

Zic
P:138

MUSEUS BRASILEIROS E POLÍTICA CULTURAL*

Myrian Sepúlveda dos Santos

Introdução

A maior parte dos museus mineiros parece estar empobrecida. As construções estão muitas vezes em um estado de conservação precário e as exposições "fora de época", oferecendo pouca informação contextual. Poucos museus fornecem detalhes sobre a natureza, objetivo e origem das suas coleções. As etiquetas são pouco freqüentes e limitadas a uma nota batida à máquina dando o título e, às vezes, a data e procedência do objeto (Dickenson, 1994).

- * A primeira versão deste artigo foi apresentada na Nottingham Trent University em 2000 e publicada no *Journal of Latin American Cultural Research* (Santos, 2001), a partir de uma pesquisa desenvolvida entre 1998 e 2000. Na versão atual, há uma reconstrução da análise anterior a partir da inclusão de novos dados (Comissão de Patrimônio Cultural, 2000; Braga 2002).

Artigo recebido em dezembro/2002
Aprovado em março/2004

Ao longo da década de 1970, foram correntes as críticas, oriundas dos mais diversos campos do saber, aos museus. Dizia-se que os museus representavam os lugares das histórias oficiais, do autoritarismo das elites ou ainda das sociedades sem história. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, diagnosticava-se o seu desaparecimento. Segundo um dos diretores do Museu Britânico, a imagem de sua instituição na época era a de uma instituição poeirenta, atrasada, repleta de múmias decadentes e mármores sem sentido (Wilson, 1989). Atualmente, observamos o que muitos denominam como sendo a era dos museus e, embora o papel desempenhado por eles ainda seja criticado, principalmente por aqueles que têm ressalvas à indústria cultural, é notório o sucesso dos museus junto ao público e crescente o número de análises que o consideram um espaço dinâmico e criador de narrativas culturais múltiplas, capazes de atender a um público diferenciado (MacDonald, 1996).

Ao analisar as transformações das últimas décadas, Huyssen ressalta que, talvez, pela primeira vez na história, o museu, em seu sentido mais amplo, tenha assumido o lugar do filho favorito entre as instituições culturais. O museu, como espaço da preservação da cultura das elites e do discurso oficial, teria sido substituído por uma instituição que se abre aos meios de comunicação de massa e ao grande público. O autor oferece-nos um diagnóstico da transformação do papel social dos museus em sociedades contemporâneas e abre um leque de possibilidades e desdobramentos às práticas expositivas (Huyssen, 1995). Mas o que sabemos nós sobre os museus brasileiros?

No Brasil, observamos, na última década, uma série de estudos importantes que nos fornecem análises instigantes sobre a constituição dos museus no século XIX, sua relação com as instituições acadêmicas e seu papel na constituição da nação (Schwarcz, 1993; Abreu, 1996; Gonçalves, 1996; Lopes, 1997; Santos, 2000; Williams, 2001). Alguns estudos têm sido produzidos pelos próprios profissionais de museus que, incorporando as contribuições das ciências sociais, procuram compreender o papel desempenhado pelos museus no mundo contemporâneo (Bezerra, 1993; Chuva, 1995; Chagas, 2001). Ainda são poucos os estudos, no entanto, que procuram relacionar as práticas desenvolvidas pelos museus a transformações recentes, como enfraquecimento de políticas públicas, fortalecimento do liberalismo econômico e consolidação de um mercado transnacional (Arantes, 1991; Almeida, 1991). Aqueles que analisam os processos de mundialização, globalização ou mesmo de formação de contextos pós-coloniais destacam as mudanças ocorridas nas esferas da economia, da política, do trabalho e mesmo da cultura, mas ainda não incluíram os museus brasileiros como parte desses processos. A contribuição existente é composta, em grande parte, de análises pontuais sobre determinado tipo de museu, ou práticas específicas. Nelas, os museus brasileiros estão longe de serem caracterizados como instituições culturais de grande sucesso. Alguns observam a indiferença do público diante das modificações implementadas nos museus e do conteúdo simbólico dos objetos, que deveriam representar valores e práticas consolda-

dos socialmente (Santos, 1992). Outros enfatizam a situação precária dos museus que não apresentam condições de montar exposições atrativas ao público (Dickenson, 1994) e outros ainda os problemas relacionados ao público (Almeida, 2002).

O objetivo deste artigo é dar alguns passos na tentativa de consolidar uma análise de práticas, estruturas e processos presentes entre os museus brasileiros, tendo em vista as transformações por que passa a sociedade brasileira. Essas reflexões envolvem necessariamente a relação dos museus com o Estado e com o mercado. No Brasil, há uma forte tendência a se privilegiar nos estudos das questões nacionais as suas especificidades constituintes, sejam elas nacionais, regionais, sejam locais. Há quase uma rejeição obsessiva a estudos que entrelaçam questões nacionais a estruturas e processos mais amplos. A análise desenvolvida aqui de certa forma transgredir essa regra, pois embora considere fundamental a constituição singular e histórica dos museus brasileiros, também incorpora elementos intrínsecos ao campo específico da museologia, que rompem fronteiras nacionais, assim como transformações nas esferas econômicas, políticas e sociais, que também não se restringem ao cenário nacional.

Antes de iniciarmos a análise proposta, um esclarecimento precisa ser dado sobre os dados utilizados neste trabalho. Há hoje um número superior a 1.200 museus no país e o levantamento do número, tipo e práticas desenvolvidas por eles requer um aparato institucional especializado. Apesar de mais de 80% dos museus brasileiros serem ainda instituições públicas, nós não encontramos na esfera governamental, no âmbito municipal, estadual ou federal, nem levantamento de dados sobre os museus existentes, nem estudos ou avaliações sobre as práticas desenvolvidas por eles. Exceção seja feita ao Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul que tem realizado um esforço significativo nesse sentido. De qualquer forma, em termos nacionais a fonte de dados mais completa sobre museus brasileiros no momento é aquela que foi disponibilizada ao público pela Comissão do Patrimônio Cultural, da Universidade do Estado de São Paulo (CPC/USP).¹

A precariedade e a irregularidade dos dados relativos a atividades desenvolvidas pelos museus

no Brasil também têm sido apontadas por investigações históricas, em que os autores estão interessados em reconstituir o papel dos museus em contextos anteriores (Williams, 2001). Os dados existentes em relação tanto ao passado como ao presente são, portanto, fragmentados e incompletos, o que dificulta análises sobre o tema. Em relação às diferenças regionais, por exemplo, muito não pode ser afirmado por falta de dados.²

As dificuldades aqui apresentadas não são casuais, como veremos a seguir elas expressam em parte a precariedade de um campo cultural que ainda procura caminhos para garantir sua legitimidade junto à sociedade brasileira. Mas é importante ressaltar que a falta de dados relativa aos museus fez com que apenas algumas hipóteses explicativas e correlações começassem a ser esboçadas; iniciativa esta que foi desenvolvida em cinco etapas.

Em primeiro lugar, procurou-se mostrar, embora resumidamente, uma visão geral sobre a constituição histórica e social dos museus brasileiros, observando que este processo envolve aspectos específicos da nação e outros que se referem à relação entre nações. O segundo passo foi analisar a distribuição desigual dos museus brasileiros, por região, ao longo dos anos, fato este que é mantido e mesmo ampliado nas últimas décadas. A partir desta análise também foi possível traçar algumas correlações entre os perfis dos museus brasileiros e o desenvolvimento cultural e econômico do país.

A seguir, procurou-se analisar o grande crescimento do número de museus a partir dos anos de 1980, fenômeno este observado não só no Brasil, mas também em diversas partes do mundo. Uma das características apontadas pela nova museologia corrente, que tem se fortalecido em diversos países nas últimas décadas, diz respeito à preocupação crescente em responder às expectativas do público e oferecer práticas interativas como alternativa aos discursos fechados. O que acontece no Brasil? A partir de dados quantitativos disponíveis e de uma pesquisa realizada a partir da observação participante do público de três grandes museus brasileiros – Museu Nacional, Museu Paulista e Museu da República –, algumas considerações

foram traçadas sobre as práticas desenvolvidas por esses museus em relação a seu público. Finalmente, argumenta-se que a compreensão da relação entre museus e público também requer informações sobre o processo de legitimação das instituições museais junto aos diversos setores da população brasileira, o que implica considerarmos políticas culturais desenvolvidas pelo Estado em relação ao sistema de museus existente no país.

Museus brasileiros sob uma perspectiva histórica

Um conjunto considerável de estudos tem apontado a forte relação entre museus e a formação dos Estados nacionais (Gillis, 1994; Evans e Boswell, 1999). Alguns deles, influenciados pelo trabalho de Foucault, apontam a maneira pela qual os museus, assim como outras instituições públicas abertas ao público, foram capazes de ordenar, civilizar e disciplinar grandes setores da população. Apontam ainda que essas instituições foram importantes para a consolidação do conhecimento enciclopédico (Bennett, 1995; Duncan, 1995). O primeiro grande museu nacional criado no Brasil pode ser compreendido como sendo parte desse contexto. Em 1818, D. João VI criou no Brasil o Museu Imperial, um museu de história natural que tinha um grande intercâmbio com os grandes museus de história natural estabelecidos na Europa. Após a República, ele passou a ser denominado Museu Nacional. Este primeiro museu brasileiro de história natural seguiu os critérios da universalidade do conhecimento, também presentes entre os grandes museus de história natural que se consolidavam na Europa (Lopes, 1997).

