

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

RAQUEL LUISE PRET COELHO

VER É CONHECER: O PROCESSO DE REVITALIZAÇÃO DO MUSEU
HISTÓRICO NACIONAL (1982-1989)

RIO DE JANEIRO

2010

RAQUEL LUISE PRET COELHO

**VER É CONHECER: O PROCESSO DE REVITALIZAÇÃO DO MUSEU
HISTÓRICO NACIONAL (1982-1989)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Memória Social.

Orientadora: Professora Doutora Vera Dodebei

RIO DE JANEIRO

2010

RAQUEL LUISE PRET COELHO

**VER É CONHECER: O PROCESSO DE REVITALIZAÇÃO DO MUSEU
HISTÓRICO NACIONAL (1982-1989)**

Aprovado em : -----/-----/-----

BANCA EXAMINADORA

Projeto de Qualificação e Dissertação de Mestrado

**Prof.^a Dr.^a Vera Dodebei - Orientadora
UNIRIO**

**Prof.^a Dr.^a Regina Abreu
UNIRIO**

**Prof. Dr. José Neves Bittencourt
IPHAN**

À Maria Noemia, Raphael, Jair, Zenir e Wanilúcia

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, aos meus amigos, à minha família sem os quais o início desse caminho não seria possível. A minha mãe Maria Noemia com seus sábios conselhos, ao meu irmão Raphael Luiz e seus envios eletrônicos de meus arquivos que muito ajudaram a produção dessa dissertação em lugares diversos, a Wanilúcia Lyrio por todo o companherismo. Ao meu pai Jair Cosme pela paciência nos encontros adiados. Agradeço imensamente a minha orientadora, a professora Vera Dodebei, que fez junto comigo essa caminhada, apontando possíveis trajetos e sempre me trazendo à realidade novamente. Ao professor José Neves Bittencourt pelas sugestões, por ser o primeiro a acreditar na concretização desse trabalho e em minha carreira profissional. Todo o meu reconhecimento as minhas amigas Inês Gouveia e Aline Magalhães pelas dicas, idéias e palpites não somente durante esses dois anos, mas na trajetória profissional onde nossos caminhos sempre se cruzam. Sou grata também a professora Regina Abreu que contribuiu imensamente com seu testemunho de agente do processo de revitalização e com o seu olhar antropológico sobre o tema. Sou infinitamente agradecida à professora Solange Godoy, ao professor Antonio Luiz Porto e Albuquerque e a Helena Ferrez por seus relatos sobre o processo de revitalização e por sua ajuda no preenchimento de algumas lacunas deixadas pelo silêncio das fontes escritas. Igualmente, agradeço a Maria de Jesus Pires, a Cotta do Registro e Controle de Acervo do MHN, a Elisabete Mendonça e Pedro dos Santos Junior do Arquivo Institucional, a Eliane Vieira da Silva chefe da Biblioteca, a Angela Cardoso Guedes, responsável pelo setor de Comunicação, a Anamaria Rego de Almeida e Jorge Cordeiro da Reserva Técnica, pessoas que viabilizaram toda pesquisa e sem as quais a confecção dessa dissertação não seria possível. Meus verdadeiros votos de gratidão também a atual diretora do Museu Histórico Nacional, Vera Tostes, e a Coordenadora Técnica, Ruth Beatriz Caldeira, por abrirem sempre as portas dessa instituição para a minha pesquisa, transformando-a em minha segunda casa. Por fim, agradeço aos demais amigos e colaboradores que cruzaram esse caminho com contribuições importantes e que, por ventura, não foram aqui mencionados pelos caprichos da memória.

Resumo

O presente trabalho aborda o processo de revitalização ocorrido no Museu Histórico Nacional entre os anos de 1982 e 1989, procurando analisar como as formas de aquisição, classificação e exibição foram ou não alteradas a partir de então. A configuração em que se encontrava a instituição, as ações e relações entre os agentes sociais envolvidos no processo tornaram-se pontos estratégicos importantes que ajudaram na compreensão da revitalização como um todo. O papel da memória na construção e consolidação da identidade da instituição também foi objeto de análise dessa dissertação.

Palavras-chave: revitalização, Museu Histórico Nacional, memória, classificação, exibição, coleção.

Abstract

This work talk about the revitalizing process at the Historic National Museum between the 1982 and 1989 years. We trying to analyze the forms of acquisition, classification and display after that. If had changes or not and how the things happened. Other important aspect is the social agents act in this process and the configuration wich the Historic National Museum had been envolved. The institutional memory and it influence in the identity formation own its another preoccupation in this monography.

Keywords: revitalization, the Historic National Museum, memory, classification, display, collection

Lista de Abreviaturas e Siglas

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

COPEC – Coordenadoria de Programas Educacionais e Culturais

COTTA – Coordenação de Tratamento Técnico de Acervo

DAC – Departamento de Assuntos Culturais

DCAT – Divisão de Capacitação e Aperfeiçoamento de Tratamento Técnico

DIDEC – Divisão de Difusão e Expansão Cultural

DPAEC – Divisão de Apoio Educacional e Cultural

FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos

FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória

IBCT – Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia

ICOM – International Council of Museums

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MHN – Museu Histórico Nacional

MinC – Ministério da Cultura

PAC – Programa de Ação Cultural

PCH – Programa das Cidades Históricas

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

1.1.	Nosso Percurso	8
1.2.	A Revitalização	11
1.3.	O Museu Histórico Nacional e algumas leituras	18
1.4.	Objetivos	21
1.5.	Categorias e Autores	22
1.6.	Índices e Indícios	26
1.7.	Organização	27

2. *VER É CONHECER*: AS NARRATIVAS EXPOGRÁFICAS E OS REGIMES DE HISTORICIDADE DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

2.1.	Museu Histórico Nacional e sua genealogia	31
2.2.	A exposição de 1924: entre heróis, relíquias e exemplos – a lógica do antiquariado.	35
2.3.	Circuito expositivo de 1969: só existe um caminho	45
2.4.	Módulos temáticos: a nova proposta do MHN, 1985	50

3. ADEUS AOS CONSERVADORES, BOAS-VINDAS AOS CURADORES: AS REDES SOCIAIS DO PROCESSO DE REVITALIZAÇÃO

4. ENTRE RUPTURAS E CONTINUIDADES: O LEGADO DA REVITALIZAÇÃO

4.1.	O Museu Histórico Nacional e suas relações com o Estado – do protecionismo ao abandono	
------	--	--

- 4.2. Estado, intelectuais e a indústria cultural – a configuração do processo de revitalização
- 4.3. Os agentes sociais da revitalização e o Museu Histórico Nacional: ruptura, reforma e continuísmos
- 4.4. Colecionismo, classificação e exibição na revitalização de si

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6. REFERÊNCIAS

7. ANEXOS

1. INTRODUÇÃO

Como afirma o poeta romântico alemão Johann Wolfgang Von Goethe *a escrita é mais um exercício de transpiração do que de inspiração*. (GOETHE, 1999, p. 116) Seguindo esta premissa, a introdução deste trabalho consiste em um mapeamento da pesquisa feita para a produção deste trabalho. Assim se apresenta tanto o projeto que norteou esta investigação, quanto as teses levantadas ao longo do exercício de cotejamento da bibliografia afinada com o tema e as fontes analisadas.

Portanto, o que aqui se apresenta são os passos, o “exercício de transpiração”, o desenvolvimento da produção de uma dissertação referente ao processo de revitalização pelo qual passou o Museu Histórico Nacional na década de oitenta. Como marco temporal para esta análise optou-se pelos anos entre 1982 e 1989. A escolha deu-se porque 1982 foi o ano da criação do Programa Nacional de Museus, criado para dar suporte aos museus brasileiros no sentido de viabilizar a sua revitalização e de onde saíram importantes agentes sociais que participaram do processo de revitalização do Museu Histórico Nacional e 1989 por ser o último ano da gestão da diretora Solange Godoy, principal agente de transformação desta instituição museal e por ser o ano da eleição do presidente da República Fernando Collor, governo que modificou completamente os rumos nos quais as instituições culturais estavam seguindo, caindo num completo ostracismo e abandono.

O mote deste trabalho encontra-se em perceber qual foi o impacto que o Museu Histórico Nacional sofreu sobre a sua forma de classificar e exhibir seus objetos a partir do processo de revitalização. Essa análise é importante, pois sendo essas as funções primeiras de um museu (classificar e expor), tais possíveis mudanças denotam a própria transformação da identidade da instituição.

A maneira em que o Museu Histórico Nacional passou a trabalhar com a memória exibida como *nacional* e com a própria memória de si, a partir da sua proposta de circuito expositivo de 1985, também é um ponto central nessa dissertação. A categoria memória transforma-se em um agente essencial no

processo de revitalização como esta dissertação procurará mostrar ao longo de seus capítulos.

1.1. Nosso Percurso

Quando ainda estagiária do Museu Histórico Nacional em 2002, um dos primeiros trabalhos propostos a mim foi desenvolver um projeto de educação patrimonial com base no circuito de longa duração do Museu, iniciando pelo então chamado módulo 2, *Colonização e Dependência*.

Orientada pelo historiador e pesquisador da casa, José Neves Bittencourt, e por uma bibliografia reflexiva sobre os saberes e fazeres dos museus, como os artigos de Ulpiano Bezerra de Meneses (1995, 2003), a pesquisa partiu do pressuposto que o Museu não poderia produzir outra história que não fosse a história de si mesmo.

O referido projeto de educação patrimonial da direção do museu tinha os ideais iluministas e universalistas de educar o visitante – principalmente o público escolar – a valorizar o patrimônio histórico e artístico nacional, especialmente o museu. Essa educação dar-se-ia a partir da desconstrução da concepção do museu como um lugar de salvaguarda dos objetos antigos, onde se encontra o passado intacto, silencioso e destinado à contemplação.

O museu deveria auxiliar aos estudantes a percebê-lo como ferramenta potencial de transformação social. Assim, seus objetos seriam representações da história brasileira, instrumentos de reflexão crítica do passado, potencialidades do desenvolvimento de ideais como a cidadania, a autonomia, igualdade social, etc. Ao museu caberia criar a cultura de valorização do patrimônio nacional – um legado que ficaria para outras gerações e que deveria ser preservado e estudado.

A visão crítica de Bittencourt sob estes ideais do projeto e a sua persistência na questão de que a única memória e história possível a um museu é a de si, levou-me a pesquisar sobre o referido circuito de longa duração para a montagem do projeto de educação patrimonial. Infelizmente, por uma série de percalços – aposentadoria, transferência de funcionários, falta de verbas e término do estágio no setor educativo – o projeto não foi à frente.

Mesmo tendo saído do projeto de educação patrimonial, continuei a aprofundar minha leitura sobre museus e a investigar como o Museu Histórico Nacional trabalhava com a memória e com a história. Sendo assim, escrevi minha monografia de conclusão de curso em História na Uerj, intitulada *Demolindo o templo, construindo a ágora, sobre a escrita da história do MHN* (PRET, 2005). O trabalho acabou por cotejar as transformações das políticas públicas na área da cultura com as escolhas, feitas pelo Museu Histórico Nacional, das escolas da disciplina história para a construção de suas narrativas acerca do passado.

A vasta bibliografia acerca de museus e as contribuições importantes de diversos campos do saber como a antropologia, a arqueologia, a própria museologia, levou-me a compreensão que meu trabalho futuro não poderia ter apenas uma abordagem teórico-metodológica pelo campo da história. Ademais, depois de cinco anos passados na instituição, ouvindo em diferentes conversações – desde diálogos rotineiros na sala de trabalho ou nos cafés a palestras, seminários e diversos outros encontros com meus colegas de trabalho – que o marco temporal do Museu Histórico Nacional era o *processo de revitalização da década de oitenta*, fizeram-me aprofundar minha análise sobre esse período. Questões como: por que o processo de revitalização da década de oitenta tornou-se um marco temporal da instituição? Como e por que foi construído um circuito expositivo totalmente novo a partir da década de oitenta? Por que a necessidade do novo? – foram algumas perguntas que me induziram a elaborar um trabalho dissertativo sobre o processo de revitalização do Museu Histórico Nacional.

Outro ponto que me seduziu a estudar o processo de revitalização do MHN é o período histórico em que ele está situado. A década de oitenta foi um momento de grandes transformações no campo político brasileiro e de efervescência de debates acerca de museus.

As cartas oficiais do Comitê Internacional de Museus (ICOM, 1972, 1984) forneciam diretrizes sobre as funções sociais dos museus que deveriam deixar de estarem voltados às suas coleções e atender às necessidades de representação de sua comunidade. Em Quebec, surgiu o movimento da *Nova Museologia* que tinha como premissa transformar os museus em catalisadores

sociais: fóruns de discussão sobre a realidade de cada comunidade na contemporaneidade. (DESVALLÉES, 1992)

Outra questão importante é que o Museu Histórico Nacional ao longo de sua história consolidou-se como referência de uma museologia tradicional voltada ao culto de seus objetos. O *Curso de Museus* criado em 1932 por Gustavo Barroso formou gerações e gerações de técnicos influenciados por sua concepção museológica – de valorização dos grandes heróis da nação e tentativa de ancorar um passado nostálgico. A partir da década de oitenta houve uma renovação considerável do quadro de técnicos do museu. Os conservadores diplomados pelo *Curso de Museus* de Gustavo Barroso começaram a se aposentar e novos profissionais de diversas áreas como história, antropologia, sociologia, além da própria museologia, passaram a integrar o quadro de funcionários do Museu Histórico Nacional. Investigar como se deu essa renovação foi um desafio que também motivou essa pesquisa.

A memória apresentou-se como uma categoria chave para o desenvolvimento da dissertação, pois é um objeto do próprio Museu Histórico Nacional à medida que um de seus objetivos principais é representar a memória nacional brasileira. Além disso, como se observará ao decorrer do trabalho, ela é um agente potencial no processo de revitalização, pois forja a identidade do museu e é forjada pelas interações sociais e simbólicas dos atores sociais envolvidos nesta transformação sofrida e configurada na década de oitenta.

A existência de um programa de pós-graduação que tem como foco a *memória social* pareceu-me a escolha adequada para desenvolver essa pesquisa, ainda mais por existir uma linha chamada *memória e patrimônio* – destinada ao estudo das configurações do patrimônio como práticas sociais que pretendem representar fragmentos da memória social. A interdisciplinaridade do curso favorece o contato com diversas visões acerca de museus no tempo presente como as contribuições da museologia, da antropologia, da história, da sociologia, da ciência da informação, da comunicação social, entre outros campos do saber.

1.2. A Revitalização

A década de oitenta foi marcada por profundas transformações na sociedade brasileira. No plano econômico, a crise do modelo de crescimento baseado no financiamento externo ou estatal levou a elevadas taxas de inflação e uma crise profunda do Estado.

Se na economia a grande dívida externa, o excesso de intervenção estatal na economia, a crise fiscal e a inflação fizeram muitos acreditarem tratar-se de uma *década perdida*; na política vivia-se um momento de efervescência de idéias e engajamento dos movimentos sociais. Foi o período da retomada das grandes manifestações em massa. O fim do ciclo de resistência ao governo ditatorial no poder desde 1964.

O processo de *reabertura política* – oficialmente iniciada pelo então presidente general Ernesto Geisel, em 1974, com a Lei Falcão (1976) – faz parte do encerramento de uma conjuntura caracterizada por um Estado que exercia forte controle social, alicerçado pelo sucesso de uma economia que pautava seu crescimento nos financiamentos de setores como a indústria e a construção civil a partir do empréstimo de capitais estrangeiros.

As greves do ABC em 1980, as manifestações pelas *Diretas Já* – reunindo mais de 1 milhão de pessoas no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, e também na Cinelândia, no Rio de Janeiro; a criação do Partido dos Trabalhadores e do Movimento dos Sem Terra em 1984 são exemplos de importantes mobilizações nesse período.

No campo da cultura, a exigência por políticas públicas mais democráticas tornou-se cada vez maior. Essa pressão da mobilização social pela reconquista de seus direitos políticos forçava o reconhecimento da necessidade de se operacionalizar uma política cultural não somente preocupada com o desenvolvimento do país, mas também uma política que assegurasse às camadas populares meios para difundir seus interesses e sua cultura.

A postura do Estado foi de procurar acomodar essas reivindicações com a intenção de exercer algum controle sobre as práticas dos novos agentes

engajados em produzir um conceito de *cultura* menos unívoco, singular e excludente. O governo da ditadura civil-militar percebeu que era necessário criar uma imagem do Estado como uma entidade sensível às demandas sociais e promotora de políticas culturais que valorizassem a pluralidade do povo brasileiro, a conquista da autonomia, a construção da cidadania, etc.

A gestão de Eduardo Portella (1979-1980) no Ministério da Educação e Cultura expôs claramente que o foco das propostas oficiais estava nas demandas dos grupos populares. O objetivo era demonstrar que a todos era facultado o direito de se expressar, ainda que isso não ocorresse na prática, pois tudo aquilo que apresentava riscos à sustentabilidade do regime era marginalizado. (FICO; POLITO, 1992)

Diante dessa atmosfera, as políticas de preservação também passaram por uma mudança de orientação. Devido à crise vivida no país no início da década de oitenta, houve uma grande desilusão com a tecnologia que no desenvolvimentismo dos anos de 1950 e 1960 se apresentava como a redentora de todos os problemas do país e a alavanca que o levaria ao progresso pleno. (FONSECA, 1997, p. 177)

A demanda do início dos anos oitenta no campo do patrimônio histórico e artístico era de que a preservação dos bens nacionais estivesse mais próxima à realidade social brasileira. O que estava em foco não era mais a salvaguarda dos edifícios faraônicos que na maioria das vezes trazia a marca do colonizador, e sim, as manifestações culturais da população espalhadas pelo país, símbolos do sonhado regime democrático. (FONSECA, 1997, p. 201)

Foi diante desse cenário que se iniciou a ascensão de Aloísio Magalhães na política cultural do Ministério de Educação e Cultura, mais precisamente em 1979 quando, com o apoio do ministro Portella e do general Golberi do Couto e Silva, foi nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Nos anos anteriores, o IPHAN vinha sendo duramente criticado pela sua prática de dar ênfase em políticas de preservação que privilegiavam os monumentos de “pedra e cal”. Essa atitude tornava problemática uma

identificação da sociedade mais abrangente com o patrimônio, pois elegia como código cultural para toda a nação aquele que pertencia a uma pequena classe privilegiada, estreitamente relacionada com as esferas de poder.¹ Era necessário não somente modernizar a administração dos bens tombados, como também ampliar a concepção de patrimônio cultural nacional, incluindo nela as manifestações culturais mais recentes, sobretudo da cultura popular. (FONSECA, 1997, p. 184)

O projeto de política cultural para a área da preservação idealizado por Aloísio Magalhães ia ao encontro dos anseios do Estado em transição no final da década de setenta. Os *bens culturais* defendidos por Aloísio Magalhães não denunciavam arbitrariedades, conflitos, tensões. Eles mostravam a diversidade do povo brasileiro – as diversas cores, ritos, estilos de vida, manifestações, etc – unido pelo sentimento nacional.

Em 1979 houve uma grande reestruturação das instituições responsáveis pela preservação dos bens culturais. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Programa das Cidades Históricas (PCH) e o Centro Nacional de Referência Cultural foram fundidos em uma única instituição que fora organizada a partir de dois órgãos: o normativo – a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e o executivo – a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM).

A Fundação Nacional Pró-Memória e a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ficaram responsáveis também por desenvolver políticas públicas direcionadas aos museus. Era da competência da Sphan/Pró-Memória desenvolver o *novo* conceito de cultura do Estado sedimentado em ideais de pluralidade, igualdade, diversidade e autonomia.

Os museus não poderiam mais estar voltados para suas coleções, destinados ao uso e visitação de uma pequena minoria já iniciada no assunto. Os museus precisavam torna-se lugares de representação da diversidade do povo brasileiro e não mais templos destinados ao culto de heróis de um passado nostálgico e inverossímil.

¹ A noção de código cultural e consagração deste está embasada nos conceitos trabalhados por Pierre Bourdieu em seu artigo **O Mercado dos Bens Simbólicos** (2007, p. 99-181).

Assim, em 1982, criou-se o Programa Nacional de Museus (PNM) cuja função era estabelecer uma administração integrada para os museus que atuavam na órbita da Secretaria da Cultura do MEC. A intenção era difundir e implementar nessas instituições as *novas* concepções de museu, cultura e memória da Fundação Pro-Memória. Em depoimento ao *Boletim da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, em outubro de 1982, Rui Mourão afirma:

Quando se operou a recomposição da vertente cultural do Ministério da Educação e Cultura em decorrência da nova política preconizada por Aloísio Magalhães os museus nacionais passaram para a Fundação Pró-Memória e sentiu-se a necessidade da criação de uma coordenadoria nacional de museus que pudesse auxiliar na implementação de tal política, assim como na administração dessas instituições. (MOURÃO, 1982, p. 2)

Os museus brasileiros passavam por um longo período de crise institucional. O próprio Museu Histórico Nacional, desde 1975, tinha graves problemas, inclusive estruturais. O orçamento destinado às instituições museais mal possibilitava a manutenção de funções vitais como conservação, manutenção e divulgação do patrimônio sob suas guardas. Tais museus, na visão do Programa Nacional de Museus, precisavam de grandes transformações que ia desde seu reaparelhamento, reorganização espacial, implementação de uma política de aquisição oficial e adequada a sua realidade, a uma mudança da concepção de história e memória há muito combatidas.

Para os agentes sociais a frente da Fundação Nacional Pró-Memória e do Programa Nacional de Museus, do Programa Nacional de Museus e os próprios novos funcionários do Museu Histórico Nacional, esta instituição precisava ser revitalizada. Não se tratava apenas de restaurar o museu, restabelecer sua estrutura e reparar seu edifício e entorno. O museu precisava de vida nova, ressurgir, sair do estado de penúria em que se encontrava. Segundo a diretora adjunta do MHN, nomeada pelo presidente do PNM, Rui Mourão, a proposta era recuperar o potencial aurático do museu enquanto *Casa do Brasil* e compreendê-lo como um catalisador social. (CHAGAS; GODOY, 1995) Era necessário mudar não somente a sua estrutura, mas as

suas formas de colecionar e exibir suas coleções. Foi a partir dessas premissas que o Museu Histórico Nacional iniciou a sua revitalização.

1.3. O Museu Histórico Nacional e algumas leituras

O Museu Histórico Nacional durante seus 86 anos de existência foi e vem sendo objeto de análise de inúmeros campos do saber. Destacamos entre produções significativas *A Fabricação do Imortal*, de Regina Abreu (ABREU, 1996); *Culto da Saudade na Casa do Brasil*, de Aline Montenegro Magalhães (MAGALHÃES, 2006) e *A Escrita do passado em Museus Históricos*, de Myriam Sepúlveda dos Santos (SANTOS, 2006). Esses três livros tocam em pontos essenciais da trajetória dessa instituição.

Regina Abreu realizou uma investigação profunda na prática colecionista do Museu Histórico Nacional e de seu diretor-fundador Gustavo Barroso. A partir do estudo de caso da coleção Miguel Calmon, doada ao museu em 1936, Abreu examina minuciosamente as redes de relações sociais envolvidas na prática do colecionismo.

A partir da doação, da aquisição e da exposição de um objeto é possível perceber as relações de poder, as tensões, as coerções, as cooperações, as pacificações, as reciprocidades, enfim, a vida social em que estava inserido o Museu Histórico Nacional na década de 1930. (ABREU, 1996)

Já em *Culto da Saudade na Casa do Brasil*, Aline Montenegro Magalhães explora a biografia de Gustavo Barroso, afastando-se do preconceito consolidado de sua figura como aristocrata e conservadora – imagem inventada quando ainda da criação do IPHAN, em 1937. Em sua pesquisa histórico-sociológica, Magalhães mostra como a história de Gustavo Barroso muitas vezes confunde-se com a do próprio Museu Histórico Nacional. A prática do antiquariado, a lógica do civismo pela preservação e a escrita da história semelhante a de Adolfo Vanhargen são pontos-chave de sua tese que transita pelos discursos e ações feitos por Barroso fora do museu e que, ao

mesmo tempo, aparecem como medidas adotadas pela instituição. (MAGALHÃES, 2006)

Ambos os livros ajudam-nos a melhor compreender a genealogia da instituição a ser analisada. Da mesma forma, *A escrita do passado em museus históricos*, com sua análise estruturalista do Museu Histórico Nacional de 1922 a 1987, permite-nos perceber algumas rupturas ocorridas no sistema de exibição do MHN de seus objetos. A argumentação que Santos faz sobre a mudança de foco feita pelo Museu a partir de sua exposição de longa duração *Colonização e Dependência*: a ênfase não se encontrava mais nos objetos, mas nos discursos que compunham aquela narrativa expográfica – foi importante para o desenvolvimento deste trabalho. (SANTOS, 2007)

Outros importantes nomes unem-se ao escopo desta bibliografia como Ulpiano Bezerra de Meneses e José Neves Bittencourt e seus artigos sobre museus, história e as histórias que os museus fazem. Entre as inúmeras análises conjunturais e filosóficas destacam-se *Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico* (1992), e *Os museus de história têm futuro?* (2002), respectivamente. Esses autores partem da genealogia dos museus, passando por sua consolidação no século XIX intimamente associada à formação dos Estados Modernos e sua função na contemporaneidade. Análises que procuram refletir sobre a capacidade do museu de significar e como seus agentes vêm se apropriando disso ao longo dos tempos.

Conta-se ainda com o artigo *Fontes visuais, cultura visual e história visual* no qual Meneses (2003) apresenta a visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Assim, ajuda-nos a perceber os regimes visuais presentes na configuração de uma exposição museológica. Essa análise é uma importante ferramenta metodológica que nos auxilia a compreender como as exposições foram constituídas. Soma-se a esta leitura o artigo da historiadora Ana Maria Mauad (2005), *Na mira do olhar*, que estabelece critérios para compreender a formação das imagens visuais.

Aproximamos então essas interpretações do artigo produzido por Ludmila Jordanova (1989), *Objects of knowledge*, que analisa como os museus transformam seus regimes de visualidade em estatutos de conhecimento.

Em *Os usos culturais da cultura* Ulpiano Bezerra de Meneses (1996) aborda a cultura – no sentido de vida social cercada de ritos, mitos, símbolos, saberes, fazeres, enfim, permeada de fatos sociais totais – existente no *fazer* política pública para a área da cultura. Essa referência é de grande relevância, pois o período que a nossa análise pretende contemplar (1982-1989) foi de grande efervescência nesse campo.

Destination Culture, livro de Barbara Gimblett (1998), analisa também as novas configurações dos museus a partir da década de oitenta. Segundo a autora, os museus, enquanto mecanismos de produção de significados, passaram a oferecer no final de século XX a oportunidade de experienciar outros modos, estilos de vida. Na mercantilização crescente da cultura, os museus produziam a diferença, sobre a retórica da pluralidade, e vendiam como diversidade. Uma tese apreciada no estudo do processo de revitalização do Museu Histórico Nacional.

Os *Anais do Museu Histórico Nacional* a partir de 1995, que teve como organizador José Neves Bittencourt por cerca de dez anos, também são fontes importantíssimas, pois desde o volume 27, procuram realizar uma análise do próprio Museu Histórico Nacional: de seus saberes e fazeres enquanto um lugar de memória e enquanto um lugar de produção de conhecimento científico.

1.4. Objetivos

Geral

Analisar o processo de revitalização sofrido pelo Museu Histórico Nacional na década de oitenta do século XX e verificar as influências da revitalização na mudança das formas da instituição colecionar e exibir seus objetos, na

construção de suas narrativas sobre o passado nacional e na sua própria identidade.

Específicos

- Perceber como se constituíram os regimes de historicidade do Museu Histórico Nacional a partir da análise de três exposições de longa duração (1924, 1969 e 1985).
- Verificar se e como as ações e relações dos agentes sociais envolvidos no processo de revitalização de 1982 a 1989 modificaram a própria estrutura institucional do Museu Histórico Nacional.
- Mapear as redes de relações sociais existentes no MHN durante o processo de revitalização;
- Identificar as transformações ocorridas no MHN a partir do processo de revitalização pela análise dos seus sistemas de colecionamento e de exibição.
- Discutir o papel da memória na transformação identitária do MHN, a partir do seu processo de revitalização.

1.5. Categorias e autores

A construção dessa análise parte de algumas categorias que se revelaram fundamentais como indicadores de caminhos percorridos. A primeira que permeia todo trabalho é a de *agente social*. Para qualificá-la utilizamos os pressupostos weberianos, segundo os quais *agente* é aquele que desenvolve uma ação dotada de um sentido ou uma intenção. No entanto, esse sentido ou intenção é determinado, a partir das relações com os outros. Dessa forma, o importante da teoria weberiana para o desenvolvimento desse trabalho é a sua análise das teias relacionais e as mediações de sentido presentes nas ações sociais. (WEBER, 1992)

Seguimos, portanto, o caminho traçado por Nobeit Elias (1994) em *Sociedade dos Indivíduos*. Segundo o autor, existe uma combinação de relações que forma o todo, seja indivíduo, seja sociedade. A soma dessas

relações isoladamente perde seu sentido. A rede seria o entrelaçamento dos indivíduos, a forma com que eles se ligam, suas relações recíprocas. Essa ligação geraria um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. A modificação que se faz de tal conceito de rede é que essa não seria apenas entrelaçamento de indivíduos, mas de agentes. (ELIAS, 1994, p. 35)

O conceito de *figuração* trabalhado por Elias, no qual a estrutura em transformação pela ação dos agentes, as transições ocorridas, o tempo e momento experienciado pelo indivíduo levam-no a tomadas de atitude que por sua vez contribuirá para modificar a *figuração* da estrutura (ELIAS, 1994, p. 146), ajudou-nos a perceber que as ações daqueles envolvidos no processo de revitalização não podem ser analisadas isoladamente. Os novos agentes foram fundamentais para a transformação que ocorreu no Museu Histórico Nacional. No entanto, se não fosse o estágio de *figuração* no qual o próprio museu e esses agentes estavam inseridos – processo de redemocratização, reestruturação do Iphan, criação do Programa Nacional de Museus, Nova Museologia, aposentadorias dos antigos técnicos, entre outros – o processo de revitalização não teria ocorrido.

A categoria *agente* pode ser melhor qualificada, assim como o seu uso nessa dissertação, quando nos apropriamos da elaboração feita por Alfred Gell (1998), em *Art and Agency: a anthropological theory*, onde os agentes sociais não são exclusivamente indivíduos, mas tudo o que pode mediar relações sociais. O autor desenvolve sua teoria utilizando como foco de sua análise os objetos de arte. Segundo Gell, os objetos são capazes de desencadear relações sociais, são entidades que operam trânsitos, são corpos da sociedade que estão realizando trocas de diversas naturezas. (GELL, 1998, p. 128) Em nosso trabalho, os agentes identificados não são somente os atores sociais envolvidos no processo de revitalização do Museu Histórico Nacional, mas os objetos de seu acervo, o seu circuito expositivo, assim como a própria memória da instituição.

Outra categoria fundamental neste trabalho foi a *memória*, pois ela apareceu aqui como agente transformador da própria identidade do Museu Histórico Nacional. Para classificá-la contou-se com a contribuição de Paul Ricoeur (1994) em seu livro *A Memória, a História e o Esquecimento*, que aborda, assim como Maurice Halbwachs (1990) a memória como uma construção social, um processo que decorre das relações dos indivíduos com os outros e/ou outros grupos. No entanto, Ricoeur também aborda a memória como categoria fenomenológica. Mesmo se apropriando da teoria de Henri Bergson, a leitura de Ricoeur é um tanto diferente, pois a fenomenologia da memória não se encontra na característica inata ao ser humano, mas no fato de poder ser analisada como um fenômeno que se explica em si, agente capaz de produzir sentidos, saberes, códigos, representações, relações sociais.

A memória enquanto objeto deixa de ser algo externo, subordinada a uma estrutura, à História. Ela passa a ser vista como uma fonte de indicações, um conjunto de perspectivas e funcionalidades que basta em si. (RICOEUR, 2007, p. 45)

A partir dessa perspectiva fenomenológica sobre a memória, como um objeto que fundamenta uma pragmática, associada ao *self*, matéria constitutiva na produção de subjetividade, pode-se percebê-la como agente transformador da identidade do Museu Histórico Nacional.

O Museu, pela escolha dos objetos que passaram a integrar suas coleções durante as primeiras décadas, por suas exposições, pelas ações educacionais de cunho cívico promovidas², pela estrutura do curso de museus criada, pela disseminação do pensamento museológico elaborado por Gustavo Barroso e pela repercussão dessas na sociedade, transformou-se no lugar de memória de uma elite associada ao Estado Nacional Imperial durante mais de cinco décadas. O Museu Histórico Nacional consagrou-se como o lugar do

² Não somente Gustavo Barroso, mas os técnicos que faziam parte do seu quadro de funcionários expressaram em diversos artigos nos *Anais do MHN* que uma das principais funções do Museu era educar o visitante, fazê-lo perceber da grandiosidade de sua História, fazê-lo apreender as grandes tradições e valores de seu povo, formando assim pessoas capazes de seguir os gloriosos exemplos da História e que conduziram a um futuro promissor. Entre alguns desses artigos podemos citar CARVALHO (1947); BARROS (1952), LUDOLF (1952),

antigo, guardião de um tempo e de uma história que não eram mais possíveis aos museus da década de oitenta, não correspondia mais ao presente.

