

# Museus Históricos na França: entre a reflexão histórica e a identidade nacional\*

**Ana Cláudia Fonseca Brefe**

Doutora em História pela UNICAMP

*"Le monde dit moderne est privé de légitimation, de la faculté même de croire en sa légitimité. La conservation de son propre passé et de celui de cultures qui lui furent étrangères ne relève nullement de l'obsession impériale qui motiva la monumentalité de la capitale de Lagides: la mémoire intégrale de l'humanité"*

Jean-François Lyotard

No atual panorama cultural francês, os museus históricos destacam-se como um tema "na moda" e que estimula a reflexão. Vários elementos convergem para essa constatação e o primeiro deles é a polêmica recentemente aberta nos jornais franceses sobre a reabertura das Galerias Históricas do Museu de Versalhes.

Com exceção da "Galeria das Batalhas"<sup>1</sup>, cento e vinte e cinco salas, que reúnem essencialmente pinturas de história, retratos e estátuas dos séculos XVII, XVIII, XIX, bem como um ciclo relativo à Revolução Francesa e ao Império Napoleônico, estão fechadas à visitação pública. Acessível apenas em condições especiais de visita, este vasto "museu de imagens" da história da França é não apenas o tema do momento na imprensa francesa, mas é a pedra de toque do discurso do novo presidente do estabelecimento público de Versalhes, empossado em 1997.

Um ligeiro recuo no tempo e um pouco da história das vicissitudes deste monumento identitário da nação francesa, nos permitirá entender essas reivindicações atuais, bem como introduzir a problemática deste texto.

A imagem de Versalhes, reabilitada a partir do início deste século, confunde-se não apenas com a da monarquia francesa mas é, principalmente,

\* Este texto é resultado de parte da pesquisa desenvolvida durante o programa de doutorado-sanduíche na França, sob os auspícios da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

1. A Galeria das Batalhas é a principal sala do Museu Histórico de Versalhes, concebido e inaugurado por Luís-Felipe em 1837. Esta vasta galeria, composta por telas imensas em que estão representadas todas as grandes batalhas em que a França foi vitoriosa - de Tolbiac, em 496, a Wágran, em 1809 - reúne os principais símbolos fundadores da nacionalidade francesa no século XIX. Episódios paradigmáticos e figuras heróicas narram a história da França através da eleição de alguns marcos da memória, considerados como dignos de serem comemorados. Inúmeros trabalhos dis

cutem a criação do Museu dedicado à "todas as glórias da França". Para uma introdução geral ao tema conferir (Gaehgens 1986).

2. São poupados da fúria museográfica de Luís-Felipe apenas a Galeria dos Espelhos, o quarto de Luís XIV (que recebe uma nova mobília) e algumas salas do "Pequeno Apartamento" do rei.

3. É importante lembrar que o suporte encontrado na reconstrução histórica, não é nem aleatório e nem ocasional. Essa empresa pertence a uma época em que a maior parte das disciplinas e concepções são fortemente influenciadas pelo sentimento da história. Além disso, nunca antes tantos historiadores circundaram o poder e, de fato, a nova geração de historiadores que renova a disciplina histórica, nas primeiras décadas do século XIX, é muito próxima de Luís-Felipe: Michelet, Barante, os irmãos Thierry, além de Guizot et Thiers, que são ministros. Vale lembrar, ainda, que a década de 1830 é marcada pelo florescimento de instituições históricas que irão concretizar as aspirações de uma história eminentemente nacional, que anima os historiadores românticos: 1830, Inspection des monuments historiques; 1833, Société d'histoire de France; 1834, Comité des travaux historiques. A criação das Galerias Históricas de Versalhes

aquela de uma nação gloriosa desde os seus primórdios. Seu compromisso com o poder real, sobretudo depois que Luís XIV transferiu a sede da corte para lá, implicou em seu completo esvaziamento durante a Revolução Francesa, bem como na venda da maior parte de seu mobiliário e obras de arte ao estrangeiro. Depois do período revolucionário, ele foi amplamente restaurado por Napoleão e Luís XVIII, mas é Luís-Felipe que transformou os destinos do castelo, pretendendo assegurar-lhe um futuro glorioso, condizente com seu passado: em 1834 ele inicia um amplo projeto de reformas no edifício, onde foi inaugurado, em 1837, um museu histórico dedicado a "todas as glórias da França". A antiga residência real é praticamente desmontada<sup>2</sup> para ceder espaço ao projeto museográfico que reuniu um conjunto de obras diversas - seis mil pinturas, duas mil esculturas, quinze mil gravuras - provenientes de coleções reais e de quase três mil encomendas feitas a artistas contemporâneos, com o objetivo de completar as lacunas da história francesa. A empresa pretendia ser pedagógica e enciclopédica: todos os grandes homens e os grandes eventos da história franceses, foram evocados.

A abrangência do projeto ressalta o seu forte apelo ideológico: a intenção do rei-cidadão era de restabelecer a reconciliação nacional e de legitimar seu governo, de modo que a narrativa da história da nação francesa, desde suas origens até o reinado de Luís-Felipe, foi representada.<sup>3</sup> A função didática da apresentação é posta em destaque em diferentes frentes: no percurso linear e sistemático através de diferentes épocas que se sucedem sincronicamente; no enquadramento das obras umas ao lado das outras em séries contínuas; na decoração de certas salas que evoca a época representada (como a sala das Cruzadas que recebeu uma decoração neo-gótica).