No final do século XIX, o Brasil tinha aproximadamente dez museus, e, com exceção do Museu Naval e Oceanográfico (1868) e do Museu da Academia Nacional de Medicina (1898), todos os demais tinham alguma relação com as práticas classificatórias dos elementos encontrados na natureza. Além do Museu Nacional, os outros dois grandes museus brasileiros eram o Museu Paulista (1895) e o Museu Goeldi (1866). Todos os três foram constituídos como museus de história natural.

Há, contudo, tanto aspectos comuns como especificidades a serem consideradas em relação aos museus brasileiros. Embora também houvesse importantes museus de história natural na Europa, os grandes museus nacionais não eram aqueles que mostravam a flora e a fauna de cada nação, ou mesmo do mundo, mas as riquezas culturais de cada Império. No Brasil, o Museu Nacional era o museu que guardava a riqueza natural, inicialmente, do Império, e, mais tarde, da República. O perfil deste museu indicava a importância dos recursos naturais para o novo Estado que se consolidava e a relação de desigualdade na constituição de perfis nacionais (Santos, 2000). Em países com herança arqueológica pré-Colombiana, como México, Peru, Bolívia e Guatemala, museus de arqueologia tornaram-se os mais importantes de cada nação.

Os museus latino-americanos podem ser compreendidos como parte das narrativas nacionais constituídas a partir de regimes de poder que entrelaçavam de forma desigual antigas metrópoles e suas colônias (Pratt, 1999; Mignolo, 2000). Também em relação à constituição das nações latino-americanas é preciso considerar que o Brasil ocupou um lugar cujas especificidades precisam ser bem demarcadas. Se houve uma tendência nos países que declaravam a independência das matrizes colonialistas em criar um conjunto de símbolos que lhes desse autonomia por meio da ruptura radical com a antiga metrópole (Lowenthal, 1976), no Brasil, esses símbolos criados após a declaração da Independência marcaram a singularidade do Império, ou seja, um novo Estado que não procurava a ruptura radical com Portugal.

Outro aspecto a ser considerado diz respeito ao caráter acadêmico dos museus de história natural no Brasil. São muitos os relatos de época que nos mostram que esses museus, durante o Império, estiveram mais voltados para a pesquisa do que para o grande público (*apud* Santos, 2000). Não há estudos sobre o público desses museus durante a República Velha, mas a grande virada dada pelos museus europeus após a migração dos estudiosos das ciências naturais para as universidades, quando grandes dioramas e modelos explicativos passaram a priorizar o grande público, não parece ter sido a regra no Brasil. A dis-

tribuição desigual e hierárquica de renda e educação no país também é um fator importante a ser contemplado para compreendermos o porquê de os museus permanecerem voltados para um público mais seleto de interessados. No Brasil, diferentemente de outros países, a função principal do museu dificilmente poderia ser associada à imposição de práticas disciplinares sobre amplos setores da população, pois o caráter de grande escala das visitas não parece ter sido uma característica a ser destacada nos museus.

Em 1922, Gustavo Barroso, ao criar o Museu Histórico Nacional, foi responsável pelo estabelecimento de um marco que anunciava uma nova era de museus nacionais no Brasil. O acervo deixava de ser constituído por elementos da natureza e passava a ser de objetos que representassem a história da nação. Esta, entretanto, privilegiou o legado da elite brasileira, assim como seus feitos históricos, mantendo à parte a participação popular. A homenagem à tradição e ao Império serviu também de base ao discurso nacionalista conservador e elitista que Barroso vinha defendendo há alguns anos. Como consequência, a grande maioria da população ficou simplesmente do lado de fora do museu (Williams, 2001, p. 149). Em 1922, também era inaugurada no Museu do Ipiranga uma seção de História. Sob direção de Affonso de Taunay, o Museu do Ipiranga desviava-se da ênfase que fora dada nos primeiros anos às ciências naturais, passando a priorizar coleções relacionadas à história de São Paulo.³ Mas foi ainda Barroso que exerceu papel importante na configuração dos demais museus. Ele foi o responsável pela criação do Curso de Museus, que, entre 1932 e 1970, formou técnicos para todo o país. A ideologia patriótica, hierárquica, romântica, anticospopolita e conservadora de Barroso manteve-se presente na criação, em 1934, da Inspetoria dos Monumentos Nacionais.

O modelo implantado por Barroso conviveu em certa medida com o dos modernistas que orientaram e dirigiram o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937.⁴ Tal como Barroso, o ministro Gustavo Capanema compreendeu a preservação do patrimônio como parte da construção do Estado e de formação da nação. A nova política de preservação

do patrimônio continuou a priorizar os vínculos com fatos e personagens históricos que representassem a nação, como defendia Barroso, mas desenvolveu uma concepção distinta do que seria relevante para a nação: novos eventos históricos e heróis foram priorizados e passou-se a dar ênfase ao rigor da pesquisa no tratamento histórico e cultural da nação.

A institucionalização da proteção do patrimônio histórico e artístico nacional ficou a cargo de Mário de Andrade e de Rodrigo Mello Franco de Andrade. O primeiro foi o responsável por projetar a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), procurando juntar o popular ao erudito, valorizando os aspectos da cultura considerados até então menos nobres; e o segundo foi o diretor do SPHAN por trinta anos, do momento de sua fundação até 1967. Procurava-se instituir coleções nacionais capazes de sustentar a diversidade cultural do país. Nas palavras de Bomeny, “uma elástica e inesgotável capacidade de inclusão orienta a concepção de patrimônio de Mário de Andrade” (Bomeny, 1995, p. 18).

Os modernistas mineiros valorizaram a herança barroca do estado de Minas Gerais como elemento genuinamente nacional. A política de preservação do patrimônio cultural tombou inúmeros prédios e sítios históricos e criou um grande número de museus. Entre eles, o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul; e os Museus da Inconfidência e do Ouro, em Minas Gerais. Os primeiros museus de Arte Sacra no Brasil datam desse período. Os museus brasileiros modificaram e diversificaram suas narrativas, abandonando antigos heróis nacionais e erigindo representantes mais populares da nação.

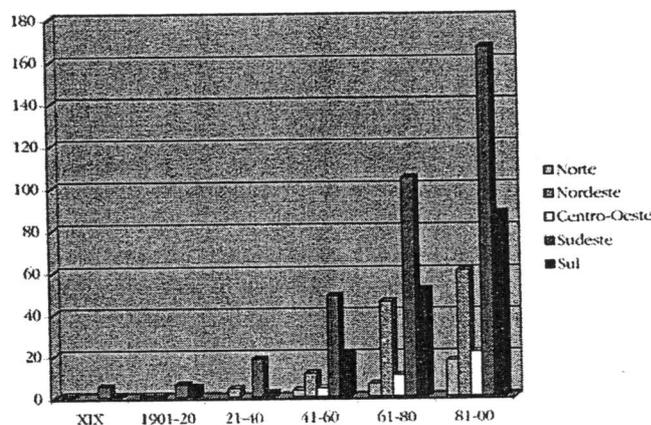
Segundo Williams, os museus criados após 1945 não eram mais tão nacionalistas como aqueles do período Vargas (Williams, 2001, p. 191) e, embora mantivessem à margem os setores menos privilegiados da nação, eles ofereciam novas oportunidades em termos de visitação, patronato cultural e formação de classe. No campo da arte, o Brasil foi o primeiro país da América Latina a ter um conjunto de importantes museus e uma Bienal capazes de aglutinar um acervo significativo de obras de arte

nacionais e estrangeiras, clássicas e contemporâneas. Destacam-se o Museu de Belas Artes, estabelecido em 1937, o de Arte de São Paulo (MASP), 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1948, majorando seu prestígio com a organização das bienais internacionais a partir de 1951,⁵ e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1948. É interessante notar que os três últimos museus foram fundados entre 1946 e 1948 e fazem parte do restritíssimo número de museus fortemente beneficiados pelo investimento privado. No período pós-guerra, a presença de empresários estrangeiros e dos poderosos grupos da imprensa que se formavam, como Estado de São Paulo e Diários Associados, foi responsável pelo investimento privado em museus de arte não só no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, mas também em Campinas, Pernambuco e Paraíba.

Não há muitos dados disponíveis sobre as transformações ocorridas nos museus brasileiros no período pós-guerra. Mas alguns dados sobre a organização dos museus na esfera internacional podem nos oferecer algumas sugestões sobre algumas medidas implementadas por órgãos públicos federais. Em 1946, reunindo representantes de 147 países, foi criado o Conselho Internacional de Museus (ICOM), uma organização não governamental que mantém relações formais com a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura). O ICOM tem definido desde então linhas mestras que exercem alguma influência sobre as práticas desenvolvidas pelos profissionais de museus. O Brasil faz parte do Conselho Internacional de Museus desde sua criação, participando da construção de definições e metas específicas a serem alcançadas.

