the discourses concerning the sociological, economic and political entrenchments of art. Taking things into perspective, John Rajchman with his essay "Aesthetic Possibilities: Lee Yongbaek's Angels," he cites crucial points which would be crucial to look back to Lee's mode d'emploi as an artist one is that he started to work his art against the setting the formation of contemporary art that was the formation of a contemporary art in Korea that was initiated by social and political chaos in the 1990s.⁹ And another thing would be Lee's conflicts with the global actualities shifting in the domain of contemporary art took place in the early 90s wherein:

Lee Yongbaek saw the work of Bill Viola, James Turrell and Bruce Nauman in Germany and started to use digital technologies or 'new media.' At the same time, this turn to new means formed part of a complex encounter with Nam June Paik and his work. Earlier figures or strata of the Fluxus movement started to enter the crucible of his imagination, and so eventually to figure his new transformational angels: Duchamp, Beuys, Nam June himself.¹⁰



Figure 2 – The More the Better (1988) by Nam June Paik, three channel video installation with 1,003 monitors and steel structure; color, sound; approx. 60 ft. high. ©Paik Studios.

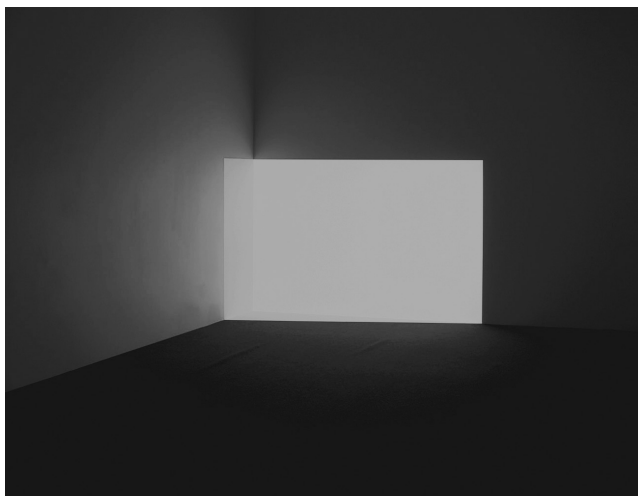


Figure 3 – Acro, red (1968) by James Turrell ©Interview Magazine.

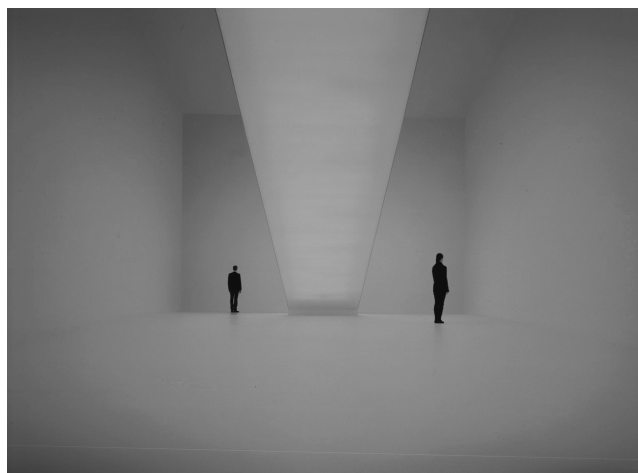


Figure 4 – Bridget's Bardo (2009) by James Turrell, Ganzfeld ©Florian Holzherr.

From this point, one already sees the workings of a global trajectory that coincides with the use of new media and the elsewhere new technologies can take it to operating within the work of Lee Yongbaek and particularly with *Angel Soldier*. And such would also be something to reference to as a context of the global leanings of Lee Yongbaek's artistic practice despite talking about particular Korean issues and contexts, the form and the aesthetics and the other elements situate it in this cadre

of the global which gives it its own telling presence in the contemporary art world. In line with this, this could also be the making of one of the most notable contemporary icons to have ever emerged from the contemporary Korean art scene since Paik. But then again as declared in the introductory part of this paper, when one takes into consideration the proliferation or the championing of something as an icon of contemporary art, it would work itself as an icon of an inherent paradox. It's just like the way contemporary art has always worked on—brimming with paradoxes constantly at play and enabling more unresolved conflicts and so on.

L'art contemporain *comme événement*

On the other hand, contemporary art has also affixed itself to such a thing called *événement* which Gérald Thupinier describes further as:

L'art contemporain, lui accorde plus de valeur à l'exposition comme événement, c'est là qu'il laisse un certain nombre de personnages lui souffler d'abord, lui imposer ensuite une définition de ce que doit être l'art. D'abord... ensuite... oui, cela s'est joué en plusieurs coups comme une fatalité, un mouvement irrépressible par lequel les artistes ont passé la main.¹¹

Furthermore, he confers about this reality as to being like a sort of fashion week system:

C'est le temps des Saatchi, des Pinault... Plus d'artistes, plus d'œuvres. Plutôt des manifestations plus conformes à une fashion week où des pseudo-transgressions divertissent le bourgeois, paraît-il bohème. Seuls les artistes qui osent se présenter comme des vendeurs organisés de bimbelerie high-tech sont starisés.¹²

As it finds itself crucial to contract this certain tendency of contemporary art in liaison with *événements* because Lee's *Angel Soldier* has been showcased in the Korean Pavillion at the 54th International Art Exhibition of the Biennale de Venezia. Even if biennales are very telling of this likeliness of contemporary art to be affixed with *événements*, events and the whole razzle-dazzle to it I feel strongly about how Lee's works could not be reduced to this *l'art contemporain comme événement* tendency operating in contemporary art. This certain tendency or shall I say malady of contemporary art to turn things into an *événement* could just be a facet to look into Lee's *Angel Soldier*.



Figure 5 – The love is gone but the scar will heal, *instalação de fantasias do Anjo Soldado no pavilhão coreano, Bienal de Veneza, 2011.* ©Martin Floerkemeier.

Contemporary art may have this tendency but this would eventually find itself immaterial to the dynamism behind Lee's work. It is for the reason that *Angel Soldier* was part of the Korean pavilion for the Venice Biennale but *Angel Soldier* stretches far and wide.

For instance, it has been seen outside the confines of spaces where to experience art. It's manifestation as a performance video is only one of its facets, it has also been utilised as an installation and as an actual performance wherein the soldiers marched in those florid print military wear which is in lieu of the camouflage. This performance was actually a march where there was an army of florid soldiers.¹³ Meanwhile, other performance that the artist did was commissioned by the inauguration of the new site for the National Museum of Contemporary Art, Korea, a place which didn't have very good memories with the Korean public as it was formerly the headquarters of the former Korean CIA. And in this case this positions Lee's angel soldiers to another of its contemporary multiplicities, which is how contemporary art goes beyond topological inscription. The biennale set-up is just but one way to situate Lee's soldiers but such a setting tames it down, makes it conveniently manageable because its radicality lies wherein its spaces are pushed into the currency of unlikely spaces for it to be placed in.

Beyond topological inscription

Before, I go on any further; perhaps one might ask upon me what really is this topological inscription that I am pertaining to? It is in the essay "The Topology of Contemporary Art" by Boris Groys, which makes this clearer in this statement:

What differentiates contemporary art from previous times is only the fact that the originality of a work in our time is not established depending on its own form, but through its topological inscription.¹⁴

Corollary to this, Nikos Papastergiadis by way of “Spatial Aesthetics: Rethinking the Contemporary”¹⁵ makes a distinction between *topos* and *tropos*. Derived from the Greek, the term *topos* refers to “a place in which events occur” meanwhile the term *tropos* goes about “the manner in which they occur” (374). Moreover, coming back to that excerpt from Boris Groys of a so-called “topological inscription,” it gravitates towards what Papastergiadis refers to as “a place in which things occur” and thus in the context of contemporary art, where a particular work takes place or is situated in. After all this, the premise that gets underway would be how contemporary art has this ability to go beyond its topological inscription. So, basically, how does Lee’s soldier assume this possibility to go beyond topological inscription or perhaps topological inscriptions?



Figure 6 – Angel Soldier (2011) by Lee Yongbaek, Digital C-Print. ©Dominique Moulon.



Figure 7 – A tank originally used in the 2004 Korean film *Taeguggi Hwinalimyo* redecorated by Lee Yongbaek for a special peace march entitled “Flower Tank and Angel Soldier”, DMZ Korean International Documentary Film Festival, 2012. ©DMZ Docs.

What makes Lee’s soldiers a triumphant global image is how it surpasses its givens or the place where it is often situated, which is often in the confines of art galleries or museums or those other art spaces. Although on the other hand, contemporary art also finds itself operating outside the confines of where art has been systematically situated in. The past century or so in art history has seen this take shape more and more. For instance, the Gwangju biennale makes use of a traditional market place and situates some of the artworks in there and other art enterprises have placed works of art in unlikely spaces. In such case, an abandoned train station has also found its way to be a site for art, or contemporary works of art. In such case, Lee’s *Angel Soldiers* go beyond topological inscription as it has this certain freedom of being situated in places not exclusively intended for the confinement of art. So, the unlikely would be positive avenues for further exploration of this seminal work by Lee.

Furthermore, the unlikely presents itself as significant elsewhere to situate a work of art in the cadre of contemporary art. But with things being discussed in the previous part, Lee’s *Angel Soldier* has been adapted into a march outdoors. In such case, also, as art assumes the role of going beyond the place upon which it is situated, its original video/installation form assumes another form that goes beyond the limits of its intended medium. Contemporary art’s tendency to go beyond topological inscription then finds the form constantly being re-shaped and re-formulated into something else – perhaps they can be controlled or can go on sans cesse but contemporary art has that likely tendency to go for the latter.

In the currents of constantly finding new spaces for art, which has been also the plight of contemporary art whether deliberately or not, the uprising of the museum being integrated into airports have been an interesting contemporary phenomenon. Recent times have seen airports being utilised as new sites for exhibiting art. In the words of the Indianapolis Museum of Art director Maxwell L. Anderson that people nowadays spend a lot of time in airports in such case they have become “a kind of gateway to local culture”. Another one to note would be the recently inaugurated vitrines dedicated to art at the Aéroport de Roissy-Charles-de-Gaulle which were called as “L’Espaces musées” which the conception is attributed to the art historian Serge Lemoine, professor at the Sorbonne and former president of the musée d’Orsay.¹⁶ As more and more airports are adapting this métissage of culture and transport finds us again into how contemporary art goes beyond topological inscription.



Figure 8 – Inauguration of the Espaces musées Roissy, January 2013 ©Eric Piermont.

Now, I also find myself referencing Patti Smith in her memoir *Just Kids* which was about her life with Robert Mapplethorpe, she particularly gets about a certain realization that would find itself usual to contract in this discourse about contemporary works of art going beyond topological inscription:

In my low periods, I wondered what was the point of creating art. For whom? Are we animating God? Are we talking to ourselves? And what was the ultimate goal? To have one's work caged in art's great zoos—the Modern, the Met, the Louvre?¹⁷

As we situate the work outside of Korea or outside of a Korean context, it would also find itself in more and more possibilities. And going back to Patti Smith, she posits a crucial question as to why do we produce works of art. Is it simply to direct them to the fate of being confined in art's great zoos? Evidently, this doesn't have to hold ground in relation to contemporary works of art as I've gone about the unlikely as positive motivations leading us to further elsewhere to give the work of art and its form more dynamism and even more complexity.

Now, moving back to the triumph of Lee's soldiers as a global icon is that when one situates the work outside of Korean territory and a Korean context, it can be reappropriated seamlessly into another culture. So, even if one presents the work in Paris or in Manila or in Bangkok or Singapore, it would surpass the givens affixed to it and find itself anew in the complex dynamics of another culture, perhaps it could be a mix of Korean culture with that culture of the territory where it is to be situated

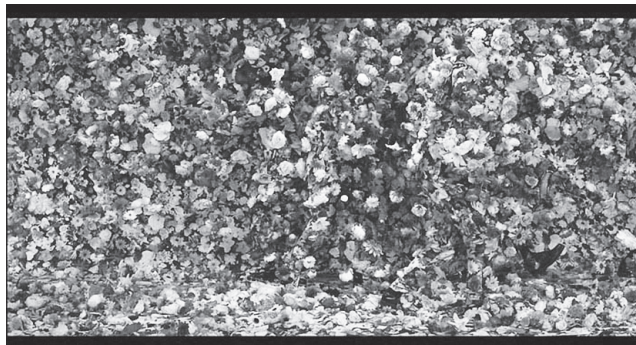


Figure 9 – *Angel Soldier Video* (2011), video captured cut, single channel video. Mac Mini, LCD monitor, stereo speakers 23'00. ©Harris Museum and Art Gallery.

in next. Or it could totally be of a totally different tangent and such affords us the effectuality of a work of art into the global framework. Although it would also have itself its own inherent paradoxes as a work of art comes in service of this global mode d'emploi but contemporary art shall always thrive in these paradoxes.

The form of also endures a globalisation of its own in the process. *Angel Soldier* is capable of affording itself multiple transformations as far as context is concerned particularly that pertaining to cross-cultural merging. The thing that enables it to go beyond the place where it takes place is that the work of art could easily assume multiple lives outside of the confines of the space it inhabits. It's much like how something is not firmly grounded in one particular territory but it can be everywhere.

Angel Soldier whether presented as an actual performance with the soldiers dressed in those florid camouflage uniforms and the flowers or presented in video form would always find itself that openness to be re-appropriated in so many ways. It can be situated in as many cities as can be and each could have a different specific context but the inherent openness of the work to cater to as many cultures and audiences enables it to be valorised by way of its contemporary multiplicities which could be also referred to as its global multiplicities. And a work of art with such kind of openness to be situated here and there enables it to transcend effortlessly through national borders rendering such borders as if they were non-existent or as if they were only liquid borders or those that are just but contractions of the mind.

The deterritorialised worker in Lee Yongbaek

Moving on from the merit of Lee's *Angel Soldier* as a work of art that triumphantly surpasses topological inscription, it has to itself another ally that helps it achieve these dynamic and transgressive properties (which are inherent in it whether voluntarily or involuntarily) because its medium is mediated by technology. So, whether *Angel Soldier* is experienced by the spectator as a video art, as an actual performance, a multi-media installation piece, or a performance art rendered in video format or a still photographic print; it is immaterial to put a distinction between the two as there is going to be this involuntary surpassing of aesthetics, forms, topographies, and contexts. And it's also inconsequential if this work is experienced directly or indirectly by means of a second-hand form of exchange like perhaps a video posted on the internet or that of images from a catalogue of the artist. Now, in addition to all these, this falls well within the rubric of Guattari's deterritorialised worker who finds himself at the service of technology and its certain vantage points:

someone who does not freeze into professional experience, but who follows the progress of technology, indeed, who develops a certain creativity, a certain participation. Moreover, one needs a consumer who adapts to the evolution of the market.¹⁸

As an artist in the contemporary art domain embraces technology and the implicit string of discourses and possibilities, it enables a work of art to go with the times and take things to a bigger picture. In this case, contemporary art can also be seen as challenge in perception as to how *Angel Soldier* is structured. As for the artist in correlation to the règne of contemporary art, bears these ineluctable nostalgic repercussions towards modern art. And in it, lies an inexorable burden on the behalf of the artist of today. Catherine Grenier asserts the contemporary artist under these terms:

L'artiste contemporain se revendique comme un «*image maker*», pour reprendre une formule employée par Wim Delvoye. L'image n'est pas un champ restrictif, c'est au contraire un champ ouvert, dont les techniques modernes ont multiplié les possibles. Faire des images chez les artistes que nous avons évoqués, ce n'est pas trahir la réalité, mais au contraire établir le réel.¹⁹

[The contemporary artist claims to be like an “image maker”, to use a formula utilised by Wim Delvoye. The image is not a restrictive field, it's on the contrary an open field, of which modern techniques have increased the possibilities. To make images with the artists that we have mentioned, this is not to betray reality, but on the contrary to establish the real.]

More so, if he uses technology as a part of his artistic production, it easily adapts to the volatilities of the present hence why Lee Yongbaek triumphs into presenting to us a global icon by way of *Angel Soldier*. And as technologies are affixed to progress, this also falls well within how the consumption of contemporary art goes à la nôtre: one that is a continuous process.

In some way, this could be a way of seeing how through *Angel Soldier*, the spectator's perceptive skills are challenged which is one that is a challenge to go through the realms of reality and ephemerality as: The multiple layers of optical illusion the work embodies compel searching questions regarding reality and ephemerality.²⁰

And going back to what I was telling as inconsequential whether through what form or medium, *Angel Soldier* was experienced by the spectator. The optical illusion operates on multiple layers and it can't be seen in a singular fashion. This takes it to an actuality wherein we have upon ourselves a work of art that escapes or perhaps surpasses “dominant semiologies” as Guattari would put it.²¹ He posits of this possibility of films having that tendency wherein the words and contents of ideas cannot be

limited to or determined through the political and aesthetic plane but rather one that “escape dominant semiologies”.²² What I see that can be a good way of dealing with this is through operating in fragments, specific particularities of how to understand the work of Lee perhaps how the optical illusion operates when experienced in video form or in another instance as an actual performance talking place. One has to go from specific or particular fragments before operating on a more generalized cadre of how to go about *Angel Soldier* as a totality. Hence it finds itself convenient to conclude this part with this statement from the artist:

I think I am now past the age when I would be thrilled simply because I am selected to present my works at an exhibition. Venice Biennale is so powerful that it is sometimes a goal for some artists. But I am considering it a step for the future.²³

And as Lee has embraced the furthering of new technologies to be utilised in his artistic production, the future couldn't be any less than dynamic. Also, as he states his work as a “step for the future”, it's evident that the challenges involved in interpreting Lee's work get us acquainted well enough to the currents of the future of contemporary art as it has started embracing technology more and more.

The contemporary mode of consumption and its fashionable leanings

Now, things take us further into the lines of the consumption of contemporary works of art. It's not purely limited to seeing them at galleries and museums and those atypical venues for contemporary art, but there is also that reality of the consumption of something being physically affixed to our own hands. This is what Guattari delineates as to how the enjoyment of something is contracted to a manner of possession.²⁴ Perhaps nowadays, if experiencing the work of art in a particular space and taking photos of it is not enough, one could avail an exhibition catalogue or a book of the artist. Another option would be to purchase the work but not all would be able to have this privilege. The other recent phenomenon is how the consumption of contemporary art treads the lines of its sartorial possibilities.

Before everything else, riding on the currents of art being interpreted in fashion, I think criticism will always play a crucial role to complement it. Meanwhile, I still feel strongly that this fashion-meets-art alliance falls under the paradigm of what Ben Davis refers to as “unsustainable contradictions” in which he treads these lines:

For art to function as an effective investment vehicle, it needs to increase in value steadily over a long period of time — decades. On the other hand, pop culture is by definition short-term culture, constantly changing and overwriting itself, the subject of explosive interest one second, a half-remembered curiosity the next. Mediating this tension is not impossible, but at a certain point, there is going to be some kind of breakdown.

Some such reckoning seems already to be happening in the case of Damien Hirst, whose recent works have disappointed when they hit the auction block — a fact which seems to stem from this very tension. “I think Hirst was a very good artist at the beginning,” Georgina Adam said, “but he has been a fabricator of luxury goods for a long time now”. While Hirst-ean theatrics may in the short term delight nouveau riche scenesters looking for crushingly obvious symbols of sophistication, it turns out that wedding your work to the conventions of mass fashion — which must of necessity constantly revolve — is not a great strategy for producing investment grade art.

If I were someone interested in contemporary art as an investment, nothing would chill me more than the fact that fashion brands are so obsessed with hooking themselves in to contemporary art.

Fashion and art have a likely leaning towards each other in which Paul Johnson expresses as:

In a sense, fashion has always played a role in art, especially in the long term. We have repeatedly seen how art systems become overelaborated, thus provoking a change in fashion: the elaborations are swept away by a new purity and simplicity which, in due course, as fashion changes once again, develop elaborations of their own [...] When art systems become so complex as to generate confusion rather than order, then the impulse to reimpose the discipline of simplicity is more than just fashion: it is self-preservation, part of the natural instinct of the human race to be in charge of its environment, rather than its helpless victim.²⁵

Addressing the contemporary multiplicities of Lee's soldiers operate on different levels operating from the ineluctable surface realities being presented by the hyperreal to the more tangible possibilities which enable them to be possessed by the spectator to further the appreciation of the work (or in another way of looking at it—to create more revenue for the artist).

So, in consequence, Lee's florid prints ending up on Samsonite's luggages is nothing new but it's quite a significant telling factor of the promiscuity of contemporary art. At one hand, it lives up to the iconoclastic tendencies of contemporary art that does not limit it to the confines of the museum or the gallery. It rather becomes more accessible with more tangible forms that lives up to globalisation and its consumerist-inclined handle.



Figure 10 – A valise from the Samsonite X Lee Yongbaek collaboration. KIAF 2012 (Korea International Art Fair), COEX, Gangnam-gu, Seoul, Korea © Gian Cruz.

Besides the Samsonite collaboration with Lee, the *Angel Soldier* series already holds on to a sartorial handle as it includes uniforms of florid actualities vividly dizzying and forming spectrums good for spectacle in this technology-obsessed times. And at one hand, it could also subtly signify the obsession of Korea with how it pioneer with its technological developments that extends to the production of things that touches even the way visual arts operate. As my visit at Lee's studio would be brought back from memory, I do recall those florid uniforms all over the place would be very appealing to try on and take on my chance to play an angel soldier. And so it goes, this only makes a work of art more endearing as it manifests in more tangible and at that, in more consumable bits.

Conclusion: contemporary is always in multiples

At the end of it all, I do not intend to suggest that the level of bringing down a work of art from its high-strung affixations with institutions and spaces for art to actualities enabling it to be more accessible to the public through being translated into consumable goods like clothing. This is simply to present that the contemporary in contemporary art is always promiscuous as it operates in multiples.

People have been arguing for long that fashion is not art but fashion motivates art heavily but the thing is we are in the age of the digital and the contemporary art so the flow of exchanges get more and more multi-faceted and multi-layered. As I have presented the different multiplicities operating in Lee's *Angel Soldier*, I have come about delivering to the reader the beauty of how the contemporary in art nowadays operates in multiples and how the spectator could contract different possibilities to his liking or even at that come up with his own set of contemporary possibilities.

NOTES

[...]: My own translation from the French.

1. "What is clearly valuable for politics, mainly at the moment of the end of myths, means commerce without limits, or the instalation of market economy." LACQUE-LABARTHE, Philippe.
2. YUN, Cheagab. *Lee Yongbeak. The Love is gone but the Scar will heal*. Top Process: Seoul, 2011.
3. MIN, Ines. Lee Yongbaek to represent Korea in Venice Biennale. *The Korea Times*: 03 out. 2010.
4. SMITH, Terry. Introduction: Contemporary Art Inside Out. In: *What Is Contemporary Art?* Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2009.
5. "The global art is found deligitimised at the profit of the global culture, when even if the global culture can reappropriate global art totally like the global art can reappropriate the global culture."

MOINEAU, Jean-Claude. *L'Art à l'ère de la globalisation*. Contre l'art global: pour un art sans identité. Clamecy, France: Éditions ère, 2007.

