

A vida social e política dos objetos de um museu

Myrian Sepúlveda dos Santos *

Mário de Souza Chagas **

Introdução

Os museus estão entre as instituições culturais que melhor têm se adaptado às demandas do público contemporâneo. De gabinetes repletos de objetos curiosos, preciosos, raros e exóticos, eles modernizaram-se e passaram a ordenar coleções de acordo com discursos nacionalistas e científicos de época. Nas últimas duas décadas, os museus reciclaram circuitos expositivos anteriores, adotaram novas posturas e linguagens, produziram inúmeras exposições de curta duração com temas atuais e candentes, abriram-se para os investimentos de empresas privadas, e passaram a atrair um público cada vez mais

Resumo / Abstract

A vida social e política dos objetos de um museu

Myrian Sepúlveda dos Santos

Mário de Souza Chagas

Questionando a atual situação das entidades museológicas no Brasil - espaços modernizados e atraentes, mas carentes de público -, o autor busca analisar as diversas forças que contribuem para essa realidade. Parte do estudo sobre o poder comunicativo dos objetos e da investigação dos contextos que lhes deram origem, focalizando o MHN. Numa primeira parte, dedica-se a alinhar algumas transformações por que têm passado os museus e, em especial, o MHN. Em seguida, realiza uma análise das trajetórias de algumas coleções ou obras expostas, buscando identificar a narrativa que se faz sem aparentemente se querer fazer.

*The social and political life of a museum's objects
Myrian Sepúlveda dos Santos and Mario Chagas
Questioning the situation of the museological entities nowadays in Brazil - modern and attractive spaces, but lacking in visitors - the article aims to analyze the several forces that contributed to this reality. It will approach the communication power of the objects and the investigation of the contexts they originated from, focusing on the National Historical Museum. The first part deals with the changes occurred in Museums, specially the National Historical Museum. The second moment is dedicated to analyze the trajectory of some of the objects or collections being exhibited, trying to identify what is being told, seemingly without wanting to tell.*

* Socióloga. Professora adjunta do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da UERJ.

** Museólogo. Professor da Faculdade de Museologia da UNI-RIO.

numeroso e diversificado. Podemos afirmar que eles se colocaram à frente de diversas outras instituições no que diz respeito ao desenvolvimento de práticas educativas, à produção de espaços de consumo e lazer e ao atendimento de políticas de identidades específicas.

Ainda assim, parte dos museus brasileiros mantém um público restrito e continua presente no imaginário coletivo apenas como depositário de coisas velhas¹. No entanto, uma visita a um dos grandes e tradicionais museus da cidade do Rio de Janeiro, o Museu Histórico Nacional (MHN), pode surpreender o visitante. Ali, naquela instituição octogenária, não há nada de velho ou abandonado. Espaços limpos, arejados e bem conservados, exposições bem cuidadas, modernas, diversificadas e conceitualmente bem fundamentadas parecem ser a norma da Casa. O Museu oferece serviços considerados hoje imprescindíveis e associados ao conforto esperado pelo público: instalações sanitárias, bebedouros, boa sinalização, área de descanso, café e pequeno ponto de venda de livros, periódicos e *souvenirs*. Um espetáculo teatral mobiliza o público infantil nos finais de semana e uma sala muito bem montada e voltada para práticas pedagógicas e interativas atrai a atenção do visitante. Tal como os grandes museus dos países mais ricos do mundo, o MHN renovou suas exposições, redesenhou sua logomarca, fez inúmeras obras de reforma arquitetônica, aumentou o número de eventos e procurou ampliar seu público. A questão é que, em termos quantitativos, o Museu continua com um público restrito e está longe de se tornar um fenômeno de massas.

O problema do público dos museus brasileiros começou a ser estudado e debatido de modo sistemático muito recentemente². Para grande parte dos estudiosos, diretores e profissionais de museus brasileiros, a marca dos 200 mil, média anual de visitantes alcançada pelos grandes museus nacionais, continua a ser uma meta. Alguns produtores culturais e investidores privados, no entanto, orientam-se por parâmetros internacionais e procuram, no mínimo, a marca do milhão³. Esta é a ordem de grandeza, por exemplo, daqueles que estão diretamente envolvidos com o estudo de viabilidade de implantação de uma filial do Museu Guggenheim na zona portuária do Rio de Janeiro. As megaexposições que nos últimos cinco anos chegaram ao Brasil fazem parte das iniciativas culturais que contam com forte patrocínio privado e voltam-se para um grande público. A exposição Monet, por exemplo, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, em 1997, atraiu algo em torno de 200 mil visitantes em apenas um mês, um recorde de público em eventos deste tipo na Amé-

rica Latina, ultrapassado recentemente pela mostra Surrealismo, no Centro Cultural Banco do Brasil.

Um primeiro olhar para os museus brasileiros, como se pode observar, mostra que eles apenas parcialmente acompanham as tendências européias e norte-americanas. Ora, sabemos que o Brasil é uma sociedade marcada por grandes desigualdades sociais, com altos índices de analfabetismo e graves problemas educacionais. Não é difícil compreender que os museus são instituições normalmente associadas, em primeiro lugar, aos setores de maior poder aquisitivo e educacional, e, em segundo, a modelos clientelistas, que tornam as instituições públicas em espaços pouco transparentes e à margem de pressões populares. Como observa García Canclini, os setores de menor poder econômico e educacional ainda não desenvolveram de maneira suficientemente ampla tecnologias capazes de facilitar a apropriação cultural dessas instituições. De outro modo: os museus colocam em circulação uma moeda cultural que leva no verso e no anverso as efígies do alto poder aquisitivo e do saber erudito⁴.

Uma outra explicação pode ser procurada em hábitos culturais. Na Índia, apesar de alguns museus modernizarem-se e entrarem para os circuitos globais de turismo, entretenimento e lazer, há, de um modo geral, uma visível indiferença por parte da população em relação a essas instituições de esquecimento e memória. Este quadro, em nossa compreensão, é muito próximo do que ocorre com o universo museal brasileiro. Para Appadurai & Breckenridge⁵, este estado de indiferença e de envolvimento mínimo da população com os museus pode ser explicado por fatores histórico-culturais. Na Índia, diferentemente do que acontece na maioria dos países de tradição ocidental, a separação entre objetos sagrados e objetos da vida cotidiana não ocorre. É esta não-separação entre o sagrado e o não-sagrado, entre o cotidiano e o não-cotidiano que torna a “instituição museu”⁶ sem sentido para grande parte de sua população. Por essa rota, somos levados a compreender que o processo de modernização na Índia tem suas especificidades e não pode ser confundido com o que ocorre em outras partes do mundo.

Neste sentido, é evidente que, apesar de todas as transformações e inovações observadas em muitos museus brasileiros, as tarefas relacionadas ao atendimento de um público maior ainda não foram enfrentadas. Além de não produzirem estudos sistemáticos sobre público, os diretores e administradores de museus têm sido pouco sensíveis às demandas populares. Investigar o

significado dessas instituições e a vida social e política de seus objetos pode ser útil para o entendimento dos processos de identificação popular. Qual a importância cultural dos museus no Brasil? A quem servem e o que representam? Os museus, brasileiros ou estrangeiros, emanciparam-se do fetiche que alguns dos seus objetos detêm? É possível desenvolver neles projetos que promovam diferentes processos de identificação e estimulem a construção de novos patrimônios? Essas são, entre outras, questões que nos mobilizam.

Embora no Brasil os museus tenham sido criados simultaneamente com a consolidação do Estado nacional, sabemos que manifestações de brasilidade associam-se muito mais ao popular e ao religioso do que aos museus. Deve ainda ser considerada a percepção de tempo e história presente nos museus, freqüentemente associada ao já realizado, ao já feito, ao que passou. Será que os museus não têm sido desvalorizados ou desconsiderados pelo público exatamente porque são associados ao passado? Será que no Brasil, pelo menos em algumas regiões, aquilo que se valoriza não são as noções de progresso, evolução e realizações futuras? O que queremos apontar é que tanto as noções de passado, quanto o processo de modernização por que passa o Brasil, ou as suas diferentes regiões, têm aspectos próprios a serem considerados.

