

# Resposta aos comentários

**Ulpiano T. Bezerra de Menezes**

Departamento de História, Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo

## I. Introdução

Provindos de especialistas de tão diversa origem - mas todos tendo o que dizer de pertinente e relevante sobre algum aspecto essencial do tema - os dez comentários são muito heterogêneos. Apesar disso, há certas linhas recorrentes. Mencionarei apenas três, que me chamaram a atenção.

Antes de mais nada, quase todos deram prioridade declarada à problemática do museu em geral e do museu histórico em particular, e não à *exposição museológica*, que foi a tônica por mim proposta. No meu texto, as questões gerais entravam apenas como moldura e fundamento indispensável para as análises e propostas relativas à exposição no seu compromisso possível e desejável com a História. Nos comentários, pouco se falou de exposição. Daí a importância atribuída a temas como identidade nacional, memória, ideologia e mesmo a questões de natureza operacional do museu como instituição.

Em segundo lugar, pode-se identificar uma certa minimização da perspectiva da *cultura material*, da qual eu me servira como premissa para o tratamento dado ao tema. Por isso, muitas das referências, pelos comentaristas, a coleções e "objetos de museu", compreendidos predominantemente (às vezes exclusivamente) como suportes de auto-imagem e, portanto, desvinculados do horizonte muitíssimo mais amplo da cultura material, tornaram dispensável pensar-se em fontes documentais, séries, objetos ou fragmentos anônimos, documentos coletados em campo a partir de problemas a resolver, etc., além, é claro, dos

respectivos bancos de dados. Em outras palavras, há relutância em supor que um museu histórico possa formar suas coleções e produzir seus documentos *também* dentro dos objetivos e padrões da pesquisa histórica. Aliás, a exclusão ou marginalização do museu no campo da pesquisa, implícita ou explicitamente, constituíram posição visível, apesar de exceções declaradas.

Finalmente, sobretudo por parte dos historiadores, ficou patente certa fronteira excessivamente demarcada entre a *academia* e o *museu*, particularmente ao se falar do conhecimento histórico. Assim, quando se tratou de problemas epistemológicos e organizacionais, riscos e desvios que seriam próprios da História como disciplina, ou de qualquer instituição de pesquisa histórica, independente de sua fonte, foram com frequência apresentados como marca tópica do museu - que ele seria incapaz de superar. Em suma, a aceitação, pela academia, do museu como lugar de produção do conhecimento parece ainda um tanto problemática.

Não seria possível retomar aqui todas as questões levantadas, muitas, em si, do maior interesse. Selecionei, portanto, aquelas que tinham implicações mais diretas quanto ao tema por mim escolhido ou que contribuiriam para melhor situá-lo. Ou que, pela sua importância intrínseca, exigiriam de mim algum esclarecimento. O resultado é um pouco uma volumosa colcha de retalhos. Mas isso se deve, precisamente, à diversidade e interesse dos comentários que me foram encaminhados.

As restrições e lacunas apontadas em meu trabalho foram por mim consideradas generosa e amigável colaboração, que me permitiu ver a fragilidade, as insuficiências e obscuridades do texto, pelo que sincera e cordialmente agradeço aos comentaristas. Não me fizeram, porém, mudar de posições quanto aos pontos nevrálgicos que indiquei, em particular no que tange à exposição histórica (em que confesso reconhecer o caráter incipiente da reflexão por mim feita e dos encaminhamentos sugeridos, apesar de este aspecto não ter suscitado a atenção nos comentários). Agora, mais que nunca, o tema me parece crucial e merecedor de atenção aprofundada; mas também eu, como historiador, me sinto mais seguro e à vontade para falar de discurso museológico do que de linguagem museológica... Por sua vez, a literatura museológica referente à exposição tem trazido à tona pouquíssima contribuição quanto a seus aspectos medulares.

## II. Museu histórico. Identidade, ideologia, nação.

Vários comentadores me cobraram uma definição menos fragmentada e latente de museu histórico. No texto, a conceituação, que poderia ter sido mais ressaltada, distingue duas vertentes de significação ou, melhor dizendo, dois campos semânticos. O primeiro é o de uma taxonomia corrente (cuja filiação e fundamentos procurei delinear) que parte da natureza dos objetos do acervo. Museu histórico seria, então, aquele que opera *objetos históricos*. Também procurei situar o objeto histórico como construção sociológica, diversa do documento histórico, epistemologicamente construído (e capaz de reciclar o objeto histórico, sem desfazê-lo). Este conceito, portanto, é de base empírica. O segundo campo semântico é o de uma taxonomia que leva em conta os *problemas históricos* como determinantes, seja da constituição dos acervos, seja de quaisquer operações ulteriores do museu.

(É, portanto, uma conceituação programática, também com base empírica observável, mas reduzida ou parcial). A convivência dessas duas vertentes é possível e eu não propus qualquer substituição radical de uma pela outra, mas declarei abertamente minha preferência pela segunda modalidade, acreditando que ela poderia hierarquicamente beneficiar a outra - mas não o inverso.

Por isso, considero redutora uma conceituação definitiva, como a de István Lancsó, que não vê nos museus mais que "instrumentos de reiteração da memória institucionalmente integrada no conjunto de aparatos de ordenamento da vida social, sendo, portanto, *locus* do entrechoque das forças em confronto no campo daquilo que lhe é específico (o universo da memória)". Dado como pacífico que os museus têm operado no campo da memória (que é forma de conhecimento, mas de que a História, como creio, jamais seria o duplo científico; ver Meneses 1992), qual é, no entanto, a metafísica que lhes estabeleceu o limite histórico sancionado pelo comentarista? Ainda que longe de definir padrões majoritários, inúmeras referências em meu texto se contrapunham concretamente a este caráter essencialista - portanto imutável - dado ao museu e à exposição histórica: o projeto de como o museu "deve" ser não poderia estar assim irremissivelmente contido na identificação de como o museu é.

Num ensaio de agudas percepções, em que Andreas Huyssen avalia o museu pós-moderno e suas projeções, ele diz coisas à primeira vista opostas a István, a seguir, aparentemente paralelas mas, afinal, abertas para dimensões que o foco único na ideologia impede de vislumbrar. E, sobretudo, inserindo no entrechoque das forças sociais a possibilidade de reflexão crítica que István desconsidera:

"Por mucho que el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, hay siempre un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y la memoria antihegemónica. Esa naturaleza dialéctica del museo, que está inscrita en sus mismos procedimientos de colección y exhibición, se les escapa a quienes simplemente lo celebran como garante de posesiones indisputadas, como caja fuerte de las tradiciones y cánones occidentales, como sede de un diálogo apreciativo y no problemático con otras culturas o con el pasado. Pero tampoco la reconocen plenamente los que atacan el museo en términos althusserianos, como un aparato ideológico estatal (...). Lo que sostengo, sin embargo, es que, en un registro distinto y hoy más que nunca, el museo parece también satisfacer, en las condiciones modernas, una necesidad vital de raíces antropológicas: permite a los modernos negociar y articular una relación con el pasado que es también, siempre, una relación con lo transitorio y con la muerte, la nuestra incluida. (...) Frente al discurso antimuseo que sigue prevaleciendo entre los intelectuales, cabría incluso ver el museo como nuestro propio *memento mori* y en ese sentido como una institución más vitalizadora que momificante en una época empeñada en la negación destructiva de la muerte: el museo, pues, como sede y campo de pruebas de reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, la identidad y la alteridad" (Huyssen 1995: 58).

Tomar problemas históricos como plataforma e referencial, não implica, absolutamente, a transformação do museu em instituto de pesquisa. Assim (apesar de, na redação, ter eliminado as ambigüidades mais na parte introdutória do que no alvo final), não propus, como entendeu Raquel Glezer, a conversão dos museus históricos em recursos para fazer História com objetos. Propus, isto sim, que os museus históricos, assumindo entre seus tantos compromissos o do *conhecimento*,

também operassem como recurso para fazer História com objetos e que, entre os diversos tipos de exposição que devessem promover, dessem espaço relevante à exposição histórica, guiada pelos mesmos princípios e procedimentos que norteiam a pesquisa histórica. E se fosse o caso de definir restritamente os objetivos de uma exposição histórica, preferiria dizer, sem qualquer viés iluminista, que é alimentar a consciência histórica e aguçar o pensamento histórico.

Em momento algum aponte a exposição capaz de explorar a produção do conhecimento histórico com objetos (exposição que, no museu histórico, parece-me dever gozar de alguma precedência sobre as demais), como havendo de excluir exposições informativas, classificatórias, "puramente" estéticas ou didáticas e até mesmo, por que não, comemorativas. Embora eu tenha selecionado meu recorte de análise, também afirmo que o museu é lugar de sonho, do devaneio, do lúdico, da informação, da comunicação, da auto-imagem e de inúmeras outras funções simbólicas e pragmáticas, que escapam completamente às perspectivas de meu texto.