6. BELTING, Hans. *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*. *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Ostfildern, Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2007.
 7. Ibid.
 8. BOURRIAUD, Nicolas. *The radican*t. Berlin: Sternberg Press, 2009.
 9. RAJCHMAN, John. Aesthetic Possibilities: Lee Yongbaek's Angels. In: YUN, Cheagab. *Lee Yongbeak. The Love is gone but the Scar will heal...* Op. cit.
 10. For further reference, Nam June Paik would be a worthwhile further reading as he came before Lee Yongbaek. In this case, he could be seen as the predecessor to the makings of a global artist against the backdrop of contemporary Korean art. His embracing of new technologies at his time could be paralleled to the artistic practice for the last decade or more of Lee and how technology gets infused with artistic practice and how they pave way for delineating the contours what makes a global artist.
 11. "Contemporary art, it accords a lot of value at the exposition like an event, it is where he leaves a certain number of characters prompt foremost, it imposes then a definition of what must be art. Principally... then... yes, this is played in many blows by which the artists pass by the hand." THUPINIER, Gérard.
 12. "It's the time of the Saatchis, of the Pinaults... A lot of artists, a lot of works. A lot of the manifestations conform a lot to a fashion week where pseudo-transgressions entertain the bourgeois, it seems bohemian. Only the artists who dare present themselves like organised sellers of high-tech knick-knacks are championed." THUPINIER, Gérard.
- Art collectors have gained a sort of celebrity status especially with contemporary art Two of the frontliners would be Charles Saatchi and François Pinault who have in the process have become telling authority figures of who's who in contemporary art.
13. GROYS, Boris. *The Topology of Contemporary Art*. Available on: <<http://alfredcrucible.wordpress.com/2011/09/26/the-topology-of-contemporary-art-boris-groys-3/>>. Retrieved 26 Nov. 2013.
 14. This particular performance was shared with me by the artist with a video documentation in a studio visit I made together with colleagues from the National Museum of Contemporary Art, Korea some time in autumn 2012.
 15. PAPASTERGIADIS, Nikos. *Spatial Aesthetics: Rethinking the Contemporary*. Available on: http://www.networkcultures.org/_uploads/tod/TOD%235.pdf. Retrieved 26 Nov. 2013.
 16. POIRET, Dominique. Baptême de l'art à l'aéroport de Roissy. Published: 15 Jan. 2013. *Libération Next*. Available on: <http://next.liberation.fr/arts/2013/01/15/bapteme-de-l-art-a-l-aeroport-de-roissy_874256>. Retrieved 07 Jun. 2013.
 17. SMITH, Patti. *Just Kids*. Ecco: Nova Iorque, 2010. p. 65.
 18. GUATTARI, Félix. Cinema of Desire. In: *Chaosophy: Texts and Interviews 1972-1977*. Edited by Sylvère Lotringer. Translated by David L. Sweet, Jarred Becker, and Taylor Adkins. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2009.
 19. "The contemporay artist stands to be an "image builder", using Wim Delvoye's formula. Image is not a constrained field, on the contrary, it's an open field, in which modern techniques are increasing its own possibilities. Make images with the afore mentioned artists isn't to betray reality, but to establish reality." GRENIER, Catherine. *L'art contemporain est-il chrétien?* Nîmes, France: Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

20. Representing South Korea at the 54th Venice Biennale: Lee Yong-baek and his Art. Published: 22 Oct. 2010. *Art Radar Asia: Contemporary Art Trends and News from Asia and Beyond*. Available on: <<http://artradarjournal.com/2010/12/22/representing-south-korea-at-the-54th-venice-biennale-lee-yong-baek-and-his-art>>. Retrieved 11 Jun. 2013.
21. GUATTARI, Félix. *Cinema of Desire...* Op. cit.
22. In the essay *Cinema of Desire*, Guattari may go about cinema but with the promiscuity of contemporary art delving into multi-disciplinary contexts, it falls well within how contemporary art could be regarded as one that escapes or rather surpasses “dominant semiologies.
23. PARK, Min-young. Lee Yongbaek to represent Korea in Venice 2011. Published: 04 Oct. 2010. *Arts Council Korea*. Available on: <http://test.arko.or.kr/english/news/notice.jsp?NT_ID=143&flag=VIEW&SEQ_ID=132795&page=1>. Retrieved 10 jun. 2013.
24. GUATTARI, Félix. *Cinema of Desire...* Op. cit.
25. JOHNSON, Paul. *The Beginnings of Fashion Art. Art: A New History*. New York, NY: Harper Collins, 2003.

PRÁTICAS PATRIMONIAIS EM CIDADES E MUSEUS BRASILEIROS

Batalha de representações do patrimônio: o caso do tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei

O Sphan e o discurso sobre o estilo barroco na primeira metade do século XX

Memórias da Independência em anos de chumbo. Notas sobre a exposição comemorativa do sesquicentenário da Independência no Museu Nacional de Belas Artes – 1972

Marc Ferrez, Gilberto Ferrez e os álbuns que organizam o passado

Batalha de representações do patrimônio: o caso do tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei

Denis Pereira Tavares*

Recebido em 26/03/2013
Aprovado em 16/07/2013

Resumo

Pretendemos neste artigo assinalar a emergência de um campo de conflito em torno das fronteiras e formas de uso, apropriação e posse dos bens simbólicos da cidade de São João del-Rei. Nesse campo, os atores com projetos distintos de apropriação e uso da cidade disputaram o poder de definição dos objetos que poderiam ser legitimamente sancionados como “patrimônio” e, portanto, dignos de ser transmitidos às gerações futuras.

Palavras-chave

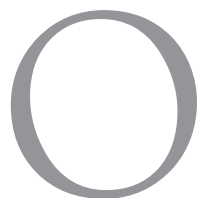
São João del-Rei, Sphan, Iphan, identidade nacional, patrimônio cultural.

Abstract

The present article intends to point out the emergence of a conflict area over borders and symbolic goods' forms of use, ownership and possession in São João del-Rei city. In this field, people with different projects of appropriation and use of the city have disputed the power of definition of the objects that could legitimately be sanctioned as “heritage” and thus worthy of being transmitted to future generations.

Keywords

São João del-Rei, Sphan, Iphan, National identity, Cultural heritage.



s objetos culturais selecionados para integrar o patrimônio legítimo não têm o mesmo poder de identificação para os diversos povos e grupos sociais.¹ Aliás, um mesmo corpo patrimonial pode encarnar múltiplos adjetivos e significados, inclusive antagônicos; capacidade que contribui para a ampliação das tensões e conflitos.² Os bens culturais, aparentemente comuns, são apropriados pelos grupos sociais de maneiras distintas e desiguais, fato que evidencia muito mais a cisão, a diferenciação e o embate entre esses grupos, do que propriamente a sua unificação.³ Nessa perspectiva, a produção do patrimônio depende da mediação de interesses e de acordos entre visões de mundo conflitantes, que precisam ser constantemente renovados, recriados e defendidos.

O patrimônio entendido como um fato social configura-se essencialmente em um “campo”,⁴ isto é, um espaço de disputa material e simbólica onde os grupos sociais lutam pelo poder de definição, nomeação e classificação legítima da herança cultural. No campo do patrimônio, por exemplo, estão localizadas as disputas tanto pela consagração quanto pela rejeição dos bens simbólicos do passado. Mais do que isso, está em jogo, nesse espaço, a hegemonia e o monopólio do direito de dizer o patrimônio, de interpretá-lo como legítimo ou legal.

Nesse campo, há atores profissionalizados no trabalho de “enquadramento” do passado.⁵ Eles se posicionam como verdadeiros “guardas de fronteiras” entre um domínio e outro no espaço, empregando seus capitais acumulados nas lutas pela imposição de uma determinada ordem de compreensão de bens simbólicos. No caso, esses atores, com modos diferenciados de apropriação, uso

*Mestre e Doutorando em História Social da Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: denistavares85@yahoo.com.br.

e significação dos legados do passado, entram em competição pelo direito de dizer a quem pertence determinado espaço particular e, principalmente, quem pode agenciar seus recursos materiais e simbólicos. Ao lutarem pelo poder de nomeação do patrimônio, estão disputando, antes de tudo, o próprio poder de enunciação pública da memória, trajetória e identidade de indivíduos e grupos que eles mesmos representam e se reconhecem no espaço social.

A partir de uma leitura em fontes variadas como jornais, ofícios, cartas, processos de tombamento, procedimentos e pareceres de intervenção em edificações urbanas, destacamos a emergência de um campo de conflito de representações acerca do devir da paisagem urbana de São João del-Rei (MG) entre os agentes sociais locais, que partilhavam do espaço de sociabilidade da Associação Comercial de São João del-Rei, e os técnicos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, responsáveis por levar a cabo as políticas federais de patrimônio. Tal campo expressa, portanto, a luta desses grupos pela interpretação, demarcação, classificação e apropriação de espaços simbólicos do passado legítimos na “histórica” São João del-Rei. Enfocamos o recorte temporal entre os anos de 1938 e 1967, pois compreende a fase inicial de implementação das políticas de preservação e salvaguarda dos chamados “documentos de memória e identidade nacionais”, empreendidas pelo Sphan. Nesse período, houve uma concentração das práticas de tombamento em Minas Gerais e os conjuntos urbanos de suas cidades setecentistas e oitocentistas passaram por uma espécie de regime especial de preservação, baseado no rígido controle das fachadas de suas edificações e nas sucessivas ações de conservação e restauro executadas pela instituição. É nesse contexto também que surgem os principais questionamentos e discordâncias acerca de quais bens materiais e simbólicos constituiriam o patrimônio cultural legítimo. Procuramos, por meio do estudo de caso do tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei, abordar não somente a produção das políticas de patrimônio, mas também a sua recepção, construção de sentido e interpretação por parte de seus usuários, no momento em que tais políticas entram no domínio público.

Quando direcionamos a escala de observação⁶ para a cidade de São João del-Rei, nos deparamos com uma intensa mobilização política dos setores locais, refratários ao tombamento integral do seu conjunto arquitetônico e urbanístico. A aplicação das normas e critérios de preservação do conjunto

urbano da cidade, ainda nos seus primeiros anos de implantação e, portanto, com suas fronteiras não tão bem delimitadas, provocou os ânimos e suscitou a reação dos diversos grupos sociais locais, passando pelas autoridades municipais, eclesiásticas, comerciantes, industriais, intelectuais, setores médios e, muito provavelmente, pelas camadas mais baixas da população são-joanense. Ao analisarmos os processos de recepção associados a essas ações de proteção e salvaguarda do conjunto urbano da cidade, verificamos uma resistência ou mesmo uma recusa à implantação das políticas de patrimônio, com estes grupos locais reivindicando, inclusive, o “destombamento” da cidade.

Nesse contexto de mobilização política, o espaço relacional da Associação Comercial de São João del-Rei se destacou como o eixo articulador das “vozes discordantes” do Patrimônio.⁷ Trata-se de um espaço de sociabilidade e discussão política e filosófica que reunia em seu núcleo autoridades municipais, eclesiásticas, industriais, comerciantes, intelectuais e setores médios da população são-joanense. Este espaço remete a uma perspectiva de grupo, a uma estratificação social específica na cidade, e seus membros mantinham afinidades quanto ao objetivo de dotar São João del-Rei de suportes e ajustes espaciais em conformidade com os preceitos modernos e se sentiam também responsáveis pelo desenvolvimento da cidade. A Associação Comercial assumiu um papel crucial nas tomadas de posições e nas decisões sobre o devir da cidade, porque conseguiu reunir estes diferentes agentes locais em torno de um programa comum, como assinalou o *Diário do Comércio*: “na momentosa questão entre o Sphan e a cidade, os são-joanenses se apresentam unidos e coesos na mesma causa, esquecidos das profundas divergências políticas e ideológicas em defesa de sua terra e do seu progresso”.⁸ A coesão política e a solidariedade dos grupos locais foi um fator determinante para o empoderamento desse movimento oposicionista. Nesse sentido, a Associação contou ainda com o apoio dos dois jornais mais expressivos em circulação, o *Diário do Comércio* e *O Correio*, como ferramenta de formação da opinião pública.⁹ Encontramos, portanto, a questão da preservação do patrimônio tornando-se assunto recorrente nas páginas destes jornais e adquirindo, inclusive, um status de enquête em seus espaços, o que implicou em uma maior sistematicidade e regularidade das notícias. Além das diversas matérias e enquetes publicadas nos jornais locais, que tornaram a questão da preservação um assunto recorrente, os membros da

Associação Comercial promoveram ainda a distribuição de manifestos contra o tombamento do conjunto urbano de São João del-Rei nos clubes e cafés, a circulação de abaixo-assinados, recolhendo as assinaturas dos cidadãos nas ruas e praças, e mantiveram uma constante troca de correspondências seja com os políticos da capital de Minas Gerais, no intuito de intermediarem a situação, seja com os agentes do Patrimônio, no sentido de se chegar a um entendimento entre as partes envolvidas.

Os grupos locais, no caso, indivíduos que partilhavam do espaço relacional da Associação Comercial de São João del-Rei, não economizaram esforços nesse campo de disputa pelo direito de dizer sobre as coisas e classificá-las. Eles travaram uma intensa batalha política no sentido de defender seus domínios, ideias e convicções. E se valeram de ferramentas políticas diversas para demarcar suas posições e relações sensíveis com os objetos, reivindicando, principalmente, serem consultados nesse processo de configuração de um “patrimônio cultural”.

Aliás, um elemento marcante desse conflito, relativo à implantação das políticas de preservação do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei, foi justamente o empenho desses grupos locais em dizer quais legados da cidade poderiam ou não ser incluídos no rol do “patrimônio histórico e artístico nacional”. Com isso, esses agentes sociais se colocam como “guardiões” que estabelecem os nexos entre herança cultural e sua transmissão. Posicionar-se como intérprete dos bens culturais da cidade significa, no jogo da luta política, se afirmar também como herdeiro legítimo que avalia a sua herança e decide quanto à sua conservação e/ou transformação no presente.

Entendemos que esse poder de escolha, classificação e significação do patrimônio, reivindicado por esses agentes sociais locais, poderia colocar em risco um dos pilares fundamentais da política federal de preservação: o estatuto do tombamento. Cabe destacar que nessa política marcada pelo autoritarismo, pois excluía a própria população dos processos decisórios de produção e gestão do patrimônio, o tombamento seria o único instrumento de reconhecimento e, ao mesmo tempo, de instituição de “valor cultural”.¹⁰ Nessa ótica, a “autenticação” do bem cultural como patrimônio viria única e exclusivamente dos especialistas do âmbito da “academia Sphan”,¹¹ mais exatamente dos membros do seu Conselho Consultivo. Nessa conjuntura, o Estado assume o papel de “produtor de cultura” e toma decisões unívocas

e ortodoxas à revelia dos próprios habitantes dos conjuntos tombados. Um sintoma disso é que os tombamentos dos conjuntos arquitetônicos e urbanísticos mineiros não apresentam maiores justificativas que não estejam ancoradas em grandes abstrações como a “excepcionalidade” e “autenticidade” dos sítios históricos. Nas palavras de Leonardo Barci Castriota, “o Estado assume a condição de ‘guardião local’ e o morador passa a ser visto como opositor da preservação e um virtual transgressor”.¹² Portanto, a recusa ou contestação desse patrimônio pesaria como um ato de subversão das regras estabelecidas, sendo, então, passível de sanção. Desse modo, os grupos locais lançavam um forte desafio a essa política de preservação, já que reclamavam participar do próprio processo de configuração do patrimônio, tornando-se assim “intérpretes” do legado que reivindicavam como seu, seja junto ao Estado, seja em oposição a ele.

Verificamos então uma disputa simbólica entre os “intérpretes culturais” locais e os agentes da instituição federal de preservação, no sentido de impor uma determinada ordem de compreensão dos bens simbólicos da cidade. Nesse campo de disputa pelo significado dos objetos, categorias como “história”, “memória coletiva”, “patrimônio”, “arte”, “monumentalidade”, “excepcionalidade” etc., estiveram em jogo.

Ao atentarmos para as representações de “história” e de “patrimônio” veiculadas por esses dois grupos em disputa, percebemos que os legados de uma mesma cidade tomam significados diferentes. Nesse caso, pensamos que o acirramento desse conflito esteve centrado no desentendimento quanto ao próprio sentido de “história” e de “patrimônio” defendido por esses dois grupos, que articulavam e se apropriavam destas categorias de maneiras distintas.

De um lado, observamos que as representações patrimoniais dos grupos locais estiveram pautadas em uma temporalidade histórica moderno-iluminista, isto é, uma temporalidade marcada pela crença na razão e no futuro, fundada na linearidade. Essa perspectiva, que articula passado, presente e futuro em um processo linear, legitima a mudança como símbolo da marcha da humanidade em direção à liberdade, progresso e civilização. A mudança é então desejada, pois reforça a ideia de que a civilização evolui por meio de saltos qualitativos rumo ao futuro.

Dito isso, encontramos entre os grupos locais uma noção cívica, moral e “tradicionalista” de patrimônio em consonância com a concepção clássica de

história dominante na Europa desde o Renascimento até o Iluminismo, que “privilegiou a reunião de histórias excepcionais, extraordinárias, exemplares, em suma, capazes de fornecer orientação e sabedoria, em uma direção ética e pedagógica”.¹³ Entre os agentes sociais locais, essa concepção toma a seguinte forma: apenas os bens simbólicos que denotam um passado “monumental”, “exemplar”, dos “grandes feitos” e que se relacionam com o “panteão local” constituem a história de São João del-Rei e, por isso, são passivos de preservação como legados do passado que estabelecem os nexos entre continuidade e mutações, servindo como balizas para iluminar os projetos de futuro.

De outro lado, os intelectuais do Sphan partilhavam de alguns elementos dessa temporalidade moderno-iluminista. Mas com uma diferença marcante: eles concebiam a história como um processo inexorável de destruição, fragmentação e perda dos bens culturais da nação. Nessa perspectiva, os bens “únicos”, “autênticos” tendem a desaparecer com os perigos decorrentes da reprodutibilidade técnica e com a transitoriedade de valores próprios da modernidade. As narrativas preservacionistas oficiais procuram, então, a partir dessa ideia da perda, apontar para as consequências dos processos de industrialização, urbanização e progresso sobre o “patrimônio nacional”.¹⁴

Enquanto as representações patrimoniais dos grupos locais demarcam uma leitura regionalista e “tradicionalista”, o Sphan partilha de uma noção mais “abrangente” de patrimônio, que combate os regionalismos por meio da promoção de uma imagem coesa e homogênea da nação que diz ultrapassar as posturas sentimentais, românticas, morais, e/ou nostálgicas.¹⁵ Esse “patrimônio nacional”, assentado em critérios de seleção como os de autenticidade, excepcionalidade, uniformidade e harmonia do sítio urbano, representaria a própria ideia da unidade substancial dos brasileiros em um todo unitário e tendencialmente harmônico.

O *Diário do Comércio* publicado no dia 24 de maio de 1946 reivindicava a redução da área tombada na cidade e dizia que as razões para tal reclamação eram as de ordem econômica, higiênica, de progresso e, inclusive, histórica. “Estes senhores [técnicos do Serviço de Patrimônio] pouco conhecem o nosso interior e sua história antiga.”¹⁶ Esta publicação evidencia, portanto, a carga subjetiva e os valores conflitantes de uso, apropriação e significação que permeiam o processo de configuração de um patrimônio. Como os artefatos

não têm valor imanente, eles carecem sempre de interpretação, significação e explicação por parte de seus usuários.¹⁷

Nesse contexto de luta de representações pelo monopólio da fala legítima sobre o passado de São João del-Rei, um tema recorrente difundido pela imprensa foi que os são-joanenses sabiam avaliar o seu próprio legado: “Muito antes do ‘Patrimônio’ ser instituído no Brasil, já o são-joanense cuidava com carinho das obras de arte.”¹⁸ José Belline dos Santos, historiador local e diretor de redação do *Diário do Comércio*, em correspondência enviada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, tocou justamente nesse ponto de que os são-joanenses têm zelo e amor às “coisas do passado”, sabendo avaliar e conservar o patrimônio herdado das gerações pretéritas.¹⁹

“Não somos iconoclastas, nem estamos atacados de tal insanidade para por abaixo todas as velhas construções da cidade. É uma injustiça que nos arroga, atribui-nos uma fúria destruidora, chocante e aberrante dos cuidados dispensados aos nossos monumentos durante quase dois séculos.”²⁰ Por meio desse desabafo, José Belline reivindicava o reconhecimento dos habitantes da cidade como únicos defensores do seu legado. Este porta-voz dotado do direito de falar e agir em nome dos interesses locais procurava ainda resguardar a sua imagem e a dos grupos sociais os quais ele representava contra o estigma de vândalos destruidores do patrimônio nacional, tendo em vista que os interesses divergentes à patrimonialização eram logo estigmatizados e combatidos no debate público. “Os Senhores do Patrimônio, na imprensa, em entrevistas e em discursos, nos atiram epítetos de ignorantes”,²¹ comentou o jornalista e industrial Mozart Novaes. O estigma é acionado então como uma estratégia política para desqualificar e retirar a legitimidade da fala do “outro”.

De acordo com Domingos Horta, professor do Colégio Santo Antônio, o Serviço de Patrimônio tinha uma única finalidade em São João del-Rei, a de ser o guarda das suas tradições históricas e artísticas, de seu passado opulento e glorioso. Porém, ele considerava que o órgão já vinha perdendo esse objetivo, uma vez que estaria impedindo “a demolição de pardieiros que não tem nenhum valimento para a História, nem para a Arte”.²² Suas palavras questionaram então os próprios critérios de seleção, classificação e inclusão dos bens edificados da cidade no cânon do “patrimônio nacional”.

Mozart Novaes, redator de *O Correio*, foi mais além quanto à finalidade do Sphan para a cidade. Para ele, desde quando começaram os embargos na

execução de obras públicas e particulares essa instituição tornou-se “anacrônica” por sua orientação “obsoleta” e “prejudicial”. Nessa perspectiva, a instituição de preservação estaria desvirtuando as datas, os fatos e os acontecimentos históricos da cidade: “Essa gente atrabiliária, apoiada em terreno resvaladiço, forçando o conceito artístico e desvirtuando os fenômenos históricos, foge da realidade para os domínios da fantasia.”²³

Quando Mozart Novaes diz que a instituição de preservação tornou-se “anacrônica”, ou seja, avessa aos usos e costumes do tempo correspondente, ele reivindica também um sentido à história, um ordenamento “objetivo” e “absoluto” do tempo social. Quando sinaliza ainda que essa instituição estaria desvirtuando a história da cidade, ele se posiciona como um “guarda de fronteira” que entra em luta pela defesa do passado e da memória “apropriada” da cidade.

Percebemos então que os bens patrimoniais são motivo de disputa e podem opor grupos que lutam pelo poder de seleção e consagração desses bens no espaço público. Certos indivíduos e grupos pretendem assenhorear-se da significação passado. Eles se empenham no trabalho de organização e enquadramento da memória coletiva, criando unidade naquilo que está disperso e dividido, destacando os grandes heróis, os grandes feitos, seus vestígios materiais e simbólicos, seja como mecanismo de reforço dos laços de coesão e de promoção das referências comuns, seja como recurso para distingui-los dos “outros”. Nesse caso, o patrimônio configura-se como ferramenta estratégica para a afirmação das diferenças entre os grupos sociais.

Consideramos, portanto, esse esforço dos grupos locais em dizer o que é e, ao mesmo tempo, o que não é patrimônio, basicamente como um esforço de autodefinição do patrimônio como aquilo que lhes orienta e lhes confere personalidade. Suas queixas trazem à tona a problemática da representatividade do “patrimônio nacional”, qual seja: este patrimônio representaria a quem?

Uma ideia mobilizada pela imprensa, nesse contexto de luta de representações, afirma que a “terra pertence à geração que nela vive” e, por isso, os próprios são-joanenses tinham o direito de decidir sobre seu legado, avaliando os objetos que entram e os que ficam de fora da memória coletiva: “Será possível que todos os são-joanenses, mesmo os mais cultos e mais ufanos de sua terra estejam atacados de incompreensão e que só os técnicos do patrimônio estejam certos?”²⁴ Nessa perspectiva, os grupos locais reivindicavam

o direito de interpretação, definição e classificação do “patrimônio legítimo” da cidade de São João del-Rei.

Dando prosseguimento à série de questionamentos contra o tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei, Guilherme Luiz Guedes, servidor da Prefeitura Municipal, reiterou justamente a ideia de que é preciso distinguir o que é de fato “histórico” ou “artístico”, de “velharias inúteis que só prejudicam a cidade em sua estética e em seu governo”.²⁵ E acrescentou, na publicação seguinte, que o Serviço de Patrimônio em São João del-Rei se mostrava como órgão “mistificador”, pois não compreendia as próprias tradições locais:

Ora, todos sabem que o Sphan é uma das primeiras criações do falecido ‘Estado Novo’. Nasceu em 30 de novembro de 1937. (...) Não seria agora que iríamos tolerar a tutela de indivíduos sem nenhum conhecimento de nossas tradições e de sua projeção na História do Brasil, que, sem ao menos apelar para os conhecedores de nossas verdadeiras relíquias artísticas e históricas, vêm, numa demonstração insofismável de sua ignorância, procurando conservar abomináveis velharias.²⁶

Nessa batalha de definições do “patrimônio legítimo”, o passado tornou-se “lugar de disputa”, e o discurso de Guilherme Luiz Guedes procurou demarcar uma fronteira simbólica que separava “nós”, guardiões do passado local, em oposição a “eles”, agentes “mistificadores” desse passado. Nessa linha de pensamento, se “eles” desconheciam as próprias tradições do “lugar”, guardada por seus praticantes, então também não possuíam autoridade para legislar sobre os seus domínios. E, mais ainda, essa autoridade estava sendo contestada, no entendimento de Guedes, por se tratar de um órgão criado durante a ditadura do Estado Novo e que, portanto, carregava consigo os rudimentos do autoritarismo desse regime.