O Museu Luís-Felipe fez grande sucesso quando foi aberto, mas cerca de cinquenta anos após a sua inauguração, ele se tornou uma instituição completamente fora de moda e seu significado original se perdeu. No seu conjunto, a empresa foi acusada de pouco rigor científico na escolha dos assuntos representados, bem como da presença de imagens absolutamente fantasiosas da história da França. Assim, a partir da virada deste século, iniciou-se uma política de depuração das obras de caráter retrospectivo, das cópias, em proveito de obras contemporâneas dos personagens ou dos fatos que elas ilustram. Paralelamente, no corpo central do castelo, a antiga morada real começou a ser resconstituída a partir de rigorosa pesquisa documental, o que resultou na desmontagem das salas do museu histórico aí instaladas. Essa dupla política, que contribuiu para a ressurreição da residência real e para um considerável crescimento da qualidade artística dos fundos do museu, descaracterizou por completo as Galerias Históricas criadas no século XIX, e desfez sua antiga lógica. Ao mesmo tempo, a imagem de Versalhes passou a se confundir novamente com a do rei-sol, e sua vocação de museu da História da França foi relegada a um segundo plano.

Atualmente, diferentes vozes se levantam, inclusive de renomados historiadores como Le Roy Ladurie et Pierre Chaunu, a favor do pleno e imediato restabelecimento do museu dedicado a "todas as glórias da França". Do lado das instituições oficiais, a *Direction des Musées de France* cobra dos conservadores do museu um programa científico, museográfico e cultural que permita a

reabertura dos espaços fechados ao grande público. O seu antigo caráter pedagógico, fortemente exaltado por Luís-Felipe, aparece como principal justificativa: ele reúne a principal base documental iconográfica da história da França, ou seja, todas as imagens de vulgarização e dos livros escolares têm nas coleções do museu sua principal fonte. Aliado ao seu aparente didatismo, a questão identitária retorna com toda a sua força: no momento em que se caminha a passos largos para a unificação da Europa, a revitalização das Galerias Históricas de Versalhes ofereceria ao grande público - e principalmente ao público francês - a possibilidade de (re)conhecer a história gloriosa da França (*sic*), com direito a todos os seus grandes mitos, heróis e emblemas (Saule 1996).

Partimos deste lugar emblemático, complexo e saturado de história porque, na verdade, ele é a "ponta do iceberg" de um campo de discussão que floresceu a partir do início dos anos 90, no panorama cultural francês: a problemática dos museus históricos. Dois colóquios realizados no final de 1996 procuraram reunir diferentes frentes do debate, pondo em questão esta polimorfa e centenária instituição, cujo compromisso identitário com a memória da nação francesa parece estar novamente em foco. Esses dois eventos demonstram uma preocupação em definir os perfis e precisar as funções do museu histórico frente à sociedade atual, o que pode ser imediatamente percebido no título escolhido para cada um deles: *Des musées d'histoire, pour qui? pour quoi?* (Historial de la Grande Guerre, Péronne, novembro de 1996) e *Quels passés pour quels publics? Les musées d'archéologie et d'histoire* (Musée archéologique de Saint Romain en Gal, Vienne, dezembro de 1996).<sup>4</sup>

Essa vontade de auto-reflexão e a clara inquietude quanto ao público - cativo ou não - dos museus históricos são os dois motores do debate aberto. Nele a instituição é posta à prova em um universo comparativo: em relação à sua própria história, ao campo da disciplina histórica e suas outras práticas atuais, a outros equipamentos culturais, a outros suportes da memória da nação francesa, enfim, frente a museus históricos estrangeiros, recentemente renovados. E, participando deste mesmo movimento reflexivo, o lançamento de um guia dos museus e coleções históricas na França (Joly & Gervereau 1996) enriquece a discussão, pois além de oferecer uma relação quase exaustiva dos museus de história em todo o país, propõe uma tipologia e uma definição da instituição.

O objetivo aqui será de retomar as principais questões discutidas nestes dois colóquios, enxergando-as como uma espécie de resultado de um longo debate anterior, aberto em outras frentes, há alguns anos. Por isto, o percurso que vamos seguir ao longo do texto retraza um histórico da instituição, pondo em destaque seus momentos importantes e seus pontos de inflexão. Vale, ainda, ressaltar que apesar de nos referirmos ao contexto francês, o debate em questão se remete a um quadro geral de inquietações e interrogações sobre o museu histórico, hoje, que atravessa fronteiras.

"Musée des Monuments français": ponto de partida e primeiro modelo

Na França, os museus históricos nascem, efetivamente, com o investimento de Alexandre Lenoir na criação do Musée des Monuments français,

em 1837 está, portanto, absolutamente inserida em sua época.

4. No contexto internacional, vale assinalar que a Associação Internacional de Museus de História realizou, em novembro de 1996, na Haus der Geschichte em Bonn, seu terceiro colóquio internacional, *What is the future of history museums?*, pondo também em debate diferentes questões sobre os museus históricos atualmente, sobretudo do ponto de vista prospectivo.

5. Frédéric Rücker (1913), mostra como o interesse pelo gótico relaciona-se com as primeiras medidas tomadas pela proteção dos monumentos nacionais. Destaca, no entanto, que as fontes deste interesse já podem ser timidamente identificadas a partir de meados do século XVIII, no campo da literatura e do teatro, que retoma temas e heróis do período medieval.