A partir da definição básica de museu como instituição permanente, que adquire, conserva, pesquisa, transmite e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, diversos adendos foram realizados, ampliando a diversidade do que se compreendia por museu, assim como seus vínculos e responsabilidades em relação à sociedade. Atualmente podem ser consideradas instituições museais não só monumentos, jardins botânicos e zoológicos, aquários, galerias, centros científicos, planetários, reservas naturais, como também centros culturais, práticas culturais capazes de preser-

Figura 1
Museus por Ano de Fundação e Região



Fonte: Dados obtidos em Comissão do Patrimônio Cultural (1997).

var legados intangíveis e atividades criativas do mundo digital.

Além disso, se observamos as diversas resoluções adotadas pelas conferências gerais, podemos constatar que o papel a ser atribuído aos museus tem sido objeto de grandes debates. Nas décadas de 1950 e 1960, a grande ênfase era dada à conservação das coleções e ao papel educacional dos museus. Eles, entretanto, entraram em crise na década de 1970, quando se passou a criticá-los como instrumentos de veiculação de discursos oficiais, e, então, novas propostas de intervenção na sociedade surgiram. Segundo Hughes de Varine, a mesa-redonda organizada pela Unesco em cooperação com o ICOM, em Santiago de Chile, em 1972, pode ser considerada um marco que estabelece as fronteiras entre a museologia das coleções e aquela que concebe o museu como instrumento de desenvolvimento social:

Os museólogos latino-americanos presentes [...] tomaram consciência de que não conheciam as cidades onde habitavam, onde trabalhavam, onde haviam educado seus filhos. [...] Em Bogotá, como em Quito, eles estavam "sentados" sobre toneladas de outro pré-colombiano; no Brasil ou na Argentina, eles eram responsáveis pelas coleções de Belas Artes ou de espécimes científicos;

no México, o público era constituído mais por turistas "gringos" que por índios, cuja herança estava representada na sala (Varine, 1995, p. 18).

A transferência de foco das coleções para a comunicação e para a necessidade do visitante, neste período, tem sido ressaltada por diversos autores (Lumley, 1988; Hooper-Greenhill, 1996). Conceitos como os de museu integral, patrimônio global e ecomuseu entraram para o campo de preocupações dos profissionais de museu. Em países europeus e norte-americanos, os debates dos anos de 1970 parecem ter influenciado uma nova diretriz teórica, mais tarde consolidada e conhecida como nova museologia, que apresenta aspectos associados às democracias liberais consolidadas nesses países.

A partir da década de 1970, as novas práticas desenvolvidas nos museus priorizam o respeito à diversidade cultural, a integração dos museus às diversas realidades locais e a defesa do patrimônio cultural de minorias étnicas e povos carentes. Mais do que isso, os museus modificaram a relação cotidiana entre profissionais de museus, exposições e público. A tarefa educativa passou a ser compreendida a partir do diálogo com o público e de práticas interativas. Objetos, práticas e costumes passa-

ram a estar subordinados a uma resposta mais ativa do público. As narrativas produzidas tornaram-se temas de debate que fazem parte da agenda política contemporânea.

No Brasil, o discurso desenvolvimentista foi incorporado, por exemplo, por dirigentes de museus históricos, que passaram a substituir antigos discursos enaltecedores de heróis e feitos históricos por aqueles mais próximos da nova historiografia (Santos, 1992). A crise dos anos de 1970 de certa forma foi superada. Quando observamos o crescimento dos museus ao longo do século XX, o aspecto a ser destacado é que a maior parte deles, isto é, 81,24% dos museus atualmente existentes, foi criada apenas nas últimas quatro décadas (Figura 1), sendo que o grande aumento do número de museus ocorreu nos anos de 1980, com uma queda desse crescimento na década seguinte.

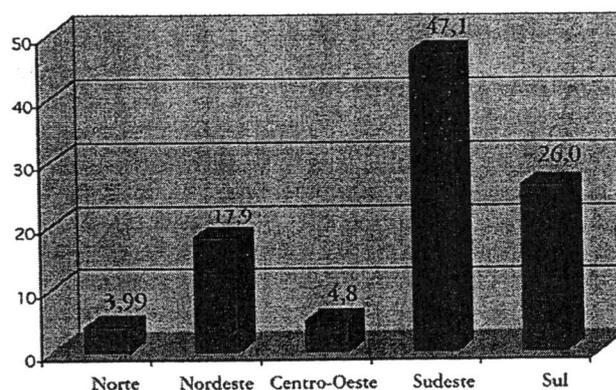
O número cada vez maior de museus a partir dos anos de 1980 não foi uma peculiaridade brasileira. Esse fenômeno foi analisado em diversas regiões do mundo como sendo uma resposta a demandas mais localizadas e como parte de um movimento que tornou mais diversificado o processo de preservação do passado. Em 1991, German Vittae, responsável pelos museus locais na França, diagnosticou o grande crescimento do número de museus em pequenas cidades na França. Segundo ele, os franceses

passaram a procurar as fontes patrimoniais que permitissem a afirmação de seu passado. O aumento dos museus locais representaria a abertura de lugares de convívio, dando espaço tanto para o fortalecimento de auto-estima e criatividade, como para manifestações solidárias (Ministère de la Culture et de la Communication, 1991, p. 71).

Observamos na última década uma grande transformação no perfil dos museus europeus e norte-americanos, que se multiplicaram, democratizaram seus discursos e abriram suas portas para um público bem maior. Não seria exagerado afirmar que os museus, entre as instituições culturais contemporâneas, foram aqueles que melhor se adaptaram ao mundo atual. Entretanto, enquanto para alguns autores vivemos hoje um momento de democratização dos processos de preservação da memória, para outros, o mundo contemporâneo é o da fragmentação cultural.

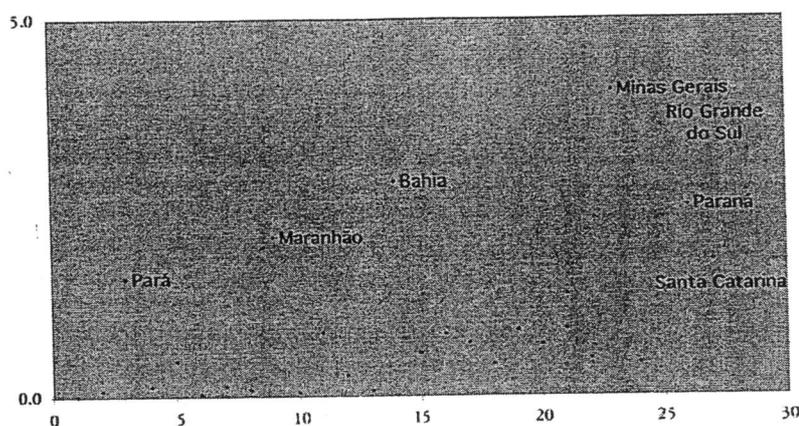
Poderíamos compreender o *boom* dos museus na década de 1980 tanto a partir de um processo de comercialização das narrativas e dos elementos simbólicos preservados pelos museus, que passaram a captar grandes investimentos e atrair um número considerável de visitantes, como a partir do fortalecimento de demandas específicas e locais, que diversificaram uma memória anteriormente calcada em narrativas nacionalistas autoritárias.

Figura 2
Museus por Região (%)



Fonte: Dados obtidos em Comissão do Patrimônio Cultural (1997).

Figura 3
Desvio Padrão Calculado a partir da Relação Museus/Habitantes



Fonte: Dados obtidos em Comissão do Patrimônio Cultural (1997).

rias. A esse respeito, é necessário que se faça estudos mais aprofundados, com acesso a dados quantitativos e qualitativos, para que possamos compreender melhor o crescimento do número de museus no Brasil nas últimas décadas.

Ainda assim, podemos afirmar que as transformações ocorridas no Brasil como nos demais países latino-americanos parecem não ter tido tanto sucesso como nos países mais desenvolvidos economicamente. Em 1992, conforme assinado por profissionais da área na Declaração de Caracas, os museus latino-americanos continuavam em crise, carentes de recursos financeiros e de uma política cultural coerente.

[...] na América Latina os museus, geralmente, não são conscientes da potencialidade de sua linguagem e de seus recursos de comunicação, e muitos não conhecem as motivações, interesses e necessidades da comunidade em que estão inseridos, nem seus códigos de valores e significados (Araújo, 1995, p. 40)

Nas seções seguintes, procuraremos analisar alguns dados relativos à localização geográfica dos novos museus criados no Brasil, tipos de investimentos realizados e público alcançado.

Diferenças regionais e sociais

Com base nos dados da Comissão do Patrimônio Cultural, da Universidade do Estado de São Paulo (CPC/USP), de 1997, foram construídos dois gráficos sobre a distribuição de museus pelos estados do Brasil. Eles indicam que não só há uma concentração das instituições que preservam a memória nas regiões Sul e Sudeste (Figura 2), mas que esse padrão de desenvolvimento se intensifica nas últimas décadas (Figura 1). Outro item considerado foi a concentração populacional. Não há uma correlação linear entre a concentração populacional nas regiões Sul e Sudeste e número de museus. Quando medimos o número de museus em relação às populações de cada estado, observamos que a Região Sul, muito menos populosa do que a Região Nordeste, tem índices grandes de concentração de museus (Figura 3).

