

OS MUSEUS E A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL

OS MUSEUS COMO ESPAÇOS MATERIAIS DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL

With good reason postmodernism has relentlessly instructed us that reality is artifice yet, so it seems to me, not enough surprise has been expressed as to know how we nevertheless get on living, pretending – thanks to the mimetic faculty – that we live facts, not fictions.⁷

Michael Taussig, *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*

Ao visitarmos um museu, mal percebemos a complexidade do sistema de relações sociais e simbólicas que tornaram possível a sua formação e asseguram o seu funcionamento. Percorrendo o circuito das exposições, somos levados a esquecer todo o processo de produção de cada um dos objetos materiais expostos, a história de cada um deles, como chegaram ao museu, assim como todo o trabalho necessário à sua aquisição, classificação, preservação e exibição naquele espaço. Os agentes e as relações que tornam possíveis esses processos ficam na penumbra, em favor do enquadramento institucional dos objetos numa determinada exposição.

Na verdade, para que esta aconteça, é preciso uma extensa e complexa cadeia de ações sociais e simbólicas. Ao situarmos essa cadeia no tempo, além de sua configuração no espaço, ela torna-se ainda mais extensa e

complexa. Um longo caminho geográfico e histórico deve ser percorrido, desde aquelas ações necessárias à aquisição e elaboração da matéria-prima indispensável para a produção até as ações de produzir, utilizar, adquirir, colecionar, classificar, preservar e expor os objetos materiais que compõem uma exposição.

O espaço material dos museus é constituído, social e simbolicamente, pelo tenso entrecruzamento de diversas relações entre grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias profissionais, público, colecionadores, artistas, agentes do mercado de bens culturais, agentes do Estado, etc. As idéias e valores que norteiam essas relações são dramatizados por meio de uma "teia de significados" (Weber, 1978; Geertz, 1973), cuja coerência e estabilidade são permanentemente ameaçadas por questionamentos externos e internos ao próprio campo. Meu objetivo é descrever e interpretar parcialmente essa teia, suas ambigüidades e tensões e revelar o seu papel na construção e no funcionamento dos museus como espaços materiais de representação social no Brasil.

Os museus têm sido associados, nas modernas sociedades ocidentais, aos espaços da cultura, no sentido da cultura *letrada*, da alta cultura ou da cultura *erudita*, por oposição



Formandos de 1936



Formandos de 1937

às culturas populares ou à cultura de massa. Espaços demarcados social e simbolicamente definem-se por uma relação de supremacia ideológica em face de outras formas culturais. Eles dramatizam, desse modo, uma concepção especificamente ocidental e moderna de cultura. Enquanto, para as sociedades tribais e para as sociedades complexas tradicionais, a cultura é pensada como algo intimamente ligado às experiências sagradas e profanas da vida cotidiana e ao contexto de relações sociais que estruturam essas experiências, nas sociedades modernas a cultura veio a ser objetivado (Handler, 1985), concebida como uma dimensão separada da experiência cotidiana das relações sociais, como um espaço nobre que abriga um conjunto de objetos passíveis de serem apropriados, contemplados, preservados e representando valores transcendentais.

As relações entre esse espaço nobre e as demais formas de cultura, no entanto, vêm sendo progressivamente desestabilizadas e suas fronteiras demarcatórias aparentemente enfraquecidas. Os produtos das culturas populares e da cultura de massa são incorporados naqueles espaços; na qualidade

de produtos da chamada cultura erudita são igualmente incorporados, reinterpretados e difundidos pelos meios de comunicação. Esse processo, é importante sublinhar, não se desenrola num mesmo plano, em que tudo se homogeneizaria num processo de globalização e transnacionalização da cultura. Na verdade, esse processo de circulação da cultura está submetido a divisões e hierarquias, a estruturas nacionais e locais de natureza social e simbólica, cuja lógica de funcionamento precisa ser decifrada para que se possam perceber os limites reais e avaliar lucidamente os seus efeitos sociais.

Ao adquirir, por variados meios, objetos das mais diversas procedências, ao classificá-los como componentes de uma determinada coleção e ao exibi-los publicamente, os museus modernos não somente expressam como fabricam idéias e valores por meio dos quais as relações entre sociedades, grupos e categorias sociais são pensadas. Seu estudo nos dá acesso aos mecanismos pelos quais essas idéias e valores circulam socialmente, como são reproduzidos, reinterpretados e disseminados no espaço público das sociedades modernas. Aquilo a que Françoise Héritier chamou "simbólica elementar do



Fernandes de 1918



Fernandes de 1940

idêntico e do diferente* (1979:217) e elaborado de modos particulares através daqueles procedimentos de aquisição, classificação e exibição de objetos pelos museus. Oposições fundamentais do universo social e ideológico moderno tais como civilizado/primitivo, nacional/estrangeiro, erudito/popular, elite/povo, passado/presente e principalmente autenticidade/inautenticidade são representadas e disseminadas no espaço dos museus, o que os transforma em rico material de estudo sobre os sistemas de relações sociais e os sistemas de idéias e valores vigentes no contexto das sociedades modernas.

Desde as duas últimas décadas do século passado, tem crescido notavelmente o número de estudos produzidos sobre coleções, museus e patrimônios culturais, sobretudo nas áreas de antropologia e de história. Os primeiros concentram-se em coleções e museus etnográficos e étnicos (Clifford, 1997; 2003; Dias, 1991; Stocking, 1983; Karp e Lavine, 1991; Karp, Lavine e Kreamer, 1992; Thomas, 1991; Ames, 1992; Jacknis, 2002); os segundos, em coleções e museus históricos e de arte

(Pomian, 1987; 2003; Poulot, 1993; Bann, 1994; McClellan, 1994; Beard, 1994; Bennett, 1995; Sherman e Rogoff, 1994; Jones, 1993). Esses estudos estão associados, por um lado, às transformações ocorridas nessas disciplinas desde a última década. Na antropologia, ao processo de *auto-reflexão* sobre os paradigmas antropológicos e que se fazem presentes não somente nos textos dos antropólogos mas também no espaço dos museus (Karp e Lavine, 1991; Karp, Lavine e Kreamer, 1992). Na história, aos questionamentos da predominância da história econômica e social e à configuração de uma história sociocultural ou político-cultural (Pomian, 2003), além da ampliação das fontes utilizadas pelos historiadores, daquilo que enfim é possível de ser considerado *material histórico*.

