

## Os museus e seus fetiches

Andre Demarchi<sup>\*1</sup>

**Resumo:** O artigo percorre as proposições apresentadas por Mirian Sepúlveda dos Santos (2006), a respeito das narrativas sobre o passado em museus históricos brasileiros. Seguindo as experiências museológicas apresentadas pela autora, procura-se compreender de que modo a passagem de um *museu-memória* para um *museu-narrativa* rompe com uma série de crenças sobre os objetos, em sua função e em seu simbolismo, para fundar outras, constituídas segundo diferentes concepções de história, tempo e memória. Neste percurso, nos deparamos com o conceito de *fe(i)tiche* proposto por Latour (2002), como um desvio possível para escapar de uma pretensa purificação dos objetos, e ao mesmo tempo, trazer esse discurso à tona, dando visibilidade a algumas das complexas redes de relações sociais e simbólicas, as vezes, invisíveis aos olhos dos visitantes dos museus.

Palavras-chave: Museus, memória, história, fetiches.

**Abstract:** This paper examines the discourses presented by Mirian Sepúlveda dos Santos in her book *A escrita do passado em museus históricos* (2006). It seeks to understand how the transition from a *memory-museum* to a *narrative-museum* breaks up a series of beliefs concerning the objects, their function and symbolism, in order to found other beliefs, formed under different conceptions of history, time, and memory. In this way, some central questions posed by Bruno Latour in his book *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches* (2002), allow us to analyze the logics behind different discourses on museums.

Key-words: Museum, memory, history, fetishes.

### 1 Introdução

O presente artigo tem como objetivo percorrer as proposições sobre museus apresentadas por Mirian Sepúlveda dos Santos em seu livro *A escrita do passado em museus históricos* (2006). A idéia é compreender como a passagem de um *museu memória* para um *museu narrativa*, rompe com uma série de *crenças* nos objetos e em sua função, para fundar outras, constituídas segundo idéias distintas sobre história, tempo e memória. Algumas idéias centrais de Bruno Latour presentes em seu livro *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches* (2002), nos guiarão durante este percurso e nos permitirão desvendar as lógicas que estão por traz de diferentes discursos sobre os museus.

Trata-se de explorar num primeiro momento, como um discurso de “culto ao passado” vinculado à memória e sua relação com os objetos, transforma-se num discurso de crença na “razão histórica”, com seu historicismo linear característico. Parafraseando

---

\* Pesquisador do Museu do Índio – FUNAI; Doutorando em antropologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, IFCS, UFRJ.

<sup>1</sup> Agradeço ao Professor Dr. José Reginaldo Gonçalves (PPGSA/IFCS/UFRJ), pelas sugestões e críticas a esse trabalho e pelo incentivo à sua publicação. Agradeço também ao CNPq e a FAPERJ, pelas bolsas concedidas durante a realização deste artigo.

Latour (2002), trata-se de pensar como poderíamos recuperar interessadamente, o uso de noções tão divergentes ou mesmo opostas sobre os museus enquanto espaços de constituição de conceitos como nação, memória, passado, história.

Trata-se também de observar, através do estudo de Mirian Sepúlveda, como certas transformações históricas nas formas de colecionar e expor objetos alteram os modos como os objetos são interpretados, suas formas de exposição, sua relação com os indivíduos (coleccionadores, curiosos, espectadores), suas lógicas de organização e classificação; mas sem, no entanto, se excluírem mutuamente. Como a própria autora nos diz, noções diferentes de museu podem conviver com modos atuais de exibição (SANTOS, 2006).

## **2 Museu-memória: entre o antiquário e a coleção particular**

O livro de Mirian Sepúlveda dos Santos apresenta uma abordagem sociológica sobre a criação de discursos históricos, presentes na constituição de dois museus: o Museu Histórico Nacional e o Museu Imperial de Petrópolis. Ao pesquisar o Museu Histórico Nacional em três momentos distintos (o contexto de sua criação em 1922, as mudanças ocorridas em 1967 e as diretrizes que nortearam sua adequação a um conceito moderno de história no contexto dos anos 1980), e o Museu Imperial de Petrópolis na década de 1980, a autora afirma que uma das diretrizes do seu trabalho é considerar diversas concepções de ‘museu’ oriundas de tempos remotos, e que são “capazes de se manter e conviver com os padrões correntes e dominantes no mundo atual” (SANTOS, 2006, p. 17).

Tais padrões seriam aqueles referentes, na modernidade, à projeção dos museus como espaços de espetáculo, lazer e consumo, abertos a um grande público e que evidenciam grandes transformações nas sociedades em que estão presentes, bem como nas categorias que norteiam às suas concepções (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998). A abordagem que seguimos neste trabalho se coloca dentre aquelas que compreendem os museus como complexos exibicionários (BENNETT, 2004), nos quais estão presentes diferentes lógicas, mediações e categorias são expostas, às vezes, não tão claramente quanto os objetos apresentados (GONÇALVES, 2007). Ela se insere, ainda, nos estudos críticos sobre os museus descritos mais recentemente como “instituições de controle social e imposição de ideologias dominantes” (SANSI-ROCA, 2007, p. 96).