O campo do patrimônio é uma “arena” na qual há combates e enfrentamentos declarados. A estrutura desse campo depende em cada momento do estado das relações de força entre os jogadores, das suas posições e das estratégias e “trunfos” acionados no espaço do jogo. Dito isso, pensamos essa associação entre a imagem do Sphan e o autoritarismo estadonovista como um “trunfo” usado pelos grupos locais nesse contexto de luta simbólica pela transformação das relações de força no interior do campo.

E no momento em que esse paralelo Sphan/ditadura foi universalizado, entrando no domínio público, deixou a instituição do Patrimônio com o flanco exposto a inúmeros ataques.

Verificamos os atores locais demarcando suas posições e reclamando o poder de seleção do que é ou não “memorável” no espaço público. Nesse caso, a própria competência exclusiva do Sphan de classificar e consagrar os bens culturais da cidade entrou em discussão, e a “excepcionalidade” dos objetos, uma das categorias-chave das narrativas preservacionistas oficiais, tornou-se lugar de disputa.

No campo de luta pelo “patrimônio legítimo”, encontramos também os agentes do Serviço do Patrimônio exercendo seu poder de réplica e reafirmando suas posições no sentido de assegurar o monopólio dos critérios de seleção e classificação dos objetos.

Os arquitetos Lúcio Costa e Alcides da Rocha Miranda, por exemplo, em parecer favorável ao tombamento do sobrado à Praça Severiano Resende, certificaram que o mesmo constituía uma obra de “excepcional valor artístico”. Segundo estes, ainda que os impugnantes negassem tal valor, o sobrado deveria ser conservado, por se tratar de um exemplar da arquitetura tradicional ainda remanescente do século XIX, tido como “como padrão de construção altamente expressivo do que foi a arquitetura civil em São João del-Rei nos meados do último século, caracterizada principalmente pela profusão ornamental e pelo ar festivo das fachadas.”²⁷ Nesse caso, o “valor estético” da edificação é ressaltado como motivo crucial para a sua inclusão no canto do “patrimônio nacional”.

Pedro Calmon, político e historiador, que ocupou o cargo de conservador do Museu Histórico Nacional, se valendo do parecer técnico de Lúcio Costa e Alcides da Rocha Miranda, acrescentou que somente o corpo de especialistas do Sphan poderia arbitrar sobre os valores que conformam o “patrimônio histórico e artístico nacional”.

Considerando que é da competência exclusiva e soberana do Sphan dizer do valor histórico ou artístico dos bens existentes no território nacional, determinando-lhe a inscrição no competente Livro do Tombo, com recurso, apenas, para este Conselho; considerando que o imóvel de que se trata, é citado, de há muito, pelos especialistas, como de excepcional valor artístico, tendo sido,

mesmo, indicado, no ‘Documentário Arquitetônico’, do sr. José Wasth Rodrigues [especialista em história colonial], como possível modelo da maioria das casas da cidade, o que constitui uma das principais características das obras de arte, em matéria de construção.²⁸

Afonso Arinos de Melo Franco, jurista e historiador, apresentou um parecer que corroborou as versões anteriores de que o sobrado em questão constituía uma obra de “excepcional valor” artístico e histórico. Para ele, o “critério de classificação” dos bens patrimoniais é uma questão eminentemente técnica, assunto em que o Sphan exerce exatamente a sua autoridade: “não hão de ser interessados desconhecedores dos rudimentos do problema, que venham oferecer, no caso, palavras que mereçam consideração”. Se reportando ao ambiente de conflito em relação à implantação das políticas de patrimônio em São João del-Rei, afirmou que se criou na cidade uma “atmosfera crítica e vexatória” para o Sphan, identificado como o seu maior inimigo. E acrescentou ainda que a “faculdade de tombamento” dos conjuntos urbanísticos nunca tinha sido posta em dúvida antes e, portanto, cabia aos técnicos daquela repartição defendê-la com todo empenho, resguardando assim a legitimidade do próprio Decreto-Lei nº 25/1937:

Meu voto, pois, senhores membros do Conselho é (...) no sentido de que se mantenha o tombamento. O Sphan está jogando nesta questão uma cartada decisiva. Dificilmente se dará, de novo, um desrespeito tão brutal à legislação que ele é obrigado a defender, com o agravante da autoridade municipal que se coloca entre os infratores. Qualquer transigência de nossa parte, qualquer curvatura aos processos de intimidação de que somos objeto, corresponderia, na minha opinião, à deserção de um dever.²⁹

As ações impositivas do Sphan desembocaram em uma série de discordâncias e conflitos entre atores locais e gestores do Patrimônio. Segundo Sylvio de Vasconcellos, arquiteto e chefe do 3º Distrito do Sphan, que correspondia a Minas Gerais, essas discordâncias e conflitos decorriam de “incompreensões”, inclusive de autoridades municipais e eclesiásticas, quanto à própria finalidade do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O conflito começa, nas palavras de Vasconcellos, pela definição do que é ou não importante “no quadro da nossa civilização material,

exercida por quem não dispõe de elementos suficientes de informação a respeito”. No seu entendimento, nem sempre as autoridades e a população local aceitam as restrições visando a conservação dos conjuntos urbanos, “achando sempre que nenhuma importância tem uma casinha a mais ou a menos, de um beco, de uma capela secundária, etc.” E se colocam em oposição às medidas que visam proteger e resguardar a “harmonia” e a “ambiência” estética dos conjuntos tombados, “perturbando” assim a soma de seus elementos componentes.³⁰

Observamos os agentes da “Academia Sphan” afirmando um status estritamente técnico no sentido de resguardar os critérios de descrição e classificação dos objetos. Encontramos também uma reação imediata desses agentes quando outras formulações discursivas entram no domínio público questionando tais critérios e reivindicando o poder de interpretação do patrimônio. Nesse caso, a emergência de críticas às ações impositivas do Serviço do Patrimônio é rapidamente combatida e estigmatizada no debate público. Em última instância, seus técnicos figuram nos enunciados como os únicos “capacitados”, empossados do poder de atestar e consagrar os bens culturais, enquanto os setores da sociedade civil não passam de “ignorantes” que desconhecem os domínios da “arte”, da “história” e do próprio “patrimônio”, por isso, se voltam contra o “interesse coletivo”, contra a “causa nacional da preservação”. Como destacamos, a estigmatização da fala do “outro” é acionada, portanto, como um “trunfo” na luta política pela imposição de uma determinada ordem de compreensão do mundo social.

A naturalização e universalização do patrimônio constituíram, então, as peças-chave dos discursos oficiais dos agentes da “academia Sphan”, tendo implicações cruciais nas ações de proteção dos bens culturais no Brasil. Essas ações estiveram marcadas pela rotinização dos critérios de seleção de quais bens mereceriam receber cuidado especial do Estado, por meio do tombamento e restauro, e quais bens seriam, portanto, alvo de esquecimento, sendo relegados da “consagração” oficial.³¹

Como assevera Márcia Chuva, o sucesso desse projeto empreendido pelo Sphan, dependia, fundamentalmente, da conjugação de esforços entre instituição de preservação, administração estadual e poderes locais – autoridades municipais, eclesásticas, intelectuais e segmentos da população local – em favor da “causa” do patrimônio. Como vimos, indivíduos e grupos com

projetos de uso e apropriação do espaço concorrentes ao do Sphan poderiam impor sérios limites às práticas de conservação do “patrimônio histórico e artístico nacional”. Além disso, o Serviço de Patrimônio se deparava com outros desafios como a escassez de recursos financeiros e de técnicos suficientes que lhe garantisse uma atuação efetiva em todo território nacional, contando então com o apoio e a cumplicidade dos proprietários dos imóveis tombados. Desse modo, em várias situações os intelectuais do Sphan tiveram que tecer alianças, redes de relações e negociar a conservação e gestão dos bens patrimoniais com os poderes locais. Eles foram desafiados então a por em ação uma diplomacia política no sentido de equacionar os conflitos. Para exercer a hegemonia – estabelecer liderança moral, política e intelectual – da classificação dos objetos, eles tiveram ainda que encontrar um certo grau de ajustamento entre interesses antagônicos e fazer concessões a projetos concorrentes. Mesmo assim, essas redes de solidariedade em favor da causa da preservação poderiam não surtir o efeito esperado.

Os grupos locais criaram, inclusive, um comitê como canal de mediação das posições e dos interesses locais frente ao Sphan: o chamado “Comitê Patrocinador das Aspirações de São João del-Rei”. Este comitê dispôs da publicação de manifestos como parte de seu arsenal de combate e como ferramenta de mobilização da opinião pública em torno dos projetos locais. O manifesto intitulado *Ao Povo*, que circulou na cidade entre os meses de março e novembro de 1946 e foi encaminhado ao governador do Estado de Minas Gerais, transformou o “patrimônio nacional” em objeto de contestação pública. O manifesto avaliou a atuação do Sphan na cidade como severa, intransigente e marcada pelo “excesso de zelo”, condenando São João del-Rei a viver à margem do progresso. De acordo com este manifesto, os representantes oficiais do Patrimônio tinham uma “mentalidade misoneísta”, isto é, hostil à mudança e à inovação da ciência e da técnica, entrando assim em conflito com a própria “mentalidade” dos grupos locais.

Dizer que “eles” têm mentalidade “misoneísta” enquanto “nós” somos “progressistas” é disputar um jogo de poder no âmbito da própria linguagem. Como se sabe, os indivíduos e grupos travam suas batalhas no âmbito dos signos, significados e representações de categorias no mundo social. Eles concorrem então pelo poder de “denotação”, ou seja, aquele poder de dizer sobre as coisas e classificá-las.

Os manifestos, quando entram no domínio público, pretendem não somente informar, mas, sobretudo, conduzir à ação política, intervindo assim na própria realidade do mundo social. Aliás, os discursos têm como objetivo produzir certos efeitos em seus receptores. E os manifestos pretendem então estruturar as práticas sociais por meio de seus discursos imperativos que encorajam e inspiram os indivíduos e grupos a perseguirem seus interesses políticos desejados.

Nesse clima de mobilização da opinião pública, o “Comitê Patrocinador das Aspirações de São João del-Rei” passou a reivindicar junto aos técnicos do Serviço do Patrimônio o estabelecimento de um perímetro preciso da área tombada, indicando precisamente as zonas, ruas, praças, travessas, prédios, etc. que estariam incluídos no tombamento, de forma a orientar os empreendimentos e as práticas de agenciamento sobre a paisagem da cidade. Buscava-se uma mediação entre as partes conflitantes por meio da delimitação de uma área que compatibilizasse preservação do patrimônio e desenvolvimento urbano. O perímetro seria então fruto de concessões mútuas entre projetos de cidade concorrentes. O comitê procurou trabalhar em duas frentes de batalha, a da negociação e a da luta política. Nessa arena, seus membros se empenhavam tanto, de um lado, em obter a (re)definição do tombamento, quanto, de outro lado, cogitavam o próprio “destombamento” da cidade. “Depressa, depressa, srs. do Sphan, com a redução da área tombada ou até com a desapareição do tombamento!”³²

De acordo com Rodrigo Melo Franco de Andrade, criou-se, em São João del-Rei, uma situação “inquietante e crítica”, uma “campanha intensa e agressiva” movida contra o Sphan.³³ Essa constatação de que os grupos sociais locais empreenderam uma verdadeira campanha de mobilização da opinião pública – o que implica em um certo grau de meticulosidade, organização e articulação desses atores políticos – vai na mesma direção da versão de Afonso Arinos de Melo Franco, quando ele afirma que se criou na cidade uma “atmosfera crítica e vexatória” para o Sphan, identificado como o seu maior inimigo. Ambas as versões nos oferecem um panorama privilegiado da dimensão do conflito em torno da definição de um patrimônio em São João del-Rei. Como destacamos, os grupos locais não economizaram esforços nessa luta pelo direito de dizer sobre os objetos e classificá-los. Eles investiram todos os seus capitais acumulados e se posicionaram como

“guardas de fronteiras” entre um domínio e outro do espaço no sentido de fazer valer seus projetos, valores e concepções políticas.

Percebemos também no discurso de Rodrigo Melo Franco um certo desencantamento em relação à manutenção das características “tradicionais” do sítio urbano da cidade. O tom da correspondência endereçada ao diretor da redação do *Diário do Comércio*, José Belline dos Santos, sinaliza, portanto, esse momento de desgaste da relação entre a instituição e os setores locais:

[...] já me encontro bem ciente e consciente de que a opinião unânime ou quase unânime da população dessa cidade é apaixonadamente favorável à demolição do sobrado do Largo Tamandaré, ao alargamento da rua Direita no trecho correspondente ao Passo, à demolição de todas as edificações antigas e em mau estado de conservação aí existentes, do mesmo modo que é, coerentemente, hostil a esta repartição. Não tenho dúvida a esse respeito nem alimento ilusão alguma sobre a possibilidade de impedir que o Prefeito e a população de São João del-Rei ponham abaixo todas as velhas construções da cidade, quando assim entenderem, a despeito da Constituição, do Código Penal e de quaisquer decretos-leis. Se for isso, se é isso a aspiração geral da cidade, nada poderá, sem dúvida, obstar à sua realização.³⁴

Suas palavras revelam ainda os limites do poder regulador do Estado quando não há um grau de acordo mútuo, ou quando os mecanismos de mediação entre visões de mundo conflitantes fracassam.

Tendo em vista as sucessivas reações dos setores locais à aplicação das normas e critérios de conservação dos imóveis estabelecidas pelo Sphan e a sua insatisfação pública com o tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei, bem como o desencantamento da própria instituição em obter a preservação das características “tradicionais” da cidade, o perímetro de preservação do centro histórico da cidade, instituído em 28 de novembro de 1947 (Processo 0068-T-38), soou naquele momento como um ajustamento entre as partes conflitantes, como um acordo envolvendo concessões mútuas.

O critério usado por Alcides da Rocha Miranda, arquiteto do Serviço de Patrimônio encarregado da delimitação do perímetro, foi no sentido de incluir no perímetro apenas os grupos de casas e monumentos que desta-

cassem uma perspectiva de “unidade” e “harmonia” do conjunto arquitetônico. O perímetro do tombamento se concentrou, portanto, em áreas com predominância de edificações do século XVIII, no sentido de manter uma certa “ambiência” estética de cidade “tradicional” ou “pitoresca”. Ele deixou de incluir as “edificações isoladas”, já que destoavam do seu critério de “unidade”. Ademais, não considerou, por exemplo, todo o conjunto que margeia o lado direito do Córrego do Lenheiros, como a rua Hermílio Alves, a rua Ministro Gabriel Passos, a avenida Tiradentes, dentre outras, provavelmente, por se tratar de um trecho com predominância de edificações ecléticas, estilo relegado da “consagração” oficial. Esse perímetro de tombamento também não tratou de articular políticas de preservação com projetos de desenvolvimento urbanísticos mais gerais.

Entendemos que o perímetro de tombamento significou um duro golpe sofrido pela instituição federal de patrimônio, já que ela teve que rever seus próprios critérios e, a partir de então, desconsiderar o tombamento integral do conjunto urbano da cidade, instituído em 1938. Nesse caso, houve significativa redução do demarco da área preservada.³⁵

Contudo, se por um lado o perímetro de tombamento foi fruto da negociação entre as partes conflitantes, por outro, podemos inferir que na prática cotidiana esse “acordo formal” não foi efetivado tal qual o projeto de Alcides da Rocha Miranda, que resultou no processo de tombamento 0068-T-38.

Os próprios técnicos do Patrimônio tinham dúvidas se os poderes locais realmente observavam o perímetro de tombamento. Como o Sphan não possuía um escritório técnico na cidade, sendo este implantado somente no final da década de 1970, apenas o engenheiro Artur Arcuri (representante do 3º Distrito do Sphan, que correspondia a Minas Gerais), ficava responsável pela inspeção periódica do conjunto urbano local. Havia, portanto, obstáculos na comunicação entre o técnico, a regional de Belo Horizonte e a administração central do Sphan no Rio de Janeiro. Como resultado dessa dificuldade de comunicação, os próprios critérios de conservação dos bens urbanos se divergiam internamente. Sylvio de Vasconcellos, por exemplo, informou a Rodrigo Melo Franco de Andrade que o sistema de aprovação de reformas e de introdução de casas novas adotado por Artur Arcuri parecia muito liberal, o que propiciaria a “perturbação” da “unidade” do conjunto. Aliás, no mesmo escritório, Sylvio de Vasconcellos reconhecia não ter mais espe-

rança de “obter a preservação da arquitetura civil local, já bastante alterada e sob constante progresso e valorização da cidade”.³⁶ Assim, aos poucos os técnicos da instituição iam admitindo a tal perturbação estética do conjunto e, com isso, tornando mais flexíveis as normas e critérios de preservação do “patrimônio nacional”.

Mesmo assim, o estabelecimento do perímetro de tombamento não significou a trégua definitiva da luta política em torno da definição do patrimônio legítimo de São João del-Rei. No ano de 1959, Nelson Lombardi, presidente da Câmara Municipal de São João del-Rei, solicitou, junto ao Sphan, a revisão do perímetro de tombamento da cidade. O seu intento era que o tombamento se restringisse a monumentos pontuais e não a logradouros inteiros conforme estabelecia esse perímetro.

A negativa da revisão do perímetro de tombamento não foi impedimento para que o comerciante Chafick Haddad iniciasse a demolição, em 1961, do seu casarão localizado à rua Artur Bernardes e Marechal Deodoro. Começada a demolição, ele encaminhou ainda um pedido de cancelamento do tombamento do casarão diretamente ao então presidente da República, Jânio Quadros. Segundo Haddad, os custos da reforma eram elevados e o Serviço do Patrimônio não apresentava maiores soluções para o problema. E argumentou, ainda, à luz do Decreto-Lei n° 25/1937, que na falta de providências o proprietário poderia requerer o cancelamento da coisa tombada.³⁷

As tentativas de demolição e/ou as resistências à reforma dos imóveis constituíram-se em estratégias acionadas pelos proprietários como forma de questionamento do valor de “patrimônio nacional” atribuído ao bem tombado. As demolições, via de regra, eram empreendidas aos poucos, de modo encoberto e sem deixar maiores pistas. Elas poderiam variar desde a retirada de telhados e exposição do imóvel à ação do sol e da chuva, abalo nas vigas e pilares de sustentação, até incêndios encomendados. O resultado disso é que os imóveis se encontravam em um estado avançado de ruína, inviabilizando assim a sua reforma tanto pelo proprietário, que se negava a arcar com os custos da obra, quanto pelo Sphan, que não dispunha de recursos suficientes para a prática de conservação em todo o território nacional.

Sylvio de Vasconcellos constatou que a área tombada estava “ilhada” enquanto todo o resto se modificava livremente. Com isso, esta área, por se tratar também do centro comercial da cidade, sofria pressões da periferia,

em constante expansão. No seu entendimento, o conjunto urbano de São João del-Rei já tinha sido “perturbado” e tinha perdido as suas características “tradicionais”, “autênticas”: “A despeito de todo esforço da Repartição, não há dúvidas que a área tombada não conserva mais características que justifiquem seja considerada monumento nacional.”³⁸ Nesse caso, o conjunto havia sido “contaminado” com as recorrentes “descaracterizações” das fachadas dos imóveis e introdução de sobrados “vulgares”, “sem valor arquitetônico”, perdendo a sua “aura”, a sua “autenticidade”. Ainda assim, a anulação do tombamento de São João del-Rei não seria a melhor saída, avaliou ele, pois traria consequências imprevisíveis às outras cidades brasileiras também com seus conjuntos urbanos tombados. A medida encontrada seria, portanto, manter o tombamento existente, mas limitando-se as restrições aos edifícios vizinhos dos monumentos específicos, por meio do controle da altura desses edifícios.

O parecer de Sylvio Vasconcellos evidencia, portanto, o desgaste e o desencantamento dos técnicos do Patrimônio em obter a preservação da “unidade” e “autenticidade” estética do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei, diante dos sucessivos pedidos de “destombamento” e das pressões pela transformação da paisagem urbana da cidade. As medidas adotadas foram somente paliativas e, de todo modo, ineficientes para garantir a preservação da “unidade” desejável do conjunto, expondo assim as próprias brechas, inflexões e limites do projeto de patrimônio do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Aliás, os resultados das políticas de preservação apresentam sempre um certo grau de imprevisibilidade e podem não obter sucesso junto a seu público. Como assevera José Reginaldo Gonçalves, o trabalho de construção de identidades e memórias coletivas pode, de vários modos, não se realizar.³⁹

Em suma, a partir desse campo de disputa pela seleção e nomeação do patrimônio legítimo da cidade de São João del-Rei, percebemos que o processo de escolha e conservação de objetos no espaço social expressa sempre os valores, as apropriações, os usos, os projetos e as relações sensíveis de indivíduos e grupos que os reivindicam no presente como ícones de suas próprias posições, trajetórias e identidades nesse espaço. Aliás, não somente a configuração de patrimônios engendra distintas apropriações e construções de sentido, mas também um aspecto marcante do “espacial” é a possibilidade

de (co)existência de multiplicidade de leituras e narrativas.⁴⁰ Os patrimônios comunicam, sobretudo, valores, ideias e identidades, orientando e conferindo sentido às próprias experiências sociais. A negociação de significados e valores entre sociedade e Estado constitui, portanto, uma peça fundamental no processo de configuração e salvaguarda desses patrimônios. Mas, de qualquer forma, os acordos são sempre recursos provisórios que precisam ser continuamente renovados, recriados e defendidos, e podem, inclusive, ser deslocados nas disputas políticas, nas “guerras de posições”.⁴¹ Nesse caso do tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei, os acordos se mostraram ineficientes quando mundos sensíveis, isto é, práticas distintas de apropriação e uso entraram em disputa pela interpretação da herança cultural “legítima” da cidade.