Norberto Luiz Guarinello entende a exposição como ponto de chegada de um conhecimento produzido alhures no museu. Procurei ir além, considerando-a, ainda, como ponto de partida. É o que decorre do paradigma cognitivo discursivo aplicado à exposição.

István também menciona que todo museu histórico o é de *alguma* história, o que me parece irrefutável, embora pense que esse axioma deva aplicar-se, igualmente, em todas as suas conseqüências, também a *qualquer* pesquisa histórica ou a *qualquer* instituição histórica. Escapa-me, porém, a "pretensão à universalidade" (ainda que tensionada pelo nacional, pelo regional, pelo local) que ele aponta nos museus históricos. Ora, a transformação que se vem processando há algum tempo caminha em sentido inverso, sequer considerando a "nação" como recorte satisfatório (Bookman 1987). De minha parte, valorizei as exposições monográficas (de preocupação metodológica) e que, na tipologia de Varine, entrariam nas de curta duração. Isto me obriga a dizer alguma coisa sobre identidade nacional.

O problema da identidade nacional - ao qual se acopla o da memória nacional - é, por certo, de bastante relevância para tratar a problemática do museu histórico. De fato, como assinalaram Norberto e István, dei-lhe pouco espaço em meu texto. De certa forma, tendo escrito extensamente sobre identidade e museus, em outra ocasião, nesta mesma revista (Meneses 1993), referi-me a esse trabalho e, infelizmente, dispensei-me de retomar o que fosse necessário para calçar meu tratamento da exposição histórica. Todavia, ousou crer que, no contexto brasileiro (o qual, subjacentemente, me serviu de moldura permanente), questões como nação ou identidade nacional não têm peso comparável ao que ocorria, em nível mundial, até o pós-guerra de 1914-8 (entre nós, até algumas décadas atrás, com o auge da problemática do nacional-popular). Sem dúvida, é uma questão candente em áreas de conflito, como o Oriente Médio, a ex-União Soviética, a antiga Iugoslávia, a Alemanha e a Europa central pós-crise dos regimes socialistas, a Irlanda do Norte, etc., reacendendo a fogueira do choque étnico (Goddard, Llobera & Shore, eds. 1994). Ou nos países de passado colonial recente, como a Indonésia, muitas nações africanas etc. etc. (Stone & Molyneaux, eds. 1994, Anderson 1991). Isto só vem confirmar o que dizem os especialistas:

a identidade é um processo, não uma substância (e, portanto, deixar de afirmá-la nunca poderia equivaler a negá-la, como diz Norberto); daí só poder ser definida em situação (ver bibliografia no citado trabalho, Meneses 1993).

Ora, a literatura sobre museus também informa nessa direção. Krzysztof Pomian (1991), num artigo sobre museu e nação, acentua a importância deste binômio no século XVIII, quando se tem o primeiro "museu nacional": é o Museu Britânico, nacional no nome e por celebrar a contribuição nacional à "civilização" ocidental, mas, sem qualquer paradoxo, não é nacional no conteúdo. A associação de uma identidade a um substrato nacional começará só mais tarde, atingindo o apogeu no século XIX, não por coincidência o século da formação das nacionalidades européias. É nesse espírito que se criam os museus do exército, da Revolução, do *Risorgimento*, das artes e tradições populares, os *musei civici* e os *di storia patria*, aqueles de denominações nacionais (nórdico, austríaco, alemão etc.), ou então, tomando o local e o regional como trampolins, os *musées municipaux* e os *Heimattmuseen* e assim por diante. É também nesse espírito, e associando tradição e modernidade, que, entre nós, se cria o Museu Histórico Nacional na década de 20 deste século. De lá para cá, contudo, a tendência foi a da sobreposição dos componentes e fragmentos em detrimento do corpo unificador da nação. Também nos domínios da História, categorias como sociedade suplantaram as de nação, estado. O surgimento de novos temas, como cotidiano, trabalho, os excluídos etc. etc., assim como o peso crescente, primeiro da História Social, depois da História Cultural, por certo restringiram ainda mais o espaço das identidades nacionais - com repercussão nos museus. Uma obra especificamente dedicada ao papel dos objetos na formação da identidade nacional (Kaplan, ed. 1994) permite melhor perceber este quadro, embora não tenha pretensões a síntese.

Sem dúvida, negar, em nosso tempo, a presença da identidade nacional no território dos museus seria fechar os olhos à realidade. O que é preciso, porém, é distinguir, sem generalizar. Por outro lado, pode-se verificar que é nos grandes museus de arte, de perfil internacional (Beaubourg, MOMA, National Gallery of Portraits, Prado, etc. etc.) que se concentra, hoje, este papel de alimentador do orgulho e da identidade nacionais. Acrescente-se como, em grande número de casos, é enquanto reforço desse fenômeno que funciona a arquitetura dos novos museus, catalisando autonomamente as atenções. Lembre-se, ainda, como há, num mundo em via acelerada de globalização, outros vetores muito significativos de identidade nacional, como a tecnologia nas exposições universais: é o que bem demonstra o estudo de Penelope Harvey (1996) sobre a Exposição de Sevilha. Ou, então, o uso de mega-exposições como peças da "diplomacia cultural" (Wallis 1994).

No que diz respeito à memória social, já se assinalou repetidas vezes a necessidade de examinar o sem número de segmentos em que ela se decompõe (Fentress & Wickham 1992). Essa atomização das identidades compromete fundamentalmente o estatuto da *memória nacional*. John Gillis, que estudou precisamente a história da relação entre memória e identidade parte, inclusive, do conceito de "multiphrenia" proposto por Kenneth Gergen, segundo o qual hoje em dia "everyone has now as many pasts as he or she has different jobs, spouses, parents, children, or residences" (Gillis 1994: 4), o que tem a ver com o enfraquecimento de uma

identidade social e integradora, pois não há mais, em lugar algum, uma fonte única de referência. Das pulsões museófilas estudadas por H.P. Jeudy, citado por Elias Saliba, faz parte o espaço privado, a febre auto-documentária, narcisisticamente autobiográfica (Jeudy 1986; ver também 1987).

Convém mencionar, enfim, o que os estudiosos da memória social têm apontado a propósito de monumentos ou comemorações: a emergência crescente da subjetividade e a progressiva privatização da memória, de que o *Veterans Memorial* de Washington, dedicado aos soldados mortos no Vietnã, é um exemplo convincente (Bodnar 1992: 3-9; Griswald 1992). Mais convincente ainda talvez seja o crescente movimento anti-monumento, muito ativo na Europa e nos Estados Unidos a partir dos anos 70 (Young 1992; Gillis 1994: 19) e que ainda chegará até nós, alterando quer os conceitos de Alois Riegl, quer os de Jacques Le Goff... A desritualização e desmaterialização da memória, para dispersá-la no cotidiano e no privado, são sintomas, entre outros, de que a nação não é mais o lugar da memória em boa parte da sociedade ocidental. E mesmo quando, dando todo relevo à identidade nacional, se estudam os aniversários como rituais de uma religião cívica - como foi o caso do Bicentenário da Revolução Francesa - não se deixa de registrar que tal "memória civil" está em desagregação (Johnston 1992: 83). Convém ainda mencionar que os casos de inversão ideológica apontados por István na Iugoslávia depois de Tito melhor se enquadrariam nos contextos da *damnatio memoriae* que nos da amnésia social que todo museu tende a provocar (Lowenthal 1993, Meneses 1992).

De todos os aspectos que caracterizam o museu histórico, talvez os ideológicos tenham sido os que mais concentraram o interesse dos comentários e da literatura corrente (como pode ser comprovado na vasta bibliografia que acompanha o texto-base). Imagino, como Marlene Suano, que não se deva abandonar esta linha, mas estando ela guarnecida até mesmo entre nós (a própria comentarista já em 1978 trazia sua contribuição), julgo que há outros problemas - como o da exposição museológica - que estão a exigir cuidados apropriados, mesmo sem se desvencilhar da mediação ideológica. Além disso, como se assinalou atrás, se é preciso analisar a ideologia do museu histórico, é preciso também ir além, muito além. Enfim, para consideração mais trabalhada da significação ideológica, faltam no Brasil estudos monográficos de museus, coleções e exposições, que, felizmente, já começam a aparecer<sup>1</sup>.