A memória de si que o Museu carregava tornava-se cada vez mais constrangedora e embaraçosa. Tal memória afastava visitantes, investimentos financeiros, fomentos governamentais, recursos humanos, parcerias. Segundo Myriam Sepúlveda, o Museu Histórico Nacional possuía a imagem de uma instituição velha e empoeirada, fechada em suas coleções e não preocupada com as transformações ocorridas em seu redor. (SANTOS, 2006, p. 83)

Enfim, a memória que o MHN possuía de si e apresentava à sociedade inviabilizava diversas ações e relações comuns a uma instituição museal. Era necessário esquecer. Realizar um apagamento desta memória indesejada. Assim, podemos perceber como a memória torna-se agente que interfere diretamente nas ações e relações do Museu, a ponto de levar, não isoladamente como veremos ao decorrer do trabalho, mas fundamentalmente, ao MHN promover um grande esforço para alterar a sua identidade.

Para compor a análise da escrita da história no Museu Histórico Nacional utilizamos a abordagem de François Hartog (HARTOG, 2006, p. 7) em seu artigo *Regimes de Historicidade* para procurar entender como são construídos as narrativas de história do Brasil na instituição.

Segundo Hartog, regimes de historicidade não apenas marcam o tempo de forma neutra, mas são uma expressão de experiência temporal que organizam o passado como uma sequência de estruturas. Tratam-se de enquadramentos acadêmicos das experiências do tempo, que, em contrapartida, conformam nossos modos de discorrer acerca do nosso próprio tempo e de vivenciá-lo. Abrem a possibilidade e também circunscrevem um espaço para agir e pensar. Dotam de um ritmo a marca do tempo, e representam, como se o fosse, uma "ordem" do tempo, à qual se pode subscrever ou, ao contrário, e o que ocorre na maioria das vezes, tentar evadir-se, buscando elaborar alguma alternativa. É a partir dessa abordagem que analisamos as narrativas acerca da história nacional apresentadas pelo Museu Histórico Nacional em suas exposições.

1.6. Índices e indícios

A própria exposição *Colonização e Dependência* constituiu-se no corpo documental principal para a análise do processo de revitalização do Museu Histórico Nacional ocorrido entre 1984 e 1989. Prevista como 2º módulo do circuito de longa duração do MHN, recebeu primeiramente o nome de *O Brasil no Sistema Colonial*. Inicialmente, pelo documento *Proposta Conceitual para o circuito da exposição permanente*³, a exposição tinha como objetivo exibir os grandes ciclos econômicos nos quais o Brasil estava inserido. Esse objetivo foi concretizado em 1987, com o único módulo inaugurado da nova proposta conceitual, durante a gestão da diretoria nomeada pelo Programa Nacional de Museus.

Para desenvolver esta análise da exposição como documento a tomamos como um todo – seus textos apresentados em painéis, cotejando-os com a historiografia do período e a rede de relações dos agentes sociais envolvidos na elaboração da exposição; a própria forma de exibir os objetos (quais os objetos privilegiados, como foram ordenados/agrupados nas vitrines); as etiquetas de cada objeto (o que informavam, o que havia de diferente das de períodos anteriores); a cenografia da exposição; o caminho que o circuito delimitava; como foi feita a seleção dos objetos.

Analisamos também os relatórios anuais do Museu Histórico Nacional, em especial as seções responsáveis pelas coleções do museu como a Reserva Técnica e a Coordenação de Tratamento Técnico para percebermos se houve alguma alteração significativa da política de aquisição do MHN e na forma de classificar suas coleções. Outra seção que teve seus relatórios anuais e semestrais analisados foi a Seção de Exposição, então responsável pelas montagens de exposições. A Coordenadoria de Programas Educativos também teve seus relatórios apreciados por estar nela concentradas seções de grande

³ *Release* distribuído pelo Museu Histórico Nacional em seu Seminário Nossos problemas, Nossas soluções que dividia com a comunidade acadêmica sua proposta para a revitalização da instituição, começando por seu circuito expositivo.

importância no processo de revitalização como a Seção de Pesquisa, até 1986 funcionando informalmente, e a própria Seção de Exposições. A Divisão para Programas de Apoio Educacional também fez parte da análise documental dos relatórios anuais por ter se tornado um setor de difusão dos trabalhos realizados pelo Museu Histórico Nacional.

Os boletins *Sphan/pro-memória* publicados durante a década de oitenta do século XX, em especial os números 20, 24, 27 que tratam das ações empreendidas pelo Programa Nacional de Museus, especialmente no Rio de Janeiro, são importantes fontes que indicam possíveis tomadas de posição da própria Sphan/Pró-Memória em relação ao processo de revitalização desenvolvido no Museu Histórico Nacional. Já os números 29, 30, 34 e 35 fornecem reportagens sobre o processo de revitalização em andamento, tornando-se assim um material rico sobre o nosso objeto de pesquisa.

Alguns depoimentos de pessoas que participaram do processo de revitalização – como o da então diretora Solange Godoy, do historiador Antonio Luiz Porto Albuquerque, da historiadora Helena Ferrez, do historiador José Neves Bittencourt e da antropóloga Regina Abreu que também fizeram parte do quadro de funcionários entre 1984-1989 – foram fundamentais para, juntamente com a bibliografia levantada e os demais documentos, nos permitir uma visão mais ampla do processo de revitalização.

1.7. Organização

O primeiro capítulo deste trabalho procura refletir sobre três momentos distintos da história do Museu Histórico Nacional. A análise teve como foco as formas construídas pela instituição de expor seu acervo. Sendo assim, elegeu-se a exposição de longa duração de 1924, o circuito permanente de 1969 e a *Nova Proposta de 1985*. Escolhemos esses três sistemas de exibição por entendermos que são marcos que denunciam as transformações ocorridas no MHN em diversas áreas, inclusive na expografia. Como base teórica para desenvolver essa análise, utilizamos o artigo de François Hartog, *Regimes de Historicidade*. No decorrer do capítulo debatemos os regimes encontrados

nessas exposições e também como eles constituem o estatuto de que ao ver um objeto histórico é aprender sobre o passado.

O segundo capítulo mapea os agentes envolvidos no processo de revitalização, assim como suas redes de relações sociais. As instituições, estruturas, figurações, *habitus* em que o processo de revitalização estava inserido. Essas categorias analíticas têm como base as conceituações de Pierre Bourdieu e Nobert Elias. A metodologia adotada está explicitada no quadro teórico desta dissertação.

No terceiro capítulo refletimos sobre as transformações e permanências do Museu Histórico Nacional nas formas de classificar e exibir seus objetos a partir do processo de revitalização.

2. VER É CONHECER: AS NARRATIVAS EXPOGRÁFICAS E OS REGIMES DE HISTORICIDADE DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

O objetivo desse capítulo é analisar três momentos distintos da trajetória do Museu Histórico Nacional a partir de suas exposições de longa duração. Utilizaremos a categoria *regime de historicidade*, elaborada por François Hartog, como instrumento que possibilitará levantar alguns questionamentos sobre as narrativas expográficas presentes no museu. Esta análise parte da proposição de entender as exposições como *coisas* que participam das relações sociais e, mais que isso, como *práticas* materiais da instituição *Museu Histórico Nacional*. Portanto, procuramos compreender as relações entre objetos, entre pessoas e objetos, entre pessoas mediatizadas por objetos, tanto diacrônica quanto sincronicamente.

Hartog define *regime de historicidade* como uma expressão da experiência temporal que não marca meramente o tempo de forma neutra, mas antes, organiza o passado como uma sequência de estruturas. Assim, o que pretendemos é perceber como a experiência do *existir* do Museu Histórico Nacional enquanto instituição, a sua formação enquanto lugar de memória (NORA, 1993, p. 10), a ação e relação entre seus agentes, configuraram concepções sobre o passado expressas em suas narrativas expográficas.

Ao procurar perceber como o Museu Histórico Nacional constrói suas narrativas sobre o passado por meio de suas exposições e por sua experiência temporal, acreditamos ser enriquecedor também aproximar os regimes de historicidade presentes nesta instituição de seus regimes de visualidade.

Portanto, o mote deste trabalho não se encontra na *visão* construída pelo Museu Histórico Nacional de seus objetos, um fato perceptivo subordinado à historicidade de fatos perceptivos, mas na construção da *visualidade* como fato social. (MENESES, 2003, p. 18)

Segundo a historiadora Ana Maria Mauad, há três principais aspectos ao considerarmos as imagens visuais:

A questão da produção – a técnica, o dispositivo, que media a relação entre o sujeito que olha e a imagem que elabora. A questão da recepção – associada ao valor atribuído pela sociedade à imagem que a produz, mas também a recebe. Esse valor apontará para a conformação histórica de certo regime de historicidade. A questão do produto – a capacidade da imagem potencializar a matéria em si mesma, como resultado do processo das relações sociais e de produção de sentido. (MAUAD, 2005, p. 134)

Mauad afirma que a imagem visual, compreendida como resultante de uma relação entre agentes sociais, engendra uma capacidade narrativa que se processa numa dada realidade. As imagens nos contam histórias (fatos/acontecimentos), inventam vivências, atualizam memórias, imaginam a História. (MAUAD, 2005, p. 135)

Portanto, o que buscamos aqui é compreender algumas das diversas mediações por meio das quais o Museu Histórico Nacional transforma os objetos de seu acervo em ícones narrativos sobre o passado dito e sentido pela instituição como nacional. Nesse sentido, a visualidade é pensada como resultado da *figuração*, das inúmeras regras variáveis experienciadas por este museu em termos culturais e históricos.

Ludmila Jordanova, em seu artigo *Objects of Knowledge* (1989), ao analisar as tecnologias de expor dos museus a partir do estudo de caso do *Bethnal Museum of Childhood*, explora as associações entre essas instituições e o conhecimento. Segundo a historiadora inglesa, os museus e suas coleções possuem o pressuposto epistemológico que o ato de olhar uma exposição equivale a conhecer algo que está muito além dos próprios objetos expostos e que estes de algum modo evocam. (JORDANOVA, 1989, p. 26)

Procuramos problematizar as mediações feitas pelo Museu Histórico Nacional a partir dessa teoria elaborada por Jordanova e das formas em que este exhibe seus objetos. Nossa proposta é considerar como o museu transforma a sua experiência dentro de um tempo e espaço delimitados física, cultural e socialmente, em conhecimento e memória. Como o museu a partir das suas narrativas expográficas constitui estatutos de memória e história

nacionais partindo do princípio de que a visão é um modo privilegiado de conhecer, saber sobre algo.

2.1 Museu Histórico Nacional e a sua genealogia

Criado em 2 de agosto de 1922, no âmbito das comemorações do centenário da Independência, o Museu Histórico Nacional somente foi inaugurado como tal em 12 de outubro do mesmo ano. Em seus primeiros meses fez parte do *Pavilhão das Grandes Indústrias*, componente integrante da *Exposição Internacional Comemorativa ao 100 anos de Independência do Brasil*. O Museu Histórico Nacional era apenas uma pequena partícula dentro de um projeto mais ambicioso do Estado.

Na metrópole Rio de Janeiro, capital brasileira, reformulada, repensada e remoldada por seu prefeito Carlos Sampaio, o Museu era apenas mais uma instituição alocada dentro de um belo conjunto arquitetônico, objetos macros dentro de uma *cidade-exposição*. (KESSEL, 2001) O governo federal e a prefeitura como curadores deixaram claro a sua proposta conceitual: a cidade tornar-se-ia uma imensa vitrine, composta por uma vasta seleção de obras arquitetônicas, que transmitiria aos observadores externos, estrangeiros, um Brasil em pleno desenvolvimento, acompanhando de perto o progresso das grandes potências mundiais. Como exemplo das intervenções podemos citar: o desmonte do Morro do Castelo, a urbanização da Lagoa Rodrigo de Freitas e a criação do bairro da Urca. Essas transformações manipuladas pelas autoridades do poder executivo direcionavam o olhar de *fora* para *dentro* de um país unido, sem conflitos, de grande futuro; e de *dentro* para *fora* dos enormes avanços tecnológicos e a prosperidade que o progresso poderia trazer.

O Rio de Janeiro e a *Exposição Internacional de 1922* eram representações de uma nação civilizada, em pleno desenvolvimento, que embora jovem já fazia parte do concerto das nações adotando até mesmo os padrões estéticos difundidos na Europa e nos Estados Unidos.

O sentido de pertencimento, a identificação se produz mediante mecanismos, processos que permitem uma atitude de familiaridade diante de uma imagem representada. Esta familiaridade real ou inventada afasta a atitude de manter-se estrangeiro. As coisas novas precisam estar relacionadas à experiência anterior para que sejam aceitas como fatos verdadeiros. A veracidade se obtém pela associação do novo com imagens já existentes no arquivo de experiências. (OLIVEIRA, 1997, p. 186)

Em uma década de inúmeras manifestações dos movimentos sociais – a Semana da Arte Moderna, o Tenentismo, a criação do Partido Comunista, a Reação Republicana –; de crise econômica com o colapso mundial – a quebra da bolsa de Nova Iorque e a diminuição considerável das exportações do café; de crise política com a insatisfação com a República Oligárquica; o Museu Histórico Nacional surgiu como um *outro lugar*.

Nessa instituição não estavam presentes tais demandas sociais, o Museu não era o lugar do presente, das reflexões contemporâneas da década de vinte, o Museu era o lugar do culto ao passado. O lugar onde o tempo desacelerava, da nação próspera e unida, do patriotismo, da valorização dos grandes heróis, tradições e feitos que serviriam de exemplo para o desenvolvimento pleno do país.

Não obstante à análise conjuntural, precisamos também abordar a influência de alguns agentes sociais mais próximos às articulações para a criação do Museu Histórico Nacional. Destacamos, portanto, a figura de Gustavo Dodt Barroso, diretor-fundador do MHN, que tem a sua biografia intrinsecamente ligada à história do museu.

Segundo a antropóloga Regina Abreu, Gustavo Barroso utilizava a categoria tradição para legitimar o seu grupo social. Referindo-se ao critério de antiguidade, buscando compor, por meio da reconstituição sistemática do passado dos indivíduos, um grupo social cuja identidade era definida pela idéia de nobreza e fidalguia. (ABREU, 1998, p. 46)

Gustavo Barroso, político cearense, possuía estreitas relações com a esfera executiva no período da Primeira República. Ainda em 1913, eleito

deputado federal pelo Partido Republicano Conservador, do estado do Ceará, tornou-se Secretário da Superintendência de Defesa da Borracha e em 1919 foi secretário da Conferência de Paz, em Versalhes, chefiada por Epiácio Pessoa. Barroso também foi, juntamente com Plínio Salgado, um dos principais líderes do movimento integralista brasileiro, fazendo parte da Ação Integralista Brasileira, desde 1932.

De acordo com Abreu, ao nomear Gustavo Barroso para dirigir o Museu Histórico Nacional, Epiácio Pessoa seguiu as normas de um ritual consagrado nas instituições políticas brasileiras pelos seus governantes de nomear para cargos públicos pessoas ligadas a eles por laços afetivos, familiares ou outros que não fazem parte da considerada “racionalidade do serviço público”. Os cargos públicos funcionavam como presentes, dons na lógica de uma troca que favorecia a permanência de seu grupo no poder. (ABREU, 1996, p. 167)

Portanto, essas redes sociais em que Barroso pertencia deixa transparecer alguns possíveis indicadores das escolhas feitas por ele para a formação do acervo do Museu Histórico Nacional catalogado e publicizado em 1924.

Barroso sempre demonstrou profunda preocupação com a conservação das *tradições nacionais* que, por suas medidas enquanto político – a exemplo da proposta de lei para nomear o 1º Regimento de Cavalaria do Exército de *Dragões da Independência* –, e por seus artigos como *Culto da Saudade*⁴, estavam alicerçadas na valorização do Estado como protetor da nação, do Exército como guardião da pátria e das heranças lusófonas como germes de nossa civilização.

Desde 1911, Gustavo Barroso expressava sua opinião sobre a importância de criar-se um museu que oferecesse a possibilidade de permanência. Nesse mesmo ano, escreveu diversos artigos acerca da necessidade de desaceleração do tempo, pois a modernidade do início do

⁴ Essas informações foram levantadas por Aline Montenegro Magalhães para sua dissertação de mestrado *Colecionando relíquias*. Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937), UFRJ, 2004.

O artigo *Culto da Saudade* foi publicado pelo Jornal do Comércio em 22 de dezembro de 1912.

século XX tinha imposto uma nova temporalidade na qual inúmeras mudanças aconteciam rapidamente e simultaneamente⁵.

Inicialmente, Gustavo Barroso defendeu a criação de um Museu Militar, alegando que todas as nações tinham museus militares que guardavam as tradições guerreiras de sua história, citando como exemplos França e Espanha. Posteriormente, ao final da Primeira Guerra Mundial e com aproximação do Centenário da Independência do Brasil – acontecimentos que suscitaram inúmeros debates e questionamentos acerca da identidade nacional –, Barroso propôs com maior ênfase a criação de um Museu Histórico. (MAGALHÃES, 2006)

Para Barroso, a nova temporalidade experimentada no início do século XX transformava valores, crenças, tradições importantes no desenvolvimento do Brasil em efêmeros e lançava a sociedade em um mar de incertezas. Barroso sentia a necessidade de ancorar o “seu tempo” – um tempo marcado pela consolidação de instituições oligárquicas associadas às políticas higienistas do início do século XX e a um modelo de modernização europeu voltado para o positivismo progressista. Ele sentia a necessidade de fixar o passado para que fosse possível um projeto de futuro pautado nas referências de antes. No entanto, esse passado concebido por Barroso era de um Brasil de heranças e tradições lusófonas, continuidade do Império português nos trópicos. O período monárquico no Brasil seria a primeira marca do desenvolvimento, da civilidade do país. O Brasil passaria a ser um estado-nação por conta da presença real portuguesa. Nesse sentido, os objetos que deveriam compor o acervo do Museu Histórico Nacional seriam os relacionados ao Estado brasileiro como herdeiro de uma tradição política portuguesa e objetos relacionados à defesa do território pela incorporação do acervo, já existente naquele edifício, do Arsenal de Guerra.

Seguindo essa linha, Barroso reescreveu a história do Estado brasileiro nas galerias do museu, ignorando a pluralidade da sociedade e a contribuição de negros e índios, os 'outros' internos da nação. As repúblicas latino-americanas, configurando a

⁵ As referências desses artigos podem ser encontradas em BARROSO (1942).

'desorganização' do sistema federativo, correspondiam ao 'outro' externo, que deveria ser evitado e às vezes combatido. (Magalhães, 2006)

Assim, a partir dessa concepção sobre o passado de seu diretor-fundador, Gustavo Barroso, que o Museu Histórico Nacional inaugurou sua primeira exposição de longa duração, publicada *no Catálogo Geral do MHN*, de 1924.

2.2 A exposição de 1924: entre heróis, relíquias e exemplos – a lógica do antiquariado

Após o término da *Exposição Internacional Comemorativa aos 100 anos de Independência do Brasil*, que durou de 12 de outubro a 03 de julho de 1923, Gustavo Barroso iniciou seus esforços para a montagem da primeira exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional.

A intenção era transformar o antigo complexo da Ponta do Calabouço, onde estava situado o Museu – um conjunto arquitetônico que compreendia os resquícios da extinta Fortaleza de Santiago, criada em 1606, a Casa do Trem, onde eram armazenados os materiais bélicos desde 1762, e o Arsenal de Guerra, fundado em 1764 e que funcionou no local até 1902, sendo transferido para a Ponta do Caju – em diversas salas de exposição.

Essa primeira exposição de longa duração, inaugurada para o público em 1924, foi dividida em duas seções: a primeira nomeada de *Arqueologia e História* e a segunda seção de *Numismática, Sigilografia e Filatelia*. (MHN, 1924)

A catalogação da 1ª seção mostra-nos como foram classificados, organizados e hierarquizados os objetos reconhecidos como *históricos*. Uma característica que sobressai nessa forma de exibir os objetos é a de que mesmo havendo inúmeras moedas, medalhas, selos representativos do período ou mesmo da proposta museográfica da primeira seção, a segunda

seção de *Numismática, Sigilografia e Filatelia* funcionava como um mundo à parte dentro da exposição. Tanto que o *Catálogo Geral de 1924* não contemplou seus objetos.

A historiadora Aline Magalhães afirma que esta segunda seção da exposição de 1924 foi dividida em três salas: a central destinada à exposição de moedas, medalhas, sinetes e condecorações; a sala da direita que abrigava também o gabinete do chefe da seção e a biblioteca especial para a seção; e a sala esquerda, reservada para receber a coleção Guinle de moedas. (MAGALHÃES, 2006, p. 50).

Já a primeira seção foi organizada em 20 galerias de exposição: a Ala dos Candelabros, a Sala dos Retratos, a Sala das Bandeiras, a Arcada dos Canhões, a Arcada das Pedras, a Arcada dos Coches, a Sala dos Tronos, a Sala dos Capacetes, a Escadaria dos Escudos, a Sala do Cetro, a Sala dos Troféus, a Sala das Conferências, o Gabinete, a Escadaria das Armas, a Sala dos Ministros, a Sala da Constituinte, a Sala da Abolição e do Exílio, a Sala da República, a Galeria das Nações e a Sala Osório.

Os objetos em sua maioria eram relacionados às Forças Armadas, às figuras políticas do Estado desde o Primeiro Reinado, à Igreja Católica ou a fragmentos arquitetônicos do período colonial. Assim, a Sala dos Candelabros exibia além de diversos candelabros de bronze e cristal do período colonial, custódias da Igreja de Sant'ana e da Igreja Cruz dos Militares, esculturas de São Matheus e São João Evangelista, consolos de jacarandá e mármore que pertenceram a D. João VI. Já na Sala dos Ministros a composição era feita por instrumentos bélicos: sabres da cavalaria brasileira na época da Independência, sabres do período republicano, lanças do Segundo Reinado, trabucos de trincheiras de 1822, espingardas da Guerra de Secessão, espingardas da Guerra do Paraguai e retratos de ministros. A Sala de Retratos apresentava diversos quadros de figuras ligadas ao Estado Brasileiro como o retrato do Comendador Antônio da Costa Ferreira, de D. Pedro II, do Comendador Manoel Caetano Pinto, da família Pereira Bahia; mostrava também uniformes de diversas infantarias como da cavalaria dos Vice-Reis de 1767, das tropas do Rio Grande do Sul de 1857, da Escola Militar. A Arcada

das Pedras exibia fragmentos do Morro do Castelo recolhidos pelo próprio Gustavo Barroso, o portão da Fortaleza do Morro da Viúva, a Pedra d'armas do Convento de Nossa Senhora da Ajuda, além do portão da Quinta da Boa Vista ao tempo de D. Pedro I, Porta do antigo Paço Imperial ao tempo de D. Pedro I também, pedras coloniais, traves de forcas do período colonial, entre outros. Enfim, esses são exemplos de uma totalidade de 2.496 objetos, nos quais 2.459 encontravam-se em salas de exposição.

Notamos que a exposição direcionava o olhar para os objetos, o importante era o acervo, o mágico, o maravilhoso, a possibilidade de contato com o passado estava no objeto. Esses objetos não eram meros emblemas cuja finalidade única era a representação. Eles desencadeavam relações sociais, eram entidades que operavam trânsitos, eram corpos de um tempo passado que realizavam trocas de diversas naturezas a partir de sua exposição. Em última análise, cotejando a forma de exhibir do Museu Histórico Nacional, em 1924, com a obra de Marcel Mauss, os objetos, nessa perspectiva expográfica, eram fatos sociais totais. (MAUSS, 2003, p. 216)

Assim, os objetos, na museografia barroseana, serviam como pacificadores; entes responsáveis em diminuir a aceleração do tempo provocado pelo progresso que dizimava com as *tradições* e *valores* importantes da nação brasileira. Eles convertiam-se na única possibilidade do contato com um passado de grandes heróis, feitos épicos e eterna prosperidade.

Essa forma de exhibir os objetos no MHN foi aproximada por Aline Magalhães aos antiquários europeus do século XVII. As suas galerias lembravam os *Gabinetes de Curiosidades* da Europa seiscentista. (MAGALHÃES, 2006, p. 27-28) Os objetos expostos convertiam-se em relíquias facilitadoras do acesso a um passado que não mais existia. Esses objetos eram exibidos, geralmente, em série como se houvesse um progresso natural das produções do homem e esse progresso levaria a perda do passado que, somente por meio da memória afetiva, da sensibilidade estética, da fruição suscitada por tais relíquias, seria possível, de algum modo, revivê-lo.

Susan Stewart, em seu livro *On longing* (1984), aborda o trânsito dos objetos a partir de duas categorias *souvenir* e *coleção*. Segundo a autora, o

traço original do *souvenir* é que ele oferece a possibilidade do deslocamento de um momento singular para a memória e para o desejo. Ele remete-se às suas próprias origens para satisfazer a um desejo nostálgico. O *souvenir* possibilita o retorno à experiência, eternizando-a. (STEWART, 1984, p. 138)

Nesse sentido, a característica antiquarianista da exposição de 1924 do MHN transformava objetos exibidos em *souvenirs*. Não havia uma ruptura com suas biografias, ao contrário, as “reliquias” expostas ao olhar suscitavam a ilusão romântica do encontro com um tempo que fora “perdido”, somente acessível por meio da contemplação desses objetos.

A nostalgia era um sentimento trabalhado pelo Museu Histórico Nacional na sua expografia entre 1924 e 1945. Utilizamos este marco temporal, pois diversos autores dentre eles Daryle Williams, José Neves Bittencourt, Aline Magalhães, Mário Chagas consideram esse período como *a era dos patronos do MHN*, quando a forma de exibir e colecionar deste museu está vinculada às doações de grandes coleções. O fim do Estado Novo e os novos rumos da política brasileira afetaram essa forma de exibição adotada pelo Museu, entrando em declínio desde então. (WILLIAMS, 1997). As “reliquias históricas” apresentadas ao visitante criavam a sensação de um tempo perdido, não mais acessível a não ser pelo objeto. Uma temporalidade suspensa que não era o passado findo, mas também não era o presente vivido. Era um *outro* tempo que poderia ser novamente experienciado, mas não resgatado para que pudesse retornar à vida cotidiana.

O souvenir desloca a história para um tempo privado (do colecionador, do objeto, do doador, do criador). Os objetos colocam uma temporalidade do passado, eles colocam o passado dentro de uma ordem simultânea onde a memória é convidada a organizar o céu e o inferno, a ferramenta e o ornamento, o ancestral e o contemporâneo, a decadência e a preservação. (STEWART, 1984, p. 150)

Portanto, esses objetos não eram meras representações, sinais diacríticos, emblemas em um sistema de comunicação, meios simbólicos pelos quais indivíduos emitiam e recebiam informações sobre as suas relações

sociais. Eles não apenas demarcavam ou expressavam posições e identidades, mas eram parte integrante de um sistema de símbolos. (GONÇALVES, 2007, p. 21)

Os objetos, nesse sentido, ganharam o estatuto de *entidades* que evocavam o passado e o viabilizam materialmente de acordo com a maneira que foram organizados no circuito expositivo do Museu Histórico Nacional. Eles propiciavam o diálogo com um tempo não ocorrido em qualquer temporalidade, mas materializado pela presença do objeto.

Portanto, o que se pôde perceber sobre a exposição de 1924 é que apesar de alguns autores a aproximarem de um caos, tal impressão pode gerar equívocos. A forma antiquarianista do Museu Histórico Nacional exibir seus objetos era uma miscelânea organizada, coerente, ordenada por narrativas sobre o passado. (BITTENCOURT, 2000)

Tais narrativas produzidas pelo museu se assemelhavam ao conceito de regime de historicidade por *ser e saber-se como tal*. Elas eram conjuntos discursivos que ordenavam, mobilizavam e hierarquizavam simultaneamente as transformações operadas por seus agentes sociais. (KOSELLECK, 2006, p. 102)

Paul Ricoeur, em seu livro *Tempo Narrativa*, cria um círculo hermenêutico para explicar o processo narrativo, segundo o qual existem três estágios miméticos: a pré-configuração – que seria o mundo antes da criação da narrativa onde o homem se encontra em suas diversas relações, ações, possibilidades; a configuração – onde se cria uma totalidade de significações, impõe-se um tempo para que o discurso forme um todo coerente. O estágio da configuração é o da criação da narrativa; e a reconfiguração, o momento em que esse todo coerente retorna ao mundo, quando a narrativa pronta e acabada passa a fazer parte do mundo das relações, das ações, das possibilidades.

Os museus por meio de suas exposições dão unidade, coerência ao passado. Utilizando esta categoria trabalhada por Paul Ricoeur, o museu constrói *narrativas* sobre o passado. Os museus, ao selecionar, classificar,

organizar e exibir seus objetos em uma exposição, criam um novo contexto de sentidos. Os objetos são deslocados de seus cotidianos, universos e usos primeiros e passam a possuir outras funções atribuídas pela narrativa expográfica.

Podemos identificar, portanto, na exposição de 1924 dois gêneros narrativos: o épico e o romance. José Reginaldo Gonçalves, em seu artigo *Monumentalidade e Cotidiano*, utiliza o trabalho sobre gêneros discursivos de Mikhail Bakhtin para analisar o patrimônio. Segundo o autor, os conceitos de Bakhtin sobre narrativa épica e narrativa romântica são interessantes para percebermos duas formas distintas de discurso acerca do patrimônio histórico e artístico nacional.

A narrativa épica aborda o passado como exemplo, um todo acabado e perfeito. Seus personagens estão cristalizados em um tempo suspenso. Os feitos sempre são grandiosos e heróicos. Não há “como” e “o que” se modificar nessa narrativa. (GONÇALVES, 2007, p. 145)

Já a narrativa romântica possui diversas linguagens com pontos de vista que dialogam entre si. Não há uma separação nítida entre passado e presente como na narrativa épica. As zonas de contato são essenciais no romance – entre tempos, espaços, personagens, linguagens. O foco não está na monumentalidade, mas no cotidiano.

Gonçalves analisa os antiquários como práticas discursivas semelhantes ao romance por valorizar a experiência na formação de uma subjetividade coletiva. “Os antiquários vão valorizar aqueles objetos, não pelos ensinamentos morais que pudessem trazer (a exemplo dos textos clássicos) mas pela sua verdade factual.” (GONÇALVES, 2007, p. 148)

Apropriamo-nos dessa metodologia para analisar a exposição de 1924. Percebemos que o Museu Histórico Nacional ao criar seu circuito expositivo, aproximou-se de ambas narrativas. Ao escolher os objetos que ocupariam suas salas de exposição, o museu selecionou apenas aqueles que remetessem a narrativas épicas sobre o passado nacional – medalhas, brasões, quadros de grandes batalhas, retratos de “grandes vultos”, entre outros. (SANTOS, 2006).

Deveriam estar ao alcance do olhar os “heróis”, as “vitórias”, as “tradições”, tudo o que remetesse a um passado épico que deveria servir de exemplo para um projeto de futuro brasileiro bem sucedido. No entanto, a forma antiquarianista de exhibir esses objetos levava ao desejo nostálgico de entrar em “contato” com aquele tempo “perdido”. Ao não romper com a biografia dos objetos, a forma antiquarianista de expor revelava inúmeras subjetividades: daquele que produziu o objeto, daquele que herdou, daquele que vendeu, comprou, doou para o museu. Eram inúmeros sujeitos distribuídos, com diversas falas, conversações que atingiam o visitante. O museu ao mesmo tempo era um templo de culto aos heróis mortos e uma fábrica de produção de subjetividades.

Essa narrativa épica produzida pela exposição do MHN, que valorizava vultos da nação como exemplos a serem seguidos, pode ser articulada com o regime de historicidade definido como *antigo* por Fraçois Hartog. (HARTOG, 2006).

Hartog, utilizando-se da teoria das *estruturas temporais* elaborada por Koselleck (KOSELLECK, 2006, p. 126), caracteriza como *antigo regime de historicidade* aquele em que a relação entre passado e o futuro era sempre dominada ou regulada por referências ao passado. É o tempo da história como *mestra da vida*. O passado fornecia exemplos que o futuro deveria seguir. A história se apresenta como uma coletânea de exemplos. (HARTOG, 2006, pp. 2,8)

Segundo Hartog, o mundo épico baseia-se no imortal, na glória imortal. A narrativa épica funciona como uma memória social para um grupo de aristocratas. Ainda assim é possível ver a narrativa épica como uma narrativa dotada de historicidade, pois há uma reflexão sobre o próprio papel das personagens na história e qual projeto de memória futura deixarão. Dentro dessa perspectiva a exposição do Museu Histórico Nacional era um mundo épico.