6. É importante assinalar que a noção de museu histórico, tão distinto do museu de artes, de curiosidades, ou das coleções das Academias de Belas-Artes, não era inteiramente nova quando Lenoir organizou o Musée des Monuments français. Existem alguns exemplos anteriores em que já se nota uma abordagem histórica na organização de algumas coleções. Toulouse, por exemplo, inaugura, em 1765, um museu que reúne pinturas que representam a chegada dos celtas e as guerras de religião na região; Arles, em 1780, cria um museu público de antiguidades da cidade. No panorama internacional, o grande modelo de inspiração de Lenoir, ressaltado em seus escritos, é a abadia de Westminster em Londres, onde se vê uma apresentação cronológica de monumentos voltados para a glorificação dos grandes personagens da história britânica. No entanto, "the impact of the Musée des Monuments français was even greater, and it

a partir das obras reunidas no depósito dos "Petits-Augustins", do qual ele foi encarregado durante a Revolução Francesa (Poulot 1996). A iniciativa de Lenoir é inovadora em vários sentidos: na escolha das obras, na sua disposição no espaço e, sobretudo, na sua concepção. Diferentemente do Museu do Louvre cuja perspectiva seria de englobar obras-primas da arte universal dispostas de maneira clássica, ou seja, como nas Academias de Belas-Artes (uma mistura de épocas, gêneros e artistas em um mesmo local de exposição), o Musée des Monuments français abrigou obras até então desprezadas do ponto de vista artístico, bem como propôs um arranjo pouco usual no universo dos museus do final do século XVIII.

A especificidade do Museu de Lenoir está no fato de que ele reuniu, catalogou e deu uma nova destinação às obras e aos monumentos do período medieval da França, provenientes de igrejas, conventos e abadias cujos bens foram confiscados pela Revolução Francesa, em um momento em que a arquitetura e a arte gótica eram consideradas inferiores em relação aos valores estéticos da Antigüidade greco-romana, então, paradigma no mundo das artes e da cultura franceses. Neste aspecto, Lenoir é visto em pé de igualdade com Chateaubriand, sendo considerado responsável pela ressurreição e valorização do "gosto pelo gótico" no século XIX, que florescerá em diferentes ramos das artes, na literatura, na história e na constituição da arqueologia nacional<sup>5</sup>.

A redescoberta do gótico acompanha-se da valorização do passado nacional francês e, portanto, da Idade Média e da monarquia francesa, em distinção aos valores universais e atemporais evocados pelo neo-clássico. Sua empresa caracteriza-se por uma nova concepção de museu: os monumentos foram dispostos em ordem cronológica ou, mais precisamente, histórica<sup>6</sup>. Segundo Lenoir: "C'est aussi en parcourant les monuments qu'il renferme, qu'on peut connaître l'histoire de l'art en France; qu'on peut apprécier les progrès et la décadence, le suivre depuis son origine jusqu'à nos jours. A l'aide de l'ordre chronologique que nous avons suivi dans la classification des monuments de ce Musée, on parcourra, plus rapidement que dans l'histoire, l'intervalle immense qu'il y a d'un siècle à un autre" (Lenoir 1816: 10). A referência ao tempo histórico também estava presente na decoração "de época" que ele realizou em cada sala: "Afin de créer l'ambiance, le conservateur du Musée des Monuments français avait fabriqué, avec des débris de provenances diverses, des monuments factives et pourvu chaque salle d'un décor inspiré de celui de l'époque à laquelle elle était consacrée" (Bazin 1967: 173). Finalmente, para completar sua evocação eminentemente histórica, Lenoir criou uma espécie de "Elysée" (inspirado nos parques e fábricas filosóficas do século XVIII) formado de monumentos consagrados à memória de grandes homens - simples cenotáfios ou mesmo túmulos -, o que remete à idéia de um "Panteão" da França e ressalta a função comemorativa, ou de memorial do museu (Poulot 1986)<sup>7</sup>.

O Musée des Monuments français e sua organização pouco usual para sua época coincide com a elaboração de uma nova história e de uma nova forma de concebê-la<sup>8</sup>, que põe em destaque um passado esquecido até então. Esse "passado redescoberto", que engloba episódios pouco estudados e personagens quase desconhecidos, constitui a base para a elaboração de uma história de caráter nacional que apaixona a nova geração de historiadores

românticos da primeira metade do século XIX, entre eles, Michelet, Thierry, Guizot, citando os mais importantes. Para estes historiadores o museu de Lenoir aparece como uma espécie de "preparação visual" para o estudo destes períodos remotos, sua atmosfera e costumes pitorescos. Para Guizot, Lenoir é o fundador dos estudos históricos, tal como ele será praticado no século XIX; Thierry e Michelet, cujas obras pretendem, respectivamente "pintar" e "ressuscitar" o passado, assinalam que suas deambulações pelas salas do Petits-Agustins influenciaram, de maneira decisiva, seus estudos e sua forma de conceber a história como cronologia, assim como a entender a absoluta relatividade das épocas, dos estilos e das leis que constituem a história. Para Michelet, essa ordem inerente à história, que ele considera como verdadeira e como reflexo da "seqüência das eras", é evidenciada no Musée des Monuments français e pela primeira vez. Desta forma, Lenoir é considerado como o primeiro grande historiador a tentar fazer uma reconstituição de aspectos múltiplos do passado, conferindo-lhe materialidade (Haskell, 1993; Vidler 1995).