A distribuição dessas instituições parece obedecer prioritariamente o critério do poder financeiro e cultural. As regiões que têm o maior número de museus – Sudeste e Sul – detêm respectivamente 59,4% e 15,9% do PIB do país. Também são os estados destas regiões que têm menor taxa de analfabetismo e maior índice de urbanização (IBGE, 1997). Entre as análises sobre museus, têm recebido bastante destaque aquelas influen-

ciadas pelas pesquisas de Bourdieu e sua equipe (cf. Bourdieu e Darbel, 1969). Esses pesquisadores mostram que os museus de arte na França deveriam ser considerados instituições detentoras de capital cultural, capital este disputado entre os diversos setores da população e utilizado na reprodução e na manutenção de hierarquias sociais. A associação feita por Bourdieu entre disputa por capital simbólico e obtenção de prestígio sem dúvida oferece uma boa explicação para a concentração dos museus nas regiões mais ricas do país.

Observando, entretanto, a Figura 3, podemos perceber que, no Brasil, o desenvolvimento econômico de cada região e a associação entre museu e capital cultural não podem ser considerados os únicos elementos a explicar a concentração de museus em uma determinada região. O Rio de Janeiro, estado que possui o segundo maior PIB do país e um acervo cultural importante por ter sido capital federal durante longo período, não apresenta a maior concentração de museus. Tampouco São Paulo, que tem o maior PIB do país e tem um investimento em museus de arte sem competidores nos outros estados. Os estados que apresentam um maior número de museus por habitante são Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina. É necessário, portanto, analisarmos outros elementos capazes de influenciar a multiplicação do número de museus nas últimas décadas, especialmente no que tange ao desenvolvimento histórico e cultural de cada região.

Infelizmente, não há dados suficientes para que possamos caracterizar uma situação mais precisa do funcionamento dos museus nestes estados. Trabalharemos, portanto, com os dados disponíveis com o intuito de apresentar algumas tentativas de interpretação da situação atual por que passam os museus no país. Em relação a Minas Gerais, por exemplo, o primeiro fator a ser considerado é que o número maior de museus que foi listado pode ser resultado do retorno mais eficiente de questionários, devido a um acordo específico realizado entre a CPC e a Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. Ainda assim, pode-se considerar que mesmo que haja uma margem de erro, esta dificilmente seria suficiente

para explicar o grande número de museus em Minas Gerais.

Há um estudo interessante que analisa o desenvolvimento histórico dos museus em Minas Gerais e tenta traçar seu perfil, embora não lide com dados estatísticos, comparativos, nem tenha como foco a distribuição dos museus no estado (Dickenson, 1994).⁶ De qualquer forma, esse estudo assinala corretamente que são os museus de arte sacra que cumprem o papel de destaque entre os museus mineiros. Como vimos, a concentração de museus em Minas poderia ser explicada pela política de preservação do SPHAN, que valorizou os monumentos relacionados ao período colonial e à arte barroca concentrados em Minas Gerais.

Entretanto, também nesse estado o aumento do número de museus ocorreu após a política preservacionista dos modernistas. Os dados mostram que 77,86% dos museus foram criados a partir de 1960 e 35,11%, a partir de 1988. Além disso, constata-se que crescimento foi progressivo e descentralizado. Dos 46 museus criados após 1988, apenas quatro se localizam em Belo Horizonte (8,69%). Esses dados indicam que pequenos museus foram criados por autoridades locais. As prefeituras de Lagoa Santa, Pouso Alegre, Bom Jesus, Divinópolis, Machado, Miraf e muitas outras pequenas cidades abriram seus museus. A Constituição de 1988, ao possibilitar uma maior autonomia dos governos municipais, certamente exerceu um papel importante a esse respeito. Ainda que estudos qualitativos fossem desejáveis para melhor caracterizar os novos museus municipais, acreditamos ser possível afirmar que em sua grande maioria trata-se de pequenas instituições que agregam objetos que, de alguma forma, dão destaque ao município no contexto nacional. De um modo geral, apresentam um acervo eclético, constituído de objetos de personagens locais, dos processos de colonização, de minérios ou mesmo da arte já consagrada como sendo nacional, seja ela erudita, seja popular.

Nos estados do Sul, observamos o maior número de museus proporcionalmente ao número de habitantes (Figura 3). Em Santa Catarina, 74,36% dos museus existentes foram criados nas últimas

três décadas. Desses, apenas 15,38% localizam-se em Florianópolis. Há também um aumento do número de museus criados por empresas privadas. O padrão de crescimento no Rio Grande do Sul e no Paraná acompanham o modelo descrito, ou seja, o de multiplicação acelerada de museus locais nas três últimas décadas, subsidiados por governos estaduais e municipais, como também crescimento do número de museus sustentados por capital privado.

Seria interessante observar o comportamento deste padrão de descentralização e investimentos privados nos demais estados do Brasil. Entretanto, somente existem esses dados para o estado do Rio de Janeiro (Braga, 2002), onde o crescimento do número de museus apresenta características diferentes. Comparado com o índice nacional, não houve neste estado um aumento significativo nas últimas décadas (59,37%). Além disso, a grande maioria dos museus criados nas últimas quatro décadas ainda se concentra na capital (79,49%). Ademais, o crescimento não está associado a iniciativas municipais, mas o padrão se confirma com relação à elevação dos índices de investimento privado. Enquanto no período de 1960 a 1979 os museus criados foram majoritariamente financiados por órgãos públicos, federais ou estaduais, no período subsequente, isto é, entre 1980 e 2000, um número bem maior foi resultado de iniciativa privada (Tabela 1).

Tabela 1
Museus do Rio de Janeiro por Natureza Jurídica

	1960-1979	1980-2000
Ministérios Públicos e Secretarias do Estado	14	6
Prefeituras	0	2
Universidades Federais	1	1
Fundações e Instituições Públicas	0	7
Instituições Privadas	2	9

Fonte: Dados obtidos em Comissão do Patrimônio Cultural (1997, 2000) e Braga (2002).

O Museu Internacional de Arte Naïf, o Museu H. Stern, o Museu Amsterdam Sauer ou mesmo o Museu Casa do Pontal (arte popular) são instituições privadas, localizadas na capital do estado e que atendem os setores de maior poder aquisitivo da população. Além disso, embora não tenhamos dados estatísticos sobre a forma de financiamento atual de todos os museus do Rio de Janeiro, algumas entrevistas com diretores dos grandes museus nacionais indicaram, por exemplo, que no Museu Histórico Nacional aproximadamente metade de seu orçamento provém, atualmente, de empresas privadas.

Contudo, apesar da grande concentração de museus na capital, há algumas transformações importantes decorrentes das práticas desenvolvidas nas últimas décadas, qual sejam, maior diversificação e pluralidade da apropriação de bens simbólicos. A criação do EcoMuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro, em 1983, foi uma iniciativa de moradores do bairro periférico de Santa Cruz, e surgiu a partir de demandas locais. Outro aspecto a ser ressaltado é que a temática histórica e nacionalista, que ainda predominava nos museus do estado entre 1960 e 1980 (Museu da República, Museu do Primeiro Reinado, Museu Villa-Lobos), vem sendo diversificada nas últimas décadas.

Apesar da escassez de dados comparativos entre regiões, podemos afirmar que, primeiro, houve um crescimento acelerado no número de museus municipais, em Minas Gerais; segundo, uma menor descentralização no Rio de Janeiro, embora acompanhada de maior pluralidade temática e aumento de iniciativas privadas; e, terceiro, uma descentralização dos museus paralelamente ao aumento de investimentos privados, nos estados do Sul. Em contrapartida, Bahia, Pará e Maranhão têm o menor número de museus por habitantes. A Bahia, embora tenha se destacado como pólo de referência dos movimentos de fortalecimento da identidade negra, é um estado de poucos museus. Em suma, os museus brasileiros concentram-se nas regiões Sul e Sudeste, foram em sua maioria criados recentemente, estão distribuídos pelos municípios e é significativo o crescimento do investimento privado nessas instituições. Esse padrão é compatível com o descrito em di-

versos países, onde ocorreu a descentralização. Contudo, ainda não temos estudos qualitativos que nos forneçam instrumentos para melhor avaliarmos se o crescimento do número de museus reflete interesses econômicos, políticas locais clientelistas ou, ainda, iniciativas de diversas comunidades em preservar sua memória. Essas iniciativas revelam sobretudo as condições de organização, a disputa por reconhecimento e o fortalecimento de auto-estima como um processo de negociação de narrativas constituídas de que participam diversos setores da sociedade (MacDonald e Fyfe, 1996).

Os museus e seu público

Um dos dados mais simples utilizados para avaliar o desempenho dos museus diz respeito a seu público. Segundo Almeida,

[...] nos últimos 25 anos, na Europa e América do Norte, houve um grande aumento do número de pesquisas de público de museus, passando de enquetes demográficas para estudos de comportamento, personalidade, referências, reações e assimilações (Almeida, 1995, p. 325).