NOTAS

1. BATALLA, Guilherme Bonfil. Nuestro patrimonio cultural: um labirinto de significados. In: FLORESCANO, Henrique (Org.). *El patrimonio cultural de México*. México: Fondo de CulturaEconómica, 1993.
2. CHAGAS, Mário. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freire e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Minc/Ibram, 2009.
3. CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Nacional*. Brasília: Iphan, n. 23, 1994.
4. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
5. POLLAK, Michael. Memória, silêncio, esquecimento. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n° 3, 1989. p. 3-15.
6. LEPETIT, Bernard. Arquitetura, geografia, história: usos da escala. In: *Por uma nova história urbana*. São Paulo: Ed. USP, 2001.
7. Utilizamos esta palavra com a inicial maiúscula para nos referir ao Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
8. Em defesa do povo são-joanense. *Diário do Comércio*, 23 jun. 1946, n° 2480.
9. Estes jornais constituíram um lugar de fala sobre a cidade, divulgando representações políticas e participando efetivamente do debate e formação da opinião pública. Eles estiveram vinculados diretamente à Associação Comercial de São João del-Rei e procuraram conferir legitimidade e coesão aos projetos políticos de seus membros.
10. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n° 21, 1998.
11. De acordo com Mariza Veloso Mota Santos, o Sphan se empenhou em tecer um discurso “técnico-competente” acerca da existência de um patrimônio “objetivo”. “O Sphan como instituição torna-se verdadeiramente uma ‘academia’, ou seja, é a institucionalização de um lugar da fala, que permite a emergência de uma formação discursiva específica, cuja dinâmica simbólica é dada pela permanente tematização do significado de categorias de histórico, de passado, de estético, de nacional,

- de exemplar, tendo como eixo articulador a ideia de patrimônio." SANTOS, Mariza Veloso Mota. Nasce a academia Sphan. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília: Iphan, n. 24, 1996. p. 77.
12. CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 146.
 13. ABREU, Regina. *A fabricação do imortal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 147.
 14. GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
 15. CAVALCANTI, Lauro. Modernistas, arquitetura e patrimônio. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.
 16. SÃO João del-Rei não se fixará no passado. *Diário do Comércio*, 24 mai. 1946, nº 2455.
 17. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit.
 18. O CORREIO, nº 2063, 28 julho. 1946.
 19. SANTOS, José Belline dos. Carta enviada em 7 de julho de 1946. Bens Tombados/Processo 0361-T-46. Arquivo Central do Iphan/Seção Rio de Janeiro.
 20. Idem.
 21. NOVAES, Mozart. Ainda o Serviço de Patrimônio. *O Correio*, 26 mai. 1946, nº 2064.
 22. HORTA, Domingo. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo Sphan. *Diário do Comércio*, 30 abr. de 1946, nº 2436.
 23. NOVAES, Mozart. Ainda o Serviço de Patrimônio. *O Correio*, 26 mai. 1946, nº 2064.
 24. FELIX, Gato (pseudônimo). São João del-Rei e o Patrimônio Histórico, *Diário do Comércio*. Belo Horizonte, 15 jun. de 1946. Matéria também publicada no *Jornal do Comércio*, 18 jun. de 1946, nº 2476.
 25. GUEDES, Luiz Guilherme. Mais uma voz. *Diário do Comércio*, 17 mai. 1946, nº 2449.
 26. GUEDES, Luiz Guilherme. A história se repete. *Diário do Comércio*, 21 mai. 1946, nº 2452.
 27. COSTA, Lúcio; MIRANDA, Alcides da Rocha. Parecer Técnico, 7 de Maio de 1946. Bens Tombados/Processo 0361-T-46. Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro.
 28. CALMON, Pedro. Resolução do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 31 de julho de 1946. Bens Tombados/Processo 0361-T-46 (grifo nosso). Arquivo Central do Iphan/Seção Rio de Janeiro.
 29. FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Resolução do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 26 de julho de 1946. Bens Tombados/Processo 0361-T-46. Arquivo Central do Iphan/Seção Rio de Janeiro.
 30. VASCONCELLOS, Sylvio de. Patrimônio Histórico e o "Patrimônio". *Jornal das Minas Gerais*. Belo Horizonte, (s. d.)
 31. CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
 32. SÃO João del-Rei não se fixará no passado. *Diário do Comércio*, 24 de mai. 1946, nº 2455.
 33. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Correspondência enviada a José Belline dos Santos, de 17 de junho de 1946. Bens Tombados/Processo 0361-T-46. Arquivo Central do Iphan/Seção Rio de Janeiro.

34. Idem.
35. De acordo com Augusto da Silva Teles, arquiteto do Serviço do Patrimônio, somente em casos excepcionais o órgão deveria reduzir as áreas das regiões limítrofes aos monumentos tombados. TELES, Augusto da Silva. Informação nº 64, de 16 de fevereiro de 1967. *São João del-Rei: Conjunto urbano*. Arquivo Permanente da 13ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
36. VASCONCELLOS, Sylvio de. Ofício nº 473, enviado a Rodrigo Melo Franco de Andrade, de 23 de agosto de 1956. *São João del-Rei: Administrativo 1938-1957*. Arquivo Permanente da 13ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Belo Horizonte.
37. HADDAD, Chafick. Solicitação de cancelamento de tombamento de imóvel, de 24 de julho de 1961. Bens Tombados/0068-T-38. Arquivo Central do Iphan/Seção Rio de Janeiro.
38. VASCONCELLOS, Sylvio de. Ofício nº 377, de 14 de dezembro de 1967. *São João del-Rei: Conjunto urbano*. Arquivo Permanente da 13ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
39. GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, 2005.
40. MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
41. COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

O Sphan e o discurso sobre o estilo “barroco” na primeira metade do século XX

Marília de Azambuja Ribeiro*

Angélica Cristina de Paula Botelho**

Recebido em 16/04/2013
Aprovado em 04/09/2013

Resumo

Este artigo tem como objetivo investigar a utilização do termo “barroco” no contexto do discurso elaborado a respeito da arquitetura do período colonial brasileiro durante a primeira metade do século XX. Para tanto, são analisados os escritos daqueles que foram os responsáveis pelo estabelecimento das políticas patrimoniais durante os primeiros anos de funcionamento do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (Sphan) – 1938 a 1946.

Palavras-chave

Arquitetura religiosa, estilo barroco, patrimônio nacional, Sphan.

Abstract

This article aims to investigate the use of the term “baroque” inside the context of the speech elaborated during Brazilian colonial architecture period on the first half of the twentieth century. For this, we analyze writings of those who were responsible for establishing equity policies during the first years of the National Historical and Artistic Heritage (Sphan) operation – 1938-1946.

Keywords

Religious architecture, Baroque style, National heritage, Sphan.

Nas décadas de 1930 e 1940, durante o Estado Novo, o projeto de construção de uma identidade nacional promovido pelo governo Vargas pretendeu diminuir as diferenças regionais por meio da criação de registros geográficos, culturais e sociais que podiam ser associados à toda a nação brasileira. Nesse contexto, várias instituições foram criadas no corpo da estrutura administrativa do Estado com o intuito de desenvolver políticas públicas que fortalecessem o papel do governo na composição da identidade nacional.

Dentre essas instituições encontrava-se o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) – hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Este órgão foi criado em 1937 para concentrar em torno do Estado a discussão acerca das políticas patrimoniais, para adequar os debates em torno do patrimônio nacional ao projeto de criação de uma identidade nacional unitária, bem como para criar políticas de tutela e preservação dos objetos/monumentos alçados à categoria de patrimônio nacional.

Os agentes envolvidos na criação do Sphan, alinhando-se às tendências internacionais de patrimonialização,¹ defendiam uma concepção de patrimônio baseada no “espólio dos bens materiais móveis e imóveis aqui produzidos por nossos antepassados, com valor de obras de arte erudita e popular, ou vinculado a personagens e fatos memoráveis da história do país”.²

Diante disso, as políticas patrimoniais do órgão privilegiaram a proteção daqueles bens arquitetônicos que poderiam ser considerados uma

* Professora Doutora do Departamento de História da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: ribeiromarilia@hotmail.com.

** Graduanda do curso de História da Universidade Federal de Pernambuco, bolsista de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (Facepe). E-mail: angelicadepaula00@hotmail.com.

representação material de eventos, símbolos, personagens e fatos representativos da história nacional.³

Nesse contexto, foram principalmente as edificações que remetiam ao passado colonial brasileiro – em sua maioria edifícios religiosos construídos entre os séculos XVI e XVIII – as escolhidas pelos agentes do Sphan para compor o Patrimônio Nacional.

Ainda na década de 1920, alguns dos futuros colaboradores do Sphan, como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Manuel Bandeira, Godofredo Filho e Mário de Andrade, realizaram viagens pelas várias regiões do país para conhecer de perto essas edificações.

Foi sobretudo a partir do contato com a arquitetura colonial de Minas Gerais que os intelectuais ligados ao Sphan começaram a esboçar os critérios a partir dos quais escolheriam as formas arquitetônicas que melhor representavam a versatilidade e originalidade dos artífices atuantes nos primeiros séculos de nossa história.⁴ As impressões deixadas pelos edifícios religiosos mineiros nesse grupo de viajantes muito colaboraram para a eleição de tais edificações como o modelo por excelência do patrimônio arquitetônico nacional nas décadas sucessivas.

Na política de tombamento colocada em prática pelo Sphan entre 1938 e 1946 a maioria dos bens tombados foi de arquitetura religiosa. No caso de Minas Gerais, a arquitetura religiosa, sozinha, representou quase a totalidade dos bens tombados – proporção que se repete no caso do estado de Pernambuco. Mesmo em outros estados, como Bahia e Rio de Janeiro, nos quais foi tombada uma variedade maior de tipologias arquitetônicas, o maior percentual de bens tombados diz respeito à arquitetura religiosa.

A maioria desses edifícios religiosos havia, além do mais, sido considerada por outros autores dedicados ao estudo da arquitetura colonial – principalmente a partir da década de 1910 – como pertencente aos estilos barroco e rococó.

O interesse pela arte/arquitetura dita “barroca”, no início do século XX no Brasil, está significativamente relacionado à fortuna das formulações sobre o *Barockstyle* realizadas no contexto alemão a partir das últimas décadas do século XIX, dentre as quais podemos destacar as de Cornelius Gurlitt, Henrich Wölfflin, Otto Schubert e Alois Riegl.

Essas formulações atribuíram um novo sentido para a palavra barroco, com um uso bem diverso daquele que tinha sido empregado desde meados do século XVIII, quando o termo apareceu no contexto da tratadística artística, provavelmente provindo do campo da literatura.⁵

Em *Memórias dos arquitetos antigos e modernos* (1781) de Francesco Milizia,⁶ por exemplo, o barroco ainda aparece somente como um adjetivo que servia para definir aquilo que se apresentava como estranho ou corrompido em relação aos padrões do classicismo. Só no final do século XIX, sob o influxo de uma filosofia da história de cunho historicista, o barroco se tornaria um “estilo” artístico.

Etapa importante dessa transformação foi a publicação, em 1855, de duas obras escritas em língua alemã: o *Cicerone* de Jakob Burckhardt⁷ e a *História da arquitetura* de Wilhelm Lübke.⁸ Em ambas as obras encontramos o estabelecimento de uma periodização da história da produção artístico-arquitetônica do Ocidente que faz do “barroco” um dentre os vários “estilos artísticos” que se sucederiam no tempo, cada um deles dotado de características morfológicas identificáveis: barroco, rococó, neoclássico, etc.⁹ Nelas, o *Barockstyle* compreendia todo o conjunto da produção artística do Seiscentos europeu.

Para Burckhardt, o estilo barroco correspondia a uma degenerescência do estilo renascentista: “A arquitetura barroca fala a mesma língua que o Renascimento, mas à maneira de um dialeto selvagem”.¹⁰ Tal visão negativa seria, ao menos em parte, revertida a partir do final do século XIX. Entretanto, a visão periodizante da história dos estilos artísticos e a ideia de um vínculo intrínseco entre Barroco e Renascimento estavam destinadas a durar.

No Brasil, as primeiras discussões em torno do “barroco” foram formuladas ainda no século XIX, em publicações como a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Nesse contexto, as considerações sobre o “barroco” refletiam a mesma dualidade então presente nos discursos sobre a arquitetura edificada no Brasil durante o período colonial: ora execrava-se esse “estilo bizarro” e de “mau gosto”, reflexo da pobreza e simplicidade das edificações coloniais; ora exaltava-se a tradição arquitetônica portuguesa de “gosto barroco”.¹¹

Luis Gonzaga Duque-Estrada, um dos principais colaboradores da *Revista do IHGB*, por exemplo, criticava severamente a arquitetura religiosa construída pelos portugueses no Brasil. A imposição do “gosto português” de estilo “barroco”, segundo ele, tolhia a exaltação católica

livre, favorecendo a edificação de uma arquitetura de “mau gosto” e de “pouca inteligência”, inventada pela Inquisição:

A igreja dos jesuítas é uma flagrante prova do mau gosto e da falta de inteligência que presidiram a formação de suas obras. Os mosteiros e os conventos foram edificadas durante o domínio do estilo barroco, essa brutalidade inventada pelos fundadores da Inquisição.¹²

Ao contrário, Manuel José de Araújo Porto-Alegre, também colaborador da Revista do IHGB, ressaltava o valor histórico e artístico dessa arquitetura colonial. No artigo *Iconografia brasileira*, publicado na Revista do IHGB em 1856, o autor afirmou que “os nossos melhores templos foram começados quando a arte ‘borromínica’ triunfava na metrópole da América portuguesa”.¹³

Segundo o historiador John Bury, o “estilo borromínico” é uma espécie de variante colonial do “barroco” estático e retilíneo das construções portuguesas e espanholas. No Brasil, o “borromínico” é representado, segundo Bury, por um pequeno conjunto de igrejas setecentistas construídas em Minas Gerais, caracterizadas pelo uso de formas curvas e sinuosas, geralmente associadas à arquitetura de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.¹⁴

A partir dessa compreensão do termo “borromínico”, é possível perceber que no texto publicado ainda em 1856, Araújo Porto-Alegre fez não só uma defesa da arquitetura colonial, mas, principalmente, do estilo “barroco” setecentista edificado em Minas Gerais.

Cerca de 90 anos mais tarde, o então diretor do Sphan, Rodrigo Melo Franco de Andrade – em artigo publicado na Revista do IHGB em 1944 – ressaltaria o papel precursor de Araújo Porto-Alegre na defesa da arquitetura tradicional, a importância de seus escritos para a compreensão dos estilos que influenciaram essa arquitetura e a sua contribuição na identificação dos elementos formais peculiares à história da arquitetura brasileira:

De fato, quando ainda em nenhuma obra publicada tinha aparecido qualquer consideração a respeito, foi Araújo Porto-Alegre quem, inicialmente, procurou assinalar os elementos peculiares de nossa pintura e de nossa arquitetura religiosa tradicional, apontando nas suas obras e monumentos, os representativos caracteres que lhe pareciam definidos para enquadrá-los

entre as manifestações dos estilos sob cujas influencias se operava a evolução das formas ao longo da história da arte universal.¹⁵

Menções ao valor positivo – de cunho nacionalista, pela defesa da arquitetura colonial – do estilo “barroco” iriam aparecer novamente, já no início do século XX, nos discursos do arquiteto e engenheiro português Ricardo Severo.

Em sua defesa da arte tradicional, realizada no âmbito de duas conferências proferidas nos anos de 1914 e 1917, Severo identificava na tradição artístico-arquitetônica colonial uma atitude que conservava, em relação à metrópole, “a mesma virtude dominante de resistência à invasão destruidora de influências estrangeiras” do reino português em relação aos demais centros de produção artística.¹⁶ Ainda que, ao discorrer sobre as características dos edifícios religiosos do período colonial, ele mesmo se detenha na identificação de variadas influências formais, das românicas às arabescas.

Em entrevista ao jornal *Estado de S. Paulo*, em 1926, o arquiteto reafirma a variedade de tipologias arquitetônicas presentes na arquitetura colonial:

Para mostrar ainda até onde pode ir o filão tradicional, ou para mais dilatar a influencia dessa arte de origem portuguesa, dir-lhe-ei que não se limita ao incidente barroco, mais próximo de nós; e também que não é a sua brilhante fase gótica, com a florescência manuelina, que a caracteriza tradicionalmente. A arquitetura racialmente portuguesa é de fundo românico, com a sua auréola oriental: estilo este de nobre rigidez, que, pela solidez da sua horizontalidade, pela harmonia geométrica das suas linhas, melhor se coaduna com o caráter ‘forte, rude, crente e simples’ do povo lusitano.¹⁷

O estilo “barroco”, portanto, foi para Ricardo Severo uma dentre as tantas tipologias arquitetônicas identificáveis na arquitetura erigida no Brasil a partir do século XVI. Para ele, é clara a influência portuguesa na forma como o estilo “barroco” se desenvolveu na colônia. Todavia, para o arquiteto português, o “barroco” é um incidente que, expresso em diversas modalidades (jesuítica, joanina e pombalina), não define a arquitetura “racialmente portuguesa” edificada no Brasil.

As conferências de Ricardo Severo acerca da arte/arquitetura tradicional brasileira muito influenciariam Mário de Andrade na elaboração de suas reflexões sobre o tema.

Nos artigos escritos para a *Revista do Brasil*¹⁸ ao longo da década de 1920, Mário de Andrade já utilizava o termo “barroco” para designar a arquitetura dos séculos XVI a XVIII. A par das discussões em torno das variantes e peculiaridades das formas e tipos arquitetônicos, nessa ocasião afirmou que essa variedade da nossa arquitetura está toda ela inserida no estilo barroco – ao contrário do que predicava Ricardo Severo.

Dessa forma, para Mário de Andrade, o “nosso barroco” foi o estilo definidor da arquitetura colonial brasileira, que em sua vertente religiosa “ilhou-se” em três centros principais: Bahia (incluindo Pernambuco), Rio de Janeiro e Minas Gerais. Em cada uma dessas ilhas Mário de Andrade identificou características próprias:

Na Bahia, o Barroco atinge uma expressão menos sincera, a construção é mais erudita; no Rio de Janeiro a preocupação artística exterior diminui ao passo que a decoração interna atinge ao delírio.

[...] em Minas, vamos deparar a suprema glorificação da linha curva, o *estilo mais característico*, duma originalidade excelente [grifo nosso].¹⁹

Mesmo reconhecendo a qualidade e variedade das formas decorativas do “barroco” espalhadas pelo Brasil, o escritor entendeu que a originalidade e o traço mais característico desse estilo estavam presentes em Minas Gerais. Para ele, o grande diferencial da escola mineira foi ter transplantado para o edifício as curvas características da decoração, que até então fora o único espaço reservado ao “barroco”:

Ora, na arquitetura religiosa de Minas a orientação barroca – que é o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados – passa da decoração para o próprio plano do edifício. Aí os elementos decorativos não residem só na decoração posterior, mas também no risco e na projeção das fachadas, no perfil das colunas, na forma das naves.²⁰

Assim, ao longo da década de 1920, o “barroco” foi cada vez mais se estabelecendo como o “estilo” que melhor descrevia a arquitetura tradicional. Essa tradição caracterizada pelo “fausto decorativo” e pelo “predomínio das linhas curvas sobre as retas”²¹ não havia sido sobrepujada, na opinião de parte da historiografia, pelas novas morfologias arquitetônicas e decorativas que se sucederam na história dos estilos europeus.²²

Uma das publicações que ajudaram a consolidar a relação entre o “barroco” e a arquitetura tradicional foi a coleção lançada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* – entre 13 e 29 de abril de 1926 –, intitulada *Arquitetura Colonial*. A coletânea de textos foi organizada por Fernando de Azevedo, então redator e crítico literário do jornal, que nela publicou entrevistas com Ricardo Severo, José Mariano Filho, José Wasth Rodrigues, Alexandre de Albuquerque e Adolpho Pinto Filho, além de três textos de sua própria autoria.

No conjunto desses depoimentos e artigos já é possível perceber uma predominância de discursos favoráveis ao “barroco”:

A arquitetura colonial do Brasil é inteiramente dominada, quanto ao estilo, pelo barroco que sucedera na Europa o Renascimento clássico e se caracterizava pela maior liberdade concedida à fantasia individual, pelo predomínio das linhas curvas sobre as linhas retas e pela tendência à exuberância da decoração. Poucos vestígios ficaram, nas construções coloniais, da arquitetura manuelina dos portugueses.

[...] As influências que, com a sucessão dos estilos na Europa, sofreu a arquitetura no Brasil, em diversas épocas, não chegaram a apagar das edificações civis e religiosas as *características fundamentais do barroco que se tornou uma ‘tradição’ na arte do período colonial* [grifo nosso].²³

Além disso, em meados da década de 1920, a discussão em torno do perfil da arquitetura edificada no Brasil também se refletiu em uma série de coletâneas, artigos e publicações dedicadas ao bicentenário de nascimento de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, comemorado em 29 de agosto de 1930. O entusiasmo pela arte e pelo “gênio” do mestre mineiro consolidou de vez o estado de Minas Gerais como o mais nobre dos centros de produção da arquitetura colonial.

Dentre as várias manifestações de apreço à obra do artista mineiro publicadas na ocasião destacam-se os artigos de *O Jornal*, boletim dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade: uma edição especial de 1928 foi totalmente dedicada a Minas Gerais. Nela constavam textos de vários dos futuros colaboradores ou membros do Sphan, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lúcio Costa.

Esses textos, ainda que centrados nas edificações religiosas mineiras e na obra de Aleijadinho, tratavam dessas mesmas discussões em torno da arte colonial e do “estilo barroco”.

De forma geral, até o início dos anos 1930, o discurso sobre o “barroco colonial” produzido no Brasil se limitava à descrição da arquitetura e à identificação das características morfológicas predominantes nos edifícios coloniais.

Foi somente após a criação do Sphan, em 1937, que a discussão sobre o estilo foi ampliada graças ao surgimento de estudos dedicados não só à descrição e identificação dos edifícios coloniais “barrocos”, mas também à formulação de uma “história da arquitetura brasileira” cujas origens podiam ser identificadas nas edificações do período colonial.

Esse projeto de narrativa do percurso da arquitetura brasileira foi debatido e divulgado na *Revista do Sphan*, periódico anual em que eram publicados estudos técnicos e críticas especializadas dos agentes e colaboradores do Sphan com o intuito de divulgar a arte e a cultura brasileira, assim como de legitimar a atividade de preservação desenvolvida pelo órgão.

Na primeira edição da revista, do ano de 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade apresentou o programa da Revista, salientando seu papel enquanto produtora e difusora do conhecimento sobre a história da arte e da cultura no Brasil:

A publicação desta revista não é uma iniciativa de propaganda do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujas atividades, por serem ainda muito modestas e limitadas, não justificariam tão cedo a impressão dispendiosa de um volume exclusivamente para registrá-las. O objetivo visado aqui consiste antes de tudo em divulgar o conhecimento dos valores de arte e de história que o Brasil possui e contribuir empenhadamente para o seu estudo.²⁴

Entre esses estudos desenvolvidos pelos agentes e colaboradores da Revista destacam-se pesquisas voltadas à análise da arquitetura religiosa dos primeiros séculos no Brasil, seguindo a mesma tendência da política de tombamento da instituição.

Nos artigos publicados entre os anos de 1938 e 1946 predominou a descrição das edificações religiosas, por meio de sua caracterização a partir

dos modelos estilísticos europeus, na tentativa de definir um padrão arquitetônico brasileiro. Nesse sentido, afirmava-se definitivamente a tendência de considerar a arquitetura colonial brasileira como “barroca”.

O termo “barroco” aparece pela primeira vez já na segunda edição da revista, em 1938, no artigo *Ligeiras notas sobre a arte religiosa no Brasil*, de Augusto de Lima Júnior. Nele, a palavra “barroco” é utilizada para caracterizar a arquitetura produzida no século XVIII, no estado de Minas Gerais, especificamente nas cidades de Ouro Preto, São João del-Rei e Sabará. Teria sido no contexto dessa região, durante a segunda metade do século XVIII, que a arte brasileira “evoluiu” para aquilo que chamou de estilo “barroco brasileiro”:

A generalizada qualificação de “barroco-jesuítico”,²⁵ que se tornou clássica entre nós para os velhos estilos arquitetônicos religiosos, parece-me impropriedade. Excetuado um ou outro raro exemplar que se inclui razoavelmente nessa classificação, nossas capelas são pré-românicas portuguesas ou barrocas da escola de Mafra ou de Nasoni.

*Na segunda metade do século XVIII a evolução se verifica com o aparecimento do barroco brasileiro, notadamente em Ouro Preto, São João del-Rei e Sabará [grifo nosso].*²⁶

Na edição de 1939, o termo “barroco” torna a aparecer no artigo intitulado *A pintura decorativa em algumas igrejas de Minas Gerais*.²⁷ Nele, Luiz Jardim faz uma breve menção às origens europeias do estilo “barroco”, preocupando-se, principalmente, em denotar suas diferenças em relação ao “fenômeno barroco” no Brasil.

Para o autor, o estilo “barroco” era caracterizado como um movimento que teve início na Itália, ainda no século XVI, tendo sido utilizado posteriormente pela Igreja Católica como propaganda da Contrarreforma. Segundo ele, a decadência do estilo “barroco” na Europa coincidiu, no entanto, com o apogeu do estilo no Brasil, já no século XVIII.