Os estudos antropológicos sobre museus, coleções e patrimônios têm nos ensinado que por traz de toda a organização de uma exposição há uma cadeia complexa de relações sociais e simbólicas que permanece invisível. Para o visitante de museu um complexo sistema de classificações e ordenamentos passa despercebido. Via de regra, a própria lógica de organização de um acervo de museu não permite ao visitante a percepção de uma série de ações precedentes como o processo de produção de determinado objeto e os agentes e relações que tornam possíveis esses mesmos processos (GONÇALVES, 2007). O objetivo do trabalho de Mirian Sepúlveda é justamente expor e discutir essas lógicas e narrativas históricas que estão por traz da formação e constituição dos museus por ela estudados, desvendando as relações “que travam entre si os conceitos de tempo, história e memória” na formulação dessas lógicas (Santos: 2006: 19). Nesse sentido, seu trabalho se insere na linha daqueles estudos que, além de abordarem os museus como lugares de controle social e reprodução de idéias e valores dominantes, os consideram também e, sobretudo, “ferramentas de construção de cultura como tal, isto é, dentro deles alguns tipos de objetos e os discursos a ele associados viram ‘cultura’ e ‘arte’” (SANZI-ROCA, 2007, p. 96). Ou, poderíamos completar seguindo os passos da autora, que objetos e discursos transformam-se em *história e memória*.

Seguindo essa perspectiva a autora nos conduz ao surgimento do Museu Histórico Nacional, em 1922, expondo os princípios e a concepção de história que nortearam a sua fundação:

O Museu de 1922 é um museu que nasce preocupado em delimitar o perfil da nação brasileira a partir de um forte cunho militarista. Nele, a história é tratada de forma muito próxima àquela dos antigos antiquários ou mesmo da história romântica, que demonstravam o desejo de resguardar do tempo tudo o que fosse original e autêntico, bem como um forte sentimento comemorativo pelo passado. Neste tipo de museu, aqui caracterizado como um “museu memória”, a história é apresentada por uma seqüência de objetos e palavras do passado que reflete uma temporalidade descontínua e pontual. O forte simbolismo ou carisma atado às peças remete não a elas próprias, mas a uma realidade maior, da qual os objetos são apenas um fragmento. O Museu Histórico Nacional de 1922, portanto, trabalhava com amostras do passado e não com exemplos. Fazia alusão ao passado e não procurava demonstrá-lo (SANTOS, 2006, p.21).

Essa concepção de museu está assim intimamente ligada a uma idéia de nação<sup>2</sup> que, para a autora, toma corpo na proposta que o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, propunha para a estruturação dessa instituição. Centrado em ideais nacionalistas e militaristas, Barroso foi responsável por uma direção centralizadora muito próxima à própria idéia de governo que defendia como projeto de nação. Isto ficava patente na grande quantidade de armas e objetos militares que povoavam o acervo do museu, cujo objetivo era enaltecer os grandes heróis da nação, os grandes feitos e marcos de sua história. Toma corpo assim, a idéia de uma concepção de história vinculada a uma “reverência ao passado”, um “culto aos heróis”, que evidenciava uma preocupação em salvar do esquecimento o “passado glorioso” da nação brasileira.

Interessante notar de início que essa concepção da história como memória de um passado descontínuo e pontual estava relacionada, segundo a autora, a uma preocupação científica em comprovar a veracidade deste passado, expresso, por exemplo, no estudo de moedas, brasões, selos e medalhas que concediam autenticidade a estas amostras de um “passado glorioso”. Não se buscava, portanto, reproduzir o passado tal qual era através destes objetos, mas sim conceder autenticidade<sup>3</sup> através de uma análise científica e, com isso, conceder-lhes a capacidade de evocar metonimicamente o passado. Isto é, comprovar cientificamente que fizeram parte de um todo maior, um passado simbolicamente valorizado ao qual pertenciam.

A autora afirma que no Museu Histórico Nacional de 1922, o tempo linear e contínuo, descritivo de eventos encadeados, não aparece como objeto da história. Ao contrário – e isso é o que caracteriza o museu-memória – a história, como uma reconstrução intelectual, laica e universalizante, está submetida ao poder mágico, simbólico e afetivo dos objetos, ao movimento dialético do esquecimento e da lembrança presente na memória (SANTOS, op. cit., 46).

O museu-memória está assim muito próximo dos antiquários, no sentido de requererem uma autenticidade do objeto como parte do passado, como uma lembrança de uma época e não como causa ou destino de um determinado evento histórico (STEWART, 1984). Está muito próximo também de uma coleção particular devido à forte relação dos objetos do museu com seu diretor Gustavo Barroso.

---

<sup>2</sup> A autora afirma que havia uma disputa clara entre diferentes projetos de nação no contexto do surgimento do Museu Histórico Nacional, e aquela defendida por Gustavo Barroso era apenas uma dentre outras, como por exemplo a defendida pelos Modernistas da semana de arte moderna de 1922.

<sup>3</sup> Sobre a complexa questão da autenticidade, ver o ensaio clássico de Walter Benjamin (1986) e o estudo crítico de James Clifford (1994).

Neste sentido, nos diz a autora que:

a história empreendida pelo Museu durante a época de Barroso estava vinculada organicamente aos objetos selecionados pelo próprio Barroso, que dava sentido aquele acervo, porque conhecia a história de cada peça, possuía a lógica do seu conjunto e fazia questão de arrumá-las e expô-las (SANTOS, 2007, p. 57).