Nosso foco será o Museu Histórico Nacional, paradigmático na construção de nação e na configuração dos demais museus que se constituíram no Brasil⁷. Na primeira parte do artigo, nos propomos a alinhar algumas transformações por que têm passado os museus e, em especial, o MHN. Compreendemos que a partir dessas observações será possível identificar descontinuidades e continuidades que ocorrem no campo museal brasileiro e em outros países.

Nas Ciências Sociais há uma tendência a se procurar o sentido dos objetos através do estudo de como eles são produzidos e apropriados pelos atores sociais. Os objetos, no entanto, têm um poder de comunicação que não se resume àquele oriundo das interações sociais. Os objetos têm vida longa e a costura de significados que os constitui muitas vezes ultrapassa a capacidade de compreensão que têm tanto curadores quanto visitantes de museus. Isto acontece, por um lado, porque objetos, à guisa de peregrinos incansáveis, viajam no tempo e no espaço e, por outro, porque as transações humanas que lhes dão vida não são ordenadas de forma evolutiva, contínua e cumulativa. A História não se constitui por traçados lineares, mas por um conjunto de fragmentos, sobrevivências e sobejos do passado, que permitem reconhecer a

multiplicidade de narrativas que se entrelaçam em um processo comunicativo e o limite de uma abordagem crítica que se baseia apenas nas construções do presente. É neste sentido que, além de procurarmos investigar os contextos que deram origem aos objetos, estaremos indo atrás do sentido destes contextos a partir da investigação da vida dos objetos.

Na segunda parte, faremos uma análise das trajetórias de algumas coleções ou obras expostas no MHN. Buscaremos investigar não o discurso expositivo explícito, mas a narrativa que se faz sem aparentemente querer se fazer. O que faz os objetos saírem do silêncio? Por que certos objetos e não outros são selecionados para exposição e admirados pelo público? Os objetos interferem nas construções discursivas? Estas são algumas questões que desejamos enfrentar.

A produção social dos objetos

a. Museus e modernidade

Difícilmente um visitante, ao entrar no MHN, depara-se com um objeto de infância que lhe faça lembrar o passado. Os objetos do Museu pertenceram aos heróis, às elites e ao passado longínquo. Mas esse processo de estranhamento não ocorre apenas no MHN. Alguns autores associam a modernidade ao processo em que a categoria tempo torna-se autônoma de práticas cotidianas. A criação de novas tecnologias de informação e comunicação tornaria possível uma maior interação entre indivíduos que até então mantinham-se separados por distâncias intransponíveis. Paralelamente à maior intensidade e velocidade, a modernidade implicaria a perda de contato com experiências de gerações passadas⁸. Para os mais pessimistas, a perda de vínculos com a tradição, presente no processo de musealização dos objetos, levaria à predominância dos simulacros da verdade e dispositivos de reinvenção do passado.

O deslocamento dos objetos de seus sítios ou comunidades de origem, porém, parece ser um fenômeno mais geral. Ele tem sido descrito como parte das práticas constituintes de qualquer coleção⁹. Reinventar ou rescrever o passado pela via dos museus implica a aceitação de que neles¹⁰ os objetos passam a adquirir vínculos territoriais e de significado diferentes.

Dentre as coleções mais importantes constituídas na modernidade estão aquelas que se formaram com o intuito de dar sentido aos Estados nacio-

nais. Museus, bem como monumentos, cerimoniais e rituais têm sido compreendidos como instituições e práticas que apontam para a construção de um sentimento de solidariedade capaz de unir os membros de uma nação sob a tutela do Estado. No Brasil, compreende-se ainda que a formação deste imaginário coletivo nos museus é fruto da interação entre vários grupos sociais, preferencialmente das elites dominantes, que são representados por coleções diversas¹¹.

A herança européia dos grandes museus nacionais constituídos a partir do século XVIII desenvolveu-se vigorosamente no século XIX e projetou-se no século XX. Esses museus são espaços de grandes narrativas, onde se exalta a construção grandiloquente e épica do nacional através dos grandes feitos e da participação da nação no concerto universal. A construção do MHN está associada ao processo de consolidação do Estado nacional brasileiro. Criado em 1922 por Gustavo Barroso, bacharel em ciências jurídicas e sociais e líder político integralista, o MHN é um divisor de águas em relação aos museus novecentistas. No Museu, a guerra, a história militar e as grandiosas realizações artísticas assumiram papel de destaque e os períodos históricos foram ordenados segundo as formas políticas de governo. Os objetos foram associados a Colônia, Brasil-Reino, Independência, Regência, Brasil-Império e República.

A ênfase da proposta museológica barroseana na necessidade de preservar o patrimônio histórico nacional teve um caráter moderno e inovador para a época. Além disso, Barroso desenhou uma política de preservação do passado histórico bastante mais ampla do que o próprio MHN. Ele participou de modo decisivo na orientação e na organização do primeiro Curso de Museologia do país, criado em 1932, e que deu origem à atual Escola de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Barroso teve ainda participação importante na preservação, conservação e restauração de monumentos históricos da cidade de Ouro Preto, no que se refere a chafarizes, pontes e templos, bem como na instalação e organização da Inspetoria dos Monumentos Nacionais, criada em 1934 e que veio a ser o primeiro órgão federal de proteção legal ao patrimônio histórico e cultural. Ocorreu, então, um processo de institucionalização da museologia sem precedentes que, durante um longo período, esteve à margem das universidades e dos desenvolvimentos que marcavam as disciplinas acadêmicas.

Sala D. Pedro I. Imagem retirada do Guia do Visitante, 1955



Sala D. Pedro I

A partir de meados do século XX, museus de História ao redor do mundo substituíram as narrativas que enalteciam feitos heróicos por abordagens que obedeciam a explicações científicas de processos históricos. O discurso político que valorizava feitos e glórias de determinados setores era criticado e os museus procuravam na ciência as bases das novas narrativas. Esses locais passam a se caracterizar, antes de tudo, como instituições educativas. Eles são, portanto, instituições que fazem parte de processos globais de transformação social e política e, neste sentido, modificam-se continuamente.

b. O Museu Histórico Nacional em meio a diversas “modernidades”

Se procurarmos explicar transformações dos museus com base apenas em processos gerais, não daremos conta de toda a complexidade inerente à diversidade cultural. Ao considerarmos como o conhecimento é transmitido entre gerações no Brasil, bem como normas e valores têm sido apropriados em nosso território, percebemos que as transformações históricas não ocorrem no mesmo ritmo, intensidade e característica em todas as esferas. O enfraquecimento de laços comunitários e da transmissão de conhecimento entre gerações não é um fenômeno universal e homogêneo. Devemos considerar tanto a coexistência de processos diferenciados de modernização, quanto a coexistência de diferentes formas de lidar com o passado.

Nesse sentido, é defensável falar em diversas “modernidades”, em vez de uma única, considerando diferenças entre países ricos e pobres, bem como diferenças culturais na análise dos fluxos crescentes de comunicações transnacionais. Esta é uma perspectiva que tem sido desenvolvida por autores que questionam tanto as teorias que alinham sociedades tradicionais, moder-

nas e pós-modernas, quanto aquelas que procuram definir a modernidade a partir de características distintivas próprias¹². Podemos dizer, por exemplo, que o MHN, assim como os demais museus brasileiros, tem passado por transformações relacionadas a mudanças globais, mas que também respondem a aspectos inerentes aos contextos nacional, regional e local.

A institucionalização da perspectiva tradicionalista e patriótica de Barroso apareceu no cenário público brasileiro sete meses depois da famosa Semana de Arte Moderna, cujos líderes procuravam elaborar respostas criativas e alternativas aos cânones da denominada arte acadêmica. Tentando conquistar e demarcar territórios os modernistas – e Mário de Andrade¹³ é um exemplo clássico – esforçam-se em dizer, sobretudo a partir de 1925, que suas idéias eram muito diferentes das idéias e dos nacionalismos dos “Joões” do Norte¹⁴ e do Sul.