A Odisséia ocupa o lugar de uma "história" face à Ilíada. Ela vem depois, ela trata não apenas ou primordialmente da morte heróica,

mas antes da memória e da ausência. Cena famosa: solicitado por Ulisses, o cantor dos feáceos canta o episódio do Cavalo de Pau e os feitos do herói. Ulisses põe-se a chorar. Nesses versos, em que Hannah Arendt reconhece bem a primeira narrativa histórica, Ulisses tem uma experiência exterior, a de alguém que observa a história de sua própria vida, deslocando-se da primeira para a terceira pessoa e assim perdendo sua própria identidade (como se estivesse morto). Por meio desta experiência penosa de situar-se à distância de si mesmo ou, por assim dizer, de não se situar no tempo consigo mesmo, pode-se, acredito, descobrir historicidade, como o fez Odisseu. (HARTOG, 2006, p. 8)

Na narrativa épica, o tempo é visto como inimigo e o passado é menos concebido como uma coletânea de precedentes do que como uma história que tem que ser contada e lembrada. Assim parece decorrer a narrativa do Museu Histórico Nacional nos anos vinte, sobretudo pelo desejo de Gustavo Barroso em frear o tempo, diminuir o seu compasso . (HARTOG, 2006, p. 8)

A construção dessa narrativa épica e o suscitar nostálgico provocado pela narrativa romântica antiquarianista encontraram apoio na aristocracia brasileira que passou a doar objetos de suas coleções particulares, consideradas de valor histórico por obedecerem a dois critérios: por serem antigas e/ou por estarem relacionadas à construção do Brasil como estado-nação de influência portuguesa. Dessa forma, entraram no acervo do Museu grandes coleções de diversas famílias: Calmon, Guinle, Ottoni, Osório, etc. Esses membros da elite brasileira viram na proposta de Gustavo Barroso uma possibilidade de imortalizar-se num espaço destinado a memória. Essa prática foi denominada por Regina Abreu de *Fabricação do Imortal*. (ABREU, 1996, p. 170)

Na década posterior, após seu afastamento entre 1930 e 1931 por desacordos políticos⁶, Gustavo Barroso promoveu algumas transformações nas galerias do Museu Histórico Nacional. Ele adotou uma organização guiada pelas afinidades históricas entre os objetos, coerência temática e procedência. Na exposição de 1924, os objetos similares eram agrupados sem que se observassem maiores liames históricos entre eles. No entanto, a partir de 1931,

⁶ Gustavo Barroso fora afastado devido ao seu apoio à candidatura de Julio Prestes à presidência do país. Getúlio Vargas após o golpe da Revolução de 1930 assumiu o poder e exonerou o diretor-fundador do Museu Histórico Nacional, nomeando Rodolfo Garcia. Barroso, devido a sua grande articulação política, conseguiu ser reconduzido ao cargo em 1931.

os objetos passaram a ser organizados, segundo laços históricos, ainda que fossem dissimilares. Segundo Daryle Williams, essas transformações teriam iniciado na gestão de Rofolfo Garcia, em 1930, que afastou as coleções de agrupamentos ahistóricos, adotando uma organização guiada pelas afinidades históricas entre os objetos. (WILLIAMS, 1997, p. 144)

Barroso percebeu que esta nova forma de classificar e ordenar os objetos na exposição seria vantajoso para o Museu, pois além de facilitar a compreensão do visitante, logrando maior êxito em sua função cívica de educar, associava a biografia de seus doadores-patronos à *grande história nacional*.

Dessa forma, os grandes doadores do Museu Histórico Nacional transformaram-se em patronos da instituição, fazendo o acervo crescer em largas proporções. A primeira seção de Arqueologia e História, em 20 anos, saltou de 2.496 objetos para 9.271 listados como acervo. (MHN, 1940)

Adolpho Dumans, nos *Anais do MHN* de 1940, esclarece algumas modificações feitas na exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional. Ela continuava dividida nas mesmas duas seções e em 20 salas. No entanto, os nomes das salas foram sendo alterados, voltando o seu enfoque menos para os objetos e mais para as *grandes figuras* da aristocracia nacional. A primeira seção, por exemplo, voltada aos objetos considerados históricos, compreendia as salas D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II, Tamandaré, Duque de Caxias, Osório, Miguel Calmon, Guilhermina Guinle, Mendes Campos e Smith e Vasconcelos, além do Pátio do Canhões e de outras galerias. A segunda seção continuou destinada à Numismática, Filatelia e Sigilografia, exibindo aproximadamente 75.000 itens. (DUMANS, 1940, 217)

Alfred Gell ao analisar os objetos nas exposições de arte percebe que estes estão inseridos num “sistema técnico de ação e socialidade” e não são simplesmente textos, tampouco símbolos-idéias. Os objetos são mecanismos, redes de interações que são ícones, operações significantes em deslocamento e transformação. Assim, nota-se que os objetos adquiridos pelo museu e expostos ao olhar são mediadores sociais. (GELL, 1998, p. 214)

Os objetos são ‘armadilhas’/índices de agenciamento que estão a todo momento mobilizando e despertando relações de reciprocidade. São sistemas de ação; ferramentas de “abdução”, cativação e agência, repletos de intenções diferenciadas indexadas em redes de intencionalidades agenciadas primariamente por humanos que conferem a significação funcional e a agência secundária destas pessoas/mentes/objetos distribuídos. (GELL, 1998, p. 221)

Nota-se que, dentro dessa perspectiva, os objetos expostos no Museu Histórico Nacional possuíam também aspectos de personalidade distribuída, uma vez que eles tornavam-se prolongamentos dos seus antigos proprietários. Essas coisas que passaram a ser incorporadas pelo museu faziam parte da relação pessoa/objeto/mente distribuída num espaço e cosmologia completamente diversos daqueles que eram oriundos.

Essa tese de Alfred Gell ajuda-nos a compreender atitudes como a de Alice Calmon, viúva de Miguel Calmon, que impôs ao Museu que a coleção doada pela mesma fosse organizada ao seu modo, sendo um conjunto inalienável e indivisível. (ABREU, 1996, p. 134)

2.3 Circuito expositivo de 1969: só existe um caminho

Gustavo Barroso permaneceu na direção do Museu Histórico Nacional por 37 anos, deixando o cargo apenas com sua morte em dezembro de 1959. Mesmo assim, sua expografia vinculada ao antiquariado e à narrativa épica permaneceu por anos. O curso de museus criado pelo próprio em 1932 contribuiu para formação de inúmeros técnicos de museus adeptos a sua concepção de história, coleção e museu.

A figura imponente de Gustavo Barroso, que por mais de três décadas concentrou suas forças políticas e intelectuais para transformar o seu museu na *Casa do Brasil*, lugar das “tradições brasileiras”, permaneceu a assombrar

seu sucessor, Josué Montello⁷. Promover qualquer tipo de mudança no Museu Histórico Nacional era violar o inviolável. Era mexer com os heróis, com as grandes vitórias, com os vultos, os exemplos da nação. Era também mexer com um pensamento museológico que deu certo, que construiu o maior acervo de objetos históricos – assim considerado pelo Iphan.⁸

[...]e ali encontrei em cada sala, em cada objeto, em cada iniciativa, o zelo de Gustavo Barroso pela coisa pública, o seu estranhado amor pelo Brasil. Conhecia-lhe as lutas, as glórias, os heróis que nos trouxeram até aqui, como nação, como povo, como pátria, e nisto encontrava pretexto para seu orgulho, reconhecendo no presente a ponta extrema do passado (MONTELLO, 1989)

Josué Montello, autor do artigo de trecho destacado acima, foi amigo e o diretor que sucedeu Gustavo Barroso e optou por conservar sua forma de exibir as coleções. O Museu Histórico Nacional, nesse período, não possuía reserva técnica, seu acervo era exposto quase em sua completude em 40 salas.

O Museu somente passou por profundas mudanças na forma de exibir suas coleções com a gestão do comandante militar Léo Fonseca e Silva (1967-1970). Nomeado pela junta militar que governava o país, o novo diretor, oriundo da Marinha, obteve recursos financeiros para promover tais mudanças. Era necessário que o museu se adequasse à proposta modernista das décadas de cinquenta e sessenta do século XX.

Ao contrário do modernismo da década de vinte que lutava por uma ruptura dos discursos sobre a história do país pela via das narrativas épicas e adoção de padrões culturais europeus; o modernismo da década de cinquenta e sessenta estava fundamentado na crença no progresso. O museu não poderia mais exibir suas coleções de forma antiquarianista, romântica. A história do Brasil não poderia mais ser tecida de maneira que suscitasse nostalgia, que desejasse a paralisação do tempo, o retorno a um passado idílico de grandes feitos e vitórias.

⁷ Josué Montello permaneceu como diretor do Museu Histórico Nacional entre os anos de 1959 e 1967 quando fora exonerado pela Junta Militar que assumira a presidência do país, sendo nomeado o Capitão de Fragata Leo Fonseca e Silva. (SANTOS, 2006)

⁸ Dados estatísticos divulgados pelo Iphan em 2007 em seu boletim de nov/dez.

O Museu Histórico Nacional precisava apresentar a história “nacional” que tivesse um início, um meio e um fim, tal fim apontaria para o futuro – um futuro promissor, aberto a grandes oportunidades.

As galerias dessa instituição começaram a ser desmontadas em 1968 para a montagem do *novo circuito*. Coleções exibidas inteiramente ao longo de duas, três salas foram retiradas das vitrines e acomodadas em depósitos criados durante a gestão de Léo Fonseca e Silva. Referimo-nos a depósitos, pois as peças não eram tratadas, nem conservadas nesses espaços, elas apenas eram deixadas. Myriam Sepúlveda esclarece que a identificação e a catalogação não faziam parte da filosofia museológica da época. Somente em meados da década de setenta dos noventa, os depósitos passaram a ser considerados reservas técnicas e diversas iniciativas de inventariar o acervo do museu foram implementadas. (SANTOS, 2006, p. 59)

Assim, a narrativa expográfica do MHN modificou-se. Abandonou-se o antiquariado e privilegiou-se uma narrativa progressista na qual o futuro predominava. Uma narrativa única, um conjunto de diversas histórias que formava a grande História. Tal narrativa comportava uma escrita da história que era uma sucessão de fatos, cujo futuro podia ser previsto.

Segundo Regina Abreu, esse novo formato de museu, dava ênfase numa lógica evolutiva de sucessão de períodos, onde os personagens perderam seu caráter de exemplaridade, deixaram de ser protagonistas de feitos espetaculares, ritualmente rememorados. Era o período da *desfabricação do imortal*. (ABREU, 1996, p. 199-211)

Os objetos passaram a ser reagrupados e reclassificados de outras formas, desmontando imensas coleções que não mais mantinha a *aura* de seus donos. Esses itens passaram a ser ordenados de acordo com o seu tipo material. Esses objetos eram divididos nos depósitos em quatro grandes setores: acervo museológico, acervo numismático, acervo arquivístico e acervo bibliográfico.

Desse modo, as “grandes coleções” vinculadas a personagens históricos ou a trajetórias individuais foram desmembradas. Rompiu-se assim, com um modelo museológico que perdurou por mais de 40 anos: um modelo essencialmente baseado “grandes coleções”, nos

“personagens históricos”, e numa relação peculiar entre o diretor, os membros da instituição e os “grandes doadores”. (ABREU, 1998, p. 38)

Essa maneira de escrever a história, Reinhart Koselleck classificou como moderno conceito de história (KOSELLECK, 2006, p. 126) e François Hartog como regime moderno de historicidade. Segundo Koselleck, nesse conceito, de genealogia judaico-cristã, os acontecimentos – e, arriscamos, o objetos expostos – perdem sua importância quando tomados isoladamente. O acontecimento – o objeto – só se torna único quando é relacionado a um futuro teleológico.

[...] O [moderno] conceito de história se articula com um coletivo singular que apreende ao mesmo tempo a interdependência dos eventos e a intersubjetividade dos decursos das ações. (KOSELLECK, 2006, p. 131)

Para Koselleck o conceito moderno de história traz a noção desta como universal, composta de unidades separadas. Um todo com o qual a necessidade de uma teoria da história foi conceitualmente compreendida e assimilada. (KOSELLECK, 2006, p. 132)

Hartog, cotejando a sua categoria de regime de historicidade com o trabalho de Koselleck em *Futuro Passado*, iguala o regime moderno de historicidade à estrutura moderna elaborada pelo escritor alemão. “Nesse regime somente existe História, única, e esta é entendida como processo e o tempo está sempre se direcionando a um fim.” (HARTOG, 2006, p. 4)

O Museu Histórico Nacional passou a adotar um circuito fechado, com começo, meio e fim. As quarenta salas destinadas à exposição de seus objetos foram reduzidas para doze. Orientando o leitor para uma única possibilidade da história do Brasil. As salas passaram a estar subordinadas a uma cronologia factual. No entanto, a valorização das “tradições”, o conservadorismo, a exaltação do exército como guardião da nação e educador moral, a lusofilia permaneceram. A modernização estava na forma de expor.

A história da nação brasileira narrada pelo Museu Histórico Nacional permaneceu com as mesmas bases conceituais: o Brasil como uma civilização nascida com a chegada da Família Real Portuguesa, sem conflitos, com um povo unido e homogêneo, uma promissora potência que tem as Forças Armadas como fiel protetora que garantirá a ordem necessária para o progresso da nação. Todavia, a trajetória dos objetos foi intencionalmente apagada. O museu deixou de ser uma “fábrica de subjetividades”. O mágico não se encontrava mais nos objetos ou na fruição desses, mas na narrativa unívoca que caminhava rumo ao futuro.

Os objetos foram distribuídos ao longo do novo circuito expositivo do museu obedecendo ao tema de cada sala – Brasil Colônia I, Brasil Colônia II, Brasil Colônia III, Sala Brasil-Reino, Sala da Independência, Sala do Primeiro Reinado, Sala do Segundo Reinado I, Sala do Segundo Reinado II, Sala da Guerra do Paraguai I, Sala da Guerra do Paraguai II, Sala do Ocaso da Monarquia, Sala do Ocaso da Monarquia II. No entanto, o Museu continuou adotando a memória do Estado Nacional como memória de toda sociedade brasileira, mais precisamente aos mesmos vultos imortalizados por Gustavo Barroso.

A diferença da nova expografia do MHN a partir da inauguração de sua exposição “permanente” era que o visitante não podia mais flunar por suas galerias. A palavra “circuito”, adotada pelo próprio museu na divulgação da exposição inaugurada em 1969, já denotava a intenção da nova direção de criar uma única via na qual o visitante era obrigado a percorrer, não oferecendo outras possibilidades de visualização daqueles objetos expostos. Refletir sobre a conjuntura político-social e o regime de exceção do período era impensável e indizível.

A nova narrativa criada pela exposição de 1969 assemelhava-se com o regime moderno de historicidade elaborado por Hartog. Instaurava no museu a crença no “amanhã” e no progresso como melhor forma de se apreender presente, passado e futuro. Uma narrativa que apresentava a história como processo único formado pelo conjunto de diversos fatos, ações e relações. Essa narrativa histórica do Museu Histórico Nacional permaneceu até 1984,

não havendo mudanças significativas, apenas rearranjos por motivos como restauração de objetos, empréstimo, cessão para alguma exposição temporária, entre outros. Somente a partir da gestão de Solange Godoy e o início do processo de revitalização foi que a forma do Museu Histórico Nacional expor seus objetos mudou consideravelmente.

O olhar do visitante desse circuito expositivo era direcionado por imagens visuais que ilustravam um conceito linear de evolução da história brasileira. Os objetos eram colocados, juntamente com textos informativos, do lado esquerdo para o direito. Dessa forma, o expectador acompanhava visualmente um esquema similar aos estágios de evolução. Essa técnica de expor os objetos alusivos a fatos importantes da história nacional assemelhava-se ao esquema mnemônico da escrita, assim os visitantes do Museu Histórico Nacional sentiam-se lendo um livro didático de história, semelhante aos encontrados nas escolas brasileiras na década de sessenta.⁹

Essa forma de expor, adotada pelo Museu Histórico Nacional, apaga não somente as trajetórias dos objetos, mas também oculta o trabalho, as tecnologias, os arranjos feitos pelo museu na exibição de seus artefatos. Essas manipulações mascaradas tendem a naturalizar a narrativa construída a partir dos objetos, fazendo com que esta assuma um estatuto de verdade histórica. A única versão existente e confiável sobre o passado nacional é a que o Museu conta, tendo ele “testemunhos” que comprovam tal “realidade”.

2.4 Módulos temáticos: a nova proposta do MHN, 1985

O Museu Histórico Nacional chegou ao final dos anos setenta do século XX com uma perda significativa de seu potencial aurático. Segundo Walter Benjamin a aura de determinada coisa é algo especial, único, composto por elementos específicos que o singularizam em um todo, não possível de ser reproduzido e por isso cobiçado. A partir do momento que a sua reprodutibilidade é possível de tal coisa, a sua aura vai sendo extinta.

⁹ Sobre livros didáticos no período da ditadura (FREITAG: COSTA 1989)

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ele esteja (BENJAMIN, 1986, p. 170)

O museu adotou uma expografia relacionada ao moderno regime de historicidade, em 1969, no entanto, preservando a narrativa épica do período barroco. Esse hibridismo do Museu gerou uma grande rejeição. A grande maioria da sociedade brasileira, submersa em crises econômicas, numa enxurrada de ideais de democracia, pluralidade, liberdade, autonomia, e numa ditadura civil-militar optou por olvidar do Museu Histórico Nacional. A minoria que freqüentava o museu não se identificava mais com a narrativa exibida, que não possibilitava o fetichismo dos objetos e o culto a um passado cristalizado.

A identidade criada pela forma antiquarianista de exibir seu acervo fora perdida. O museu com a sua História total não era mais espaço para a contemplação dos heróis, do “passado perdido”. O museu também não era uma instituição que apontava para o futuro, pois o que se estava experienciando no campo político, filosófico, social, econômico no país não tinha a menor ressonância nesse lugar de memória. Como uma instituição que não falava nem ao presente, nem ao passado, poderia apontar para o futuro?

Diante desse panorama, a direção do Museu Histórico Nacional, seus funcionários, a Secretaria do Patrimônio Histórico Nacional e a Fundação Pró-Memória sentiram que urgia o Museu mudar a sua identidade. Não cabia mais ao museu ser um templo destinado ao culto de relíquias, nem um livro didático da história brasileira preservada pela ditadura. O MHN precisava revitalizar-se, precisava adquirir vida nova.

Em 1979, Aloísio Magalhães assumiu a direção da nova instituição, a Fundação Nacional Pró-Memória, a figura do designer simbolizava uma nova filosofia em relação às políticas públicas voltadas ao patrimônio. Uma filosofia imbuída de ideais de pluralidade, cidadania, diversidade, democracia. (FONSECA, 1997, p. 186)

Para Aloísio Magalhães, os bens culturais que a Sphan/Pró-Memória deveria preservar eram aqueles capazes de promover a autonomia dos cidadãos brasileiros a partir da tomada da consciência histórica. Os museus como conservadores e exibidores desses bens deveriam modificar sua forma de atuação para atender a grande maioria da sociedade brasileira. O foco não

poderia estar mais em suas coleções, mas na representação do tempo presente. (MAGALHÃES, 1997)

Barbara Gimblett, em seu trabalho *Destination Culture*, analisa os museus como mecanismos de produção de significados. Em seu estudo da década de oitenta, ela demonstra que os museus no final do século XX retiraram o foco de suas atenções das coleções e passaram a enfatizar a educação e seus serviços no sentido de produzirem possibilidades de seus visitantes experienciarem novos modos de vida. A cultura, nesse sentido, não seria apenas possível de objetificar, mas de mercadologizar. O interesse passava a se encontrar em termos indexados que estimulasse os sentidos, as emoções e a imaginação. Os museus não estavam mais definidos por suas relações com os objetos, mas por seu potencial de cativar visitantes.

Segundo Gimblett, no contexto da indústria cultural, os museus eram grandes instrumentos de adição de valores para as culturas. Fabricando diferenças e exibindo como diversidade os museus operavam com a lógica de entreter e educar em um mesmo espaço. Ademais por meio das técnicas visuais legitimavam em suas exposições o estatuto *ver é conhecer*. (GIMBLETT, 1998, p. 138 e 144)

Essa também foi a diretriz da Fundação Nacional Pró-memória para os museus brasileiros. Em 1982 foi criado o Programa Nacional de Museus. Segundo seu primeiro presidente, Rui Mourão, o Programa tinha como função dar suporte aos museus, atuando como uma coordenadoria nacional responsável em implementar novas diretrizes sugeridas pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (SPHAN, 1982)

As novas diretrizes criadas pela Fundação Pró-Memória e as estratégias elaboradas pelo Programa Nacional de Museus, apontavam para a necessidade do *novo*. Era necessário transformar os museus por completo, alterar suas identidades. Não era a simplesmente restaurá-los como algumas intervenções ao longo de seus anos fizeram. Era necessário apagar as suas auras de *templos* e construir novas auras, as de *fóruns*.

Os museus precisavam tornar-se catalisadores sociais. Essa era a *nova proposta* que os museus deveriam seguir: deveriam transformar-se em

espaços de discussão que exibissem representações da realidade social experienciada no presente. A partir dessas representações os museus proporcionariam a oportunidade do seu visitante refletir sobre questões como “ser” e “estar” no mundo.

Ao tornar os objetos exibidos pelos museus em representações, essas instituições patrimoniais deslocaram a função dos objetos. Os artefatos tornaram-se sinais utilizados conscientemente pelos sujeitos, ilustrações que davam suporte às questões suscitadas pelas narrativas desenvolvidas em cada exposição. Uma leitura semelhante à teoria funcionalista de Émile Durkheim para problematização do totemismo.

Segundo Durkheim, os objetos materiais são como sinais diacríticos que indicam posições sociais, demarcações de identidades, posições na vida em sociedade. (DURKHEIM, 1984).

A diretriz da Fundação Nacional Pró-Memória rompia com a dimensão subjetiva dos objetos. Os objetos não mais construía também o “self”, não nos organizavam à medida em que os organizávamos e os classificávamos a partir da observação destes. Os objetos tornaram-se apenas expressões simbólicas das ações dos sujeitos históricos. Os discursos, que eles compunham, passaram a ser as ferramentas de cognição, não mais os objetos.

Foi a partir dessas premissas que o Museu Histórico Nacional, em outubro de 1984, com a mudança de direção, iniciou o seu processo de revitalização. O projeto desenvolvido por Solange Godoy e seus funcionários, com o apoio do Programa Nacional de Museus e da Fundação Nacional Pró-Memória, privilegiava a mudança total do circuito expositivo de longa duração do Museu Histórico Nacional.

Para criar uma proposta de exposição a diretora criou uma equipe curatorial formada por coordenadores e chefes de seção do Museu Histórico Nacional. Para gerenciar os trabalhos referentes a elaboração da proposta e posteriormente execução, Godoy convidou seu amigo pessoal, o historiador Antonio Luiz Porto Albuquerque para ser seu assessor de história e, posteriormente, diretor-adjunto do MHN.

Antônio Luiz Porto estava associado a uma tradição historiográfica que analisa a história do Brasil pelo viés dos grandes ciclos econômicos, consagrada em obras de grandes pensadores como Celso Furtado e Fernando Novaes. Assim, elaborou a proposta de um circuito com seis módulos independentes, que deveriam abordar a história brasileira por diferentes perspectivas. Todavia, mesmo com ares de novidade o museu continuou escrevendo a história com aspectos do regime moderno de historicidade. (HARTOG, 2006)

Na proposta publicizada em meio impresso da própria instituição, a apresentação de cada módulo fornecia o propósito deles. Segundo o próprio documento em ***Expansão e Defesa***, o intuito era *mostrar os principais movimentos, meios e razões da expansão territorial do Brasil e de sua defesa militar, do século XVI ao século XX; O Brasil no Sistema Colonial mostraria a existência de um sistema colonial, a partir da transição dos séculos XV/XVI, e a inserção do Brasil nesse sistema; Sociedade, Trabalho, Produção, Cultura e Lazer, era mostrar aspectos vários da vida social, nas suas formas de trabalho e relações de produção, suas realizações materiais, atividades culturais e de lazer; O Processo de Independência, pretendia mostrar que a Independência do Brasil não é um momento, mas um processo, que tem etapas precursoras e um longo esforço de sustentação; Transportes Terrestres, tinha como objetivo expor a coleção de coches e outros meios de transporte dos séculos XVIII a XX.* (MHN, 1985)

Os módulos iniciavam suas narrativas sempre do mesmo começo: a chegada dos portugueses na América, e terminavam com o mesmo fato histórico: o fim do Império. As narrativas possuíam um começo, meio e fim como se a história fosse uma sucessão de fatos. A História com H maiúsculo não foi abandonada pelo museu. No entanto, a escolha dos fatos a serem retratados não perpassava mais pela narrativa épica. A história não era mais dos grandes heróis apesar deles continuarem nas salas de exposição. A forma de organizar o acervo construía uma narrativa processual subordinada a uma estrutura.

Solange Godoy (1985), em entrevista ao jornal *Boletim Sphan* de abril de 1985, afirmava que o critério norteador da *Nova Proposta* para o circuito de

longa duração era do *museu-síntese*, capaz de refletir a formação histórica do Brasil como um todo, da maneira mais básica possível.

A direção do Museu Histórico Nacional e a equipe responsável pela revitalização acreditavam que os objetos expostos eram capazes de abordar diversas economias, diversas sociedades, eventos históricos, modos de vida, funcionando como metonímias de diversos períodos da história nacional. Eram muitos contextos para a representação de um único objeto.

O único módulo inaugurado durante a intervenção do Programa Nacional de Museus e o período de permanência de Solange Godoy na direção do Museu Histórico Nacional¹⁰ foi *Colonização e Dependência*, no lugar do segundo módulo *Brasil no Sistema Colonial*. Esta exposição, inaugurada em 1987, apesar de trazer questões do tempo presente como a dependência cultural em relação aos Estados Unidos, a desigualdade social, costurou-as numa organização discursiva subordinada à estrutura econômica. Foram privilegiados os grandes ciclos econômicos. A primeira galeria aborda *As Grandes Navegações*, posteriormente, *O Antigo Sistema Colonial*, *o Ciclo do Ouro* e por último *O Ciclo do Café*. Todos os acontecimentos relevantes à história brasileira, na visão do MHN explicitada nessa exposição, são dependentes da economia.

Os objetos continuaram sendo expostos seguindo uma linha sucessória, no entanto, não mais de episódios históricos, mas de ciclos econômicos consagrados pela historiografia brasileira. Esses artefatos continuavam, assim como na exposição de 1969, sendo usados como ilustrações, desempenhando um papel de meras confirmações mudas do conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, mesmo, como simples induções estéticas em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria.

A inovação encontrava-se na exposição fragmentada em módulos, pequenos contextos, universos, leituras, visões diferentes acerca de um mesmo período (a chegada dos portugueses no século XVI ao fim do II Reinado). Os contextos aproximavam-se para o estabelecimento de um aporte

¹⁰ O Programa Nacional de Museus foi extinto em 1989 e Solange Godoy permaneceu a frente do MHN de 1985 a 1989. (CHAGAS:GODOY, 1995)

teórico de referência para o observador, oferecendo explicações, embasamento histórico, fazendo comparações e propondo questões. A ênfase desses módulos encontrava-se em procurar representar o cotidiano de cada período por diversos vieses.

Todavia, as exposições ao produzirem o cotidiano como algo a ser entendido, experienciado e admirado dentro de um museu, deixaram ao largo suas próprias estruturas, não as tomando como construções sobre o passado a partir do presente¹¹. Nas suas narrativas sobre a história nacional o Museu omitiu sua posição, suas relações, suas funções de formador de opinião, de visão acerca do passado, para a sociedade, ao se excluir dos contextos por ele apresentados.

Dean MacCannell's, ao fazer sua análise sobre as relações entre os turistas visitantes e os museus, percebe que essas construções de contexto (que não são únicas do Museu Histórico Nacional) criam *um outro lugar*, uma outra região que é “ a região por trás do contexto”, “o lugar da autenticidade”, onde o museu fabrica, por meio de suas seleções, organizações, associações históricas, culturais, sociais, o *outro*. (MACCANNEL, 1976, p. 96) Assim o visitante experimenta um *outro lugar*. No caso do Museu Histórico Nacional, mesmo sendo o observador brasileiro, o visitante não se vê nas salas, ele encontra uma metáfora sobre o *ser brasileiro*. A nacionalidade está em seus ascendentes, em *outro tempo*, exposto pelo museu como passado, que não faz parte de sua vida enquanto ser social constituído.

Uma outra característica que diferencia bastante a forma de expor do Museu em 1987 da sua forma de expor em 1969 é a utilização da cenografia para compor o arranjo discursivo junto aos objetos. A então chefe da Coordenadoria de Programas Educativos e Culturais, na qual o Setor de Exposições estava subordinado, Teresa Scheiner, justificou a utilização dos novos aparatos da seguinte forma:

¹¹ Exclui-se dessa análise o quadro *Colonização e Dependência* de Clécio Penedo – sendo a única referência contemporânea direta.

A utilização da cenografia é muito importante. Primeiro, porque tem uma ligação muito forte com a realidade do visitante, provocando facilmente o seu emocional ao permitir a reprodução da época enfocada de uma maneira muito mais fiel; segundo porque ela é bonita, e o brasileiro tende a rejeitar o que é muito racional e profundo, porém desprovido de beleza; por último porque irá facilitar a aproximação público museu, contornando o problema causado pelo fato de a maioria do povo brasileiro, além de não ter uma tradição como visitante de exposições, ser ainda semi-alfabetizada.(SCHEINER,1985)

Scheiner deixa transparecer que a lógica dos novos agentes inseridos no processo de criação de um novo circuito expositivo era de perceber o museu como um lugar onde se ensina significados pelos objetos, os objetos servem para ilustrar idéias. Essa lógica foi chamada por Barbara Gimblet de *textualização dos objetos*. Isto é, a crença de que os objetos são lições que funcionam para serem lidas como livros e, assim, fazem os visitantes crerem que as exposições tornam-se mediadoras potenciais da educação popular. (GIMBLETT, 1998, p. 32)

Segundo François Hartog, o que temos experienciado ao longo do século XX é uma crença crescente no presente enquanto tal. Essa tem sido a forma em que a historiografia contemporânea vem trabalhando em suas operações. Procura-se lidar com a categoria *tempo* partindo do presente. Assim a operação historiográfica traz o passado à atualidade do presente e o futuro aparece como perspectiva. Desaparece a crença no progresso e a aceleração do tempo não permite mais a contemplação do passado.

Funda-se um novo regime de historicidade, o futuro não é visto mais com a esperança do regime moderno, tampouco o passado não é mais cristalizado e constituído de exemplos a serem reverenciados e seguidos como no regime antigo. O presente ocupa um grande espaço nas preocupações da sociedade ocidental contemporânea.

A revitalização ocorrida no Museu Histórico Nacional entre os anos de 1982 e 1989 não seguiu a esse regime de historicidade. O presentismo na exposição *Colonização e Dependência* aparece de forma pontual, lampejos em uma narrativa marcada pela forma moderna de escrever-se história. O quadro de Clécio Penedo, a coroa e o cetro das congadas de Caxambu, alguns textos

dos painéis da exposição são fugas de um caminho orientado pela conjuntura econômica de cada tempo histórico.

Percebemos, portanto, que o processo de revitalização do Museu Histórico Nacional, apesar de reformular todas as galerias de exposição a partir de 1985, continuou escrevendo suas narrativas acerca da história brasileira a partir do moderno regime de historicidade. É inegável que os temas e as abordagens das exposições modificaram-se: os grandes heróis, os feitos épicos e a herança que conferia imortalidade aos seus antigos patronos foram substituídos por discursos que privilegiavam a formação econômica, social, cultural do país a partir de processos. O único circuito foi desmembrado em módulos com mini-circuitos, *com variações do mesmo tema*, mas – parafraseando – Hebert Vianna – *sem sair do tom*¹². No entanto, as narrativas continuaram a privilegiar a abordagem dos grandes processos, de estruturas sociais cristalizadas que se sucedem uma após a outra.

A valorização da diversidade apesar de ser recorrente nos discursos dos agentes à frente da Fundação Nacional Pró-Memória, não se concretizou na *Nova Proposta*, de 1985. Embora os objetos passassem a obedecer a uma organização diferente que não privilegiava nomes e sobrenomes da elite nacional, as mesmas coleções, os mesmos fatos e os mesmos personagens da exposição de 1969 encontravam-se no módulo *Colonização e Dependência*. As louças de porcelana simbolizando o comércio com o Oriente, a Inconfidência Mineira como movimento de emancipação da colônia, os objetos pertencentes à família real portuguesa (além de inúmeros quadros de seus membros) como representação do desenvolvimento econômico e urbano do país a partir de então, D. Pedro II como grande governante.

Algumas críticas como a dependência econômica de Portugal e, por conseguinte, do Brasil em relação à Inglaterra, e no tempo presente a dependência brasileira dos Estados Unidos são exemplos de questionamentos que o Museu Histórico Nacional somente passou a expor em suas galerias a partir do processo de revitalização. Entretanto, a idéia de continuidade como se

¹² Trecho da canção *Luís Inácio e os 300 picaretas* composta por Hebert Vianna e interpretada pelos *Paralamas do Sucesso* no EP *Vamo Batê Lata*, lançado originalmente em 1995.

primeiramente o Brasil teria sido dependente de Portugal, depois da Inglaterra e por último dos Estados Unidos, leva o visitante a impressão de que a história brasileira sempre esteve vinculada à exploração de uma grande potência, como se não houvesse tensões, resistências, porosidades nas relações entre esses países ao longo dos anos.

O museu modificou todo o seu circuito expositivo a partir do processo de revitalização, contudo a história construída pelas narrativas expográficas da *Nova Proposta* de 1985, continuava a ser escrita por via dos grandes processos e das grandes estruturas, não considerando as ações dos sujeitos históricos. O passado, no Museu Histórico Nacional, era um grande livro tridimensional com começo, meio e fim.

