

# Tendências museográficas na Europa e América Latina

Cícero Antônio F. de Almeida

Brasil

Analisar as práticas museográficas no Brasil, de forma a debater as convergências e as divergências que caracterizam o exercício da museografia no âmbito da Latino-América, conforme preconiza o programa do Quarto Seminário Permanente de Museologia na América Latina, é um desafio de grande fôlego. Basta lembrar que a história dos museus no Brasil está submersa na lógica da diversidade e da desigualdade de condições técnicas e econômicas entre as diversas regiões do país, na falta de equipes especializadas na maioria das instituições museais, dentre outras questões. Qualquer modelo simplista de análise tornar-se-ia, nestas condições, impreciso, e correria o risco de derivar em conclusões desviantes ou genéricas.

De uma forma geral, a trajetória de uma museografia brasileira, bem como das tendências que se sobressaem na atualidade, ainda

precisa ser objeto de estudo mais aprofundado. Pouquíssimos trabalhos foram realizados neste âmbito, e somente nos últimos anos o tema tem sido abordado em encontros especializados.

Por outro lado, devemos ressaltar que o conceito de museografia (no Brasil o termo tem perdido espaço para a expressão “expografia”, de tradição anglo-saxônica) envolve um complexo de atividades e conhecimentos, que estão em permanente adaptação às novas realidades, na medida em que as próprias práticas de conservação e de valorização do patrimônio musealizado sofreram profundas alterações nas últimas décadas. A complexidade de análise também advém da multiplicidade de questões que envolvem a essência da museografia, como a necessidade de proteção física e preservação dos acervos dos potenciais riscos, a adaptação aos espaços arquitetônicos e aos discursos expositivos, dentre outras.

A própria noção de exposição em museus sofreu profundas alterações, especialmente se considerarmos que a própria presença de um público visitante não era tratada como fator essencial e indispensável para as instituições museais durante todo o século XIX e até as primeiras décadas do século XX no Brasil. Visitar um museu era tarefa para especialistas, iniciados, razão pela qual as salas de exposições mais pareciam laboratórios e gabinetes de estudo, sem qualquer preocupação de natureza comunicacional. Foram as grandes rupturas de paradigma registradas basicamente a partir da segunda metade do século XX que contribuíram para uma nova concepção de museu, destacando sua função social, que acabaram por modificar a imagem de lugar das “coisas velhas”, das vitrines “empoeiradas”, para um território promotor e instigador de novas idéias, de novas percepções. Os museus são atualmente instituições sintonizadas com a contemporaneidade, talvez um dos principais territórios simbólicos do mundo ocidental. Nos museus estão configuradas questões típicas da modernidade, como o direito à informação e à memória, situação bastante diferente do panorama dos espaços sonolentos, frios e distantes, dos objetos “encantados” que não podem ser tocados. Pelo menos assim acreditamos.

Ainda que o termo museografia venha sendo empregado desde o século XVIII, como conjunto de ações práticas necessárias à administração de uma coleção de museu, como inventário e conservação, sua difusão enquanto “disciplina voltada ao aprimoramento do processo de comunicação nos museus, viabilizando a fruição dos bens culturais numa perspectiva de

educação permanente, respeitando e valorizando as realidades socioculturais específicas do meio onde está inserido”<sup>194</sup> é bastante recente.

Portanto, para o desenvolvimento das idéias propostas, optei pela noção de “cenários”, ou seja, conjunturas que podem traduzir melhor os momentos e situações significativas para a compreensão de como a museografia se constituiu e ainda se constitui no Brasil.

Certamente outras tantas questões concernentes às práticas museográficas no Brasil serão esquecidas neste exercício. Para orientar os debates, lembro que os primeiros cinco cenários estão localizados no tempo e no espaço, e servem aqui para contribuir na construção de um amplo panorama da museografia brasileira. Os demais podem ser considerados de longa duração, que traduzem a atualidade do debate. Conforme ficará indicado no cenário 6, podemos considerar que foi no contexto dos anos de 1960 e 1970 que se implantou, de maneira clara e objetiva, uma tradição museológica e museográfica em nosso país, cujas matrizes podem ser sentidas no cenário atual. Os cinco últimos cenários, portanto, servem de reflexão sobre a contemporaneidade da questão, pois tratam de elementos atualmente essenciais: a criação dos museus de antropologia e etnografia nos anos de 1970, a influência direta dos processos de redemocratização política do país após meados dos anos de 1980, que levaram ao alargamento da noção de patrimônio cultural e ao conseqüente surgi-

194 Almeida, Cícero Antônio Fonseca de, “Apresentação”. (1997: V), in “Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural”, Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Organização dos Estados Americanos.

mento de movimentos sociais no cenário museológico, a exagerada “teatralização” arquitetônica das novas estruturas museais a partir dos anos de 1990, tributárias da necessidade de massificação das atividades culturais e de reformatação dos espaços urbanos, e as novas tecnologias de informação alterando as formas de comunicação na contemporaneidade.