Na era Vargas, algumas idéias diferentes conviveram lado a lado e disputaram espaços e orientações políticas. É possível supor que a permanência de Barroso à frente do MHN tenha sido aceita e tolerada como forma de manutenção de seu prestígio social e de negociação com as forças conservadoras que ele representava, mas, ao mesmo tempo, era um dispositivo para mantê-lo ocupado e afastado dos processos decisórios de maior relevância. Parece inegável que Barroso, mesmo tendo sido afastado do Museu de 1930 a 1932, tenha sido amplamente prestigiado por Vargas. Ele não só tinha acesso direto ao presidente, como utilizava esse acesso para obter verbas extras destinadas às obras no prédio, restaurações e aquisições de acervo. Vargas contribuía e “fazia alarde de sua generosidade”, visitava o MHN constantemente e, em contrapartida, recebia homenagens do Museu¹⁵. Adolfo Dumans, funcionário do MHN nesse período, o qualifica como “o grande protetor do Museu”, “um benemérito do Museu Histórico”, aquele que enriquece “suas coleções com seguidas e preciosas dádivas”¹⁶.

Apesar de tudo isso, parece também inegável que, do ponto de vista da política de preservação cultural, o modelo barroseano foi derrotado pelos modernistas que orientaram e dirigiram o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937. A institucionalização da proteção do patrimônio histórico e artístico nacional ficou a cargo de Mário de Andrade e de Rodrigo Mello Franco de Andrade. O primeiro foi o responsável por projetar a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), procurando juntar o popular ao erudito, valorizando os aspectos da cultura

considerados até então como menos nobres; e o segundo foi o diretor do SPHAN¹⁷ por 30 anos, desde sua fundação até 1967.

A nova política de preservação do patrimônio não deixou de dar prioridade aos vínculos com fatos e personagens históricos, como defendia Barroso, mas desenvolveu uma concepção distinta do que seria relevante, redefiniu a seleção dos acontecimentos históricos e assumiu um compromisso diferenciado com o rigor e a pesquisa. A partir da criação do SPHAN, novos museus foram propostos e criados. Procurava-se instituir coleções nacionais capazes de sustentar a diversidade cultural do país. Entre os museus criados neste período destacam-se o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul, e os Museus da Inconfidência e do Ouro, em Minas Gerais. Os museus brasileiros modificaram e diversificaram suas narrativas, abandonando antigos heróis nacionais e erigindo representantes mais populares da nação. Teorias sociais – sejam elas baseadas na lógica econômica, social ou política – passaram a ser utilizadas para melhor conhecimento das construções, do presente, bem como para o controle e direcionamento do futuro.

Falamos anteriormente na derrota do modelo barroseano no que se refere à política de preservação do patrimônio, mas é importante explicitar este sentido. Certamente, a idéia de derrota não se aplica aos modelos museal e museológico de Barroso. Nesse campo ele não apenas venceu os modernistas, como conseguiu ainda construir uma obra e institucionalizar um pensamento. A aceitação de que o confronto entre esses dois modelos não alcançou um único resultado e não se deu em um único campo facilita a compreensão de que a vitória de um no campo patrimonial e a de outro no museal pode explicar o esforço deliberado de alguns profissionais em estabelecer uma separação entre as coisas do patrimônio e as coisas dos museus – separação que a partir dos anos 80 será sucessivamente desconstruída e reconstruída.

c. A reestruturação do Museu Histórico Nacional

Estamos tentando mostrar que processos como o de globalização ou o de compressão espaço-temporal estão longe de ser uniformes. Quando falamos de globalização da economia, precisamos admitir que fluxos de investimento ainda têm como referência básica os países da América do Norte, Europa Ocidental e Japão, excluindo de sua trajetória regiões imensas do planeta. No Brasil, observamos sempre continuidades e rupturas com processos econômicos, sociais e políticos descritos nos demais países.

O papel desempenhado por museus em locais como a França e a Inglaterra, por exemplo, a partir da consolidação dos Estados nacionais, tem aspectos em comum, mas também outros bem distintos dos que encontramos no Brasil, Índia ou Coréia. Vimos que, embora o MHN tenha acompanhado certas tendências observadas em diversas partes do mundo, graças à forte atuação de seu diretor, ao apoio de Getúlio e à própria estrutura socioeconômica e cultural do país, suas exposições mantiveram-se fiéis à perspectiva inicial por um longo período.

As grandes reestruturações por que passou o MHN ao longo dos anos refletem mudanças que entrelaçam contextos culturais e conjunturas sociais e políticas, tais como os processos de industrialização desenvolvidos sob o regime militar, a abertura democrática e, finalmente, a nova política de privatização dos espaços públicos, levada a efeito por um governo que procura adequar-se ao sistema neoliberal. Todos esses processos são perpetrados a partir de múltiplas negociações e lutas pelo poder.

A partir dos anos 70, os grandes esquemas explicativos da História entram em crise no universo acadêmico em diversas partes do mundo. Novas abordagens teóricas passam a eleger contextos específicos como ponto de partida de suas análises. Também as práticas desenvolvidas pelos museus modificam-se. Passam a ser valorizadas experiências museológicas nas quais a pauta não era mais a construção de grandes sínteses históricas ou culturais, mas sim o desenvolvimento de narrativas modestas, de perspectivas regionais e locais. À medida que a preservação da memória oficial, heróica ou científica é criticada, museus menores são criados. Estes procuram tratar de problemas do cotidiano e representar o cidadão comum na urdidura desse novo tecido sobre o passado. O desdobrar do que poderia ser considerado o resultado do enfraquecimento do poder unificador dos Estados nacionais seria a recente tentativa de preservar o intangível¹⁸, isto é, o que está presente em práticas sociais que se perpetuaram à margem das instituições formais.

A diversidade museal é ampliada, multiplicam-se as tipologias, surgem os chamados museus locais, museus de bairro e de vizinhança, os etnomuseus e os ecomuseus¹⁹. O sistema classificatório que pretendia dividir o campo museal em museus de História, de Arte e de Ciências já não funciona. Essas fronteiras disciplinares são problematizadas e a presença dos objetos nos museus é complexificada. As experiências do que se convencionou chamar de nova museologia²⁰ multiplicam-se no México, França, Portugal, Canadá e em outros países.

A Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e a Declaração de Québec (1984) são marcos da virada teórica e prática no campo da museologia. O conceito de museu “integral” ou “integrado”, que emerge na reunião de Santiago concebe a instituição como lugar de prática social, como instrumento de desenvolvimento local e de valorização da memória daqueles que vinham sendo esquecidos nos processos de construção dos grandes museus. “Os ecomuseus de desenvolvimento, sustenta Varine, na França, em Portugal, no Quebec, na Suécia e na Noruega são os herdeiros diretos de Santiago”²¹. Esses novos museus buscam alinhar novas relações espaciais e temporais, novas relações com o público e com os objetos e desejam inserir no imaginário coletivo uma nova imagem museal. Essa alteração imagética e conceitual permitiu, mais adiante, que o museu fosse pensado como campo discursivo e como sítio de litígio. O museu passa também a ser não apenas o lugar da memória constituída, mas também o lugar da memória que nos constitui e com a qual nos relacionamos de modo complexo.

Em que medida o MHN acompanhou essas transformações? De modo soberano, Gustavo Barroso dominou o MHN até a sua morte, em dezembro de 1959. A sua política de institucionalização da memória, no entanto, continuou interferindo, polemizando e dialogando com o futuro. A imagem de Barroso, em épocas diferentes e em contextos políticos diferentes, paira como o espectro de um pai fundador sobre o MHN. A memória espectral desse pai, juiz e autoritário, impõe limites de ação e estimula o jogo de passar ou não passar os limites. Somente após a morte de Barroso, uma nova historiografia redimensionou o Museu.