Destarte, à guisa de conclusão voltamos ao nosso ponto de partida, ratificando nossa proposta de analisar três momentos da história do Museu Histórico Nacional – **a exposição de 1924, o circuito expositivo de 1969** e os **módulos expositivos da Nova Proposta de 1985** – a partir da categoria regime de historicidade elaborada por François Hartog (HARTOG, 2006).

Essa análise procurou perceber as narrativas expográficas como produtos da interação social. Esta, sim, fabrica sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a análise dessas narrativas expográficas à tarefa de procurar um sentido essencial dos objetos expostos ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor (Museu Histórico Nacional), e assim por diante.

É necessário tomar as exposições como *enunciados*, que só se apreendem na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória, a constituição das exposições.

Destarte, para melhor compreendermos as transformações ocorridas no circuito expositivo do Museu Histórico Nacional a partir da década de oitenta mister analisarmos o processo de revitalização sofrido pela instituição como um todo. Dessa forma, procuraremos no próximo capítulo mapear as redes de

relações e a inserção de novos agentes sociais que possibilitaram o desencadeamento de tal processo.

3. Adeus aos conservadores, boas-vindas aos curadores – a rede social do processo de revitalização

O presente capítulo procurar mapear a rede de relações sociais e seus agentes envolvidos no desenvolvimento do processo de revitalização do Museu Histórico Nacional, entre os anos de 1982 e 1989.

Falar em redes significa trabalhar com concepções variadas nas quais parecem misturar-se idéias baseadas no senso comum, na experiência cotidiana do mundo globalizado ou ainda em determinado referencial teórico-conceitual. Existe, portanto uma diversidade de definições, que, no entanto parecem conter um núcleo semelhante relacionado à imagem de fios, malhas, teias que formam um tecido comum. (ELIAS, 1994, p.36)

Segundo Colonomos, rede seria o conjunto de relações sociais entre um conjunto de agentes e também entre os próprios agentes. Designa ainda os movimentos pouco institucionalizados, reunindo indivíduos ou grupos numa associação cujos limites são variáveis e sujeitos a reinterpretações (COLONOMOS, 1995).

Assim, pretende-se analisar como as relações entre os agentes e suas ações influíram para o desenvolvimento da revitalização do Museu Histórico Nacional e perceber quais caminhos o museu percorreu a partir de então que o modificaram sensivelmente.

Anteriormente, a partir da análise do circuito expositivo do MHN em três momentos distintos, podemos perceber como este lugar de memória foi se consolidando como um espaço da tradição histórica das elites brasileiras.

O Museu Histórico Nacional firmou-se como o museu da história brasileira a partir da reverência aos grandes vultos, aos feitos épicos, ao Estado Nacional e ao passado ligado às tradições lusófonas. Gustavo Barroso, ao longo de seus 37 anos à frente do Museu Histórico Nacional, conseguiu consolidá-lo como o lugar das tradições brasileiras, a Casa do Brasil, um dos grandes museus da história brasileira, ao lado de outros como o Museu Nacional, o Museu Imperial e o Museu Nacional de Belas Artes. (MAGALHÃES, 2006)

Alguns museus brasileiros, que ao longo de suas trajetórias foram se consolidando como grandes museus nacionais, lugares de memória do povo brasileiro, têm em comum o fato de suas histórias estarem estreitamente ligadas ao Estado Nacional.

O Museu Nacional, por exemplo, criado em 1818, por D. João VI, inicialmente abrigou coleções de materiais botânicos, minerais, animais empalhados e obras de arte. Já, no século XIX, com o grande investimento do imperador D. Pedro II, entusiasta do cientificismo deste período, passou a possuir grandes coleções ligadas às áreas da arqueologia, paleontologia e etnologia. O Museu Nacional ao longo do Segundo Reinado tornou-se um símbolo de instituição brasileira que fazia parte da mentalidade progressista do século XIX, possuindo os padrões científicos, culturais e estéticos das demais potências mundiais. (GUIMARÃES, 1988) Embora, naquele período, a valorização da memória não estivesse no ser brasileiro, mas na memória do mundo, os feitos do homem em seus primórdios, os avanços biológicos, a sua evolução ao longo do tempo, constituindo os museus como lugares de saber enciclopédico, o Museu Nacional firmou-se como um lugar de memória brasileira por ter sido uma instituição cultural financiada por um monarca brasileiro, D. Pedro II, durante a maior parte de seu reinado.

Dessa forma, o Museu Nacional se consolidou como um grande museu brasileiro. A sua história está profundamente ligada às ações dos governantes brasileiros no campo da cultura durante a criação e consolidação do Estado Nacional. Seu peso simbólico aumentou ainda mais quando sua sede foi transferida da Casa dos Pássaros para o Paço de São Cristóvão, em 1892, onde era a residência oficial dos imperadores até a queda do regime, em 1889.

Da mesma forma, o Museu Imperial, por ter sido a residência de veraneio da família imperial durante Segundo Reinado, possuindo um acervo referente à vida privada da mesma durante suas estadas no palacete, consolidou-se como um lugar da memória brasileira, sendo um dos museus mais visitados do país desde sua criação em 1943 até os dias atuais.

Igualmente, o Museu Nacional de Belas Artes possui sua história institucional associada ao Estado Nacional, sobretudo ao regime monárquico

do século XIX. Criado em 1937, ocupando grande parte do edifício da Escola Nacional de Belas Artes, o Museu Nacional de Belas Artes herdou inúmeras obras desta instituição que deram início ao seu acervo, tendo quadros trazidos pela Família Real em 1808, as produções da Missão Artística Francesa de 1816 e milhares de obras da Academia Imperial de Belas Artes, instituição que fora privilegiada pelos investimentos de D. Pedro II, no Segundo Reinado. (PRET, 2004) Juntamente com o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, o Museu Imperial e o Observatório Nacional, a Academia Imperial de Belas Artes fazia parte do projeto do Segundo Reinado de consolidar a imagem do Brasil como um Império consolidado que cultuava a ciência e de arte refinada, seguindo os padrões europeus de civilidade. (SANTOS, 1997)

O Museu Histórico Nacional, apesar de não ter a história de seu edifício diretamente ligada à família imperial, como vimos no capítulo anterior, fez parte dos diversos complexos arquitetônicos associados à administração central do Brasil ao longo dos séculos. No século XVI foi um forte da Coroa Portuguesa, no XVII a Prisão do Calabouço e no XVIII e XIX o Arsenal de Guerra. Seu idealizador, por sua formação associada à escola militar e à tradição lusófona, aproveitou a história do edifício para compor o acervo da instituição. Assim, a instituição passou a contar com um grande número de objetos relacionados à armaria e às forças armadas. Gustavo Barroso conseguiu a consolidação do Museu Histórico Nacional a partir da valorização do Brasil como uma nação herdeira do Império Português e de grandes heróis. Essa forma de compor o acervo encontrou grande apoio da aristocracia brasileira, do público que visitava o Museu Histórico Nacional pelo fetiche do antigo, pela fruição estética e pela alimentação do imaginário do Brasil como um país já consolidado, antigo, com mais de quatrocentos anos de história. Se fosse descartada a lusofilia adotada por esses museus, o país chegaria em seu centenário apenas em 1989 e a idade é algo de extremo valor para a construção de uma tradição.

Assim, o Museu Histórico Nacional formou o maior acervo museológico brasileiro relacionado à história do país. Os dados de 1995, mostram que o acervo do MHN contabilizava em sua reserva técnica 14.785 objetos, além dos acervos de sua biblioteca, de seu arquivo histórico e de sua seção de Numismática – esta sendo a maior da América Latina possuindo mais de 80.000 itens. (BITTENCOURT: FERNANDES: TOSTES, 1995) A maior parte

deste acervo foi adquirida nas décadas de quarenta e cinquenta, na era dos grandes doadores do Museu Histórico Nacional, cujo principal foi o presidente Getúlio Vargas. O presidente do Brasil (1930-1945;1951-1954) doou mais de 700 objetos de sua coleção particular, ademais ordenou a transferência de 1.271 itens pertencentes a outras instituições públicas para o Museu Histórico Nacional, além de ter financiado a aquisição de diversas outras coleções como a Souza Lima, de imaginária cristã, com 525 objetos. (BITTENCOURT: FERNANDES: TOSTES, 1995, p. 68)

Ao longo dos 25 anos seguintes (1930-1955), Vargas tornou-se um dos grandes patronos da instituição. Esta, por seu lado, viu-se incluída num projeto maior de expansão da administração pública que alcançava a área cultural em expansão, o presidente-ditador ajudou a iver o Museu Histórico como templo sagrado aos heróis e patronos da nação. De certa forma, o Museu Histórico Nacional tornou-se a menina dos olhos do presidente. Percebendo as vantagens da proximidade do poder central, o Museu amoldou sua missão institucional às iniciativas reformadoras do Chefe de governo, chegando ao ponto de escrever a própria história institucional em relação à história do regime Vargas. Neste processo o Museu legitimou Vargas como grande patrono da cultura brasileira e se legitimou como parceiro de primeira linha do Chefe de Estado. (WILLIAMS, 1997, p. 142)

No entanto, após a morte de seu diretor-fundador o Museu Histórico Nacional perdeu seu direcionamento. Gustavo Barroso que dava à instituição os moldes de sua personalidade, havia saído de cena, não era mais um guardião daquele lugar de memória. O Estado Nacional que havia contribuído para a história da instituição – com o seu complexo arquitetônico que abrigara o museu, com a criação do MHN, com as relações de reciprocidade entre Barroso e Epitácio Pessoa; e com o crescimento do acervo com Vargas – havia abandonado o Museu, optando investir em outras instituições que trouxessem ares de modernidade e liberalismo como a necessidade da década de sessenta exigia. O governo de JK e suas metas quinquenais, *cinquenta anos em cinco*, queria se afastar de tudo que lembrasse tradição e conservadorismo. O Estado não deveria ser interventor como na era Vargas, mas democrático e liberal. O luxo da família real, o passado épico de Caxias, Osório, Tiradentes, a civilidade do século XIX, não tinham o mesmo efeito, não causavam mais tanta comoção.

Não interessava mais ao Estado valorizar essa memória nacional. Os rumos a serem seguidos eram o da democracia, da industrialização e da economia liberal. Um dos maiores símbolos dessa mentalidade foi a *nova capi*. A criação de uma cidade modernista, inteiramente nova, a sede do governo federal em um lugar até então inabitado, consolidou o modernismo desenvolvimentista como estilo oficial do Estado brasileiro.

O edifício da antiga sede tornou-se também lugar de memória (NORA, 1993), no entanto, não optou pela valorização das tradições lusófonas ou do Estado interventor, como as instituições criadas anteriormente, sobretudo as que tinham o apoio de Vargas, mas da vida dos presidentes que se constituíram com símbolo da democracia liberal brasileira. Assim, foi criado o Museu da República, em 1960, subordinado ao Museu Histórico Nacional, que ainda ostentava a aura de grande museu, sendo transferido a maior parte de seu acervo referente ao período republicano para a nova instituição.

Os anos de 1960 foram de crise para o Museu Histórico Nacional. Perdera seu diretor-fundador Gustavo Barroso (1888-1959); perdera seu grande patrono Getúlio Vargas (1883-1954); as políticas culturais além de escassas tinham como prioridade exatamente o oposto do que a instituição representava; as doações diminuíram consideravelmente, assim como suas verbas; e sofrera uma divisão interna com a criação do Museu da República.

De 1956 a 1975, como analisa o artigo Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional (BITTENCOURT: FERNANDES: TOSTES, 1995), 675 objetos dão entrada no Museu, sendo que destes 380 compuseram as coleções do Museu da República. Um número insignificante caso se compare ao ano de 1941 em que foi registrada a entrada de 1.070 objetos como doação de parte de uma única coleção, a Hermes da Fonseca. Além da aquisição da coleção de imaginária cristã, de Souza Lima, com 525 itens, por ordem do governo federal.

O Museu Histórico tornou-se símbolo do antigo, do ultrapassado, em contrapartida existia o novo museu, um lugar de memória com ares da modernidade vivida nas décadas de 1950 e 1960. O relatório de 1966 contabiliza 38.000 visitantes no Museu Histórico Nacional, enquanto o Museu da República recebeu 125.200. (PRET, 2005)

Ademais, os governos que sucederam o Estado Novo de Vargas não investiram na área cultural como o Ministério de Capanema o fizera. Um exemplo de grande investimento foi a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), idealizado por Mário de Andrade e aprovado no Congresso por meio de decreto-lei, em dezembro de 1937.

O Sphan foi um capítulo da história intelectual e institucional da geração modernista, um passo decisivo da intervenção governamental no âmbito da cultura e o lance acertado de um regime autoritário empenhado em construir uma “identidade nacional” iluminista no trópico dependente (MICELI, 2001, p. 360).

Entre 1945 a 1963, a ação do Estado não foi tão intensa como na fase anterior. Isso, porém, não significou um marasmo cultural da sociedade. As ações de então para a cultura refletiam a polarização do mundo dividido pela guerra fria. Enquanto havia uma mobilização para realçar as diferenças entre o novo e o tradicional na cultura brasileira, a indústria cultural, por outro lado, se fortaleceu através do rádio, cinema e televisão.

Já o período do autoritarismo militar, entre 1964 a 1985, ficou caracterizado pela atenção aos assuntos culturais pelos militares baseados na idéia de que a cultura como ferramenta de valorização da nacionalidade brasileira, uma nacionalidade afinada à idéia de unidade política e desenvolvimento econômico. Houve iniciativas inovadoras como a criação da Embrafilme em 1969, do Programa de Ação Cultural (PAC) em 1973 e do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) em 1972, entre várias outras, apesar de terem ocorrido no momento mais repressivo do regime sob a presidência Médici (MICELI, 1984).

No final dos anos 60 com a aparente situação de abandono que vivia o Museu Histórico Nacional, o governo federal resolveu fazer um pequeno investimento na instituição, pois apesar do ostracismo que estava vivendo, o MHN continuava a ser uma referência de museu nacional e símbolo de como o Estado preservava a memória brasileira.

Mudou-se a direção da instituição, o cargo que desde a morte de Gustavo Barroso havia sido ocupado por seus seguidores que faziam parte de sua rede de relações pessoais. Os funcionários do Museu Histórico Nacional até a década de oitenta foram alunos do Curso de Museus da própria instituição, criado em 1932. O curso firmou-se como de caráter universitário. Este estava voltado à formação de jovens abastados, cujos sobrenomes eram conhecidos nos círculos aristocráticos da sociedade carioca. Ser conservador do Museu Histórico Nacional não possuía apenas o sentido de um cargo técnico da instituição, mas também conotava um perfil de indivíduo antiquado. Sendo assim, formaram-se gerações de técnicos imbuídos de concepções barroseanas. (PRET, 2005, p.29)

Gérard Namer em seu artigo, *Les institutions de mémoire culturelle* (1987), ao analisar a Biblioteca como uma instituição de memória, reflete sobre a importância de seus funcionários no acesso à memória em que esta instituição preserva e a própria formação da memória nacional do usuário a partir da conduta dos bibliotecários. Segundo Namer os funcionários da Biblioteca a partir de seus regulamentos e procedimentos – seleção, guarda, classificação, catalogação, regras e horários de consulta às obras – assegura a instituição desde sua origem a articulação entre o poder político e o saber.

No Museu Histórico Nacional os funcionários formados pelo Curso de Museus, os técnicos conservadores assemelham-se com o corpo de bibliotecários analisado por Namer, uma vez que são guardiões que criam regras de acesso a memória preservada pelo Museu, criando critérios que hierarquizam tanto o acesso, quanto a fabricação da memória nacional. São esses funcionários que estabeleceram quais os objetos doados seriam incorporados ao acervo e os que não iriam ; os objetos que iriam ser expostos e os que não poderiam ser acessados, guardados na Reserva Técnica.

O Museu assim como a Biblioteca é uma instituição de mediação entre as vontades de memória dos grupos de outrora e as demandas de memória dos grupos de hoje. Mediador desse diálogo, o corpo de funcionários é guardião do meio de passar da questão à resposta: a demanda pela informação histórica e o acesso a memória preservada (NAMER, 1987, p. 14).

Para desempenhar seu papel de memória na instituição, completar e unificar sem cessar os temas abordados nas suas coleções, o conservador precisava possuir uma visão do conjunto de objetos e vultos históricos que faziam parte do acervo do Museu Histórico Nacional. Por seu conhecimento e pela falta de sistematização do acervo, os próprios funcionários transformavam-se em memória viva da instituição. A aposentadoria, a morte ou mesmo a falta de interesse de um chefe de seção significava a perda do acesso do público à memória preservada pelo Museu Histórico Nacional. O técnico-conservador do MHN tinha a função de mediador das questões do visitante sobre a memória por decodificar a linguagem técnica existente no museu para o acesso do usuário, além de ter entrada em seções proibidas ao público geral ou mesmo não conhecidas.

Essa metodologia de trabalho perdurou até a década de oitenta, mesmo o Museu tendo passado por uma reestruturação no final dos anos sessenta quando o comandante da marinha, Leo Fonseca e Silva, antes museólogo do Museu Naval, assumiu a direção da instituição em 1967. (SANTOS, 2006, p. 56)

A análise do capítulo anterior mostrou que na reforma realizada pelo novo diretor, as 14 salas de exposição foram desmontadas, se optando por um circuito único com uma narrativa mestra, cronológica, sobre a história do Brasil. A biografia dos objetos foram apagadas, assim como o fetiche que o público tinha sobre o passado, a curiosidade em desvendar a quem aqueles objetos pertenciam e como eram utilizados em suas épocas. Na tentativa de organizar o Museu Histórico Nacional para que esse não parecesse um deserto de almas, um mausoléu de antigos fantasmas da elite imortalizada, a nova direção fez um apagamento dessas biografias, amputando ainda mais a história do Museu Histórico Nacional que já se encontrava esquecido. Esse apagamento resultou na perda do mágico, do fascinante, da fruição, da conexão do visitante com seu imaginário, com o passado fantasioso de heróis, reis, princesas e criaturas exóticas. Uma fruição que se por um lado tinha o perigo de consagrar e divinizar figuras da classe dominante, apresentava a possibilidade do despertar da curiosidade que leva a busca pela informação, pelo conhecimento. (MENESES, 1995)

Assim, o Museu Histórico Nacional que já havia sido abandonado pela vanguarda, pelos anseios da hegemonia esquerdista que triunfava no meio intelectual, como relata Roberto Schwarz (1978, p. 62). Quanto maior fosse a censura, mais coeso tornava-se o pensamento esquerdista que denunciava arbitrariedades do Estado ao longo da história, a opressão à classe operária e aos trabalhadores rurais, a marginalização do negro e do índio pela sociedade. Foi abandonado também por seu pequeno público que cultuava esse modo de expor consolidado ainda no período barroco.

A nova museografia do Museu Histórico Nacional teve como principal critério a organização cronológica dos objetos, destacando-se os feitos heróicos, o papel do exército e os exemplos de moralidade, obediência e patriotismo.

No campo das políticas públicas para a cultura as coisas só começaram a mudar com a proposta do governo Geisel, em 1974, de abertura política que deveria ser lenta, gradual e irreversível. Essa postura dividiu o meio intelectual até então coeso contra os ditames e a censura do governo militar. Os intelectuais considerados de esquerda propunham o desenvolvimento de uma prática cultural de militância política. O objetivo era instrumentalizar a cultura nacional para esta funcionar a serviço da revolução. Com a criação de instituições como a Embrafilme e a Funarte muitos intelectuais críticos do regime reviram suas opiniões, chegando a ocupar setores importantes da máquina do Estado acreditando não mais na ruptura, mas na reforma política.

O próprio Ministério da Educação e Cultura de Ney Braga (1974-1978) lançou pela primeira vez uma proposta de caráter amplo na área cultural, a Política Nacional de Cultura, de 1975.

Os anos de 1970 trouxeram também a crítica e contestação ao IPHAN, órgão a que o Museu Histórico Nacional era subordinado. O IPHAN passou a ser julgado como uma instituição que não atendia as suas próprias demandas, com carências operacionais, limitada ao tombamento de monumentos da cultura do colonizador. Havia uma necessidade latente de uma maior identificação social com o patrimônio nacional. (FONSECA, 1997, p. 159)

O Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado em junho de 1975, fez parte do processo de transformação do pensamento daqueles responsáveis pelas políticas públicas na área cultural na década de oitenta. Como analisa Maria Cecília Fonseca (1997, p. 184), pela primeira vez desde 1964, a expressão “segurança nacional” estava totalmente ausente do discurso oficial do Estado no que se refere a cultura brasileira. A ênfase estava na chamada dinâmica cultural. Havia uma grande crítica ao poder da tecnologia, sobretudo dos países do Norte que passavam a representar a causa dos principais problemas sociais nos países latinos. A preocupação dos técnicos residia na preservação da *diversidade cultural* brasileira.

Os idealizadores do CNRC apesar de pertencerem ao quadro de funcionários do serviço público – Severo Gomes, ministro da Indústria e do Comércio e secretário da Educação e Cultura do Distrito Federal; Aloísio Magalhães; Cordélia Robalino Cavalcanti, diretora do PRODASEN¹³; a socióloga Bárbara Freitag; o matemático Fausto Alvim Junior, todos esses professores da Universidade de Brasília –, queriam afastar-se da burocracia estatal e do engessamento das teorias acadêmicas, faziam parte de suas redes sociais os maiores empresários brasileiros que tinham interesses de financiar projetos culturais.

A postura desses agentes sociais, de certa forma, possui semelhanças com o grupo de intelectuais que fizeram parte do Ministério Capanema. Os intelectuais da década de setenta, que faziam parte dos órgãos promotores de políticas públicas na área da cultura, assemelhavam-se com a elite ilustrada do Ministério Capanema por sua visão universalista e humanista de cultura cujo objetivo era mostrar a unidade do povo brasileiro em sua diversidade cultural, o homem brasileiro era o centro dessas políticas culturais.

Por meio da noção de diversidade cultural o indivíduo poderia compreender que suas diferenças e particularidades nada mais eram do que expressões variadas de uma mesma unidade: o povo brasileiro. Através do conhecimento de culturas diferentes, dos diferentes brasis, os indivíduos aprenderiam a respeitar e a admirar as diferenças entre cultura de sua região e a de outras regiões.

¹³ Órgão federal responsável pelo processamento de dados do Senado.

Assim, o objetivo inicial do CNRC era criar um banco de dados da cultura brasileira que fosse o mais abrangente possível. Como esta nova instituição era fruto do convênio de diversas entidades e empresas, possuía larga autonomia de atuação, pois não estava subordinada a nenhum órgão público, portanto na seguia diretamente as diretrizes do Estado. Em seu primeiro momento, direcionou seu trabalho à catalogação e referenciamento. Dividiu esse trabalho em quatro grandes áreas: Ciências Exatas, Ciências Humanas, Documentação, Artes e Literatura.

O Centro Nacional de Referência Cultural procurou através de seus trabalhos “renovar” a noção de cultura brasileira, no entanto, sem perder a dimensão nacional-popular que vigorava no cenário cultural do país. O grupo do Centro considerava que a imagem de *cultura brasileira* produzida pelas instituições oficiais era ultrapassada, restrita e sem vida. Para eles, o patrimônio nacional a ser preservado era aquele que permanecia vivo nas práticas sociais, nas manifestações contemporâneas e, portanto, parte da *dinâmica cultural*. O propósito do trabalho realizado era fornecer ferramentas para a construção de projetos para o desenvolvimento na área cultural.

Em 1979, ano da *anistia política*, ocorreu a fusão entre o IPHAN/PCH/CNRC. O Programa Nacional de Cidades Históricas (PCH) foi criado a partir do consenso entre as entidades culturais que deveria existir um órgão administrativo que gerisse os recursos financeiros de forma mais compatível com as suas necessidades. A partir da reforma administrativa apoiada por Eduardo Portella reuniram-se numa única instituição os recursos e gerenciamento do PCH, a autoridade do IPHAN e a visão e atual sobre bens culturais do CNRC. Foi nomeado como diretor desta Aloísio Magalhães, a segunda mudança da direção do IPHAN em 43 anos. Criou-se uma nova estrutura composta por dois órgãos: um normativo – a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e o um executivo – a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM).

O escopo da Pró-Memória, ao meu ver, era muito bom porque tinha pessoas competentes. Aloísio Magalhães era um homem de muito conhecimento, um homem de visão, um homem viajado, inteligente, preparado, com a cabeça jovem e fez um “conselhão” com empresários como Joaquim Falcão, Jorge Nave Gouveia Vieira, Passo Fortes. Era um outro panorama, pessoas mais jovens, pessoas

mais articuladas com a sociedade, com maior flexibilidade. O Sphan não, continuava a ser uma instituição pesada, tradicional, conservadora. (GODOY, 2010)

A criação da Fundação Nacional Pró-Memória dinamizou o campo dos museus. A figura de Aloísio Magalhães a frente da instituição – designer, artista plástico, bem quisto tanto no meio intelectual quanto no Governo – trazia para este campo o frescor das idéias do CNRC, uma nova visão sobre patrimônio e a aliança com o empresariado brasileiro que viria ser um importante fator na consolidação da FNPM devido o financiamento de diversos projetos culturais.

Aloísio Magalhães, em sua carta de exposição de motivos encaminhada a Eduardo Portella, em setembro de 1979, propondo a criação da Fundação Nacional Pró-Memória como órgão executivo que substituiria o IPHAN, mostrava sua preocupação em criar uma instituição que se afastasse da alcunha que marcou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: o lugar do tradicionalismo e da proteção de edifícios arquitetônicos que representava mais a influência das culturas européias do que a memória da cultura brasileira. Aloísio abandonou a palavra *patrimônio* de seus discursos que avalizavam a criação de políticas públicas pela Fundação Nacional Pró-Memória e a substituiu pela palavra *bem cultural*.

A aproximação que o CNRC deu ao conceito de bem cultural [e que a FNPM é herdeira] atinge uma área de que o Patrimônio não estava cuidando. Ou seja: o bem cultural móvel, as atividades do povo, as atividades artesanais, os hábitos culturais da humanidade. O Patrimônio atuava de cima para baixo, e, de certo modo, com uma concepção elitista. A igreja e o prédio monumental são bens culturais, mas de um nível muito alto. São o resultado mais apurado da cultura. A nossa preocupação é trabalhar de baixo para cima. Pela própria razão de ser popular não tem consciência de seu valor. Quem faz uma igreja sabe o valor do que faz. Mas quem trabalha com couro, por exemplo, nem sempre. Desse contraponto, pode surgir uma hipótese – a de que o CNRC começava a tocar nas coisas vivas, enquanto o IPHAN se preocupava principalmente com as coisas mortas. Pelo contrário, é através das coisas vivas que se deve verificar que as do passado não devem ser tombadas como mortas. (MAGALHÃES, 1985, p. 217)

O discurso da Fundação Nacional Pró-Memória expressava uma concepção de nação que evidencia um compromisso com diversas matrizes

intelectuais. A ênfase, no entanto, estava na representação da cultura nacional em que se valorizavam as diferenças. O discurso de Aloísio Magalhães e dos intelectuais que faziam parte da FNPM floresceu, articulou-se e inspirou a implementação de uma política cultural para o país, a partir de meados dos anos 70, em pleno processo de abertura democrática, após mais de uma década do regime político autoritário, em um contexto histórico, portanto, em que discurso democrático e uma representação pluralista da nação começavam a ganhar espaço na sociedade e nas políticas governamentais. (GONÇALVES, 2003, p. 95)

Assim, percebe-se que a concepção de cultura do Estado e memória brasileira a ser preservada por ele mudou de foco a partir da década de 70. Este período ficou marcado por uma concepção de cultura preocupada com a diversidade das formas e das experiências culturais. Havia um discurso pungente sobre a necessidade de se democratizar a cultura, ou seja, torná-la mais pluralista, contra qualquer tipo de massificação ou imposição de uma cultura unificada. O cerne da questão estava em se pensar de que forma, ou formas, dar-se-ia a inserção dos sujeitos num patrimônio simbólico.

Nobert Elias ao criticar o conceito de *homo clausus*, consolidado nas ciências sociais no início do século XX, que pode ser entendido como a dualidade entre sujeito e objeto, entre indivíduo e sociedade e significa o entendimento do indivíduo como um ser atomizado e completamente livre e autônomo em relação ao social, criou outro conceito denominado figuração. Segundo Elias, figuração, em contraposição, busca expressar a idéia de que os seres humanos são interdependentes, e apenas podem ser entendidos enquanto tais: suas vidas se desenrolam nas, e em grande parte são moldadas por, figurações sociais que formam uns com os outros. As figurações estão continuamente em fluxo, passando por mudanças de ordens diversas – algumas rápidas e efêmeras e outras mais lentas e profundas. (ELIAS, 2000, p. 114)

Esse período entre o final da década de setenta, início da década de oitenta pode-se perceber que houve uma grande mudança na figuração social do país e, principalmente, no meio em que o Museu Histórico Nacional estava

inserido. Um momento de grandes mudanças no campo político com a redemocratização do país, a saída de agentes sociais que estavam no comando do Estado, a entrada de intelectuais de esquerda na direção de instituições estatais na área da cultura, a aposentadoria dos funcionários do Museu da geração barroseana.

Ademais, no campo da museologia, era um período de estruturação e regulamentação da profissão. A mesa-redonda de Santiago de Chile (1972), organizada pelo Comitê Internacional de Museus, foi um marco de transformação do pensamento museológico. Os pressupostos contidos em sua carta influenciaram o movimento da *Nova Museologia* que apresentava uma nova diretriz teórica voltada para a construção do conceito “museu” como interventor da dinâmica social e responsável por representar a diversidade de sua sociedade e suscitar reflexões sobre como sua comunidade se encontrava no mundo. A partir de então, as instituições museais procuraram seguir tais conceitos e diretrizes (VARINE, 2000). Em 1977, o Curso de Museus do Museu Histórico Nacional foi transferido para a Federação de Escolas Isoladas do Rio de Janeiro (tornando-se em 1979 a Universidade do Rio de Janeiro, atualmente Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Assim, o Curso de Museus ocupou definitivamente um espaço na academia e passou a fazer parte do corpo de disciplinas da universidade, ou seja, ganhou a legitimação de área de produção de conhecimento científico. Em 1984, a profissão de museólogo é regulamentada, possuindo conselhos regionais, necessitando do bacharelado ou licenciatura na área a partir de então para atuar nesta área. Portanto, percebe-se que o período em que há grandes transformações no país no âmbito político e nas políticas públicas na área cultural, coincide com o momento de grandes transformações no campo da museologia.

Foi nessa mesma conjuntura que a Fundação Nacional Pró-Memória criou, em 1982, o Programa Nacional de Museus (PNM) com o objetivo de estabelecer uma administração mais integrada entre os museus e o Ministério da Educação e Cultura, no sentido de servir como ponte entre eles. Atuaria como um canal facilitador que levaria ao conhecimento da Secretaria de Cultura as necessidades dos museus de qualquer ordem. Em contrapartida, teria a responsabilidade de aplicar as linhas pragmáticas por ela estabelecidas,

cujo principal objetivo era a renovação da vertente cultural preconizada por Aloísio Magalhães¹⁴.

O Programa Nacional de Museus surgiu em um momento de reconfiguração dos setores culturais, sobretudo aqueles responsáveis em desenvolver políticas públicas a respeito do patrimônio histórico e artístico nacional. Sua função primeira, nas próprias palavras de seu então presidente Rui Mourão, era dar suporte aos museus, atuando como uma coordenadoria nacional responsável em implementar novas diretrizes seguidas pela Fundação Nacional Pró-Memória.(SPHAN, 1982)

Segundo Max Weber, agente social é um ser reflexivo situado em um contexto social específico, capaz de apreender os fenômenos sociais, que possui informações e razões únicas para agir da forma que age. (WEBER, 1992, p. 48) Amplia-se este conceito de agência considerando a noção de *experiência de realidade* (MAUSS, 2003, p. 56) que implica a idéia (regulativa) de que o modo de ser do mundo pode afetar a maneira de ser e agir no próprio mundo pelo agente. Assim, a rede de relações e as inúmeras mediações em que o agente está inserido influenciam as suas ações e desencadeiam outras relações e mediações de diversas naturezas (sociais, culturais, pessoais, econômicas, religiosas, etc.)

Portanto, na figuração (ELIAS, 2000) da década de oitenta, os agentes culturais, presentes nas instituições do governo, estavam engajados em produzir uma forma diferente de se trabalhar a cultura brasileira. Na visão desses novos agentes sociais, os museus encontravam-se em estado de abandono, passavam por um longo período de crise institucional, defasados. O discurso não estava pautado apenas na restauração desses museus como nas décadas anteriores. Não se tratava apenas de recuperar aquilo que tinha sido deteriorado e manter sua estrutura anterior. Era necessário dar vida nova aos museus, mudando suas formas de colecionar e exibir suas coleções, assim como mudar suas identidades – de templos destinados ao culto ao colonizador

¹⁴ Apesar da morte de Aloísio Magalhães em junho de 1982 a sua concepção de bem cultural e patrimônio, assim como as vertentes de atuação da Fundação Nacional Pró-Memória nas instituições sob sua coordenação perdurou até a existência desse órgão, sendo extinto pelo governo Collor em 1990. Outros membros que compartilhavam dos mesmos ideais como Marcos Vilaça, Passo Fortes e Joaquim Falcão continuaram seguindo as mesma diretrizes.

para espaços democráticos de representação da diversidade da cultura brasileira. Nesse sentido, o termo apropriado e escolhido foi **revitalização**.