Vale acentuar tópico que mencionei no texto e que foi reiterado por Marlene e Janice Theodoro: o trabalho ideológico e seus efeitos têm que estar presentes na instituição (documentação, pesquisa, exposições...), pois constituem ingredientes da vida social, tomando o museu como vetor concreto. Seria, portanto, anti-histórico, tanto quanto a destruição de arquivos sobre a escravidão ordenada por Ruy Barbosa, apagar do museu os traços ideológicos passados, como purgação que alguns historiadores de militância pouco amadurecida têm simploriamente proposto. Ora, a um museu histórico, como o Museu Paulista, não competiria apenas, por exemplo, assepticamente "corrigir" as versões que Taunay gerou do bandeirante ou as alegorias "manipuladas" da Independência, mas *trabalhá-las* como objeto de História, levando em conta uma trajetória que pudesse incorporar até mesmo as apropriações, pelo público hodierno, dessas mesmas representações (Meneses 1991). Não se trata, definitivamente, de incorporar tais elementos ao

discurso (ideológico) do museu, mas de submetê-los a um discurso crítico. Ao invés de um museu da Independência, vejo melhor o Museu Paulista como um museu que, entre outros problemas históricos, se ocupasse das *memórias* e *representações* da Independência (a cuja matriz ideológica apaulistada o bandeirante está vinculado): como e em que condições elas se formaram e estruturaram, em que lugares sociais e em função de que interesses, de que maneira operaram e que efeitos produziram, por quais transformações e reciclagens passaram até os dias de hoje - e, em tudo isso, já que se trata de museu, qual a mobilização do universo material, em especial dos objetos. Em uma palavra, o primeiro documento histórico, num museu histórico, deve ser o próprio museu.

Passando das questões ideológicas para as epistemológicas, por que não estender ao museu histórico as restrições que hoje se fazem à "história nacional"?

Alguma satisfação devo dar a questões levantadas por Norberto (é possível uma ciência histórica objetiva, pura, neutra, apolínea, derrotando, no museu crítico, a ideologia?) e Teixeira (qual a divisória precisa entre História e ficção?). A história é ficção - no sentido original de *finco*, representar -, por isso as relações entre ideologia e ciência não podem ser concebidas como os movimentos alternados de uma gangorra. Nessa ótica, a exposição deve ser pensada como um "texto". Todas as inúmeras implicações, assim como o alcance destas assertivas, porém, não têm como ser examinados mais detidamente, aqui.

Por fim, reporto-me a uma pergunta de José Reginaldo Gonçalves: para que servem os museus (históricos) no Brasil, hoje? Servem para todos os gêneros de apropriação institucionalizada *não pragmática* de objetos, operando como canais formalizados da metamorfose do objeto em documento, nas mais diversificadas escalas (sem excluir nenhuma fruição, nem mesmo a estética ou a onírica). Por inferência, tem-se que admitir uma variedade enorme de formas e funções. E, também, que, ao me referir a "museu histórico", no singular, eu não poderia estar singularizando qualquer forma ou função - a não ser como prioridade, preferência. A maior parte das propostas costumeiras sobre museus, entretanto - dos museus comunitários aos museus nacionais - peca por partir de uma categorização universal e monovalente.

III. Acervo: cartorário, operacional, virtual.

Privilegiei, abertamente, o museu com acervo. Mais que isso, considere que as cristalizações institucionais do museu neste fim de século exigem, assim como certas necessidades da sociedade em que vivemos, a existência de acervos organizados. Isto não quer dizer que seja inadmissível a existência de museus sem acervo, embora, a meu ver, se trate de outro tipo de organismo identificado pela mesma etiqueta. Salientei, no entanto, a impropriedade de manter acervo e não saber enfrentá-lo. Seja como for, no texto, o acervo era um pressuposto, pois o problema que eu havia eleito era o do *conhecimento*. É, em última instância, *por causa do conhecimento*, que se fazem insubstituíveis os acervos institucionalizados: não é necessário que haja dicionário, para que haja língua; mas não se pode passar sem dicionário se estiver em causa o conhecimento da língua.

Eduardo Diatary Bezerra de Menezes pergunta-se da possibilidade

1. Para a pequena e desigual bibliografia já disponível, ver a nota 3 do texto-base, no v.2 (nova série) dos *Anais do Museu Paulista* (1994: 15); acrescentar o v.27 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, integralmente dedicado a aspectos de sua própria história (Abreu *et alii* 1995).

de existência de acervos sem museu. Sim, por certo. Aliás a necessária qualificação do cotidiano e do universo do trabalho deveria fazer-se por esta "culturalização" de espaços tão fundamentais em nossa existência - e jamais pela sua "musealização", como infelizmente ainda costuma ocorrer no campo do patrimônio ambiental urbano.

Hugues de Varine, M. Suano e Teixeira Coelho tocaram num ponto capital, presente no texto, mas que aproveito para realçar ainda mais, numa perspectiva de cultura material: o acervo de um museu histórico jamais poderia ser limitado às coleções depositadas e cadastradas *intra-muros*. Daí ser premente ampliar a noção de *acervo cartorial* para a de *acervo operacional*, completados ambos necessariamente com bancos de dados. Como imaginar um museu de cidade, por exemplo, que exclua a cidade, o espaço urbano, como objeto de suas operações? Sem dúvida, a distinção vale para qualquer tipo de museu, mas aqui é mais crítica.

Entretanto, ao contrário de Varine, penso que tratar o acervo cartorial, não apenas como insuficiente e limitado, mas como morto, é ter do vivo uma concepção quase cinética. Mobilização retardada não é sintoma de morte, é uma das estratégias essenciais à vida. Uma comparação com a escrita pode ser iluminadora. A escrita impõe a separação do presente vivo da palavra sonora, reduzindo as palavras a espaço, congeladas e, num certo sentido como se estivessem mortas, diz Walter Ong; e completa:

"Yet there is a paradox in the fact that the deadness of the written or printed text, its removal from the living human lifeworld, its rigid visual fixity, assures its endurance and its potential for being resurrected into limitless living contexts by a limitless number of living readers. The dead, thing-like text has potentials far outstanding those of the simply spoken word" (Ong 1986: 31).

Entendo que seja preferível, como fruição, ler um poema a ler o dicionário em que se encontram repertoriadas as palavras (ou quase todas) que o poeta utilizou. Mas se trata de funcionalidades diversas, não de uma hierarquia de valores absoluta. A existência e interação de valores cognitivos, estéticos, afetivos e pragmáticos não produz, nem exige a dicotomia morte/vida (ainda que morte como vida latente), neste campo.

Problema multiforme que foi tocado por Diatahy é o da preservação do "patrimônio cultural", sem dúvida vinculado ao dos museus. No texto-base explicitarei que não discutiria os problemas do museu como instituição documental. Agora, apenas menciono esta questão, à luz da preservação. Como fenômeno social, a preservação deve ser tratada nos quadros das representações sociais, o que implicaria outras matrizes além das elencadas por Diatahy. Seja como for, tenho restrições quanto a ressaltar o museu como instrumento de preservação de patrimônio cultural, sem inserir esta problemática num contexto que aqui não competiria desenvolver. Para dar idéia de um único aspecto desse complexo contexto, lembro que hoje não é possível considerar o patrimônio cultural, o colecionismo e os museus fora do alcance da sociedade de consumo (Belk 1995).

Na sua vertente cognitiva (a que foi aqui privilegiada), a problemática deve ser a da documentação. Já se vê que tantas questões não cabiam no âmbito de um trabalho sobre a exposição histórica. Não me furto, porém, a salientar

mais um aspecto, apontado seja por Diatahy, seja por Teixeira Coelho: a dialética da preservação/substituição e, mais precisamente, a preservação como forma de desnaturar o objeto preservado ou o fenômeno de que é suporte. Teixeira menciona a arte efêmera; eu poderia mencionar casos registrados pela Antropologia, em que a destruição é que representa um valor cultural: Ucko (1994) relata como, no Zimbábue, há grupos entre os quais a destruição de partes da casa é ato dos ancestrais; sua restauração constitui uma violação cultural. O problema aqui tem sua dimensão cognitiva ultrapassada pela dimensão ética e teria que ser tratado à luz dos critérios que já começaram a ser fixados, especialmente quanto a restos mortais e objetos de uso cultural reivindicados por grupos envolvidos. Aqui também, do ponto de vista documental sobressai a importância do acervo operacional, acrescido do banco de dados.

Teixeira levanta ainda dúvidas sobre a importância de acervos em país subdesenvolvido. Na perspectiva documental aqui explicitada - que supera nos museus históricos os domínios das relíquias de família, dos colecionadores e antiquários -, permanece intocada a necessidade. Imagino que a alienação, a marginalização e a dependência sejam o preço da inexistência ou restrição das mediações documentais (organizadas), numa sociedade precisamente tão mediada como a nossa, e tão hierarquizada pela informação. Mais uma vez cumpre reiterar: é na ótica da cultura material que o museu histórico deveria conceber seu acervo. (Uma amostra de como isso é possível e compensador pode ser vista em Schlereth 1989).

Uma última ampla questão foi colocada por Janice Theodoro que dá, como eixo a seus comentários, a emergência da realidade virtual (também Teixeira, Diatahy e Elias Thomé Saliba tocam no assunto). A realidade virtual, sem dúvida, altera todo um jogo de equilíbrio, mantido até o presente. Alterará também, inelutavelmente, a prática do museu.