O apogeu do “fenômeno barroco” no Brasil, para Luiz Jardim, estava – assim como para Augusto de Lima Júnior e Mário de Andrade – concentrado em Minas Gerais:

Verificam-se aí, de início, dois pontos capitais que dão ao fenômeno barroco, no Brasil, modalidade bem diversa da europeia: éramos na primeira metade do

século XVI, quanto à política, vagas capitâncias hereditárias; quanto à religião, vastos campos de catequese. Acresce ainda a circunstância, ponderável do ponto de vista artístico, de coincidir com a decadência do barroco na Europa o que chamaremos o apogeu do barroco no Brasil, guardadas, é claro, as proporções quanto ao valor de um e de outro, principalmente em relação à pintura: meados do século XVIII. Pelo menos foi quando em Minas, depois da descoberta do ouro, em fins do século XVII, as capelas primitivas começaram pouco a pouco a reconstruir-se, transformando-se nas igrejas mais artisticamente ricas e opulentas de hoje.²⁸

Todavia, apesar de os artigos de Augusto de Lima Júnior e Luiz Jardim se ocuparem das origens europeias do estilo “barroco” edificado no Brasil, eles não atentaram para as discussões teóricas em torno do “barroco europeu”, nem para as diferentes possibilidades interpretativas que então circulavam acerca das manifestações do estilo no contexto da Europa.

Somente com o artigo *A propósito de três teorias sobre o Barroco*, publicado em 1941 por Hanna Levy – então responsável pelas pesquisas em História da Arte do Sphan –, que foi trazido à luz esse debate internacional acerca do estilo “barroco”.

A historiadora alemã abre seu texto salientando a importância e a popularidade do “problema do barroco” em âmbito internacional, o que para ela justifica a relevância de se discutir essa questão no contexto brasileiro.

Em seguida, a autora introduz o que são, em sua opinião, os dois problemas que perpassam a discussão historiográfica sobre o tema:

Pode-se dizer, de fato, que todas as discussões sobre o barroco giram em torno de dois problemas principais: um diz respeito à explicação do barroco como estilo histórico determinado, formulando as questões da sua formação, da sua duração, do seu conteúdo expressivo, das suas características formais, etc. O outro, porém, estuda o fenômeno barroco considerado como categoria artística geral, ventilando as questões da periodicidade, das leis gerais da história dos estilos etc.²⁹

Esses dois problemas foram analisados por Hanna Levy a partir das ideias de três historiadores da arte que ela considera relevantes para a historiografia do “barroco”: Heinrich Wölfflin, Max Dvorak e Leo Balet.

Dentre essas três teorias brevemente comentadas pela autora, interessam-nos particularmente sua avaliação da obra do suíço Heinrich Wölfflin.³⁰ A autora aponta que para esse historiador o “barroco” foi um estilo necessariamente tardio, que só poderia se formar depois da Renascença, em razão da lógica imanente das formas artísticas:

Dum lado, o barroco, o estilo do séc. XVII, aparece assim como um estilo necessariamente tardio, um estilo que *só se poderia formar depois* da Renascença, mas que, por outro lado, *deveria* necessariamente formar-se em seguida à Renascença em razão da lógica imanente da evolução das formas e da visão humana.³¹

Essa “lógica imanente da evolução das formas”, segundo a interpretação de Hanna Levy, constitui-se, para Wölfflin, em uma sequência interna à própria natureza da arte. Essa sequência teria se estabelecido a partir de uma sobreposição periódica entre formas clássicas e “barrocas” – pictóricas – reproduzidas ao longo de toda a evolução dos estilos artísticos.

Aspectos da teoria de Heinrich Wölfflin reapareciam nessa mesma edição da *Revista*, no artigo de autoria de Lúcio Costa. Os conceitos atribuídos pelo arquiteto ao “estilo barroco” dialogam, em parte, com a controversa interpretação de Hanna Levy.³²

Lúcio Costa, um dos precursores da arquitetura modernista no Brasil, foi um dos personagens mais importantes e atuantes do Sphan, certamente o maior articulador dos agentes e colaboradores do órgão, juntamente com Rodrigo Melo Franco de Andrade – diretor da instituição entre 1937 e 1967.

No artigo *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*³³ o arquiteto definiu o estilo “barroco” como a arte produzida em fins do Renascimento dentro de um “processo evolutivo normal, de natureza, por assim dizer, fisiológica”,³⁴ que caracteriza a evolução dos estilos artísticos. Apesar de não mencionar o texto de Hanna Levy, ou sequer a teoria de Wölfflin, é possível perceber que a percepção de “barroco” de Lúcio Costa dialoga diretamente com as desses dois autores.

Para o arquiteto, a “arte barroca” é definida como um termo amplo que engloba diferentes estilos e que mantêm uma norma de conduta em relação aos preceitos renascentistas, sendo seu grande diferencial – ou cachê, como coloca – o livre exercício das formas autônomas.

No Brasil, a variedade de estilos característica da “arte barroca”, de acordo com o arquiteto, é mais bem percebida nas talhas e retábulos dos interiores dos edifícios religiosos do Brasil Colonial.

O autor divide, assim, o “ciclo barroco” ou a “dinastia barroca” brasileira em quatro fases: a primeira fase, denominada como “classicismo barroco”, diria respeito às construções edificadas entre o fim do século XVI e a primeira metade do século XVII; a segunda, o “romanicismo barroco”, corresponderia à produção de meados do século XVII ao princípio do XVIII; a terceira, o “goticismo barroco”, seria relativa à arquitetura da primeira metade do século XVIII; e, por fim, a quarta fase, chamada de “renascimento barroco”, seria identificada pelo arquiteto como a arquitetura produzida entre a metade do século XVIII e princípios do XIX.

Por meio dessa esquematização das fases do “barroco”, o modernista buscou “relacionar” as etapas estilísticas próprias da tradição artística da Europa ao contexto do “barroco” no Brasil. Dessa maneira, criando uma equivalência entre os três séculos de tradição arquitetônica colonial e as várias fases da história da arte ocidental, atualizava a produção arquitetônica nacional.

Segundo o autor, todavia, ainda que existam de fato correspondências formais, essa semelhança evolutiva é, sobretudo, uma forma simplificada e didática de explicar o “ciclo barroco” no Brasil:

[...] sem pretender significar com essas expressões semelhança formal, – embora ela de fato exista, algumas vezes, nas linhas gerais ou num outro pormenor, – senão uma concordância no processo evolutivo muito curiosa, e principalmente, muito útil para permitir às pessoas menos familiarizadas com o assunto apreenderem mais facilmente o que há de fundamental nessa evolução.³⁵

A classificação do “ciclo barroco” – também chamado por Lúcio Costa de “dinastia barroca” –, estipulada por ele em 1941, transformava-se assim na primeira formulação teórica brasileira sobre o estilo.

Contudo, apesar de ser aparentemente clara a apropriação que o arquiteto fez dos modelos teóricos provenientes da história da arte europeia na construção de sua teoria, não pudemos encontrar estudos dedicados à análise das origens, isto é, das fontes em que ele e seus colegas beberam para formular suas concepções sobre o estilo “barroco” no Brasil.

Dessa forma, cabe destacar que o estudo da presença do “barroco” no discurso em defesa da arte e arquitetura colonial não pode estar dissociado da relevância do termo para a historiografia europeia. A análise das correspondências e diálogos acerca do estilo “barroco” no discurso produzido no velho continente e no Brasil é questão essencial para a compreensão dos fundamentos de um dos pontos mais importantes da história da preservação do patrimônio no Brasil: a defesa da arquitetura e do estilo “barroco”.

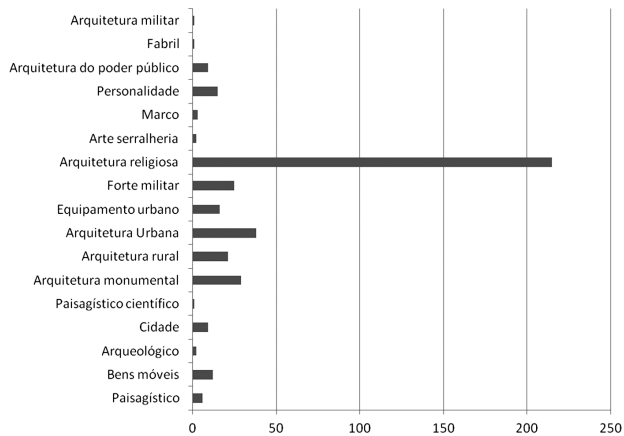


Gráfico 1 – Número de tombamentos realizados pelo Sphan entre 1938 e 1946 separados por tipologia de patrimônio.

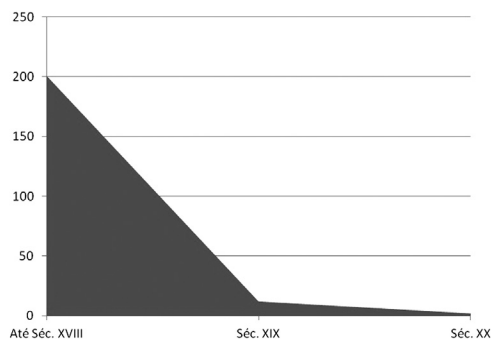


Gráfico 2 – Número de edifícios tombados pelo Sphan entre 1938 e 1946 separados de acordo com o século de sua construção.

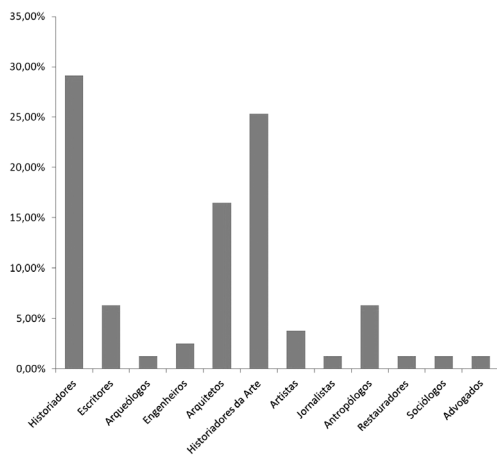


Gráfico 3 – Área de atuação dos profissionais pertencentes ao Conselho Consultivo do Sphan entre 1938 e 1946.

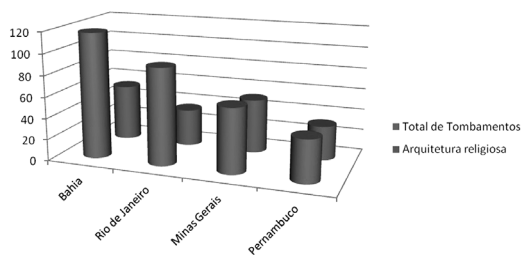


Gráfico 4 – Proporção entre o total de tombamentos realizados entre 1938 e 1946 pelo Sphan nos estados da Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco e o quantitativo de bens arquitetônicos religiosos tombados nesses mesmos estados no mesmo período.

NOTAS

1. Nos referimos aqui, mais especificamente, à *Carta de Atenas*, documento publicado em 1933 que apresenta os princípios para a restauração e a definição do patrimônio construído das cidades. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Sphan a partir de 1937, em depoimento ao jornal *Diário da Noite* de 19 de maio de 1936, menciona a *Carta* afirmando que nela estão reunidas as “mesmas e oportunas medidas que o nosso serviço objetiva e sob o alto e inspirado sentido de que os patrimônios históricos e artísticos nacionais transcendem e são de interesse da comunidade universal”. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o Sphan*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. p. 25.
2. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o Sphan*...Op. cit., p. 57.
3. No Decreto-Lei que criou o Sphan, em 1937, foi considerado patrimônio histórico e artístico nacional apenas “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”.
4. O interesse em realizar viagens para apreciação da arquitetura colonial mineira já se manifestava desde a primeira década do século XX. Ricardo Severo – arquiteto português precursor do movimento neocolonial no Brasil – patrocinou José Wasth Rodrigues na publicação da obra *Documentário arquitetônico*, livro que reuniu as gravuras realizadas em 1918 no contexto das excursões feitas a cidades como Ouro Preto, Mariana e Sabará. Mário de Andrade, autor do anteprojeto do Sphan de 1936, visitou essas mesmas cidades documentadas por Wasth em 1919, deixando o registro de suas impressões em alguns artigos publicados na *Revista do Brasil* e em seu livro, *O turista aprendiz*, publicado em 1943. José Mariano Filho – um dos maiores entusiastas do movimento neocolonial no Rio de Janeiro – patrocinou excursões a Congonhas do Campo, São João Del-Rey e Sabará enquanto foi diretor da Sociedade Brasileira de Belas Artes, acreditando que assim seus alunos poderiam compreender melhor o caráter da arquitetura tradicional brasileira.
5. Na língua francesa, o uso do termo “barroco” como sinônimo genérico para “bizarro” tornou-se frequente ao longo do século XVIII: o encontramos nos escritos de Saint-Simon, Louvet e Rousseau e nas *Mémoires* escritas em francês por Goldoni. Segundo o *Dicionário da Academia Francesa* de 1740, usava-se a palavra “em sentido figurado, com referência a algo irregular, extravagante, desigual”. Para saber mais sobre as possíveis origens etimológicas da palavra “barroco” e seus usos em outros contextos que não o do campo artístico ao longo da Idade Moderna, ver MIGLIORINI, Bruno. Etimologia e storia del termine ‘barocco’, in *Manierismo, barocco, rococò (concetti e termini)*. Roma: Academia dei Lincei, 1962, p. 39-49; KURZ, Otto. Barocco: storia di una parola. *Lettere italiane*, XII, 1960, p. 414-444.
6. MILIZIA, Francesco. *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Parma: Stamperia Reale, 1781.
7. BURCKHARDT, Jacob. *Der Cicerone*. Basileia, 1855.
8. LÜBKE, Wilhelm. *Geschichte der Architektur*. Leipzig, 1855.
9. BAZIN, Germain. *A história da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 49-51.
10. BURCKHARDT, J. Der Cicerone, apud TAPIÉ, Victor-Lucien. *O barroco*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 6.
11. A respeito dos diferentes tratamentos do conceito de “barroco” no Brasil e, em especial, a perspectiva negativa associada ao seu uso durante o século XIX, ver: GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998; GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; MACIEL, Felipe Esteves Lima. *Impressões de “barroco”*: a produção editorial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937-1978). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGHIS, 2009.

12. DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., 1888.
13. PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconografia Brasileira. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, t. XIX. 1856. p. 370.
14. BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília: Iphan/ Monumenta, 2006.
15. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Araújo Porto-Alegre, precursor dos estudos de História da Arte no Brasil. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 184, 1944. p. 119-133.
16. PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Neocolonial, modernismo e preservação do Patrimônio*. Op. cit., p. 36.
17. O ESTADO DE SÃO PAULO. *Arquitetura colonial – III*. São Paulo, 15 abr. 1926.
18. Tendo como idealizador Júlio de Mesquita, que à época era também proprietário de *O Estado de S. Paulo*, a *Revista do Brasil* foi lançada em 1916 e considerada “um marco no quadro dos periódicos que circulavam em São Paulo e até mesmo no país” (DE LUCA, Tania Regina. *Leituras, projetos e (Re)vista(S) do Brasil*. São Paulo: Unesp/ FAPESP, p. 14, 2011).
19. ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento, 1993. p. 50.
20. ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil...* Op. cit., p. 79-80.
21. AZEVEDO, Fernando de. *Arquitetura colonial – VIII. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1926.
22. A historiografia mencionada se refere ao conjunto de intelectuais e estudiosos da arquitetura brasileira que colaboraram na coletânea de artigos organizada por Fernando de Azevedo para *O Estado de S. Paulo, Arquitetura colonial*.
23. O ESTADO DE SÃO PAULO. *Arquitetura colonial – II*. São Paulo, 14 abr. 1926.
24. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Programa para a Revista do Sphan. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.1, 1937. p. 3-4.
25. A questão do barroco jesuítico nos parece fundamental para entender a discussão em torno do estilo definidor da arquitetura colonial brasileira. No entanto, nos detemos apenas em analisar as primeiras menções ao estilo “barroco” no contexto da *Revista do Sphan*, entre 1938 e 1946. Para melhor compreensão das características apontadas pela historiografia a respeito do estilo jesuítico no Brasil, ver: BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983; COSTA, Lúcio. *Obras completas*. Belo Horizonte: UFMG, 1961; SANTOS, Paulo Ferreira. *O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951.
26. LIMA JÚNIOR, Augusto de. Ligeiras notas sobre arte religiosa no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.2, 1938. p. 101-139.
27. JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas em Minas Gerais. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: n.3, 1939. p. 63-102.
28. Op. cit. p.64.
29. LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.5, p. 259-284, 1941.
30. Historiador da arte cujas obras são consideradas de valor inestimável para a formulação do conceito de “estilo barroco”. As publicações de *Renascença e barroco*, em 1888, e de *Conceitos fundamentais da história da arte*, em 1915, foram essenciais para a caracterização dos elementos formais ditos “barrocos”, os quais derivariam, para Wölfflin, da transformação das características formais

clássicas renascentistas. Essa transformação seria fruto de uma evolução imanente à própria arte, naquilo que caracteriza como história interna da “evolução” da expressão artística.

31. LEVY, Hanna. *A propósito de três teorias sobre o barroco*. Op. cit., p. 261.
32. A análise do diálogo que Hanna Levy estabelece com a teoria de Wölfflin, especialmente com a obra *Conceitos fundamentais da história da arte*, exige um artigo à parte. Alguns dos pontos controversos de sua interpretação podem ser exemplificados pela crítica que a historiadora faz à negligência de Wölfflin em relação aos aspectos históricos da evolução artística. Para Hanna, “[...] Wölfflin aniquila toda possibilidade de apreender as características particulares que distinguem uma época histórica da outra e [...] ele anula igualmente a possibilidade de reconhecer, dentro do caráter estilístico geral duma dada época, a existência da variedade mais ou menos rica de estilos particulares (individuais, locais, tradicionais, etc.)”. LEVY, Hanna. *A propósito de três teorias sobre o barroco*. Op. cit., p. 265. Em relação à negação da “História” na obra de Wölfflin, podemos ressaltar que a grande contribuição teórica e metodológica do autor foi a defesa da história da arte como disciplina autônoma. Nesse sentido, para ele, caberia aos estudiosos da arte entender a evolução das formas artísticas a partir de suas transformações internas, intrínsecas à sua natureza, dissociadas, em parte, de suas implicações históricas. No entanto, em *Conceitos fundamentais da história da arte*, livro que embasa a crítica de Hanna Levy a Wölfflin, há uma seção em todos os capítulos – o histórico e o nacional –, na qual o historiador avalia como cada um dos pares de conceitos associados às formas clássicas e pictóricas se caracterizou no norte e no sul da Europa, a partir de aspectos sócio-históricos próprios a cada uma dessas regiões.
33. COSTA, Lúcio. Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.5, p. 9-100, 1941.
34. COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos Jesuítas no Brasil...* Op. cit., p. 9.
35. COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos Jesuítas no Brasil...* Op. cit., p. 47.

Memórias da Independência
em anos de chumbo.
Notas sobre a exposição
comemorativa do
sesquicentenário da
Independência no Museu
Nacional de Belas Artes – 1972

Talita Veloso Cerveira*

Recebido em 30/04/2013
Aprovado em 03/09/2013

Resumo

Após a Proclamação da República em 1889, assistiu-se a uma série de investimentos para reforçar os laços da identidade nacional e do novo regime. Nesse processo de rompimento com o regime monárquico, a República tenta criar ligações com o passado para se legitimar e fundar suas tradições, o que pode ser observado em diferentes momentos, como nas comemorações do centenário da Independência, em 1922 e em 1972, durante as comemorações do sesquicentenário da Independência do Brasil, quando a valorização à monarquia se renovou, em pleno regime militar. Entre as festividades e celebrações oficiais, destacou-se a exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes, denominada Memória da Independência 1808-1825, que se propôs a construir um discurso específico sobre o passado a partir da construção e reinvenção da memória, no sentido de reforçar laços identitários junto a cidadãos que não viviam plenamente seus direitos.

Palavras-chave

Memória, comemorações, 150 anos da Independência do Brasil, museus, exposições.

Abstract

After the Republic was proclaimed in 1889, a series of efforts were made in order to reinforce the ties of national identity and the new regime. In this process of rupture from the monarchic regime, the Republic tries to create links with the past in order to get legitimized and establish its traditions. This can be seen in different moments, such as the events to celebrate the Independence centennial in 1922, or in 1972, on the occasion of the sesquicentennial commemorations of the Independence of Brazil, when monarchy was once more appraised, right in the middle of the military regime. Among the festivities and official celebrations, the most important one was the exhibition that took place at the National Museum of Fine Arts, called Memory of the Independence 1808-1825. Its main goal was to build a kind of specific discourse about the past from the construction and reinvention of memory, in order to reinforce identity ties among citizens who lived back then without full access to their rights.

Keywords

Memory, Celebrations, 150 years of Brazilian Independence Day, Museums, Exhibition.

A certa altura um bisavô encontra seu bisneto. O bisavô está lelé.
 Seus pensamentos têm a cor da água, mas ainda sorricom o
 mesmo beatífico sorriso de seu bisneto recém-nascido.
 O bisavô é feliz pois não possui mais nenhuma memória.
 O bisneto é feliz pois ainda não possui memória alguma.
 Eis aí, penso: a felicidade perfeita.
 Não a quero.

Eduardo Galeano¹

A felicidade perfeita da *Desmemoria* poderia estar simbolizada na falta de sofrimento que a lembrança de experiências passadas poderia causar. Sem passado, não há culpas, mágoas ou ressentimentos. Mas, no seu limite, a amnésia significa insanidade, o desconhecimento sobre si e suas relações com o outro, a falta de identidade. Daí viria a rejeição por um estado de satisfação plena e a ideia de necessidade de memória para a vida.

Assim é com a vida das nações – ou das comunidades imaginadas se tomarmos de empréstimo a definição de Benedict Anderson.² A memória é construída no sentido de sustentar um passado comum a todos. Referenciais simbólicos do presente têm suas origens identificadas em um pretérito longínquo, em um processo de invenção de tradições³ que contribui para a formulação de uma identidade nacional. Afinal, “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”.⁴ Na verdade, trata-se de um sistema de representações culturais, permanentemente reinventado, que gera o sentimento de pertencimento a um lugar, a uma cultura, a uma história.

Quando a comunidade imaginada em questão é o Brasil, sabe-se que há uma série de esforços para construção simbólica da nação após 1822. A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, com vistas à produção do passado nacional⁵ e a fundação do Imperial Colégio d. Pedro II, para a educação cívica são exemplares nesse sentido.

Após a Proclamação da República, assiste-se a novos investimentos para reforçar os laços identitários não só com a nação, mas, sobretudo com o novo

* Historiadora. Mestre em História Política pela UERJ. Professora de História da Rede Municipal de ensino do Rio de Janeiro e dos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade Estácio de Sá. E-mail: talita.cerveira@estacio.br.

regime. A elevação de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, a herói, a composição de hino, a confecção de uma nova bandeira e a elaboração de um calendário de comemorações cívicas deram os contornos simbólicos ao período que se inaugurou em novembro de 1889. Entre as datas a serem celebradas estava o dia 21 de abril, decretado feriado nacional a partir de 1892 dedicado a Tiradentes.⁶

Nesse processo de rompimento com o regime monárquico, a República tenta criar ligações com o passado longínquo para se legitimar, fundar suas tradições. Assim, escolhe identificar suas origens no período colonial, em um dos primeiros movimentos de contestação contra o jugo português. Assim, retomou a seguinte analogia, que já vinha sendo elaborada em alguns meios, como na literatura de Castro Alves, por exemplo,⁷ para fortalecer as afinidades entre o movimento republicano e a Inconfidência Mineira: da mesma forma que Tiradentes, um militar, se voltou contra a metrópole monárquica portuguesa para libertar o Brasil e instaurar um regime republicano, no século XVIII, os militares de finais do século XIX derrubaram a monarquia e seguiram o ideal do inconfidente que morreu por essa causa.