No Brasil os debates sobre os rumos da museologia assumiram contornos próprios. Em primeiro lugar, vale destacar que o impacto da Mesa Redonda de Santiago do Chile não se fez sentir de imediato. É preciso lembrar que vivíamos num regime de ditadura militar e que por razões políticas, como esclarece Varine, o “delegado brasileiro junto à UNESCO se opôs formalmente à designação de Paulo Freire” para dirigir a reunião de Santiago do Chile²². É preciso também não esquecer que, naquele encontro, a representante oficial do Brasil votou contra uma das partes significativas do documento.

Somente a partir dos anos 80, o que de algum modo está relacionado com a abertura democrática, é que o tema e o documento da Mesa Redonda de Santiago do Chile vão ganhar espaço nas discussões museológicas. O Programa Nacional de Museus da Fundação Nacional Pró-Memória, atualmente extinto, desempenhou nesse processo um papel especial. É nesse contexto



Vista parcial do Pátio dos canhões.

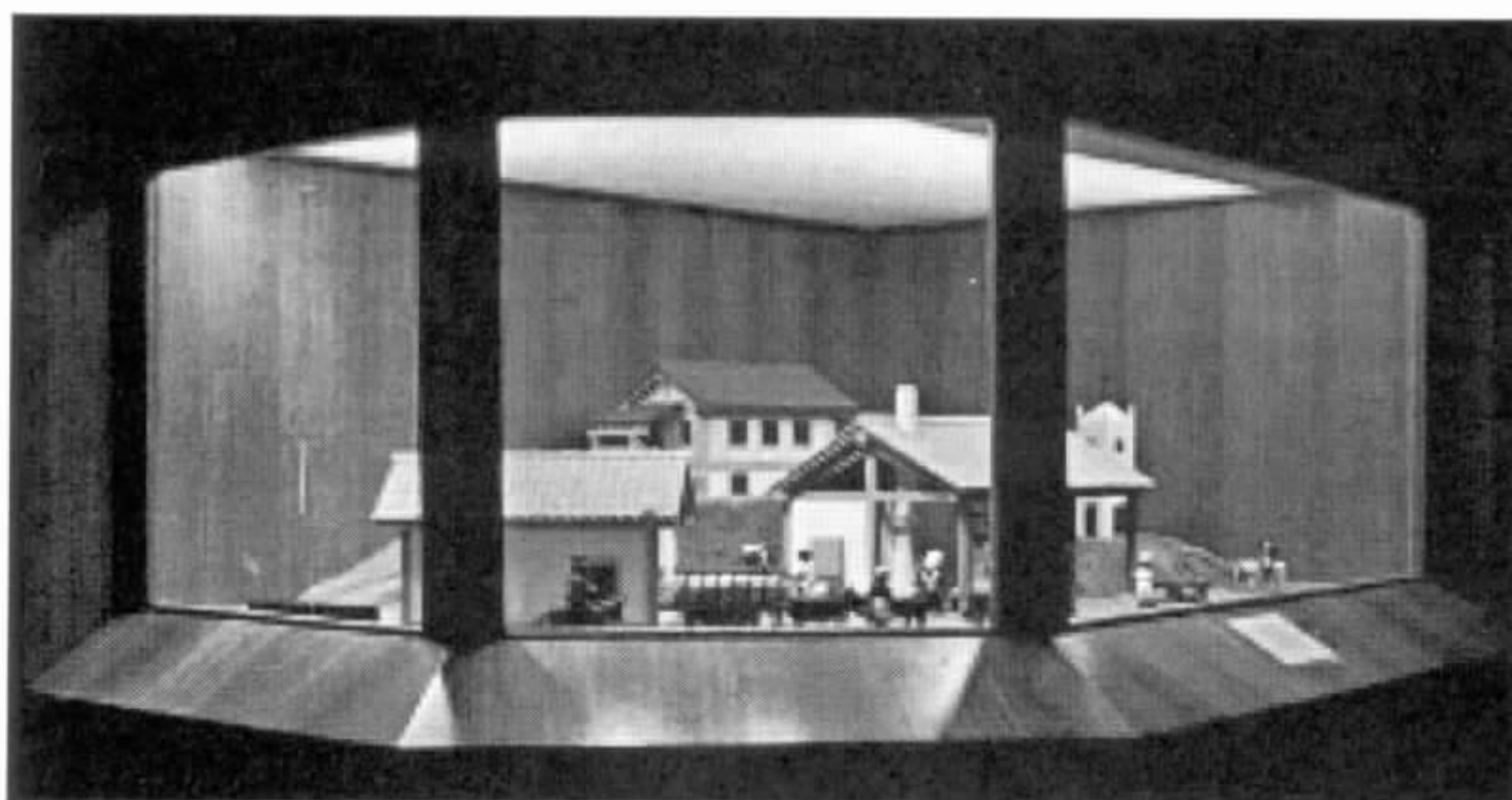
que o MHN procura ser reformulado. A essa altura, as suas exposições estão decadentes e a sua imagem junto ao público é precária²³.

Em 1987 e 1994, exposições como “Colonização e Dependência”, cuja narrativa historiográfica procurava explicar as “razões motrizes” inerentes ao traçado histórico-econômico, e “Ordem, Expansão e Defesa”, relacionado ao histórico-político, puderam ser inauguradas. Essas exposições continuam em diálogo com Barroso, pois embora procurem eliminar traços do discurso guerreiro e heróico do antecessor, ainda obedecem ao movimento em que o fetiche da História foi substituído pela crença absoluta na razão para explicá-la²⁴.

Foto dos dois circuitos

A partir do final dos anos 80 e início dos anos 90, no entanto, uma segunda virada de situação acontecia e era debatida em colóquios internacionais. Desenvolvimentos teóricos e práticos da nova museologia começam a ser apropriados pela museologia clássica, alguns museus assumem-se como centros de interpretação e seus espaços expográficos tendem a ser desnaturalizados. Livres provisoriamente da dicotomia de ser escola ou ser igreja²⁵, boa parte deles passa a sustentar o “e” e a abandonar o “ou”. Em vez de ser isto “ou” aquilo, eles se permitem ser isto “e” aquilo.

De modo acelerado, o jargão museológico passa a incorporar a expressão museu & comunidade. Data também desse período a criação do primeiro ecomuseu brasileiro, o Ecomuseu de Itaipu (1987), do Núcleo de Orientação



Maquete mecanizada de um engenho de produção de açúcar.

e Pesquisa Histórica (1983), que posteriormente daria origem ao Ecomuseu do Quarteirão do Matadouro de Santa Cruz, bem como do início dos trabalhos de organização do Museu Magüta (1988)²⁶. Se, por um lado, ainda há uma insistência nas grandes sínteses e um movimento de renovação dos grandes museus nacionais; por outro, despontam as experiências de pequenas narrativas. O MHN vive esse problema com dramaticidade.

Em que pese os sete anos de distância entre os módulos de exposição de 1987 e de 1994 e a maior sensibilidade daquele que foi inaugurado em data mais recente quanto à multiplicidade de sentidos dos objetos, ambos fazem parte de um discurso que eliminou a cristalização dos grandes feitos heróicos e a mistificação dos objetos pela ênfase em uma perspectiva crítica que procura desvendar as relações de poder, dominação e resistência ao longo da história. Dadas as influências recentes no campo da museologia, esses módulos de alguma forma incorporaram a preocupação em expressar as relações sociais inerentes às construções dos objetos em exposição. Além das mudanças presentes nesses módulos, vale destacar a presença de algumas exposições de curta duração, entre as quais nomeamos: a) Para Não Esquecer: Negras Memórias Memórias Negras, que tratava da presença negra na construção da cultura brasileira; b) Brincadeira é Coisa Séria, esculturas de Miriá Couto; e c) Talentos do Rio, coletiva de artistas plásticos funcionários do Banco do Brasil, realizada na Casa do Trem. O MHN se adapta aos novos tempos trazendo com ele as marcas do passado.

A produção do social pelos objetos

a. Focalizando os módulos “Colonização e Dependência” e “Ordem, Expansão e Defesa”

Os intelectuais da cultura, no Brasil e em outros países latino-americanos, não contaram com um forte mercado cultural que lhes desse suporte e autonomia e, por esse motivo, foram empregados pelo Estado na construção de uma política nacionalista²⁷. Os museus brasileiros – de forma mais consistente do que quaisquer outras instituições – fizeram parte das políticas culturais delineadas pelos mais diversos governos. É importante perceber, no entanto, que não há uma continuidade abstrata a ordenar narrativas expográficas de forma linear, criando etapas, gerações ou estágios evolutivos sucessivos. Parece-nos inteiramente falsa a idéia de que num primeiro estágio se encontrariam as exposições de coleções personalizadas e oriundas de famílias tradicionais e associadas a perspectivas patrióticas; que num segundo estágio se encontrariam os discursos expositivos que utilizam os objetos como ilustração de abordagens historiográficas críticas e racionais e que, finalmente, num terceiro estágio estariam os artefatos que correspondem a grupos particulares de identidades múltiplas. A pergunta que podemos levantar neste momento é sobre a capacidade que temos de compreender as relações sociais que constituíram os objetos que estão expostos no Museu Histórico Nacional.

Embora em alguns museus as coleções tenham se transformado radicalmente, adquirindo novas classificações e sendo separadas e distribuídas por museus especializados que acabaram sendo criados para abrigá-las, em outros museus diversas coleções e formas expositivas geradas em diferentes períodos coexistem. O Museu Paulista é um exemplo do primeiro caso: especializou-se em narrativas históricas e doou o acervo de espécimes naturais para o Museu de Zoologia e o de artefatos indígenas para o Museu de Arqueologia e Etnologia. O Museu Nacional da Quinta da Boa Vista mantém ainda um acervo bastante eclético sobre o mesmo teto. O MHN procurou racionalizar e adaptar seu acervo às novas narrativas, transferindo alguns objetos para a reserva técnica e adquirindo outros.

Planejada e iniciada nos anos 80 a grande reforma do MHN atravessou a década de 90 e alcançou o século XXI. Dramático e tenso, esse esforço de reforma pretendia romper em diversos aspectos com a tradição barroseana, mas pretendia também reconhecer o seu caráter inovador. O Plano Trienal concebido para os anos de 1986/1987/1988, por exemplo, afirmava que as diretrizes e metas estratégicas do Museu estavam baseadas nos princípios da

museologia ativa, apresentados em Quebec, em 1984. No entanto, a denominada museologia ativa ou nova museologia vem a valorizar as experiências locais, as pequenas narrativas, os interesses comunitários, as práticas de inclusão social. De algum modo, é como se o Museu, ao fazer uma declaração de princípios baseada na nova museologia, explicitasse tensões e contradições. O MHN reconhece a importância de trabalhar com circuitos menores, de assumir um trabalho social e político diferenciado, de desenvolver práticas educativas mais ousadas, mas não consegue fugir do desafio da grande síntese. O Museu quer fazer a grande síntese; no entanto, percebendo que não tem condições de realizá-la inteiramente, ele retalha e fragmenta a grande síntese em módulos. Cada módulo, assim fragmentado, desejará, então, ser uma síntese.

Entre os módulos “Colonização e Dependência” e “Expansão, Ordem e Defesa” existem continuidades e descontinuidades. Embora nos dois casos o acervo, com um ou outro acréscimo, continue sendo o coletado por Barroso, os tratamentos historiográfico e expográfico foram capazes de implementar grandes modificações. No primeiro módulo temos as grandes “vitrines-aquários”, cada uma delas tendo um sentido fechado. Ali os objetos dialogam com seus pares para compor um pedaço da história explicativa do país. Ainda assim, alguns objetos parecem resistir a essa lógica do controle da vitrine: um deles é o barquinho de brinquedo, confeccionado em marfim e que pertenceu a Dom Pedro I; outro é o gradil da prisão de Tiradentes e outros ainda são os instrumentos de tortura de escravos. Esses objetos parecem saltar para fora das vitrines e propor desafios.

Os instrumentos de tortura constituem um caso à parte e parecem ter vida própria, uma vida social ativa, alimentada pelo torturado e pelo torturador. Eles trazem a memória traumática, eles falam de dores. Quem poderá calá-los, se mesmo em silêncio eles gritam? Não é demais lembrar José Saramago falando sobre o imensurável valor da coleira do escravo preto de Augustinho de Lafetá que se encontra no Museu de Arqueologia e Etnologia de Lisboa. Essa coleira, diz Saramago, “vale milhões e milhões de contos, tanto quanto os Jerônimos aqui ao lado, a Torre de Belém, o palácio do presidente, os coches por junto e atacado, provavelmente toda a cidade de Lisboa”²⁸.

“Expansão, Ordem e Defesa” é um módulo de exposição menos monumental. As vitrines foram originalmente concebidas para a exposição de curta duração denominada “Heranças e Lembranças”, de 1989, que abordava a memória judaica no Brasil e que, com certeza, foi o primeiro grande enfrentamento do MHN com o pensamento integralista e anti-semita do seu pai fundador. Nesse módulo os objetos de uma vitrine dialogam com os de outra. Armas indígenas, por exemplo, dialogam com armas holandesas; os

objetos que representam o grande latifúndio dialogam com os do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). O Museu é assumido como espaço de disputa e de conflito de memórias. Em certos momentos, conflito e disputa se evidenciam. Eis abaixo dois exemplos:

1. Traves de uma forca do Rio de Janeiro. A forca, símbolo de sacrifício e morte, transforma-se numa espécie de troféu. Na situação em que se encontra, ela celebra a vitória do enforcado. Para o público visitante, importam muito pouco as incertezas dos pesquisadores. Os textos de legendas (ou etiquetas) desconfiavam do objeto, mas o público fortalece a sua dimensão aurática e reafirma a memória de Tiradentes. O fetiche é evidente e o retrato de Dona Maria I, a rainha louca, parece confirmar a opinião do público.

2. Outro exemplo é o vestido de Maria Bonita. A saga desse objeto é muito curiosa. Em 1992, Frederico Pernambucano de Melo, estudioso do cangaço, informou a um dos pesquisadores do MHN que um vestido de Maria Bonita teria sido doado ao Museu nos anos 70. Muitas buscas foram feitas, mas nenhum registro documental sobre o vestido foi encontrado. Dois anos mais tarde, foi indicado para descarte²⁹ um velho e sujo vestido, sem nenhuma informação adicional. Nessa ocasião, por intuição, o pesquisador do MHN fez contato com Melo e conseguiu descobrir que a peça de indumentária indicada para descarte era mesmo o vestido de Maria Bonita. Recuperou-se, desse modo, a trajetória e a condição aurática do vestido “marrom, em algodão com risco de giz, quatro bolsos com colchete, zíper e sustache vermelho na gola, nos bolsos e mangas”.³⁰ O vestido de Maria Bonita, cangaceira e mulher de Lampião, fora doado ao Museu pela atriz Nádia Maria³¹, que o recebera de seus familiares que, por sua vez, haviam-no recebido de Mélquiades da Rocha, “repórter da Noite Ilustrada, que cobriu vários acontecimentos relacionados ao cangaço” e que recebeu o vestido do aspirante Francisco Ferreira Melo, “da Polícia de Alagoas e vanguarda da Volante do tenente João Bezerra, responsável pela execução de Lampião e apreensão de seus bens”.³² Hoje, o objeto está inserido em uma narrativa discursiva sobre a República e a construção da ordem interna. No entanto, a vida social e política desse objeto é mais que isso. Ela nos remete, por exemplo, ao gosto dos cangaceiros pelas novidades tecnológicas, ao namoro de Lampião, ao dote costureiro de Maria Bonita, à estética do cangaço e à paixão do pesquisador pernambucano. A potência aurática desse vestido é tão intensa que, segundo informações dos técnicos do Museu, algumas grifes já pensam em copiá-lo para fazer roupa de moda.