No que respeita ao museu histórico, um apanhado de Mike Wallace (1996) sobre o "passado virtual" oferece um quadro já em andamento, e que ainda nos deixa um pouco perturbados: recriação do contexto espacial do museu, em *web sites* (Projeto Jason, Liverpool), exibição de memórias como artefatos (Ellis Island), escolha, para "acompanhar" o visitante, de uma personagem documentada no museu com características tanto quanto possível semelhantes (Holocaust Museum), jogos interativos sobre decisões de proteção à floresta tropical (Smithsonian Institution), visitas virtuais simultâneas (Network Virtual Reality Museum, Columbia University), preservação virtual de campos de concentração (Birkenau, Auschwitz), fornecimento, pelos visitantes, de informações que serão processadas para produção imediata de exposições virtuais (Tollethof, Áustria), capacetes que permitem passear no interior da Abadia de Cluny, versão original do séc.XI, ou na Acrópole de Atenas, no tempo de Péricles (com direito a ouvir um diálogo platônico), ou participar de um vôo experimental de Orville Wright, ou de uma ação de guerrilha vietcongue, ou da experiência de ser escravo na América colonial... Contudo, não vejo por que não enfrentar o desafio e considerar que os frutos desse novo horizonte podem ser altamente positivos, apesar dos enormes riscos e exigências de adaptação.

Há uma condição, porém, e ela deve ser inegociável: que a realidade virtual seja colocada como objeto de análise, no museu, tanto quanto instrumento

operatório. Num nível anterior e desde já plenamente factível, deveríamos estar trabalhando, nos museus e escolas, com a televisão, não apenas enquanto recurso eletrônico que carrearia informação e mensagens fora de seu contexto, mas enquanto componente de nossa realidade física, social, psíquica, perceptiva, moral. Em suma, usar a televisão como instrumento didático é importante. Mais importante, contudo, é tomá-la como campo, ela própria, de observação e conhecimento. Se nem isto, todavia, está sendo feito, como assegurar o salto para o ciberespaço?

Apesar de endossar o entusiasmo de Janice, quando ela prazerosamente apresenta a busca da "síntese cognitiva" como lúdica, gratificante, enriquecedora, capaz de ampliar nossa percepção e nossos horizontes, não me furto a lhe dirigir uma ou duas perguntas cujas respostas me parecem obscuras: quando chegar a hora de o historiador "fazer História", basta o caleidoscópio das imagens que lhe estão, supostamente, à mercê? Seria, ainda, de sua obrigação identificar a produção das imagens? A Informática, como se sabe, veio alterar profundamente o estatuto do documento. É preciso, agora, reinventar novos critérios. Quais? Entre as diversas disciplinas cuja paternidade é atribuída a Aristóteles, não se inclui, todos sabemos, a História. Pois, como ele afirma na Poética (32, 50), "a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a História, visto como se refere aquela principalmente ao universal e esta, ao particular". Assim, o historiador diria as coisas que sucederam e o poeta as que poderiam suceder. Por ventura estaríamos voltando, agora, por obra e graça da eletrônica, a essa antinomia? Acaso apenas o mito e a Filosofia da História seriam compatíveis com a era digital?

E nesse universo cada vez mais desmaterializado, a opacidade e impermeabilidade dos objetos físicos acaso não teriam algum papel especial? E como fica o assédio, que tudo isto implica, ao espaço público?

#### IV. Teatro *versus* Laboratório.

Para melhor limpar o terreno, começo por reiterar que não pretendi propor nenhuma antinomia excludente entre o Teatro da Memória e o Laboratório da História. Como bem observou José Reginaldo, ambas as variantes de museu convivem; predominando a primeira seria ingenuidade pretender uma substituição pura e simples. Deixei patente, porém, minha preferência pela segunda opção, pois somente ela torna viável a produção e socialização do conhecimento no museu, explorando mais fecundamente seu potencial e, portanto, alargando e aprofundando o leque da fruição.

Esta preferência pelo Laboratório da História em suas premissas e implicações (como a existência de acervo), nada tem de kantiano, numênico ou imanentista, como foi a leitura de Diatahy, a propósito de uma expressão minha que, reconheço, fora de contexto poderia se tornar ambígua: "museu enquanto museu". A mencionada preferência apenas identifica uma situação vigente, na sua historicidade e cuja análise, inclusive axiológica, possibilitou fazer opções e projeções a curto prazo, com encaminhamentos programáticos. Nas décadas de 60 e 70, os mentores da *New Archaeology* americana desfraldaram como uma de suas bandeiras a palavra de ordem: "A Arqueologia ou é Antropologia, ou

não é nada". Por certo, nenhum deles ignorava que, antes da sua, existira uma "Old" Archaeology; acredito, também, que jamais tivessem pensado que sua proposta devesse permanecer até a consumação dos séculos, para respeitar um arquétipo platônico. Arqueologia enquanto Arqueologia (que é uma outra forma de se dizer, segundo eles, Arqueologia enquanto Antropologia) é apenas uma fórmula que expressa uma proposta de *transformação*, não de atemporalidade. Tal é a perspectiva que, imagino, cabe aqui também, ao se falar de museu enquanto museu.

O termo teatro foi aqui empregado na contextualização que se deu do *Theatrum Memoriae*, e não num sentido contemporâneo qualquer. Marlene e Teixeira reclamam, com justiça, os direitos do teatro (hoje), a generosidade do "dar a ver", a inserção do espetáculo no imaginário etc. e eu não poderia desmentí-los. O problema surge apenas segundo uma dupla raiz: a primeira é a orientação medularmente paternalista do *Theatrum Memoriae*, como esboçado no texto (e que pressupõe a passividade freqüentemente associada a espectador); a segunda é a hegemonia do paradigma observacional fundamentando toda uma episteme e, paralelamente, a espetacularização do real.

Fora disso, tendo dado à cultura material a preeminência que dei, como poderia desvalorizar a percepção e o jogo dos sentidos (e não só da visão)? Mas é bom atentar, uma vez mais, para a possibilidade de confundir-se a valorização dos sentidos com a a priorização de uma via de conhecimento. O historiador que despreza as visões e os sons, dizia Oscar Handlin, não pode ser um bom historiador (hoje teria que chegar à sinestesia). Isto não quer dizer, porém, que ele deva minimizar a abstração ou substituí-la pelos dados sensoriais. Assim, o dilema apontado por Teixeira, relativamente ao *cottage* da mulher de Shakespeare (maior eficácia em objetos vitrinizados e contextualizados ou em espetáculo com ações?) aponta rumo para o aprendizado e a difusão do conhecimento, não para sua produção. Um planetário em funcionamento me ensina muita coisa sobre o movimento dos corpos celestes, de forma mais eficiente e rápida que os recursos abstratos; mas um planetário não é instrumento de produção de conhecimento astronômico. (Aqui reside a diferença básica, que Teixeira solicitou, entre museu de ciência e centro de ciência).

Estou insistindo, reincidentemente, no compromisso do museu com o conhecimento, não porque seja seu traço definidor, mas porque é uma responsabilidade que ele abandonou - e que reputo do maior interesse e benefício. De igual modo, estou insistindo na produção do conhecimento no museu e não apenas na sua difusão. Finalmente, estou ainda preocupado com distinguir difusão de conhecimento e informação, de educação e formação - o que, no caso da História, é crucial, pois continuo sem alternativa para conceber ensino da História que não seja *ensino de como se faz História*.

Também com relação ao termo *laboratório* é mister esclarecê-lo. De partida, desfaço a dúvida levantada por Raquel Glezer: o conceito de laboratório, aqui, só ganha sentido no binômio teatro/laboratório e absolutamente não pode ser confundido com o que departamentos universitários, agências de pós-graduação ou órgãos financiadores de pesquisa expressam com o mesmo vocábulo.

A palavra foi escolhida por causa de seu sentido original. *Laboratorium* nunca existiu em latim, mas a palavra foi composta a partir de *labor*, que quer

dizer trabalho. Laboratório é um *lugar* onde há um trabalho *por fazer*, como tarefa de tudo e todos os que aí convergem. Não se trata de um trabalho já feito, cujos produtos apenas cumpre comunicar; não se trata, por isso mesmo, como é tão comum na área de ciências humanas e sociais, de um espaço de plantão ou atividades descontinuadas. Enfim, não se trata apenas de uma “oficina”, já que a problemática do conhecimento penetra todas as esferas; daí a importância quer da análise, quer da experimentação.

Fala-se tanto na necessidade de transformar o visitante do museu em agente, sujeito. Tais propostas talvez não passem de retórica compensatória, se o museu não for capaz de formar o espírito crítico, “trabalho” que pressupõe um investimento do museu e do “público”. Só assim pode este tornar-se sujeito. Tal é, a meu ver, a maior responsabilidade social do museu.