Ainda, segundo esta autora, as exposições recentes baseiam-se no processo de comunicação e os profissionais têm aprimorado suas pesquisas

sobre o perfil e as expectativas do público visitante. Os museus hoje são instrumentos que educam a partir da interação do visitante com o meio ambiente e por intermédio da utilização de instrumentos dinâmicos e plurais. Enfatizam-se o potencial multidimensional da visita e os processos afetivos e sensório-motores, evitando-se disposições lineares, factuais e hierarquizadas. Além disso, faz parte de práticas desenvolvidas nos museus a observação constante da resposta do visitante aos estímulos apresentados. Como situar os museus brasileiros em relação a essas práticas? Procuram eles atender as demandas da população? Quais as práticas desenvolvidas?

No Brasil, não sabemos quantos são os museus, qual o acervo predominante, a natureza jurídica da instituição, nem mesmo a data da criação. Tampouco temos dados sobre público, objetivos traçados e resultados obtidos de grande parte dos museus. Apesar de haver uma tradição de educação patrimonial no Brasil, e de alguns museus, principalmente os de ciência, estarem incorporando novas abordagens interativas com o público, estas ainda são práticas negligenciadas pela maioria dos museus brasileiros. Almeida, por meio de levantamento bibliográfico cuidadoso, destaca os poucos estudos sobre o comportamento do público no Brasil, e chama atenção para o fato de que esses trabalhos não produziram novas exposições, políticas culturais ou mesmo modificações nas ex-

Tabela 2
Museus e Público Visitante⁷

		Número de Visitantes/Ano
Estados Unidos	National Gallery, Washington	6.200.000
	Metropolitan Museum of Art, Nova York	3.723.000
França	Louvre, Paris	6.060.000
	Musée d'Orsay	2.724.000
Inglaterra	British Museum	5.620.000
Brasil	Museu de Arte Moderna, São Paulo	302.000
	Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro	55.000
	Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro	75.000
	Museu Paulista, São Paulo (média 1994-1998)	260.000
	Museu Nacional, Rio de Janeiro	85.000

Fonte: Dados obtidos em Forteau e Octobre (1999) e Braga (2002).

posições anteriores, apontando a descontinuidade das mesmas (Almeida, 1995, pp. 325-327).

Entre os museus que recebem, hoje, mais visitantes no Brasil estão o Museu Paulista e o Museu Butantã, em São Paulo, o Museu da Inconfidência, em Minas Gerais, e o Museu Imperial, no Rio de Janeiro. Esses museus recebem entre 200 a 300 mil visitantes por ano. Os grandes museus nacionais de países europeus e norte-americanos recebem de 2 a 6 milhões de visitantes por ano, sendo uma das atividades culturais de maior sucesso na disputa de público. O Museu do Louvre, por exemplo, recebe mais ou menos o mesmo número de visitantes que a torre Eiffel (Tabela 2).

Evidentemente que não podemos considerar esses números em termos absolutos e comparar o número de visitantes do Louvre ou do British Museum com o do MAM ou do Museu Nacional. Esses grandes museus europeus e norte-americanos agregaram obras de arte e tesouros incalculáveis de diversas partes do mundo durante os séculos XIX e XX, estão localizados em centros do capital financeiro e mundial, cuja população tem um poder aquisitivo e demandas culturais muito diferentes daquelas presentes na população brasileira. Além disso, não podemos levar em consideração apenas números. Levar o grande público ao museu, ainda que composto pelos diversos segmentos da população, não significa necessariamente que se está democratizando a cultura, nem, muito menos, atendendo a demandas de parcelas maiores da população. Pode-se estar apenas modificando a natureza da exposição e transformando elementos culturais mais complexos em objetos estereotipados a serviço apenas de práticas de consumo e distração. No entanto, a diferença de público é tão grande que merece alguma atenção.

Na França, a relação entre o público visitante e a população mostra que 33% dos franceses vão ao museu pelo menos uma vez por ano. Somente as salas de cinemas conseguem atrair um público maior (Ministère de la Culture et de la Communication, 2000). Na Inglaterra, os índices variam de 29 a 58%. No Canadá, esse percentual atinge 50%. Nos Estados Unidos, o National Research Centre for the Arts avaliou que 56% dos norte-americanos visitam um museu de história pelo menos uma vez por ano

(Hooper-Greenhill, 1996, p. 61). Observamos, ainda, uma preocupação constante por parte tanto dos próprios museus, como das autoridades governamentais em aumentar o percentual de visitantes. As autoridades francesas associam a frequência de 33% à indiferença do público. Por essa razão fomentam-se debates públicos para buscar soluções nesse sentido. O ex-ministro Jack Lang declarou inúmeras vezes à imprensa que os museus deveriam abrir suas portas para o cidadão comum. Na Inglaterra, Matthew Evans, ao assumir a direção do Museums, Galleries and Libraries Commission, após tomar conhecimento de que a visita a museus tinha caído em 4%, declarou à imprensa que se o público não ia a museus que estes fossem às escolas, *pubs* e lojas e procurassem expor nestes estabelecimentos seu acervo. E toda essa preocupação se dá a partir de números que mostram que a visita a museus e galerias tornou-se, entre as práticas culturais, uma das mais procuradas nesses países. Quais os objetivos traçados por cada museu brasileiro em relação aos visitantes? Evidentemente não podemos generalizar, mas é possível descrever aqui o comportamento do público observado em três museus brasileiros.⁸

O Museu Nacional, situado na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, recebe em torno de 75 mil visitantes por ano. À primeira vista, grande parte desse público é constituído por estudantes, mas, segundo entrevistas realizadas com profissionais e visitantes, constatou-se que se trata sobretudo de alunos das escolas públicas próximas à Quinta da Boa Vista e de turistas ocasionais de outros estados do Brasil. Estudantes de escolas privadas ou mesmo de escolas públicas da zona sul são mais raros. Somente quando são produzidas exposições temporárias com qualidade técnica elevada é que um público de estudantes de melhor preparo acadêmico é atraído para o museu.

Um dos problemas apontados pelos visitantes foi o mau estado de conservação do acervo. O museu, realmente, conta com sérios problemas de conservação tanto do acervo como do próprio prédio, que foi o palácio imperial. Sanitários encontram-se deteriorados; há falta de bebedouros, cafés e locais para o público se sentar; vitrines e salas apresentam pouca preservação e limpeza; le-

gendas, sinalização e folhetos explicativos inexistentes; e, por fim, os guias, quando disponíveis, estão mal preparados.⁹ Devido às dimensões do acervo do Museu Nacional, e do próprio palácio que o abriga, a conservação do prédio e do acervo depende de grandes investimentos, difíceis de serem obtidos. O Museu localiza-se no interior de um parque que, por sua vez, também precisa de investimentos de modo a proporcionar segurança e lazer para o público. A situação precária das exposições do Museu Nacional justifica e fortalece, em grande medida, a associação que os moradores da cidade fazem entre museu e coisa velha (Chagas, 1987).

Outro problema do Museu Nacional diz respeito à falta de profissionais apropriados. Em 1999, muitos dos módulos em exposição datavam de cinquenta anos atrás. A maioria de seus profissionais têm fortes vínculos com a pesquisa acadêmica, uma vez que o museu faz parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em contrapartida, há um número reduzido de profissionais responsáveis pelo estudo dos objetos a serem expostos, pela avaliação do público e pela análise de questões museográficas. Os profissionais entrevistados foram incapazes de dizer até mesmo quais eram os objetos em exposição. Há, sem dúvida, uma tentativa, por parte dos diretores, de implementar mudanças nesse sentido, reorganizando o acervo, modernizando os módulos expositivos, reconstruindo narrativas e ampliando o diálogo com o público. Mas, vítima de um círculo vicioso, o museu carece de público, profissionais adequados e investimento.

Diferentemente do Museu Nacional, o Museu Paulista obteve recentemente apoio financeiro não só da Universidade de São Paulo (USP), como também de empresas paulistas. Conseguiu, com isso, fazer obras e melhorias no prédio, reorganizar e ampliar o acervo, contratar profissionais e multiplicar o número de exposições temporárias. As exposições permanentes procuram mostrar a vida cotidiana na cidade de São Paulo, estimulando uma postura crítica em relação a discursos mistificadores, etnocêntricos, nacionalistas e com pretensões à universalidade (Bezerra, 1993). Contudo, em entrevistas, diversos profissionais da instituição, declararam que não havia políticas traçadas para au-

mentar o número de visitantes no Museu, já que se tratava, como justificativa, de um dos museus mais visitados do Brasil. A afirmação é absolutamente verdadeira, mas se considerarmos que São Paulo tem aproximadamente 15 milhões de habitantes, e é uma das regiões mais ricas do país, com grau elevado de urbanização, resta perguntar por que muitos profissionais se contentam, hoje, com o número de 260 mil visitantes por ano. Isso se torna mais preocupante quando os dados mostram que, em 1955, o museu recebeu 280 mil visitantes. Além disso, ainda com base em entrevistas realizadas no Museu Paulista, constatamos que a maior visitação do museu ocorre no feriado de 7 de Setembro, quando pessoas da periferia da cidade procuram lazer principalmente nos jardins do museu.