Compreender a trajetória das práticas museográficas, de suas rupturas e permanências, faz parte do complexo entendimento da própria história dos museus, o que mostra o tamanho do desafio desta mesa. Todos, no entanto, são partes de um quebra-cabeça sobre o tema. Espero, com isso, tornar o debate mais ágil e compreensível.

## 1º CENÁRIO

### AS EXPOSIÇÕES COMO UMA MERA EXTENSÃO DOS LABORATÓRIOS E GABINETES DE ESTUDO; O FENÔMENO DO MUSEU NA LATINO-AMÉRICA COMO TRANSPOSIÇÃO DOS MODELOS HEGEMÔNICOS EUROPEUS

Devemos recordar que o fenômeno de implantação dos primeiros museus no Brasil é resultado de uma operação de transposição dos modelos europeus, que perduraram no país até as primeiras décadas do século XX. Portanto, a análise de uma museografia brasileira nessas condições se confunde com a própria análise das relações de dependência e de subordinação no campo da museologia. Os museus, na condição de subprodutos desta relação de subordinação, se consolidaram como “cópias possíveis” do que se passava no Velho Mundo.

A criação dos primeiros museus brasileiros esteve diretamente relacionada com o projeto iluminista português de dotar as cidades da colônia dos requisitos indispensáveis a toda cidade-capital, síntese dos novos conceitos de progresso e de civilidade. Assim surgiu o Gabinete de História Natural do Rio de Janeiro<sup>195</sup>, aproximadamente entre 1779 e 1781. Também conhecido por “Casa dos Pássaros”, devido à grande quantidade de exemplares de aves “empalhadas”, o Gabinete era mais uma

<sup>195</sup> Sobre sua denominação foram encontradas várias versões, como Casa de História Natural, Museu de História Natural, além da popular “Casa dos Pássaros”. Estamos adotando a referência contida na documentação do vice-rei Luiz de Vasconcelos.

ferramenta incluída no rol do imaginário iluminista português, ao lado de jardins, parques, chafarizes e monumentos. Dentre suas missões estava a de enviar para o Museu de História Natural de Lisboa espécimes coletados no país, para a ampliação e diversificação da coleção daquela instituição.

A mudança da Família Real portuguesa para o Brasil, em 1808, foi um divisor de águas fundamental para o incremento das atividades intelectuais, artísticas e científicas no país. Dentre as primeiras iniciativas do Príncipe Regente português neste contexto podemos destacar a criação do Real Horto (1808), do Museu da Academia Militar (1810), e da Real Biblioteca (1810). Para a formação do acervo do novo museu da Academia Militar foi utilizada a coleção mineralógica adquirida na Alemanha, originariamente pertencente ao célebre mineralogista Werner, destinada aos alunos do curso de formação militar, além de algumas peças que teriam pertencido à Casa dos Pássaros, extinta em 1813.

Em 6 de junho de 1818, o Príncipe Regente d. João VI criou o Museu Real (atual Museu Nacional, no Rio de Janeiro), cujo objetivo era o de “propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, (...) que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes”. Mesmo sofrendo transformações sociais e políticas, verificadas principalmente após a declaração de Independência (1822) e, em especial, após o início do Segundo Reinado (1842-1889), o processo de criação de museus no Brasil ao longo do século XIX ainda permaneceu tributário dos últimos anos do período colonial.<sup>196</sup>

<sup>196</sup> Em 1862 foi criado o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano; em 1866 foi criada a Socie-

Os conceitos museográficos adotados nos primeiros museus brasileiros, portanto, estavam baseados na tradição dos museus europeus de história natural que, por sua vez, eram herdeiros da tradição nascida nos Gabinetes de Curiosidades, criados a partir do final do século XV. Como já referido acima, a preocupação com a visitação pública dos espaços museais não estava entre as prioridades das instituições, o que fazia das exposições uma mera extensão dos laboratórios de ciências naturais, organizadas a partir do uso de estantes-mapotecas-vitrines. Essas clássicas peças de mobiliário utilizadas em diversos países no período serviam, ao mesmo tempo, para armazenar espécimes de estudo, guardar livros e cadernos de anotação, e expor alguns poucos objetos, protegidos por vidros. Aliás, deve ser lembrado que o Museu Real só abriu suas portas ao público três após a sua criação.

dade Filomática, futuro Museu Paraense (1867), um dos mais importantes museus de história natural do país, ainda em funcionamento (atual Museu Goeldi); em 1874 o Museu Paranaense, criado como museu particular e entregue à administração da província em 1883; em 1876 foi criado o Museu de Mineralogia, ligado à Escola de Minas e, completando o cenário dos museus brasileiros no século XIX, no campo da história natural, temos o Museu Paulista, criado em 1895, estabelecido no edifício-monumento do Ipiranga, em São Paulo



Figura 1.  
Armários e vitrines  
do Museu Goeldi  
(Belém/PA), c. 1910.



Figura 2.  
Vitrines-armários utilizadas  
simultaneamente para  
a guarda do acervo  
e exposição. Museu  
Nacional (Rio de Janeiro),  
década de 1920.