Diante desta questão, cujo âmago é a *dimensão crítica da exposição*, István lancsó confessou-se tomado de “incômodo (que) beira o mal-estar”, pois lhe parecia “difícil que um museu possa ter responsabilidades na transformação da sociedade (...), a não ser que se admita que o museu é um ser moral capaz de formular projetos próprios com profundo conteúdo ético”. Doutra parte, completa o comentarista, há risco em conotar positivamente qualquer idéia de crítica e de transformação social sem a clara explicitação das categorias que organizam a escala de valores. Para ser breve, começo por um paralelo: quando se diz algo como, por exemplo, “o papado, em vários momentos de sua história, se fez merecedor dos castigos do inferno”, não se está referindo apenas a um papa ou a vários deles, mas a uma instituição; nem por isso deve-se entender que o papado é combustível no fogo eterno: os papas é que o são. Assim, ao falar de uma instituição, simplesmente empreguei uma banal e comuníssima figura de retórica, a prosopopéia. Apenas se a língua tivesse funções exclusivamente denotativas é que eu estaria concedendo boas intenções e personalidade ao museu. Quanto à transformação social, reconheço que existe risco de valorizá-la sem que sua rota esteja fixada. A rota, no meu texto, era solidária da formação crítica, esta, sim, positiva em todas as situações. Não utilizei “qualquer idéia de crítica”, mas aquela que explicitiei em sua matriz etimológica, como conotando capacidade de distinguir, diferenciar, discernimento, critério. Não estariam aqui alguns pré-requisitos para um conceito de cidadania como auto-determinação consciente das e nas suas contingências? E os valores implicados não seriam suficientes para aclarar a escala de uma transformação social desejável? E quanto à responsabilidade social do museu (quer dizer, de um foco gravitacional de ação social - tal como a Universidade, por exemplo - e não apenas um lugar físico de ação individual ou gregária), é possível de ser afirmada desde que se remova a ideologia e suas funções como barreira ontológica. Não seria, acaso, ao menos um desperdício social deixar de capitalizar para a socialização dessa alimentação da consciência histórica, de que falei, e desse aguçamento do pensamento histórico todo o inegável potencial do museu histórico?

Para terminar: a noção de laboratório pode incluir a de espetáculo. O inverso é que é problemático. Norberto fala de um palco onde a sociedade repensa, propõe e questiona sua identidade no tempo: isto já é o laboratório! Para precisar meu pensamento a respeito, seria necessário apenas fazer alguns ajustes entre o museu como projeto - a perspectiva que venho privilegiando, embora

não a considere exclusiva - e o museu enquanto fenômeno social (é a mesma diferença que se teria que fazer, por exemplo, entre plano econômico e comportamento econômico de uma sociedade).

#### V. Público.

Varine e Norberto apontam o público como o grande ausente de meu texto. Não acredito que ele esteja ausente, pois tudo o que disse sobre responsabilidade social (e que acima esclarei) converge, obviamente, para aquela fração da sociedade com a qual o museu interage e que é seu beneficiário e alvo imediato, o público. Ainda que não seja aquilo que representa o tratamento convencional do problema, não é falar de público priorizar a formação crítica, o conhecimento discursivo (que não infantiliza o visitante, mas o transforma em interlocutor), a exposição "contingente" e aberta (que expõe suas cartas à mesa, fundamentando as opções de quem a organiza, fornecendo, assim, com que avaliar seu alcance)? Entretanto, sou forçado a reconhecer que tal presença subjacente do tema é insatisfatória e que teria convindo trazê-la à tona, para encaminhar certos tópicos de suma importância. Por isso, esboço, aqui, pelo menos três questões que deveria ter incluído no texto-base.

Antes, porém, reitero que, ao contrário do entendimento de Raquel Glezer, o "visitante comum" não está, de nenhum modo, excluído da perspectiva de exposição que privilegiei. Se na minha proposta há um denominador comum, que é o rigor na concepção da exposição e nas operações históricas, nenhum outro é considerado. Não há como excluir públicos, ainda que seja desmesurada a gama de variedades. Nem há por que inferir, do que eu disse, que a exposição deva ser uma "monoplastia" acadêmica destinada a deliciar acadêmicos. Raquel menciona a dificuldade de os historiadores atingirem públicos mais vastos: tratar-se-ia de uma impossibilidade ou apenas falta de interesse e formação? Por outro lado, sua dúvida pressupõe a hegemonia do historiador no museu histórico, que eu não poderia propor, pois acredito na natureza *solidariamente diferenciada e integrada* da instituição. Seja como for, reiterarei que, não existindo um Esperanto museológico, toda exposição deverá definir seus públicos-alvo prioritários. Isto é, como um texto, a exposição deve ser "redigida" para um tipo ou tipos de "leitor", levando em conta a diversidade etária, sexual, de escolaridade, atividade profissional, padrões de gosto, condição sócio-econômica, etc. Claro está que não se trata de *marketing cultural*, nem de submissão às regras de mercado, pois a ação crítica e formadora do museu é que deverá orientar estes encaminhamentos. O museu, repito, não pode discriminar seus beneficiários e teria que atendê-los a todos (caso à parte, é claro, são os museus especializados, como os museus da criança). Suas ações, porém, é que devem, por circunstância, definir cortes, tônicas, hierarquias, em particular na exposição. Não há exposição universal. No máximo, cabe a proposta que avengei, de organização à imagem de círculos concêntricos, que representem níveis crescentes de complexidade. Não posso deixar de indicar que nos exemplos de exposições que apresentei estão presentes as mais variadas configurações de público.

Estes problemas permitem introduzir a primeira das três questões acima anunciadas e que se referem à chamada "demanda do público".

Parece que a palavra de ordem mais corrente é adaptar-se camaleonicamente às "exigências do público" - seja lá qual for o parâmetro para apurá-las. Um editorial não tão recente, mas ainda atual, da revista *Museum*, dedicado precisamente ao tema "Museu e comunidade" (El museo y la comunidad 1987: 9), partindo do pressuposto de que *vox populi* e *vox Dei* se correspondem biunivocamente, propõe cortejar o público, porque só então se poderia entrar na Terra Prometida: "Entonces y sólo entonces los museos podrán atravesar el desierto de las técnicas de la información y el río de las estadísticas para entrar finalmente en la tierra prometida: el museo al servicio de la comunidad".

Se examinarmos, entretanto, o que o clamor popular diz em alguns grandes museus, os resultados podem ser desconcertantes. No mesmo número da revista, George MacDonald (1987) revela alguns dos fetiches mais "demandados" pelo público que visita o Museu de História Americana, em Washington, da Smithsonian Institution: a poltrona de duas personagens do seriado de TV "Tudo em família", o chapéu de caubói de JR em "Dallas", a rã Kemit de "Vila Sésamo", o púlpito utilizado por Kennedy e Nixon no debate eleitoral televisivo e, batendo todos os índices de exposição especial, o platô de filmagem de "Mash" para a TV. Evidentemente, trata-se, antes, de ícones dos meios de comunicação de massa do que de "objetos históricos" propriamente ditos (mas não é um museu da mitologia da comunicação de massa, o qual, aliás, seria muito bem-vindo).

Qual a solução? Considerar a massa despreparada para degustar o "fino biscoito" (como diria Oswald de Andrade) dos museus, ou então entregar-se passivamente à força homogeneizadora da onda dominante e potenciar seus efeitos? Ambas alternativas são preconceituosas e, por isso mesmo, inaceitáveis. Para evitá-las, duas diretrizes podem ser propostas:

a. levantar criticamente todas as demandas do público e levá-las permanentemente em conta (é estranho que a função crítica, sempre perturbadora, raramente seja pensada como serviço prestado à comunidade...). Trata-se de um reconhecimento de terreno, indispensável quando não se quer sucumbir nem ao elitismo, nem ao populismo.

b. reconhecer que, na sociedade em que vivemos, o produto cria a necessidade - mas, para tanto, ele tem que apresentar certas qualificações mínimas. Ora, por mais que estejamos imersos num oceano de coisas materiais, não faz parte de nossa rotina a consciência desses objetos. O museu, assim, tem que ser eficaz em propor competentemente o que está ausente da experiência cotidiana.

A segunda questão engloba todo um feixe de problemas pertinentes à participação na gestão do museu. Reporto-me a meu artigo já citado (Meneses 1993), em que se discutem alternativas que vão dos conselhos comunitários e similares, da co-autoria na organização de coleções e exposições, e da utilização da ótica do "outro", até a gestão institucional completa do museu pelos grupos neles representados (é o caso dos museus ditos *étnicos*, por oposição aos museus antropológicos, no Canadá, EUA, Austrália, Nova Zelândia, etc.). Aqui também se inserem tópicos como a "desmusealização" de acervos (repatriação de objetos, reapropriação de peças para uso não museológico, cessão do uso de objetos e espaços para cerimônias e situações de práticas originais, etc.).

A última questão é de suma importância, mas está quase sempre mal colocada: quem faz a exposição? É importante porque acentua a dimensão política

inerente ao universo inteiro do museu e, em particular, à exposição. Contudo, ela não poderia limitar-se à produção da exposição, como, aliás, lembra Varine: a exposição é um processo.

Para, contudo, voltar à produção, direi que o que realmente importa não seria tanto seu caráter participativo, ou não, formalmente, mas o *controle do sentido*. Que hegemonia de sentido se institui e como opera?