Entretanto, nem sempre ao longo do regime republicano, seus agentes primaram pela oposição radical à monarquia. Em diferentes momentos, foram prestadas homenagens ao Antigo Regime, como nas comemorações do centenário da Independência, em 1922 quando o Presidente Epitácio Pessoa criou o Museu Histórico Nacional, valorizando a memória do Estado monárquico⁸ e, no mesmo ano, revogou o banimento da família imperial. Foi assim também em 1943, com inauguração do Museu Imperial, em Petrópolis, na antiga residência de verão do imperador d. Pedro II, em pleno Estado Novo de Getúlio Vargas.⁹

Em 1972, durante as comemorações do sesquicentenário da Independência do Brasil, o culto à monarquia se renovou, em pleno regime militar, mais especificamente no período conhecido como os anos de chumbo. Entre as festividades e celebrações oficiais, como o lançamento de selos e a transferência dos restos mortais de d. Pedro I para o Brasil, com passagem por várias capitais de estado, analisaremos aqui a exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes, denominada *Memória da Independência 1808-1825*. Que história sobre a Independência foi contada no circuito expositivo? Que

memória foi construída ou reelaborada no sentido de reforçar laços identitários junto a cidadãos que não viviam plenamente seus direitos?

Segundo o cientista político René Armand Dreifuss, “mais do que um movimento militar, a Revolução de 31 de março foi um movimento eminentemente político, resultado de uma ampla articulação dentro da própria sociedade brasileira”.¹⁰ Assim, a campanha para o Golpe de 64 englobou não apenas os militares, mas grande parte de segmentos sociais civis, o que contribuiu para ligar a economia do Estado à estratégia global das corporações multinacionais.

De acordo com Carlos Fico, enquanto a direita – via militares, mídia e burguesia empresarial – procurava apoiar a implantação de um capitalismo forte que mantivesse afastada a ameaça comunista e fortalecesse a moral e os bons costumes, guindando o Brasil à modernidade e à grandeza a que estava destinado, a esquerda dividida e fragilizada lutava muito mais contra o capitalismo do que contra a ditadura.¹¹

Já em meados dos anos 1960, após o golpe, maciços investimentos foram feitos em obras de infraestrutura, levadas a cabo de modo a viabilizar o crescimento econômico rápido e em bases nacionais. Graças ao grande influxo de capital estrangeiro, cuja entrada no país era coordenada pelas autoridades governamentais, criou-se um suporte que possibilitou o início de um período no qual as taxas de aumento do Produto Interno Bruto multiplicaram-se exponencialmente e a inflação média anual não ultrapassava 18%.¹² O Estado arrecadava mais, fazia grandes empréstimos e atraía investimentos externos para projetos de grande porte no setor industrial, agropecuário, mineral e de infraestrutura.

Empréstimos externos eram essenciais ao desenvolvimento econômico e político do Brasil após 1967. Virtualmente todos os setores importantes da economia moderna passaram a basear-se nas finanças externas, pois os dólares tomados por empréstimo custeavam tudo, das siderúrgicas aos clubes de futebol. As empresas estatais – indústrias e bancos – eram as maiores tomadoras desses empréstimos.¹³

Alguns dos projetos do governo, por seu custo e impacto, são chamados de faraônicos, como a construção da rodovia Transamazônica e da Ponte Rio Niterói. Essa época, que teve no todo-poderoso Delfim Neto seu grande

articulador, foi chamada pela imprensa de o milagre brasileiro. Após três anos difíceis de recessão e austeridade, o “milagre econômico” que se iniciou em 1968 serviu para moderar o descontentamento. Na verdade, a repressão política foi largamente utilizada contra trabalhadores e estudantes grevistas, líderes políticos populistas e, finalmente, guerrilheiros urbanos. Ironicamente, o período da mais dura repressão foi precisamente o do “milagre”, durante as presidências de Costa e Silva e Médici. Entretanto, a inabilidade dos guerrilheiros em conseguir apoio ativo sinalizava que a oposição popular à ditadura, embora disseminada, havia sido atenuada tanto pelo medo como pelo relativo sucesso econômico do país.

Em meio a esse contexto, em 1972, o sesquicentenário da Independência precisava ser celebrado. Era preciso aproveitar a oportunidade única de relembrar um fato histórico, transformando-o em propaganda para o regime. Assim, por meio de diferentes veículos de comunicação controlados no período pela censura, era possível escolher a melhor forma de abordar o tema e divulgá-lo.

A exposição comemorativa do sesquicentenário

Entre tantas exposições comemorativas realizadas na ocasião, *Memória da Independência 1808-1825* foi a única à qual foi atribuída o caráter de oficialidade, uma realização do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, tendo como organizador o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, segundo iniciativa do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. Assim, consta nos créditos do catálogo da exposição, nossa principal fonte e referência para conhecermos que representação da monarquia se produziu nas comemorações dos cento e cinquenta anos do “Grito do Ipiranga”.

Ao elaborar uma exposição, estão presentes processos como a produção de conhecimentos científicos a partir de determinado contexto acadêmico político, seleção e priorização de um conteúdo por um grupo social que possui algum marco ou motivo interpretativo. Dessa forma, surge um discurso museográfico. Diferentes saberes estão em diálogo/conflito na constituição de um discurso expositivo. Em cada museu, dependendo da finalidade da exposição, diferentes saberes legitimam este discurso.

A exposição comemorativa do sesquicentenário da Independência do Brasil pode ser considerada uma unidade pedagógica, aonde o visitante iria em busca da compreensão de uma mensagem: a compreensão de um sistema didático existente no espaço, neste caso, no Museu Nacional de Belas Artes.

Ao ser elaborada, uma exposição requer seleção de conteúdos, e esta está condicionada tanto a elementos internos, como a história, quanto a elementos externos, relacionados à forma de apresentação (comunicação visual), aos financiamentos, à administração e gestão do museu, à origem e especificidade do acervo, entre outros. São diferentes os aspectos responsáveis que condicionam a seleção de conteúdos. Estes poderão ser de ordem científica, de ordem política, econômica ou histórica, entre outros. Segundo Michel Foucault,

em toda sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorcizar-lhes os poderes e os perigos, refrear-lhe o acontecimento aleatório, disfarçar a sua temível materialidade.¹⁴

No caso da exposição comemorativa, estava em jogo recuperar e enaltecer a imagem que os primeiros republicanos tentaram apagar do período constituído entre 1822 e 1889. Isto pode ser observado nas palavras de Lygia Martins Costa, membro da comissão executiva:

[...] o período a ser apresentado limitar-se-ia da vinda da Corte Portuguesa para o Brasil ao reconhecimento da independência, no intuito de focar uma fase decisiva do nascimento da soberania nacional; que sob o ponto de vista de ambiente físico e cultural seria ele estendido até 1830, pela dificuldade de estabelecer-se limites, no curso do reinado de D. Pedro I, entre o que foi usado e produzido no país do reconhecimento à Abdicação [...].¹⁵

Américo Jacobina Lacombe, historiador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, reforça a importância do período imperial naquele presente republicano, trazendo à baila as lembranças do primeiro centenário da Independência:

Para essa exposição foram conjugados muitos esforços. Data das comemorações do primeiro centenário da Independência a criação do nosso Museu Histórico Nacional. Até então os restos milagrosamente escapos da fúria anti-histórica dos primeiros tempos da República andavam dispersos [...]. O diretor da Casa da Moeda fez raspar as quinas portuguesas das prensas vindas da era colonial, tal e qual os vândalos jacobinos do Palácio de Versalhes.¹⁶

Na apresentação do catálogo da exposição, Lacombe não apenas elogia os feitos da República em relação à monarquia no período do centenário da Independência, como critica a forma como a República na época de sua proclamação agiu com sua “fúria anti-heróica”. Aproveita, ainda para frisar o quanto naquele ano do sesquicentenário, a exposição comemorativa seria mais grandiosa:

Esta nova exposição terá resultados bem diversos daquela que se iniciou em 1922. Mas ela é resultado do movimento que então se iniciou. É um fruto maduro da árvore então plantada. É uma prova de que nestes cinquenta anos, que nós sexagenários vimos passar, houve um sério progresso. No próximo centenário teremos talvez comemorações mais grandiosas. Mas poucas representarão tão expressivamente o que esta Exposição nos está demonstrando: a realização de uma ideia desabrochada.¹⁷

Lacombe não apenas procura inserir o seu tempo em uma linha de continuidade com 1922. Vai além, procurando sublinhar um progresso que, poderia representar a evolução da nação independente. Mas, pela escolha da memória a ser representada, essa evolução seria creditada à continuidade monárquica que teria seu marco de origem com a transferência da Corte para os trópicos. Para certas correntes historiográficas, especialmente as mais tradicionais, 1808 é tomado como origem da Nação por ser a data de instalação de um Estado no Brasil, o Português, que daria origem ao Brasil independente. Essa abordagem historiográfica, presente nos escritos de Varnhagen, por exemplo, costuma conceber o Brasil como uma herança portuguesa naturalizada, que teria se efetivado sem conflitos, sem grandes rompimentos. As tensões que envolveram o processo de independência são ocultadas e valorizam-se apenas as ações individuais de personagens elevados a heróis.¹⁸

Essa abordagem é claramente percebida na exposição comemorativa, não apenas com a escolha do recorte temporal: 1808/1825, quando esse recorte poderia ter se iniciado no século XVIII com as lutas de independência como a Inconfidência Mineira e a Conjuração Baiana. Mas também é perceptível com a exaltação a personagens como d. João VI, d. Pedro I, d. Leopoldina, José Bonifácio entre outros. Estava em jogo sublinhar Portugal como a chave da nascente nação para a Europa; seus hábitos e costumes deveriam ser copiados em uma tentativa de construir um país civilizado. Ocultado o turbilhão que havia trazido o príncipe regente d. João para os trópicos, o país deveria ser entendido como um oásis em meio à confusa situação que acabou se estabelecendo e dilacerando as antigas colônias latino-americanas: a ameaça napoleônica na Península Ibérica. Os monarcas de linhagem e estilo europeus garantiam a paz e, por extensão, a civilização. As adaptações aos trópicos não foram comentadas no clima das comemorações. O fato é que, durante a década de 1970, as expectativas para o crescimento econômico do país e a necessidade de promoção de um Brasil do futuro levaram à construção da imagem de d. João VI como o monarca que mudou a colônia: o homem absolutamente necessário para levar a cabo a pesada tarefa de fazer deste país uma nação.

Por essa razão, a exposição dedicou espaço aos documentos históricos. Parecem ter sido dispostos de forma diferente do catálogo, onde foram todos agrupados na primeira parte. Pois, conforme Lygia Martis Costa, segundo o planejamento da comissão,

a mostra e o catálogo deviam ser concebidos de maneira a criar um compromisso entre a evolução dos acontecimentos e a atmosfera emocional a ser criada, e o catálogo, organizado segundo agrupamento sistemático, pois que abrangendo período restrito daria assim uma ideia do acervo mais representativo de cada assunto, ao mesmo tempo em que facilitaria a consulta do estudioso.¹⁹

A primeira parte do catálogo denomina-se *Documentos oficiais* e lista 53 itens. Na exposição, parecem ter sido organizados em diálogo com outros objetos, em ordem cronológica. Expostos museograficamente, tais documentos não provocavam grande impacto nos visitantes, não tinham muito apelo visual. Mas, em diálogo com outros objetos, criavam a desejada “atmosfera

emocional”. Por outro lado, eram carregados de uma aura de relicário por estarem assinados pelo Príncipe Regente, conforme constava nas legendas e por outras autoridades da época como Napoleão Bonaparte. É o caso do Tratado de Paz entre Espanha, Portugal e França, por exemplo, acompanhado da seguinte descrição:

Original com as assinaturas de Luciano Bonaparte, do Ministro das Relações Exteriores Talleyrand, do Secretário de Estado Maret, pelo Primeiro Cônsul. Pendente, selo dentro de caixa. Selo em lacre vermelho tendo a figura da República Francesa de pé, ostentando seus atributos; na orla, contornada por filetes, a inscrição: MAU NOM DU PEUPLE FRANÇAIS BONAPARTE 1ER. CONSUL. Caixa circular em metal dourado; tampa com a figura da República Francesa, aberta a buril, orlada de perolados. Encadernação em veludo, cercadura e motivos fitomórfos, em fios de ouro/ ao centro, dentro de orla, as iniciais P.F. Tratado assinado entre d. João, Príncipe Regente e Napoleão Bonaparte que impôs ao governo português a aceitação de cláusulas espoliativas, entre as quais o direito da Espanha de incorporar Olivença e a da França de estabelecer seus domínios, na fronteira com a Guiana, até o Araguari. Este tratado foi uma das causas da invasão da Guiana Francesa por ordem de d. João, tão logo chegou ao Brasil. Arquivo Nacional.²⁰

Além do sentido relicário que carregavam, por terem estado em contato com personagens considerados importantes, que não mais estavam entre os vivos, esses documentos funcionavam como provas dos grandes feitos dos homens em questão. Comprovavam o nascimento de uma nação com base em medidas que apontavam para a liberdade e o engrandecimento da colônia portuguesa. Os organizadores deram destaque aos papéis relacionados aos principais acordos comerciais que privilegiaram o Brasil, assim como àqueles que ressaltavam o nascimento político do país. Alguns exemplos desses documentos são: *A carta de abertura dos Portos*; *Acordos comerciais com a Inglaterra datados de 1810*; *1º Compromisso de Abolição de Tráfico de Escravos*, de 1815; *Elevação do Brasil à categoria de Reino Unido*; *D. Pedro regente e Governador Geral do Brasil*; *O Fico*; *Nomeação de José Bonifácio, Ministro*; *Criação do Conselho de Estado*; *Reação ao Fico em Lisboa*; *Proibição da entrada das forças portuguesas no Brasil*; *Primeira fala do Brasil*

*Independente; Aclamação de D. Pedro I; Cerimonial da Coroação e Sagração; Projeto da Constituição de 1823 e Constituição de 1824.*²¹

Como a memória é seletiva, na exposição houve momentos de ausências e silêncios. Uma parte que foi ocultada, por exemplo, a que diz respeito à economia do Brasil no período joanino. Como em 1810, quando d. João reafirmou os laços com a Inglaterra com a assinatura dos tratados de comércio e navegação, o que fez com que, durante o século XIX, o capital inglês tenha atuado com vantagens alfandegárias no Brasil, pagando as menores taxas para introduzir seus produtos em nosso mercado. O período joanino, que vai de 1808 a 1821, na verdade, embora tenha posto fim a uma série de antigos laços coloniais, possibilitou o início do domínio do capital estrangeiro. Em 1825, o reconhecimento da independência do Brasil por parte de Portugal dá-se mediante o pagamento de uma vultosa indenização, cujo capital o Brasil obtém na forma de empréstimo. O fim da dependência colonial frente a Portugal inaugura a história de um país independente politicamente, mas atrelado aos interesses dos capitais internacionais dominantes.

Isso não vem ao caso para o evento de celebração de 1972. Por meio de um discurso histórico visual, era necessário buscar a origem de um desenvolvimento econômico que justificasse os investimentos feitos desde o início do período militar e aqueles que ainda estariam por vir. Por que nesse momento destacar o nascimento de uma dívida externa? Era mais importante dar um sentido à história, atribuir aos fundadores do Brasil e aos documentos a eles relacionados seu devido valor, para que, ao visitar o evento, o público captasse sua importância.

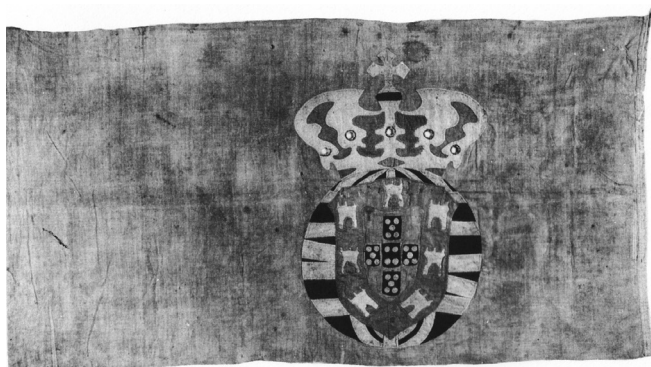


Figura 1 – Imagem do Catálogo Memória da Independência 1808-1825. [Rio de Janeiro, 1972.] Não paginado.

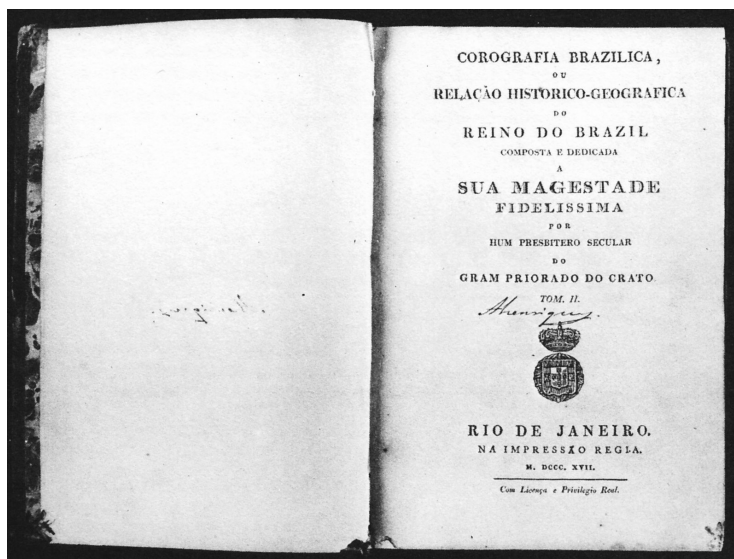


Figura 2 – Imagem do Catálogo Memória da Independência 1808-1825. [Rio de Janeiro, 1972.] Não paginado.

A segunda seção do Catálogo é dedicada aos “Personagens”, informando-nos sobre quem foi exaltado e quem foi esquecido no circuito expositivo. Dentre os homenageados, d. Pedro I foi o mais citado. Fora o inaugurador de uma monarquia tropical diferente das demais repúblicas americanas e mais diferente ainda do contexto europeu. O primeiro imperador possuía uma missão bem importante: a afirmação de uma imagem que distanciasse o Brasil de uma ideia de atraso. Desde os primeiros anos da independência, portanto, houve um investimento para a construção de uma representação positiva de nossa monarquia aos olhos das potências europeias. Na tentativa de criar uma nova nação, as elites em 1822 procuravam afirmar o caráter civilizacional do Império, aberto a ideias de progresso. À monarquia cabia assegurar a unidade de um vasto território, diferente do que ocorria nas ex-colônias espanholas. D. Pedro I era o grande vínculo mantenedor dessa unidade e, por isso, visto e apontado como grande fundador da nacionalidade.

A escolha do primeiro imperador como ícone para o evento deve-se à criação da ideia de que, sem a monarquia, não haveria um centro condutor de força e unidade. Não havia como resistir às Cortes de Portugal e adquirir a independência nacional. O príncipe aparece como um monarca que não abriu mão da origem europeia e que conseguiu dar conta da união de um

ambiente peculiar baseado na produção escravocrata. Entre os silêncios sobre d. Pedro sua abdicação em 1831, uma vez que o período da exposição se encerra em 1825, não abordando nada que o exceda.

Essa representação de d. Pedro I atendia bem aos anseios do ambiente político de 1972. Vale ressaltar que durante a própria implementação da república, os ícones mais aceitos pela população, a bandeira e o hino nacional, remontavam ao Império. Como demonstrou José Murilo de Carvalho, a elite que lutou pela implementação de uma simbologia republicana não conseguiu fugir às particularidades de uma nação que havia sido criada dentro de uma lógica imperial.²²

Em 1972, a realeza e o primeiro representante oficial de uma nação independente representavam os anseios da busca pela origem de unidade territorial singular. O ícone do imperador não é escolhido livremente. Sua escolha como símbolo maior da exposição não se faz no vazio social, mas porque sua recepção possibilita a construção de um consenso de imagens e representações, nesse caso da caminhada de desenvolvimento do país. Segundo Lilia Moritz Schwarcz, para compreendermos por que certos símbolos vingam e outros não, é preciso atentar não só para a emissão como para a recepção e divulgação, ou seja, para o consumo desses símbolos, que são reelaborados em razão do contexto cultural no qual se inserem.²³

É inegável que José Bonifácio, cognominado Patriarca da Independência, figura entre esses símbolos. Nascido em São Paulo em 1763, fora o primeiro brasileiro a ocupar um ministério, o do Reino, em 1822. No Primeiro Reinado, passou a ocupar a pasta do Império, quando em 1823 afastou-se dos conselhos à Coroa, iniciando uma oposição a d. Pedro I. Nesse ano, teve sua prisão e deportação ordenadas pelo imperador. Esta última parte, contudo, embora esteja inserida no cronograma do evento, não aparece no catálogo. Os antagonismos entre o primeiro monarca e Bonifácio não foram considerados pertinentes à leitura do período, pelo menos não em 1972.

Dentre os objetos selecionados pelos organizadores da exposição, encontram-se bustos, desenhos, litografias e óleos em tela. Pelos títulos das obras não fica difícil perceber como Bonifácio deveria ser lembrado. Em uma das litografias em sua homenagem, encontra-se o título: “Herói da Independência (sic) do Brasil, José Bonifácio de Andrada e Silva”.²⁴ Na descrição de um dos desenhos, lê-se: “Em meio corpo, de frente, o olhar inteligente e perspicaz.

Beca de grande qualidade, talvez o melhor retrato de José Bonifácio”.²⁵ Em ambas as definições, os adjetivos utilizados definem bem a importância do “patriota” dentro do contexto de 1822 e de 1972. Sua descrição como herói inteligente e perspicaz traduz como ele deveria ser visto, ao mesmo tempo em que define também como ele não deveria ser memorado. José Bonifácio é apresentado ao público pela exposição como uma figura fundamental para o processo de crescimento político do Brasil. Suas diferenças em relação a d. Pedro, como sua defesa pela implantação de uma monarquia constitucional, foram ocultadas.



Figura 3 – Imagem do Catálogo *Memória da Independência 1808-1825*. [Rio de Janeiro, 1972.] Não paginado.

Esse personagem da história nacional muito atendia à leitura que se desejava à época sobre a independência, sobretudo por ter sido um dos mais influentes defensores da civilidade e da liberdade da colônia, que participou da história do país desde a chegada de d. João VI em 1808 – afinal, Bonifácio havia voltado para o Brasil quando Napoleão ameaçava invadir Portugal.

Dentre todas as virtudes do Patriarca, uma das mais importantes está ligada sem dúvida a seu papel enquanto influente mantenedor da unidade territorial, uma vez que ele é conhecido por sua habilidade em reunir as

províncias. Em 1822, o Brasil não podia continuar fragmentado e José Bonifácio enfrentava a tarefa de reunir as províncias, unindo o país em torno de uma ideia política: a monarquia.

Para compor o evento, foram selecionados alguns atos de Bonifácio em prol da emancipação, como por exemplo: ao ser empossado nos cargos de ministro do Reino e de Negócios Estrangeiros, em janeiro de 1822, Bonifácio logo se voltou para a causa emancipadora; ordenou ao chanceler-mor que não publicasse lei alguma vinda de Portugal sem primeiro submetê-la à apreciação do príncipe; nomeou um cônsul brasileiro para Londres, declarando ao Gabinete inglês que só tal funcionário poderia, então, liberar navios que se destinassem ao Brasil; enviou emissários às províncias do norte, a fim de congregá-los para a causa da independência, avisando que teriam de se sujeitar à regência de d. Pedro e não às ordens que recebessem de Lisboa; aliciou conspiradores em Pernambuco, no Maranhão, no Rio Grande do Norte, na Bahia e no Pará, para que se rebelassem, na hora exata, contra a metrópole que o ludibriara, traindo o acordo do Reino Unido de Portugal e do Brasil; em junho de 1822, reorganizou o erário, por intermédio de seu irmão, Martim Francisco; e, em julho, formou um novo Exército, contratando para a obra de construção da Marinha de Guerra.

O público deveria reconhecer a importância daquele que, junto com d. Pedro, contribuiu para a manutenção da ordem, a partir da unidade nacional. Graças a ele, tido como principal colaborador de d. Pedro, o Brasil não havia seguido os exemplos de seus vizinhos que haviam se transformado em repúblicas fragmentadas. Essa diferenciação possibilita a leitura baseada na ideia de superioridade, afinal o país teria sido o único a manter uma civilidade baseada, dentro das possibilidades e com suas devidas adaptações, nos moldes europeus.

Se José Bonifácio também representou oposição a d. Pedro, isso não importa, uma vez que havia cumprido sua missão. Nesse momento, os antagonismos entre os dois sobre o projeto de nação deveriam ser omitidos em função de um bem maior: celebrar a liberdade política, a unidade e a monarquia do Brasil. A independência do Brasil foi uma ocorrência ímpar na América: não houve processo revolucionário e foi proclamada pelo regente d. Pedro I.