O discurso que vigorava nos museus a partir de então era de que essas instituições deveriam calcar suas ações em princípios democráticos. *Cidadania com autonomia* era a retórica desse período.

No entanto, o Programa Nacional de Museus (PNM) criado em outubro de 1982, funcionou basicamente como uma rede de troca de experiências e aspirações de alguns funcionários dos diversos museus espalhados pelo país e intelectuais interessados nesse campo. Sediado no Museu da República, o Programa Nacional de Museus passou a ser composto por agentes sociais que se identificavam com a corrente teórica preconizada por Aloísio Magalhães. Esses agentes, a maioria ligada ao meio acadêmico – como as professoras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Solange Godoy, Lilian Barreto, Tereza Scheiner, Vera Alencar –, procuravam criar estratégias de ação para implementar nos museus brasileiros as diretrizes da Fundação Nacional Pró-Memória. Funcionários de diversas instituições, como a Casa de Rui Barbosa, Museu do Homem do Nordeste, Museu da República, Museu do Folclore Edison Carneiro, Museu Histórico Nacional, Museu do Índio, Museu Nacional de Belas Artes, Funarte, passaram a dialogar e debater sobre inúmeros aspectos relacionados às instituições museais – infra-estrutura, burocracia do trabalho, sistematização dos setores, informatização do acervo, políticas de aquisição, concepção de exposições, etc.

Ademais o PNM estava mais voltado a dar suporte dos museus considerados de pequeno porte nas regiões que não pertenciam ao eixo Rio-São Paulo. Os boletins do Sphan da década de oitenta (1982-1985) descrevem algumas atuações do PNM em instituições de pequeno porte como o Museu das Bandeiras e o Museu de Arte Sacra da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, ambos em Goiás (SPHAN, 1984). As verbas destinadas ao Programa para realizar a mediação entre os museus e a Fundação Nacional Pró-Memória geralmente eram destinadas para equipar os museus recém-criados ou os de pequeno e médio porte que até então não eram alvo das políticas públicas dos governos anteriores. Esse posicionamento dera-se por inúmeros fatores como

a diretriz criada pela Fundação Nacional Pró-Memória de democratizar a memória nacional, valorizar os regionalismos, dar destaque as culturas marginalizadas. Outro fator importante era a inserção do Programa Nacional de Museus em instituições museais de grande porte. Os museus nacionais, considerados tradicionais, consolidados no campo cultural, possuíam relativa autonomia. A maioria de seus diretores pertencia ao Conselho Deliberativo da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) – a maior instância dentro da instituição – já tinham uma organicidade própria, por conseguinte, não aceitavam a intervenção de um programa recém-criado que propunha profundas mudanças nas estruturas dessas instituições.

As mudanças propostas pelo Programa Nacional de Museus não se tratavam de reformas, tampouco restaurações, a palavra de ordem do Programa era **revitalização**. Era necessário da vida nova a essas instituições que estavam muito deterioradas, praticamente fechando suas portas. Esse era o conceito para revitalização dos agentes sociais envolvidos nesse processo. Precisava-se não somente melhorar suas infra-estruturas internas e externas, mas racionalizar o serviço, capacitar os funcionários, mudar as políticas de aquisição, as formas de organização do acervo, o tratamento técnico dos objetos, criar novos circuitos expositivos que problematizassem às realidades e necessidades do povo brasileiro no presente, mas, sobretudo, mudar suas mentalidades.

Segundo o coordenador do Programa Nacional de Museus, Rui Mourão, os museus precisavam estar mais voltados ao povo brasileiro do que às suas coleções. (SPHAN, 1982) Havia uma grande resistência por parte dos grandes museus e seus funcionários a aceitarem a intervenção do Programa Nacional de Museus, pois suas novas propostas e o seu novo conceitual sobre cultura e memória nacionais não conciliavam a tradição e o que já existia nesses lugares de memória. O PNM possuía uma proposta tácita, no entanto reconhecida por esses museus, de apagamento da memória das próprias instituições para a adesão dos novos discursos e narrativas sobre cultura, memória e patrimônio.

Em seus primeiros anos o Programa Nacional de Museus não estava pensando em intervenção nos grandes museus, pois os grandes

museus como o Museu Histórico Nacional não aceitavam, não acatavam, uma política que viesse a ser criada externamente a eles. (GODOY, 2010)

Além disso, mesmo havendo todas essas transformações nas instituições responsáveis pelas políticas públicas voltadas para os museus. A valorização das culturas marginalizadas até então, a democratização do acesso às instituições de memória, a pluralidade das representações, entre outros. Havia uma relação de reciprocidade entre os agentes sociais que propunham essas mudanças e os antigos agentes que ainda estavam no comando dessas instituições. As mudanças não aconteceriam por rupturas, mas por acomodações do novo discurso nas antigas estruturas, evitando-se os embates, desentendimentos e constrangimentos.

Entende-se as mudanças ocorridas no Museu Histórico Nacional como **processo** não como uma necessidade mecânica e evolucionista, mas como o desenvolvimento de ações, relações e transformações ligadas ao conceito de figuração elaborado por Norbert Elias (2000, p. 163). Fazem parte da **configuração** os jogos políticos e os graus de controle de impulsos, cuja dinâmica está relacionada ao modo como se avançam as relações de interdependência dos indivíduos na sociedade. Dessa forma, processo pode ser concebido como o desenvolvimento em um longo espaço de tempo de fatos, situações, relações, ações, impressões, idéias não fixos que forjam determinada conjuntura. E foi essa transformação na conjuntura do país, do Estado, das políticas públicas, das instituições culturais, da museologia e dos museus que levou ao Museu Histórico Nacional a sua revitalização.

O início da década de 80 foi um período de renovação também do quadro funcional nas instituições museais brasileiras. Muitos dos antigos técnicos, que se identificavam com a museologia tradicional, com a concepção dos museus como templos de culto aos heróis nacionais, os guardiões do passado, mais próximos das idéias barroceanas sobre museu, aposentaram-se ou estavam nesse processo. Em contrapartida, os funcionários que estavam ingressando nessas instituições eram recém-formados, muitos conquistaram suas vagas a partir dos estágios curriculares que haviam feito nessas instituições. Esses novos agentes sociais traziam os questionamentos, as

teorias e os debates existentes na academia em relação aos museus para os próprios museus.

Essas transformações também ocorreram no Museu Histórico Nacional. Em 1983, o Museu da República foi desmembrado do MHN, conseguindo sua autonomia plena. A sede do Programa Nacional de Museus procurava afastar-se do tradicionalismo e conservadorismo que o MHN representava. Os funcionários que haviam sido transferidos do Museu Histórico para fazerem parte do então departamento Museu da República no início dos anos sessenta estavam se aposentando e os novos, influenciados pelos conceitos de cultura, memória e patrimônio preconizados pela Fundação Nacional Pró-Memória, procuravam desvincular-se de sua antiga matriz e da imagem de instituição defasada com conceitos ultrapassados que esta possuía.

O rompimento do Museu da República com o Museu Histórico Nacional foi uma maneira de romper com a estrutura engessada do MHN. A Lilian Barreto que era do Programa Nacional de Museus assumiu como diretora do Museu da República e pediu, para o Rui Mourão, para eu, que também fazia parte do PNM, ser a sua imediata. O Programa Nacional de Museus influiu no processo de revitalização do Museu Histórico Nacional, primeiramente, a partir do Museu da República, pois ele entrou separando as duas instituições, criando uma instituição nova, uma nova direção, criando também uma relação muito estreita com os que passaram a gerenciar o Museu da República e os que estavam no Programa Nacional de Museus. (GODOY, 2010)

Depois da separação, o diretor do Museu Histórico Nacional resolveu pedir auxílio ao Programa Nacional de Museus pela proximidade do programa da Fundação Nacional Pró-Memória – principal órgão que financiava os museus – e pelos laços profissionais que Gerardo Britto Raposo Câmara possuía com o coordenador do PNM, Rui Mourão. Ambos participavam do Conselho Deliberativo da Sphan, eram diretores de museus de grande porte – Rui Mourão dirigia o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto – e possuíam uma carreira consolidada no campo da museologia.

Assim, Câmara pediu suporte do PNM para melhorar a sua infraestrutura no ofício número 377, em 14 de novembro de 1984. Neste documento, o então diretor do MHN relatava as reformas urgentes que necessitavam ser feitas: restauração do telhado, criação de laboratórios de

restauro e mudança das instalações elétricas. Gerardo Britto Raposo Câmara estava há treze anos à frente do Museu Histórico Nacional e apesar de sua gestão nos últimos anos ser bastante criticada no meio, principalmente pelos agentes que faziam parte do Programa Nacional Museus, havia um grande desconforto quando se cogitava a mudança de direção do MHN. O afastamento do professor Câmara não era uma tarefa fácil, pois era um agente social muito respeitado politicamente por fazer parte do Conselho do Iphan, por atuar na área há mais de trinta anos e por está à frente do maior museu de história do país – uma instituição que havia completado 60 anos.

No entanto, a partir do pedido do professor Câmara o Programa Nacional de Museus conseguiu penetrar no Museu Histórico Nacional e promover significativas mudanças. Sua primeira medida foi fazer um diagnóstico sobre a real situação do museu. Segundo seu relatório o Museu possuía 18.850m², sendo que apenas cerca de 5.000m² destinados a exposições e desses somente 1.930m² estavam sendo utilizados por elas devido à precariedade que se encontrava o edifício. O acervo possuía cerca de 120.000 itens, dos quais 80.000 pertenciam à coleção de numismática. Dos 40.000 restantes, oitenta por cento precisavam de restauração e apenas cinco por cento apresentavam-se nas exposições. As coleções não se encontravam nem processadas, nem conservadas, facilitando o extravio ou perda de objetos. Os funcionários reclamavam falta de coordenação de trabalho, não havendo reuniões periódicas, as informações eram transmitidas através de boletins internos. Os projetos nas áreas de pesquisa e divulgação estavam parados, assim como os educacionais e museográficos. O prédio e o acervo estavam completamente deteriorados e o funcionamento orgânico altamente prejudicado. (MHN, 1984)

Com o respaldo desse relatório os agentes sociais do Programa Nacional de Museus começaram a trabalhar a saída de Gerardo Britto Câmara da direção do Museu Histórico Nacional. Rui Mourão e os dirigentes da Fundação Nacional Pró-Memória começaram a exercer grande pressão para que o Câmara se licenciasse do cargo. O que acabou ocorrendo no final do

ano de 1984¹⁵. Para evitar constrangimentos, Rui Mourão assumiu como diretor-geral, nomeando como diretora-adjunta Solange Sampaio Godoy. No entanto, Mourão nunca chegou a exercer o cargo de fato, pois o acumulara com a direção do Museu da Inconfidência e a coordenação do Programa Nacional de Museus. Segundo a própria Solange Godoy, Gerardo Câmara aceitou a sua nomeação pelos antigos vínculos que a diretora-adjunta possuía com a instituição. Godoy havia sido aluna do Curso de Museus, inclusive do próprio antigo diretor, em 1961. A aceitação de Câmara da nomeação de Solange Godoy pode ser inscrita nas relações de reciprocidade entre ambos por pertencerem ao mesmo grupo social. (MAUSS, 2003, p. 1991) A saída do antigo diretor dessa forma não era vista pelo próprio como um demérito, ao contrário, se convertia em um presente doado a sua antiga aluna, mantendo a harmonia entre as instituições e, ao mesmo tempo, permitindo a continuidade do mesmo grupo social à frente da instituição.

Em novembro de 1984, Solange Sampaio Godoy assumiu a direção do Museu Histórico Nacional com a meta de realizar o processo de revitalização da instituição como era o desejo da Fundação Nacional Pró-Memória, intermediado pelo Programa Nacional de Museus.

Você só revitaliza o que está com a vida em risco. Essa palavra, esse conceito não foi utilizado para o maior museu histórico do país se não houvesse razões evidentes, claras. O Museu Histórico Nacional estava absolutamente paralisado. Era um organismo inerte. Tinha pouquíssimos sinais de vitalidade. Penso que o MHN estava inerte porque considero o museu com uma instituição que tem um compromisso imenso com o seu acervo, não somente de preservá-lo, conservá-lo e restaurá-lo, mas expô-lo. Não precisa ser necessariamente em exposições de longa duração, mas em exposições temporárias ou mesmo em uma reserva técnica adequada. (GODOY, 2010)

A primeira deliberação de Solange Godoy à frente do Museu Histórico Nacional foi nomear novos chefes para as seções – a museóloga Tereza Scheiner para a Coordenadoria de Programas Educativos e Culturais, a museóloga Vera Alencar para a divisão de Programas Educativos, Regina Coeli para a Seção de Divulgação e Promoção, a museóloga Iara Valderatto Madeira para a Seção de Exposições. Solange Godoy escolheu os novos

¹⁵ Portaria número 57 do ano de 1984.

chefes pelos laços de reciprocidade contruídos ao longo de sua trajetória profissional e suas afinidades intelectuais, a maioria fazia parte da rede criada pelo Programa Nacional de Museus. No entanto Godoy não somente nomeou para as chefias de departamento os agentes sociais que já haviam trabalhado anteriormente com ela em outras instituições. Os chefes de departamento que possuíam afinidades intelectuais e técnicas, e que já apresentavam iniciativas de retirar o Museu Histórico Nacional do estado de inércia continuaram com suas chefias. Dois exemplos dessa decisão foram a Seção de Reserva Técnica e a Divisão de Documentação. Chefiadas por Jorge Cordeiro e Helena Ferrez, respectivamente, esses departamentos, antes mesmo da mudança de diretoria, haviam começado o trabalho de tratamento e classificação do acervo. Esses funcionários começaram a utilizar as técnicas difundidas pela academia na área da museologia e da ciência da informação em seus departamentos.

O Museu Histórico Nacional apesar de ter inaugurado sua nova Reserva Técnica em 1982, seu acervo permanecia sem tratamento em grandes salas que funcionavam como depósitos. A catalogação ainda obedecia a normas e padrões do período barroseano o que dificultava a organização e localização dos objetos.

O museu é um mundo de documentos, para quem gosta é uma maravilha, é um paraíso. Eu fui indicada para assumir o Arquivo e a Biblioteca em 1983, e aí fui vendo a falta de organização que era MHN, aliás como era a maioria dos museus brasileiros, senão todos. Até então o Museu Histórico Nacional não tinha preocupações em relação à padronização, às normas. As catalogações eram completamente incoerentes a começar pelo acervo: a Biblioteca tinha acervo na Reserva Técnica, tinha gravura no Arquivo e na Biblioteca, a própria localização dos objetos era complicada. Eu resolvi adotar uma padronização para o Arquivo e para a Biblioteca por nós não temos uma constância, é próprio do ser humano. Hoje você tem uma forma de trabalhar, amanhã terá outra. Então as normas servem para te orientar e registrar o seu trabalho. Se todos errarem em uma etapa, fica mais fácil de diagnosticar o erro e consertá-lo se houver um mapeamento. (FERREZ, 2010)

O trabalho desenvolvido por esses setores iam ao encontro do objetivo de Solange Godoy de racionalizar e aperfeiçoar o serviço desenvolvido pelos funcionários da instituição. Segundo a diretora, muitos funcionários por estar há

muitos anos no Museu faziam deste a extensão de seu lar, confundido a função do servidor público com a sua vida privada.

Era necessário mudar toda uma mentalidade que existia no Museu Histórico Nacional, trabalhar a consciência de coisa pública. Para se ter uma idéia, muitos funcionários guardavam suas marmitas nas gavetas do mobiliário que estava exposto nas galerias, pessoas não autorizadas entravam durante a noite para visitar os plantonistas. (GODOY, 2010)

O processo de revitalização funcionou mais como uma organização completa do Museu Histórico Nacional, conciliando o tradicionalismo que o Museu Histórico Nacional carregava como a *Casa do Brasil*, o lugar da memória oficial, dos grandes heróis e dos feitos épicos, com as exigências contemporâneas que iam do reaparelhamento da instituição, racionalização do trabalho, tratamento do acervo à mudança conceitual de todo o circuito expositivo.

A figuração do Museu Histórico Nacional a partir do afastamento de Gerardo Britto Câmara e a posse da diretora-adjunta Solange Godoy permitiram que este museu passasse pelo processo de revitalização. Os relatórios anuais e os depoimentos dos agentes sociais que participaram da revitalização do MHN na década de oitenta mostra que não houve uma política pública claramente direcionada para a mudança que ocorrida nesta instituição, com verbas orçamentárias destinadas para a revitalização e um plano diretor a ser seguido.

A situação do Museu Histórico Nacional de emergência com graves problemas de infra-estrutura e nas áreas vitais como a deterioração de maior parte de seu acervo e a falta de comunicação com o seu público permitiu que a instituição fosse reavaliada, que novas propostas, novos agentes e novas relações circulassem na instituição. Ademais, os novos conceituais de patrimônio, de cultura e de museu seguidos pelos órgãos a que os museus brasileiros como o Museu Histórico Nacional estavam subordinados, no caso, a Fundação Nacional Pró-Memória e a Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura levaram aos agentes sociais envolvidos na revitalização do

MHN a elaborarem outras abordagens sobre a história brasileira que não remetessem a uma narrativa épica de grandes heróis e grandes feitos.

Uma das primeiras mudanças foi a organização dos departamentos do Museu Histórico Nacional, assim a partir do final de 1984 o museu estava dividido da seguinte forma: três coordenadorias, uma assessoria de história e a direção geral. Havia a Coordenação de Tratamento Técnico do Acervo (COTTA), chefiado pela historiadora, mestre em Ciência da Informação pelo IBCT-UFRJ, Helena Dodd Ferrez, que havia ingressado no MHN em 1983 para chefiar o Arquivo Histórico e a Biblioteca, por indicação de sua então chefe Maria Adélia do setor de Catalogação da Casa de Rui Barbosa, esta muito amiga do diretor-geral do MHN naquele período, Gerardo Câmara. Essa Coordenação era composta pela Divisão de Museologia e Museografia, chefiada pela museóloga Maria Helena Bianchini, na qual estavam subordinados a Seção de Exposições, cuja responsável era Iara Valderatto Madeira, o Laboratório de Conservação e Restauração, sob o comando de Heloísa Portella, a Seção de Reserva Técnica, chefiada por Jorge Cordeiro de Melo, museólogo que já pertencia ao quadro de funcionários e a Seção de Catalogação, por Regina Timbó; além dessa Divisão compunha a COTTA o Arquivo Histórico, chefiado por Denise Portugal, bibliotecária que havia sido estagiária de Helena Dodd Ferrez durante sua graduação, e a Biblioteca, cuja chefe Albertina Santos Barbosa era uma das funcionárias mais antigas da instituição. A Coordenadoria de Programas Educacionais e Culturais surgiu dos debates entre os novos funcionários oriundos do Programa Nacional de Museus como Tereza Scheiner e Vera Alencar, em conjunto com a diretora-geral Solange Godoy. Esses agentes sociais, professoras universitárias da área da museologia acompanhavam as discussões contemporâneas e identificavam-se com a corrente da *Nova Museologia*. Segundo o ideólogo deste movimento criado em Quebec, em 1984 (DUARTE, 2003), o museu deveria deixar de estar voltado para as suas coleções e volta-se mais para as comunidades a sua volta. O museu deixaria de ser templo de culto aos objetos e ao passado cristalizado e tornar-se fórum, espaços de representação e debate da realidade dos sujeitos históricos. (DESVALLÉES, 1992)

O museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento dessas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais. (ICOM, 1972)

Assim, a Coordenadoria de Programas Educacionais e Culturais (COPEC) funcionaria para dinamizar o museu, alimentando-o com suportes teóricos, promovendo debates, palestras, encontros de diferentes áreas do saber para se discutir a função dos museus e estratégias de ação dessas instituições, além disso fortaleceria o setor educativo do Museu com o objetivo de provocar o despertar da consciência histórica em seu público. Dessa forma, esta coordenadoria era composta pela Divisão de Apoio Educacional e Cultural (DPAEC), chefiado pela museóloga Vera Alencar, essa divisão funcionaria como um setor educativo no sentido de desenvolver ações e projetos educativos procurando trabalhar a situação atual do país com seus processos históricos; A Divisão de Capacitação e Aperfeiçoamento Técnico, chefiado pela socióloga que já fazia parte do corpo de funcionários do MHN, Sarah Fassa Bienchetrirt, esse setor era responsável pela organização de cursos, seminários e palestras, geralmente relacionados à história do Brasil, chegando a possuir pós-graduação em lato-senso, era o canal direto do museu com a academia, pois esses cursos eram ministrados por professores de universidade do Rio de Janeiro como UFF, UFRJ, UNIRIO, UERJ e Gama Filho; e a Divisão de Difusão e Expansão Cultural (DIDEC), chefiada por Roberto Pereira Medeiros, funcionava como a assessoria cultural do Museu Histórico Nacional, essa seção consolida o pensamento que vigorava na década de oitenta da indústria cultural, o Museu precisava fazer “propaganda” de si, mostrar a sua sociedade as suas “atrações culturais”. A Coordenadoria Administrativa fechava o organograma do Museu Histórico Nacional, chefiada por José Roberto Tenório, antigo funcionário do museu que passou gerir os recursos financeiros da instituição, esta coordenadoria, composta pela Seção de Desenvolvimento e Recursos Humanos, Seção de Segurança e Almoxarifado,

organizou e dinamizou tanto a burocracia do MHN, quanto a dotação das verbas da instituição que passaram a ser melhor alocadas. (MHN, 1985)

Nesse período eu fiz uma grande e profunda amizade com o administrador financeiro José Roberto Tenório. Quando entrei, ele me estranhou terrivelmente, eu lia tudo o que assinava, cuidava das contas do MHN como se o dinheiro fosse meu, com mais cuidado até. Ele estranhou porque não era costume das direções fazerem isso, mas depois como estávamos querendo o mesmo, a saúde das contas do MHN, tivemos uma afinidade imensa. E isso ajudou muito no desenvolvimento das coisas. Porque quando você tem o outro que viabiliza suas demandas fica muito mais fácil. Ninguém faz um transformação dessas sozinho, mesmo tendo todo dinheiro do mundo. Se você tem um administrador financeiro que não permite a movimentação do orçamento, acabou. Assim, para uma mudança dessa amplitude dá certo você precisa de uma equipe afinada, que está pensando, está produzindo, muitos projetos na gaveta para quando o recurso aparecer você já poder empregá-lo nas suas demandas, uma visão global da instituição – os pontos vitais, as emergências, as reformulações, as conservações. (GODOY, 2010)

A Assessoria de História foi criada por Solange Godoy pela necessidade constatada tanto por sua equipe, quanto por diversas críticas externas que o MHN havia sofrido sobre seu circuito expositivo. A diretora que no ano de 1985 foi efetivada no cargo procurou seu amigo pessoal de muitos anos, o historiador Antonio Luiz Porto Albuquerque para desenvolver uma nova proposta de circuito expositivo de longa duração para o Museu Histórico Nacional. O professor Porto, como era chamado pelos funcionários do MHN, era comandante da Marinha Brasileira, professor da Escola Naval e responsável pela revitalização que o Museu Naval havia passado. Além disso, havia sido colega no curso de história de Solange Godoy, na Pontifícia Universidade Católica, no Rio de Janeiro, em 1970. O historiador também tinha relações próximas com o Museu Histórico Nacional, pois havia sido professor do Cursos de Museus da instituição por seu grande conhecimento sobre Armaria e escreveu diversos artigos com o ex-diretor Leo Fonseca e Silva¹⁶, também comandante da Marinha.

¹⁶ ALBUQUERQUE, Antonio Luiz Porto & SILVA, Léo Fonseca. *Fatos da História Naval*. Rio de Janeiro: SDM, 2ª Ed., 2006.

Em relação ao conceitual da exposição, o Porto era o responsável pelo todo, pois estava muito mais ligado à historiografia, aos conceitos vindo da História do que qualquer outro saber. Eu, apesar de ter ligações com a Academia, de ter sido professora da Unirio, era mais pragmática nesse processo, eu era a pessoa da execução, do tornar a idéia possível, conseguir manequins menores porque as pessoas eram menores no século XIX, contratar pessoas para a criação das vitrines especiais. Enquanto um estava pensando no soldado no contexto da guerra, eu estava pensando no manequim que o museu da possuía. Assim, as coisas foram acontecendo no MHN, havia aqueles que elaboravam o conceito, os que executavam e os que mediavam. (GODOY, 2010)

A direção do Museu Histórico Nacional procurou realizar o processo de revitalização a partir de uma maneira que Solange Godoy chamou de *gestão colegiada*. Todas as decisões a serem tomadas acerca de grandes transformações na instituição eram tomadas em conjunto com os coordenadores e os chefes das seções. Esses agentes sociais passaram a ter uma maior integração entre si, os laços de afinidade que os ligavam ficaram ainda mais fortes pelo objetivo em comum de retirar o Museu Histórico Nacional do estado de degradação. Os encontros frequentes para debater idéias, propostas, estratégias e ações fortaleceram esta rede de agentes sociais que não realizaram um projeto revolucionário no MHN, mas tiveram êxito em tirar a instituição do estado de penúria que se encontrava.

A antropóloga Elizabeth Bott (1971) ao utilizar o conceito de rede em seu trabalho sobre as relações familiares procurou percebê-lo como uma ferramenta de análise dos relacionamentos entre pessoas, seus elos pessoais e entre as organizações do contexto em que se inserem. Este é o mesmo uso que se pretende fazer neste mapeamento das redes relacionais em que os agentes sociais que promoveram a revitalização do Museu Histórico Nacional estavam envolvidos.

Ao refletir sobre as relações entre cada agente e a instituição, o corpo de funcionários, entende-se que as relações são sempre relações em processo, isto é: elas se fazem e desfazem, se constroem, se destroem, se reconstroem (WAIZBORT, 1999, p.92). Dessa forma, o Museu Histórico Nacional pode ser percebido como uma rede de agentes em constante relação, sugerindo a idéia da interdependência. Os funcionários do museu, seus chefes de seção, os

técnicos do Programa Nacional de Museus, os dirigentes da Fundação Pró-Memória e os membros da Secretaria de Cultura do MEC estavam ligados uns aos outros por laços, invisíveis ou não, sejam estes laços de trabalho, de propriedade, de instintos, de coerção, de conceitos e/ou de afetos. Os tipos mais díspares de funções tornaram-nos dependentes de outrem e tornaram outros dependentes deles. Eles viveram antes e durante o processo de revitalização numa rede de dependências (ELIAS, 1994, p.22).

A rede de agentes sociais que tornou possível a revitalização do Museu Histórico Nacional não estava restrita aos chefes de departamento, coordenadores, funcionários, assessoria e direção da instituição, as relações sociais dos agentes do MHN com outros do meio museológico influenciou também neste processo. Um grande exemplo dessa constatação foi a verba de 1 milhão de cruzeiros conseguida pelo Museu Histórico Nacional para as obras de ampliação da Biblioteca e do Arquivo Histórico, a ocupação de seu entorno e a revitalização do Pátio da Minerva. Obras de grande porte que modificaram bastante a estrutura do edifício, ampliando-o. Neste período entre 1984 e 1985 ainda não havia nenhum incentivo do governo para o investimento do capital privado, como posteriormente surgiu a Lei Sarney que passou a dar isenção fiscal àqueles que fizessem doações, investimentos ou patrocinassem na área cultural. Lilian Barreto, então diretora do Museu da República, amiga muito próxima do Ministro Ney Braga e de outros generais do alto escalão do governo federal nos anos 80, havia conseguido para a revitalização de sua instituição 1 milhão de cruzeiros do governo federal. Como forma de agradecimento aos serviços prestados por Solange Godoy quando era sua diretora-adjunta, ela realizou o mesmo pleito aos seus amigos, obtendo êxito. Esse comportamento insere-se na lógica da reciprocidade. Neste caso, o financiamento obtido por Lilian Barreto para a instituição dirigida por Solange Godoy insere-se no sistema de trocas no sentido de servir como um dom na prestação de contas. Há um envolvimento de direitos e deveres no dar e receber. Regidos pela regra de que aceitar algo de alguém é aceitar algo de sua essência. (MAUSS, 2003, p. 200) Godoy ao aceitar o financiamento obtido por Barreto, aceitou o reconhecimento de Lilian Barreto de que seus serviços quando diretora-adjunta do Museu da República foram de grande importância para ela. Em contrapartida, ação de Barreto iguala o financiamento à prestação de serviços

de Godoy ao ofertá-lo como presente, uma prática ritualística que reforça a amizade entre ambas.

Com o dinheiro obtido pelo financiamento foram realizadas as obras de modificação do edifício, o processamento técnico do acervo e a criação da proposta conceitual do circuito expositivo, ocorrendo todos ao mesmo tempo. Desta maneira, os funcionários do Museu Histórico Nacional envolveram-se em diversas frentes de trabalho, sendo deliberado competências entre os mesmos de acordo com as áreas afins.

Foi nesse período, em 1985, que Helena Dodd Ferrez e Maria Helena Bianchini publicaram o *Thesaurus para Acervos Museológicos*, resultado do esforço dessas duas funcionárias em criar uma padronização para a classificação do acervo do Museu Histórico Nacional. A utilização de uma técnica de indexação oriunda da biblioteconomia serviu para extrair e sintetizar o conteúdo informacional dos objetos, mapeando todas as diferenças, para ser possível a sua localização e a recuperação das informações referente a eles. Essa publicação acabou se tornando referência para os demais museus brasileiros como forma de classificação de seus acervos.

Antonio Luiz Porto Albuquerque e Solange Godoy montaram uma equipe curatorial para o desenvolvimento da proposta conceitual para o novo circuito de longa duração do Museu Histórico Nacional. Essa equipe era composta pelos chefes de departamentos e seções que estavam diretamente ligados a esse trabalho. Assim, Tereza Sheiner, da COPEC, Vera Alencar, da DPAEC, Jorge Cordeiro, da Reserva Técnica e Iara Valderatto Madeira, da Seção de Exposições integram-se ao grupo, que contou também com o arquiteto Luís Antonelli, que também viera do Programa Nacional de Museus a pedido de Solange Godoy e a designer contratada Rita Parreiras Horta. Em abril de 1986, a pesquisadora Maria Cristina Guido foi cedida pela FINEP ao MHN para elaborar o projeto de agilização do processamento técnico do acervo e de implementação do Setor de Pesquisa, a ser apresentado à agência financiadora. O setor foi implementado em julho do mesmo ano, passando a fazer parte do organograma do museu, chefiado por Guido que convidou a antropóloga e sua amiga pessoal Regina Abreu para fazer parte de sua equipe,

juntando-se a elas Maria Emília Prado Marchiori, pesquisadora do PNM, que havia sido convidada por Solange Godoy para fazer parte da equipe do MHN. Neste mesmo mês de julho de 1986, estas pesquisadoras passaram a desenvolver trabalhos referentes aos módulos propostos em 1985. Regina Abreu, por exemplo, ficou responsável em produzir um vídeo sobre a história do cotidiano que seria a síntese do terceiro módulo *Sociedade, Trabalho, Produção, Cultura e Lazer*.

Era necessário conhecer o museu e seus objetos e esse foi o nosso primeiro passo, constatamos que havia peças do período colonial e muitas peças relacionadas à armaria. Então começamos daí, a pensar um conceitual que pudesse abarcar esses objetos. Havíamos pensado em um módulo sobre o Período Colonial, mas como havia objetos que não remetia a esse período e queríamos incluí-los além de fazer uma reflexão sobre os laços de dependência do Brasil ao longo de sua história, reformulamo-lo para *Colonização e Dependência*. (ALBUQUERQUE, 2010)

Assim, em 1985, o Museu Histórico Nacional apresentou a sua nova proposta conceitual para o circuito expositivo de longa duração. A equipe curatorial pretendia abranger toda a formação histórica do país a partir de seis módulos independentes. Para tal feito incorporaram a idéia do museu síntese onde que um nicho, uma cenografia ou mesmo um objeto poderia dar conta da representação de um período histórico. (MHN, 1985)

O escopo teórico e conceitual foi elaborado a partir da historiografia brasileira consagrada na década de oitenta, a escolha do curador Antonio Luiz Porto Albuquerque e da diretora-geral Solange Godoy pode ser atribuída as suas formações profissionais – ambos historiadores, com mestrado na mesma área. Ademais as correntes historiográficas que analisavam a formação do Brasil pelo viés econômico estavam em alta tanto na academia, quanto no meio cultural. Os livros *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial* (1989), de Fernando Novaes, e a *Formação Econômica do Brasil* (1987), de Celso Furtado haviam se tornado referências essenciais para a abordagem da história do país. Além de sua contribuição a partir de seu livro, Celso Furtado tinha grandes ligações com o governo federal, tanto que em 1986 foi nomeado

para o recém-criado Ministério da Cultura já no governo de José Sarney. Esses dois intelectuais foram consultores da equipe curatorial, chegando a participar de algumas reuniões para a construção da proposta conceitual. No entanto, o consultor que mais participou na construção do novo conceitual do Museu Histórico Nacional foi o professor de história do Brasil da Universidade Federal Fluminense (UFF) e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Ilmar Rohloff de Mattos. Especialista em História do Brasil Império, Mattos havia sido orientador de Solange Godoy, no curso de História da PUC-RJ.