Uma outra questão a ser investigada no Museu Paulista é o significado que ele tem para seus visitantes. Independentemente das diversas narrativas construídas no interior do museu, que substituíram antigos discursos comemorativos, ele continua a ser compreendido pelo público como o monumento que celebra o "grito do Ipiranga", e, portanto, visitado sobretudo na data da proclamação da Independência. Os moradores de São Paulo não parecem conhecer sua nova proposta – o prédio continua sendo associado à antiga moradia de D. Pedro I ou de sua amante, função que nunca teve.

A terceira instituição a ser considerada é o Museu da República, no Rio de Janeiro, que tem se modernizado, passando por importantes reformas realizadas com um financiamento substantivo. As exposições atuais procuram se afastar do enaltecimento a Getúlio Vargas, narrando a história republicana de uma nova maneira, o que inclui, por exemplo, objetos da cultura popular. Além disso, o museu delineou já há alguns anos uma política significativa de aproximação com a comunidade local e tem obtido sucesso nesse sentido. O parque do museu é uma área de lazer importante, localizada no Catete, um bairro da zona sul, e recebe em torno de 900 mil visitantes por mês. O Museu da República incorporou em seu espaço sala de cinema, livraria, restaurante, auditórios para debates e palestras e passou a promover eventos ao ar livre. Certamente o público do mu-

seu aumentou na última década, mas isso com base nos parâmetros apresentados anteriormente para os demais museus.

Segundo um estudo estatístico realizado em 1999 pela Escola Nacional de Ciências Estatísticas (Ence), 59% dos visitantes do Museu da República recebem mais de dez salários mínimos por mês, isto é, a maior parte dos visitantes encontra-se entre os 24,6% mais ricos da população brasileira. Se considerarmos o grau de escolaridade, a exclusão é maior: 62% dos visitantes têm ensino superior, o que corresponde apenas a 8,9% da população. Em relação à ocupação dos visitantes, a maior incidência é de estudantes e professores (35,9%). Além disso, a partir de depoimentos fornecidos pelos próprios profissionais do museu, chegamos à conclusão de que o museu continua sendo, em grande medida, reconhecido pela população por ter sido o Palácio do Catete, local em que Getúlio Vargas se suicidou. Apesar dos investimentos e das iniciativas no sentido de abrir as portas do museu e seu entorno para a população, o Museu da República continua com um público bastante seletivo. Independentemente dos objetivos traçados e das novas narrativas criadas, observa-se que os visitantes ainda associam majoritariamente o museu a casa onde Getúlio se suicidou.

O que podemos apontar em relação às práticas desenvolvidas nesses três museus é que, apesar de situações bem distintas no que diz respeito a investimento, práticas expositivas e estado de conservação, observamos um distanciamento muito grande entre cada uma dessas instituições e o público. Como analisamos, os museus contemporâneos em geral têm se dedicado às pesquisas sobre comunicação e público, reformulando a partir daí os projetos a serem traçados. Além disso, avaliações contínuas propiciam um aprimoramento das práticas desenvolvidas (Lumley, 1988; Hooper-Greenhill, 1996). Entretanto, no Brasil, não sabemos dizer nem mesmo qual a proporção da população que vai a museus. Também não há dados comparativos entre a visitação de museus e outras atividades culturais. Nos três estudos de caso, os resultados não são muito alentadores. No Museu Nacional, não há investimentos nem estudos sistemáticos sobre o público, e a procura ao

Museu está muito abaixo do que poderíamos esperar, dada a amplitude de seu acervo, sua localização e seu significado histórico. No Museu Paulista, há investimentos e estudos sobre o público, mas ainda observa-se uma procura limitada e sem muita relação com os novos objetivos traçados por seus profissionais. No Museu da República, observamos investimentos, estudos sobre o público, diversificação de atividades, mas, ainda assim, os resultados não mostram um padrão de visitação alternativo em relação aos demais. Os problemas relacionados à legitimidade dos museus brasileiros, portanto, envolvem outras questões, analisadas na seção seguinte.

Políticas Culturais: autonomia administrativa, Estado e mercado

Diversos autores têm apontado que as práticas culturais na América Latina, diferentemente dos países europeus e norte-americanos, não se constituíram em uma esfera autônoma, permanecendo fortemente ligadas ao poder público (Franco, 1970; Candido, 1985; Ortiz, 1988). O aspecto central do conceito de autonomia está na emergência de um universo regulado por um aparato de legitimação de um discurso próprio (Ortiz, 2002). É possível observar, entretanto, diferenças significativas na forma pela qual esses campos foram organizados. Vejamos inicialmente o caso na Inglaterra.

Segundo o depoimento de um dos diretores do Museu Britânico (Wilson, 1989), o corpo diretor do museu (Board of Trustees) é escolhido a partir do comprometimento de alguns profissionais com os objetivos declarados e as metas propostas para a instituição. Seus membros não são remunerados no exercício do mandato e não podem ter qualquer vínculo econômico com a instituição. Eles escolhem e nomeiam curadores e demais profissionais do museu e têm a responsabilidade de encaminhar as atividades desenvolvidas segundo critérios próprios ao campo estabelecido. O principal poder deliberativo está concentrado na mão de pares, legitimados pelo conhecimento notório e comprometimento com os objetivos estabelecidos pela instituição de preservar os valores mais caros

à nação. Como há um aparato institucional legitimado socialmente, ele tem o poder de defender os interesses da instituição ante as pressões políticas, comerciais, da imprensa e mesmo da opinião pública (*Idem, ibidem*). O processo de avaliação do desempenho de cada museu que faz parte do sistema é razoavelmente transparente, constante e bem recebido pelas diversas instituições. Na Inglaterra, há um órgão governamental, o Conselho de Museus, Bibliotecas e Arquivos (MLAC), que levanta dados e publica estudos estatísticos sobre as diversas atividades desenvolvidas pelos museus, seus méritos e pontos fracos, sejam eles públicos, sejam privados (Museums & Galleries Commission, 1998, 1999). Os investimentos públicos e privados baseiam-se nos critérios de avaliação.

Na França, a presença do Estado como elaborador de políticas culturais de apoio e avaliação dos museus é bem mais forte do que na Inglaterra. Ainda assim, podemos dizer que há um compromisso das instituições culturais francesas com objetivos traçados por elas próprias e que as práticas desenvolvidas nos museus convivem ou se impõem a interesses políticos alheios ao campo cultural. Também aqui, observa-se um sistema de avaliação contínuo de práticas desenvolvidas e resultados obtidos pelas diversas instituições. O Departamento de Informação e Comunicação, do Ministério da Cultura e da Comunicação, congrega um número de profissionais reconhecidos pelos profissionais de museus e pela população em geral e publica regularmente uma grande quantidade de avaliações, análises e estudos qualitativos e quantitativos sobre a *performance* das práticas culturais (Dubois, 1999; Ministère de la Culture et de la Communication, 1991, 2000). Embora seja o Estado que regulamenta e avalia grande parte das atividades desenvolvidas, estas são acompanhadas de perto por pesquisadores, intelectuais e pelo público em geral.

Os museus norte-americanos são mais susceptíveis tanto às pressões do poder econômico, isto é, de fundações, de pessoas físicas e de grupos organizados que doam somas significativas – por exemplo, as Associações de Amigos do Museu (AAM) –, como da opinião pública. Mas também eles têm conseguido legitimar um discurso próprio

e garantir certa autonomia em relação a grupos financiadores, à mídia e a pressões diversas. Estudos sobre os museus norte-americanos mostram que eles se comportam como uma esfera pública aberta, em que diversos interesses são negociados. A produção de exposições tem sido analisada como sendo resultado de verdadeiras “guerras culturais”. Segundo um dos profissionais do Museu Nacional da História da América (The National Museum of American History), essa instituição passou a incorporar objetos que faziam parte de comédias televisivas, e aproximar-se da história do cotidiano, a partir de um processo conflituoso em que diversos setores da sociedade se posicionaram no sentido de construir alternativas à intenção dos membros contribuintes de manter o museu como símbolo da história tecnológica e militar da nação (Hughes, 1997). O Museu Guggenheim tem sido criticado justamente por não manter suas fronteiras sobre controle com o poder econômico. Da mesma forma que na Europa, os museus norte-americanos são avaliados constantemente por instituições credenciadas, como a Comissão Nacional de Estudos Estatísticos sobre Museus, e o resultado das atividades desenvolvidas é divulgado amplamente.

García Canclini (1992) procura mostrar ao longo de seu trabalho que a participação em uma esfera pública decisória não é necessariamente antagônica a interesses de mercado. O autor gostaria de substituir os parâmetros de Estado e mercado por um processo de negociação mais amplo, em que participam diversos setores da sociedade civil, sendo também fator determinante a própria estruturação de cada esfera discursiva. A grande transformação observada nos museus contemporâneos não pode ser reduzida a uma maior adaptação ao mercado, pois o que eles fazem é trazer à tona uma nova percepção de justiça, em que indivíduos reagem de forma muito mais ativa ao seu entorno do que no passado, conquistando o direito de rejeitar normas culturais majoritárias e estruturas narrativas de poder e prestígio em sua luta por igual respeito.