No debate que se instalou há alguns anos no campo dos museus e do patrimônio cultural sob o rótulo de "o direito à História" (cf. Messenger, ed. 1989; Gathercole & Lowenthal, eds. 1990; Layton, ed. 1989; McBryde, ed. 1985; Karp & Lavine, eds. 1991; Meneses 1993), procurava-se não somente determinar a quem "pertence" a História, mas também quem está legitimamente habilitado a produzi-la e utilizá-la, isto é, a controlar o sentido como instrumento de legitimação, ordenação e dominação.

Nesse quadro (e com uma particular presença dos museus antropológicos) é que ocorre a contestação do saber acadêmico, tomado como monopolizador do sentido. Julgo salutar e necessária esta contestação. Entretanto, ela não pode resumir-se ao polo oposto, pois, afinal de contas, se produziria uma equivalência em sentido inverso e se instituiria como definitivo e irresponsável o monopólio do saber subjetivo, interno aos grupos, propostos como a única instância válida para dizer (todas) as coisas pertinentes sobre si mesmo. É bom que se repita, para evitar o travo ideológico: o sentido não pode derivar da autoridade, seja lá onde for que ela se situe. Uma exposição não será autoritária, automaticamente, pela natureza de quem a produz, mas pela tutela que pretenda exercer sobre o sentido produzido (em produção). Aliás, nas propostas que fiz, a exposição não produz conhecimento independentemente de quem conhece, mas cria sentido apenas pela interação discursiva (daí a urgência, insisto, em começar a debater o nível *museográfico* destas questões, ainda hoje relegadas à sombra).

Reposta a questão da participação lá onde efetivamente ela conta - isto é, centrada na questão da hegemonia e do monopólio do sentido - as demais questões ficam mais tranquilas e podem ser tratadas em função de conveniências e possibilidades concretas.

É claro, pois, que formas participativas na organização de exposições são bem-vindas, desde que não se imponham como modelo único. É claro, também, que seu horizonte não é ilimitado, pois elas se referem, prioritariamente, a contextos vivenciados (o que já eliminaria, p.ex., exposições históricas que não fossem montadas com base, suponhamos, na História Oral). É claro, ainda, que a especialização de competências não se confunde mecanicamente com o "saber competente" (fundamento de privilégios e exclusões). Por isto, é claro, finalmente, que o especialista na exposição como aqui concebida difere radicalmente daquele da indústria cultural, em que é intransponível o fosso entre o produtor e o consumidor e os interesses de ambos.

Uma exposição organizada pelo Museu Goeldi sobre a ciência Kayapó (Oliveira & Hamú 1992) pode servir de referência maior, entre nós, para avaliar o enorme potencial da associação de saberes plurais, internos e externos, para fecundar novas visões de mundo e incentivar as transformações que se impuserem. Nela a comunidade indígena aparece não só como objeto, mas também, de fato, como agente do conhecimento, sem reservas do mercado do saber, admitindo-

-se o diálogo de todos aqueles que têm alguma coisa a dizer.

Sob este prisma, as conclusões mais uma vez nos levam ao ponto sobre o qual tenho tediosamente insistido: a exposição deixará de ser um instrumento de tutela se superar as funções homologatórias que a têm caracterizado e ganhar uma dimensão crítica. Para assumir tal dimensão a exposição deveria começar por *expor-se a si mesma* - e uso a expressão também no que ela representa de fragilidade e vulnerabilidade. Ela precisa permitir abertamente o controle de seus próprios procedimentos. Esta me parece ser a prova maior da importância e respeito com que o "público" deve ser tratado no museu. Penso ter fornecido, na quarta seção de meu texto, critérios para a exposição histórica preencher a dimensão crítica.

## VI. Museu/Academia. A História Pública.

Como já expus acima, restrições colocadas pelos comentaristas historiadores quanto à possibilidade ou interesse de pesquisa histórica nos museus recomendam que se procure melhor delinear as relações entre esta instituição e a universidade. A meu juízo, foram apresentadas ou pressupostas diferenças que não existem e minimizadas semelhanças reais.

Começamos, porém, por afirmar que o museu histórico é (quando se quer) um lugar de pesquisa histórica. (Não me refiro, obviamente ao que se costuma chamar "pesquisa para exposição", que é apenas um nível aplicado e tópico do problema que ora nos solicita). Esta afirmação nada tem de filosófico, trata-se de uma verificação empírica do que está ocorrendo em muitos países, embora não constitua o modelo dominante. Mas uma antologia sobre a História Social e sua prática nos museus (Fleming, Paine & Rhodes, eds. 1993), por mais insatisfatória que seja, dará a qualquer observador um panorama sugestivo do dilatado arco de possibilidades e realizações em curso.

Mais que isso, a figura do "historiador de museu" vem-se cristalizando em toda parte, principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. Obras como a de Thomas Schlereth (1992) sobre a História Cultural e a cultura material, preocupam-se com definir a posição, problemas, bases, objetivos e funções da História que se produz em museus históricos (e afins) nos Estados Unidos. Já, por ex., o periódico inglês *Social History Curators Group Journal* tem como alvo fornecer sugestões e instrumentos de trabalho para a pesquisa histórica em museus históricos, ilustrando alternativas possíveis. Nada inédito, portanto, em minha proposta.

Vale notar que a nucleação de um domínio profissional de perfil cada vez mais definido e alargado - a História Pública americana - constitui caso exemplar para conhecermos como se passam as coisas em outras plagas, no que concerne ao "historiador de museu".

Raquel Glezer sugere que se institua entre nós a pesquisa pública de que falava José Honório Rodrigues, em 1952, quando propôs a criação de um Instituto de Pesquisa Histórica. O autor trata exaustivamente de arquivos, institutos históricos e geográficos, e outros órgãos similares, preocupado exclusivamente com a documentação arquivística (há apenas uma página em que são listados vários museus brasileiros - sem conseqüências no correr do livro e também sem

maiores critérios; há ainda breves e superficiais alusões a fontes visuais). Ora, a noção de História Pública nos Estados Unidos, na qual, já há cerca de um século, os museus têm papel consolidado, incorpora e ultrapassa com vantagens os limites de José Honório.

Susan Bense, Stephen Brier e Roy Rosenzweig (eds. 1986), todos eles "museum historians", identificaram três grandes domínios que a expressão *Public History* engloba. Primeiro, esse vasto acervo de imagens e representações difundidas pelos "docudramas" televisivos, pela novela histórica, pelo cinema, pela publicidade, pelas casas e sítios históricos, etc.etc., que contribuem decisivamente para a formação da consciência histórica do cidadão comum.

Em seguida, a denominada *People's History*, também florescente na Inglaterra, explicitamente militante, assim como os grupos de História Oral aos quais se associa, muitas vezes numa oposição à História acadêmica e sempre à procura de parcerias "between those with historical expertise and those with historical experience" (*ib.*: XVII); caso exemplar é o dos *Pre-World I Socialist Clubs*. Finalmente, o que mais nos diz respeito: um movimento organizado de uma História profissional, "based on a dissatisfaction with the narrowness of the academic audience as well as a desire to expand the job market for historians beyond college and universities" (*ib.*: XVII). Em suma, é a História profissionalmente praticada fora da universidade, em museus, arquivos, bibliotecas, agências de patrimônio cultural, escritórios de planejamento, estúdios cinematográficos, redes de jornalismo e televisão, cenografia teatral, sindicatos, partidos políticos, empresas, editoras e assim por diante - mobilizando, enfim, uma variegada fauna, em parte já existente também no Brasil, mas que ainda não sensibilizou a Universidade (Meneses 1996).

Que semelhanças existem ou deveriam existir entre os historiadores profissionais que atuam dentro ou fora da academia?

As análises disponíveis são unânimes em postular as *mesmas* exigências de formação e os *mesmos* critérios e procedimentos para a pesquisa histórica, seja ela praticada no museu, seja na academia. Obviamente, a imbricação do museu no campo da cultura material exige uma especialização - para a qual a Universidade, entre nós, nem sempre se tem mostrado disponível: uma solução talvez esteja precisamente em tornar o museu (especialmente o museu universitário) titular dessa responsabilidade, beneficiando a academia. Como especialização, portanto, há exigências *complementares*.

Onde, então, as diferenças? A História Pública americana oferece um quadro bem pontuado, que conviria examinar. Compensa transcrever o que dizem Barbara Howe e Emory Kemp (eds. 1988: 11-2) numa obra de introdução geral a esse domínio profissional:

"Public History requires as much immersion in and awareness of historical phenomena and methodology as any other kind of serious history. The major difference between a public historian and a teaching or research historian is neither knowledge nor awareness. It is delivery. The public historian delivers the fruits of his or her research, study, field work, interpretations, categorizations, calculations, and measurements in substantially different ways and locations from the more traditional historian. The means of delivery must be learned and the skills of delivery honed. Here, almost at a career's beginning, the dissimilarities pop up. It is the difference of delivery which has created resistance on the part of the academic historians just as it is that difference which has given public historians so wide a range of potential activity".