Além disso, antigos funcionários atestavam o envolvimento pessoal de Barroso no cotidiano do Museu. Diziam que “ele estava sempre presente dando opinião em todos os setores, montando as exposições revendo os objetos” (SANTOS, op. cit., p.57). Colecionador dos grandes feitos da nação, das glórias e dos heróis, Barroso não se continha em sugerir, mesmo antes de assumir o museu, que objetos a Nação deveria guardar na memória: “quadros, urnas, vestimentas, lápides, espadas e outros documentos (...), canhões de todas as épocas como armas de diversos países (...) lanças, sabres e bandeiras veneráveis, autógrafos, penas, tinteiros, móveis e estátuas” (SANTOS, op. cit., p.49).

A “obsessão” de Gustavo Barroso – para utilizar uma expressão de Baudrillard (1968) ao se referir a relação entre o colecionador e sua coleção –, além de seu nacionalismo fervoroso foram responsáveis pela produção de um acervo de mais de 200 mil peças, todas expostas em cerca de 20 salas. Diante de todos estes fatos, poderíamos dizer que o Museu Histórico Nacional e sua concepção de história baseada em objetos que evocam uma memória eram resultado da obsessão de um colecionador apaixonado pela nação e por suas glórias do passado. Não seria exagero dizer que o empenho “obsessivo” de Barroso, conseguiu angariar um círculo distinto de colaboradores financeiros, como por exemplo, o próprio governo que apoiou o museu na aquisição de obras raras e de uma coleção de arte sacra financiados pelo então presidente Getúlio Vargas; e, também pessoas influentes ou de alguma maneira ligadas ao “passado glorioso” cultuado pelo diretor que faziam doações. O importante, neste caso é destacar que o museu “não pode ser visto distanciado do ambiente em que foi gerado nem como o produto maquiavélico ou anacrônico de um só homem” (SANTOS, op. cit., p.60).

No entanto, como verificado, muito da personalidade do seu diretor ficou marcada no Museu Histórico Nacional e essa marca pessoal pode nos levar a compreender dois movimentos constitutivos colocados pelas coleções. Digamos que Gustavo Barroso ao colecionar e organizar os objetos que compunham o acervo do Museu constituía a sua própria subjetividade enquanto fervoroso nacionalista e, ao mesmo tempo, constituía uma determinada concepção de história centrada na coleta e exposição de objetos cientificamente comprovados como parte de um passado notável. Constituía sua subjetividade enquanto colecionador e, com ela, contaminava a história com a memória no processo de montagem da exposição.

Neste ponto, podemos então conjugar as idéias de Baudrillard (1968): se só colecionamos o que nos é absolutamente singular, acabamos por colecionar sempre a nós mesmos – com as de Barbara Kirshenblat-Gimblett (1998) – quando afirma que os objetos coletados por antropólogos e arqueólogos, ao mesmo tempo em que são retirados de seu contexto, constituem as próprias disciplinas em suas vontades de classificações técnicas, estéticas e simbólicas. Ao constituírem seus objetos as disciplinas constituem-se a si mesmas, e vice versa. Se for possível essa correlação, pode-se afirmar que num mesmo museu, numa mesma coleção, na formação de um acervo estão relacionados dois movimentos constitutivos, um subjetivo e o outro epistemológico<sup>4</sup>. É possível afirmar, em suma e através desse exemplo singular, que tal como o colecionador estudado por Baudrillard – que constituía a si próprio ao colecionar – as disciplinas se constituem ao classificar, diferenciar e distinguir os objetos através de uma lógica específica. Constituindo-se e constituindo uma noção de história ainda presa ao passado e não ao futuro, Gustavo Barroso reverenciava esse passado fazendo do Museu Histórico Nacional um lugar de adoração e colecionamento dos grandes marcos e heróis da história do país.

O culto ao passado que define o museu-memória entrelaça as noções de tempo, história e memória no sentido de evidenciar uma visão descontínua e pontual da história, centrada no poder simbólico e na produção científica de uma autenticidade legitimadora e (ao mesmo tempo constituinte) desta reverência aos objetos como parte dessa memória (SANTOS, 2006). Assim, é necessário reter a idéia de que por traz do museu-memória existe não só uma concepção particular de história baseada na memória, mas também uma crença particular no objeto, evidenciada claramente na palavra *culto*, várias vezes repetida no desenrolar dessas narrativas, tanto na formação do acervo, quanto na exposição dos objetos, e ainda nos textos e documentos evocados pela autora a respeito do Museu Histórico Nacional de 1922. No contexto do museu-memória nota-se a crença num poder mágico dos objetos em serem capazes de rememorar, por seu conteúdo simbólico, um passado glorioso. Uma crença nos objetos como instrumentos autênticos das lembranças, como a própria presentificação de uma saudade. Traduzidos para os termos de Gustavo Barroso, conceder aos objetos um espaço central na recuperação dessa memória, transformá-lo num fragmento de um todo glorioso Traduz-se no próprio ato de constituir essa memória e acreditar em um projeto de nação. Aqui, notamos uma aproximação evidente entre a memória como constituinte da própria história dos objetos e, por conseguinte, da nação que representam e, como vimos, da subjetividade do próprio diretor.