## 2º CENÁRIO

### OS SALÕES DE BELAS ARTES E AS “EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS” NA GÊNESE DAS EXPOSIÇÕES DE CARÁTER PÚBLICO

No que concerne à criação dos primeiros museus de arte no Brasil, devemos ressaltar a importância da chegada ao país, em 1816, da Missão Artística Francesa, formada por artistas e artífices convidados por dom João VI para implantar um sistema de estudo de arte no Brasil. A pinacoteca da Academia, criada ainda em 1816, formada pelos núcleos trazidos pela Família Real e pela própria Missão, foi a primeira coleção pública de arte no Brasil, base do atual Museu Nacional de Belas Artes.

Os salões gerais de Belas Artes, organizados pela Academia Imperial de Belas Artes a partir de 1829, de caráter público, reuniam inicialmente artistas da própria academia, sendo posteriormente (a partir de 1840) abertos a artistas formados em outras escolas e ateliês. Tiveram uma forte influência na maneira como se começou a conceber as primeiras montagens de exposições de arte no Brasil. A boa afluência de público às exposições contribuiu para cultivar o gosto pelas exposições de arte. Os salões de artes e os museus parisienses foram referência tanto para a disposição das obras quanto para a formatação dos catálogos.

As grandes exposições universais, que ocorreram com frequência na segunda metade do século XIX, foram outro fator determinante na definição dos conceitos de montagem de exposições nos museus brasileiros, como de resto em todo o mundo. As exposições universais inseri-

ram definitivamente os modos tradicionais de expor no universo dos espetáculos de grande apelo público, destinados principalmente a valorizar as inovações tecnológicas advindas da Revolução Industrial. A Exposição Universal no “Palácio de Cristal”, em Londres (1851) foi, sem dúvida, um marco inicial nesta nova fase. A construção de um prédio especialmente destinado a abrigar os trabalhos da indústria de diversas nações, associada à necessidade de promover a venda de produtos, foi uma novidade do campo da comunicação com o público. O espaço expositivo, com toda sua intencional monumentalidade, e as novas formas de construir uma exposição —com preocupação centrada em suportes adequados aos objetos da indústria e nos textos explicativos dos produtos— influenciaram definitivamente o que poderíamos chamar de uma moderna museografia. As exposições universais elevaram o fenômeno das exposições a grandes eventos de comunicação de massa.



Figura 3.  
Vista de uma das salas  
do Salão de Artes  
de Paris, 1853.



Figura 4.  
No século XIX e início do  
século XX eram comuns  
as exposições e salões  
organizados em ateliês  
particulares, seguindo o  
rastro do sucesso dos salões  
parisienses. Na imagem  
vemos uma exposição  
no ateliê particular do  
pintor Pedro Alexandrino  
(década de 1910).

### 3º CENÁRIO

#### OS NOVOS TERRITÓRIOS DA AFIRMAÇÃO DAS IDENTIDADES NACIONAIS: O MUSEU A PRODUÇÃO DE DISCURSOS NACIONALISTAS

Ainda no século XIX os museus, a partir do nascimento dos recém-criados estados nacionais na Europa e nas Américas, começaram a se transformar em territórios da afirmação da identidade nacional, tão necessária à consolidação simbólica dos novos poderes instituídos. No Brasil este fenômeno se desenvolveu principalmente a partir da implantação do regime republicano (15/11/1889), sobretudo nos anos de 1920. Os objetos passam a cumprir um ritual de valor testemunhal, repletos de bravura heróica de militares, nobres e políticos, e os museus passam a se preocupar com a produção de discursos, alterando alguns princípios empregados nas instituições de história natural e de arte. As salas recebiam o nome dos principais personagens de referência, ou de batalhas vencidas, e mais pareciam santuários de adoração. Mesmo assim não se pode dizer que os museus estavam preocupados com o público, que continuava composto por um pequeno extrato social, especialmente no caso brasileiro, cuja sociedade manteve-se rigidamente estratificada até o final do Império, pois que contava com um grande contingente de escravos.

Com a implantação do regime republicano no Brasil, a idéia de criação de museus passou a ser impregnada pelos ideais de Progresso e de Instrução Pública, de “educação do povo”, e da construção simbólica do novo regi-

me, criado sem o clamor popular e carente de legitimidade. Esses valores se contrapunham à tradição museológica voltada à propagação dos conhecimentos de História Natural como caminho “civilizatório” e de unidade territorial, projeto seguido com afinco pelo regime monárquico. Mesmo nos museus que continuaram concentrados nas coleções de História Natural, houve uma ruptura no caráter enciclopédico, e uma valorização das peculiaridades das províncias onde estavam instalados, ou seja, uma “territorialização” dos museus, como um reflexo de um novo pacto federalista pós-republicano.