Por outro lado, esses estudos sobre coleções, museus e patrimônios dão repercussão a aspirações e reivindicações formuladas por movimentos sociais de natureza nacionalista, étnica ou religiosa em defesa de suas respectivas concepções de identidade e memória. Um exemplo ostensivo corrente desde os anos 60 é o processo de reivindicação, por parte de



Formandos de 1947



Formandos de 1947



Formandos de 1947

sociedades nacionais e grupos étnicos, para que sejam repatriadas coleções existentes nos grandes museus ocidentais (Greenfield, 1987; Hass, 1996).

No Brasil, desde as duas últimas décadas do século passado, alguns estudos têm sido realizados por antropólogos, sociólogos e historiadores sobre coleções e museus históricos, sobre os discursos oficiais do chamado patrimônio histórico e artístico nacional e sobre concepções locais de patrimônio cultural (Gonçalves, 1988; 1996; 2000; 2002; 2003; 2003a; Abreu, 1990; Rubino, 1991; Santos, 1992; Bittencourt, 1997; Fonseca, 1997; Menezes, 1992; Schwarcz, 1998; Abreu e Chagas 2003; Arantes, 1984). Fazem parte de um processo de reflexão sobre a chamada *alta cultura* ou *cultura de elite* em contraponto aos estudos centrados nas chamadas *culturas populares* ou na *cultura de massa*. Uma dificuldade fundamental enfrentada por esses estudos está precisamente na proximidade que, como pesquisadores, mantemos com esse objeto. Uma excessiva familiaridade tende a nos induzir a um procedimento de celebração ou de acusação, inibindo o poder de análise de nosso discurso. Ou, dito de outra forma, essa excessiva familiaridade pode levar por vezes os pesquisadores a reeditarem em suas análises as idéias e valores presentes nos discursos daqueles que são seus objetos de estudo. A antropologia, com sua tradição de estudo do *outro*, de sociedades e culturas radicalmente distintas das nossas, e de crítica permanente ao etnocentrismo, pode talvez se constituir num excelente ponto de apoio para nosso distanciamento em relação àquele universo. Antes de tudo, é preciso colocar em

perspectiva as próprias teorias ocidentais de cultura como algumas entre as teorias possíveis, problematizando assim a sua *universalidade*.

Minha sugestão é entender os museus como espaços integrantes dos modernos "sistemas de arte e cultura" (Clifford, 2003), por meio dos quais grupos e categorias sociais representam e constituem simbolicamente suas inter-relações e sua inserção na sociedade brasileira.⁷ A estratégia assumida é a de focalizar os processos cotidianos de construção e reconstrução desses sistemas do ponto de vista de seus agentes. Assumi como tarefa inicial saber como os profissionais de museus, aqueles que são responsáveis pela formação, preservação e exibição de coleções, concebem sua atividade e que relação estabelecem entre esta e os diversos grupos e categorias sociais que compõem a sociedade brasileira e que, em princípio, devem estar representados, de formas diversas, em nossos museus.

O fato de iniciar esta reflexão assumindo o ponto de vista dessa categoria – em vez de ter iniciado pelo público dos museus, ou pelos colecionadores, ou ainda pelas agências e agentes do Estado responsáveis pela manutenção de grande parte dos museus existentes no Brasil – deve-se a uma escolha determinada: os profissionais de museus (em geral, museólogos formados em um curso universitário, mas nem sempre) ocupam uma posição central no processo de seleção, identificação, autenticação, preservação e exibição dos objetos que integram os acervos dos museus. Eles fazem uma mediação social e simbólica estratégica entre a sociedade, o Estado e o público.

MUSEUS E MUSEÓLOGOS

Na medida em que, durante a pesquisa que realizei junto desses profissionais,⁸ intensifiquei meus contatos através de visitas a seus locais de trabalho e entrevistas, pude perceber algumas nuances em nossas relações. Uma vez superada a fase dos encontros mais formais, foi ficando claro para eles que eu estava interessado não só nas teorias museológicas e na história dos museus, mas na experiência cotidiana desses profissionais em seus ambientes de trabalho, suas trajetórias na carreira, relações com seus pares, com o público, com o Estado, com outras fontes de financiamento.

Evidentemente que a partir de então as relações se tornaram mais complexas e meus entrevistados deixaram claro que estavam determinados a me esclarecer a respeito do que era um museu e o que era ser museólogo, considerando que minha posição era a de um estranho naquele meio. Um estranho em termos sociais, uma vez que eu não tinha vínculos institucionais com museus e escolas de museologia; e um estranho em termos culturais, já que, como antropólogo, partilhava um outro código disciplinar.

Alguns temas básicos se impuseram desde os primeiros contatos: os padrões de formação profissional, o papel social do museólogo, as relações com o mercado de trabalho, etc. Sobretudo enquanto as entrevistas se realizavam no espaço da escola de museologia, onde iniciei meus contatos. Quando as entrevistas eram feitas no espaço dos museus, o tema era o próprio museu e seu papel social, o significado específico do trabalho dos museólogos e a trajetória de cada um deles. Evidentemente, um e outro

tema são interdependentes e a ênfase dada a cada um deles reflete os contextos institucionais em que foi conduzida a pesquisa.