Nós reunimos pessoas de fora para tratar da exposição, professores de renome que foram conversar conosco sobre o conceitual dos módulos como Ilmar Mattos, Fernando Novaes e Celso Furtado, intelectuais muito respeitados no Brasil. Assim tínhamos o respaldo do meio acadêmico para montar a exposição. Queríamos algum tipo de opinião externa para sabermos se estávamos no caminho certo. Não queríamos estar sozinhos nessa construção. (ALBUQUERQUE, 2010)

A proposta conceitual tinha como objetivo representar todos os processos históricos que levaram a formação do país até a contemporaneidade, no entanto, incorporando a maioria dos objetos do acervo possível, inclusive a coleção de numismática. Alguns objetos foram comprados, emprestados por outras instituições ou fabricados especialmente para a exposição para simbolizar alguma parte da narrativa histórica apresentada pelo MHN por não haver no acervo. A representação da chegada dos imigrantes no final do século XIX, por exemplo, foi feita a partir de objetos emprestados pelo Museu da Imigração Japonesa e o Museu Paranaense. Segundo Porto, os módulos facilitavam a incorporação da maior quantidade de objetos do acervo. No entanto, apesar de independentes havia uma intenção de continuidade, o circuito procurava uma narrativa contínua a partir da interrelação deles.

Um museu de história deve ser um centro de investigação, coleta e exibição de objetos pertinentes a um ou vários temas de caráter histórico. A História é a ciência que o fundamenta, derivando daí o tratamento que constituirá sua identidade como museus(...). A nova proposta conceitual para o circuito de exposição permanente

abrange o todo da formação histórica do Brasil e é apresentada modularmente segundo linhas mestras a serem explicitadas de modo significativo. O fato de existirem outros museus referentes a períodos ou temas definidos na História do Brasil, não invalida que neste museus se preocupe refletir a história nacional por inteiro. Ele será o museu síntese. (MHN, 1985)

Assim o Museu Histórico Nacional publicou *A Nova Proposta para o Circuito Expositivo*, como fora dito no capítulo anterior apresentava os módulos: ***Expansão e Defesa, O Brasil no Sistema Colonial, Sociedade, Trabalho, Produção, Cultura e Lazer, O Processo de Independência e Terrestres***. O circuito expositivo proposto em 1985 nunca chegou a ser implementado pelo museu tal como fora apresentado. Porém, um módulo *Colonização e Dependência*, ainda no período do processo de revitalização, foi inaugurado em 1987. A exposição foi uma nova leitura do módulo *Brasil no Sistema Colonial*, no entanto ao abordar o Brasil como uma região que estava compreendida em uma conjuntura tempo-espacial maior – do sistema colonial, da formação dos estados modernos - a narrativa escolhida foi de apresentar o Brasil sempre pelos laços de dependência em relação a outras potências.

Portanto, esse capítulo converteu-se no esforço de mapear a rede de relações e agentes sociais em que o Museu Histórico Nacional estava envolvido. Pode-se perceber que a figuração que se encontrava a instituição é um fator importante a ser considerado para compreensão do processo como um todo. Desta forma, percebe-se que a rede formada pelos agentes sociais que participaram do processo de revitalização do Museu Histórico Nacional possuía um movimento dialético de oposições, confrontos e alianças - incluindo os sistemas de poder - que interferem em todos os níveis. Como afirma Nibert Elias a rede é virtual, mas também real, é técnica, mas também social, portanto é por vezes estável, mas também dinâmica. Ela inclui em si mesma um movimento social de dinâmicas ao mesmo tempo locais e globais. (ELIAS, 1994, p. 41). Esta análise das dinâmicas envolvidas na figuração desta rede, as ações dos indivíduos e suas possíveis motivações foi a proposta deste tema.

O processo de revitalização do Museu Histórico Nacional, entre 1982 e 1989, criou diversos desdobramentos e mostrou inúmeros limites no que tange a transformação da sua memória, da identidade e das formas de

coleccionamento e exibição desta instituição. Esse será o objeto do próximo capítulo que pretende abordar as rupturas e continuidades desse processo.

4. ENTRE RUPTURAS E CONTINUIDADES: O LEGADO DA REVITALIZAÇÃO

A revitalização do Museu Histórico Nacional na década de oitenta pode ser concebida como um processo que gerou profundas transformações nesta instituição. Embora, o nosso corte cronológico seja a década de oitenta, o percurso deste trabalho dissertativo mostrou que a configuração em que o Museu estava inserido começou a passar por significativas mudanças a partir da década de setenta do século XX.

Em *Adeus aos conservadores, boas-vindas aos curadores* podemos acompanhar as transformações ocorridas no modelo de Estado brasileiro, nas políticas públicas culturais, nas instituições em que o Museu Histórico Nacional estava subordinado e no próprio com a saída de diversos funcionários da geração barroseana e a entrada de outros agentes sociais contemporâneos ao pensamento museológico do período.

Assim, podemos concluir que a revitalização do Museu Histórico Nacional não foi um fato isolado, fruto de um grupo de funcionários que pretendia revolucionar a instituição, mas foi um todo inserido numa conjuntura específica. Portanto, entendemos processo como as ações e relações dialéticas dos agentes sociais com o seu campo socialmente determinado e o seu tempo que geram significativas transformações na própria figuração que estão inseridos. Essas ações e relações podem ser construídas de formas: consciente ou não, emotiva ou não, arbitrária ou não, coercitiva ou não – e igualmente podem ser provocadas por inúmeros fatores sociais, psicológicos, cognitivos, coercitivos, históricos, entre outros, ou por conglomerados desses diversos. (BOURDIEU, 1996)

É importante salientar que o conceito de campo social que o utilizamos está associado à teoria bourdesiana que o afirma como um espaço de relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogo de poder. (BOURDIEU, 1996)

É incorreto tentar explicar eventos sociais simplesmente em função das ações humanas intencionais: os processos são engendrados pelo entrelaçar de

ações intencionais e planos de muitas pessoas, mas nenhuma delas realmente os planejou ou desejou individualmente (ELIAS, 1994, p. 360).

A revitalização ocorreu num momento em que o Museu Histórico Nacional precisava passar por uma grande transformação, o estado em que se encontrava, pelo testemunho dos funcionários que trabalhavam nesse período na instituição e pelos relatórios anuais do próprio museu, a sua existência estava ameaçada. Todos os setores vitais do museu estavam em situações críticas: o prédio em si – telhados danificados, infiltrações, umidade; instalações elétricas corroídas e em curto, o entorno ocupado pela população de rua – o seu acervo não tratado, não conservado e não restaurado, o seu circuito expositivo defasado, funcionários descontentes com a falta de recursos para o desenvolvimento do trabalho e o público cada vez mais escasso.

O Museu Histórico Nacional inaugurou a década de oitenta do século XX com a imagem de uma instituição abandonada, empoeirada e esquecida. Esquecida pelo Estado, pelas políticas públicas, pelos patrocinadores culturais, pelo próprio visitante de museus. (SANTOS, 2006)

Ao longo do primeiro capítulo, podemos perceber como essa instituição se consolidou como lugar de memória (NORA, 1993) da nação brasileira. A museologia proposta por Gustavo Barroso ligada à lusofilia e ao discurso de um passado épico teve grande ressonância entre a elite brasileira e o Estado nacional por quase quatro décadas, tanto que muitos membros se tornaram os patronos da instituição (WILLIAMS, 1997). Assim o Museu transformou-se na *Casa do Brasil*, o lugar das “grandes” tradições brasileiras. (MAGALHÃES, 2006)

A morte de Gustavo Barroso em 1959 levou a estagnação do Museu Histórico Nacional até o final da década de sessenta. Ainda assim, o Museu continuou com grande sucesso pela manutenção do pensamento museológico barroseano por técnicos-conservadores, formados pelo Curso de Museus, instituído por ele em 1932, pelo investimento do Estado que ainda era caracterizado por seu forte intervencionismo, e pela ressonância que tal pensamento ainda possuía na sociedade.

A partir do final da década de sessenta o Museu começou a perder importância no cenário cultural. A década de cinquenta e sessenta foi um

período em que muito se discutiu no Brasil e no mundo os modelos de Estado. Esse debate teve profundas consequências na distribuição dos investimentos na área cultural, afetando consideravelmente o Museu Histórico nacional.

4.1 O Museu Histórico Nacional e suas relações com o Estado – do protecionismo ao abandono

A crise mundial do capitalismo, culminada com a queda da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, havia transformado consideravelmente as relações da sociedade com o Estado. Diversos movimentos sociais reivindicatórios de uma economia menos desigual e mais voltada para o desenvolvimento social culminariam no *welfare state*, cujo ápice ocorreu depois da segunda guerra mundial. O modelo keynesiano propunha a intervenção do Estado na economia com o objetivo de promover o bem estar social a todos. Muitos países adotaram esse modelo de Estado intervencionista que passou a influir em setores importantes da sociedade como a saúde, a educação, a economia, a política, a cultura, etc. (HEILBRONER, 1996) O Brasil na Era Vargas foi um destes. (DINIZ, 1978) Se por um lado, esse modelo trouxe o benefício do fomento do governo que contribuiu para o desenvolvimento desses setores, por outro os contaminou com pensamentos e ideais ortodoxos, não havendo espaços para pluralidades.

O Estado protecionista de Vargas fomentou diversas ações na área cultural com a grande expressão do Ministério Capanema (BOMENY, COSTA, SCHWARTZMAN, 1984). O Museu Histórico Nacional foi uma das instituições que mais obtiveram vantagens, tendo Getúlio Vargas como seu principal patrono como vimos anteriormente (WILLIAMS, 1997).

Na década de sessenta do século XX, no entanto, o Museu não possuía mais a importância de uma instituição que era símbolo na memória nacional, não era narrava mais a memória que o Estado fabricava como nacional. Os governos após o Estado Novo de Vargas foram marcados pelo liberalismo, que associando o desenvolvimentismo ao capital estrangeiro, sobretudo o norte-americano. Ao seguir esse modelo, o investimento estatal passou a preocupar-

se com instituições culturais que simbolizassem esses valores liberais de democracia, igualdade, liberdade individual e afastou-se daquelas consagradas pelo incentivo do Estado intervencionista como era o caso do Museu Histórico Nacional. Tanto que em 1960, Juscelino Kubitschek criou o Museu da República para valorizar o Estado democrático de regime republicano presidencialista.

A ditadura militar (1964-1985) apesar do contraditório de ser marcada por seus governos autoritários e coercitivos, no que tange a liberdade política e individual, foi considerada por muitos Estados liberais como Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha Ocidental, no contexto da Guerra Fria, como um igual por seu modelo econômico. Nessa lógica, a dimensão política está subordinada a dimensão econômica, portanto é aceitável um Estado ditatorial, pois em determinadas situações e países, a democracia pode ser contaminada por idéias equivocadas que destruam o mercado como, por exemplo, o comunismo. (ESPING-ANDERSEN, 1991, p.87)

Os governos militares concentraram seus recursos nas políticas de desenvolvimento regional, fundamentaram-se num paradigma de desenvolvimento denominado “de cima para baixo” (HANSEN, 2001), o qual sublinha que o crescimento econômico se enceta, programada ou espontaneamente, a partir de alguns setores dinâmicos geograficamente aglomerados (pólos de desenvolvimento) e se dissemina, posteriormente, para o restante do país. Os movimentos sociais que ficaram mais coesos e engajados pela falta de liberdade de expressão, a partir do governo Geisel, com a abertura do processo de redemocratização, e com Nei Braga (1974-1978) à frente do Ministério da Educação e Cultura, alguns deles, passaram a ver nesse modelo de desenvolvimento uma possibilidade de trabalhar com a diversidade da cultura brasileira, buscando nos regionalismos e nas manifestações até então marginalizadas uma nova configuração de nacionalidade e, por conseguinte, de bem nacional. (FONSECA, 1997)

Durante a década de sessenta e boa parte da década de setenta não havia políticas públicas claramente identificadas como tais, oficialmente constituídas. Somente em 1975, foi criada a Política Nacional de Cultura Nacional de Cultura, pelo então Ministro da Educação e Cultura (MEC) de Nei

Braga. Embora no texto do documento o objetivo central da ação do MEC tenha sido “o de apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, **sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura**” (MEC, 1975, p. 5, grifo nosso), não se pode esquecer que nessa época o país vivia sob a ditadura do Regime Militar. É válido ressaltar que na década de 70 o Estado começava a ampliar a sua atuação no campo da cultura, representando um importante momento de institucionalização cultural no interior do governo (BOTELHO, 2001; CALABRE, 2005; MICELI, 1984; RUBIM, 2007). É nesse período, por exemplo, que importantes instituições culturais são criadas – Conselho Nacional de Direito Autoral (1975); Funarte (1975), Centro Nacional de Referência Cultural (1975), Conselho Nacional de Cinema (1976), Radiobrás (1976) – e reformuladas – caso da Embrafilme que, além da distribuição, passou a atuar na produção cinematográfica a partir de 1975. Assim, o campo da cultura começou a ganhar uma maior dimensão no interior do Estado, traçando o caminho até a formação de um Ministério da Cultura em 1985. Mas esse caminho teve os seus primeiros passos trilhados através de um intenso controle e supervisão, fato característico ao momento vivido pela Ditadura Militar no país (1964-1985). É importante lembrar que até 1985 a cultura ainda estava vinculada ao MEC e as iniciativas do setor começavam a se destacar em relação às ações voltadas para a educação. Apesar de ser um período de redemocratização e marcado pela ocupação de importantes cargos na área cultural por uma elite intelectual mais afinada com o pensamento de esquerda, havia, por parte do Estado, claras intenções de controle e manipulação social, tratando a cultura como uma questão de segurança nacional (COHN, 1984; MICELI, 1984).

No documento de 1975 que orientou as ações no campo da cultura, estabelece que o Estado “*deve atuar no sentido de incentivar a produção e generalizar ao máximo o consumo*” (MEC, 1975, p. 13); ele é “*elemento de apoio e estímulo à integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global de desenvolvimento brasileiro*” (MEC, 1975, p. 30). Ao MEC competia “*coordenar a ação do Estado*”, através do Conselho Federal de Cultura, o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e suas unidades subordinadas ou vinculadas (MEC, 1975, p. 26). Apesar da Política Nacional de Cultura estabelecer que é competência do Estado estimular iniciativas e contribuições

do setor privado que promovam a diversidade da cultura brasileira (MEC, 1975, p. 14), não cria meios e mecanismos para que isso aconteça. Somente com a Lei Sarney, em 1985, que o capital privado encontra uma troca vantajosa para patrocinar a área da cultura com os incentivos fiscais. Anteriormente, poucas iniciativas partiam de uma elite ilustrada que compartilhava ideais universalistas.

Portanto, as escassas verbas públicas destinadas à área da cultura, preterida pelo Estado em um Ministério onde as atenções estavam voltadas para a área da educação, focalizavam-se na promoção e na valorização de instituições que representassem a diversidade regional do povo brasileiro que contribuía para a formação da nacionalidade. O Museu Histórico Nacional não chegava nem perto desse perfil. As *raízes*, as *especificidades*, o *sincretismo* almejado pela ditadura militar passavam ao largo da memória nacional preservada pelo Museu que era generalizante e cristalizada no tempo, na era dos grandes heróis e dos fatos épicos.

4.2 Estado, intelectuais e a indústria cultural – a configuração do processo de revitalização

A revitalização do Museu Histórico Nacional está inscrita em um período de profundas transformações em diversos setores da sociedade. Uma das grandes mudanças que afetaram a configuração desta instituição foi o desenvolvimento da produção científica no final da ditadura. Nos anos 80 do século XX, o processo de distensão política expôs os efeitos da modernização autoritária conduzida pelo regime militar, sobretudo no que se refere à degradação da dimensão do público, não somente na esfera estatal, como também na própria sociedade civil. Avançava-se no caminho da liberalização política sem cultura cívica, sem vida associativa enraizada, sem partidos de massa e, mais grave, sem normas e instituições confiáveis para a garantia do sistema democrático (SANTOS, 1993). Nesse contexto, a produção do conhecimento no Brasil atravessou mudanças significativas, ensejadas por muitas variáveis. Destacam-se três: (a) a massificação do acesso de jovens à Universidade, favorecida pela reforma universitária dos anos 70 que, se, por um lado, representou uma vitória das lutas estudantis de décadas anteriores,

foi também uma estratégia política de atenuação do conflito entre os setores médios – não necessariamente politizados, mas interessados em ascender socialmente pela via da educação; (b) a consolidação do sistema universitário, com a rápida expansão e institucionalização de um sistema nacional de ensino pós-graduado e pesquisa, bastante abrangente em relação a áreas de conhecimento, alocação regional dos programas e incorporação social de postulantes, resultado de políticas levadas a cabo por setores da inteligência militar sob a ditadura, que, orientadas, originalmente, para áreas muito específicas do conhecimento, como as ciências exatas e as naturais, que viriam a se estender a todas as demais áreas; (c) a emergência de uma cultura de “sociedade civil”, amplamente escorada em setores do liberalismo histórico, no novo sindicalismo, cuja crítica ao Estado autoritário deslizou facilmente para uma rejeição à tradição estatista da nossa formação histórica, e os movimentos sociais de esquerda. (ABRANCHES, 1987)

Essa nova configuração permitiu uma ressignificação do sentimento romântico compartilhado entre artistas e intelectuais na década de 60 do século XX. Segundo Marcelo Ridenti (2000), essa estrutura de sentimento pode ser entendida como termo que descreve como práticas sociais e hábitos mentais dos indivíduos se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que esses sujeitos consignam à experiência do vivido. (RIDENTI, 2000, p. 82) Nessa perspectiva, o romantismo não seria apenas uma corrente artística nascida na Europa na época da revolução francesa e que não passou do século XIX. Muito mais que isso, seria uma visão de mundo ampla, “uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda – de ordem econômica e social – que é o advento do capitalismo”, e que se desenvolve em todas as partes do mundo até dias atuais.(LÖWY E SAYRE, 1995, p. 33-36)

A crítica a partir de uma visão de mundo romântica incidiria sobre a modernidade como totalidade complexa, que envolveria as relações de produção (centradas no valor de troca e no dinheiro, sob o capitalismo), os meios de produção e o Estado. Seria uma “autocrítica da modernidade”, uma reação formulada de dentro dela própria, não do exterior, “caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados” no passado e que seria preciso

recuperar. Ridenti levanta essa hipótese sobre a intelectualidade brasileira nas décadas de 60 e 70. Segundo o autor, o florescimento cultural e político desse período levou a um sentimento romântico que valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História para construir o *homem novo*. Mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.

Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns casos – pelo capitalismo. Compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o “novo”, com a possibilidade de construir naquele momento o “país do futuro”, mesmo remetendo a tradições do passado. (RIDENTI, 2005, p. 87)

Esse sentimento romântico, após as derrotas sofridas em 1964 e 1968, continuou sua busca pela identidade nacional do homem brasileiro, porém mudavam as características desse romantismo, que foi deixando de ser revolucionário para encontrar um lugar na nova ordem. O fortalecimento da indústria cultural no final da década de setenta, início de oitenta, no Brasil, uniu esse sentimento romântico de busca do homem brasileiro pelo conhecimento das suas multiplicidades regionais ao conformismo apolítico de integração nacional. (ORTIZ, 1988)

[...] a idéia de autenticidade que a mídia interpreta como defesa do mercado brasileiro contra os enlatados americanos e a preocupação com a identidade cultural, que a televisão procura resgatar, reservando um espaço para programações regionais, intercaladas entre programas de âmbito nacional. É dele, enfim, que vem seu traço mais típico, o antielitismo, concebido como repúdio à cultura “erudita”. (ROUANET, 1988, p.33).

Assim, haveria afinidades estruturais importantes entre a autolegitimação nacionalista e populista da indústria cultural brasileira e as antigas bandeiras nacionalistas e populares. A utopia nacional-popular das décadas de 1940, 1950 e 1960 transformou-se na ideologia da indústria cultural brasileira dos anos de 1970 e 1980, isto é, uma visão de mundo crítica foi transformada numa justificativa da ordem. Para usar um vocabulário inspirado em Raymond Williams (1979), pode-se falar no declínio da estrutura de sentimento romântico de brasilidade, que deixava de ser revolucionário, mas conservava aspectos de defesa da nacionalidade que marcaram a indústria cultural brasileira. Sergio Miceli (1994) chegou a levantar a hipótese de que o sucesso de bens culturais brasileiros em âmbito nacional e também no mercado internacional seria indissociável *do recrutamento de toda uma geração de técnicos, escritores e artistas comprometidos com a ética e a estética de esquerda e, por essa razão, habilitados ideologicamente à fabricação de bens culturais condizentes com as expectativas axiológicas e com os padrões estéticos de gosto dos públicos consumidores nos países metropolitanos.* (MICELI, 1994, p. 60).

Essa configuração estava também presente na Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, desde Nei Braga (1974-1978), e também na Fundação Nacional Pró-Memória. O chamado grupo de Brasília, composto por intelectuais associados ao empresariado brasileiro como Joaquim Falcão, Severo Gomes, Passo Fortes, Irapuan Cavalcanti de Lyra, Jorge Nave Gouveia Vieira, Marcos Vilaça, Oswaldo de Campos Melo, entre outros nomes ligados à promoção de políticas públicas na área da cultura, eram agentes sociais que faziam parte dessa mentalidade de conciliar o sentimento romântico nacionalista de busca pela pluralidade do povo brasileiro aos interesses do mercado impostos pela indústria cultural.

Boa parte da intelectualidade brasileira que fazia parte da Secretaria da Cultura do MEC e da Fundação Nacional Pró-Memória compartilhava desse espírito romântico do resgate do modernismo de Mário de Andrade, a busca pela brasilidade nas expressões culturais de cada região do país. Já o financiamento do empresariado brasileiro que atuava nessa área, além de compartilhar com esse pensamento, via nos bens culturais a possibilidade de transformá-los em mercadorias rentáveis.

Segundo Igor Kopytoff (1986), a partir dos finais da década de setenta do século XX, os bens culturais passaram a se transformar em commodities, ou seja, tornaram-se coisas que podiam circular pelo sistema econômico e serem trocadas por outras, sem qualquer traço comum, mas que possuísem o mesmo valor, preferencialmente financeiro. (KOPYTOFF, 1986, p. 68) Segundo Kopytoff, a *comoditização* homogeniza o valor, o que vai na direção contrária dessa operação é a cultura, pois a sua essência é a discriminação, a diferenciação, a exclusividade. No entanto, a indústria cultural transforma essa operação em algo que pode ser *comoditizado*. Quanto mais algo é reconhecido como singular, único, maior é seu valor de mercado. Nesse sentido, os museus fazem parte dessa dinâmica como instituições legitimadoras de produção do singular, instituições de adição de valor. Segundo Barbara Gimblett (1998), nessa lógica o que está disponível como mercadoria, como coisa destinada ao consumo, não são os bens singunlarizados pelo patrimônio, mas a possibilidade de experenciar outras vidas, experimentar outros lugares, outras culturas, outras pessoas, viver o outro. Encontra-se essa lógica na indústria cultural brasileira da década de oitenta e nas políticas públicas que passaram a defender o nacional via a diversidade do povo, os inúmeros brasis dentro de um único Brasil. A produção da diferença propagandeada como diversidade – que teve o apoio inclusive da indústria do turismo pelo interesse de aumentar seu mercado interno e, sobretudo, o externo a partir da década de oitenta do século XX (RODRIGUES, 2001) – foi uma prática bastante utilizada pelas políticas públicas e pelos investimentos empresariais destinados a área cultural.

4.3 Os agentes sociais da revitalização e o Museu Histórico Nacional: ruptura, reforma e continuísmos

No capítulo anterior mapearam-se as redes sociais em que o processo de revitalização estava inserido e a atuação de seus agentes no seu desenvolvimento. Na presente análise entende-se que a conjuntura em que o Museu Histórico Nacional se encontrava e a sua importância enquanto grande museu brasileiro foram fundamentais para que uma série de transformações

ocorresse naquele espaço de memória. No entanto, apesar de ter havido grandes mudanças em setores importantes do museu como a forma de conservar, classificar e expor o seu acervo, não houve uma ruptura completa com o pensamento sobre museologia, memória e história que formou e consolidou a instituição ao longo de sua existência.

Ao longo deste trabalho percebeu-se o quanto que os ideais de museologia, história e memória defendidos por Gustavo Barroso permearam a existência do Museu Histórico Nacional enquanto lugar de memória nacional. Com a revitalização da instituição, os heróis, o passado épico foi sendo marginalizado, não havia mais a exaltação dos objetos e seus contextos, o passado deixou de ser idealizado como um tempo melhor que o presente. As galerias com seus patronos doadores foram desmontadas, o arranjo não era mais tipológico ou de acordo com o valor atribuído pelos conservadores aos objetos, mas obedecia uma sequência cronológica e conjuntural. No entanto, as generalizações permaneceram, a pluralidade e os regionalismos almejados pelas políticas culturais permaneceram ausentes das narrativas do Museu Histórico Nacional sobre a história do Brasil. O Museu continuava privilegiando aspectos e fatos da história que valorizassem a unidade do país. Assim, *a nova proposta para o circuito permanente de 1985* optou por uma narrativa da história nacional via os grandes ciclos econômicos, iniciando com as *Grandes Navegações*, passando pelo *Antigo Sistema Colonial* enfatizando a monocultura açucareira e a mão-de-obra negra escrava, pelo *Ciclo do ouro nas Minas Geraes*, chegando até o *Império do Café*. A exposição *Colonização e Dependência* dava uma ênfase, sobretudo, ao século XIX e ao II Reinado, pouco se abordou sobre o período republicano. A lusofilia continuou como marca das narrações do Museu Histórico Nacional sobre a história brasileira. Os pontos de divergência da historiografia, os conflitos internos que existiram no Brasil, os movimentos sociais e seus antagonismos, as culturas marginalizadas e a própria ditadura militar passaram ao largo das histórias narradas pelo novo circuito expositivo do Museu Histórico Nacional. O tempo presente tampouco fazia parte das reflexões propostas pelo museu. O MHN era o lugar da pacificação da memória nacional onde se valorizava aspectos comuns a todos brasileiros da história. Assim, essa instituição continuou a

escolher a memória do Estado Nacional como algo comum a todos, transformando-a em memória nacional.

A revitalização do Museu Histórico Nacional apesar de possuir um caráter mais reformista do que revolucionário não pode ser considerada somente por este prisma. Ao contrário das restaurações que o Museu sofreu ao longo de sua história, esse processo não somente restituiu a aparência de seu edifício, reparou suas instalações e melhorou a sua infra-estrutura, apesar de ter feito isso também. As transformações ocorridas na década de oitenta nesta instituição tampouco se assemelham com a revitalização ocorrida na gestão de Leo Fonseca e Silva, em 1969. Embora tenha havido no final da década de sessenta uma reformulação de todo o circuito expositivo, melhorias na administração e na conservação do acervo (SANTOS, 2006), a mentalidade sobre museu, história e memória nacionais eram as mesmas das décadas anteriores. As inovações que a revitalização da década de oitenta trouxe ao Museu Histórico Nacional foi, sobretudo, a circulação de novas idéias e novos agentes e o debate com a academia ao longo do processo. Ainda que as escolhas feitas tenham tendido para um certo conservadorismo acerca da memória e história nacionais, respeitando a historicidade da própria instituição, as idéias contemporâneas, principalmente no campo da historiografia brasileira, foram debatidas durante a reorganização do Museu enquanto lugar de memória nacional e a criação da proposta para o circuito expositivo.

No ano de 1985, quando assumiu plenamente a direção do Museu Histórico Nacional, Solange Godoy, conjuntamente com os chefes, os coordenadores e os funcionários da instituição, elaborou a exposição temporária *Nossos problemas, nossa proposta*. Inaugurada em 13 de março do mesmo ano, o objetivo desta exposição era mostrar o diagnóstico de como se encontrava o Museu, o que se estava fazendo para revitalizá-lo e as perspectivas dos próximos anos. O foco expositivo estava no trabalho de restauração do acervo – 70% deteriorado – que em muitos casos era de 90% de tanto que o objeto estava danificado; na restauração do prédio e do entorno e a museografia da nova proposta de circuito permanente, apresentada pelo arquiteto da casa, Luís Antonelli. (SPHAN, 1985, p. 19)

Entre os anos de 1985 e 1988 a nova direção aproveitou o prestígio que os cursos do Museu Histórico Nacional possuía perante a intelectualidade

brasileira, conquistada em anteriormente, e passou a promover temáticas afinadas com o circuito expositivo proposto por sua equipe curatorial, convidando professores renomados das universidades brasileiras, sobretudo as públicas do Rio de Janeiro. Assim, surgiram cursos como ***A questão do trabalho escravo e do trabalho livre***, ministrado por Humberto F. Machado e Odaléia Bianchini, ambos da Universidade Federal Fluminense (UFF); ***O Estado Imperial: estrutura política e social e O Brasil Colônia nas narrativas dos viajantes***, por Tânia Bessone, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e da Universidade Gama Filho (UGF); ***História Política do Estado do Rio de Janeiro***, por Renato Lemos e Marieta de Moraes, ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV). Além desses cursos, eram promovidos seminários como ***Estrutura de Poder e Formas de Governo e As Bases da Formação Brasileira*** que reuniam os maiores nomes da historiografia brasileira do período a exemplo de Carlos Lessa (UFRJ)¹⁷, Daniel Arão Reis (UFF), Francisco Carlos (UFRJ), Francisco José Falcon (UFF/PUC-RJ), Afonso Carlos Marques do Santos (UFRJ), entre outros. Havia também cursos e seminários técnicos voltados ao debate do próprio “fazer museu”, ministrados por funcionários, diretores ligados ao campo como ***O uso educacional dos museus***, por Vera Alencar, coordenadora da Coordenadoria de Programas Educacionais e Culturais (COPEC) do Museu Histórico Nacional e o seminário, ***O papel social da instituição museu***, no qual participaram Alcídio Mafra, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Leo Fonseca e Silva, ex-diretor do Museu Histórico Nacional, Célia Corsino, do Programa Nacional de Museus e a própria Solange Godoy. (MHN, 1985, 1986, 1988).

Em 1988, a Fundação Nacional Pró-Memória realizou o seminário ***Museus Nacionais: perfil e perspectivas*** nesse encontro que teve como objetivo discutir a situação atual dos museus nacionais, principalmente os problemas como escassez de público e a sua sustentabilidade financeira, o Museu Histórico Nacional apresentou os trabalhos de revitalização até então

¹⁷ Apesar de sua formação em Ciências Econômicas, Carlos Lessa possui diversos artigos e livros adotados pelo ensino de história nas universidades brasileiras como ***Desenvolvimento Capitalista no Brasil*** (1984) e ***A estratégia do desenvolvimento: 1974-76*** (1978)

realizados, a proposta do circuito expositivo em módulos e o seu primeiro módulo inaugurado, intitulado **Colonização e Dependência**. O seminário que contou com a participação de museólogos, historiadores, antropólogos, filósofos, jornalistas e executivos de redes de televisão funcionou como uma grande sabatina para a instituição. Muitos como o arqueólogo e antropólogo Luís Guillermo Lambreras, ex-diretor do Museu Nacional de Antropologia e Archeologia do Peru, elogiaram o questionamento que a exposição fazia sobre as relações de dependência, sobretudo econômica, que o Brasil possuía perante os países desenvolvidos. Um pensamento corrente no meio intelectual latino na década de oitenta. Muitos elogiaram a aproximação com as correntes historiográficas, como Waldisa Rússio, diretora do Instituto de Filosofia de São Paulo e Maurício Segall, diretor do Museu Lasar Segall. Entretanto, o Museu Histórico Nacional sofreu duras críticas pela ausência de atores sociais em suas narrativas sobre a história do Brasil feitas por Ulpiano Bezerra de Meneses, professor da Universidade de São Paulo e a falta de representação de diversas culturas brasileiras que compõem a nacional, feita por Gilberto Velho, professor do Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional e membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Embora o Museu Histórico Nacional tenha sofrido essas duras críticas, continuou com o seu conceitual de circuito expositivo de longa duração. Os principais responsáveis pela curadoria da nova proposta do Museu, Solange Godoy e Antônio Luiz Porto Albuquerque, que deliberavam o que deveria ser excluído e o que deveria ser incluído nos módulos, eram historiadores com formações muito parecidas como se viu no capítulo anterior. Ambos adotaram a obra do historiador Fernando Novaes para abordar a história nacional. Autor de **Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)** (1979), livro de grande reconhecimento no meio acadêmico do país na década de oitenta, Novaes analisa que a formação do Brasil teria sua explicação essencial na exploração colonial, sendo esta a explicação para o subdesenvolvimento. Com esta interpretação, o autor estabeleceu que o sistema colonial possuía uma economia majoritariamente agro-exportadora e que a produção interna de alimentos estaria dependente do comércio internacional dos produtos coloniais. Assim, atribuía-se pouco dinamismo ao mercado interno que se voltaria exclusivamente para o auto-consumo. A razão

para esta dependência estaria na transferência de recursos para a metrópole, na escravidão e na produção monocultora. A colônia não possuía, dessa maneira, uma formação econômica e social autônomas e se constituiria em um corolário do modo de produção capitalista, inserido no mercado dominante da Europa. (CARDOSO, 1988)

Fernando Novaes em sua análise, cuja idéia central é de uma economia colonial voltada para enriquecer a coroa portuguesa e conseqüentemente o capitalismo europeu, subordina as estruturas latino-americanas às conseqüências ou projeções de um processo cuja lógica é externa. Essa visão não considera as condições históricas específicas em que se desenvolveram as sociedades coloniais. O modelo de sociedade desenvolvido a partir das teses econômicas tradicionais como as de Fernando Novaes, Celso Furtado e Caio Prado Júnior não guardavam espaço para os homens livres pobres que constituíam população considerável. Senhores e escravos eram os protagonistas de uma História praticamente vista de cima. Sendo assim, uma grande e representativa parcela de pessoas ficou conhecida como *desclassificada socialmente*. (GORENDER, 1983, 1990)

Foram essas teses econômicas que o Museu Histórico Nacional adotou em sua nova proposta para o circuito expositivo, construindo novamente uma narrativa verticalizada sobre a história do Brasil, optando pela lógica dos dominadores e os dominados.