Esses dois exemplos favorecem o entendimento de que nos museus o sagrado e o profano podem coexistir. Se nos módulos analisados, por mais positivas, críticas e racionais que possam ser, determinadas lógicas expográficas não eliminam a aura de certos objetos, em outros, que analisaremos a seguir, a potência aurática aparece definitivamente como uma construção que se faz e se refaz permanentemente.

b. *Focalizando os módulos “Pátio dos Canhões”, “Na Velocidade do Protos”, “No Tempo das Carruagens”, “Idéias e Imagens do Divino” e “Memória do Estado Imperial”*

Em que pese as mudanças radicais na concepção histórica implementada nas narrativas presentes no MHN, bem como as diversas transformações sofridas pelo seu acervo, muitos objetos coletados por Barroso ainda estão expostos tal qual estavam em 1924. Em fevereiro de 2002, além dos módulos “Colonização e Dependência” e “Ordem, Expansão e Defesa”, voltados para explicar as “razões motrizes” da História, encontramos no MHN as seguintes exposições de longa duração: a) “Pátio dos Canhões”; b) “Na Velocidade do Protos”; c) “No Tempo das Carruagens”; d) “Idéias e Imagens do Divino”; e e) “Memória do Estado Imperial”.

Em 1924, Barroso estruturou o MHN em duas colunas: 1ª Seção de Arqueologia e História e 2ª Seção de Numismática, Filatelia e Sigilografia. A 1ª Seção, além de ser a que mais despertava o interesse do público e que em 1940 ocupava 20 das 22 salas do Museu, era também aquela que apresentava a maior diversidade de objetos, contra a maior quantidade da 2ª Seção. O conflito entre essas duas colunas atravessou todo o século XX e continua presente. O setor que representa a herança da 2ª Seção ainda hoje não está inteiramente integrado ao Museu e sua comunicação com o público é bastante precária. Como envolver coleções de moedas e selos em narrativas que tinham como objetivo resgatar os grandes feitos heróicos? Essas são coleções que parecem agradar a colecionadores privados, interessados em constituir seus tesouros a partir de relíquias e curiosidades do passado. Nem os historiadores do tempo de Barroso nem aqueles que se seguiram, voltados para dinâmicas explicativas da História, atribuíram, portanto, valor de destaque a esses objetos.

O catálogo geral da 1ª Seção, organizado por Barroso e publicado em 1924, constituiu-se num trabalho moderno para a época, levado a efeito com claros critérios de documentação. O texto de abertura, denominado “Indicações para as visitas ao Museu”, aponta para um interesse no público visitante; em seguida, aparece uma breve descrição histórica do edifício e, finalmente,

uma detalhada apresentação do acervo, distribuído em 21 áreas, cobrindo um período que se vai da Colônia à República, com um total de 2.496 objetos. As bases tradicionais de um museu moderno – visitante, edifício histórico e coleção – aparecem claramente demarcadas. O quadro abaixo facilita o entendimento da concepção museográfica inicialmente adotada pelo MHN:

Cód.	Nome da Sala	Período (Época)	Tipologia dos objetos	Quant.
A.	Ala dos Candelabros	Colônia Primeiro Reinado	Candelabros, imagens religiosas, escultura de Mestre Valentim e mobiliário	15
B.	Sala dos Ministros	Colônia, Brasil-Reino, Brasil-Império e República	Armas, retratos diversos e retrato de Gomes Freire	311
C.	Sala dos Retratos	Brasil-Reino, 1º e 2º Reinados	Retratos, esculturas, uniformes militares, mobília que pertenceu a D. Pedro I e à Marquesa de Santos.	55
D.	Sala das Bandeiras	(não especificado)	Reproduções de bandeiras históricas	111
E.	Arcada dos Canhões	Todas as épocas	Canhões e outras armas	18
F.	Arcada das Pedras	Todas as épocas	Portas, portão do Paço da Quinta da Boa Vista, pedras com inscrições, cruz de sepultura, marco de terra, placas comemorativas, traves de força etc.	43
G.	Arcada dos Coches	Todas as épocas	Coches, restos dum carro de gala, coupé de Rui Barbosa, cadeirinha etc.	8
H.	Escadaria dos Escudos	Todas as épocas	Escudos, gradil duma sacada do Paço da Cidade, modelos de navio e retratos.	49
I.	Sala dos Capacetes	Colônia, Brasil-Reino, Independência e Regência	Autógrafo de Joaquim Silvério dos Reis, iconografia sobre a cidade, material de construção,	328

			retratos, fragmentos de ornamentação, mobiliário, cartas, diplomas, mapas, armas, capacetes, distintivos, botão e emblema, relógios, crucifixos, pratos e travessas etc.	
J.	Sala da Constituinte	1º e 2º Reinados	Mobiliário, retratos, autógrafos, condecorações, medalhas, acessórios de indumentária, cigarreira do general Barão de S. Borja etc.	53
K.	Sala do Sctro	2º Reinado	Esculturas, álbuns de retratos da família imperial, álbuns de vistas de Paris, álbum de poesia, cartas, armas nobiliárquicas, recados autografados por D. Pedro II, livros, pastas para papéis, pequeno cetro, caixa de correio etc.	92
L.	Sala dos Thronos	(não especificado)	Mobiliário, retratos, esculturas, ramalhete de flores feito pela princesa Leopoldina e oferecido ao seu esposo, tronos, chaves de ataúdes, telefone, cronômetro, placa de rua, mantas, fardões, pratos, azulejos, vasos, xícaras, pires, jóias, leques etc.	523
M.	Sala Osório	Guerra do Paraguay	Retratos, pincel de barba de uso do general Osório, facas, charuteiras, gravatas, revólver e balas, gravuras comemorativas, boleadeiras, guampa etc.	116
N.	Sala dos Trophêos	Guerras de Rosas e do Paraguay	Retratos, tambor, sabres, baionetas, botões, balas, bandeiras, ornamentos de parta, cruces, anéis, relógios, revólveres, fardas, botas, lança tomada no combate de 1º de março de	406

			um dos soldados da escolta do “ditador” Solano Lopez etc.	
O.	Escadaria das Armas	Monarquia e República	Retratos, vista da baía do Rio de Janeiro e armas	50
P.	Sala da Abolição e do Exílio	Monarquia e República	Retrato, instrumento de tortura de escravos, canetas, anúncio de escravo fugido, mobiliário de navio, roda do leme do vapor Alagoas, par de botinas, cartola etc.	77
Q.	Sala da República	República	Mobiliário, esculturas, retratos, uniformes de médicos, militares, menu do baile da Ilha Fiscal, armas, caneta, medalhas, tambor e sabre dos “fanáticos” do Contestado, medalhas etc.	177
R.	Galeria das Nações	Centenário (da Independência)	Bandeiras, modelos, escudos etc.	12
S.	Sala das Conferências	(não indicado)	Retratos, diplomas e panoramas	14
T.	Gabinete do Diretor	(não indicado)	Retratos, farda, capacetes alemães apanhados nos campos de batalha da França etc.	18
U.	Secretaria	(não indicado)	Retratos, gravuras sobre moda e sobre guerras, retrato do Dr. Gustavo Barroso	15
Total (quantidade)				2.496

Examinemos as três exposições de longa duração no ano de 2002:

A primeira, o “Pátio dos Canhões”³³, é a mais antiga, original e autêntica sobrevivência expográfica de Gustavo Barroso no MHN. Em 1924, o seu embrião já existia na denominada Arcada dos Canhões; mas o seu desenho expográfico será fixado a partir de 1940. Ao longo do tempo, o Pátio sofreu pequenas interferências e transformações, mas as linhas básicas do traçado barroseano são mantidas com fidelidade. A sua configuração é no mínimo curiosa: um pátio quadrangular é ocupado em toda a volta por canhões que

apontam para o centro ou para o outro lado. No centro do pátio, uma fonte (ou chafariz) circular, com três bacias de tamanhos diferentes, colocadas uma a uma acima das outras. Alguns bancos, algumas placas de navio, algumas árvores, alguns fragmentos, um busto, um arco, um marco e um sino completam o cenário. Há um certo surrealismo em toda essa composição. A sua planta baixa conforma uma espécie de mandala, desenha a quadratura do círculo e parece remeter os visitantes para um mundo de sonhos. Independentemente de a proposta original de Barroso ter ou não ter presumido essa intenção – é possível imaginar que ele quisesse narrar a história das conquistas militares e exaltar os heróis da pátria –, o espaço do Pátio dos Canhões hoje atrai nossa atenção por ser um lugar que guarda algum mistério, traços de um passado que não nos pertence mais. Ele pode ser não compreendido e ignorado, mas também apropriado de forma lúdica ou poética.

A segunda, “Na Velocidade do Protos” (1996), e a terceira, “No Tempo das Carruagens” (1994), são módulos recentes, constituídos por dois núcleos expositivos que se complementam. Nos núcleos, temos referências aos meios de transporte utilizados no Brasil. Não há, no entanto, uma história dos transportes no Brasil, mas uma exposição dos exemplos de carruagens que estavam disponíveis no acervo. A mostra traz determinadas noções de tempo, quer como um tempo (nostalgia) do passado, quer como um tempo de deslocamento (redução) no espaço. O discurso historiográfico crítico e racional, nos dois casos, passa para um plano secundário e as obras são apresentadas aos visitantes como portadoras de significados especiais e como mediadoras entre os tempos modernos e outros tempos. No caso do Protos, a expografia lança mão de espelhos, brilhos e luzes e cria efeitos visuais sugerindo novidades, velocidades e “modernidades”. No caso das carruagens é notável a continuidade em relação à Arcada dos Coches, criada por Barroso e descrita no Catálogo de 1924.

Já a quarta exposição, “Idéias e imagens do Divino”, de 1995, aborda uma das múltiplas faces da religiosidade brasileira. O acervo, constituído basicamente de imagens de devoção católica, é apresentado em uma sala descascada, sem reboco e com iluminação teatral. Nesse caso, o discurso museológico ainda que presente é menos saliente, sem impedir o contato direto com as obras, ele parece querer negociar e se oferecer ao visitante como uma outra leitura possível, descolada da tradição católica. Guardando as devidas proporções e reconhecendo as diferenças de tratamento conceitual e expográfico, é possível

identificar uma certa linha de continuidade, sobretudo em termos do acervo, com a Ala dos Candelabros descrita no “Catálogo” de 1924. A quinta exposição atualmente aberta é a denominada “Memória do Estado Imperial”, que teve uma primeira versão sob forma de mostra, datada de 1992. Em seguida, no ano de 1993, ela foi refeita, complementada e ampliada. Em 1999, como parte das comemorações brasileiras do Quinto Centenário dos Descobrimentos, ela foi parcialmente reconstruída. Posteriormente, em 2001, foi inteiramente remodelada e submetida a uma outra conceituação. Essas sucessivas alterações sugerem a idéia de que o MHN ainda não está inteiramente convencido acerca da forma e do conteúdo adequados para essa temática. Com uma ou outra alteração, o mesmo grupo de objetos com expressiva carga simbólica tem sido abordado de diferentes maneiras e tem recebido um tratamento museológico e museográfico muito distinto dos módulos anteriores. É possível imaginar que ela esteja situada entre os módulos IV (“O Processo de Independência”) e V (“A Dinâmica do Poder”), presentes na proposta original de “revitalização” do Museu, datada dos anos 80 do século XX. Ainda assim, é evidente que ela segue outra orientação discursiva, a sua narrativa é de outra ordem. De que modo as sucessivas alterações nessa exposição são percebidas e recebidas pelo público? É possível que aqui se encontre um desafio de pesquisa para o próprio MHN.

Conclusão

“As coisas têm peso,
massa, volume, tamanho,
tempo, forma, cor,
posição, textura, duração,
densidade, cheiro, valor,
consistência, profundidade,
contorno, temperatura,
função, aparência, preço,
destino, idade, sentido.
As coisas não têm paz.”

Arnaldo Antunes, “As coisas”

A crença na existência de um aspecto distintivo marcante, capaz de separar a modernidade de um sistema (ou conjunto) de relações sociais precedentes é inteiramente questionável. A resolução deste impasse resume-se na

compreensão de que continuidades e descontinuidades não obedecem a critérios rígidos e universais. Poderíamos dizer que há um otimismo iluminista na tese radical da “destradiconalização”, pressupondo que, a partir da chegada de novas ordens sociais, tipos de reflexividade e mobilidade tempo-espacial, formas anteriores de interações sociais seriam totalmente erradicadas. A incapacidade de perceber similitudes entre processos distanciados pelo tempo impede o diagnóstico de constelações de sentido que se formam em determinados momentos.

Vimos que a política cultural de Barroso conviveu com as perspectivas modernistas dos intelectuais da Semana de 22. Há ainda a ser considerada, por exemplo, a perspectiva populista que alinhavava o governo de Getúlio Vargas nestes movimentos de preservação cultural. O Museu Imperial, que se constituiu nos anos 40, e o Museu da República, dos anos 60, afastaram-se tanto das propostas enciclopedistas que vigoravam nos museus novecentistas, quanto dos modelos militarista do MHN barroseano e das preocupações modernistas presentes no SPHAN. Nos dois casos, a configuração museal adotada implicou a combinação de práticas discursivas: de um lado, narrativas historiográficas datadas e, de outro, a reinvenção de ambientes e estilos, tudo isso com o intuito de atrair um grande público, levando em conta o mito exercido pelo carisma de Dom Pedro II e de Getúlio Vargas, respectivamente.

Se museus que representam e expressam “modernidades” distintas coexistem e são associados a imagens distintas, no interior de um mesmo museu, exposições e artefatos também representam e expressam processos históricos distintos e podem ser demandados em épocas distintas para compor distintas narrativas.

Desprezar ou desconsiderar o poder de fetiche de alguns objetos musealizados, em nome de uma nova ordem museal, pode significar no mínimo o bloqueio de um canal de comunicação. Parece razoável admitir que o que faz os objetos saírem do seu silêncio é o interesse do público e que, ainda assim, uma exposição de objetos é mais do que uma exposição de objetos, é também uma mostra de saberes, fazeres, sentimentos, valores, interesses etc. Os processos e os procedimentos de musealização são múltiplos e não são ingênuos, nem tampouco absolutos.

Armas expostas lado a lado, denunciando a vocação do pai fundador, ocupam salas contíguas a grandes narrativas históricas que utilizam objetos como exemplos de seus discursos. Além disso, uma

coleção de numismática, por mais que seja atualizada e inserida em novas lógicas narrativas, torna evidente para o visitante que elementos como ouro e prata têm seu fetiche próprio e não são redutíveis à lógica do expositor ou do colecionador. Embora os exemplos possam ser infinitos, eles não eliminam a possibilidade de compreensão das relações e estruturas consistentes de dominação e poder, mas nos lembram que estas são atravessadas por resistências e influências múltiplas não generalizáveis.

Os museus podem trazer grandes narrativas ou narrativas modestas sobre o passado. O que parece inconcebível é que eles deixem de fazer parte de um jogo de interesses que envolve diretores, técnicos especializados, profissionais de museus, educadores, políticos, investidores, grupos sociais e étnicos e o público em geral.

A coexistência de diferentes temporalidades em um único momento, como possibilidade de iluminação e conhecimento, já havia sido descrita por Walter Benjamin³⁴. Mas a tarefa de compreensão do que se insere na história não pode se ater apenas ao passado que surge no presente em momentos de perigo, como um relâmpago, poderoso, fugaz e momentâneo. O cotidiano traz sobrevivências de vivências do passado, que devem ser vistas em constante transformação. É, portanto, a partir da possibilidade de pensarmos as características da modernidade a um só tempo de forma mais fluída e contingencial, escapando das certezas dos conceitos que celebram as “continuidades” ou as “descontinuidades” como termos ou práticas excludentes e absolutos, que este trabalho se desdobra.