O Patriarca, contudo, não é o segundo personagem mais retratado e lembrado da exposição, d. João aparece como a segunda figura histórica mais presente no evento.²⁶ E não podia ser diferente, afinal o processo de liberta-

ção iniciara com a chegada da monarquia em sua mais importante colônia e a abertura dos portos, que dava fim ao pacto colonial e ao exclusivismo comercial. O príncipe regente foi o responsável por acabar com alguns laços de dependência econômica que nos uniam a Portugal. Da dependência política, seu filho se encarregaria catorze anos depois.

Cento e cinquenta anos após a independência, era preciso ressaltar a extraordinária obra coletiva da construção do Brasil, e d. João VI era o responsável pelo início da obra. Rememorar o passado e seus principais atores serviria para abrir novos caminhos. Para o período, era conveniente tratar do início da nação como algo que os portugueses não tiveram de fazer por necessidade, em função da transferência de todo um poder público para a colônia devido às guerras na Europa. Era preferível tratar os aprimoramentos urbanos introduzidos, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, como algo natural, mais com um sentido de benevolência.

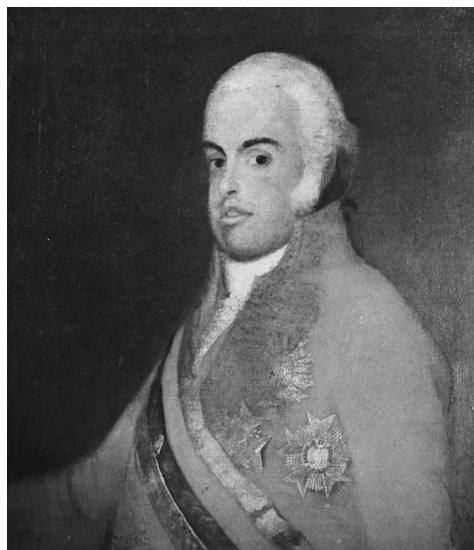


Figura 4 – Imagem do Catálogo Memória da Independência 1808-1825. [Rio de Janeiro, 1972.] Não paginado.

Os fatos históricos que ocupam a terceira parte do catálogo mostram um pouco desse processo da independência a partir dos feitos da Família Real nos trópicos. Muitos foram representados pelo traçado de Jean Baptiste

Debret, artista francês que desembarcou aqui em 1815, no grupo que ficou conhecido como Missão artística francesa. Entre os feitos encontram-se *Desembarque da Princesa Real Leopoldina*, *Elevação do Brasil a Reino Unido*, 1815, *Aclamação de d. João VI*, *Aclamação de d. Pedro I*. Das representações pictóricas citadas, entre tantas apresentadas no catálogo e na exposição, apenas a *Elevação do Brasil a Reino Unido* não foi de autoria de Debret, fato que se repete na quarta parte do catálogo dedicada às paisagens. Dentre todas as que figuram na exposição, a maioria é do Rio de Janeiro, sede da corte e futura capital do Brasil independente.



Figura 5 – Imagem do Catálogo *Memória da Independência 1808-1825*. [Rio de Janeiro, 1972.] Não paginado.

Com relação aos tipos e costumes, quinta parte do catálogo, ocorre o mesmo. Observa-se que, todos os costumes e hábitos culturais do país pareciam se resumir aos da capital. O Rio de Janeiro era, sem dúvida, o modelo que deveria ser exaltado. Se em 1808 os portugueses homenagearam o Rio de Janeiro como sede da corte, em 1815 como capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve e em 1822 como capital de um novo país, então o Rio de Janeiro de forma alguma deixaria de figurar em 1972 como um lugar que realmente deveria ser bem lembrado, como centro político e administrativo de um país europeu possível nos trópicos.²⁷

Seguindo quase a mesma lógica, as obras que mais aparecem no catálogo na seção tipos e costumes são as de Jean Baptiste Debret. O artista foi o pintor oficial da corte portuguesa e, posteriormente, do Primeiro Reinado. Dessa forma, era inevitável que ele fosse lembrado, uma vez que documentou cenas oficiais, retratou a nobreza, foi, enfim, o grande responsável pela simbologia da corte brasileira.

O artista integrou a “Missão Artística Francesa” no Brasil, solicitada por d. João VI, organizada pelo marquês de Marialva, e dirigida por Lebreton, que chegou ao Rio de Janeiro em março de 1816. No Brasil se manteve até 1831.²⁸ Ao longo dos 15 anos em que permaneceu no Brasil, desenvolveu atividades didáticas, dirigiu a Escola Imperial de Belas Artes e criou insígnias e símbolos para o nascente Império brasileiro. Produziu também um conjunto de aquarelas, desenhos e gravuras sobre a fauna, a flora e os diferentes tipos humanos que formavam a sociedade brasileira no primeiro terço do século XIX. Ao retornar à França, publicou o livro intitulado *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

As obras de Debret aparecem com uma concepção de história atrelada a uma noção de nação construída a partir de padrões “civilizacionais”, compreendendo e concebendo a história de forma progressiva. Segundo o próprio pintor escreveu: “Tenho que descrever o Brasil de 1816, pois neste belo país, como em toda parte, aliás, os rápidos progressos da civilização modificam dia a dia o caráter primitivo e os hábitos nacionais [...]”.²⁹

É importante destacar as expressões “rápidos progressos da civilização” e “hábitos nacionais”. O caráter cívico e a preocupação com a necessidade de criação de um imaginário político são constantes em suas pinturas e talvez sejam estes alguns dos principais motivos que tenham dado tanto destaque a esta figura durante a festa do sesquicentenário. Uma de suas obras mais famosas e bem representativa para o evento, *Aclamação e coroação de d. Pedro I*, foi apresentada de forma que o público acompanhasse desde sua restauração, feita por um funcionário do Museu Histórico Nacional. Observar o valor que o governo dava à história serviria para despertar no público o valor que este também deveria atribuir ao fato retratado.³⁰

As demais partes do catálogo – no total somam quinze – abandonam uma abordagem temática para assumirem um formato colecionista. Dedicadas a listar os objetos de acordo com sua tipologia as seções são assim denominadas:

insígnias e condecorações, mobiliário, prataria, louça, joias, moedas e medalhas, armas, publicações, projetos e aspectos arquitetônicos, finalizando com uma miscelânea chamada vários. Essas seções nos afastam mais dos temas históricos, mas nos dão as pistas do tipo de objeto privilegiado para contar a história da independência. As insígnias e condecorações do Estado Monárquico estavam presentes como o cetro e a coroa dos monarcas d. João VI e d. Pedro I, juntamente com o distintivo comemorativo da Independência do Brasil, de 1822. Por sua vez, o mobiliário, a prataria, a louça, as joias, as armas expostos foram os que pertenceram à Família Real, a exemplo da mesa de jogo de d. João VI e a escrivaninha de d. Maria I. Esta pertencente ao Museu Histórico Nacional e aquela aos Museus Castro Maya.

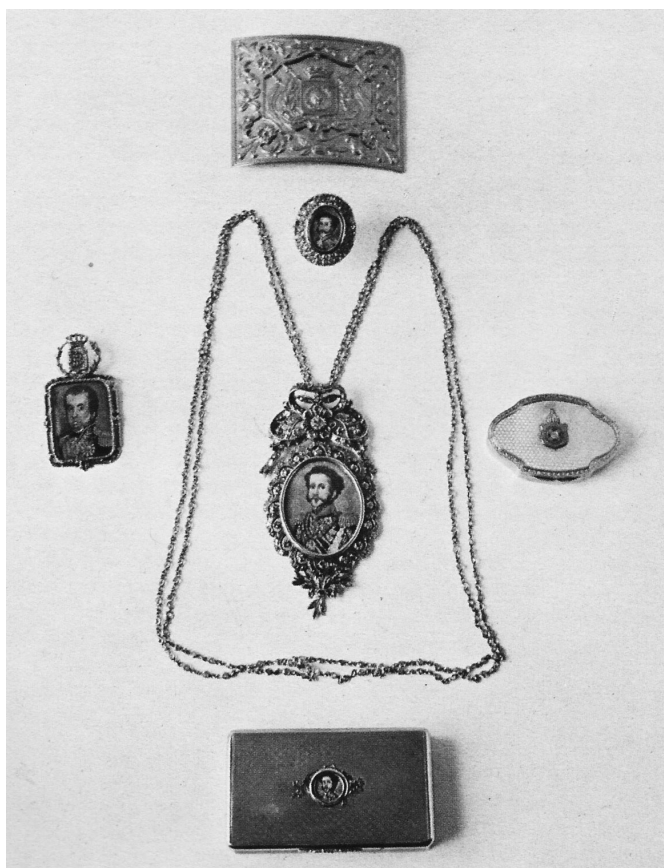


Figura 6 – Imagem do Catálogo *Memória da Independência 1808-1825*. [Rio de Janeiro, 1972.] Não paginado.

Quanto aos projetos e aspectos arquitetônicos, estes dão conta do aspecto da cidade no período joanino sob os riscos de Grandjean de Montigny e J. A. dos Reis, entre outros. Encerrando o catálogo, na seção “Vários” se encontram objetos que não encontraram espaço nas demais seções, como cadeirinha de arruar do século XVIII, duas esculturas de Mestre Valentim do mesmo período e um ex-voto pela recuperação de d. Pedro I de autoria de Henrique José da Silva, onde dois cavaleiros da guarda Imperial agradecem a intervenção da Virgem pelo restabelecimento do imperador depois de perigosa queda de cavalo.

Conclusão

Para melhor aprofundamento de como a monarquia foi recuperada nos anos de chumbo para as comemorações do sesquicentenário da Independência, seria interessante o cotejo com outras fontes. Uma delas, a própria planta da exposição. Analisar a disposição dos objetos no circuito expositivo no sentido de analisar a atmosfera emocional seria um bom caminho para esse propósito. Mas não é o caso para o que nos propomos aqui. Pode ser trabalho para uma próxima oportunidade.

O que ficou claro no presente estudo é que a Monarquia foi uma escolha e a Inconfidência, vista em outros momentos como precursora dessa independência, por exemplo, foi silenciada na exposição comemorativa. Outros silêncios foram os clássicos: índios, negros, pobres. O país do futuro de 1972 só se lembrava do Estado, dos militares e das elites.

Enfim, era a partir de um caráter centralizador, unificador em torno da criação de uma consciência de grupo, que fortaleceria nossa caminhada para o progresso, que a exposição foi elaborada. A comemoração se concentrou no predomínio de uma versão homogênea do Brasil e dos brasileiros. A afirmação da nacionalidade seria assim necessária até para poder entrelaçar e justificar o caminho da evolução do país desde 1822 entre as nações do mundo civilizado até aquele momento.

A exposição “Memória da Independência 1808-1825” apresentou-se como centro de referência da memória desde o surgimento do estado-nação, referência que remetia os contemporâneos a um passado no qual a transferência da corte, a elevação do Brasil à categoria de Reino Unido e a independência não ameaçavam a ordem e a suposta estabilidade de 1972.

A memória foi reunida e cristalizada no espaço da exposição, dando concretude a um discurso histórico didático.

Na intenção de reforço da memória, a comemoração chama o povo e faz com que este se sinta ativo em meio a um processo em que, na verdade, não tem grande participação na elaboração dos discursos que se pretende difundir, mas apenas, e estrategicamente, na difusão e perpetuação da memória por meio da história, pois servem como alvos para a popularização do passado.

A exposição não explicitou apenas uma continuidade com o passado, mas também o trouxe para o dia a dia, ou melhor, para o cotidiano; ela foi também um momento privilegiado de utilização do espaço público como símbolo de expectativas.

NOTAS

1. GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 9. ed. Porto Alegre: L&Pm, 2002. p. 61. Disponível em: <<http://www.anarquista.net/wp-content/uploads/2013/03/O-Livro-dos-Abra%C3%A7os-Eduardo-Galeano.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2013.
2. ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
3. HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
4. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 48.
5. Cf.: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.
6. Cf.: CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
7. Idem, *ibidem*.
8. Cf.: MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Culto da saudade na Casa do Brasil*: Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional (1922-1959). Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.
9. AZEVEDO, Claudia Soares de. Conhecendo o passado: uma interpretação da história no Museu Imperial. In: BEZERRA, Rafael Zamorano e MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Museus Nacionais e os desafios do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011. p. 155-164.
10. DREIFUSS, René A. Introdução. In: _____. *1964 – A conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.
11. FICO, Carlos. Brasil: do ensaio ao golpe (1954-1964). Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, v. 24, nº 47, julho de 2004, p. 19-60.
12. Entre 1965 e 1980, o Produto Interno Bruto (PIB) mais que triplicou em termos reais, a produção industrial quadruplicou, o PIB *per capita* dobrou e as exportações passaram de \$1,6 bilhões para \$20,1 bilhões. Sobre o assunto consultar: FRIEDEN, Jeffry A. The Brazilian Borrowing Experience: from Miracle to Debacle and Back. *Latin American Research Review*, v. 22, n. 1, 1987, p. 96.
13. FRIEDEN, Jeffry A. The Brazilian Borrowing Experience... Op. cit., p. 95.

14. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000. p. 16.
15. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Catálogo Memória da Independência 1808-1825*. [Rio de Janeiro, 1972.] Não paginado.
16. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Catálogo Memória da Independência 1808-1825...* Op. cit. Não paginado.
17. Idem, ibidem.
18. Cf.: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História da Independência do Brasil*. 10. ed. São Paulo: EDUSP, 1981, v. 3. BARROSO, Gustavo. Portugal semente de impérios. Para uma análise do debate historiográfico acerca das diferentes interpretações do processo de Independência do Brasil, consultar: DIAS, Maria Odila Leite da Silva. "A interiorização da metrópole e outros estudos". In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
19. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Catálogo Memória da Independência 1808-1825*. [Op. cit. Não paginado.
20. Idem, ibidem.
21. Idem. Ibidem.
22. CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
23. SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 20-1.
24. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Catálogo Memória da Independência 1808-1825...* Op. cit. Não paginado.
25. Idem, ibidem.
26. Idem, ibidem.
27. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Catálogo Memória da Independência 1808-1825...* Op. cit. Não paginado.
28. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.
29. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo 3. p. 353.
30. JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro [197-].

Marc Ferrez, Gilberto Ferrez e os álbuns que organizam o passado

Maria Isabel Ribeiro Lenzi*

Recebido em 03/05/2013
Aprovado em 03/07/2013

Resumo

O artigo analisa os livros-álbuns de fotografia de autoria de Gilberto Ferrez à luz dos antigos álbuns de fotografia editados no século XIX, que não eram receptáculos neutros, porém classificavam e redistribuíam as imagens, construindo um sentido, propondo uma visão, ordenando a realidade. Vamos mostrar que Gilberto Ferrez retomará aquele antigo formato, dando-lhe um novo sentido: antes utilizado para esquadrinhar o mundo presente, agora, em sua nova versão, os álbuns estarão a serviço da organização do passado. Apontaremos também a importância da coleção e da produção intelectual de Gilberto Ferrez para que Marc Ferrez viesse a ser considerado o maior fotógrafo brasileiro do século XIX, bem como para determinar o modo como olhamos as imagens obtidas pela câmera de Marc Ferrez.

Palavras-chave

Gilberto Ferrez, Marc Ferrez, fotografia, álbum antigo, mediação.

Abstract

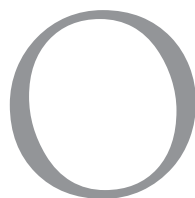
This paper analyzes the illustrated albums published by Gilberto Ferrez, looking over their connections with old photography albums edited in the nineteenth century. Far from being a neutral receptacle, those editions attempted to classify and rearrange images, with the intent to build a sense of meaning, propose a viewpoint and rearrange reality. We argue that Gilberto Ferrez made use of that old formula, but with another aim: whereas the previous albums were intended to describe and explore the current world, now, in Ferrez's version, these books serve to organize the past. We will also remark in this essay that both the collection assembled by Gilberto Ferrez, and his critical texts played a critical role in consolidating Marc Ferrez's reputation as the greatest Brazilian photographer of the nineteenth century, as well as in the way we today perceive the images captured by his camera.

Keywords

Gilberto Ferrez, Marc Ferrez, Photography, Old photographic albums, Mediation.

Nunca tinha visto um álbum de fotografias do meu avô. (...) Eu queria ter um álbum dos antigos. Hoje, tenho vários. Para isso, onde ia, eu pedia para procurar. Para todo livreiro que via eu dizia: 'Olha, eu sou comprador de qualquer coisa que aparecer de fotografia, especialmente de Marc Ferrez.' Todo mundo já sabia, e se aparecesse álbum de Marc Ferrez, vinham me oferecer.¹

Gilberto Ferrez



álbum antigo de seu avô a que Gilberto Ferrez faz referência está ligado a uma tradição: esse formato foi o primeiro meio utilizado na modernidade para catalogar o mundo em imagens. A humanidade deveria ser “guardada” em álbuns – posteriormente, em arquivos fotográficos. Enquanto a fotografia fragmentava a realidade, o álbum a reordenava. Os álbuns organizavam, portanto, o presente que se queria lembrado – que seria deixado como memória. Foram publicados prestigiosos álbuns, hoje raros, sobre o Egito, a Palestina, a Síria, a Núbia, Jerusalém. Também álbuns sobre a guerra, a arqueologia, retratos de celebridades, entre outros, foram editados em meados do século XIX. Estava na moda o álbum em cujas páginas eram encontradas representações fotográficas do real.

No Brasil não foi diferente. Em 1861, Victor Frond viajou pela cidade e estado do Rio de Janeiro, bem como Salvador, e publicou o álbum *Brasil pitoresco*, com fotografias litografadas em Paris. Marc Ferrez, em 1875, fez parte como fotógrafo da Comissão Geológica do Império do Brasil, chefiada por Frederick Hartt, e compôs diversos álbuns sobre o interior do Império. Quando da inauguração da avenida Central, no início do século XX, Marc Ferrez também retratou todos os modernos edifícios no seu famoso álbum *Avenida Central*. O fotógrafo Augusto Militão produziu álbum sobre São Paulo, no qual encontramos imagens da cidade entre 1862 e 1887. Em Pernambuco, também temos o álbum de litografias feitas a partir de fotografias editado por Carls. O fotógrafo Coutinho organizou um álbum sobre Alagoas. Klumb produziu famoso álbum com vistas de Petrópolis. Flávio de Barros fotografou a guerra de Canudos e produziu um álbum em 1897. Não faltam

* Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense e pesquisadora do Ibram. E-mail: bebel-lenzi@yahoo.com.br.

exemplos no Brasil oitocentista. Deste modo, temos clara a função do álbum de documentar ordenadamente um assunto ou um lugar por meio de imagens. Segundo André Rouillé, “a união fotografia-álbum constitui a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e amearhar suas imagens”.²

Porém, o álbum não é simplesmente um receptáculo neutro, ele classifica e redistribui as imagens construindo um sentido, propondo uma visão, ordenando a realidade. Mais uma vez, nas palavras de Rouillé,

mesmo associada a essa utopia de colocar sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, associada ao álbum e ao arquivo, é encarregada de ordená-lo. Nesta vasta empreitada, a fotografia-documento e o álbum (ou arquivo) desempenham papéis opostos: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam.³

Marc Ferrez, nas palavras de seu neto,

fotografou muitas de nossas cidades, retratou construções de estradas de ferro, dando-nos visões de monumentos, pontes, costumes, fazendas, minas e trabalho nas mesmas, interiores de palácios e de igrejas, quadros de nossos artistas, serviços de abastecimento d’água, paisagens de florestas, cachoeiras, rios, portos, aparelhagens industriais, serras, índios, toda a esquadra da Marinha Imperial, no longo período de 1865 a 1918. Muitas chapas estragaram com o uso, quebraram-se ou perderam-se, mas as que a família ainda conserva chegam fartamente para conhecermos o Brasil deste período.⁴

Pela citação acima, nos damos conta de que o objetivo de Marc Ferrez era catalogar, representar fotograficamente o mundo à sua volta. Além dos álbuns sobre assuntos específicos, ele formou um grande arquivo com imagens de uma época.

Gilberto Ferrez preservou as imagens obtidas da câmara de seu avô, copiando-as. Porém, queremos chamar a atenção aqui para a prática de edição de álbuns, o que permitiu a Gilberto Ferrez organizar o passado. Os álbuns fotográficos, então, desempenharam papel importante na produção intelectual de Gilberto Ferrez: além de evocarem um passado reorganizado por ele, esses álbuns lhe permitiram homenagear os fotógrafos, sobretudo seu avô. Ainda mais: possibilitaram divulgar sua coleção e perenizar aquelas imagens escolhidas.

Ele publicou vários álbuns – alguns com fotografias de sua coleção, outros com fotografias de diversos acervos, mas com prevalência da coleção Gilberto Ferrez. São todos álbuns com imagens do século XIX, mostrando as cidades em um outro tempo. O passado dessas cidades é organizado e ordenado nos álbuns *Velhas fotografias pernambucanas, 1841-1900*; *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez, 1865-1918*; *Bahia, velhas fotografias 1858-1900*; *Um passeio a Petrópolis em companhia do fotógrafo Marc Ferrez*. Em todos eles, há um esboço biográfico dos fotógrafos, com destaque para Marc Ferrez.

Se no século XIX os álbuns catalogavam e organizavam o mundo contemporâneo, em meados do século XX Gilberto Ferrez retomará aquele antigo formato dando-lhe um novo sentido: antes utilizado para esquadrinhar o mundo presente, agora, em sua nova versão, os álbuns estarão a serviço da organização do passado.

Gilberto não publicou todos os álbuns que desejava, pois também gostaria de ter preparado um com fotografias de Marc Ferrez referentes a Minas Gerais e outro com seleção das fotografias de São Paulo, sobretudo Santos.⁵ Sobre isso ele declara a seus entrevistadores:

[...] Eu queria muito que esses álbuns fossem publicados. A fotografia de [inaudível] está pronta. Não é perfeita. Faltam os demais Estados, mas outros completarão mais adiante, quando se encontrarem mais dados. O Rio de Janeiro de Marc Ferrez está pronto. Petrópolis está pronto; tem toda Petrópolis, duvido que se arranje mais. Pernambuco está pronto para a segunda edição. Posso fazer da Bahia, de Minas, de São Paulo. (inaudível). E posso fazer mais dois ou três álbuns do Rio de Janeiro. Mas o essencial são esses. Eu quero ver se no ano que vem, no máximo em dois anos, eu publico todos eles.⁶

Isso vem confirmar que, como os fotógrafos do século XIX que tinham a ilusão de catalogar o mundo com fotografias, Gilberto Ferrez vislumbrava esquadrinhar e organizar o passado do Brasil por meio de imagens e álbuns.

Sobre a conservação da fotografia, ele diz:

Se você põe a mão em cima, o fungo que tem na mão vai imediatamente para a fotografia e acaba por apagá-la. Não se trata de perfeccionismo não. É a pura verdade.

(JSL: É por isso que tem que imprimir tudo, não é?)

Exato. Eu estou muito preocupado, essa demora me chateia muito. Porque eu quero publicar esses cinco ou seis álbuns que eu tenho. Depois, vocês têm tudo isso para continuar. Outros irão estudar, porque no Brasil ninguém pode fazer tudo. Isto que eu estou fazendo é uma gotinha no oceano. Mas, pelo menos, fica esse trabalho feito e esse material não se perde [...].⁷

Depois de tanto trabalho para juntar esse passado de imagens, Gilberto Ferrez não pretendia perdê-lo. A impressão das fotografias salvaria a imagem da fotografia-documento e o álbum com a seleção de Ferrez resguardaria aquele passado que ele colocara em ordem.

Vamos nesse artigo analisar dois álbuns de Gilberto Ferrez. O primeiro foi publicado no *Anuário do Museu Imperial* em 1948: *Um passeio a Petrópolis em companhia do fotógrafo Marc Ferrez* saiu como um artigo do anuário, porém tem todas as características de álbum. O outro de que nos ocuparemos aqui é o álbum *O Rio antigo de Marc Ferrez*.