Entrevistamos uma série de profissionais, no Rio de Janeiro, vinculados a diferentes museus, com trajetórias profissionais distintas, na maioria mulheres, e de gerações diversas. Partilham todos a identidade profissional de museólogos expressa não só pela formação e pelo título acadêmico adquirido como pela sua efetiva atuação nesse campo, sendo profissionais de relativo prestígio junto de seus pares. Nessas entrevistas, conduzidas, a maior parte, nos seus locais de trabalho, solicitamos que nos contassem de que modo se tornaram museólogos e que descrevessem sua trajetória profissional. Formaram-se todos, em períodos distintos, na Escola de Museus do Museu Histórico Nacional. Em seguida, vieram a trabalhar inicialmente como estagiários e, posteriormente, como profissionais contratados no próprio Museu Histórico ou em outros museus públicos federais ou estaduais, no Rio de Janeiro ou em outros estados. Muitos vieram a trabalhar ou ainda trabalham como professores na formação de museólogos.

Em linhas gerais, é possível perceber, através do depoimento dos entrevistados, que ao longo dos últimos 70 anos ocorreram mudanças significativas nas concepções de museu e de seu papel social e conseqüentemente nos padrões de formação dos seus profissionais. Afirmar que essas mudanças ocorreram no sentido de uma progressiva profissionalização desse campo, embora não seja falso, pode induzir a uma visão linear e teleológica da história desse

campo no Brasil. Assim, talvez seja mais prudente afirmar que esse processo de profissionalização obedece a tensões específicas entre conjuntos diferenciados e opostos de idéias e valores quanto ao papel social dos museus e a identidade dos seus profissionais.

Vamos analisar dois temas interdependentes que nos foram sugeridos pelos entrevistados:

- a) os padrões de formação dos profissionais de museus;
- b) as funções do museu e a especificidade do trabalho dos seus profissionais.

FORMAÇÃO PROFISSIONAL E AS FUNÇÕES SOCIAIS DO MUSEU

No campo internacional da museologia, desde os anos 60 e 70, abriu-se um extenso debate expresso nos congressos e nas publicações. Esse debate foi desencadeado pelas teses identificadas com a chamada *nova museologia* e que vieram a se contrapor às concepções e aos modelos museográficos até então vigentes. Embora a *nova museologia* já não seja mais nenhuma novidade para os profissionais desse campo, os debates por ela gerados, de certo modo, fazem sentir seus efeitos até hoje e oferecem as coordenadas para a identificação das diversas posições atualmente nesse campo.

Na verdade, a expressão *nova museologia* é uma espécie de discurso guarda-chuva, abrigando posições diferentes mas que mantêm em comum sua oposição ao que seria o *museu tradicional*. Menos que um discurso com fronteiras disciplinares bem



Formadores de 1942



Formadores de 1948

definidas, trata-se antes de tudo de um movimento que veio a afetar amplamente os padrões de formação de profissionais de museus e colocar em questão o papel social dessas instituições em diversos países, incluindo-se o Brasil. Segundo os teóricos da nova museologia, os museus devem assumir a sua função eminentemente social e superar os limites de uma concepção de cultura restrita à produção e circulação de bens culturais da elite, projetando-se assim como instituições afinadas com uma sociedade democrática. O museu tradicional seria elitista e voltado para si mesmo, distanciado do cotidiano dos indivíduos e dos grupos que compõem as modernas sociedades.

Uma obra coletiva publicada na França em 1985, significativamente intitulada *Nouvelles muséologies*, organizada por Alain Nicolas e editada pela associação *Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale* — MNES expõe, através de entrevistas e artigos de diversos autores sobre museus e museologia, algumas idéias e propostas básicas desse movimento. Segundo seu organizador,

a Associação ... *Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale* reúne profissionais dos



Formadores de 1947

campos da cultura, do ensino e da comunicação, e também [pessoas escolhidas] pelas comunidades locais. Ela faz parte de uma corrente internacional que visa a reestruturar, animar e democratizar tudo o que diz respeito à memória coletiva e à criação e, mais particularmente, ao fenômeno museal atualmente em plena renovação (Nicolas, 1985).

No prefácio dessa obra, Hughes de Varine, um dos criadores do conceito de *musées*, faz uma espécie de manifesto do *Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale*: propõe que os profissionais de museu, ou como ele os chama, *les gens de musée*,

...tomem a palavra fora dos circuitos oficiais; que se expressem como profissionais e pesquisadores de sua própria disciplina, em face dos teóricos de fora, dos críticos e dos funcionários (1985).

Afirma que deve procurar uma geração interessada no homem e no que é vivo, em oposição ao objeto e à morte (1985). Sobre a profissão de museólogo, diz que ela se constitui

... pelo nascimento de uma consciência coletiva de pertencimento, de um projeto comum, de interesses comuns, de práticas comuns (1985).

E ainda:

Como movimento, a associação destaca seu compromisso na sociedade contemporânea. Como união de grupos políticos, ela coloca em causa não as técnicas museológicas, mas suas bases fundamentais, seja para as valorizar, seja para as contestar propondo alternativas (1985).

Assim, diferenciando-se das organizações internacionais, as quais, segundo ele, pretendem criar uma disciplina científica, a museologia, o MNES

... tenta aqui abrir um meio de expressão à diversidade de comportamentos museológicos, a experiências e pesquisas. Seu objetivo é provocar uma reflexão individual e coletiva (1985).

Ele enumera alguns princípios do movimento:

1. o objeto está a serviço do homem e não o inverso; 2. o tempo e o espaço não se fecham entre muros e paredes; 3. a arte não é a única expressão cultural do homem; 4. o profissional de museu é um ser social, um ator da mudança, um servidor da comunidade; 5. o visitante não é um consumidor dócil, mas um criador que pode e deve participar da construção do futuro; 6. a pesquisa, a conservação, a apresentação, a animação são funções, grupos de técnicas, mas em caso algum missões do museu; 7. porque o museu, para nós, é

ou deve ser um dos instrumentos mais perfeitos que a sociedade se deu para preparar e acompanhar sua própria transformação (1985).