---

<sup>4</sup> Seguimos aqui também a sugestão de Clifford quando diz que “uma história da antropologia da arte moderna deve ver no colecionar tanto uma forma de subjetividade ocidental quanto um conjunto de mutação de práticas institucionais [ e epistemológicas, poderíamos acrescentar] poderosas” (CLIFFORD, 1994, p. 73).

E como toda memória se faz como uma prática ou uma pragmática (SEVERI, 2002), poderíamos colocar o discurso de Gustavo Barroso, analisado por Miriam Sepúlveda, no mesmo patamar do discurso de Pasteur analisado por Latour (2002). Ambos constroem suas verdades em laboratórios. O segundo, num laboratório científico. Já o primeiro num laboratório histórico<sup>5</sup>, um laboratório onde são testadas e constituídas certas “verdades” e representações sobre a história, a cultura e a sociedade. Ambos são fatos construídos e reais ao mesmo tempo (LATOURE, 2002, p. 39-40). Para Gustavo Barroso, os fatos eram construídos pela numismática e pela heráldica que garantiam autenticidade ao objeto; e reais, porque dependendo do objeto, como a coroa, ou o cetro do Imperador, ele carregava em si mesmo a capacidade simbólica de falar por si só, formulando e dando visibilidade a um pedaço real de um “passado glorioso”. Segundo Latour, para Pasteur (e para ele próprio), os fatos eram construídos e reais porque esses termos são, na verdade, sinônimos, o que equivale dizer – sobre as experiências de Pasteur com o fermento láctico – tanto que “sim, é verdade que eu o construí no Laboratório”, quanto afirmar que “o fermento autônomo surge por si só, aos olhos dos observadores imparciais”:

Pasteur se contradisse? Sim! Aos olhos do pensamento crítico. Não! Aos seus próprios olhos e, portanto, aos nossos. Para ele, construtivismo e realismo são termos *sinônimos*. Os fatos são fatos, sabemos desde Bachelard, mas o pensamento crítico nos preparara para ver nesta etimologia ambígua, o fetichismo do objeto. Enquanto fabricamos os fatos em laboratórios, com nossos colegas, nossos instrumentos e nossas mãos, eles se tornariam, por um efeito mágico de inversão, algo que ninguém jamais fabricou, algo que resiste a toda variação de opinião política, a todas as tormentas da paixão, algo que resiste quando se bate violentamente com a mão sobre a mesa, exclamando: ‘Aqui estão os fatos imutáveis!’. Após o trabalho de construção os antifetichistas sustentam que os fatos ‘conquistariam sua autonomia’ (LATOURE, 2002, p. 39-40).

Retomando a análise de Miriam Sepúlveda, nota-se que ocorre um movimento de autonomia das representações que parece ocorrer no Museu Histórico Nacional, após a morte de Gustavo Barroso. Paulatinamente, outra visão de história vai se sobrepondo ao “culto ao passado” legitimado pela construção e pela realidade dos fatos e objetos.

---

<sup>5</sup> Seguimos aqui a sugestão do Professor José Reginaldo Gonçalves (PPGSA/IFCS) de se entender os museus como laboratórios onde são testadas e constituídas representações sociais e lógicas de classificação social.

### 3 Museu-narrativa ou os objetos subjugados à história

A passagem do museu-memória (ainda impregnado por valores ligados aos antiquários e as coleções particulares) ao museu-narrativa se inicia com a morte de Gustavo Barroso no caso do Museu Histórico Nacional e é justificada pela defasada concepção de história perpetrada durante a sua longa gestão na direção do Museu, como atesta um dos documentos analisados por Miriam Sepúlveda:

(...) as instituições que mostravam uma ligação mais estreita com o Estado revelaram-se menos permeáveis à mudança. Em tais instituições, a história aparece como uma espécie de 'biografia da nação', uma história dos fatos e figuras marcantes que materializam a trajetória da nacionalidade. O Museu Histórico Nacional, pode-se dizer, esteve sintonizado com tal visão de história (*apud* SANTOS, 2006, p. 55).

Entre os anos de 1967 e 1970, a gestão do comandante Léo Fonseca e Silva

termina com as exposições baseadas nas grandes coleções: mobiliários grandes madeiras maciças, detalhes, aparelhos completos, numerosos, importados, muitos deles brasonados, individualizados; enfim todo o luxo de uma época que foi parar no Museu como fruto da credibilidade que a instituição possuía junto aos doadores, (...) Todos esses objetos foram recolhidos em salas que se transformaram em depósitos. Agrupados ou amontoados nas chamadas reservas técnicas, estes perderam na sua grande maioria sua identificação, seu valor (SANTOS, 2002, p. 58).

Nessa primeira transformação decorrente de mudanças na gestão, a concepção de história passa de uma crença no poder mágico dos objetos como parte da memória da nação a uma crença no tempo linear e evolutivo, em que os regimes políticos do país vão se sucedendo uns aos outros. Os objetos passam assim a serem subjugados à concepção da história como uma representação autônoma.