Os anos de 1920 e 1930 no Brasil marcaram a entrada definitiva dos museus no cenário das instituições constituidoras de um caráter nacional, ainda que, em certos casos, seguindo modelos e padrões de análise de nosso processo histórico criados a partir do olhar colonizador. Buscava-se, pela primeira vez no país, uma legítima “brasilidade”, que teve marcante influência na reformulação e criação de museus. A intelectualidade brasileira, que no final do século XIX mostrava pessimismo em relação às possibilidades nativas e seus grupos étnicos “inferiores”, como os afro-descendentes e índios, muito distantes de uma “raça superior” branca européia, começa a se enveredar por novas experiências nacionalistas, especialmente no campo da literatura, da música e das artes plásticas.

No entanto, o processo de afirmação de uma identidade nacional legítima foi objeto de disputas internas, e os museus serviram de cenários privilegiados, como o Museu Histórico Nacional, criado em 1922 —considerado o primeiro museu dedicado inteiramente à história no Brasil—, que se baseava na tradição do Im-



pério e de sua gente nobre, e o Museu Paulista, criado no final do século XIX como um museu de história natural, mas que foi se “historicizando” ao longo dos anos de 1920 e 1930, com o objetivo de reforçar o papel das elites paulista na construção nacional. Ao longo das duas décadas seguintes diversos museus de história regional foram criados, sempre buscando legitimar grupos sociais locais e ressaltar sua contribuição para a história nacional.

Figura 5.  
Sala dedicada ao Reinado de D. Pedro I no Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro), década de 1930.



Figura 6.  
O Salão de Honra do Museu Paulista (São Paulo) na década de 1930, com destaque para a pintura de Pedro Américo “Independência ou Morte”, executada em 1888.

## 4º CENÁRIO

### A “DESCOBERTA” DA FUNÇÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS E SEUS REFLEXOS NAS EXPOSIÇÕES

Ainda que refratários a grandes mudanças, os museus brasileiros começaram nos anos de 1920 e 1930 um lento movimento que procurava valorizar o caráter pedagógico das exposições, incentivando especialmente a visita de grupos de estudantes. Alguns especialistas brasileiros conheceram de perto as experiências norte-americanas no campo, e introduziram a novidade em seus museus, o que obrigou uma alteração nos conceitos formais de exposição, que agora deveriam adotar uma nova postura no que concernia à linguagem e à forma de apresentar os objetos, quebrando o rigor das explicações científicas —típicas dos primeiros museus de história natural— e substituindo-as por textos didáticos, acompanhados de imagens e quadros explicativos. São realizadas com mais frequência visitas orientadas nas mostras dos museus. Este movimento só vai se firmar no Brasil nos anos de 1950, que teve como marco o Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus (1958).

Uma das especialistas brasileiras que entrou em contato com a experiência norte-americana foi Bertha Lutz, cientista e principal ativista do movimento feminista no Brasil, à época atuando no setor de Botânica do Museu Nacional. Em sua terceira viagem aos Estados Unidos, no ano de 1932, conheceu o funcionamento dos departamentos e serviços educativos mantidos pelos museus norte-americanos, e

escreveu um extenso relatório de viagem, onde ressaltava com entusiasmo a “teoria nova do museu”, que se consolidou ao longo das duas primeiras décadas do século XX, influência direta do pensamento de William Flower, diretor do Departamento de História Natural do Museu Britânico entre 1884 e 1898. O conceito não era corrente no Brasil, restrito a pequenos círculos de profissionais. No capítulo “A evolução do museu”, Bertha assim resumiu esse conjunto de mudanças: “na realidade, até as últimas décadas, os museus tinham descurado um tanto o aspecto popular de sua função educativa. (...) As coleções eram organizadas de modo a facilitar as investigações científicas, não obstante a aridez desta modalidade de exposição. Por grande favor admitia-se o público a percorrer as salas e ler os rótulos anexados aos espécimes (...), e nos museus de arte, ao nome do autor da obra, sua data de nascimento e de morte. Agora não é mais assim. O museu contemporâneo está começando a adquirir consciência de seu papel de esclarecedor da massa do povo e a envidar todos os esforços nesse sentido”.<sup>197</sup>

197 Lutz, Bertha Maria Julia.(2008: 31), *A função educativa dos museus*; Organizadores: Guilherme Gantois de Miranda, Maria José Veloso da Costa Santos, Sílvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca, Rio de Janeiro, Museu Nacional, Niterói, Muraquitã.



Figura 7.  
Imagem extraída do  
relatório de viagem  
de Bertha Lutz aos  
Estados Unidos, onde  
aparece um grupo de  
estudantes no Brooklyn  
Children's Museum.

## 5º CENÁRIO

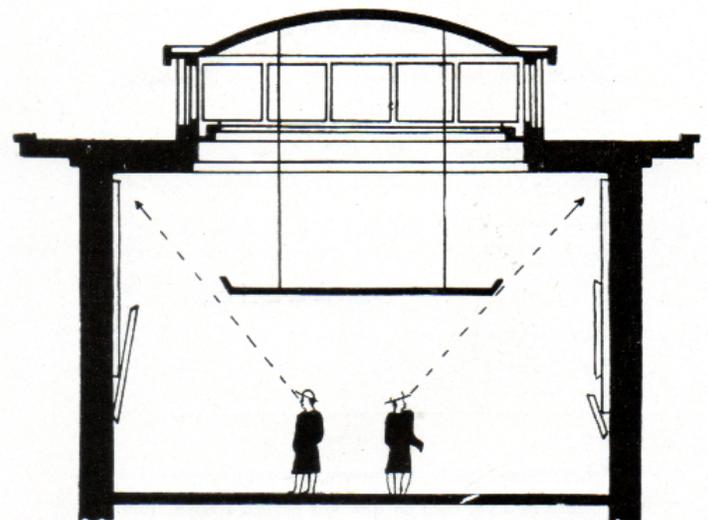
### A IMPLANTAÇÃO DA FORMAÇÃO EM MUSEOLOGIA NO BRASIL E O INÍCIO DE UMA MUSEOGRAFIA “ERUDITA”

A primeira formação em Museologia no Brasil começou através da criação do “Curso Técnico de Museus”, em 1932, vinculado ao Museu Histórico Nacional. Criado pelo diretor do Museu, Gustavo Barroso, o curso tinha uma disciplina central, chamada “Técnica de Museus”, dividida em cinco grandes áreas: organização, arrumação, catalogação, restauração e classificação de objetos. O Curso de Museus influenciou fortemente as primeiras gerações de museólogos brasileiros, e estava baseado na tradição museológica francesa. Em 1945, Barroso escreveu o livro “Introdução à Técnica de Museus”, e vale citar as definições acerca de Museologia e Museografia encontradas na Introdução do livro: “chama-se Museologia o estudo científico de tudo o que se refere aos museus, no sentido de organizá-los, dirigi-los, classificar e restauração os seus objetos. O termo é recente e resultou dos trabalhos técnicos realizados nos últimos decênios sobre a matéria. A Museologia abarca âmbito mais vasto que a Museografia, que dela faz parte, pois é natural que a simples descrição dos Museus se enquadre nas fronteiras da Ciência dos Museus. Museólogo, portanto, é o técnico ou entendido em Museus”.

Barroso dedicou parte do 1º volume de sua obra, “Parte Geral e Parte Básica”, a apontar princípios de montagem de exposições, cujos elementos fundamentais estavam centra-

dos no chamado “efeito estético dos próprios objetos”, “efeito estético de sua colocação”, “facilidade de visão e exame pelo público”, “boa e clara etiquetagem” e “defesa dos mesmos contra descuidos de visitantes e roubos”, além de condições de natureza pessoal, como “bom gosto”, “erudição”, dentre outras.

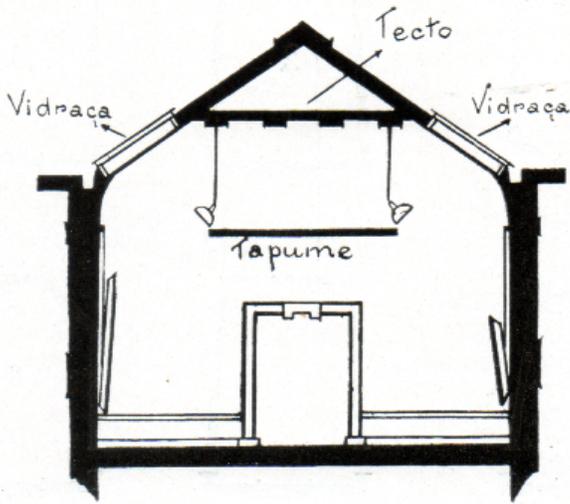
Barroso cita diversos museus europeus, e alguns norte-americanos, que serviram de exemplo na montagem do Museu Histórico Nacional, e apresenta um conjunto de fotografias de referência sobre criação de vitrines, distribuição de objetos pelas salas, uso de iluminação natural e artificial etc.



Iluminação por meio de claraboia, com vidros verticais poligonais, no Museu das Colônias, de Paris, sistema Laprade.

## 6º CENÁRIO

### ANOS 60 E 70: RUPTURAS, INOVAÇÕES E O NASCIMENTO DE UMA MUSEOLOGIA E DE UMA MUSEOGRAFIA BRASILEIRA



Dispositivos de iluminação direta por cima, com difusores, sistema Fortuny.

Figura 8.  
Página do livro "Introdução à Técnica de Museus", de Gustavo Barroso (1945), com desenho esquemático sobre o uso de iluminação natural em museus.

Nas décadas de 1960 e 1970 o modelo "renascentista" de museus, ainda sobrevivente, passou a ser contestado. Como paradigma de mudança temos o conceito de "Museu Integral", preocupado com a totalidade dos problemas da sociedade e com a inserção crescente da diversidade das expressões culturais, difundido na chamada "Mesa Redonda de Santiago do Chile" (1972).

A preocupação da Museologia começa a deslocar-se do "objeto" para o "sujeito" e a sociedade a qual ele pertence, valorizando a cultura não apenas entendida como traço de erudição, mas como marca da trajetória humana, transformação contínua da realidade, registro eloqüente de identidade dos povos. Novidades que alteraram profundamente os conceitos das exposições.

O papel exercido pelo pensamento de educador brasileiro Paulo Freire nas novas experiências de museus no período foi marcante, através do conceito de "conscientização", da transformação do homem-objeto em homem-sujeito, como assinalou Hugues de Varine em 1979, na época em que exercia a direção do Conselho Internacional dos Museus. Varine formulou uma das metáforas mais importantes na mudança de paradigma dos museus no final da década de 1970: "o museu como finalidade, o museu como objetivo, é a universidade popular, a universidade para o povo através dos objetos. O que numa universidade normal

é a linguagem das palavras e em última instância a linguagem dos sinais escritos, no caso do museu converte-se em linguagem dos objetos, do concreto”.<sup>198</sup>

A década de 1970 marca a definitiva valorização dos museus de antropologia e etnografia no Brasil, um ponto importantíssimo para o nascimento de uma museologia brasileira. Surge um novo e estimulante desafio museográfico: valorizar um rico e complexo acervo ligado às tradições de diversos segmentos sociais até então “invisíveis” nos grandes museus. O Museu do Homem do Nordeste, criado em 1979, no âmbito da Fundação Joaquim Nabuco (Recife), é um exemplo desta fase. A criação da Fundação, sob a idealização do antropólogo Gilberto Freyre, trazia em sua origem uma preocupação centrada na realidade socioeconômica das regiões norte e nordeste do país, e previa a criação de um “museu de etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira”.<sup>199</sup> A idealização do Museu do Homem do Nordeste teve inspiração direta na experiência do Museu do Homem de Paris, a despeito da crítica que se fazia de seu excessivo “eurocentrismo”. A montagem da exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste foi entregue ao designer Aloísio Magalhães, um dos principais intelectuais brasileiros ligados ao universo do patrimônio cultural, criador do Centro Nacional de Referência Cultural e da Fundação Nacional Pró-memória.

198 Varine-Bohan, Hugues de (1979: 19), *Os museus no mundo*, Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil.

199 O Museu do Homem do Nordeste (2000: 5), São Paulo, Banco Safra.

Aproveito para fazer uma citação importante, e não apenas por estar na Cidade do México. As mudanças ocorridas na Museologia e na Museografia mexicana nos anos de 1970 e 1980 influenciaram o pensamento museológico em nosso país. Alguns exemplos foram disseminados entre os profissionais brasileiros, como a nova proposta conceitual e museográfica do Museu Nacional de Antropologia e a disseminação dos museus comunitários. Podemos arriscar dizer que foi inaugurada nos anos de 1970 não apenas uma museografia brasileira, mas também uma museografia latino-americana.

Também influenciaram novas posturas na Museologia brasileira os exemplos verificados em países como o Canadá, especialmente com o Museu da Civilização (Quebec) e o Museu de Antropologia e História (Montreal), cuja museografia trazia elementos de emoção, tão simpáticos ao nosso visitante. A reformulação da exposição de longa duração do Museu de Folclore na década de 1980 também é um bom exemplo do período, cuja linha conceitual focalizava o homem brasileiro através dos aspectos da vida em sociedade, o que implicou em grandes mudanças no fazer museográfico. O uso de vitrines foi praticamente abolido, as ambientações dominavam o ambiente de exposição de forma a simular os contextos de uso original dos objetos. Mais uma vez a opção por “tocar” na emoção do visitante foi privilegiada. Aqui lembramos o papel da designer Gisela Magalhães, uma das especialistas que maior influência na museografia brasileira nos anos seguintes. A concepção do Museu de Folclore teve estreitos laços com o projeto implantado no Museu de Artes e Tradições Populares de Paris.

Como conseqüência direta da valorização dos museus antropológicos e etnográficos, começam a ser valorizados nos museus brasileiros temas ligados ao imaginário popular no campo das artes, ciências, religião, lazer etc. A museografia ganha força nesta tipologia de museu, através do despojamento das montagens, do uso de materiais alternativos, do recurso da policromia etc., facilitados pelos temas recortados, que estavam mais próximos do dia-a-dia do público. Surgem os primeiros especialistas em museografia no país, oriundos da formação de programação visual e arquitetura, que começam a trabalhar nos museus públicos. Estes se dedicam exclusivamente às

atividades museográficas, trabalho que era, até então, uma simples extensão da conceituação das exposições, com uso das chamadas regras de “bom gosto”.

O recém-criado Museu de Artes e Ofícios também está impregnado destas características. Seu acervo trata do universo do trabalho e dos antigos ofícios, tema até então pouco trabalhado, tratado de forma a integrar a dinâmica discursiva que mistura objetos originais, cópias, reconstituições, além do emprego de multimídia. Para abrigar o Museu foi restaurada a antiga estação ferroviária da cidade de Belo Horizonte, e o Museu serviu de elemento de remodelação urbana e valorização da região central da cidade, bastante degradado após a diminuição drástica da circulação de trens. Mas devemos esclarecer que o projeto foi entregue ao museógrafo francês Pierre Catel.