Esses princípios resumem a orientação ideológica da chamada nova museologia. Estamos diante de uma das ideologias culturais nas modernas sociedades ocidentais cujo foco são os museus ou o que chamam o fato museal, na medida em que este não se restringiria aos espaços dos museus. Entre seus efeitos está o de redefinir o conjunto de idéias e valores que norteiam as práticas dos profissionais de museu. Nos termos do discurso da nova museologia, desloca-se a ênfase tradicionalmente dada aos objetos materiais para a relação de interdependência destes com a sociedade, como instrumentos de construção social e simbólica de identidades e memórias. Os objetos perdem assim a condição de depositários de valores transcendentais e, portanto, independentes das relações entre classes, grupos e categorias sociais. A própria idéia de museu é substituída pela idéia de *fato museal* ou ainda pela de *prática museal*, com o propósito de indicar que a atividade do profissional de museu não se restringe ao espaço da instituição museu. Essa atividade é ampliada no sentido de incluir aquelas que se realizam para além do espaço institucional de um museu, por exemplo, junto de determinada comunidade, junto de um bairro, numa pequena cidade, em colaboração com determinado grupo ou categoria social. De tal forma que aquilo que se considera museu passa a incorporar práticas e espaços que tradicionalmente estariam excluídos daquela categoria. Assim, o espaço e o tempo dos museus, tradicionalmente definidos por meio



Formandos de 1947



Formandos de 1949



Formandos de 1952



Formandos de 1953

de uma fronteira rigidamente delimitada, abrem-se para o exterior, enfraquecendo-se e, nos termos desse discurso, fortalecendo as relações de comunicação dos museus com a sociedade como um todo.

É possível afirmar que é nos limites dessas coordenadas ideológicas que se define a identidade dos profissionais de museu a partir dos anos 70 do século passado no Brasil. Desde fins dessa década, uma série de transformações ideológicas e institucionais na área de museus, parcialmente inspiradas pelo discurso da nova museologia, provoca uma redefinição nos padrões de formação dos profissionais.⁶ Essa redefinição vem opor-se aos padrões estabelecidos ao longo de algumas décadas, desde os anos 30, quando se instituiu a primeira escola de museologia do País (Dumans, 1942).

A história da formação dos profissionais de museus no Brasil confunde-se, em grande parte, com a história do Museu Histórico Nacional, fundado por Gustavo Barroso. Os paradigmas museográficos que, durante os últimos 60 anos, nortearam a organização do espaço dessa instituição, os modos como eram obtidas, organizadas e expostas suas coleções, estão intimamente associados aos padrões de formação dos profissionais de museu no Brasil. Gustavo Barroso, em 1911, lança pelo jornal a idéia de criar um museu histórico militar (Dumans, 1942). O MHN será criado em 1922, no governo de Epitácio Pessoa, seu cunhado, que o indica para dirigir a recém-criada instituição. Gustavo Barroso dirigia o MHN desde a fundação até o ano da sua morte, em 1959, quando foi substituído por Josué Montelo. Este, por sua vez, veio a ser substituído por Leo Fonseca, em 1967, que ficou até 1972. Datam de então as

primeiras mudanças ocorridas na instituição, depois de décadas sob a direção do fundador.

O primeiro centro de formação profissional no País foi o Curso de Museus, fundado pelo próprio Gustavo Barroso em 1932 (Decreto nº. 21.129, de 07/03/1932), e que funcionou até 1979, nas dependências do Museu Histórico Nacional.¹ Foi então transferida para a Unirio, onde funciona hoje como Escola de Museologia. Inicialmente, o Curso de Museus formava o que então se chamava *conservadores de museu* para desempenharem suas funções no Museu Histórico Nacional e no Museu de Belas

museus históricos, tendem a reproduzir os padrões que vieram a ser difundidos pelo Museu Histórico Nacional.

A formação dos conservadores de museu, dos anos 30 até fins dos anos 60, estava centrada no seu treinamento para a identificação, autenticação e preservação de objetos. O currículo do Curso incluía disciplinas como História do Brasil, História da Civilização, Arqueologia, Etnografia, História da Arte, Artes Decorativas, Técnica de Museus, cujo objetivo fundamental era preparar os profissionais para as tarefas consideradas essenciais para o funcionamento



Formandos de 1934



Formandos de 1935

Artes como funcionários públicos (desempenhavam o cargo de 3º oficial do Museu). Era inicialmente um curso técnico, mas em 1951 foi-lhe conferido mandato universitário, em acordo com a Universidade do Brasil, o que lhe valia a condição de curso superior. Ao longo de décadas, a maioria dos profissionais de museus atuando no Brasil era formada por essa escola, que tem desempenhado papel crucial na formação de profissionais e na disseminação de determinado modelo museográfico para o resto do País. Em linhas gerais, desde os anos 30, os museus brasileiros, especialmente os

de um museu. Segundo um dos meus entrevistados, que participou, na qualidade de professor, das mudanças curriculares ocorridas em fins dos anos 60, o currículo se compunha, até então, de um conjunto de disciplinas, sendo que a principal destas, Técnica de Museus,

(...) era um conjunto informal de conhecimentos que se dava a respeito de todas as coisas ligadas ao museu, ela era um pot-pourri de conceitos e de regras técnicas misturadas. Era um pouco o que é museu, como se organiza, como é que administra, era uma coisa pragmática (...).

É provável que a formação propriamente profissional ocupasse uma posição subordinada em relação à função institucional (funcionário público) e ideológica (representar a história da nação) dos futuros profissionais de museu. Daí o caráter pouco sistemático e fortemente instrumental do currículo do Curso de Museus. O número de alunos era, até os anos 60, muito pequeno, entre cinco e dez, anualmente. Na grande maioria, mulheres. E sua origem social estava nos estratos mais altos da sociedade. O mercado de trabalho era bastante restrito e o destino dos alunos, ao se formarem, era

mão-de-obra menos qualificada, você tem estagiários, voluntários, também.

Segundo ele, havia certa intimidade entre os alunos e o Museu, entre os alunos e os objetos do acervo. Havia uma relação interpessoal cotidiana entre os alunos e aqueles profissionais que dirigiam e mantinham em funcionamento o museu. Este fato permitia aos alunos um tipo de formação pragmática que, nos dias de hoje, têm de buscar através de estágios em outras instituições, uma vez que na Escola de Museologia não existe essa possibilidade.