4.4 Colecionismo, classificação e exibição na revitalização de si

O processo de revitalização alterou a sua forma de colecionar, classificar e exibir seus objetos, assim como a sua narrativa sobre a história nacional. Dessa forma, alterou sensivelmente a sua própria memória enquanto museu e a sua própria identidade.

Walter Benjamin em seu artigo *Desempacotando minha biblioteca* (1987) observa que ao colecionarmos e classificarmos objetos, coisas, colecionamos a nós mesmos, pois quando organizamos algo, organizamos também a nossa estrutura de pensamento, a nossa memória, a nossa cognição. Ao selecionarmos, descartamos, hierarquizarmos objetos, estamos fazendo o

mesmo processo com lembranças, relações, valores, etc. Essa ação nos transforma, transforma a nossa identidade, pois não serão mais as mesmas lembranças, relações, valores que iremos inserir no conjunto de relações do nosso self com o mundo exterior, com o outro.

A revitalização do Museu Histórico Nacional permitiu essa mudança na instituição a partir das escolhas feitas para se montar o circuito expositivo de longa duração. A instituição não descartou seus objetos, até mesmo porque são protegidos como patrimônio nacional, legitimado assim pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no entanto, a partir da revitalização, a forma de classificação do acervo alterou consideravelmente.

Segundo o artigo (BITTENCOURT: PERES: TOSTES, 1995), entre 1956 e 1985 a política de aquisição do Museu Histórico Nacional manteve-se inalterada. O museu não possuía mais um caráter ativo de aquisição de itens, como era no período de Gustavo Barroso que chegou a adquirir 525 itens de uma única coleção, a Souza Lima (BITTENCOURT: PERES: TOSTES, 1995, p. 69), tampouco recebia grandes doações como ocorreu entre os períodos de 1925 a 1956 de famílias abastadas como a Guinle (mais de 700 objetos), a Calmon (743 objetos), Vargas (cerca de 800 objetos além dos que foram transferidos para o MHN de instituições públicas no período de seus governos). Entre os anos de 1956 e 1975 o Museu comprou apenas 132 objetos e recebeu como doação 675, sendo que desses 380 foram destinados ao Museu da República. O período posterior (1975-1984) o total de aquisições, incluindo compras e doações, foi de apenas 348 itens.

Esse declínio na aquisição de objetos pelo Museu Histórico Nacional deve ser observado por dois aspectos: primeiro que ao longo de sua história institucional ele criou o maior acervo museológico do país e muito se questionou sobre a necessidade de incorporação de novos itens, segundo, caso se optasse por uma postura ativa na aquisição de novos objetos, outra questão levantada foi: quais os critérios seriam criados ou mantidos para tal feito.

A escolha feita pelos novos agentes sociais a frente do processo de revitalização foi não alterar a política de aquisição. Após a conclusão do inventário do acervo museológico do Museu Histórico Nacional concluído em 1988, a direção da instituição optou por continuar com a política de aquisição

não regulamentada, assumindo uma postura passiva de recolhimento, isto é, quando havia algum doador interessado em doar algum objeto reconhecidamente histórico ou uma coleção, montava-se uma equipe para definir de o que estava sendo doado seria incorporado ao acervo ou seria recusado. Geralmente, as opiniões da diretora, do assessor de história e do chefe da Reserva Técnica é que tinham mais peso na hora da decisão. (MHN, 1988)

Os objetos incorporados pelo Museu Histórico Nacional entre 1985 e 1989, analisados nos processos encontrados no Protocolo da Coordenadoria Técnica de Tratamento de Acervo, cerca de 1.844 itens, continuaram seguindo as mesmas características: doações feitas por pessoas, geralmente moradoras dos bairros de maior poder aquisitivo da cidade do Rio de Janeiro como Ipanema, Leblon e Gávea (95% das doações). Esses objetos estavam relacionados a antigas coleções, ou faziam parte do acervo de membros da Associação de Amigos do Museu Histórico Nacional, ou pertenciam a memória do Estado Nacional. Havia também doações dos novos funcionários que procuravam inscrever a sua história dentro do contexto nacional, a exemplo do que acontecia no período de Gustavo Barroso, mas, sobretudo, muitos doavam objetos que preenchiem lacunas no circuito expositivo de longa duração que estava sendo montado.

Como exemplos dos distintos casos, podemos citar a doação de Vera Alencar, Coordenadora do Programa de Assuntos Educacionais e Culturais, de uma trousse de metal dourado com as iniciais A. P. A., que pertencera a sua avó paterna, Anunciada Peixoto Abreu, filha caçula de Floriano Peixoto; e a doação de Helena Ferrez de um envelope selado com o bloco comemorativo da Constituição Brasileira de 1988, de 1º dia de circulação que seria utilizado no novo circuito expositivo. (MHN, 1987, 1988)

O inventário ocorreu concomitantemente com a classificação dos objetos. Houve, em parte, um apagamento das biografias das grandes coleções e dos grandes doadores. A intenção dos agentes era facilitar o acesso ao objeto e apagar a sua história relacionada a um indivíduo, a uma família, a um único núcleo. Os objetos no Museu Histórico Nacional não faziam mais parte de seus doadores, não eram mais prolongamentos desses, os

objetos do acervo da instituição eram representações, emblemas utilizados em estratégias discursivas para a construção da escrita da história do Brasil.

Há uma ruptura com as histórias de vida dos doadores que eram tão presentes nesse lugar de memória, um apagamento das pessoas e dos contextos. Os objetos passam a ser importantes exclusivamente por remeterem ao passado nacional, por serem potenciais desencadeadores de lembranças coletivas, por servirem de exemplo de uma conjuntura maior. Nas palavras do assessor de história e diretor adjunto do período de revitalização, Antonio Luiz Porto e Albuquerque, “o Museu Histórico Nacional tornou-se um museu síntese com objetos-sínteses”. (ALBUQUERQUE, 2010.)

A proposta de revitalização do Museu Histórico Nacional foi elaborada com base em um extenso diagnóstico que, além de revelar um precário estado de conservação que se encontrava o prédio, ao final de 1984, evidenciou a inadequação de algumas seções da casa e, principalmente, a desatualização de seu circuito expositivo permanente, projetado segundo técnicas há muito ultrapassadas. Além disso, foram avaliadas as características arquitetônicas do prédio e a natureza do acervo existente – elementos somados ao critério principal segundo o qual o Museu Histórico Nacional deve-se transformar-se em um museu-síntese, capaz de refletir a formação histórica do Brasil como um todo, da forma mais básica possível, constituíram-se nos condicionantes mais importantes da nova filosofia do museu. (SPHAN, 1985, p. 15)

Dessa forma, o Museu Histórico Nacional iniciou o processo de classificação dos objetos. Com a elaboração do *Thesaurus para Acervos Museológicos*, criado por duas funcionárias da casa, Helena Ferrez e Maria Helena Bianchini, os objetos passaram a ser classificados primeiramente por sua função, depois por seu material e por fim por sua origem. Assim, houve uma redistribuição do acervo pelas seções sendo dividido da seguinte forma: documentos em papel, gravuras e iconografias foram alocados no Arquivo Histórico; todo acervo bibliográfico, inclusive obras raras com encadernações especiais e/ou autógrafos na Biblioteca (anteriormente ocupavam a reserva técnica); os objetos tridimensionais na Reserva Técnica; os selos na Filateria; os carimbos, marcas e chancelas na Sigilografia; e as moedas e brasões na Numismática (essas três últimas funcionavam como um único setor, apesar da divisão interna), além de ser criado o Arquivo Institucional para guardar a

memória da própria instituição com acesso aos pesquisadores interessados. Anteriormente, não havia uma classificação institucionalizada, mesmo porque somente depois das obras de revitalização iniciadas em 1984 que a Biblioteca e o Arquivo Histórico ganharam grandes dimensões para poder abrigar o acervo correspondente. Os documentos e obras raras considerados pelos antigos funcionários de maior relevância para o museu eram guardados na reserva técnica.

Segundo Susan Stewart (1984), a coleção é uma forma de auto-clausura, pois retira a temporalidade dos objetos e os dispõe em uma outra temporalidade onde são simultâneos. A sua função não é a restauração dos contextos originais dos objetos, mas sim a criação de um novo contexto possibilitando o desencadeamento de novas séries e novas coleções. O mundo da coleção é o mundo da antecipação e a sua origem é a classificação. Sendo assim, a coleção tem como ponto de partida o esquecimento, o começar de novo com elementos criados e suas virtuais combinações. (STEWART, 1984, p. 153) A revitalização no Museu Histórico Nacional operou esse trânsito, apesar de continuar expondo seu acervo e adquirindo poucos objetos, a instituição transformou a sua forma de classificar, procurando apagar a biografia de seus antigos proprietários. A revitalização da década de oitenta simbolizava antes de tudo um novo começar e para isso era necessário esquecer. Desse modo foram justapostos o tempo pessoal ao tempo social, a biografia dos objetos e, por conseguinte, de seus antigos donos, à história nacional. A partir desta organização, dessa classificação, procurou-se transferir a aura do objeto para a coleção, cada objeto-símbolo estava relacionado a outros significados e outros objetos de mesma natureza, perdendo completamente o sentido se retirado aleatoriamente de sua coleção.

Nesse intuito de ser um lugar de preservação da memória da formação histórica brasileira, o Museu Histórico Nacional procurou catalogar o país, no entanto enclausurando a sua memória a uma narrativa historiográfica economicista pautada no binômio: exploradores e explorados, ainda que deixasse ao largo os conflitos e os movimentos sociais, pacificando a memória ao valorizar as conjunturas e não os atores sociais.

Essa forma de organizar os objetos também foi adotada no primeiro e único módulo inaugurado em 1987 entre os seis que estavam previstos na

nova proposta para circuito expositivo permanente de 1985. *Colonização e Dependência* foi o resumo do conceito de museu que o projeto de revitalização, idealizado pela diretora Solange Godoy e seus funcionários. A exposição procurou realizar uma síntese da formação histórica do Brasil desde as Grandes Navegações até o Fim do II Reinado com a chegada dos imigrantes. Cada nicho composto por duas vitrines e um texto explicativo simbolizava um ciclo econômico, abordando o Brasil sempre dependente de uma grande potência – primeiro Portugal, depois Inglaterra e na contemporaneidade Estados Unidos. Os objetos continuaram sendo os mesmos, no entanto, não eram singularizados como nas exposições anteriores, estavam subordinados à coleção da vitrine, à narrativa proposta para seu nicho e à da exposição como um todo. Assim, mesmo a espada de execução do século XVII, encontrada da Ilha de Villegnon de grande apelo à fruição, harmonizou-se aos demais objetos expostos na primeira vitrine sobre as Grandes Navegações, tornando-se metonímia de um contexto maior. Nessa lógica de circuito expositivo do Museu Histórico Nacional, o objeto era uma parte que apresentava na relação contingente um todo que estava ausente que talvez possa, mas talvez não possa ser re-criado. (GIMBLETT, 1998, p. 19) O problema da contextualização é que ela pode engessar o potencial do objeto enquanto documento que possibilita inúmeras interpretações, análises e caminhos. Ao mesmo tempo, outro equívoco que pode ser gerado é a atribuição de um status a determinado objeto que ele não possuía no seu meio de origem e nem na sua época.

O museu concebido como lugar da metonímia dos objetos convida para a evocação mimética do que se deixou para trás, criando a sensação de realidade. A visão da direção do Museu Histórico Nacional e de sua equipe curatorial sobre o que seria a história brasileira e suas idéias particulares passaram a se apresentar estatutos de verdade para o visitante. Esse talvez seja o grande problema de se trabalhar com a idéia de museu-síntese: a de camuflar o trabalho técnico e científico no discurso expositivo, a omissão da intenção curatorial. Outra questão é a possibilidade de objetos completamente diferentes, com biografias diferentes, origens diferentes serem harmonizados em um contexto único. O que de certa forma retorna a antiga pergunta de Franz Boas (2004): é possível objetificar uma cultura? Em nossa análise a

formulação talvez deveria ser: é possível objetificar a formação histórica do Brasil?

A apresentação de objetos em contextos criados fabrica uma margem teórica de referência para o observador, oferece explicações, providências, cenários históricos, faz comparações, propõe questões. Esta forma de exibição exerce forte controle cognitivo sobre o observador em relação aos objetos, harmonizando pelo poder da classificação e organização de um grande número de artefatos provenientes de lugares, culturas e histórias diferentes e colocando-os um em relação aos outros. (GIMBLETT, p. 22)

4.5 Memória, História e Identidade – a repetição do novo

Ao propor a revitalização do Museu Histórico Nacional a Fundação Nacional Pró-Memória, o Programa Nacional de Museus, os próprios funcionários que trabalhavam na instituição, a nova direção e seus novos chefes de seção não procuravam a ruptura com o que foi o Museu Histórico Nacional. A intenção não era apagar a sua identidade de *Casa do Brasil* (MAGALHÃES, 2006), de lugar da memória das tradições nacionais ou esquecer o seu passado de templo destinado ao culto de feitos épicos, de grandes heróis e do sentimento nacionalista. Os agentes que pensaram e desenvolveram a revitalização do Museu Histórico Nacional na década de oitenta não estavam propostos a criar uma nova museologia, um novo museu, uma nova memória nacional a ser exibida no novo circuito expositivo de longa duração.

A meta desses agentes era retirar a instituição do limbo, do estado de completo abandono e ostracismo. Segundo os depoimentos de Solange Godoy, de Antonio Luiz Porto e Albuquerque, de Helena Ferrez, de José Neves Bittencourt e de Regina Abreu, o Museu encontrava-se em absoluto abandono, olvidado pelo Estado, pelas políticas públicas, pelos intelectuais, por seu público e pela sociedade. O MHN não era nem mesmo o espectro de si mesmo, pois desfigurado nas últimas décadas em nada lembrava a instituição de seus tempos áureos quando tinha o reconhecimento e status de lugar da memória e da história nacional, ainda que muito criticado por suas escolhas e

concepções do que seriam a memória e a história nacional evidenciadas em suas coleções.

O relatório sobre o Museu Histórico Nacional quando da intervenção do Programa Nacional de Museus (1984), os *Boletins do Sphan* do início da década de oitenta e o depoimento desses agentes descrevem um cenário de esquecimento. Em um espaço do centro da cidade do Rio de Janeiro de pouco fluxo de pessoas, não privilegiado pelo comércio, reduto de moradores de rua e da prostituição carioca, encontrava-se o espectro do Museu Histórico Nacional. O Museu assim como a sua comunidade do entorno figuravam como elementos indesejáveis na paisagem da cidade, forçosamente esquecidos. Seu prédio abandonado com velha pintura, infiltrações e telhado deteriorado; seu acervo mal conservado e não restaurado; e suas exposições defasadas eram sinais do desprezo e do processo de apagamento em que a instituição se encontrava.

A maioria das pessoas não visitava o Museu Histórico Nacional inclusive pela falta de segurança do local. Ademais era um museu praticamente sem vida, paralisado, com as mesmas exposições há 20 anos, sem atividades que atraíssem o público, fechado em si, ainda que de portas abertas, sem qualquer comunicação com o mundo. Sem verbas suficientes se quer para manter os serviços vitais de todo museu como preservar, investigar e comunicar, os funcionários procuravam manter apenas a sua sobrevivência, faziam um grande esforço para que suas portas não fossem fechadas. Diante desse quadro não era possível criar outras frentes de trabalho que sensibilizassem a participação do público, pois era muito provável que as atividades não fossem concluídas ou de não se conseguir corresponder à possível demanda gerada, ainda que fosse mínima.

Paul Ricoeur em seu livro *Memória, História e Esquecimento* (2007) qualifica a categoria memória a partir de uma análise fenomenológica. O autor em diálogo com a psicologia social alemã, com a semiótica anglosaxã e a fenomenologia de Edmund Husserl¹⁸ propõe um estudo da memória e de seus desdobramentos como a lembrança, o esquecimento e a reminiscência a partir

¹⁸ Entre as obras de Edmund Husserl citadas por Paul Ricoeur, em seu livro *Memória, História e Esquecimento*, estão *Investigações Lógicas* (Ed. Abril Cultural, 1967), *Meditações Cartesianas* (Ed. Madra, 2001) e *A Idéia da Fenomenologia* (Edições 70, 2000).

do objeto e não do sujeito. Assim, a memória enquanto objeto deixa de ser algo externo, subordinada a uma estrutura cristalizada, subordinada à História. Ela passa a ser vista como uma fonte de indicações, um conjunto de perspectivas e funcionalidades que basta em si. (RICOEUR, 2007)

Portanto, a memória pode ser considerada um agente que fundamenta uma pragmática, associada ao *self*, matéria constitutiva na produção de subjetividade. É a partir dessa concepção que se analisará a sua função no processo de revitalização do Museu Histórico Nacional.

A memória institucional, a memória de si que o Museu Histórico Nacional carregava consigo no início da década de oitenta era ambígua. Se por um lado, havia um esforço de recuperar a aura da instituição de grande museu nacional, do maior acervo de objetos históricos do Brasil e de lugar da memória da nação. Por outro, havia um grande incômodo com parte dessa memória que estava associada ao conservadorismo, à valorização da elite brasileira em detrimento ao restante da população brasileira, à escrita da história há muito combatida pela historiografia brasileira e a uma museologia antiquada duramente criticada por sua área do conhecimento a partir da década de setenta. A memória do Estado que o Museu Histórico Nacional também trazia consigo associada a sua própria história – este sendo seu principal parceiro e colaborador – também era algo que os governantes não queriam vincular a sua imagem. Ao longo dos anos o Estado sempre figurou como interventor e protecionista em suas relações com o Museu Histórico Nacional seja na doação de objetos, na nomeação de diretores ou em decretos firmados para que outras instituições transferissem objetos para o MHN. As memórias do povo brasileiro forjada pelo meio acadêmico, pelos movimentos sociais, pela mídia, pelo Estado e por suas políticas públicas na área da cultura possuíam características comuns que estavam ausentes nas narrativas do Museu Histórico Nacional. O olhar para o homem brasileiro em sua diversidade, retomando o pensamento modernista do início do século XX, as múltiplas expressões da brasilidade, enfatizando as produções culturais regionais, a valorização das instituições liberais, como se o país caminhasse para a conquista de um Estado democrático de direito, eram constructos de uma memória que não fazia parte do MHN. A memória nacional preservada pelo

Museu continuava ligada ao Estado Nacional, à nação como fruto da consolidação deste. Portanto, o que deveria ser lembrado pelos brasileiros eram os aspectos que levaram a unificação do Estado Brasileiro e um desses era a chancela conferida pelo tempo que legitimava tal concretização. Por isso, a valorização da lusofilia na construção da narrativa sobre a história do Brasil e de algumas figuras ligadas ao Estado a exemplo de D. Pedro I, D. Pedro II, Duque de Caxias, General Osório, José Bonifácio, entre outros. Por essas características indesejáveis da memória do Museu Histórico Nacional ele foi esquecido, pelo desejo de esquecimento por parte de importantes agentes – os movimentos sociais, os intelectuais, os seus pares e o próprio Estado – o Museu foi abandonado nas décadas de sessenta e setenta.

A revitalização da década de oitenta foi também uma operação dos agentes sociais com a memória do Museu Histórico Nacional. Esses agentes optaram por recuperar o potencial aurático do Museu, ou seja, realizar um trabalho de valorização da instituição como lugar da história nacional. Um espaço que a partir de seu acervo, de seu prédio e de suas exposições poderia criar um canal facilitador de compreensão da história brasileira a partir de sua fruição estética. (MENESES, 1995)

A fruição estética, que diz respeito à percepção sensorial (*aísthēis* em grego quer dizer percepção), é uma dessas funções e desses usos prioritários. Trata-se de algo de extrema importância, pois os sentidos são pontes que permitem ao sujeito comunicar-se com o universo. O museu dispõe de condições eficazes para aprofundar este trânsito que pode existir entre o 'eu' e o 'fora de mim'. (...) O museu é ainda lugar e oportunidade de devaneio, de sonho, de evasão, do imaginário, que são funções psíquicas extremamente importantes para promover equilíbrios, liberar tensões, assumir conflitos, desenvolver capacidade crítica, reforçar e alimentar energias, projetar o futuro, e assim por diante." (MENESES, 1995, p18-19)

As pessoas envolvidas no processo de revitalização queriam recuperar esse potencial descrito por Ulpiano Bezerra de Meneses (1995). O museu enquanto lugar do mágico, do desejo pelo passado, da fruição nostálgica, da relação do "eu" com o "outro" na construção do self. Essa lembrança da Casa

do Brasil, representativa da nação brasileira, foi retomada por esses agentes. No entanto, o Museu Histórico Nacional como uma instituição defasada, de valorização de um Estado protecionista e interventor, de valorização de uma pequena minoria abastada, o lugar dos patronos imortais e seus balangandãs. Procurou-se, intencionalmente, apagar essas lembranças do Museu Histórico Nacional. Igualmente, buscou-se criar uma memória na década de oitenta de um Museu Histórico Nacional que respeitava as suas tradições, a sua própria história. O perfil de um museu legitimado e consolidado como tal pelos seus sessenta anos e por possuir o maior acervo histórico do país tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1979). Um lugar da história do país, afinado com a vanguarda da historiografia brasileira. Era essa identidade renovada que os agentes do processo de revitalização tentaram implementar.

Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses o processo de construção ou reforço de qualquer identidade não remete a uma essência, mas a interações sociais. “Um ‘eu’ se define, sempre, em relação a um ‘outro’, de preferência na escala de grupos ou sociedades”. (MENESES, 1996, p. 21) A identidade do Museu Histórico Nacional, igualmente, forjou-se pelas ações, relações, mediações realizadas por seus agentes ao longo de seus anos, não somente no interior da instituição, mas também nas interações com a sociedade da qual faz parte. Alguns desses agentes já foram aqui qualificados como seus diretores, funcionários, coleções, objetos, exposições, doadores, entre outros. Assim, podemos perceber como a memória tornou-se agente que interferiu diretamente nas ações e relações do Museu. Atuou não isoladamente, mas fazendo parte da configuração abordada no capítulo anterior, como um elemento essencial nesse processo de revitalização, transformando a identidade do Museu Histórico Nacional.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, aproximamo-nos de nosso ponto de chegada, que talvez também seja outro ponto de partida, no sentido de suscitar questionamentos que não se encerram aqui, o percurso que aqui feito procurou analisar o processo de revitalização do Museu Histórico Nacional, entre 1982 e 1989. O foco de nossa análise estava voltado para as ações e relações sociais dos agentes envolvidos na revitalização e como elas influenciaram nas formas do museu adquirir, classificar e expor. Essa função de colecionar acaba afetando de modo direto a própria identidade na instituição, pois como afirma Walter Benjamin (1987), ao colecionar, organizar algo, colecionamos a nós mesmos, organizamos o nosso self. Além disso, procuramos perceber como o Museu Histórico Nacional passou a trabalhar com a categoria memória a partir da década de oitenta.

Para realizar esse procedimento investigativo cotejamos diversas fontes – como os relatórios anuais e trimestrais do Museu Histórico Nacional entre 1982 e 1989, as cartas do Comitê Internacional de Museus, o Plano Nacional de Cultura de 1975, os periódicos do período que noticiaram o processo de revitalização, além do depoimento de alguns agentes envolvidos nesse processo – com a literatura especializada do campo que aborda as relações entre museus, objetos e sujeitos.

Sentimos a necessidade de qualificarmos melhor algumas categorias como *agente social*, *redes*, *memória* e *regimes de historicidade* para utilizarmos essas como ferramentas metodológicas que contribuíram para o desenvolvimento do trabalho. Optamos assim pelos autores Max Weber (1992), Norbert Elias (1994), Paul Ricoeur (1994) e François Hartog (2006) respectivamente que melhor iluminaram a pesquisa quando confrontamos as fontes selecionadas. Ao longo da pesquisa diversas outras categorias foram surgindo como *coleções*, *regimes de visualidade*, *figuração* para essas autores como Susan Stewart (1984), Ana Mauad (2005) e Ulpiano Bezerra de Meneses (2003), e o próprio Norbert Elias (1994) auxiliaram na formulação de algumas teses aqui levantadas. Podemos perceber que as coleções constituem a

identidade do Museu Histórico Nacional e que apesar de ter a biografia dos objetos ter sofrido um certo apagamento durante o processo de revitalização, a memória trazida por eles resistiu, faz parte da relação explicitada por Alfred Gell (1998) de pessoas, mentes, seres distribuídos, e, por isso, são os objetos agentes mediadores de relações sociais.

Em relação aos regimes de visualidade percebemos que assim como trata Ana Mauad a questão, que estes são resultantes de uma figuração social marcada pelo tempo, espaço e as relações dos agentes sociais envolvidos no contexto. No Museu Histórico Nacional a forma da instituição exibir o seu acervo mostra as transformações sofridas pelo museu. As imagens nos contam histórias (fatos/acontecimentos), inventam vivências, atualizam memórias, imaginam a História. (MAUAD, 2005, p. 135)

Nesse sentido, o primeiro capítulo desse trabalho procurou analisar três momentos distintos ao longo da existência do Museu Histórico Nacional. A sua primeira exposição de longa duração entre as décadas de vinte e quarenta do século XX, quando o seu diretor-fundador, Gustavo Barroso, estava em plena atuação. O período das grandes doações, da imortalização dos doadores, a era dos grandes doadores. A implementação do circuito cronológico de 1969, quando houve o desmonte da maioria das salas dos grandes doadores e os objetos foram recolhidos para depósitos, permanecendo apenas cerca de 5% do acervo exposto. Por último abordamos a proposta do circuito expositivo, elaborada pela equipe responsável pelo processo de revitalização da década de oitenta, publicada pelo Museu Histórico Nacional em 1985. Avaliando esses três períodos podemos perceber como o museu a partir das formas de colecionar, classificar e expor o seu acervo mostra as transformações que sofreu e o quanto essas influenciaram em sua identidade e em sua memória.

O segundo capítulo dessa dissertação mapeou a rede de relações dos agentes envolvidos no processo de revitalização procurando perceber as suas atuações, os seus motivos e as influências que sofreram e exerceram entre 1982 e 1989 no Museu Histórico Nacional.

O último capítulo ponderou sobre o que significou o processo de revitalização para o Museu Histórico Nacional. Percebemos então que a

revitalização da instituição não foi algo isolado, mas faz parte da figuração em que se encontrava. Um processo constituído por inúmeros agentes a partir das suas ações, reações, motivações de inúmeras naturezas – sociais, culturais, filosóficas, psicológicas, históricas, entre outras. Os tensionamentos, conflitos, acordos, apatias, simpatias existentes entre os agentes fazem parte do concerto que levou a revitalização a se desenvolver daquela maneira.

Ao longo da pesquisa percebemos que o processo de revitalização não foi uma ruptura total com a identidade do que era o Museu Histórico Nacional antes desta intervenção. A instituição não deixou de priorizar a tradição, a uma memória nacional voltada à construção do Estado Nacional e à lusofilia presente desde os tempos de Gustavo Barroso. A narrativa histórica continuou sendo genérica e privilegiando os feitos consagrados, os personagens e as partes da história já há muito consagrados, inclusive nos livros didáticos. A diversidade, a pluralidade, a ênfase nas minorias não passaram a fazer parte do museu a partir do processo de revitalização.

A revitalização do Museu Histórico Nacional gerou profundas transformações no que tange as formas de classificar e exhibir os seus objetos e com isso alterou em parte a sua identidade e a sua forma de lidar com a sua própria memória e com a memória nacional. No entanto, a sua aura permaneceu (BENJAMIN, 1986). O museu abandonou seus grandes patronos e a fetichização dos objetos. Mas continuou exibindo a memória do Estado como a memória nacional. Racionalizou o trabalho e montou uma gestão colegiada participativa, entretanto, os agentes faziam parte de um grupo intelectual que tinha grandes ligações com a geração barroseana cujo legado ainda é bastante presente no Museu Histórico Nacional.

Portanto, concebemos o processo de revitalização como fruto de uma conjuntura própria, determinado pelo campo social e pela relação de seus agentes sociais com este. O Museu Histórico Nacional precisava mudar pois estava em completado estado de ostracismo, esquecido por seus visitantes, por seus patronos, pelo Estado e pela sociedade. No entanto, a intenção não era construir um museu novo somente com a mesma nomenclatura, mas a

intenção dos envolvidos na revitalização era reestruturá-lo no sentido da instituição tornar a ser. Neste caso, tornar a ser a Casa do Brasil.

Destarte, desfecha-se esse trabalho, ressaltando-se que este foi apenas um exercício, um sobrevôo que procurou conjugar um estudo do processo de revitalização do Museu Histórico Nacional entre 1982 e 1989 com teorias complexas acerca das formas de colecionamento, classificação e exibição em museus, cujo principal objetivo foi levantar algumas questões que talvez sejam, parafraseando Lévi-Strauss(1975), “boas para pensar”.

6. REFERÊNCIAS

A) PUBLICAÇÕES EM LIVROS

ABREU, Regina. **A Fabricação do Imortal**: memória, história e estratégias na consagração do Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 227-234.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.165-196.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BOMENY, Helena; COSTA, Vanda & SCHWARTZMAN, Simon. **Tempos de Capanema**. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Paz e Terra, 1984.

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação**: Funarte e política cultural 1976-1990. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 6ª Ed. p. 99-181.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

_____. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, J. C. e PASSERON, J. C. **O ofício do sociólogo**. Petrópolis: Vozes, 1991.

BOLT, Elizabeth. **Família e Rede Social**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1971.

CALABRE, Lia. (Org.) **Políticas culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Escravidão e abolição no Brasil, novas perspectivas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

COHN, G. A concepção oficial de cultura nos anos 70. In: MICELI, Sergio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: p. 85-96, 1984.

COLONOMOS, A. Emergence d'un objet et perspectives internationalistes. In.: CHARILLON, F. et al. **Sociologie dès réseaux transnationaux**. Paris: Editions L'Harmattan, 1995.

DANTO, Arthur C. **After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History**. New Jersey, Princeton University Press, 1997.

DEABARY, Octave; TURGEON, Laurier (Orgs.). **Objets & mémoires**. Paris: Éditions de la Maison dès sciences de l'homme; Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2007.

DESVALLÉES, André. **Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie**. Paris: W M. N. E. S., 1992. Vol. 1.

DIAS, Nélia. The visibility of difference: nineteenth-century French anthropological collections. In: MACDONALD, S (org.). **The politics of display: museums, science, culture**. New York: Routledge, 1998. p. 36-52.

_____. Looking at objects: memory, knowledge in nineteenth-century ethnographic displays. In: ROBERTSON, G. et al. (orgs.) **Traveller's tales: narratives of home and displacement**. New York: Routledge, 1994. p. 164-176.

DINIZ, Eli. **Empresário, Estado e Capitalismo no Brasil (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

DURKHEIM, Émile. Algumas formas primitivas de classificação. In: DURKHEIM, Émile. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1984, p. 54-98.

ELIAS, Norbert. **The Civilizing Process** – sociogenetic and psychogenetic investigations. Massachusetts: Blackwell, 2000.

_____. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Sobre el Tiempo**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1989.

_____. **Introdução à Sociologia**. Trad. Maria L.R. Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1980.

FICO, Carlos e POLITO, Ronald. **A História no Brasil (1980-1989)**. Ouro Preto, Editora da UFOP, 1992.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

FREITAG, B., MOTTA, V. R. e COSTA, W. F. da. O Livro Didático em Questão. São Paulo: Cortez, 1989.

GELL, Alfred. **Art and Agency: an anthropological theory**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GIMBLETT, Barbara Kirshenblatt. **Destination Culture: tourism, museums and heritage**. Berkeley: University of California Press, 1998.

GOETHE, Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos Objetos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

_____. Teorias antropológicas e objetos materiais. In: Gonçalves, José Reginaldo. **Antropologia dos Objetos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p. 13-42.

_____. **A retórica da perda**: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Ufrj, 2003.

HANDLER, R. On having a culture. In: STOCKING, G (org.). **Objects and others: essays on museums and material culture**. Madison: The Wisconsin University Press, 1985. p. 192-217.

HANSEN, Dean Lee. Espaço local e os novos processos de desenvolvimento econômico. In: SILVA, Nilton; HANSEN, Dean Lee (Orgs.). **Economia regional e outros ensaios**. Aracaju: Editora UFS, 2001, p. 77-100.

HARAWAY, D. Teddy bear patriarchy: taxidermy in the garden of Eden - New York City, 1908-36 In: HARAWAY, D. **Primate visions: gender, race, and nature in the world of modern science**. New York: Routledge, 1989. p. 26-58.

HARTOG, François. Regime de Historicidade. In: Hartog, François. **Time, History and the Writing of History: the Order of Time**. São Paulo, 2006. Disponível em www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HEILBRONER, Robert. **A história do pensamento econômico**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HUSSERL, E. **Investigaciones lógicas**. Tradução de M. Garcia Morente e J. Gaos. Madri: Revista de Occidente, 1967

_____. **A idéia da fenomenologia**. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Ed. 70, 2000.

_____. **Meditações cartesianas**. Tradução de Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

JORDANOVA, Ludmila. Objects of knowledge: a historical perspectives on museums. In: VERGO, Peter. **The new museology**. Londres: Reaktion Books, 1989, p.22-40.