A empresa de Lenoir, do ponto de vista da classificação e ordenação de monumentos - e, neste caso, também inovadora - assinala a aparição, ainda tímida, da idéia de monumento histórico, até então considerado uma categoria artística voltada à homenagem e à lembrança.<sup>9</sup> Sua ação vai no sentido de compor uma verdadeira história monumental da monarquia francesa, que funciona como principal antídoto ao iconoclasmo revolucionário. Se o caráter comemorativo dos monumentos está presente é, contudo, o seu valor histórico que é posto em destaque, enquanto elemento de uma "rememoração intencional"<sup>10</sup>. Este aspecto justifica o seu sucesso póstumo entre os historiadores da geração de 1830-1840, que fixaram sua "lição cronológica da história" através dos monumentos, bem como explica a influência de seu modelo na criação de outras instituições posteriores, como o Museu de Cluny em que o valor histórico do monumento triunfa. Importante assinalar que a escolha dos "objetos" por seu valor histórico e rememorativo já enuncia a especificidade das coleções dos museus de história: os objetos que ele conserva são vistos, sobretudo, como testemunhos do passado, tendo menor valor seu aspecto estético (fundamental no caso dos museus de arte como o Louvre)

A filiação entre o Musée des Monuments français e Cluny é certa, mas o programa de Alexandre du Sommerard é distinto daquele de Lenoir, bem como os objetos que cada um deles coleciona. Este último, segundo uma lógica sincrônica, acumulou monumentos e fragmentos arquitetônicos dispostos na ordem evolutiva das eras; Sommerard, preocupado em ressuscitar o caráter singular da época representada e, portanto, numa perspectiva diacrônica, reuniu objetos preciosos ou utilitários e mobiliário a fim de reconstruir, através do conjunto de objetos - tais como indícios -, a ambiência de uma época. A passagem de um ao outro explica-se "par la coupure entre deux 'épistemes', et la structure de l'histoire romantique, attachée à une reconstitution mythique du 'vécu' d'une époque" (Poulot 1986: 522). Todavia, ambos estavam inteiramente preocupados em representar a história tal como ela realmente aconteceu, através da exposição ordenada de objetos entendidos como testemunhos do passado.

Finalmente, é importante notar que a iniciativa de Lenoir não apenas inseriu, definitivamente, a noção de tempo na esfera do museu (mesmo os museus

is hardly an exaggeration to suggest that as an evocation of a vanished world the ruins of Rome had at last found a rival in the redesigned rooms of the Petits Augustins" (Haskell 1993: 248). Outra inspiração de Lenoir é, sem dúvida, a galleria progressiva, presente principalmente na Itália do século XVIII, cuja idéia básica, herdeira da obra do historiador da arte renascentista, Giorgio Vasari, é a disposição dos quadros em uma ordem que procura assinalar o desenvolvimento progressivo da pintura, desde a Grécia até os dias atuais, com fins essencialmente pedagógicos. Segundo Roland Recht a exposição de obras no museu estará, então, destinada a encarnar a lição da história (Recht 1989).

7. Essa função de Panteão de grandes homens também tem sua origem na Renascença, no "Museum Jovianum". Por volta de 1520, o bispo Paolo Giovio reuniu, na sua residência em Como (Itália), duzentos e oitenta retratos repartidos em quatro categorias (poetas e sábios já falecidos; poetas e sábios vivos; artistas, líderes políticos, incluindo aí comandantes militares, homens de estado, papas e reis). Esta tipo de museu encontrou grande popularidade entre os nobres e poderosos colecionadores, nos séculos XVI e XVII e, inclusive, "even more important in keeping

alive the idea if this type of historical collection were the books of engravings of portraits that appeared in Florence (1551), Paris (1552), and Basel (1557)" (Alexander: 79). A idéia de museu como Panteão de grandes homens merece, no entanto, um estudo a parte que será feito em outra ocasião.

8. François Hartog, no artigo "Temps et Histoire. Comment écrire l'histoire de France?", faz um estudo sobre os regimes de historicidade a partir do corte radical estabelecido pela Revolução Francesa na noção de tempo. A história *magistra vitae*, espécie de tirania do passado manifesta na exaltação de figuras e acontecimentos paradigmáticos, não é mais capaz de explicar a ordem do mundo, de modo que "l'exemplaire liait le passé au futur, à travers la figure du modèle à imiter. Avec le régime moderne, l'exemplaire, comme tel, disparaît pour faire place à ce qui ne se répète pas. Le passé est par principe dépassé". A história torna-se, então o eixo organizador da vida, passando-se a uma história no plural, entendida como processo em que os acontecimentos vêm não apenas no tempo, mas sobretudo através dele (Hartog 1995: 1222).

9. Sobre esse tema vale a pena conferir o texto de Dominique Poulot "Naissance du monument historique" (1985).

de arte, a partir de então, serão organizados segundo uma perspectiva temporal), mas as duas funções que determina como centrais para o seu museu constituirão os dois aspectos básicos do museu no século XIX. Segundo suas próprias palavras: "Un Musée doit (...) avoir deux points de vue dans son institution: vue politique, et vue d'instruction publique; dans la vue politique, il doit être établi avec assez de splendeur et de magnificence pour parler à tous les yeux, et appeler des quatre coins du monde les curieux, qui se ferait un devoir d'ouvrir leurs trésors pour les verser chez un peuple ami des arts. Pris dans la vue d'instruction, il doit renfermer tout ce que les arts et les sciences réunis peuvent offrir à l'enseignement public" (Lenoir 1810: 36).