Em que pese às diferenças, museus europeus e norte-americanos conseguiram construir um campo relativamente autônomo, cujos objeti-

vos são defendidos por aqueles mais próximos ou mais ativos no próprio campo que os constitui. Da mesma forma que podemos falar de um campo literário, científico, televisivo, em que certas normas, regras e valores organizam práticas desenvolvidas, podemos pensar em um campo museal. Além disso, podemos compreender tanto disputas por capital simbólico no interior do campo, como a utilização deste capital na manutenção de prestígio em outras esferas de poder da sociedade. No estudo sobre museus, assim como no estudo sobre o gosto, Bourdieu e seus colaboradores mostraram como determinado capital simbólico pode ser utilizado por agentes sociais para se posicionarem de forma privilegiada na hierarquia social (Bourdieu e Darbel, 1969; Bourdieu, 1979). Há, entretanto, um outro aspecto no trabalho de Bourdieu que gostaríamos de ressaltar. Embora este autor assinala que as fronteiras entre os diferentes campos não são fixas, e que, portanto, o conceito de campo é relativo, ele procura explicar a dinâmica entre eles, mostrando, por exemplo, que quanto mais o campo do conhecimento for autônomo, menos ele dependerá da política, da economia ou da religião (Bourdieu, 2001, pp. 167-173).

No caso dos museus brasileiros, a construção de um campo museal precisa necessariamente ser pensada a partir de políticas culturais desenvolvidas pelo Estado. Como vimos, a grande maioria dos museus foi criada pelo Estado e é ainda por eles mantida. García Canclini (1992) aponta as transformações recentes por que têm passado os museus latino-americanos – segundo o autor, as últimas das instituições culturais a serem diretamente subvencionadas pelo Estado. Além disso, ele analisa a tendência contemporânea de privatizar e transferir para a sociedade civil as responsabilidades que antes cabiam ao Estado. A observação de Canclini é válida para o caso brasileiro. No Brasil, tem sido clara a tentativa do Estado de diminuir sua intervenção nas instituições culturais. Desde 1991, por exemplo, a Lei Rouanet (n. 8313/91) permite que pessoas físicas e jurídicas possam investir na área da cultura e abater esta quantia do imposto devido.

De um lado, os investimentos públicos nos

museus têm diminuído gradativamente, levando as instituições a se tornarem mais competitivas, a utilizarem técnicas de marketing e a captarem recursos entre empresas privadas. Os grandes museus, como, por exemplo, o Museu Histórico Nacional, têm diversificado e ampliado as exposições, conseguindo até mesmo duplicar seu orçamento a partir da captação de recursos privados. De outro lado, entretanto, a redução da política cultural às leis de incentivo fiscal deixa evidente a fragilidade da infra-estrutura que apóia e regula os museus. A retração do Estado em relação às políticas intervencionistas relativas à cultura representou não só a “não intervenção”, como também o fortalecimento de regras de mercado sobre um campo fracamente estruturado. Como apontado ao longo deste artigo, os suportes necessários de avaliação, estruturação e renovação de um sistema existente não se consolidaram no decorrer das últimas décadas.

Embora os museus brasileiros tenham constituído um campo próprio, denominado internamente como “museal”, em que valores, critérios, práticas e discursos específicos são reconhecidos, é notória a falta de transparência e de visibilidade, por exemplo, na gestão de recursos e seleção de profissionais, questões ainda vinculadas a trocas de favor e decisões políticas que não atendem critérios claros estabelecidos dentro do campo. Contrariamente aos avanços na área do ensino, ainda não há sistemas de avaliação das práticas desenvolvidas pelos museus. Em sua maioria, eles não possuem uma estrutura mínima para proceder nem mesmo avaliações internas de seu desempenho. Alheios às reivindicações políticas e sociais que ocorrem na sociedade, os projetos expositivos ainda não incorporaram nem os debates recentes sobre a violência simbólica inerente ao aparato discursivo, nem as pesquisas sobre o comportamento do público.

Se antes eram associados a narrativas oficiais da nação e à cultura das elites dominantes, os museus, tanto europeus como norte-americanos, aparecem hoje como espaços de negociação em que os diversos atores demonstram um cuidado cada vez maior com a diversidade cultural e com o fato de que constroem narrativas sobre o “outro”. No

Brasil, onde a desigualdade social atinge níveis muito superiores, os museus enfrentam, entretanto, um duplo desafio: ao se abrirem a uma participação maior do público necessitam trabalhar não só com a diversidade cultural do país, respeitando as diversas gramáticas locais, a partir da contribuição de tecnologias e abordagens desenvolvidas na esfera transnacional, mas também com problemas de distribuição de renda e poder, responsáveis pela exclusão de grande parte da população das arenas culturais. Será a partir da capacidade de resposta a questões que surgem do entrelaçamento entre especificidades locais e estruturas e processos mais amplos, portanto, que poderemos esperar uma renovação das instituições que se voltam para a preservação do patrimônio cultural do país.

NOTAS

- 1 A Comissão do Patrimônio Cultural obteve, em 1997, de 1.000 questionários distribuídos, 852 respostas. Houve um segundo levantamento, publicado em 2000, mas, segundo os próprios realizados da enquête, a resposta obtida foi menor. Estão ausentes das duas listagens não só museus importantes, como o Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, como dados essenciais sobre alguns museus (data de criação, natureza pública ou privada e assim por diante). Não há estudos estatísticos sobre os dados coletados pela CPC disponibilizados ao público.
- 2 No caso do Rio de Janeiro, uma tese recente de mestrado (Braga, 2002) levantou dados que complementam aqueles fornecidos pela CPC, permitindo alguns avanços na análise da situação dos museus no Rio de Janeiro. Em relação aos demais estados, poucos dados adicionais àqueles obtidos pela CPC foram obtidos.
- 3 Para uma excelente análise da formação de Afonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945) como historiador, seus modelos historiográficos e a relação entre suas concepções de História e o trabalho museográfico desenvolvido no Museu Paulista, ver Brefe (1999).
- 4 A convivência entre os dois modelos de preservação, o primeiro saudosista e ligado à tradição, enquanto o segundo voltado para o "abrasileiramento do brasileiro" pode ser compreendido a partir da visão de que o modernismo foi suficientemente "amplio e ambíguo para permitir interpretações bastante variadas, e não se colocar em contradição frontal com o programa político e ideológico do Ministério da Educação. Em algumas versões, modernismo se aproximaria perigosamente do irracionalismo nacionalista e autoritário europeu, e não é por acaso que o próprio Plínio Salgado seja identificado com uma das vertentes deste movimento" (Schwartzman *et al.*, 1984, p. 98).
- 5 Para uma análise dos diversos movimentos que antecederam a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, como Sociedade Pró-Arte Moderna, Clube dos Artistas Modernos, Salão de Maio, Família Artística Paulista e o Sindicato dos Artistas Plásticos, bem como da relação entre o museu e a abertura das bienais a partir da iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, ver Almeida (1976).
- 6 O autor utiliza o *Guia Quatro Rodas* de 1991 como base de dados e faz sua análise sobre o universo de cinquenta museus (Dickenson, 1994, p. 224). Em 1997, a CPC listou 131 museus no estado.
- 7 Esta Tabela apresenta dados aproximados, uma vez que não há estudos disponíveis no Brasil que forneçam esses dados com precisão. Além disso, a seleção de museus apresentada foi determinada pelas informações obtidas. Várias tentativas foram realizadas, por exemplo, para obtenção de dados sobre público visitante junto ao Museu de Arte de São Paulo, sem que quaisquer respostas fossem obtidas. Como não há avaliação e divulgação pública das práticas de museus, o fornecimento de dados fica a critério e julgamento de cada instituição.
- 8 Durante 1998 e 1999 entrevistas foram realizadas com os diversos profissionais que trabalhavam nesses museus com o intuito de percebermos sua inserção e motivação na instituição. Tendo ainda como base uma metodologia qualitativa, procurou-se, primeiro, observar detalhadamente o comportamento dos visitantes no interior dos museus e, segundo, entrevistar alguns deles. Agradeço aos bolsistas de iniciação científica Denise de Almeida Rodrigues, Caty Ane de Souza e Fabio Ponso, pela participação na pesquisa, e à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e ao CNPq pelo apoio institucional e financeiro.
- 9 Ver relatório interno, realizado pela professora Ângela Maria Moreira Martins, em 1995, sobre as condições encontradas pelos usuários do Museu Nacional.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Regina. (1996), *A fabricação do imortal*. Rio de Janeiro, Rocco.
- ALMEIDA, Adriana Mortara. (1991), "Tempo dos museus". *Ciências em Museus*, 3: 57-71.
- _____. 1995. "Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 5: 325-334, São Paulo.
- _____. (2002), "University art museums in Brazil: in search of new and old audiences". *Museologia: Museu de Ciência da Universidade de Lisboa*, 2: 109-118.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. (1976), *De Anita ao museu*. São Paulo, Perspectiva.
- ARANTES, Otilia. (1991), "Os novos museus". *Novos Estudos CEBRAP*, 31: 161-169.
- ARAUJO, Marcelo Mattos & OLIVEIRA BRUNO, Maria Cristina. (1995), "A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos". São Paulo, Comitê Brasileiro do ICOM/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (mimeo.).
- BENNETT, Tony. (1995), *The Birth of The Museum: history, theory, politics*. Londres/Nova York, Routledge.
- BEZERRA, Ulpiano. (1993), "A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)". *Anais do Museu Paulista Nova Série*, 1: 207-222.
- BOMENY, Helena Bousquet. (1995), "O patrimônio de Mário de Andrade", in Marcia Chuva (ed.), *A invenção do patrimônio*, Rio de Janeiro, IPHAN.
- BOURDIEU, Pierre. (1979), *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- _____. (2001), *Science de la science et réflexivité*. Paris: Raisons d'Agir Éditions.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. (1969), *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris, Éditions de Minuit.
- BRAGA, Gabrielle Corrêa. (2002), *Museus da cidade do Rio de Janeiro: uma análise sobre público e serviços*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. (1999), *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnoille Taunay (1917-1945)*. Tese de doutorado, Campinas, Universidade Estadual de Campinas.
- CANDIDO, Antonio. (1985), *Literatura e sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, vols. 1 e 2.
- CHAGAS, Mario de Souza. (1987), *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Rio de Janeiro, Unirio.
- _____. (2001), "Memória e poder: focalizando as instituições museais". *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, 3 (2): 5-27.
- CHUVA, Márcia. (1995), *A invenção do patrimônio*. Rio de Janeiro, IPHAN.
- COMISSÃO do Patrimônio Cultural. (1997), *Guia de museus brasileiros*. São Paulo, Divisão de Artes Gráficas, CCS, USP.
- _____. (2000), *Guia de museus brasileiros*. São Paulo, Edusp.
- DICKENSON, J. P. (1994), "Nostalgia for a Gilded Past? Museums in Minas Gerais, Brazil", in E. S. Kaplan (ed.), *Museums and the making of "ourselves": the role of objects in national identity*. Londres/Nova York, Leicester University Press.
- DUBOIS, Vincent. (1999), *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, Éditions Belin.