Segundo a autora “a história que surge com a reforma do Museu Histórico Nacional de 1967 ordena cronologicamente os fatos relevantes, ganha o tempo como seu objeto de estudo e possui como pressuposto o sentido de progresso, ainda que não completamente definido” (SANTOS, *op. cit.*, p.60). No entanto, essa concepção está entre aquela baseada na memória e aquela que será constituída nos anos oitenta, centrada numa concepção estrutural da história, ou seja, na história como processo. Na visão de Santos, será justamente a mudança de concepção da história como processo que vai influir transformação do museu. Digamos que, como um dos ingredientes centrais dessa tipologia de museu – a de museu histórico – temos um

cadenciamento claro que não é mais o dos acontecimentos políticos, mas o dos ciclos econômicos. Tal como a historiografia factual, entendida como ‘a que desfia a seqüência dos eventos tal como as contas de um rosário’ (Benjamin, 1985), a historiografia que reconstrói a exposição no Museu Histórico Nacional obedece a um tempo linear ditado pela narrativa. É o que nos permite classificá-lo como um museu-

narrativa, aquele que tem a história racional moderna, e não mais a história que se apóia na memória, como carro chefe da exposição. A narrativa (...) subordina o outro elemento da linguagem museológica que é o objeto. O acervo não é mais quem dita a exposição; ele aparece como auxiliar a narrativa (SANTOS, op. cit., p.69).

Ao esvaziar o objeto de seu conteúdo simbólico e marcá-lo com a paradoxal homogeneidade do processo histórico, rompe-se com a capacidade de ação do objeto e instaura-se a ação das representações, subjugando o objeto a uma lógica da história autônoma<sup>6</sup>.

Na passagem do museu-memória para o museu-narrativa nota-se o apagamento da própria memória contida no objeto, de sua carga simbólica e afetiva tão próxima daquela que rege a relação de posse entre o colecionador e seu objeto, carregada de paixão (BAUDRILLARD, 1968), mas comedida, é certo, por ordem e classificação<sup>7</sup>. No entanto, nessa passagem parece também clara a transformação da crença no objeto embebido em reminiscências, memórias, lembranças – tão caras e íntimas aos colecionadores como constituintes de memórias e subjetividades – por uma crença na autonomia dos fatos e representações na “razão histórica” deste período.

Apaga-se com esse movimento o poder da divindade, ou da memória, da subjetividade que constitui e ultrapassa os sujeitos, e constroem-se os fetiches modernos centrados em fatos construídos, representações que possuem autonomia própria e governam agora os objetos (LATOUR, 2002). Contra a subjetividade, o afeto, o conteúdo mágico e criativo dos objetos do museu memória, surge uma ideia de museu e de história centrada no tempo, não o tempo subjetivo do colecionador, do *flaneur*, mas o tempo objetivo dos fatos encadeados em linha evolutiva, num primeiro momento, e o tempo linear ditado pela narrativa no segundo momento.

No museu-narrativa ou no museu-informação (GONÇALVES, 2007), os objetos estão subjugados a lógica de outra crença, uma crença na concepção da história como processo, em que “passam a atender às necessidades da história que se organiza independentemente dele: tornam-se parte de um arquivo de onde se pode retirar o que se quer sempre que necessário” (SANTOS, op. cit., p.63). Se usássemos as categorias de Latour, poderíamos dizer que o museu-narrativa seria um museu antifetichista, pois que se põe ao lado das explicações racionais cuja crença “permite manter à distância a

<sup>6</sup> A autora utiliza aqui as idéias de Habermas quando este afirma que a diferença entre esta nova história e a antiga, factual, está em que a primeira adquire um fator explicativo autônomo aos eventos. Habermas separa assim, história de historiografia, pesquisa histórica de narração histórica, definindo que o historiador estaria vinculado ao saber histórico adquirido pela pesquisa e, por outro lado, narradores e historiógrafos seriam responsáveis por uma representação da história. De todo modo, a autora salienta que Habermas defende a existência de intensas zonas de contato entre a estrutura temporal da ação e a narrativa, o que parece ocorrer no atual Museu Histórico Nacional (SANTOS, op. cit., p.70).

<sup>7</sup> Sobre este aspecto, Benjamin diz que “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem” (1987, p.228).

forma de vida prática – onde se faz-fazer – e as formas de vida teóricas onde se deve escolher entre fatos e fetiches. É o meio de purificar indefinidamente a teoria, sem arriscar, entretanto, as conseqüências desta purificação” (LATOURE, 2002, p.44).

Assim no museu-narrativa e sua concepção de história-síntese, como que esvazia o objeto de sua carga simbólica, e ele é polido pela história evolutiva e linear. No museu-narrativa não há espaço para paixões ou magias, aqui as representações do desenvolvimento nacional encadeados em ciclos econômicos são as forças que regem os objetos e não mais a memória afetiva e prática do colecionador.

No entanto, como afirma Latour ironicamente, os antifetichistas, são também e talvez mais fetichistas. Por traz de toda essa crença na razão histórica, nos fatos e representações, esconde-se um fetichismo ainda mais refinado como propõe Santos:

Os museus procuraram criticar a fetichização dos objetos, como se eles tivessem um significado único e mágico. Entretanto, ao se afastarem da concepção que vê o objeto como objeto, ao tentarem dessacralizá-lo, pois objetos não são portadores de verdades contidas neles próprios, muitas vezes os profissionais de museus foram vítimas de outro erro, já que transformaram os objetos em simples mercadorias, um recipiente vazio, pronto a servir de exemplo a qualquer interpretação ou representação da história (SANTOS, op. cit., p.81).

Não só os profissionais do museu cometem ou cometeram esse erro. Os pensadores críticos ou os antifetichistas lutam bravamente para separar, nos termos de Latour, os objetos-encantados, dos objetos-causa. No primeiro está contido tudo aquilo em que não acreditam mais ou que deve ser retirado: “a religião, é claro, mas também a cultura popular, a moda, as superstições, a mídia, a ideologia” e porque não a áurea dos objetos. No segundo, ao contrário, estão ali as crenças na representação, no que eles acreditam convictamente: “a economia, a sociologia, a lingüística, a genética, a geografia, as neurociências” e porque não a história (LATOURE, 2002, p.35).

O fetichismo dos antifetichistas consiste, portanto, em acreditar que é possível apagar do objeto a sua carga simbólica, inscrevendo nele as marcas da razão, ou no caso específico aqui estudado, de uma concepção linear e racional da história. Isso é possível, mas não sem algumas perdas. Na análise de Santos:

Ao procurar fugir da sacramentalização do objeto empreendida pelos museus no passado, onde cada peça era vista como possuidora de um discurso próprio, inerente a ela mesma, o Museu Histórico Nacional tenta extrair do objeto alguma coisa além de sua cor, de sua forma, e de seu material: seu simbolismo. Este, no entanto, pode ser trabalhado de várias maneiras, vinculadas ou não à história. Quando um de seus significados cristaliza-se, ganha-se em agilidade, na rapidez de receptividade das propostas e na possibilidade de comunicação com um público inimaginável; mas perde-se, também, a riqueza e as possibilidades de traduções que eles, vistos por meio de suas várias

memórias, encerram. Os objetos que no passado podiam ser cultuados com um suceder de significados comuns a todos e que se sobrepunham uns aos outros, perdem sua aura ao serem produzidos em larga escala, destinados a um lugar distante e alheio a sua formação (SANTOS, op. cit., p.128).

Não estaríamos aqui encerrados entre a prática e a teoria, pulando de um pólo ao outro, isto é, entre a crença no objeto como memória ou a crença no objeto sem história? Poderíamos nos perguntar como Benjamin (1986), se o rompimento com a áurea do objeto não o colocaria num eterno presente, construído por uma determinada concepção moderna de história? Ou seja, se de um pólo ao outro, não partiríamos também de uma crença nos fe(i)tiches onde fato e fetiche se juntam, à uma crença na razão histórica moderna que determina os fatos e subjuga os objetos, retirando-os de seu próprio tempo, arrancando-lhes a áurea que lhes dava autenticidade como parte do passado, extirpando, enfim, toda a prática encerrada na memória imbricada aos objetos? Neste ponto podemos, enfim dizer que o fetichismo maior presente na concepção histórica que define um museu-narrativa é separar os fatos do fetiche, ou seja, declarar a autonomia dos primeiros em relação aos segundos e, por conseguinte, subjugar o fetiche a independência dos fatos.

Esse movimento, profundamente moderno, é também o movimento produzido pela própria modernidade, pela aceleração do tempo, pela instrumentalidade da razão, pela industrialização e tecnificação do mundo, enfim pela era da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1986) que constitui (e é constituída por) uma concepção de história, cujas características são aplicadas num museu voltado, agora, para um público amplo, massificado, preocupado em adquirir informação rápida e fácil, mas que mesmo assim, para desespero dos modernos “profissionais de museu” é ainda pouco freqüente em suas dependências.

#### **4 O fe(i)tichismo do Museu Imperial**

Apresentamos até agora os três contextos distintos do Museu Histórico Nacional, relacionados a três formas também distintas de entender os objetos, as categorias de memória, tempo e história, e, evidentemente, as lógicas classificatórias das exposições. Demonstramos como existe aí, nessa transição, um movimento de apagamento do simbolismo, ou da áurea dos objetos. Estes últimos, juntamente com os significados atribuídos a eles e as memórias que podem suscitar, são deslocados para segundo plano, subjugados que estão agora à lógica organizacional da crença na razão histórica moderna.

Assim, nestes três momentos distintos, três concepções de história se alternam e parecem refletir o próprio movimento de constituição da história como ciência moderna. Não é por acaso, portanto, que aproximamos as idéias apresentadas por Mirian Sepúlveda da antropologia simétrica proposta por Latour. Se a concepção de história do museu-memória está muito próxima daquele culto aos objetos acusados de serem fetichistas pelos cientistas modernos, à concepção de história como processo presente no museu-narrativa será a própria concretização das idéias defendidas por aqueles que Latour (2002) denominou antifetichistas.

Agora, a guisa de comparação, podemos comentar, ainda que rapidamente, outra experiência descrita por Miriam Sepúlveda que é a do Museu Imperial de Petrópolis e identificando proximidades entre história e memória, aproximando da relação entre o poder do objeto e do que ele traz como parte da pessoa a quem pertenceu e, neste caso, da própria história da nação. E ainda e finalmente, como essa outra forma de relacionar história e objeto está próxima à concepção de fe(i)tiche proposta por Latour.