Encontramos no primeiro 80 fotografias selecionadas, com legendas de Gilberto Ferrez indicando como se deve observar a imagem. Apesar de o título do trabalho remeter a Marc Ferrez, dezoito fotografias não são de Marc Ferrez – oito são anônimas, duas de Klumb, quatro de Pedro Hees e quatro do atelier Leuzinger. Na realidade, apesar do título, o passeio é em companhia de Gilberto Ferrez, pois ele ordenou as imagens, incluindo até mesmo outros fotógrafos. O autor mostrou a Petrópolis dos veranistas. Daqueles que iam para a cidade serrana passar a estação “calmosa” longe das epidemias que grassavam no Rio de Janeiro. Folheando o álbum, encontramos toda a viagem, desde as docas do Rio de Janeiro, onde se pegava o vapor para Mauá, passando por diversas ilhas da baía da Guanabara, pelo porto onde se fazia a baldeação do vapor para o trem da Estrada de Ferro Mauá até a Raiz da Serra. Vê-se também a estrada macadamizada que os veranistas subiam em diligências. O texto de Gilberto Ferrez, escrito para o *Anuário do Museu Imperial*, além de mostrar como se chegava a Petrópolis e os encantos da cidade, vai apontar os locais frequentados pela família imperial, bem como pela elite carioca e petropolitana. O texto expõe também a erudição e o ufanismo do autor. Na legenda da fotografia do cais dos mineiros, ele diz: “Quase diríamos Veneza! Mas não é... é o nosso cais dos mineiros, em 1880. No tempo do Onça (Governador Luís Vaia Monteiro), era dali que

os viajantes, que iam ou vinham das Minas, embarcavam em faluas [...]”.⁸ Gilberto Ferrez não deixa de elogiar o fotógrafo, quando evoca, em legenda de fotografia de uma ilha da Guanabara exibindo uma palmeira, o poema de Gonçalves Dias, para dizer que “nossa terra tem palmeiras onde canta o sabiá... Quadro perfeito tirado por fotógrafo artista”.⁹ É o primeiro trabalho de Gilberto em que ele promove o seu avô.

Ele apresenta o crescimento da cidade, comparando fotografias de épocas diferentes. A estrada de ferro, as pontes, as carruagens e diligências são exibidas nas imagens selecionadas, postas em uma certa ordem por Gilberto Ferrez. Em 1993, o Banco Boavista patrocina a segunda edição deste trabalho, agora sim, em forma de álbum, porém só com 60 imagens, todas elas de Marc Ferrez.

O segundo álbum que vamos analisar saiu pela editora Ex-Libris em 1984. O álbum *Rio antigo de Marc Ferrez – paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918* é uma homenagem a Marc Ferrez e a um Rio de Janeiro que Gilberto Ferrez ainda trazia nas lembranças de sua infância. O memorialista Pedro Nava fez o prefácio do livro recordando um tempo da cidade que já se fora. O texto de Nava “Uma cidade antiga que não existe mais” evoca o mesmo Rio que Gilberto Ferrez descreve para seus entrevistadores:

O Rio de Janeiro tinha realizado a corajosa obra do Passos, com todas aquelas ruas... Muita coisa se escangalhou, porque o pessoal estava cansado de ver aquelas casinhas pobrecas e derrubou tudo. A chegada do arranha-céu no Rio de Janeiro é de 1935 é uma coisa! Até aí é o período áureo do Rio de Janeiro. A cidade é perfeita. É a cidade mais bonita do mundo. Vivia-se confortavelmente, todo mundo estava contente. Havia bonde, onde não se podia viajar em pé, havia condução a torto e a direito, não tinha muito automóvel, o automóvel não dominava nada, todo mundo estava contente de viajar de ônibus ou bonde [...].¹⁰

Outro grande homenageado do álbum é Marc Ferrez. O texto de introdução da obra é de Gilberto e inteiramente dedicado a Marc. Gilberto já havia publicado na *Revista do Patrimônio* algumas notas sobre seu avô. Agora trata-se de um texto maior, em uma publicação mais requintada, cujas imagens são bem impressas, dando ao leitor uma ideia mais apurada daquelas fotografias de Marc Ferrez.

Todas as imagens são legendadas por Gilberto Ferrez, que descreve os locais fotografados. O livro começa com fotos da entrada da baía do Rio de Janeiro, destacando o Pão de Açúcar. Em seguida, o porto: são imagens das docas, do mercado, dos trapiches, do arsenal da marinha, enfim da vida à beira-mar. Entramos em seguida no coração da cidade e contemplamos panoramas de cima dos morros do Castelo e Santo Antônio. As imagens vão passeando pelos bairros mais afastados chegando ao Flamengo, Tijuca, Gávea, Lagoa, Jardim Botânico e mesmo Copacabana. Gilberto Ferrez destaca o passeio ao Corcovado com fotografia da estrada de ferro Corcovado, o mirante em forma de chapéu e, sobretudo, a vista – são duas fotografias panorâmicas da cidade tomadas do alto do Corcovado na década de 1880. As instituições e igrejas não são esquecidas, bem como os tipos da rua, que Marc Ferrez fotografou parecendo prever o seu desaparecimento. O final do livro traz a cidade depois da reforma de Rodrigues Alves e Pereira Passos, incluindo imagens da Exposição Nacional de 1908, e o autor sugere uma comparação com as fotografias tiradas antes da reforma.

Como se vê, o passado da cidade está organizado, ordenado neste álbum de fotografias. A erudição do autor e a indignação frente ao descaso do poder público com a tradição também estão presentes, por exemplo, nesta legenda da fotografia da igreja de São Pedro:

Na esquina da rua São Pedro e Ourives. Interessante e única igreja no seu gênero, toda em linhas elípticas. Idealizada por José Cardoso Ramalho, iniciou-se em 1733. Foi criminalmente demolida em 1944, por estar no traçado da Avenida Presidente Vargas, sucumbindo assim à mística das avenidas retilíneas. Aí estava enterrado o Padre José Maurício Nunes Garcia, um dos nossos maiores compositores de música sacra.¹¹

No álbum *O Rio antigo* de Marc Ferrez, Gilberto Ferrez apresenta a cidade do final do século XIX ao início do XX, captada pelas lentes de seu avô. Como em seus outros trabalhos, ele enfatiza a importância da imagem para o estudo da história e para a memória nacional. Ele considera as velhas fotografias,

documentos iconográficos insubstituíveis, de alta fidelidade, absolutamente imprescindíveis ao estudo correto da história sociológica da evolução dramática de nossas cidades nesses últimos cem anos. Estudos estes impossíveis às novas gerações sem esse material.

Como não sabemos se ainda conservar-se-ão em bom estado por muito mais anos, e para sua maior divulgação, organizamos este álbum. Acresce à importância deste material que, com o advento da pintura abstrata, desaparecerem os quadros figurativos, só restando mesmo as fotos como elemento para esses estudos.¹²

Aqui destacamos a preocupação de Gilberto Ferrez com o futuro quando ele oferece às gerações vindouras, material por ele considerado imprescindível para o estudo das cidades. Ferrez pretende não só recuperar o aspecto das cidades com as fotografias, mas quer preservar também as próprias fotos, guardando suas imagens nas reproduções do livro. Neste sentido o livro seria também um espaço de memória da fotografia.

Carlos Drummond de Andrade, quando recebeu o álbum *O Rio antigo de Marc Ferrez* de presente, mandou esta carta para o amigo:

Meu caro Gilberto Ferrez,

Maria Julieta entregou-me seu maravilhoso presente. Não há exagero no adjetivo. Dá emoção a gente ver, folhear e curtir um livro como esse, que espelha o progresso cultural do Brasil sob dois aspectos: o avanço da técnica de reprodução gráfica e o respeito aos valores do passado, através da coleta, exame e classificação de umas primeiras fotografias, trabalho este que só você poderia fazer, com a sua sensibilidade e o seu equipamento intelectual, a sua competência comprovada.

É como se eu tivesse vendo o Brasil de ontem desfilar diante de mim em toda sua pureza e autenticidade. Magnífico esforço o de você. Afortunadamente coroado de êxito. Minhas manifestações calorosas por um tão belo trabalho e meus agradecimentos pela régia oferta.

O abraço e a admiração do seu
Carlos Drummond de Andrade¹³

Como colecionador ligado à tradição do antiquariado, essa carta deve ter deixado Gilberto Ferrez muito contente, afinal, um dos objetivos da coleção é, de algum modo, tornar visível o invisível. Se seu amigo poeta se sentiu como se tivesse vendo o Brasil de ontem desfilar diante de si, esse objetivo fora alcançado. Parece que o passado que Gilberto Ferrez organizou e ofereceu impresso neste álbum é o mesmo que Carlos Drummond de Andrade ansiava para ter de novo presente em sua vida.

Os álbuns de fotografia organizados por Gilberto Ferrez são coerentes com a política de preservação do Patrimônio. Os locais que mereceram o trabalho de Gilberto Ferrez – Petrópolis, Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia – são ricos em bens tombados pelo Iphan. Sobre Minas Gerais, outro estado que possui muitos bens tombados, Gilberto Ferrez não conseguiu publicar o álbum que planejou. O arranha-céu foi o grande inimigo de Gilberto Ferrez, que buscou guardar algo daquelas cidades antes que elas se verticalizassem. A maioria das imagens escolhidas demonstra o gosto pelo colonial, pela cidade luso-brasileira.

Gostaríamos também de lembrar que Gilberto Ferrez, de certa forma, produziu – foi o mediador – Marc Ferrez como o maior fotógrafo do século XIX. Nathalie Heinich, em seu livro *Sociologia da arte*, define o mediador como aquele ou aquilo que intervém entre uma obra e sua recepção. A autora afirma que os mediadores podem ser pessoas, instituições, palavras, coisas e que essas categorias estão intimamente ligadas. Nas palavras de Heinich,

uma obra de arte não encontra espaço como tal a não ser graças à cooperação de uma rede complexa de atores, sem marchand para negociá-la, críticos para comentá-la, colecionadores para comprá-la, peritos para identificá-la, avaliadores para pô-la em leilão, conservadores para transmiti-la à posteridade, restauradores para recuperá-la; ela quase não encontrará espectadores para contemplá-la, além do que, sem intérpretes, editores e impressores, ela não encontrará ouvintes para escutá-la, leitores para lê-la.¹⁴

Deste modo, apontamos o papel de mediador que fez Gilberto Ferrez entre diversos artistas dos anos oitocentos e do século XX. Tanto a coleção, quanto os livros e as exposições organizadas por Gilberto Ferrez, podemos considerar mediadores de artistas e fotógrafos oitocentistas – a sacralização da maior parte desses artistas se deve ao trabalho de Ferrez.

Todavia, o fotógrafo Marc Ferrez, sem dúvida foi o que mais mereceu a mediação de Gilberto. Defendemos que o lugar ocupado por Marc Ferrez na história da fotografia oitocentista brasileira foi construído por seu neto. Depois de ler com atenção todos os trabalhos de Gilberto Ferrez, ter acesso aos documentos, ficou claro para nós que Gilberto Ferrez “produziu” o Marc Ferrez como o melhor fotógrafo do século XIX. Não queremos dizer aqui que Marc Ferrez não seja um grande fotógrafo, mas que provavelmente ele não

fosse considerado o melhor fotógrafo dos oitocentos sem a ajuda de seu neto, que não poupou esforços para, nas palavras de Gilberto, fazer justiça ao avô.¹⁵

Além dos livros e exposições sobre fotografia, as outras produções – com exceção às dedicadas exclusivamente a um determinado artista – todas destacam Marc Ferrez no campo da fotografia. No livro *Muito leal e heroica cidade do Rio de Janeiro*,¹⁶ a partir da década de 1890, a fotografia é o principal documento iconográfico utilizado: as de Marc Ferrez vão guiar Gilberto para mostrar a cidade do final do século XIX e o início do século XX depois da reformada no governo de Rodrigues Alves e Pereira Passos. Marc Ferrez é o artista que mais fornece imagens para esse livro monumental – são treze fotos, sete para mostrar o Rio ao findar o XIX e seis para apresentar a cidade depois da reforma do início do século XX (Debret, Guilhobel e Thomas Ender, que também têm muitas imagens no livro, não chegam a dispor de uma dezena cada). Marc Ferrez não foi o único fotógrafo a retratar a cidade. Entretanto, outros fotógrafos só vão aparecer quando não for possível dispor de imagens de Marc Ferrez, que faleceu em 1923. As fotografias das décadas de 1930, 1950 e 1960 são de outros autores.

O livro *O Rio de Janeiro e a defesa de seu porto, 1555-1800* é essencialmente de documentos e um dos volumes contém a iconografia referente aos fortes da Guanabara. A documentação que diz respeito a esse período de estudo é, então, anterior ao advento da fotografia. Todavia, Gilberto Ferrez acrescenta no final do livro 10 fotos, sendo nove de Marc Ferrez e uma de Augusto Malta.

O mesmo acontece nos livros *Pioneiros da cultura do café na era da Independência*; *Colonização de Teresópolis, à sombra do Dedo de Deus, 1700-1900*; *O Paço e a cidade*; *A praça 15 de Novembro, antigo Largo do Carmo*; *Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos*.

[...] meu pai, vendo o meu interesse, me disse: Olha, meu filho, aqui estão todas as chapas do teu avô. – Temos que copiar tudo, respondi. Pois vamos. [...] Ainda era vivo um antigo empregado do meu avô, que fora aposentado quando vovô morreu. Quando acabou com a casa de fotografia e ficou só com o cinema, vovô deu a esse empregado a casa com o nome e tudo, porque ele havia sido seu empregado desde mocinho. [...] Fui buscá-lo [...] e ao final de dois anos, tínhamos copiado tudo. [...] Mas daí surgiu um problema. Eu pegava uma foto

e perguntava ao empregado: quando é que foi tirada? – Como é que eu vou saber, meu filho? Foi em 1870, 1880, não sei bem. Aí eu tive que conhecer o Rio de Janeiro a fundo, gravuras, tudo para conhecer a data em que os prédios haviam sido construídos, etc. Todos lá em casa riam muito porque eu levei anos indagando quando é que surgiu a chaminé da City. Ninguém sabia dizer. [...] Quem descobriu finalmente foi Dom Clemente Maria da Silva-Negra. Eu fiquei tão radiante que todo mundo ria do meu contentamento, porque aquela chaminé estava me atrapalhando para datar uma série de fotografias. Igrejas, prédios, tudo isso a gente podia saber, mas a chaminé da City! [...] Os prédios de que dispúnhamos de dados eu fui estudando. Graças a isso hoje eu posso datar quase sem erro. Em tudo que eu dato *circa*, eu estou errando sim, mas estou dando uma margem de dez anos, cinco para cima, cinco para baixo [...].¹⁷

As fotografias de Marc Ferrez foram como um catalisador para o conhecimento de Gilberto sobre a cidade. A vontade de conhecer as fotografias fez com que ele conhecesse aquela cidade em que o avô perambulava com sua câmera, a cidade que foi selecionada pelo avô-artista-fotógrafo. A afeição pela fotografia e pela cidade se confunde com sua ligação com seu ancestral, que é uma espécie de paradigma para a análise de Gilberto Ferrez da produção fotográfica oitocentista, afinal “os fotógrafos a que me refiro, sobre quem escrevo, são tão bons quanto o meu avô”.¹⁸ Sobre Augusto Malta, ele diz:

Depois do Ferrez, no Rio de Janeiro, é Malta. Trabalhou como um danado, mas não tinha a qualidade, a arte do Marc Ferrez. Foi um fotógrafo que fotografou tudo. Sabiam que o coitado fotografava o que mandassem. Então, ele tem um material colossal, mas você vai ver, é sujo, não é bem-feito.¹⁹

Se as fotografias de Marc Ferrez foram essenciais para Gilberto Ferrez em sua vida de pesquisador da iconografia, em contrapartida, sem a produção intelectual de Gilberto Ferrez, provavelmente Marc Ferrez não seria unanimidade quando se pensa em fotografia do século XIX, sobretudo do Rio de Janeiro. O trabalho de Gilberto Ferrez produziu e divulgou Marc Ferrez e sua obra, e fez com que não caísse no esquecimento.

Michael Baxandall, discutindo a relação de Cézanne e Picasso, coloca a importância de Picasso para a forma com que se aprecia Cézanne a partir

de 1910. Segundo Baxandall, Picasso “viu e extraiu de Cézanne elementos determinados, aos quais deu um tratamento peculiar, compatível com sua intenção pessoal e com seu universo próprio de representação. E, com isso mudou para sempre o modo de ver Cézanne [...]”.²⁰ Podemos considerar que Gilberto Ferrez, do mesmo modo que Picasso em relação à Cézanne, ao publicar álbuns com as fotografias de Marc Ferrez, fez com que elas fossem vistas e apreciadas a partir da reorganização que deu àquelas imagens. Então, o trabalho de Gilberto Ferrez, de certa forma, interferiu na maneira de ver as fotografias de Marc Ferrez.

Como nos lembra Nathalie Heinich, “montar uma exposição de artista pouco conhecido, de quem se falará em seguida, é ao mesmo tempo firmar sua própria reputação e lançar o artista em questão”.²¹ Assim, Gilberto Ferrez, ao tirar do esquecimento seu avô e outros diversos artistas e fotógrafos, assegura um lugar para si no campo do colecionismo, da crítica de arte e da história da arte. Seus trabalhos celebram também sua própria obra, pois se apoiam em sua coleção.

Em 1985, o vereador Maurício Azêdo, elabora projetos de lei – n. 1069 e 1070 – que dão o nome de Marc Ferrez a escola e a logradouro públicos no Rio de Janeiro. Esses projetos viraram realidade em 1988 e 1989 quando uma rua e uma escola municipal (a rua em Campo Grande e a escola no Alto da Boa Vista) foram denominados de Marc Ferrez. É sintomático que isso ocorra apenas na década de 1980, cerca de sessenta anos após o falecimento do fotógrafo – somente com o trabalho de seu neto, Marc Ferrez foi sacralizado como o maior fotógrafo no Brasil do século XIX.

É importante ressaltar que dos fotógrafos que atuaram no Brasil no século XIX, a maioria era estrangeira. Marc Ferrez, apesar de ter passado grande parte da mocidade na França, nascera no Brasil, era brasileiro. Os primeiros artigos de Gilberto sobre Marc Ferrez foram publicados em periódicos institucionais, ambos ligados ao Ministério de Educação e Saúde – MES (*Revista do Patrimônio* e *Anuário do Museu Imperial*). Nada melhor para o MES, naquele tempo de construção da nação do que colaborar para a consagração de um artista-fotógrafo nascido no Brasil – brasileiro. Deste modo, reconhecemos o contexto político do país para a plena recepção do trabalho de Gilberto.

NOTAS

1. Entrevista a Solange Zuñiga, Paulo Estelita, Marcio Doctors e João Leite, em 1982. Arquivo Família Ferrez, Arquivo Nacional.
2. ROUILLÉ, André. *A fotografia, entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. p. 98.
3. Idem. p. 101.
4. FERREZ, Gilberto. *O Rio antigo de Marc Ferrez*. Rio de Janeiro: Ex-Libris, 1985.
5. Foi editado, em 2007, pela editora Magma o álbum *Marc Ferrez – Santos Panorâmico*, organizado por Gino Caldato Barbosa e Marjorie de Carvalho F. de Medeiros.
6. Entrevista concedida a Solange Zuñiga, João Leite, Paulo Estelita e Márcio Doctors, em 1982. Arquivo família Ferrez, Arquivo Nacional.
7. Idem.
8. Um passeio a Petrópolis em companhia do fotógrafo Marc Ferrez. *Anuário do Museu Imperial*. Petrópolis, 1948. Sem número de página.
9. Apesar de o artigo *A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez* ter sido publicado na *Revista do Patrimônio* nº 10, de 1946, essa publicação só foi impressa em 1953. Portanto, o artigo que seria o primeiro a tratar de Marc Ferrez, na realidade só veio a público depois do artigo que saiu no anuário do Museu Imperial.
10. Entrevista por Solange Zuñiga, João Leite, Paulo Estelita e Marcio Doctors. Arquivo Família Ferrez, Arquivo Nacional.
11. FERREZ, Gilberto. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*. São Paulo: Ex-libris, 1985. 2. ed. p. 139.
12. FERREZ, Gilberto. *O Rio antigo de Marc Ferrez*. São Paulo: Ex-libris, 1984. p. 14.
13. Arquivo Nacional, FF-GF.2.0.01 cat. nº4, carta de 8 de abril de 1985.
14. HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. São Paulo: Edusc, 2004. p. 88.
15. Ver Arquivo Família Ferrez, Arquivo Nacional, FF-GF.2.0.04, cat. nº 20. Entrevista em 1982, concedida a Solange Zuñiga, Paulo Estelita, Marcio Doctors e João Leite.
16. O livro *Muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* foi publicado em 1965 para as comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro. É uma obra monumental, que apresenta o crescimento da cidade desde sua fundação no século XVI até 1965 por meio de imagens.
17. Ver Arquivo Família Ferrez, Arquivo Nacional, FF-GF.2.0.04, cat. nº 20. Entrevista em 1982, concedida a Solange Zuñiga, Paulo Estelita, Marcio Doctors e João Leite. Idem.
18. Idem.
19. Idem.
20. BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção, a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia das Letras, 2006. p. 105.
21. HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. São Paulo: Edusc, 2004. p. 90.

Este volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, de número 45, foi composto e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em julho de 2014, 514^a do Descobrimento do Brasil, 192^a da Independência, 125^a da Proclamação da República, 91^a da criação do Museu Histórico Nacional e 74^a do lançamento do Volume 1 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

ORIENTAÇÃO AOS COLABORADORES

Os Anais do MHN são editados anualmente e o MHN recebe trabalhos para publicação de forma contínua. Para que o artigo seja submetido à publicação no ano corrente, é necessário que seja enviado até o dia 30 de maio para os emails pesquisa@museus.gov.br e/ou anaismhn@gmail.com. Os que forem encaminhados posteriormente ficam automaticamente a serem avaliados para a publicação do ano seguinte.

Estrutura dos Artigos

1. O texto do artigo deve ser em português, sendo aceitos também artigos em espanhol, inglês e francês que serão publicados na versão original e na versão traduzida para o português. Neste caso, a correção gramatical dos artigos em língua estrangeira é de responsabilidade dos autores. Em caso de citações em línguas estrangeiras, o autor deverá colocar a tradução para o português em nota de final de texto. A coerência da tradução é de responsabilidade do autor, porém a equipe editorial poderá fazer sugestões ou solicitar alterações na tradução, caso seja verificada alguma incoerência.
2. O texto do artigo deve ser digitado em Word, ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 25 (vinte e cinco) laudas, com entrelinhas dupla, espaçamento 0 pt, fonte Times New Roman, tamanho 12 e configuração da página padrão.
3. As notas deverão estar ao final do texto, constando todas as informações editoriais, uma vez que, no formato da publicação, não cabem “Bibliografia” ou “Referências bibliográficas”. Não serão aceitos trabalhos com as notas padronizadas no formato (autor, data), nem com os primeiros nomes do autor abreviados. Também não serão aceitos trabalhos com notas inseridas de forma manual. Seguir Normas ABNT (NBR 6023).
4. O texto deverá ter um resumo com, no máximo, 150 palavras na língua original do texto, e um abstract, assim como cinco palavras-chave e keywords.
5. Caso haja imagens, estas deverão conter resolução de, pelo menos, 300 DPIs, e ser enviadas em arquivos JPEG, separadas do arquivo de texto, e deverão estar acompanhadas dos créditos, legendas e autorização de uso, caso necessário. Recomenda-se que as imagens NÃO deverão ter caráter meramente ilustrativo, ou seja, seu uso é aconselhado somente quando forem imprescindíveis ao entendimento do trabalho. Caso contrário, os editores poderão optar pela não publicação das imagens.
6. Para mais informações os colaboradores deverão acessar a página do MHN na internet: <http://www.museuhistoriconacional.com.br>.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL



Década del Patrimonio Museológico
Década do Patrimônio Museológico
2 0 1 2 - 2 0 2 2

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

ibram
instituto brasilero.de/museus

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA