

**SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond; Minc/IPHAN/DEMU, 2006. Resenha de: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *História e memória: escritas museológicas*.**

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira \*

### **História e memória: escritas museológicas**

A ambição inicial da autora parece ter sido a de analisar o discurso histórico produzido pelas exposições permanentes do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Imperial (MI), dando ênfase às relações interpretativas suscitadas por determinados conceitos temporais, centrados na memória e na história veiculadas por essas instituições. Para tanto, Santos delimita sua análise em três momentos distintos: o MHN em seu nascimento, nos anos 20, e nos anos 80, e o MI também neste último período. Seu trabalho, também, abrange duas outras questões tangenciais: políticas de aquisição e definição do público-alvo.

Santos começa apresentando-nos o momento de nascimento do MHN em 1922. A inauguração do museu em outubro daquele ano fez parte das comemorações do centenário de independência do País, marco dos discursos modernizadores da sociedade brasileira (1). Não por acaso a autora já indicia sua reflexão, expondo o passado militar das edificações que servem como sede ao museu. A instituição acabou por reunir ao longo dos anos, num aparente prédio unitário, diferentes construções: Fortaleza, Arsenal de Guerra da Corte, Real Academia Militar, quartel do Terceiro Regimento de Infantaria e Museus Militares.

Todas essas instituições que anteriormente haviam ocupado o espaço destinado ao museu habilitam-nos a pressupor que o MHN nasceu como empreendimento bélico, cujas batalhas seriam travadas em conflitos que visavam ao território do imaginário histórico nacional. Essa faceta sobre as edificações ainda serve-nos de alerta, na medida em que as reformas que visaram dar unidade ao conjunto “parecem querer apagar as diversas histórias que o prédio contém” (p. 31), da mesma forma que funcionam como uma metáfora para o discurso expositivo inicial da instituição, demasiado apegado aos fragmentos selecionados da história nacional.

Idealizador e diretor da instituição até 1959 (2), Gustavo Barroso fez bom uso desse passado militarista ao narrar a história do País, dando ênfase a sua trajetória militar. Barroso buscou no MHN uma forma de “ensinar o povo a amar o passado” (p. 35). Entusiasta das genealogias, da numismática, da heráldica, e defensor ardoroso da sigilografia, ele empreendeu grandes esforços para coletar, classificar e expor objetos que dessem a dimensão da “biografia da nação”.

Enquanto a Exposição Internacional que comemorava o centenário da independência esforçou-se para instituir uma identidade nacional com signos “modernos”, o MHN, sob comando de Barroso, voltou-se para o “culto da saudade” de perspectiva memorialista. Segundo a autora, o “culto à saudade” teve como base objetos que remetiam a uma experiência de nação que não mais existia. O museu procurava construir um elo direto com o passado, de modo a reconstruí-lo por meio da autoridade fornecida por objetos e fragmentos colhidos ao redor dos grandes feitos e dos grandes vultos.

A escolha por expor amostras do passado, e não necessariamente exemplos edificantes, ao longo dos anos em que Barroso esteve à frente do museu, recebeu da autora uma atenção especial. Santos centra sua análise sobre o museu justamente nessa contradição, no fato de que, embora ambicionasse demonstrar de modo mais “científico” o valor dos objetos históricos ali presentes, numa alusão direta ao passado, o museu não procurava apresentar esse passado em sua totalidade ou continuidade. Barroso lia a história como a reunião dos momentos mais significativos, na qual não havia espaço para o processo ou o cotidiano.

Ao analisar esses anos, o livro elenca as características daquele modo de representar a história e o patrimônio: 1) A busca da *autenticidade* em vestígios materiais procurava dar à história um caráter de “verdade comprovada”. 2) Para Barroso, a narrativa apresentada pelo MHN não fundamentava novas bases na construção da nação, mas apenas observava e cultuava um passado já existente, narrado, definitivo e autêntico. 3) Foi a lógica da minúcia e do detalhe que ajudou a construir o “culto da saudade”, numa tentativa de consolidar uma tradição nacional por meio de símbolos voltados aos “heróis” eleitos por uma parte da elite dirigente nos anos 20 (PERISSINOTTO, 1997, p. 37-69).

Naqueles primeiros anos, não havia uma lógica geral que reunisse todo o acervo exposto, nas bases que estamos habituados a exigir dos museus nas últimas quatro décadas. Para um observador que procurasse ensinamentos rápidos, o circuito do MHN era caótico, embora a coleção fosse cuidadosamente apresentada. A exposição configurava-se num caleidoscópio que tinha como objetivo principal apenas indiciar o valor de cada peça em si. Valor que deveria estar intrínseco ao objeto de modo a qualificá-lo como uma relíquia da nação.

A partir dessas análises, e da teoria tomada de empréstimo do pensador francês Pierre Nora (1993, p. 7-28), Santos desenvolve o conceito de *museu-memória* destinado a qualificar o MHN. Tal conceito incide sobre os museus nos quais podemos observar que a “história, como reconstrução intelectual, laica e universalizante, submete-se ao poder do efetivo e do mágico, à dialética da lembrança e do esquecimento presente na memória.” (p. 46). Nessa linha de argumento, os *museus-memória* aparecem vinculados à busca do autêntico, do estabelecimento de uma alteridade em relação ao passado, e à severa hierarquização do tempo.

Para aprofundar suas especulações, a autora analisa o conteúdo dos anais do museu, publicados a partir de 1942. Nos primeiros 15 anuários, referentes ao período em que o museu ainda estava sob a direção de Barroso, a predominância dos estudos de peças é flagrante. Mesmo despreocupados com uma abordagem expositiva realista, a autenticidade dos objetos era tida como fundamental para a lógica constitutiva do acervo. Esse culto ao objeto, admitido e verificado, não incentivava novas leituras que reinterpretassem o significado das peças do acervo. Todo o processo parecia realimentar a narrativa da história como uma “narrativa definitiva”.

Entretanto, segundo a autora, os grandes desafios para o MHN surgem com a morte de Barroso. Os anos que se seguiram foram dedicados à supressão da lógica que ditava a coleta, a conservação e a exposição dos quase 200 mil objetos selecionados ao longo dos primeiros 40 anos da instituição. Essa tarefa, todavia, não foi exaltada pela autora, que sabiamente critica a postura como uma forma de apagamento da memória institucional do museu. Segundo ela, o movimento de

negar a herança de Barroso passou a constituir uma meta desprovida de senso crítico. Daí sua análise posterior centrar-se nos anos 80, como maneira de detectar o resultado dos processos iniciados com a morte do fundador do museu em 1959.

O MHN da segunda fase – iniciada de fato por volta de 1967 – optou por comunicar sua coleção por meio de uma narrativa baseada na evolução linear da história. A ênfase nos “acontecimentos” políticos foi sendo substituída por uma lógica econômica, em tese mais próxima das práticas sociais cotidianas. O tempo histórico apresentado não era mais considerado aquele oriundo dos atos de heroísmo; nele já não havia mais lugar para cada evento separado e individualizado por meio de seus objetos-testemunho. Na nova abordagem, os objetos do acervo eram encarados como peças mortas e sem sentido. Eles eram, agora, os suportes secundários de uma narrativa pré-definida, que não mais precisava deles como elementos de comprovação.

A política anterior de culto ao passado, que priorizava as relíquias, claramente associadas aos eventos da nação, foi substituída por uma análise que considerava a história como processo. Para isso, a coleção passou a ganhar viabilidade graças a uma abordagem temática, cujo objetivo era o de apresentar a “História do Brasil” ao público por meio de cinco módulos: Expansão e Defesa; Colonização e Dependência; Sociedade: Trabalho, Produção, Cultura e Lazer; O Longo Caminho da Liberdade; e Transportes Terrestres. Em cada um desses módulos, as peças do acervo ganham contornos conforme uma lógica de proximidade com os temas, independentemente de sua autenticidade histórica. Autêntico deveria ser o discurso “presente” ou a lógica que explica as grandes linhas evolutivas da história. Segundo Santos, os testemunhos materiais perderam importância, restringindo-se a meras “ilustrações” de teses excêntricas a eles. Para a autora, o museu “ganhava em história, mas perdia a memória.” (p. 62).

Nesse ponto, o livro tece uma importante crítica. Ao contrário do que podemos encontrar em outras análises, Santos não se seduziu pelas novas estratégias da instituição, mesmo que elas tivessem como alvo o modo conservador de conceber a narrativa museal de Barroso. Isso porque a crítica à fetichização aos testemunhos materiais erraram o alvo. Em vez de colocar em xeque a leitura “transcendental” do

passado, dissimulada em ciência, o museu censurou os próprios objetos, numa tentativa de dessacralizá-los. Para a autora, negando-os, o museu caiu na mesma lógica anterior ao crer que os objetos são portadores de uma verdade contida neles próprios. Nesse sentido, os profissionais do museu transformaram os objetos em simples recipientes vazios à disposição de qualquer interpretação ou representação da história. (3)

Nesse tocante, a autora abre um parêntese arriscado para comparar a crise do “objeto”, no sentido que estava tratando, com a “libertação da obra de arte das amarras sociais que até então a delimitavam” (p. 73). O paralelo talvez merecesse mais atenção, pois se perde, na medida em que trata elementos distintos como pertencentes ao mesmo “território”. Sabemos que a arte, mesmo a mais experimental, ainda necessita de espaços institucionais para validar-se e, portanto, sua liberdade é relativa. Quanto ao culto dos objetos históricos, ele não parece estar arrefecido. Pelo contrário, parece-nos que apenas mudaram os valores que determinavam o culto (e em alguns casos nem isso, como podemos ler na discussão sobre o Museu Imperial). É verdade que Santos lembra-nos de que ambos, arte e história, estão sitiados pelo mercado dos bens culturais, que influi decisivamente na sua circulação, legitimação e constituição. Mas mesmo o resultado do “consumo” desses bens parece-nos obedecer a estatutos com características distintas (4).

De qualquer modo, para contrapor o conceito de *museu-memória*, Santos ressalta que o MHN dos anos 80 é, por sua vez, um típico exemplar de *museu-narrativa*. Aquele onde o público podia encontrar uma narrativa histórica imperativa, que tinha como característica subordinar à sua lógica o objeto e todos os demais recursos utilizados para comunicar o acervo. Desta forma, ao adotar os eixos temáticos, o museu corroborava narrativas da história ligadas a uma concepção de tempo linear e progressivo.

Esse percurso linear que nos levava das grandes navegações à industrialização pelos lucros do café, criava fatos que se tornaram únicos e inimitáveis, segundo Santos. O MHN dos anos 80 apresentava-se como o formulador de uma “história-síntese”, que só foi possível, porque o museu minimizava seu papel como lugar-de-memória, optando por se dedicar à função educativa de ensinar o significado desta

história resumida. “Na verdade, o que está em análise é um discurso sobre a história, e não a história propriamente dita. Este discurso, uma vez pronto, torna-se também uma realidade, mas já diferente da que lhe deu origem.” (p. 78).

O livro toma fôlego quando a autora passa a tratar do Museu Imperial, e as comparações, mesmo que implícitas, são inevitáveis. A instituição, criada em 1940 teve, desde o início, o objetivo de preservar a memória de Pedro II e da monarquia brasileira. Para tanto, ocupou o palácio de verão do monarca em Petrópolis e construiu sobre ele um imaginário sólido, com poucos paralelos na história museal brasileira.

Santos não minimiza o papel que a edificação e a cidade ocuparam na constituição simbólica do MI: “este vínculo forte entre Museu e o edifício que o sustenta talvez seja uma das explicações para as filas intermináveis que diariamente assediam a antiga morada de Pedro II”. (p. 88)

Como o MHN, o MI nasceu a serviço de uma ideologia específica. A criação do museu de Petrópolis obedeceu aos interesses do Estado Novo, que buscou na figura do imperador Pedro II uma espécie de espelho legitimador. O MI é fruto do interesse político que visava ao fortalecimento do conceito de nação dirigida por um governo forte e centralizador. Naquele museu, a história de uma nação republicana descentralizada deu espaço ao modelo que consagrava o mando sob o comando de um único homem.

Tal ambiente político não é, contudo, a única forma de entender o museu. Houve também muitos articuladores interessados nos símbolos memoriais daqueles anos da monarquia. Ao contrário do MHN, a história contada pelo MI foi pautada pela ausência dos pretendidos e exaltados distanciamentos ou das neutralidades em relação ao período representado. O objetivo central era “lembrar” o monarca. Memória mantida por meio da preservação de objetos ligados à monarquia brasileira e, quando possível, ao próprio imperador.

Mesmo com diretores diferentes, os anos que vão de 1940 até os anos 80 – foco da autora – não indicam mudanças nesse objetivo, pelo contrário, sob o signo da

continuidade, ele permaneceu a celebrar o Império e sua etiqueta. Para tanto, os responsáveis pela instituição não ambicionaram a reconstituição fidedigna do que fora o palácio de férias de Pedro II. Para Santos, o museu nunca teve a intenção de promover uma reconstituição histórica com bases científicas. Preocupou-se muito mais em tentar perpetuar valores e manter vivo o sentimento “capturado” do passado. No MI, “a impressão é mais forte do que a reflexão. A razão pouco conta. A um crítico ansioso por informações, o Museu diz pouco ou quase nada e parece ser a ilusão daquilo que nunca foi ou mesmo uma grande cena vazia de atores” (p. 98).

Da mesma forma que não julgou necessário um cenário “autêntico”, o museu não buscou explicações para a história. Para os profissionais que ali estavam, a história, naquilo que havia de mais efetiva, já estava narrada: Pedro II como um grande estadista brasileiro; um homem íntegro, “comum”, amigo do povo, pai de família e, ao mesmo tempo, nobre, esclarecido, responsável por meio século de paz e tranqüilidade; o garantidor da unidade nacional. Qualidades caras para o governo que havia fundado o museu. Nessa história, aceita e louvada, não havia escravos, problemas sociais ou qualquer ruptura com a ordem estabelecida. Até o exílio do imperador, como bem salienta Santos, era um exemplo da altivez, segundo a representação do MI.

A museografia foi construída para a enaltecer essas qualidades e produzir, paradoxalmente, um ambiente de distanciamento respeitoso e uma proximidade intimista. Paradoxal porque a casa não era mantida como era nos tempos do Império. A mobília e todos os outros elementos não estavam dispostos como se estivéssemos dentro de um *museu-casa* típico. O MI retira parte de seu sentido justamente do fato de que estamos diante de uma simulação que só tem função porque o fausto da realeza já não existe mais:

Assim, a coroa e o cetro são objetos materiais que têm como função principal recuperar uma imagem do passado. Estes são falsos objetos verdadeiros, porque não é a coroa antiga, símbolo do tempo pretérito, que nos remete ao passado, mas coroa como símbolo de uma experiência anterior, com a qual ela mantém vínculos. (p. 22)

Ao mesmo tempo, a instituição potencializava ao máximo o fato de que o museu “narrava” a história a partir do local onde ela realmente aconteceu. O objetivo era comunicar a atmosfera da casa do imperador, muitas vezes resgatando uma proximidade entre passado e presente, de acordo com Santos.

A escrita museológica da história analisada pela autora nos dois museus guarda algumas semelhanças. Em ambos os casos, há uma dificuldade em construir narrativas históricas coesas a partir de testemunhos materiais descontínuos. Tanto no primeiro MHN quanto no MI dos anos 80 “não deixa de ser bizarra a tentativa de escrever a história política, social e econômica do país tendo como base paliteiros de prata do século XIX”. (p.122). De modos diversos, os museus prestaram-se a celebrar uma história da nação. Embora a autora não ressalte esse exemplo, fica explícito que nos dois museus a tradição escravista e latifundiária era lembrada como expressão segmentada dos fatos heróicos dos períodos expostos e nunca como elemento constitutivo da sociedade brasileira.

Por outro lado, a autora não ignora a dificuldade de diferentes administradores em alterar os modos de operar o passado. Nesse aspecto, Santos denota que os museus foram bem sucedidos naquilo que buscaram legitimar junto ao público e, depois de cumprirem suas funções, não conseguiram modificar o estatuto estabelecido com facilidade. Idéia um tanto polêmica, que pode ser lida como escusas à imobilidade das ações ou falta de debate crítico.