Depois de descrever as origens e a proposta de criação do Museu Imperial – antiga morada de veraneio de Dom Pedro II, fundado em 1940 e dedicado a manter preservada a memória do Imperador e da monarquia brasileira – a autora penetra, como tem feito até agora, nas entrelinhas do Museu, retirando da visita a concepção de história presente nas finas salas antes povoadas por Dom Pedro II e suas damas de companhia:

O Museu Imperial não procura explicações; não se propõe a contar a história do Império e também não é um monumento que foi tombado para guardar a autenticidade do passado. Seu objetivo sempre foi proporcionar uma montagem do que poderia ter sido a casa do imperador. A história nem sempre teve a intenção de ser a porta-voz da verdade factual, como não detinha as noções de processo e evolução para explicar tudo aquilo porque passa a humanidade. A história do Museu Imperial escapa a tentativa mais atual de reconstruir o passado criticamente à luz do presente. A história como uma filosofia que possa dar sentido à vida e possibilitar ao homem um auto-esclarecimento capaz de levá-lo a interferir no rumo dos acontecimentos futuros não é um dos seus pressupostos (SANTOS, 2006, p.98).

O Museu Imperial é, assim, classificado como um museu-memória, mas não como aquela memória nacionalista cultuada por Gustavo Barroso, no Museu Histórico Nacional - MNH de 1922. Mas o que era cultuado então no Museu Imperial? Qual era a crença ali presente? Cultuava-se a figura do Imperador, seu bom gosto, fineza, a sobriedade dos seus hábitos e objetos como de toda a nobreza. A crença ali presente era a de que uma vez propriedade do Imperador, os objetos estariam automaticamente envoltos em um grande valor simbólico que lhe concedia autenticidade. Uma crença na

própria simbologia que gira em torno do Rei e que o constitui enquanto tal, o que nos remete aos dois corpos do monarca: “o rei não é verdadeiramente rei, quer dizer monarca, a não ser nas imagens. Elas são sua presença real: uma crença na eficácia e operacionalidade dos signos e ícones é obrigatório senão o monarca se esvazia de toda a sua substância” (KANTOROWICS, 1957 *apud* SANTOS, 2006, p.105).

É nessa crença na eficácia e operacionalidade dos signos e ícones que evocam uma época, tida como fantástica, povoada por princesas e rainhas, reis e nobres, damas e cavalheiros que o Museu Imperial celebra e, como não poderia deixar de ser, constitui, na medida em que cria um espaço fantasioso, sem os conflitos sociais da época, mas cercado pelos ritos e valores do Império. Recria não uma réplica da casa do Imperador, mas, ao contrário, procura ser a exacerbação de alguns de seus elementos. Em outras palavras: “O museu Imperial não é o museu do cotidiano, ele celebra o Império e sua etiqueta. Procura ser uma amostra do que havia de “melhor” no país, conforme a moda daquele tempo” (SANTOS, *op.cit.*, p.98).

Por trás de todo esse culto ao Império e sua etiqueta que são reconstruídos com toda a pompa no Museu Imperial está uma concepção singular de história onde não há distinção entre memória e história, realidade e ilusão, em suma ao que é construído e ao que é real. No Museu Imperial, afirma Santos:

a memória está presente na história e ambas confundem-se. A memória pode ser pensada de uma maneira dinâmica e em constante transformação, em contato permanente com o mundo material de quem é produto e origem, tão inerente ao homem como sua capacidade de viver, pensar e trabalhar (SANTOS, *op.cit.*, p.111).

Disso se conclui que a memória pode, assim, ser pensada como prática. Aqui Santos nos faz perceber um ponto central que é o retorno a origem dos objetos a sua história singular como uma fonte de reconhecimento e constituição da própria memória. Essa parece ser a crítica central da autora ao questionar os limites do museu-narrativa em propiciar a reflexão no visitante e, de certo modo, exaltar a memória como possibilidade de reflexão em que a dúvida esteja presente. No museu-memória, o visitante, ao invés de ser conduzido pela linearidade historiográfica ou processual de uma narrativa, se perde num aprendizado “que exige que seja respeitado o inexplicado e o diferente” (SANTOS, 2006, p.111). A reflexão se dá então em relação direta com o objeto e todo o simbolismo de sua origem, de sua historicidade. Esse parece ser, segundo a autora, o tratamento merecido pelos objetos, isto é, “vê-los e apresentá-los como levando em consideração seu passado, sua historicidade e na medida do possível, remetendo-os a seu lugar de origem, onde sem dúvida serão mais ricos de significado” (SANTOS, 2006, p.81). Enfim, um retorno ao contexto de ação dos objetos.

Seguindo essa proposta a autora cita James Clifford, numa passagem esclarecedora para nós:

Num nível mais íntimo, ao invés de apoderarmo-nos dos objetos apenas como signos culturais e ícones artísticos, podemos voltar a eles, como faz James Fenton, ao *status* que perderam como fetiches – não como espécimes de um “fetichismo” desviante ou exótico, mas como nossos próprios fetiches. Essa tática, necessariamente pessoal, concederia às coisas nas coleções o poder de fixar em vez de simplesmente a capacidade de edificar ou informar. Os artefatos da África e da Oceania poderiam mais uma vez ser objetos *sauvages*, fontes de fascínio com o poder de desconcertar. Vistos em sua resistência a classificação eles poderiam nos fazer lembrar de nossa falta de auto-domínio, dos artificios que empregamos para reunir um mundo a nossa volta (CLIFFORD, 1994 apud SANTOS, 2006, p.81).