- DUNCAN, Carol. (1995), *Civilizing rituals: inside public art museums*. Londres/Nova York, Routledge.
- EVANS, Jessica & BOSWELL, David. (1999), *Representing the nation: a reader – histories, heritage and museums*. Londres/Nova York, Routledge.
- FARBER, Paul Lawrence. (1997), "Collectionneurs, collections et systématique: l'alliance parisienne", in Claude Blanckaert (ed.), *Le muséum au premier siècle de son histoire*, Paris, Éditions du Muséum National d'Histoire Naturelle, pp. 211-218.
- FOURTEAU, Claude & OCTOBRE, Sylvie. (1999), *La pyramide fête ses 10 ans*. Paris, Musée du Louvre Service Culturel Études et Développement des Publics.
- FRANCO, Jean. (1970), *The modern culture of Latin America: society and the artist*. England, Penguin Books.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. (1992), *Culturas híbridadas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GILLIS, John R. (1994), *Commemorations: the politics of national identity*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
- GONÇALVES, Reginaldo Santos. (1996), *A retórica da perda*. Rio de Janeiro, UFRJ/IPHAN.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. (1996), *Museums and their visitors*. Londres/Nova York, Routledge.
- HUGHES, Ellen Roney. (1997), "The unstifled muse: the "All in the Family" exhibit and popular culture at the National Museum of American History", in Amy Henderson e Adrienne Lois Kaeppler (eds.), *Exhibiting dilemmas: issues of representation at the Smithsonian*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, pp. 156-175
- HUYSSSEN, Andreas. (1995), *Twilight memories: marking time in a culture of amnesia*. Nova York, Routledge.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (1997), *Brazil in figures*. Rio de Janeiro, IBGE.
- LOPES, Maria Margaret. (1997), *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo, Hucitec.
- LOWENTHAL, David. (1976), "The place of the past in the American Landscape", in David Lowenthal e M. Bowden (eds.), *Geographies of the mind*, Oxford, Oxford University Press, pp. 89-118.
- LUMLEY, Robert (ed.). (1988), *Museum time machine: putting cultures on display*. Londres/Nova York, Routledge/Kegan & Paul.
- MACDONALD, Sharon & FYFE, Gordon. (1996), *Theorizing museums: representing identity and diversity in a changing world*. Cambridge, Mass., Blackwell.
- MIGNOLO, Walter. (2000), *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
- MINISTÈRE de la Culture et de la Communication, Département des Études et de la Prospective. (2000), *Chiffres clés 1999: statistiques de la culture*. Paris, La Documentation Française.
- MINISTÈRE de la Culture et de la Communication, Département Information et Communication. (1991), *Musées: État et culture*. Paris, La Documentation Française.
- MUSEUMS & Galleries Commission. (1998), *Museum focus: facts and figures on museums in the UK*, Londres, MGC Publications, vol. 1.
- _____. (1999), *Museum focus: facts and figures on museums in the UK*. Londres, MGC Publications, vol. 2.
- ORTIZ, Renato. (1988), *A moderna tradição bra-*

- sileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense.
- _____. (2002), *Ciências sociais e trabalho intelectual*. São Paulo, Olho d'Água.
- PRATT, Mary Louise. (1999), *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP, Edusc.
- ROBERTSON, Roland. (1995), "Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity", in Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson (eds.), *Global modernities*, Londres/Newbury Park, CA, Sage.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda. (1992), "Objetos, memória e história: observação e análise de um museu histórico brasileiro". *Dados - Revista de Ciências Sociais*, 35 (2): 194-216.
- _____. (2000), "Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional". *Revista Sociedade e Estado*, XV (2): 271-302.
- _____. (2001), "Brazilian museums, policies and public". *Journal of Latin American Cultural Research*, 10 (1): 67-82, Londres.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. (1993), *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet & RIBEIRO COSTA, Vanda Maria. (1984), *Tempos de Capanema* (coleção Estudos Brasileiros, vol. 81), São Paulo, Paz e Terra.
- VARINE, Hugue de. (1995), "A mesa-redonda de Santiago do Chile, 1972", in Marcelo Mattos Araujo e Cristina Bruno (eds.), *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*, São Paulo, Comitê Brasileiro do ICOM/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (mimeo.).
- WILLIAMS, Daryle. (2001), *Culture wars in Brazil: the first Vargas regime, 1930-1945*. Durham, NC, Duke University Press.
- WILSON, David M. (1989), *The British Museum: purpose and politics*. Londres, The Trustees of the British Museum.

**MUSEUS BRASILEIROS E
POLÍTICA CULTURAL**

Myrian Sepúlveda dos Santos

Palavras-chave

Memória coletiva; Museus;
Modernidade; Política cultural.

Os estudos sobre museus multiplicaram-se na última década. Os museus há muito deixaram de ser objeto de historiadores da arte, passando a interessar cientistas sociais, que os percebem como uma das instituições centrais da modernidade. No Brasil, observamos, na última década, uma série de estudos importantes que nos fornecem análises instigantes sobre a constituição dos museus no século XIX, sua relação com as instituições acadêmicas e seu papel na constituição da nação. O objetivo deste artigo é ampliar este campo de investigação. Para isso, analisam-se práticas, estruturas, políticas culturais e processos presentes entre os museus brasileiros, tendo em vista as transformações por que passa a sociedade brasileira e sua relação com contextos transnacionais.

**BRAZILIAN MUSEUMS AND
CULTURAL POLICY**

Myrian Sepúlveda dos Santos

Key words

Collective memory; Museums;
Modernity; Cultural Policies.

Many studies on museums have been made in the last decade. Museums have long been put aside by art historians, being of more interest to social scientists who have perceived them as central institutions of modernity. It has been observed in Brazil during the last decade a series of important studies analyzing the constitution of museums in the nineteenth century, its relationship with academic institutions, and its role in the making of the nation. The article aims at broadening this field of investigation by analyzing practices, structures, cultural policies, and current processes among Brazilian museums, considering the transformations the Brazilian society has been through and its relationship with transnational contexts.

**MUSÉES BRÉSILIENS ET POLITI-
QUE CULTURELLE**

Myrian Sepúlveda dos Santos

Mots-clés

Mémoire collective; Musées; Moder-
nité; Politique culturelle.

Les études à propos des musées se sont multipliées au cours de la dernière décennie. Les musées, jusqu'à lors réduits à l'intérêt d'historiens d'art, intéressent, de nos jours, les scientifiques du domaine des sciences sociales, qui les perçoivent en tant qu'institutions centrales de la modernité. Au Brésil, nous observons, au cours des derniers dix ans, la réalisation d'une série d'études importantes qui nous fournissent des analyses instigantes sur la constitution des musées au XIX^e siècle, de leur relation avec les institutions académiques et de leur rôle dans la constitution de la nation. L'objectif de cet article est d'élargir ce champ d'investigation. Pour cela, nous analysons les pratiques, les structures, les politiques culturelles et les processus présents entre les musées brésiliens, en vue des transformations par lesquelles passe la société brésilienne et de sa relation avec les contextes transnationaux.