Outro ponto importante do trabalho é apresentar o papel que diferentes nomes tiveram na confecção de diretrizes dos museus, num ambiente que privilegiava a concentração de decisões e uma administração hierárquica e personalizada. Isso sem cair na armadilha de desconsiderar o ambiente político que apoiava o trabalho nos museus.

As diferenças também são pautadas. Mesmo optando por abordagens mais críticas da história, o MHN possui uma âncora que se propõe guardiã de uma memória do passado nacional: seu acervo. A contradição aberta entre uma coleção e as novas necessidades narrativas do museu não é uma característica apenas do MHN. Santos lembra que essa delicada operação de conciliação ou releitura da coleção é



um dos obstáculos dos museus históricos em geral. E mais, as novas narrativas exigem novas políticas aquisitivas que nem sempre são conciliáveis com o acervo já existente. Novas coleções são novas formas de narrar o passado e:

A substituição contínua do passado esbarra com a ameaça de que sejam apagadas todas as lembranças existentes de outras épocas sob o pretexto de que uma nova interpretação seja a última e definitiva ou portadora da verdade. (p. 85).

No MI essa dinâmica é mais delicada na medida em que a âncora que o museu usa para “escrever” o passado assenta-se na presença viva da memória. No museu de Petrópolis, a história remete à experiência, embora não o faça pela via de relíquias ou pedaços autênticos do passado e, sim, pela ilusão deste passado “re-configurado.”

Como os dados compilados pela autora demonstram, essa ilusão não deixou de ser eficiente, uma vez que o MI alcança números consideráveis de freqüentadores regulares. Ao passo que o MHN nunca conseguiu apresentar-se como um espaço de lazer, nem quando optou por políticas de ações educativas efetivas. Os números modestos do museu parecem ser o resultado evidente da dificuldade de compor uma política clara de comunicação.

De todo modo, *A escrita do passado em museus históricos* é um excelente trabalho, que demonstra as duas décadas de pesquisa e familiaridade da autora com o assunto. Ela nos mostra que as questões que tangem as narrativas históricas, por meio do patrimônio contido nos museus, não são derivadas apenas de formulações técnicas próprias da museologia. Essas questões seguem por outros caminhos e servem mesmo para questionar relações tão tensas como aquelas que balizam os limites (ou melhor dizendo a ausência desses) entre memória e história, ou ainda, o próprio sentido de que os museus emprestam a eles. Afinal, como bem destaca a autora, “Tudo o que um museu retira da vida e guarda entre suas paredes, tal qual os zoológicos ou as bibliotecas, muda de sentido. A história apresentada pelos museus é o refazer da história.” (p.127).

## Notas

(1) Ao lado da Semana de Arte Moderna de São Paulo, o Centenário da Independência em 1922 foi um importante motor que movimentou a cena cultural do País (MOTTA, 1992).

(2) Barroso apoiou a campanha da presidência de Júlio Prestes, sendo, por isso, afastado do MHN por dois anos após a Revolução de 1930.

(3) Assim sendo, o papel que o acervo adquire nessa concepção narrativa (ou nessa concepção de museu) é auxiliar. Um exemplo disso é o fato de que o departamento de acervo só passava a contribuir com uma exposição depois que os conceitos museológicos e museográficos, além da própria pesquisa, fossem decididos pelo Departamento de Comunicação.

(4) A arte, como subproduto da cultura, ocupa um lugar privilegiado que lhe confere a possibilidade concreta de fundar novas narrativas, enquanto os objetos históricos estão vinculados às narrativas preconcebidas: (BELTING, 2006, p. 30; POULOT, 2003, p. 33-42; MOULIN, 2007, p.13-22).

## Referências Bibliográficas

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1992.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Tradução de Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.

NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História (PUC/SP)*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PERISSINOTTO, R. M.. Classes dominantes, Estado e os conflitos na primeira república em São Paulo: sugestões para pensar a década de 1920. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (Org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora da Unesp; FAPESP, 1997. p. 37-69.

POULOT, Dominique. Museu, nação, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves et al. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

\* Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, sob orientação da Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito; trabalho realizado com apoio do CNPq.  
e-mail: dionisio@unb.br