Também podemos citar neste cenário, como exemplos para discussão, o Museu do Círio de Nazaré (Belém), que trata de uma das maiores festas religiosas do país, o Museu do Futebol (São Paulo) e o Museu da Língua Portuguesa (São Paulo).



Figura 9.  
Sala dedicada às feiras e aos mercados populares, do Museu de Folclore Edison Carneiro (Rio de Janeiro), na década de 1990.



Figura 10.  
Vitrine do Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro) contendo objetos diversos relacionados à religiosidade em Minas Gerais no século XVIII (1995).

## 7º CENÁRIO

### A REDEMOCRATIZAÇÃO E O ALARGAMENTO DA NOÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL NA VIDA DOS MUSEUS BRASILEIROS

As exposições nos museus de história, ainda baseadas na lógica celebrativa implantada nos anos de afirmação nacionalista, tese reforçada pelos governos militares desde o golpe de estado de 1964, passam por grandes transformações no início da década de 1980. Aliada a uma nova concepção de análise do fenômeno histórico – onde predominam os “tempos” ou “conjunturas”, em substituição ao registro linear cronológico – as exposições de história também incorporam as ambientações cenográficas, os acervos “operacionais”, as vitrines “aquários”, dentre outras modalidades. O Museu Histórico Nacional volta ao cenário como exemplo desta mudança de conceito de museografia aplicada a museus de história. Devemos também relacionar as mudanças nos museus de história com o desgaste do regime autoritário no Brasil em meados dos anos de 1980, que propiciou uma alteração de atuação dos órgãos responsáveis pelas políticas públicas de preservação, e o alargamento dos conceitos de patrimônio cultural. Um novo diálogo começava a ser travado no Brasil no campo da preservação. Uma nova liberdade também começava a deixar suas marcas no desenho formal das exposições.

Neste período são reconhecidas novas categorias de bens “patrimoniáveis”, que recebem a chancela do tombamento,<sup>200</sup> situação

que vai ter reflexo na atuação dos museus. Passam a ser protegidos pelo Estado Brasileiro bens “recentes” ligados à industrialização (fábricas e vilas operárias), ao comércio (mercados), aos meios de transporte, ao abastecimento, ao lazer (cinemas, teatros, estádios de futebol), às ciências e à medicina, bem como os bens oriundos das correntes migratórias (alemã, japonesa e italiana) e de etnias variadas (indígenas e afro-descendentes). Fica, portanto, explícita uma relação entre democratização e novos conceitos de patrimônio e aumento da participação da sociedade.

200 Expressão que se utiliza no Brasil para identificar os bens protegidos legalmente pelos órgãos públicos de proteção ao patrimônio cultural, a partir do Decreto-Lei 25, de 1937, que instituiu o tombamento no Brasil.



Figura 11.  
Reconstituição de um  
armazém dito de “secos  
e molhados” comum  
nas pequenas cidades  
brasileiras no Museu  
de Artes e Ofícios  
(Belo Horizonte).



Figura 12.  
Diorama representação  
a tradição da pesca dos  
primeiros japoneses  
residentes no Brasil, do  
Museu da Imigração  
Japonesa (São Paulo).

## 8º CENÁRIO

### OS MUSEUS COMO OBJETO DE DESEJO DA ARQUITETURA MODERNA E NOVOS “TEATROS DA CONSCIÊNCIA”

Desde meados dos anos de 1930 que os museus se transformaram em objetos de desejo da moderna arquitetura. Uma variedade de tipologias marcaria daí por diante os museus em todo o mundo, desde o Guggenheim em New York, projeto inovador de F. L. Wright, com sua galeria contínua em espiral descendente, até o surpreendente edifício multifacetado do Museu Quai Branly, de J. Nouvel. No Brasil, os exemplos iniciais foram o Museu de Arte de São Paulo (1947) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949).

Na década de 1990 surgem museus que podem ser chamados de “novos teatros da consciência”, como os de Robben Island (uma antiga prisão política na África do Sul), do Holocausto em Washington e o Museu Judeu em Berlim. Segundo Michael Kimmelman, “servem de memoriais para o sofrimento, lugares aonde vamos para contemplar nossos pecados e até mesmo derramar uma lágrima enquanto admiramos a arquitetura”.<sup>201</sup> Esse “teatro-museu” revalorizou a arquitetura como forma de expressão, levando, em certos casos, o prédio a se tornar o elemento central, em detrimento até mesmo da existência de coleções. A preocupação com o acervo passou a ser resolvida através de empréstimos temporários ou mesmo aluguel de

objetos. Arquitetos e curadores ocupam lugar de destaque no novo cenário museográfico.

Vale lembrar que o modernismo na arquitetura brasileira foi formalmente inaugurado com o projeto do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, cujo risco original foi entregue a Le Corbusier, e o projeto desenvolvido pelos principais nomes da nova arquitetura, especialmente Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Reidy. O edifício é considerado um marco no estabelecimento da arquitetura moderna brasileira, e sua construção ocorreu entre 1936 e 1945.