Formandos de 1954



Formandos de 1960

ocupar uma função em algum museu financiado pelo Estado.

O fato de o Curso de Museus funcionar, até 1979, nas dependências do próprio Museu Histórico, permitia uma relação próxima entre os alunos e a prática profissional no cotidiano de um museu. Segundo um dos meus entrevistados,

Era uma vivência cotidiana, porque 80% dos professores eram funcionários de museu. Então uma grande família, o diretor dava aula, os funcionários [sic]. Então era difícil você não estar envolvido. (...) O aluno era chamado, como uma

Alguns dos meus entrevistados criticam fortemente essa ausência de um vínculo cotidiano dos alunos com a prática profissional, o que leva a uma relação excessivamente teórica com a profissão e a uma limitada capacitação técnica fundada na experiência.

Numa relação necessária com esse padrão de formação profissional, o significado do museu e da prática de seus profissionais era pensado a partir de uma teia de relações interpessoais entre dirigentes, técnicos de museus e membros de famílias de elite. O museu era pensado

como um espaço onde se representava a história do Brasil por intermédio de coleções que se formavam a partir dessas relações dirigentes e as famílias de elite. Esse ponto já foi assinalado, respectivamente, por duas monografias que tomam os espaço do Museu Histórico Nacional como objeto de descrição e análise (Santos, 1988; Abreu, 1990). Ao profissional de museu cabia, então, um papel mediador entre essas famílias e o processo de identificação, preservação e exibição dos objetos que constituíam os acervos.

Os objetos, valorizados pelos seus atributos internos e pelo fato de terem pertencido a membros daquelas famílias, a personagens históricos e a heróis nacionais, autenticavam as narrativas históricas sobre o Brasil. Esses objetos eram, em geral, doados por essas famílias, e as coleções formadas recebiam o nome do antepassado celebrado. Em um estudo sobre a coleção Miguel Calmon, do Museu Histórico Nacional, Regina Abreu (1990) chama a atenção para a relevância dessas relações na história da instituição. Essa dimensão entrará em declínio nos anos 70 e 80, quando serão acionadas estruturas burocráticas, como as associações de amigos para mediar suas relações com a sociedade. A nação era representada de forma totalizadora e por intermédio dessa teia de relações e desses objetos. No espaço do museu, a exemplo do que ocorria no currículo do antigo Curso de Museus, os objetos ocupavam a posição central. Estes eram dispostos de forma a evidenciar um excesso, como assinala Myrian Sepúlveda dos Santos em sua análise a respeito do Museu Histórico Nacional, nos últimos anos da direção de Gustavo Barroso:

O retrato de qualquer uma das salas arrumadas na época de Barroso nos dá a sensação de que a superabundância era considerada o meio mais adequado para que as obras adquirissem valor. Praticamente todo o acervo estava exposto. As louças ou aparelhos de cerâmica tinham quarenta ou mais pontos, todos expostos, lado a lado. Os objetos literalmente empilhavam-se. Armas, bandeiras, canhões, louças, tudo em grande quantidade. Essa profusão simbolizava a capacidade que tinham estes objetos de testemunhar sobre a realidade. Mas essas relíquias do passado eram mostradas ao público obedecendo a uma lógica que lhes pertencia. As peças de um aparelho da Companhia das Índias não podiam ser separadas. É como se elas fossem capazes de dizer mais do que qualquer um sobre o tema, em um juncão de inesgotável saber, parte da malidade a ser descoberta por cada visitante. Quem entrasse em uma sala jamais poderia pensar ter captado todo o sentido nela embutido. Não havia uma mensagem por parte do Museu, mas milhares (1988:44).

Esse modelo de museu e o concomitante padrão de formação profissional certamente se romperam. Romperam-se ou ao menos fragilizaram-se as relações entre as elites e o espaço do museu, sobretudo a partir dos anos 70. Mudaram as relações entre os museus e o público. Tornaram-se mais impessoais, tecnicamente mediadas, e esse processo refletiu-se nos modelos museográficos, no modo como eram concebidos e expostos os objetos, assim como no modo de representação da identidade nacional brasileira, conforme veremos mais adiante.

As mudanças provocadas pela nova museologia repercutem no Brasil a partir dos anos 70 sobre o currículo do antigo Curso de

Museus e sobre as concepções de museu e de seu papel social. Entre as mudanças ocorridas no campo está a substituição do antigo currículo por um outro cujo centro organizador era constituído pelas disciplinas de Museologia e a Museografia.

Segundo um dos entrevistados:

Concebi a estudar os conteúdos do livro... [um livro sobre técnica de museus usado tradicionalmente na Escola no tempo de Gustavo Barroso], digo, olha esses conteúdos, não são uma coisa só, isso aqui caracteriza disciplinas específicas, na área da museologia e na área de museografia, diferenciação essa que não era conhecida por gerações de museólogos. Não havia esse conhecimento de que museologia é uma área de conhecimento que tem uma teoria própria e que, a partir dessa teoria, há uma prática que é a museografia, que é a escrita do museu.

A partir de então, o currículo do curso estará fundado na disciplina da Museologia que, para muitos, é uma teoria científica, supostamente com objeto e métodos próprios. Seu objeto é o fato museal, que não se limitaria ao que ocorre no espaço tradicional dos museus, mas pode ocorrer em qualquer outro espaço, ampliando-se assim os limites do que se entende por museu. Já a Museografia trata das práticas profissionais por meio das quais se constituem os fatos museais. Para outros, a Museologia não chega a se constituir numa ciência, mas apenas numa disciplina cujo produto é uma reflexão permanente sobre as práticas museográficas e a sociedade. Para os que defendem a Museologia como uma teoria científica, há um espaço garantido para a Museologia na academia. Para os outros, esse espaço é apenas uma dimensão, mas



Fernandes de 1964



Fernandes de 1964



Fernandes de 1964

certamente não essencial, das práticas museográficas, as quais se realizam no espaço da sociedade de modos variados.⁶

O currículo adotado no Curso de Museologia, na época de minha pesquisa (ver Anexo I), dá grande peso a disciplinas teóricas como a Museologia, embora outras disciplinas, que integravam o currículo anterior sob a rubrica de Técnica de Museus, ainda se fixassem presentes. Essas disciplinas, no entanto, ocupam uma posição subordinada em relação às disciplinas de Museologia e Museografia, centros estruturadores do que veio a ser o novo currículo. Nesse sentido, a formação do profissional de museu a partir dos anos 70 passou a se definir mais fortemente a partir da categoria *Museologia*. Isto significou uma intensificação do processo de profissionalização.