Esclarecedora porque toca num ponto central. Clifford em sua crítica da crítica conduz a uma proposta de análise dos objetos muito próxima daquela formulada por Latour. Contudo, se colocássemos um (i) no fetiche proposto por Clifford aumentaríamos talvez a potência da crítica. Pois se Clifford nos diz que estes fetiches podem ser utilizados como espelhos que nos jogam de modo refletido a nossa própria dificuldade em classificá-los e de nos auto-dominar, Latour parece nos dizer que o fe(i)tiche é a própria destruição de uma operação que se deixássemos de fazer não precisaríamos nem “de nossos próprios fetiches”. Porque antes de fixar nossos fetiches-espelho frente ao rosto não nos perguntamos como faz Latour o

por que de não confessar simplesmente que não há nem fetichismo nem antifetichismo, e reconhecer a eficácia singular desses ‘deslocadores de ação’ aos quais nossas vidas estão intimamente ligadas? Porque os modernos estão muito ligados a uma diferença essencial entre fatos e fetiches. A crença não tem por objetivo nem explicar o estado mental dos fetichistas, nem a ingenuidade dos anti-fetichistas. Ela está ligada a algo inteiramente diverso: a distinção do saber e da ilusão, ou antes, a como uma forma de vida prática que não faz essa distinção e uma forma de vida teórica que a mantém (LATOURE, 2002, p.31).

Não precisamos, portanto, de nossos próprios fetiches mais dos fe(i)tiches, pois a operação necessária para termos uma atitude mais criteriosa com os objetos é tratarmos como sinônimos fatos e fetiches (realidade e ilusão, construído e verdadeiro) ou simplesmente seguir a etimologia ambígua destas duas palavras que insistem, simetricamente, uma sobre a nuance inversa da outra:

A palavra “fato” parece remeter à realidade exterior, a palavra “fetiche” às crenças absurdas do sujeito. Todas as duas dissimulam, na profundidade, de suas raízes latinas, o trabalho intenso de construção que permite a verdade dos fatos como a dos espíritos. É essa verdade que precisamos distinguir, sem acreditar, nem nas elucubrações de um sujeito psicológico saturado de devaneios, nem na existência exterior de objetos frios e a-históricos que caíam nos laboratórios [ou nos museus] como do céu. Sem acreditar, tampouco, na crença ingênua. Ao juntar as

duas fontes etimológicas, chamaremos *fe(i)tiches* a firme certeza que permite a prática passar a ação, sem jamais acreditar na diferença entre construção e compilação, imanência e transcendência (LATOURE, 2002, p.45-46).

Com base em Latour poderíamos compreender assim os *fe(i)tiches* ali no Museu Imperial onde a prática da memória se dá na própria ação do objeto quando remetido a sua origem, onde a memória é evocada como prática e as lembranças se confundem com a história. Se o museu-narrativa deslocava o fetiche para dar vazão ao fato, ou seja, retirava a carga simbólica do objeto do palco e o substituíria pela lógica dos fatos históricos e das representações autônomas, o museu-memória parece abolir essas distinções propondo que o visitante aprenda em meio a um espaço onde os objetos estão repletos de afetividade, lembranças, significados e por isso agem, fixam, constituem, deslocando-o para outro mundo onde realidade e ilusão se misturam. O movimento descontínuo da memória acaba por fazer com que os visitantes vejam, como lembra a canção, um museu de grandes novidades ■

## Referências

- BAUDRILLARD, Jean. O sistema marginal: a coleção. In: \_\_\_\_\_. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 93-114.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: *Walter Benjamin: obras escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. p.227-234.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. p.165-196.
- BENNETT, Tony. The formation of the museum; The exhibitionary complex. In: \_\_\_\_\_. *The birth of museums: history, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995. p. 17-108.
- CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio*, n.23, p.69-89, Rio de Janeiro, 1994.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. Os museus e a representação do Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN / DEMU, Col. Museu, Memória e Cidadania, 2007. p. 81-106.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Destination Museum. In: \_\_\_\_\_. *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998. p.131-176
- LATOURE, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos Deuses Fe(i)tiches*. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- POMIAN, Krzysztof. Collections: une typologie historique. In: \_\_\_\_\_. *Des saintes reliques à l'art moderne: Venise-Chicago XIIIe – XXe siècle*. Paris: Éditions Gallimard, 2003. p. 333-353.

SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: IPHAN / DEMU, Col. Museu, Memória e Cidadania, 2006.

SANSI-ROCA, Roger. De armas do fetichismo a patrimônio cultural: as transformações do valor museográfico do Candomblé em Salvador da Bahia no século XX. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Brasília: IPHAN/DEMU, Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007. p.95-112.

STEWART, Susan. Objects of desire. In: \_\_\_\_\_ . *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984. p. 132-170.

SEVERI, Carlo. Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language. *Social Anthropology*, n.10, v.1, p.23-40, 2002.

---

Recebido em 27.12.2011.

Aceito em 20.06.2012.