Papel pedagógico ou função política? Museu como templo da Nação

O papel pedagógico do museu já estava presente na exposição das coleções das academias, no século XVIII, mas esta função é exacerbada (não apenas em relação ao Musée des Monuments français, mas também aparece como central no discurso relativo ao museu do Louvre), tornando-se primordial durante o século XIX. A inflexão a ser notada, a partir daí, diz respeito à noção de público que, até então, remetia a um meio erudito e cultivado que tinha acesso às obras da academia. Com a Revolução Francesa essa noção adquire um caráter alargado e, portanto, o museu é visto como um centro difusor de conhecimento para todo e qualquer cidadão. Sensível a este aspecto, bem como à elaboração, cada vez mais precisa, da idéia de *nacional*, a empresa de Lenoir já anuncia a relação estreita entre poder político e museu que, rapidamente, torna-se um meio privilegiado para legitimar os estados nacionais em gestação. Enquanto depositário de tudo aquilo que, de alguma forma, refere-se à nação, o museu desponta como uma instituição destinada a criar um consenso social, o que explica a importância política que ele adquire. O museu torna-se um "negócio nacional", pois, enquanto guardião da herança material do passado, passa a ser visto como monumento nacional, por excelência. "Institutions créées par les temps nouveaux pour donner à l'homme une conscience meilleure de soi, les musées vont ouvrir toutes grandes portes à l'histoire qui va s'y engouffrer. Les chefs d'États, les gouvernements vont se servir de ce moyen pour modeler l'âme des citoyens, et le musée d'histoire sera lié étroitement à la politique pendant tout le cours du XIXe siècle" (Bazin 1967: 225).

Não apenas na França, mas em toda a Europa, são criados museus voltados para a representação de uma história nacional que justifique a unidade de cada nação. Assim, a escolha dos objetos expostos, bem como do lugar ideal para abrigar as coleções não é aleatória, mas pretendem ser a encarnação da memória nacional. Como explica Francis Haskell (1993), essa memória tem um valor diferente de acordo com o contexto nacional, mas ela é sempre o fio condutor deste tipo de museu do século XIX. Três instituições podem ser citadas como exemplo desta abordagem cujo viés é a memória nacional.

A primeira é o Templo de Sibila em Varsóvia, aberto em 1801 após o desmembramento da Polônia, podendo ser considerado mais como relicário do que como museu propriamente dito. Seu propósito era produzir uma visão coerente da história, de tal modo que os objetos diversos reunidos no mesmo

edifício fossem lidos como uma espécie de prova tangível de que houve um grande reino da Polônia. Outro exemplo a assinalar é o Museu de Versalhes, fundado em 1837 que, como ressaltamos no início deste texto, pretendia ser um extenso e exaustivo panorama da história francesa desde os seus primórdios, exaltando a idéia de unidade nacional na comprovação de um passado comum. A terceira instituição é o Germanische Nationalmuseum, criado em Nurembergue em 1853 e, certamente, o maior deste gênero na Europa, também procurou reunir elementos para o forjamento do passado nacional, principalmente através de uma atividade erudita preocupada em compor o repertório das fontes da história, literatura e arte alemãs, desde 1650. No caso polonês, o museu aparece como lugar capaz de manter viva a memória da nação desfeita. Em Versalhes, por sua vez, o objetivo era transformar - ou mesmo apagar - a memória associada a um dos edifícios mais celebrados da França, através da produção de um novo imaginário reconciliador. Finalmente, o museu de Nurembergue intencionava produzir a história de uma nação que nunca existiu (Haskell 1993).

Os exemplos destes tipos de museus, cujas coleções são postas a serviço das identidades nacionais em formação, poderiam ser multiplicados na Europa do século XIX. Naquele momento, a instituição difunde-se nas grandes cidades e mesmo em pequenos centros da província, bem como se democratiza entre diferentes camadas da sociedade. Pomian (1994) fala de uma "rede de museus europeus", cujas experiências intercambiáveis permitiram a circulação de novas idéias, ao mesmo tempo que criaram rivalidades entre os estados. Em todos os casos, seu papel de legitimador de um dado contexto nacional é incontestável.

Na França há uma explosão da instituição museal e sua difusão entre outras camadas sociais, de modo que "il se trouve au centre des préoccupations des maires et donne aux grandes municipalités, surtout dans les grandes villes, l'occasion de mener une politique de prestige, en faisant construire des palais d'arts ou en finançant l'acquisition des oeuvres" (*ib.*: 357). Neste quadro, podemos assinalar a participação ativa das sociedades eruditas que florescem durante todo o século XIX sendo, elas mesmas, responsáveis pela criação de vários museus - especialmente de arqueologia e história - e pelo enriquecimento de coleções de instituições já existentes. Pólos de reunião de membros de diferentes camadas sociais, as sociedades eruditas delineiam um novo tipo de sociabilidade letrada típica do século XIX, cujo principal objetivo é conhecer as especificidades regionais ou locais e explicá-las como parte integrante do contexto da grandeza da nação<sup>11</sup>. A diversidade das coleções dos museus criados pelas sociedades eruditas é sua característica básica: objetos de arte, de história, de história natural, de arqueologia, de etnografia são reunidos porque cada um deles, a seu modo, é tido como elemento capaz de representar a identidade local ou regional. A composição de uma galeria de grandes homens faz parte do mesmo ponto de vista, já que reunir uma coleção de caráter local demonstra um desejo de representar e de narrar a história, seja de uma cidade, seja de uma província em sua singularidade no conjunto da nação.

Numa realidade que, de resto, é européia, constata-se que cada museu torna-se "un lieu où la nation se célèbre elle-même en portant non sur des autels, mas sur des cimaises et dans des vitrines, les images et les reliques des

10. "Rememoração intencional" no sentido definido por Alois Riegl, no *Le culte moderne des monuments* (1984), em que ele define, essencialmente, três classes de monumentos: os intencionais (ou comemorativos), os históricos e os antigos. No caso da França pós Revolução Francesa, os estabelecimentos com valor histórico e aqueles comemorativos se misturam em um mesmo interesse histórico e patriótico. Assim, em todo monumento utilizado para "escrever" a história, a função de rememoração é predominante. O Musée des Monuments français é um testemunho desta mistura de valores.

11. "Les fondations de l'État sont en effet relayées dans les années quarante du XIXe siècle par les sociétés savantes, les sociétés d'antiquaires et les sociétés des amis des arts qui sont d'abord des clubs de fréquentation pour des gens de bonne compagnie" (Poulot 1983 : 225). Além de Poulot existem outros autores que tratam das sociedades eruditas e sua participação na criação dos museus de província na França, tais como: Marot (1975), Bergasse (1992), Chaline (1995).

12. Krzysztof Pomian (1993), em um sentido mais amplo que Poulot, propõe uma análise da história dos museus franceses através de três gerações. As datações coincidem entre os dois autores; a diferença é que Poulot aborda essencialmente os museus de caráter histórico e Pomian todos os museus franceses criados depois da Revolução francesa.

individus, des groupes ou des institutions auxquels les instances qui la représentent reconnaissent des mérites exceptionnels. Un lieu où elle réaffirme sa foi dans son avenir, qui doit recevoir en bon état les objets qu'on conserve, restaure et expose, et en ce sens, dans son immortalité. Mais, qu'il s'agisse des musées d'ethnographie censés rendre visible l'identité d'un peuple, des musées d'archéologie (...), des musées d'histoire surtout et des musées militaires, au cours des années fiévreuses d'avant la Première Guerre mondiale, des nombreux musées, dans différents pays, deviennent ouvertement des véhicules de l'idéologie nationale, voire d'un nationalisme agressif" (Pomian 1994: 361).

Portanto, é pertinente dizer que a maior parte dos museus de história ou aqueles de caráter pluridisciplinar (tais como os museus de província franceses) se engajam nas vias do nacionalismo ou do regionalismo, segundo o domínio geográfico que tratam. Esse enfoque nacional ou regional implica em um mau conhecimento dos aspectos globais da sociedade, bem como num privilégio das formas técnicas, artísticas e do valor memorial dos objetos, em detrimento de sua significação econômica, social e cultural. O que está em jogo não é o todo do meio social, mas o grande acontecimento, as personalidades, o edifício representativo e, neste caso, "il tait le paysan, cet homme dont le labeur a tant contribué à faire construire le palais, cet homme de haute culture, lui aussi" (Rivière 1973: 306). Essa realidade, todavia, começa a se transformar nas últimas décadas do século XIX, como veremos a seguir.

"Museu ao ar livre" ou o germe de um novo museu

Dominique Poulot (1996) fala de três momentos principais dos museus históricos, nos dois últimos séculos. O primeiro seria aquele que coincide com a criação do Musée des Monuments français e com a primeira geração do historiadores românticos, de 1820-1830, quando a noção de história invade a instituição museal, impondo-lhe uma nova ordem temporal, bem como alargando o estatuto de objeto digno de ser colecionado. A partir dos anos 50 do século XIX, abre-se uma nova fase dos museus em geral e dos museus históricos em particular: tal como mostramos acima, eles se tornam "templos de culto da Nação". No entanto, este é o momento das exposições universais, em que novos tipos de objetos são oferecidos ao público através de uma nova estética de apresentação (mercadorias na vitrine), que influencia diretamente a forma e o conteúdo das coleções museais. Além disto, as exposições universais e os museus têm em comum uma mesma preocupação didática, ou seja, promover o progresso nas artes e técnicas e formar a classe trabalhadora para que ela contribua de maneira eficaz ao desenvolvimento da indústria. Segundo Krzysztof Pomian<sup>12</sup>, neste segundo momento, há uma expansão da instituição e a abrangência de outros domínios: museus de pré-história, de etnografia e da indústria.

Se, em um certo sentido, estes museus contrastam-se com aqueles do período anterior, saídos da Revolução e essencialmente voltados para o domínio das artes e antigüidades nacionais, eles, por outro lado, também integram o ponto de vista histórico, mostrando não o aspecto invariante, mas o mutante das sociedades. É importante salientar que apesar da aproximação entre as



exposições universais e os museus, em seu caráter pedagógico, o objetivo dos museus é distinto: "créer des conservatoires pour construire les mémoires industrielles, des collections d'ethnographie non européennes pour les étudier et les présenter, des collections d'ethnographie régionale plus tardivement pour sauvegarder des cultures régionales dont certains aspects disparaissent" (Vaillant 1993 : 21). Os museus tendem, então, a abranger todas as produções da praxis, de maneira que, para além das terminologias distintas que adquirem a partir das coleções que acumulam, eles pretendem afirmar identidades econômicas ou territoriais, ou ambas em conjunto.

Como dissemos acima, no século XIX, há uma circulação de idéias e de práticas no que diz respeito aos museus europeus e, neste caso, o interesse por objetos e pela memória de outras camadas da população, em contraste a uma cultura erudita, faz parte de um contexto europeu, onde certos conceitos e certas experiências fazem eco e pouco a pouco repercutem. Jean Clair (1976) nota que "contre les tenants d'une culture savante, soucieux de refermer le musée sur les chef-d'oeuvres artistiques ou sur les témoins scientifiques les plus accomplis d'une civilisation, vont s'affirmer les tenants d'une culture populaire, anxieux d'ouvrir au contraire le musée aux artefacts, si humbles soient-ils, de la vie quotidienne des classes les plus défavorisées, paysans et manouvriers. Cette culture populaire sera baptisée folk-lore (savoir du peuple) par l'Anglais John Thoms en 1846" (*ib.*: 434). Esse interesse pela cultura e pelas tradições das camadas populares, vem paralelamente ao desenvolvimento do capitalismo industrial que, impondo um novo ritmo de vida, sobretudo à classe trabalhadora, faz cair em desuso as tradições, as crenças e os utensílios dos antigos ofícios manuais<sup>13</sup>. Começam, então, a ser criados museus de folclore que, na França, serão denominados, mais tarde, de museus de arte e tradições populares.

Este tipo de instituíno teve um desenvolvimento precoce e amplo no países escandinavos (Clair 1976; Desvallés 1992; Poulot 1996), a partir de 1873, com a fundação do "Nordiska Museet", em Stockholm. Seu idealizador, o sueco Artur Hazelius, criou não apenas um novo conceito de museu mas uma nova museografia: o museu ao ar livre, em oposição ao museu encerrado em um edifício. A idéia básica, fundada em uma ampla abrangência da civilização nórdica (dos Alpes à Lapônia), é preservar os costumes, as tradições, o modo de vida e de trabalho das sociedades rurais, em franco desaparecimento, em fins do século XIX. Disposto em um grande parque natural - parque Skansen - inaugurado em 1891, este museu ofereceu um tipo de exposição museal absolutamente inédito: "divers genres de bâtisses rurales, une église ancienne, des fermes, des moulins, des ateliers, disséminés au milieu d'un parc botanique et zoologique. Dans les divers bâtiments, les intérieurs sont reconstitués avec leur mobilier d'origine, et des gardiens en costume local ressuscitent les anciens métiers, car la fonction d'un tel musée est aussi de prolonger la fabrication d'objets populaires menacés par la civilisation industrielle" (Clair 1976 : 435).

Chamados de "microcosmos de seus países", esse modelo será copiado por vários outros países, como Noruega, Dinamarca, Finlândia, Rússia, Holanda e Alemanha<sup>14</sup>. Se, por um lado, seu caráter voltado à cultura e tradições locais os fez instrumentos privilegiados de identificação cultural para uma dada etnia ou nação, de outro, ele desencadeou uma visão ultranacionalista e mesmo

13. Sobre este tema a melhor referência é o texto "O Narrador", de Walter Benjamin.

14. Michael Wallace destaca os paralelos entre essas novas instituições européias e algumas experiências norte-americanas, tal como Greenfield Village, criada por Henry Ford cuja inspiração parece vir do museu ao ar livre sueco. Segundo este autor, tal como o Nordiska Museet, a iniciativa de Ford, como outras de mesmo tipo nos Estados Unidos, são resultado da nova ordem introduzida pela produção em larga escala mecanizada, pelas novas relações de trabalho e pelo conflito de classes. Neste contexto, estes museus, geralmente organizados por aristocratas e profissionais, "set out to preserve and celebrate fast disappearing craft and rural traditions. What they commemorated, and in some degree fabricated, was the life of 'the folk', visualized as a harmonious population of peasants and craft workers" (1981 : 72). No caso da experiência conduzida por Ford, o autor critica a produção de uma imagem de uma sociedade pré-capitalista utópica, onde não há lugar para o conflito e a vida reina em perfeita harmonia. Neste sentido, cria-se uma nostalgia do passado que é vivido como perda.

Terry MacLean (1996), no colóquio em Vienne, mostrou que a expe-

niência do museus ao ar livre sueco, também repercutiu no Canadá, quase um século depois, na criação de um dos maiores sítios históricos e museus ao ar livre do mundo, o Louisbourg (1996)

15. A noção de 'museus de sociedade', que passou a ser usada nos anos 90, refere-se aos museu cuja coleções são compostas de objetos ou documentos testemunhos da evolução do homem e da sociedade, isto é coleções voltadas para a cultura material. Neste sentido, eles englobam diversas instituições: museus de história, de artes e tradições populares, de etnografia, de indústria, ecomuseus, museus ao ar livre, ou correspondem aos departamentos de museus de vocação ampla de arte e história, arqueologia e história natural (tal como alguns museus de província). São, portanto, museus ligados às ciências humanas e à reflexão aberta por cada uma das disciplinas que as compõem. Assim, "depuis deux siècles ces démarches scientifiques permettent de les identifier par rapport aux musées d'art pour lesquels les choix de collections se font sur des critères esthétiques, et par rapport aux musées de sciences naturelles fondés sur la recherche en biologie, zoologie, paléontologie, géologie, etc..." (Vaillant 1993 : 16).

xenofóbica, tal como aconteceu com os Heimatmuseen que se multiplicaram na Alemanha sob o regime nacional-socialista. Criados para "exalter le sang, la terre et la race: musées régionaux, musées de la petite patrie, musées-microcosmes, mettant en valeur la richesse d'une région, l'ancienneté d'une industrie, le génie d'un homme local; ils sont destinés à marquer l'attachement, et à le confirmer, à la grande patrie, au sol national" (*ib.*: 436)

Os desdobramentos do conceito de museu em pleno ar são, todavia, múltiplos e duradouros: Georges Henri Rivière, que revoluciona a museologia francesa nos anos 60 com a noção e a criação dos ecomuseus, também é diretamente influenciado pela experiência sueca, mas seu conceito irá muito além.