Vale assinalar que os efeitos desse processo não se realizam, no entanto, de maneira direta e automática, mas mediados pelo código cultural que norteia a prática dos museus. Deste modo, enquanto para muitos museólogos a profissionalização e todos os seus efeitos são vistos positivamente, para outros esse processo trouxe uma perda de qualidade na formação dos profissionais, e que repercute em suas práticas. Para estes, há uma relativa dissolução da identidade do museólogo na medida em que se deslocou a ênfase dos objetos materiais para estruturas conceituais ou textos. Desse mesmo ponto de vista, a especificidade dos profissionais de museu está precisamente numa relação sensível com os objetos, relação mediada pela visão e pelo tato – o que os diferencia do historiador e do cientista social, que trabalham fundamentalmente com estruturas

conceituais. Isto seria uma espécie de núcleo da profissão, o qual tenderia a se dissolver porque os novos profissionais são formados a distância dos museus e dos acervos, mais envolvidos que estão em debates teóricos sobre a Museologia (Gonçalves, 2003a).

ESTRUTURAS CONCEITUAIS E A MAGIA DOS OBJETOS

No contexto desse processo, tal qual este se configurou a partir dos anos 70, a identidade dos profissionais de museu, como *profissionais*, passou a ocupar uma posição hierarquicamente superior no que diz respeito às funções institucionais e ideológicas que desempenhavam em relação à sociedade, o que vai repercutir sobre o modo como é representada a identidade nacional e outras identidades socioculturais. Até os anos 60, eles operavam fundamentalmente como responsáveis pela representação da nação pensada em sua totalidade. Dos anos 70 em diante, essa representação cede terreno a uma visão fragmentária, na qual se acentuam as identidades particulares de grupos e categorias sociais. A extensa proliferação de museus na última década pode ser pensada como um sintoma desse processo de fragmentação nas formas de representação das identidades sociais e culturais. Essa mudança ocorre concomitantemente a mudanças no padrão de formação dos museólogos, na própria concepção de museu e nas relações dos profissionais com o mercado.

A profissionalização dos museólogos corresponde uma disciplinação do discurso museológico e um afastamento de uma determinada concepção de museu a que



Estudantes do curso de museologia, 2003

chamei "museu narrativa", em contraposição ao "museu-informação" (Gonçalves, 2003a). No primeiro caso, o profissional de museu está imerso numa teia de relações pessoais por intermédio das quais circulam os objetos materiais que vêm a ser apropriados e classificados pelos museus. Há um público restrito e os museus constituem-se parcialmente de espaços de celebração dos valores das elites sociais que representam a nação de modo totalizador. No segundo caso, o profissional é definido pela sua autonomia, pelo saber específico de que é detentor, assumindo a função de atender não a um público restrito (famílias de elite), mas a um público amplo, impessoal, um público no sentido moderno do termo.

Nesse processo de afastamento em

relação ao modelo do museu-narrativa, passa-se de uma forte ênfase dada aos objetos (tanto em termos de formação profissional quanto em termos de modelo museográfico) para uma ênfase às estruturas conceituais, em textos, dominantes no "museu-informação" (Gonçalves, 2003). Os textos ganham um papel central, enquanto os objetos tendem a assumir a função de suportes materiais das mensagens veiculadas. No primeiro modelo, os objetos mantinham a sua capacidade evocativa, na medida em que existiam como mediadores simbólicos entre as famílias de elite e o espaço do museu, no qual se representava a nação por meio de valores transcendentais dramatizados por heróis nacionais. No segundo modelo, os objetos passam a desempenhar função subordinada,

já que a missão principal do museu passa a ser pensada como a de representar, da maneira mais objetiva possível, isto é, por meio de estruturas conceituais, o cotidiano dos diversos grupos e categorias sociais que compõem a sociedade brasileira.

Os museólogos entrevistados assinalaram que o mercado de trabalho, embora pequeno, vem-se ampliando em função da criação de novos museus desde a última década e devido à própria redefinição da atividade do museólogo a partir do discurso da museologia. Assim, o profissional de museu atualmente não se vê limitado à perspectiva de se tornar um funcionário público em algum museu do Estado: pode ser contratado por empresas privadas ou por grupos e categorias sociais empenhadas em firmar publicamente sua memória e identidade. Na medida em que esses temas se tornam mais e mais relevantes no espaço público dos grandes centros metropolitanos (Gonçalves, 2003a), é um processo ainda em expansão.

Fato merecedor de destaque é que esse processo tem trazido efeitos sobre a maneira como os profissionais de museu vêm pensando suas atividades no que se refere ao modo de representação da identidade nacional brasileira e dos vários grupos e categorias sociais que a compõem. O ponto-chave de minha argumentação é que, à profissionalização cada vez maior dos museólogos, vem correspondendo um modo de representação do Brasil cada vez mais dependente de perspectivas singulares de grupos e categorias sociais, sem o pressuposto de que estejam representando o Brasil como um todo. Um de nossos entrevistados afirma ter clara consciência de que atualmente os profissionais de museus

não dão conta do nacional e que representar o Brasil tornou-se uma tarefa bem mais complexa. A concepção e a realização de um projeto de módulo num museu, hoje em dia, supõem a participação efetiva de profissionais diversos, na qual historiadores e antropólogos, no caso dos museus históricos e museus de cultura popular, têm papel central. Há, portanto, uma forte consciência de que o Brasil a ser representado é menos uma totalidade já concluída, composta por valores transcendentais e heróis nacionais, do que um processo contingencial de construção com base em fragmentos de sociedade e de cultura, representações do cotidiano de diversos grupos e categorias sociais situados no espaço e no tempo histórico.