2. Além das obras citadas e de Britton & Britton, eds. (1994) e Leffer & Brent, eds. (1992), vale a pena consultar uma bibliografia volumosa - 1.700 entradas - sobre os diversos campos da *Public History* americana: Trask & Pomeroy III, eds. (1987), patrocinada por um *National Council on Public History* que, aliás, publica o periódico científico *Public History*.

3. Para convencer quem reluta em aceitar que museus universitários possam dialogar eficientemente com os mais diversos públicos não acadêmicos, sugiro a leitura de Solinger, ed. (1990), que compila experiências bem sucedidas de educação permanente.

Nem tudo nesse modelo, é forçoso reconhecer, aplica-se a nosso caso<sup>2</sup>. No entanto, a linha divisória me parece efetiva. Dito diversamente, a diferença está em que o museu tem tudo para funcionar, efetivamente, e não nominalmente, como um organismo científico-documental, cultural e educacional *solidariamente integrado*. Seu caráter público e o gênero de acesso a que ele não pode furtar-se determinam, quanto ao que está em causa, que a distância entre produção e consumo social de conhecimento é mínima e direta, ao inverso do que acontece na universidade, onde esta integração solidária de objetivos não é exigência funcional, mas puro *wishful thinking*, como diria Diatahy. No museu, a socialização do conhecimento produzido e do acesso às fontes desse conhecimento são muito mais fáceis de obter e muito mais passíveis de cobrança.

Eu acrescentaria ainda outras diferenças menos significativas, mas que não podem ser desconsideradas:

Uma é toda a série de conseqüências derivadas da existência de um acervo. Um departamento de História não tem (ou não deveria ter) responsabilidades documentais. Independentemente de linhas e troncos de pesquisa, o quadro de atuação científica e docente de uma unidade acadêmica tem que coincidir com os limites globais do campo de saber implicado. Já no museu impera a necessidade de especialização. Com isso, inclusive, evitam-se superposições e redundâncias, quer entre os museus, quer entre museus e outras instituições. Deixo em silêncio, aqui, por razão de brevidade, problemas dignos da maior atenção: as condições, diretrizes e sistemáticas para formação orientada e permanente ampliação do acervo num museu histórico, tal como apresentado. Mas é inegável que o acervo cria um eixo magnético, no museu, inexistente na academia, o que dá uma *dimensão institucional* à pesquisa nele praticada. Retenha-se que falar de pesquisa institucional não é sancionar o trabalho compulsório: é apontar uma quota de responsabilidade para que a instituição opere e se legitime, jamais seu limite.

Para evitar malentendidos, exponho alguns pressupostos sobre acervo museológico e pesquisa científica: nenhum acervo dessa espécie bastaria a um projeto de investigação histórica. A pesquisa de cultura material não procura produzir uma história das fontes e de sua significação e sim uma história da sociedade na dimensão material de sua produção e reprodução. Conseqüentemente, é necessária a extensão do referencial a outros acervos materiais, a bancos de dados do próprio museu e externos, a outras fontes, de todos os tipos - e, finalmente, ao conhecimento já produzido alhures, é claro. Tudo isto, aliás, convém excelentemente à idéia aventada de laboratório, que repele a de auto-suficiência e implica a de processamento e produção nova.

Outra diferença, também ela derivada do papel central do acervo em museus, é que, diversamente de departamentos universitários, o museu não pode furtar-se às exigências da *curadoria*, que é um circuito completo de obrigações de mais diversa natureza. A curadoria, porém, funciona como mais um elemento de integração solidária, que não encontra paralelo na academia.

Uma terceira diferença, induzida por aquelas que acabei de apontar, particularmente as que decorrem da curadoria, é a tendência (observável nos museus que respondem à perspectiva por mim valorizada), de levar ao trabalho em grupo e a projetos integrados. A interdependência acima explicitada nada tem que se lhe compare em departamentos acadêmicos, onde tanto a pesquisa,

quanto a docência e as atividades de extensão - salvo as exceções de honra - podem pautar-se pelo mais extremado individualismo e desconexão narcisística.

Estes enquadramentos todos deveriam introduzir uma discussão sobre o perfil dos profissionais requeridos. Não creio, porém, que deva fazê-lo, aqui, pois teria que me delongar sobre a natureza do trabalho do historiador no museu, do museólogo, do sociólogo, do educador, do *designer*, etc. E sobre a respectiva formação.

Tampouco creio ser este o lugar para tratar de problemas organizacionais, das vantagens ou desvantagens do museu universitário<sup>3</sup>, das soluções para os pequenos museus etc. etc. Todavia, não poderia deixar de tocar nas graves apreensões demonstradas por Raquel e Norberto, quanto a desvios de funcionamento do museu histórico, no rumo que sugeri.

Basicamente o que dizem ambos os comentaristas refere-se ao risco de esses museus transformarem-se no domínio de caça de especialistas, na imposição de suas preferências pessoais como objetivos institucionais. Que esse risco exista, ninguém pode negar. Mas que vinculação estrutural tem ele com as propostas por mim feitas? Os museus históricos "tradicionais" estão aí para exibir a ocorrência, mais que risco, dessa privatização: é preciso lembrar o quanto o Museu Histórico Nacional espelhou a visão pessoal de Gustavo Barroso? Ou o Museu Paulista as idiosincrasias de Affonso Taunay? E porque, em tese, institutos histórico-geográficos, departamentos de história, centros e órgãos de pesquisa estariam imunes a tais riscos, que só pesariam sobre, precisamente, os museus críticos?

Não vejo nisso tudo mais que um problema de estrutura e padrões de procedimentos - que não são pertinentes aos problemas-chave de meu texto. A qualificação e peso do pessoal técnico-científico, a existência de um Plano Diretor (que desenhe objetivos claros e formas de alcançá-los) e de políticas explícitas de acervo, documentação, pesquisa, políticas educacionais, de pessoal, de exposição, etc., etc., associados a uma estrutura que assegure as indispensáveis mediações - ou a inexistência destas condições -, isto sim é que permitirá ou impedirá as distorções apontadas<sup>4</sup>.

## VII. A crise dos museus.

Teixeira, com sutileza, detecta na problemática que desenvolvi um eixo subjacente, que seria o da crise do museu neste final de século. Com igual sensibilidade, Elias abre caminho para se refletir sobre outra crise, a crise da representação, que me parece um ingrediente da primeira. Aliás, as observações de Elias me fizeram ver como meu texto teria a ganhar se eu tivesse dado mais espaço ao conceito de representação, principalmente ao discorrer sobre a exposição<sup>5</sup>.

Ambos têm plenamente razão. E se não evidenciei esse horizonte é, primeiro, porque o essencial que tinha a dizer, no nível proposto, sobre a exposição histórica, não estava imediatamente (ou totalmente) fundado nas decorrências da crise. E, ainda, porque, embora tenha muitas idéias a respeito, não as considero suficientemente amadurecidas para fornecer um referencial sólido e sistemático. Por isso, restrinjo-me, aqui, a triangular o terreno em que tal debate inevitavelmente terá que se travar. Sem me preocupar com hierarquias, escalas, classes (e, portanto,

4. No Museu Paulista da USP, por exemplo, a seleção dos problemas-chave que balizariam a concepção *solidária* desta instituição científico-documental, cultural e educacional, foi precedida de um diagnóstico de situação e da análise do potencial de recursos e acervo disponíveis e passíveis de ampliação sistemática. Uma proposta preliminar foi discutida em seminários internos com o pessoal técnico-científico e, posteriormente, com especialistas de várias instituições e museus. Finalmente, um Plano Diretor foi aprovado pelo Conselho do Museu e homologado pela Coordenação de Museus da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária. Sem dúvida, nenhuma salvaguarda formal está livre de desvios, mas por que o risco seria maior precisamente no museu crítico?

5. O conceito de representação teria fecundado a discussão da exposição museológica, assim como auxiliado a esclarecer problemas tópicos, como o apontado por Elias quanto ao ideal rankeano de História, na expressão tão exaustivamente citada, "wie es eigentlich gewesen". Aí, o que me preocupa é o peso de *eigen* (próprio, autêntico, legítimo), implicando um passado que encerraria em si sua própria identidade.

sem evitar superposições), direi que os componentes dessa crise são: o mercado simbólico (em todas as suas variações), a indústria cultural, a sociedade do lazer, a comunicação de massas, a sociedade de consumo, a sociedade da informação, a realidade virtual, a marginalização social nesta fase avançada do capitalismo e a indefectível globalização.

Qual o sentido exato que se pode atribuir ao termo *museu*, hoje? Há realmente espaço para o museu crítico, quando em todo o mundo se impõe o domínio do mercado? São perguntas que me dirige Teixeira. Respondo com segurança à segunda: há, sim. Tentei, no meu texto, dar-lhe fundamentação teórica, mas também indiquei inúmeros e qualificados casos concretos existentes. E haverá espaço para o museu crítico enquanto houver espaço para a ação consciente no mundo que se anuncia. Assim, não dispondo ainda de condições para traçar o quadro da crise do museu, posso responder à outra pergunta apenas dizendo que, sejam quais forem as formas que o museu esteja assumindo ou venha a assumir num futuro imediato, continua nossa obrigação de lutar para que seu potencial crítico não seja desfeito.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ABREU, Regina et al. Artigos sobre o Museu Histórico Nacional, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v.27, p.7-148, 1995.
- ANDERSON, Benedict. Census, maps, museums. In: *Imagined communities*. Reflections on the origins and spread of nationalism. London: Verso, 1991. p.153-186.
- BÉDARIDA, François (Dir.) *L'Histoire et le métier d'historien en France, 1945-1995*. Paris: La Maison des Sciences de L'Homme, 1995.
- BELK, Russell W. *Collecting in a consumer society*. London: Routledge, 1995.
- BENSON, Susan Porter, BRIER, Stephen, ROSENZWEIG, Roy (Eds.) *Essays on History and the public*. Philadelphia: Temple University Press, 1986.
- BODNAR, John. *Remaking America: public memory, commemorations and patriotism in the 20th century*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- BOOKMANN, Hartmut. *Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums*. München: Deutscher Kunstverlag, 1987.
- BRITTON, J.D., BRITTON, Diane F (Eds.) *History outreach: programs for museums, historical organizations, and academic History departments*. Malabar: Krieger Publ., 1994.
- BROCKMANN, John. *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frankenstein: reinventando o universo*. Tradução por Valter Ponte. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- EL MUSEO Y LA COMUNIDAD, Editorial, *Museum*, Paris, v. 39, n. 3, p. 9, 1987.
- FENTRESS, James, WICKHAM, Chris. Class and group memories in Western societies. In: *Social memory*. Cambridge: Blackwell, 1992. p. 87-143.
- FLEMING, David, PAINE, Crispin, RHODES, John G. (Eds.) *Social History in museums: a handbook for professionals*. London: HMSO, 1993.
- FURET, François. *A oficina da História*. Tradução por Joaquim Jarro. Lisboa: Gradiva, s.d.
- GATHERCOLE, P., LOWENTHAL, D. (Eds.) *The politics of the past*. London: Unwin Hyman, 1990.
- GIBBON, Edward. *The Empire of Rome (AD 98-180)*. London: Phoenix, s.d.
- GILLIS, John R. Memory and identity: the history of a relationship. In: GILLIS, John R. *Commemorations: the politics of national identity*. Princeton: Princeton University Press, 1994. p.3-24.

- GODDARD, Victoria A., LLOBERA, Joseph, SHORE, Cris (Eds.) *The Anthropology of Europe: identities and boundaries in conflict*. Oxford: Berg, 1994.
- GRISWALD, Charles L. The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: philosophical thoughts on political iconography. In: MITCHELL, W.J.T. (Ed.) *Art and the public space*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p.79-111.
- HARVEY, Penelope. *Hybrids of modernity: Anthropology, the nation state and the Universal Exhibition*. London: Routledge, 1996.
- HOBSBAWM, Eric J. L'historien entre la quête d'une universalité et la quête d'identité, *Diogenes*, Paris, n.168, p.52-66, out./dez.1994.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O atual e o inatual em Leopold Von Ranke. In: RANKE, Leopold von. *História*. Tradução por Trude von Laschan Solstein. São Paulo: Ática, 1979. (Grandes Cientistas Sociais, 8).
- HOWE, Barbara J., KEMP, Emory L. (Eds.). *Public History: an introduction*. Malabar: Krieger Publ., 1988.
- HUYSEN, Andreas. Escapar de la amnesia. El museo como medio de masa, *El Paseante*, Madrid, v. 23-25, p. 56-79, 1995.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do social*. Tradução por Márcia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Die Welt als Museum*. Berlin: Merve Verlag, 1987. Trad. alemão.
- JOHNSTON, William M. *Post-modernisme et bimillénaire: le culte des anniversaires dans la culture contemporaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992. Trad. francês.
- KAPLAN, Flora E.S. (Ed.) *Museum and the making of "ourselves": the role of objects in national identity*. Leicester: Leicester University Press, 1994.
- KARP, Ivan, LAVINE, Stephen D. (Eds.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington: The Smithsonian Institution Press, 1991.
- LAYTON, R. (Ed.) *Who needs the past? Indigenous values and Archaeology*. London: Unwin Hyman, 1989.
- LEFFLER, Phyllis K., BRENT, Joseph. (Eds.). *Public History readings*. Malabar: Krieger Publ., 1992.
- LOWENTHAL, David. Remembering to forget, *Museums Journal*, London. v. 93, p.20-22, June 1993.
- MACDONALD, G.F. El futuro de los museos en la comunidad mundial, *Museum*, Paris, v.39, n.3, p.209-216, 1987.

- MCBRYDE, Isabel (Ed.) *Who owns the past?* Melbourne: Oxford University Press, 1985.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História. In: *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1991, p.25-29.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/USP*, São Paulo, v.34, p. 9-24, 1992.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento), *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, São Paulo, n.sér., v.1, p.207-222, 1993.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A pesquisa fora da universidade: patrimônio cultural, arqueologia e museus. In: IANCSÓ, István (Org.) *Humanidades, pesquisa, universidade*. São Paulo: Comissão de Pesquisa da FFLCH-USP, 1996, p.91-103.
- MESSENGER, Phyllis M. (Ed.) *The ethics of collecting cultural property: whose culture, whose property?* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.
- OLIVEIRA, Adélia E. de, HAMÚ, Denise (Orgs.) *Ciência Kayapó: alternativas contra a destruição*. Belém: Museu Paraense "Emílio Goeldi", 1992.
- ONG, Walter S. Writing is a technology that restructures thought. In: BAUMANN, Gerd (Ed.) *The written word*. Literacy in transition. Oxford: Clarendon Press, 1986, p.23-48.
- PAGDEN, A. *European encounters with the new world: from Renaissance to Romanticism*. Yale: Yale University Press, 1993.
- POMIAN, Krzysztof. Musée, nation, musée national, *Le Débat*, Paris, v.65, p.166-175, mai/août. 1991.
- PELOSSE, V. Yougoslavie: le mémorial de Josip Broz Tito. In: BROSSAT, A., COMBE, S., POTEL, J.-Y. et al. (Dirs.) *À l'Est, la mémoire retrouvée*. Paris: La Découverte, 1990.
- RANCIÈRE, J. *Os nomes da História: um ensaio de poética do saber*. Tradução por Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.
- RODRIGUES, José Honório. *A pesquisa histórica no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- RUSSO, David J. *Clio confused: troubling aspects of historical study from the perspective of U.S. History*. Westport: Greenwood Press, 1995.
- SCHLERETH, Thomas J. History museums and material culture. In: LEON, Warren, ROSENZWEIG, Roy (Eds.) *History museums in the United States: a critical assessment*. Urbana: University of Illinois Press, 1989. p.294-320.

- SCHLERETH, Thomas J. *Cultural History and material culture: everyday life, landscapes, museums*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.
- SIMINONESCU, P., PADIOU, H. Roumanie: comment le Musée National de Bucarest racontait l'Histoire. In: BROSSAT, A., COMBE, S. POTEL, J.-Y., SZUREK, J.Ch. (Dirs.) *À l'Est, la mémoire retrouvée*. Paris: La Découverte, 1990.
- SOLINGER, Janet W. (Ed.) *Museums and universities: new paths for continuing education*. New York: Macmillan, 1990.
- STONE, Peter G., MOLYNEAUX, Brian L. (Eds.) *The presented past: heritage, museums and education*. London: Routledge, 1994.
- SUANO, Marlene. Museus históricos: quando teremos um?, *CJ/Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 19, p.121-3, 1978.
- TRASK, David F POMEROY III, Robert W. (Eds.) *The craft of Public History: an annotated select bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1983.
- UCKO, Peter J. Museums and sites. Cultures of the past within education: Zimbabwe some ten years on. In: STONE, Peter, MOLYNEAUX, Brian L. (Eds.) *The presented past*. Heritage, museums and education. London: Routledge, 1994: p.237-282.
- VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard, 1936.
- WALLACE, Mike. The virtual past: media and History museums. In: *Mickey Mouse History and other essays on American memory*. Philadelphia: Temple University Press, 1996. p. 101-114.
- WALLIS, Brian. Selling nations: international exhibitions and cultural diplomacy. In: SHERMAN, Daniel J., ROGOFF, Irit (Eds.) *Museum culture: History, discourse, spectacle*. London: Routledge, 1994. p.265-282.
- YOUNG, James E. The counter-monument: memory against itself in Germany today. In: MITCHELL, W.J.T. (Ed.) *Art and the public space*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p.49-78.

ESTUDOS DE  
CULTURA  
MATERIAL