Prédio e exposições passaram, em alguns casos, a manter uma relação de simbiose. Um caso exemplar está ligado ao novo espaço expositivo do Museu de Arte de São Paulo, criado pela arquiteta Lina Bo Bardi, também encarregada do projeto da nova sede do Museu, inaugurada em 1968. Lina concebeu a exposição do MASP a partir do uso preponderante do concreto e do vidro. Usando a liberdade que o espaço permitia, Lina distribuiu o acervo pela sala de exposição sem o uso de divisórias, e criou um sistema de fixação dos quadros utilizando uma base rígida de concreto completada por uma lâmina de vidro.

Nos últimos quinze anos no Brasil um conjunto de novos prédios foi construído para abrigar museus, muitas vezes sem mesmo a existência de coleções, o que reforça as questões apontadas acima. Podemos citar o Museu Brasileiro da Escultura (1995, São Paulo), o Museu de Arte Contemporânea (1996, Niterói), o Museu Oscar Niemeyer (2002, Curitiba), o Museu Iberê Camargo (2008, Porto Alegre), e a Galeria Adriana Varejão (2008, Brumadinho). A proximidade da Copa do Mundo de Futebol, e

201 Kimmelman, Michael, (2001), “O futuro dos museus no século 21”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set.

da Olimpíada de 2016, transformou a cidade do Rio num canteiro de “obras museológicas”, seguindo a velha tradição de que os museus emprestam “capital simbólico” às cidades. Podemos citar pelo menos quatro grandes projetos: Museu do Meio Ambiente, Museu da Imagem e do Som, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã, este último entregue a Santiago Calatrava.



Figura 13.  
Museografia criada por Lina Bo Bardi no Museu de Arte de São Paulo, integrando os materiais das vitrines à arquitetura do prédio, como o vidro e o concreto armado (1968).

## 9º CENÁRIO

### AS NOVAS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO NOS MUSEUS

No final dos anos de 1980 começa a surgir o emprego de novas tecnologias a serviço das linguagens museais. Devemos lembrar que as primeiras utilizações de multimídias em exposições (ou seja, a interação de vários meios, especialmente imagens, textos, vídeos e sons) vêm de antes da utilização da informática. Começou com o audiovisual e as sonorizações. Depois o CD-ROM, que era uma mídia lida apenas na memória dos computadores (*read only memory*). Depois o CD interativo, ainda com capacidade restrita de informações.

A multimídia nas exposições será um fenômeno bastante intenso já no início do atual século, graças ao novo corolário de possibilidades tecnológicas que surgiram no limiar do milênio, impensáveis até bem pouco tempo. Creio que ainda estamos num processo de adaptação a esta nova realidade, e não temos, no momento, distanciamento necessário para dimensionar o real impacto das novas tecnologias nos museus. Podemos, entretanto, considerar, a despeito dos custos de implantação e de manutenção, que os novos recursos tecnológicos de informação e mediação são uma tendência forte, com alguns exemplos referenciais: o Museu da Língua Portuguesa e, mais recentemente, o Museu do Futebol. Estes projetos, em sua maioria, são entregues a museógrafos que “assinam” o projeto, ao lado dos curadores científicos. Esses são os personagens de destaque da recente museografia brasileira.



Figura 14.  
Interior do Museu da  
Língua Portuguesa  
(São Paulo), onde  
podemos notar as vitrines  
conjugadas à terminais  
interativos de consulta.

## 10º CENÁRIO

### MUSEUS E MOVIMENTOS SOCIAIS E SURGIMENTO DE UMA MUSEOGRAFIA “ESPONTÂNEA”

Outro fenômeno mais recente no Brasil refere-se ao surgimento de iniciativas espontâneas de criação de novos museus, nascidos a partir da articulação de movimentos populares organizados, não mais conduzidas unicamente pelos poderes públicos. Uma explicação para tal fenômeno é que os museus passaram a ser percebidos e reivindicados como um direito essencial (até então negado à maioria), como um espaço contemporâneo de participação e de reação. A Política Nacional de Museus, adotada pelo Governo Federal a partir de 2003, reconheceu e fortaleceu essas iniciativas, com diversos programas específicos, como os Pontos de Memória.

Uma museografia “espontânea” começa a ser identificada, que busca estimular o público a (re)conhecer e valorizar objetos que, em sua maioria, provém de seu próprio dia-a-dia, que estão em suas casas, e que se apresentam com o despojamento necessário. Os museógrafos dessa nova concepção são, em grande maioria, oriundos dos próprios movimentos sociais, auxiliados por especialistas.

Um exemplo deste novo momento é o Museu da Maré, criado com o sentido de preservar e divulgar a história das comunidades que vivem no bairro da Maré, na cidade do Rio de Janeiro.



Figura 15. Reconstituição de uma palafita (casa construída sobre rios e terrenos alagadiços, sobre estacas) do Museu da Maré (Rio de Janeiro). Trata-se de uma referência aos primeiros modelos de habitação da região.



Figura 16.  
Interior da palafita do  
Museu da Maré, com  
objetos típicos dos  
primeiros habitantes  
da região, doados por  
moradores a partir de um  
trabalho de mobilização  
promovido pelos  
gestores do Museu.