Notas

1. Ver CHAGAS, M. de S. *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Rio de Janeiro : UNIRIO, 1987.
2. Ver, por exemplo, ALMEIDA, Adriana Mortara. *A relação do público com o Museu do Instituto Butantã*. São Paulo : ECA/USP, 1995; BRAGA, Gabrielle Corrêa. “Museus cariocas e público.” In: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro : UERJ 2002; CARVALHO, Rosane M. R. de. 2000. “Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação.” In: L. V. R, Pinheiro, M. N. G. (eds.) *Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem*. Rio de Janeiro : IBICT, 2000; SANTOS, Myrian Sepúlveda. “Brazilian museums, policies and public.” *Journal of Latin American Cultural Research* 10:67-82, 2001; VALENTE, Maria Esther Alvares. *Educação em museu: o público hoje no museu de ontem*. Rio de Janeiro : PUC/RJ – Departamento de Educação, 1995.
3. Um ano antes das manifestações de rua de 1968, a exposição Tutankhamon, em Paris, alcançava a cifra de 1.240.000 visitantes. No Rio de Janeiro, em 1967, o Museu Histórico Nacional atingia o índice anual de 23.405 visitantes e o Museu Imperial, o índice de 221.581 visitantes.

4. Ver CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F. : Grijalbo : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
5. APPADURAI, A., BRECKENRIDGE, C. A. 1999. «Museums are good to think: Heritage on view in India.» In: EVANS, J., BOSWELL, David (eds.). *Representing the nation: Histories, heritage and museums*. Londres; New York : Routledge/Open University, 1999. P. 404-420.
6. É importante lembrar a origem do vocábulo museu. Na Grécia, o termo servia para designar o Templo das Musas e, portanto, o espaço privilegiado para o culto do sagrado.
7. Durante a maior parte do século XX, o Museu Histórico Nacional funcionou como modelo e fonte de inspiração para museus estaduais, municipais e particulares, quando não participou diretamente na constituição de museus como o Museu Imperial, o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, o Museu da República, o Museu do Folclore, o Museu do Automóvel e o Museu Rodoviário.
8. São muitos os autores que associam a modernidade do final do século XX com o fim da tradição. Citaremos GILLIS, J. R. *Commemorations: the politics of national identity*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1994 e BECK, U., GIDDENS, A., LASH, S. *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1994.
9. Inegavelmente, é no trabalho de Pomian que os aspectos inerentes ao ato de colecionar são mais bem descritos. Ver POMIAN, K. *Collectionneurs, amateurs et curieux* Paris, Venise. XVIe-XVIIIe siècle. Paris : Gallimard, 1987.
10. A referência aqui incide de modo especial sobre os museus que trabalham com a preservação “ex situ”. No caso dos museus que operam com a preservação “in situ”, mesmo quando alguns vínculos com o território e com os indivíduos são mantidos, não deixa de acontecer, de qualquer modo, um processo em que objetos que foram selecionadas para a preservação adquirem novos significados.
11. Gostaríamos de destacar os seguintes trabalhos sobre museus e Estados nacionais: GILLIS, J. R. *Commemorations...* *Op.cit.*; ABREU, Regina. *A fabricação do imortal*. Rio de Janeiro : LAPA/Rocco, 1996; GONÇALVES, J. R. dos S. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro : UFRJ/IPHAN, 1996; POULOT, D. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. Paris : Gallimard, 1997; EVANS, J., BOSWELL, David (eds.). *Representing the nation...* *Op. cit.*
12. Ver HEELAS, P., LASH, S., MORRIS, P. *Detraditionalization: critical reflections on authority and identity*. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1996. PIETERSE, J. N. “Multiculturalism and Museums: Discourse about others in the age of Globalization.” *Theory, Culture & Society* (n.º 14). P. 21-44.
13. Ver ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro : Record, 1988.
14. Pseudônimo usado por Gustavo Barroso.
15. Estudando o discurso documental produzido por Barroso durante a era Vargas, Vânia Dolores de Oliveira sugere que havia uma certa afinidade discursiva entre os dois. Ver OLIVEIRA, V. D. E. de. “De casa que guarda relíquias à instituição que cuida da memória.” *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 28, 1995.). P. 65-90.
16. Cf. DUMANS, A. “A idéia da criação do Museu Histórico Nacional”. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1997.). P. 13-23. (1ª ed, 1947.)
17. É preciso considerar, a bem da verdade, que entre o SPAN de Mário de Andrade e o SPHAN de Rodrigo Melo Franco de Andrade a diferença não fica apenas no “H”. Cf. CHAGAS, M. de S. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de*

- Mário de Andrade. Lisboa : Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999.
18. BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). "O Registro do Patrimônio Imaterial". Brasília, DF : 2000.
19. Ver, por exemplo, Hudson, K. "El museo como centro social". Letra Internacional. (N.º 15-16, 1989) Madrid, 1989. P. 73-76; LEVAL, S. "Questões e soluções para um pequeno museu". Cadernos de Memória Cultural. (Nº4, 1999) Rio de Janeiro, 1999. P. 86-93; FREIRE, J. R. B. "A descoberta dos museus pelos índios." Cadernos de etnomuseologia (N.º 1 – Os índios e o museu, 1998) Rio de Janeiro, 1998. P. 9-36; Clifford, J. "Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste". Cadernos de etnomuseologia (*Op. cit.*); VARINE, H. de. "Ecomuseu". Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras (N.º 27, 2000) Porto Alegre, 2000. P. 61-90.
20. Cf. HERNÁNDEZ, F.H. Manual de museología. Madrid : Síntesis, 1994.
21. VARINE, H. de. "A mesa redonda de Santiago do Chile – 1972". In: ARAÚJO, M. e BRUNO, C. (orgs.) *A memória do pensamento museológico contemporânea*: documentos e depoimentos. Rio de Janeiro : Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.
22. Idem.
23. O somatório do público no período de 1971 a 1979, inclusive, é de 251.019 visitantes. A média anual, portanto, é de 27.891. A média mensal é de 2.325 e a média diária é de 78 visitantes.
24. Para uma análise das narrativas historiográficas no Museu Histórico Nacional, ver SANTOS, Myrian Sepúlveda. História, tempo e memória... *Op. cit.*; SANTOS, Myrian Sepúlveda. "Objetos, memória e história. Observação e análise de um museu histórico brasileiro." Dados – Revista de Ciências Sociais (Vol. 35, 1992.). P. 194-216.
25. Ver CAMERON, D. "Le musée: temple ou forum." In: WASSERMAN, F. e BARY, M.O. (orgs.) *Vagues: Une anthologie de la Nouvelle Muséologie*. Paris : Éditions W./MNES, vol. 1, 1992.
26. Segundo Freire, trata-se de um museu tribal dos índios Ticuna, situado na pequena cidade de Benjamim Constant, no Estado do Amazonas, na região do Alto Solimões. (Ver FREIRE, J. R. B. "A descoberta..." *Op. cit.*)
27. Este ponto foi enfatizado por diversos pensadores que se propuseram a estudar práticas culturais na América Latina, entre eles, CANCLINI, Nestor G. *Op. cit.* e ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo : Brasiliense, 1988.
28. SARAMAGO, J. *Viagem a Portugal*. Lisboa : Caminho, 1994. P. 189.
29. Como o vestido não estava registrado, não se cogitava de um processo de baixa.
30. Cf. a matéria contida em Boletim de Informações para o Trabalho (N.º 551, 31/10 a 06/11 de 1994). Órgão interno do Museu Histórico Nacional.
31. Em 1994, a atriz, então atuando no programa de televisão "Escolinha do Professor Raimundo", esteve no Museu Histórico Nacional e reconheceu o vestido, confirmando a trajetória desse objeto. Cf. Boletim de Informações para o Trabalho (N.º 551, 31/10 a 06/11 de 1994). Órgão interno do Museu Histórico Nacional.
32. Cf. Boletim de Informações para o Trabalho (N.º 551, 31/10 a 06/11 de 1994). Órgão interno do Museu Histórico Nacional.
33. Inicialmente denominado de Pátio das Coroas, foi posteriormente e oficialmente batizado de Pátio Epitácio Pessoa, mas prevaleceu a denominação popular.
33. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo : Brasiliense, 1985.