Mas, além dessa variação diacrônica e sincrônica nos conteúdos da representação da nação nos museus brasileiros, é preciso enfatizar que a variação também é perceptível nas modalidades mesmas de entendimento da linguagem museográfica. Não é absolutamente irrelevante assinalar que o que está no coração mesmo desses processos de representação no espaço dos museus é o fato de ali se desenvolver uma linguagem específica, articulada por meio de espaços, imagens e objetos materiais, e que não traduz de modo transparente uma linguagem de conceitos.

Em outras palavras: se fosse possível dizer por intermédio apenas de palavras (por escrito ou oralmente) o que digo por meio de disposições espaciais, imagens e objetos materiais, como se faz nas exposições nos museus, por que gastar tantos recursos com estas? Estamos diante de problemas específicos suscitados pela natureza da representação museográfica. Não basta dizer

que os museus representam identidades nacionais, identidades étnicas, religiosas, etc. É preciso responder por que essas representações feitas por meio de objetos materiais continuam a exercer sua magia e a despertar fascínio nas pessoas. A pergunta expressa na epígrafe deste artigo deve ser objeto de reflexão.

Uma sugestão, uma vez que não há espaço para desenvolvermos adequadamente esta discussão nos limites destas páginas, é que os objetos materiais, ao contrário do que pensamos usualmente, não se restringem à função de suportes de significados. Nesse sentido, os espaços dos museus, assim como os objetos materiais que abrigam, não são apenas instrumentos de representação ou de invenção da nação ou de quaisquer outras categorias. Estas representações são, na verdade, vividas como fatos, não como ficções. E os objetos materiais, especialmente os objetos de museu, desempenham função estratégica neste processo. Os objetos contemplados nas exposições históricas ou etnográficas são percebidos como metonímias de realidades distantes no espaço ou no tempo, estabelecendo com elas uma relação de continuidade sensível. E nesse sentido desempenham papel ativo, ao imprimirem realidade, materialidade e visibilidade a categorias abstratamente formuladas, mediando o visível e o invisível (Pomian, 1987). Uma pista para o entendimento da natureza específica da linguagem museográfica, da sua dimensão visual e mesmo tátil, esteja talvez na advertência institucional dirigida, por escrito, ao olhar de todo visitante de um museu: "Favor não tocar".

ANEXO I

1 Primeiro período: a) Metodologia da Pesquisa Aplicada à Museologia; b) Introdução ao Estudo das Ciências; d) Introdução à Teoria Museológica; e) História da Civilização I; f) Sentido e Forma da Produção Artística; g) Introdução à Administração.

2 Segundo período: a) Museologia I; b) Museografia; c) Antropologia I; d) História da Civilização II; e) História do Brasil I; f) Sentido e Forma da Produção Artística II.

3 Terceiro período: a) Antropologia II; b) Preservação de Bens Culturais I; c) História da Civilização III; d) História do Brasil II; e) Sentido e Forma da Produção Artística III; f) Identificação de Motivos e Técnicas Artísticas; g) Armário e Instrumentos de Saplício.

4 Quarto período: a) Antropologia III; b) Preservação de Bens Culturais II; c) Produção Artística no Brasil I; d) História do Brasil III; e) Modernismo: Forma e Processo; f) Heráldica e Organização Nobiliárquica; g) Acervos Religiosos.

5 Quinto período: a) Museologia II; b) Museografia II; c) Produção Artística no Brasil II; d) Evolução do Vestuário; e) Numismática I; f) História do Brasil IV; g) Antropologia IV; h) Vanguarda: Forma e Processo.

6 Sexto período: a) Museologia III; b) Museografia III; c) Produção Artística no Brasil; d) Arqueologia I; e) Condecorações e Bandeiras; f) Numismática II; g) Vidros, Cristais, Cerâmicas, Faianças e Porcelanas; h) Ourivesaria e Bronzes.

7 Sétimo período: a) Museologia IV; b) Museografia IV; c) Arqueologia II; d) Crítica da Produção Artística; e) Mobiliário.

8 O último período inclui: a) estágio obrigatório; b) monografia e mais as disciplinas de c) Tapetes e Tapeçarias e d) Filosofia Crítica da Cultura.

(Unirio/Escola de Museologia/Manual do Aluno 1993).

BIBLIOGRAFIA:

- ABREU, Regina. O culto da sanidade no templo dos incertais. Tese de mestrado apresentada ao PPGAS do Museu Nacional da UFRJ, 1990. (mimeografado).
- _____, e CHAGAS, Mário (org.). *Museus e paratímios: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, 2003.
- AMES, Michael. *Cannibal tours and glass boxes: The anthropology of museums*. Vancouver: UBC Press, 1992.

- ARANTES, Antônio Augusto (org.). *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BANN, Stephen. *A invenção da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: LINESP, 1994.
- BENNET, Tony. *The birth of the museum: history, theory and politics*. London: Routledge, 1985.
- BITENCOURT, José Neves. Observações sobre um museu de história do século XIX: o Museu Militar do Arsenal de Guerra. *Anais do ANH/U*, n. 29, p. 57-86, 1997.
- CLIFFORD, James. *Route: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- DRAS, N. *Le Musée d'ethnographie de Toulouse: 1878-1908*. *Anthropologie et muséologie en France*. Paris: Ed. CNRS, 1991.
- DUMANS, Adolpho A ideia de criação do Museu Histórico Nacional. *Anais do ANH/U*, n. 3, 1942.
- FONSECA, Maria Cecília Louren. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Minc/Iphan, 2005.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, *Vênus*, n. 2, 1988.
- _____. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: CHUVA, Márcia e outros (org.). *A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na construção de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Iphan, p. 55-66, 1991.
- _____. Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visibilidade. *Colóquio de Antropologia e Inação*, UFRJ, n.8, p. 21-34, 2000.
- _____. *A memória da pedra: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil*. 7 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- _____. (org.). *A experiência etnográfica: etnografia e literatura no século XX*. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- _____. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, FAPERJ, Unirio, 2003, p. 21-29.
- _____. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, FAPERJ, Unirio, 2003, p. 175-189.
- GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. [local?]: Basic Books, 1973.
- GRENFIELD, Jeanette. *The ruins of the cultural museum*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- HAAS, Jonathan. Power, objects and a voice for anthropology. *Current Anthropology*, v. 17, 1996.
- HANDLER, Richard. On having a culture: nationalism and the preservation of the Quebec's Patrimoine. In: STOCKING, G. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- HÉRITIER, Françoise. Symbolique de l'inceste et de sa prohibition. In: IZARD, Michel e SMITH, Pierre (org.). *La fonction symbolique*. Paris: Gallimard, 1979.
- JACKNIS, Ira. *The average Joe of modernism: kwakwaka'waka art, anthropology, and museums, 1881-1981*. Columbia University Press, 2002.
- JONES, Anna Laura. Exploding canons: The anthropology of museums. In: *Current Anthropology*. Columbia University Press, v.22, p. 201-220, 1993.
- KARP, Ivan e LAVINE, Steven D. (ed.). *Exhibiting culture: The poetics and politics of museum display*. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1991.
- _____. KREAMER, Christine Mullen e LAVINE, Steven D. (ed.). *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1992.
- McCLELLAN, Andrew. *Inventing the Louvre: art, politics, and the origin of the modern museum in eighteenth-century Paris*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- NICOLAS, Alain (org.). *Nouvelle Muséologie*. Association Muséologie Nouvelle et expérimentation sociale. Marseille: MNEIS, 1985.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI^e-XVII^e siècles*. Paris: Gallimard, 1987.
- _____. *Des Saints reliquies à l'art moderne: Venise, Chicago, XVIII^e-XX^e siècles*. Paris: Gallimard, 2003.
- POUJOT, Dominique. Le Sens du patrimoine: hier et aujourd'hui. *Annuaire*, n. 6, 1991.
- RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecessores, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Campinas, 1991.
- SANTOS, Maria Veloso Motta. *O resíduo do tempo: a ideia de patrimônio cultural no Brasil*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1992.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Itinário, tempo e memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional*. Tese de mestrado apresentada ao IUPERJ, 1988. (Mimeografado).
- _____. Objetos, história, memória: observação e análise de um museu brasileiro. *Dados*, Rio de Janeiro, v.35, n. 2, p.216-237, 1992.

SCHWARZ, Liza K. M. O nascimento dos museus brasileiros, 1870-1910. In: MICELI, Sérgio (org.). *História da ciência social no Brasil*. v. 1. São Paulo: IDESP, 1998.

SHERMAN, Daniel e ROGOFF, Irit (ed.). *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

STOCKING, George. *Objects and others: essays on museums and material culture*. *Museum of Anthropology*. Madison: University of Wisconsin Press, v. 3, 1985.

TAJSSIG, Michael. *Museums and identity: a particular history of the senses*. [Lugar?]: Routledge, 1993.

THOMAS, Nicholas. *Entangled objects: exchange, material culture and colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

MENEZES, Ulpiano T.B.de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, NS, n. 1, p. 207-222, 1992.

WEBER, Max. *Economy and society: an outline of interpretive sociology*. In: BOOTH, Gaenther and WITTICH, Chas (ed.). [Título?] University of California Press, 1978. 2 v.

4 Nos anos 90, um novo personagem passa a frequentar o espaço dos museus: o profissional de design. Ele assume, muitas vezes, a formulação e implementação de projetos museográficos, em colaboração ou não com museólogos. Devo este comentário a uma observação feita por Lúcia Lippi de Oliveira.

5 Escolas de Museologia em nível de graduação somente existem no Brasil e na Holanda. A mais antiga, do Museu Histórico, pertence à Unirio; outra faz parte das Faculdades Estácio de Sá; há uma terceira em Salvador. Nos EUA e na Europa, o treinamento de um profissional de museu se dá apenas no nível de pós-graduação, o candidato deve ser formado em uma outra especialidade.

6 O reconhecimento legal da profissão de museólogo no Brasil data dos anos 80. Há, por parte desses profissionais, um sentimento de ambigüidade: situados formalmente no espaço acadêmico, estão ainda envolvidos na luta pelo seu pleno reconhecimento. Eles têm uma história de empenhamentos institucionais e discursivos precisamente por esse objetivo. No plano discursivo, por exemplo, tais empenhamentos expressam-se por meio de algumas posições dentro do campo. Algumas defendem a existência de uma teoria do *finis musei*, assumindo assim a natureza científica da museologia. Outras enfatizam uma concepção da profissão a partir da museografia, que seria basicamente a prática dos museus.

NOTAS:

1 Com boas razões, o Pós-modernismo tem nos mostrado incansavelmente que a realidade é um artifício, ainda que, assim me parece, não muita surpresa tenha sido expressa em relação a sabermos como, apesar disso, nós continuamos a viver acreditando – graças à facilidade da mimese – que vivemos fatos e não ficções.

2 Este artigo é resultado do projeto *Museus como Sistemas Culturais: uma Perspectiva Antropológica*, financiado pelo CNPq na década de 1990, e que deu continuidade aos estudos que já vinha realizando, desde a década de 1980, sobre os discursos do patrimônio cultural no Brasil (Gonçalves, 1988; 1996; 2000; 2002; 2003; 2003a).

3 As entrevistas foram feitas em 1994 e incluíram profissionais do Rio de Janeiro ligados ao Museu Histórico Nacional e à Escola de Museologia da Unirio, aos quais sou bastante grato pela atenção e gentileza com que me receberam. Destaco entre eles o professor Mário Chagas, então diretor da Escola de Museologia da Unirio, que partilhou comigo o seu refinado conhecimento sobre a história dos museus brasileiros.