KESSEL, Carlos. **A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

KOPITOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun (org.) **The social life of things: commodities in cultural perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Editora Puc, 2006.

LESSA, Carlos . **Desenvolvimento Capitalista no Brasil: Ensaio sobre a Crise**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LESSA, Carlos. **A estratégia do desenvolvimento: 1974-76, sonho e fracasso**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

LATOURETTE, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LÉVI-STRAUSS, J. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MACCANNEL, Dean. **The Tourist: A New Theory of the Leisure Class**. New York, Schocken, 1976.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Culto da Saudade na Casa do Brasil**. Fortaleza, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 183-314.

MENESES, Ulpiano Bezerra. Museu, cultura material e cidade: o museu de cidade e a consciência da cidade. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos & GUIMARAENS, Cêça. (Org.). **Museus & Cidades**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 255-282.

_____. Os usos culturais da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: YAZIGI, E (org.). **Turismo, espaço, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 88-99.

_____. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saul & SCHWARZ, Jorge (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 41-67.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: MICELI, Sérgio (org). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984, 97-112.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Proteção e Revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília: MEC/SPHAN-Pró-memória, 1979.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Catálogo geral da 1ª seção: archeologia e história**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1924

NAMER, Gérard. **Mémoire et société**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1809)**. São Paulo: Hucitec, 1979.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Questão Nacional na Primeira República. In: LORENZO, Helena C. de. & COSTA, Wilma Peres da. **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PRET, Raquel Luise. **Demolindo o templo, construindo a ágora: a escrita da história no Museu Histórico Nacional**. 2005. 87f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2005.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo I.

_____. **Teoria da Interpretação**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Memória, História e Esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Adyr. (org.) **Turismo e Geografia: reflexões teóricas e enfoques regionais**. São Paulo: Hucitec, 2001.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

SANTOS, Myriam Sepulveda dos. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. **Razões da Desordem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 a 1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

STEWART, Susan. **On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984.

VARINE, Hugues de. Nova Museologia: Ficção ou Realidade. In: SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA DE PORTO ALEGRE. **Museologia Social**. Porto Alegre, 2000.

WAIZBORT, L. (Org.). **Dossiê Norbet Elias**. São Paulo: EDUSP, 1999.

WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais - Parte 2**. São Paulo: Cortez, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

B) ARTIGOS EM PERIÓDICOS

ABREU, Regina. Memória, História e Coleção, **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, 1998, vol. 28, p. 37-64.

BARROS, Síngrid Porto. A mensagem cultural do Museu, **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol.13, 1952.

BARROSO, Gustavo. Esquematização da História Militar no Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 3, 1942.

BITTENCOURT, José; FERNANDES, Lia & TOSTES, Vera. Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional, **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 27, 1995, p. 61-78.

BITTENCOURT, José Neves. Quebec Acabou? **Seminário Internacional do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, 2008.

_____. Os museus de história têm futuro? **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, 2002, v. 34, p. 277-292.

_____. Cada coisa em seu lugar. Ensaio de interpretação do discurso de um museu de história, **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, vol 8-9, p. 151-184, 2000.

CARVALHO, Nair Moraes de. Papel Educativo do Museu Histórico Nacional, **Anais do Museu Histórico Nacional**, vol. 8, 1947.

CHAGAS, Mário de Souza; GODOY, Solange de Sampaio. Tradição e Ruptura no Museu Histórico Nacional, **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 27, 1995, p. 31-59.

DUARTE, Manuelina Maria Cândido. Vagues: a antologia da Nova Museologia, **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, nº 20, 2003.

DUMANS, Adolpho. O Museu Histórico Nacional através dos seus 19 anos de existência, **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, 1940, vol. 1, p. 211-230.

ESPING-ANDERSEN, Gosta. As três economias políticas do Welfare State, **Lua Nova**, Rio de Janeiro, nº. 24, set./1991.

GORENDER, Jacob. Questionamentos sobre a teoria econômica do escravismo colonial. São Paulo, **Estudos econômicos**. N. 13. jan- abr. 1983. p. 7-39

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma História nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.1, p. 3-27, 1988.

LUDOLF, Dulce Cardoso. Nova diretriz dos Museus, **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol.13, 1952.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX, **Anais do Museu Paulista**, , jan-jun 2005, vol.13, n.1, p. 133-174.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, 2003 v. 23, n. 45, p. 11-36.

_____. Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico, **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, 1995, n. 3, p. 103-126.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares, **Projeto História**, São Paulo, Unicamp, 1993.

PRET, Raquel Luise. Entre heróis e aquarelas: uma leitura sobre o quadro Batalha Naval do Riachuelo, de Victor Meirelles, presente no acervo do MHN, **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 36, 2004, p. 287-296.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais nos anos 60. **Tempo Social**, v.17, n.1, p. 81-110, 2005.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Memória Cidadã: História e Patrimônio Cultural, **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 29, 1997, p. 37-56.

WILLIAMS, Daryle. Entre patronos, heróis e visitantes: o MHN de 1930 a 1960, **Anais do Museu Histórico Nacional**, vol. 29, 1997, p. 141-186.

C) ARTIGOS EM JORNAIS E BOLETINS

Boletim SPHAN/Pró-Memória, Brasília, SPHAN/FNPM/MEC, set./out. 1982, nº 20.

GODOY, Solange. Museu Histórico Nacional: Um novo conceito de museologia. **Boletim SPHAN/Pró-Memória**, Brasília, SPHAN/FNPM/MEC, set./out. 1982, nº 20, p. 3-6.

Módulos independentes, cenografia, emoção: nova filosofia revigora o MHN. **Boletim SPHAN/Pró-Memória**, Brasília, SPHAN/FNPM/MEC, mar./abr. 1985, nº 35, p. 15-19.

MONTELLO, Josué. Imagem de um companheiro, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17. Jan.1989, p. 9.

Museu Histórico Nacional em tempo de revitalização. **Boletim SPHAN/Pró-Memória**, Brasília, SPHAN/FNPM/MEC, jan./fev. 1985, nº 34, p. 43.

A Nova proposta para o circuito expositivo, **Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, 1985, 12p.

Programa Nacional de Museus: experiência pioneira em Goiás. **Boletim SPHAN/Pró-Memória**, Brasília, SPHAN/FNPM/MEC, mai./jun. 1984, nº 30, p. 15-17.

Rio de Janeiro: um balanço das obras de restauração. **Boletim SPHAN/Pró-Memória**, Brasília, SPHAN/FNPM/MEC, nov./dez. 1983, nº 27, p. 9-10.

Museu Histórico Nacional inaugura nova reserva técnica. **Boletim SPHAN/Pró-Memória**, Brasília, SPHAN/FNPM/MEC, mar./abr. 1984, nº 29, p. 37.

ROUANET, Sérgio Paulo. Nacionalismo, populismo e historicismo, **Folha de São Paulo**, Caderno D, 12 mar., p. 3, 1988.

SCHEINER, T. In: BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim SPHAN/Pró-Memória**, Brasília, SPHAN/FNPM/MEC, mar./abr. 1985, nº 35, p. 16-17.

D) LEGISLAÇÃO, DOCUMENTOS NORMATIVOS E DOCUMENTOS INSTITUCIONAIS

BRASIL. Congresso Nacional. Lei nº 6.339, de 1 de junho de 1976. **Coleções de Leis da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, v. 214, 2008.

ICOM. Documento da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, Chile, 1972.

_____. Declaração de Quebec, Quebec, 1984.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política Nacional de Cultura**. Brasília, 1975.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Ofício nº 377/84, de 14 de Janeiro de 1984.

_____. Portaria n 03/85, Museu Histórico Nacional, 03 de janeiro de 1985.

_____. Relatório sobre a situação do Museu Histórico Nacional quando da intervenção do Programa Nacional de Museus visando a sua revitalização encontra-se no Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional, 1984.

MHN. Museu Histórico Nacional. Relatórios Anuais, Rio de Janeiro, 1982-1985.

Museu Histórico Nacional (Brasil). Seção de Exposições. Relatórios Trimestrais jan./mar., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Seção de Exposições. Relatório Trimestral abr./jun., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Seção de Exposições. Relatório Trimestral jul./set., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Seção de Exposições. Relatório Trimestral out./dez., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Coordenadoria de Programas Educativos e Culturais. Relatório Trimestral jan./mar., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Coordenadoria de Programas Educativos e Culturais. Relatório Trimestral abr./jun., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Coordenadoria de Programas Educativos e Culturais. Relatório Trimestral jul./set., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Coordenadoria de Programas Educativos e Culturais. Relatório Trimestral out./dez., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Reserva Técnica. Relatório Trimestral jan./mar., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Reserva Técnica. Relatório Trimestral abr./jun., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Reserva Técnica. Relatório Trimestral jul./set., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Reserva Técnica. Relatório Trimestral out./dez., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Divisão de Documentação. Relatório Trimestral jan./mar., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Divisão de Documentação. Relatório Trimestral abr./jun., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Divisão de Documentação Trimestral jul./set., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

_____. Divisão de Documentação. Relatório Trimestral out./dez., Rio de Janeiro, 1986/1987/1988/1989.

E) DOCUMENTOS SONOROS

ABREU, Regina. **Regina Abreu**: depoimento [05 de abril de 2010]. Entrevistadora: Raquel Luise Pret. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Revitalização do Museu Histórico Nacional (1982-1989).

ALBUQUERQUE, Antonio Luiz Porto. **Antonio Luiz Porto Albuquerque**: depoimento [05 de fevereiro de 2010]. Entrevistadora: Raquel Luise Pret. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Revitalização do Museu Histórico Nacional (1982-1989).

FERREZ, Helena. **Helena Ferrez**: depoimento [11 de janeiro de 2010]. Entrevistadora: Raquel Luise Pret. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Revitalização do Museu Histórico Nacional (1982-1989).

GODOY, Solange. **Solange Godoy**: depoimento [07 de janeiro de 2010]. Entrevistadora: Raquel Luise Pret. Entrevista concedida para a produção da dissertação sobre a Revitalização do Museu Histórico Nacional (1982-1989).

7. ANEXOS

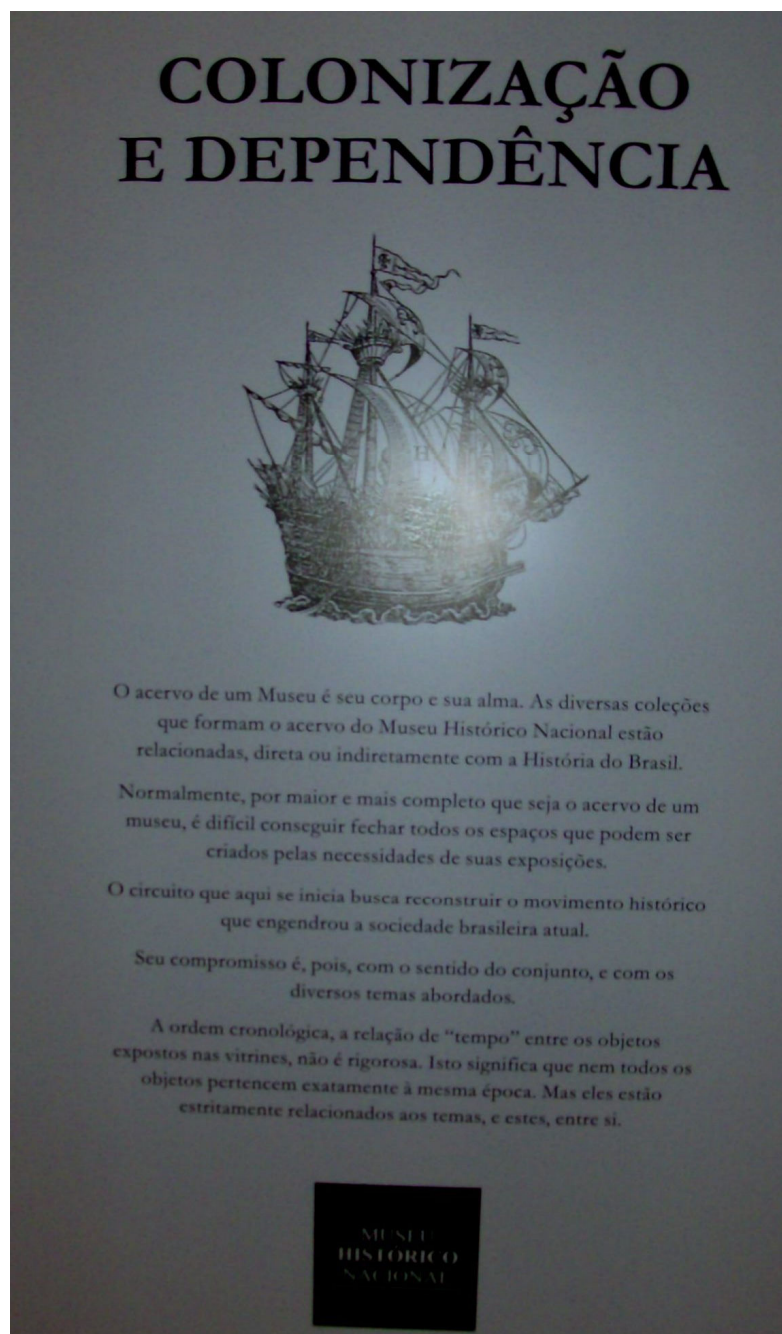


Imagem 1 – texto institucional do MHN que abria a exposição “Colonização e Dependência”, inaugurada em 1987.

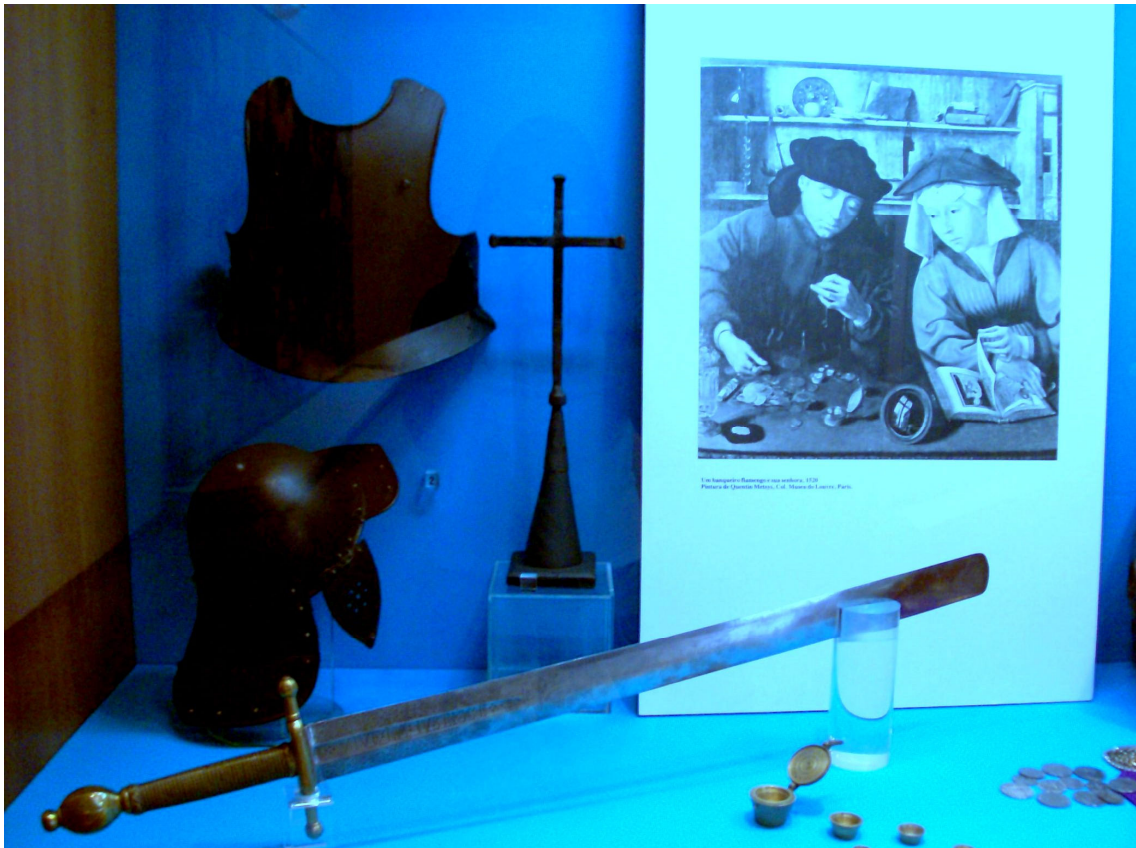


Imagem 4 – primeira vitrine do nicho “O mar é o caminho”, representando a busca pelo comércio, a propagação da fé cristã e as invasões. Acervo MHN.



Imagem 5 – segunda vitrine do nicho “O mar é o caminho” representando as grandes navegações e o aperfeiçoamento das técnicas náuticas. Acervo MHN.



Imagem 6 – terceira e quarta vitrines do nicho “O mar é o caminho” representando o interesse das grandes potências que se lançaram ao mar em realizar comércio com o Oriente e o extrativismo nas novas colônias. Acervo MHN

OCUPAÇÃO DA TERRA

Era preciso ocupar e valorizar economicamente a nova terra, ainda que com o sacrifício da população indígena. A partir de 1534, extensas faixas de terra foram doadas pela Coroa Portuguesa a elementos da pequena nobreza, inaugurando no continente o sistema das capitanias hereditárias.

A terra era abundante, o clima favorável e a experiência anterior nas ilhas atlânticas apontou para a empresa açucareira como base do processo de colonização do Brasil.

A partir de então, os “homens pardos e nus” que ainda restavam no litoral, passaram a assistir à chegada, juntamente com os colonizadores portugueses, de milhares de outros homens de pele muito escura, trazidos do outro lado do oceano: eram os escravos africanos.

Imagem 7 – texto explicativo do nicho “Ocupação da Terra”

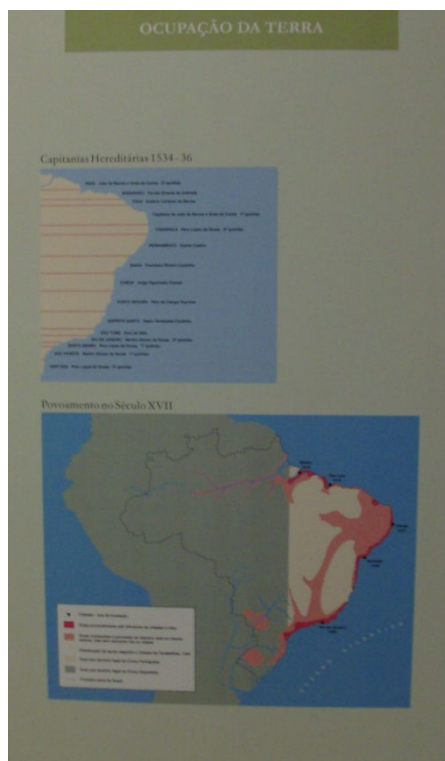


Imagem 8 - Ao lado esquerdo brasões das famílias que receberam capitânicas da Coroa Portuguesa no século XVI para dar início ao processo de colonização na América Portuguesa, ao lado direito um mapa mostrando a divisão das capitânicas hereditárias na América Portuguesa. Ambos compoendo o nicho "Ocupação da Terra"



O Amargo Doce do Açúcar. O açúcar foi a solução! Excelente negócio para portugueses e holandeses, parceiros desde a experiência nas ilhas de Açores, Cabo Verde, São Tomé e Madeira. E também para os comerciantes que desde o século XV faziam o tráfico de escravos para a Europa.

Transplantada para o Brasil, a empresa açucareira adquiriu nova dimensão. A disponibilidade de terras e a expectativa de grandes lucros produziram o latifúndio e a monocultura, garantidos pelo monopólio do comércio.

Mas uma triste face da sociedade do açúcar revelou-se com a escravidão. Dezoito horas de pé, sem descanso, durante semanas a fio, era o regime de trabalho nas plantações. O menor sinal de rebeldia ou fadiga motivava os piores castigos.

Com o suor e o sangue dos africanos foi construída a sociedade do açúcar.



Imagem 9 - Ao lado esquerdo painel introdutório do nicho “O Amargo Doce do Açúcar”; Imagem 10 - ao lado direito instrumentos de tortura e castigo de escravos, acervo MHN, legenda com a explicação dos navios tumbeiros e um painel com a descrição das condições vividas pelos cativos feita pelo Padre Antonil e algumas fotos de escravos do século XIX.



Imagem 11 - ao lado esquerdo, obra **Engenho de Açúcar**, de Antonio de Oliveira, 1986, grupo escultórico parcialmente mecanizado encomendado ao renomado artista popular especialmente para a montagem da exposição “Colonização e Dependência”. Imagem 12 - ao lado direito, quadro retratando um engenho de açúcar, a chamada forma de pão de açúcar usada para o refino do mesmo e instrumentos de escárnio de escravos em praça pública. Acervo MHN.

A CORRIDA DO OURO

Ouro, Passageiro em Trânsito.

"Faz um par de anos, o governador-geral do Brasil lançou profecias tão certas quanto inúteis. Da Bahia, João de Lencastre advertiu ao Rei de Portugal que os bandos de aventureiros converteriam a região mineira em santuário de criminosos e vagabundos; e acima de tudo, anunciou ao Rei outro perigo muito mais grave: em Portugal poderia acontecer, com o ouro, a mesma coisa que na Espanha com a prata; na mesma hora em que recebe sua prata da América a Espanha lhe diz adeus, com lágrimas nos olhos. O ouro brasileiro poderia entrar pela baía de Lisboa e continuar viagem pelo Rio Tejo, sem parar em chão português, rumo à Inglaterra, França, Holanda, Alemanha..."

Como se fosse um eco da voz do governador, é assinado o tratado de Methuen. Portugal pagará com o ouro do Brasil os tecidos ingleses. Com o ouro do Brasil, colônia albeia, a Inglaterra dará um tremendo impulso ao seu desenvolvimento industrial"

Eduardo Galeano, 1985

Imagem 13 - texto introdutório do nicho "A corrida do ouro", parte integrante da exposição "Colonização e dependência", 1987.

Imagem 14 – objetos referentes às Casas de Fundição onde eram cobrados os impostos para a Coroa portuguesa ainda no período colonial. Acervo MHN.



Imagem 15 – composição do nicho "A corrida do ouro" com objetos do período barroco, cetro, coroa e tambor utilizado nas congadas na Folia de Reis, manifestações presentes desde o período colonial e os objetos representando a questão da extração e comércio do ouro. Acervo MHN

REVOLUÇÃO E RUPTURA

Liberdade! No final do século XVIII, o sentido desta palavra mágica parecia estar bem próximo aos iluminados homens ao Ocidente, protagonistas da chamada Era das Revoluções.

Liberdade contra os privilégios da aristocracia, contra as restrições que atavam a invisível mão reguladora dos mercados, contra o monopólio do comércio colonial, contra a escravidão.

A Revolução Industrial estava em andamento na Inglaterra, que se preparava para, no século seguinte, desempenhar o papel de oficina do mundo.

Em 1776, as colônias inglesas da América do Norte disseram “não” ao monopólio inglês e faziam sua independência.

Em 1789, a Revolução Francesa, com seus “abomináveis” e arrebatadores princípios, deu à burguesia e ao povo o papel principal na cena política e social.

Na América espanhola e portuguesa, o impacto da Era das Revoluções ecoou como um tiro de canhão, acentuando os conflitos entre colonos e colonizadores. O momento foi de conspiração e de conjuras.

Nas duas primeiras décadas do século XIX os ventos da liberdade sopraram forte, colocando por terra o antigo sistema colonial do mercantilismo e fazendo surgir as nações latino-americanas.



Imagem 16 – ao lado esquerdo painel introdutório do nicho “revolução e ruptura”.
Imagem 17 – quadro retratando Joaquim José da Silva Xavier, o “Tiradentes”, líder da Conjuração Mineira, como alferes. Patente que possuía antes de ser perseguido pela Coroa portuguesa. Autor desconhecido. Acervo MHN. Imagem 18 – abaixo, grade pertencente a cela da cadeia onde Tiradentes ficou preso, fechando o nicho.

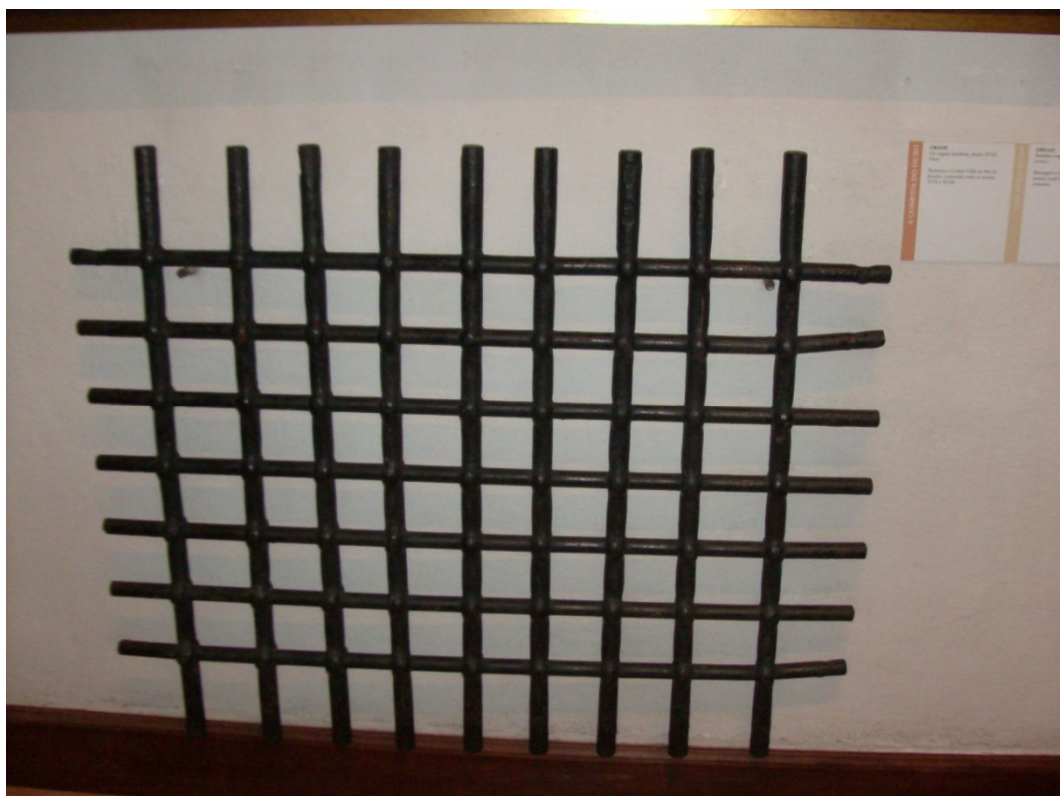




Imagem 19 – acima, vitrine retratando a chegada da família real com os objetos que pertenceram a mesma. Acervo MHN. Imagem 20 – abaixo, ambientação mostrando a mudança da vida urbana no Brasil após a chegada da Família Real, em 1808, e a elevação da colônia para a categoria de Vice-Reino de Portugal e Algarves.



OFICINA DO MUNDO

Detronada a Revolução Industrial, os navios ingleses povoaram os mares, carregados de produtos manufaturados em busca de novos mercados.

A América Latina era um mercado ambicionador. No decorrer do século XIX, a predominância da Inglaterra foi-se acentuando, influenciando decisivamente na vida econômica, política e social das antigas colônias.

No Brasil, essa influência aumentou a partir da transferência da Corte e da assinatura dos tratados de 1810. Tentativas de reação, como a revisão dos tratados de comércio e a decretação de tarifas protecionistas motivaram violentas represálias. Entre 1837 e 1847, navios de guerra britânicos apresaram mais de 600 navios negreiros, prejudicando um rendoso negócio.

De potência colonial e escravista nos séculos XVII e XVIII a Inglaterra do século XIX levantava bandeiras humanitárias contra a escravidão, revelando também interesses políticos e econômicos.

Na segunda metade do século, a dinâmica do desenvolvimento capitalista colocou a Inglaterra diante de uma nova etapa de sua Revolução Industrial, tendo como carro-chefe as ferrovias. Depois de cobrir sua pequena ilha de estradas de ferro, os ingleses passaram a exportá-las para todo o mundo submetido à sua influência.

Imagem 21 – painel introdutório do nicho “Oficina do Mundo”. Imagem 22 – painel simbolizando a influência inglesa no Brasil, primeiramente branda, mas que vai se consolidando ao longo do tempo, sobretudo no século XIX





Imagem 23 – acima, composição do nicho “O império do café”. Acervo MHN.
Imagem 24 – ambientação do escritório do Barão de Mauá.



NOVOS BRAÇOS PARA A LAVOURA

O café ia de vento em popa. E também o combate à escravidão. Poetas, jornalistas e políticos, somados às pressões da Inglaterra, lutavam pela causa abolicionista.

Mas, apesar do fim do tráfico internacional em 1850, a estrutura colonial e escravocrata da sociedade brasileira resistia. Esperaram-se quatro décadas para que a escravidão fosse legalmente abolida. Mas se os escravos eram as mãos e os pés do senhor, como manter, sem eles, a produção cafeeira em expansão?

No Brasil escravocratas, muitos dos homens livres e pobres que viviam no campo eram ainda considerados como índios, preguiçosos, indolente e incapazes para o trabalho na grande lavoura. Do outro lado do oceano veio a solução.

Na Europa, o capitalismo em expansão tirava os camponeses de suas pequenas propriedades. Empobrecidos, começaram a afluir para o Novo Mundo – Estados Unidos, Brasil, Argentina – levadas laboriosos imigrantes.

No final do século XIX, a sociedade brasileira novamente se transformava. A abolição da escravidão e a chegada dos imigrantes em massa, com suas ideologias, seus hábitos e seus costumes, dariam ao Brasil nova feição.



Imagem 25 – acima à direita, painel introdutório do nicho “nos braços da lavoura”. Imagem 26 – acima à esquerda – painel com reproduções de documentos e imagens dos imigrantes que chegaram no Brasil no século XIX. Acervo do Museu do Paraná. Imagem 27 – abaixo, vitrine composta por objetos de imigrantes japoneses, italianos e holandeses que chegaram ao Brasil no século XIX para trabalhar nas lavouras de café. Acervo do Museu da Imigração Japonesa e do Museu do Paraná



CIVILIZAÇÃO NOS TRÓPICOS

No Brasil do início do século XX, para os ricos era importante ser chique. Nos centros urbanos e nas grandes fazendas consumiam-se artigos importados.

Chique também era passar as tardes nas confeitarias e cafés, sentado em cadeira de palhinha vindas da Áustria, descansando as xícaras inglesas em mesas de pé de galo, com tampos de mármore, trazidas de Lisboa.

De norte a sul do país, as elites brasileiras estavam ansiosas pelo progresso existente nas grandes cidades europeias.

Queriam “civilizar” a nação.

Em São Paulo, os empresários enriquecidos pelo comércio do café complementavam a decoração dos seus novos palacetes em estilo art nouveau com tapetes Gobelin, porcelanas de Meissen e de Sevres e relicários de Ouro Preto.

No Norte do país, a borracha ultrapassou o café na pauta de exportações, inaugurando um breve período de prosperidade.

No Nordeste, Recife era a sede dos modernos usineiros do açúcar, exibindo um ar cosmopolita, efeito da influência europeia.

Para manter a imagem civilizada das grandes cidades, a população pobre foi deslocada das áreas centrais, em nome da higiene, da saúde e do bem-estar.

Nesse contexto dos primeiros anos do século XX, Pereira Passos transformou o Rio de Janeiro em protótipo da cidade moderna: a Paris dos Trópicos.

Cheia de belos palácios, enormes avenidas e verdejantes parques, o Rio era o local ideal para abrigar os estrangeiros que aqui chegavam, buscando novos investimentos e interferindo de modo decisivo nos hábitos e costumes deste pedaço do continente.



Imagem 28 – acima à direita, painel do último nicho da exposição “Colonização e Dependência”, chamado “Civilização nos trópicos”. Imagem 28 – acima à direita, objetos referentes a urbanização do início do século XX. Acervo do Museu Paranaense. Imagem 29 – abaixo à direita, painel contendo os créditos da equipe que trabalhou na produção da exposição.

COLONIZAÇÃO E DEPENDÊNCIA

Coordenação Geral Solange de Sampaio Godoy
Proposta Conceitual Antonio Luiz Porto e Albuquerque
Projeto Museológico Solange de Sampaio Godoy
Projeto Museográfico Luis Carlos Antonelli Lacerda
Projeto Gráfico Maria Rita Horta (Coordenação)
Suzana Valadares
Projeto de Iluminação Esther Stiller & Gilberto Franco
Projeto Gráfico dos Mapas Washington Dias Lessa

Consultores

Ecylla Castanheira Brandão
Ilmar Rohloff de Mattos
José Dias
Lígia Martins Costa
Luiz Alberto de Zuniga
Maria de Lourdes Parreiras Horta
Márcia Duarte Nunes

Equipe do Museu Histórico Nacional

Seleção
Catalogação
Conservação
Restauração das Peças
Pesquisa
Montagem
Execução de Projetos
Apoio Administrativo