Entre tempos, no vácuo das ideologias ultranacionalistas que florescem na primeira metade deste século, os museus históricos, se tornam poderosos instrumentos de representação e publicidade dos governos totalitários. O melhor exemplo deste tipo de utilização ideológica da instituição é o Museu de História Alemã, criado na Berlin Leste. Quando foi inaugurado, em 1952, ele tinha por função principal apresentar "l'histoire allemande depuis ses origines jusqu'à l'édification du socialisme dans la République démocratique allemande. A cet égard, le facteur de progrès que les travailleurs constituent dans le processus historique est au centre de tous les travaux du musée" (Materna 1978: 88). Afirmando sua preocupação em mostrar a dinâmica dialética da história, esse museu propunha uma releitura do passado alemão através das lentes marxistas, o que demonstra seu absoluto engajamento ao poder vigente. Sob este ponto de vista, o museu histórico aparece - tal como no século XIX - como um museu político, cuja função de legitimação é posta no centro de suas preocupações.

### Ecomuseus: os primórdios de uma nova museologia

Nos anos 50 e 60, assiste-se à multiplicação dos museus históricos em todo mundo e, segundo Dominique Poulot (1996), esse fenômeno relaciona-se às reflexões no campo das ciências humanas e, principalmente, a uma aproximação, cada vez mais estreita, com a sociedade em que está inserido. A conceituação e a criação do primeiro ecomuseu, neste momento, é fundamental para o futuro dos museus chamados "de sociedade"<sup>15</sup>, principalmente no sentido de sua abertura ao meio social.

Definido como museu do espaço e do tempo, o ecomuseu pretende "présenter à la fois les variations de divers lieux en un même temps selon une perspective synchronique, et les variations d'un même lieu à travers les différents temps selon une perspective diachronique" (Clair 1976: 437). Mas sua inovação vai ainda mais longe, pois além de afirmar a importância de uma análise conjunta das duas dimensões da existência humana - ou seja, temporal e espacial - sua idéia de espaço, ou de território, não se refere apenas a território geográfico, mas diz respeito à "totalité de l'environnement où un comportement humain se déploie" (Laurent 1985: 233). Neste sentido, os ecomuseus estão voltados para a pesquisa, conservação, apresentação e entendimento de um território, de um conjunto coerente de elementos naturais e culturais representativos de um meio de vida e de trabalho. Ele exprime as relações entre o homem e a natureza desdobradas no tempo e no espaço e, por isto, os elementos que ele reúne - de

interesse científico e cultural inquestionável - são representativos do patrimônio da comunidade ao qual ele se relaciona. Finalmente, seu funcionamento se faz com a participação da população e, portanto, ele é "un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son intimité" (Rivière 1980: 443).

Outro dado fundamental a ser lembrado quanto à transformação e evolução dos museus, a partir de meados deste século, é a criação do ICOM (International Council of Museums), em 1947. Essa cinquentenária instituição<sup>16</sup> passou, então, a desempenhar um papel importante no desenvolvimento da museologia: "des confrontations d'expériences des différents pays, les responsables de musées vont pouvoir constater précisément la relation étroite, même si elle n'est pas toujours apparente entre musées et sociétés" (Vaillant 1993: 27).

É no seio do ICOM que o movimento por uma nova museologia aparece e se desdobra, acreditando na possibilidade de interação estreita do museu e da sociedade e mesmo de intervenção direta, usando como utensílio de análise e de ação a interdisciplinaridade. Assim, "dans le sillage des sciences humaines, de la nouvelle histoire c'est la *"connaissance globale et qualitative des rapports de l'homme et de son milieu"* qui est proposé comme but au musée" (ib.: 28).

Entretanto, as bases desta nova museologia, essencialmente preocupada com a ação do museu no meio social, foram postas no início da década de 70. Entre os novos encaminhamentos tem destaque aquele proposto por Duncan Cameron, consultor de museologia para os Estados Unidos e Canadá, quando da nona conferência do ICOM, em 1971. Numa intervenção com título emblemático, "Museu: templo ou fórum", ele faz uma análise crítica da instituição museal, a partir de alguns exemplos norte-americanos e canadenses que demonstram sua indefinição, teórica e prática. Para Cameron, naquele momento, os museus estariam em plena "crise de identidade", não sabendo nem o que são e, mais grave, qual seria o seu papel social. Segundo o autor, a origem desta crise é histórica, pois ela está na base da criação das coleções públicas: as coleções receberam um estatuto público, no sentido de uma acessibilidade universal, mas os objetos que as compõem, bem como os especialistas que se encarregaram delas fazem parte de uma elite familiarizada com os discursos específicos e suas disciplinas científicas. "On peut ainsi dire que les collectionneurs privés ont été remplacés par un club exclusif et privé, composé uniquement de conservateurs. De cette façon, le public se voyait encore offrir des collections privées, avec toutefois un nouveau nom sur la porte, celui de musée" (Cameron 1971: 85).

É neste sentido que Cameron fala de museu como um templo, em que as classes sociais no poder acumulam e expõem objetos que lhes parecem significativos e representativos de seus próprios valores, mas que são tomados como valores de todos. Assim, em detrimento de um discurso que historicamente enfatiza o seu papel pedagógico, em suas práticas, o museu parece estar "beaucoup plus près de l'église que de l'école" (ib.: 85). Sem descartar seu papel

16. O cinquentenário do ICOM foi comemorado em novembro de 1997 no Louvre, mesmo local onde ele foi fundado há cinquenta anos. Os discursos em homenagem aos fundadores da instituição reforçam a manutenção das funções do museu, fixadas em 1947, eminentemente, voltadas para sua inserção social. Cf.: *Nouvelles de l'ICOM - Lettre du Conseil International des Musées - Spécial 50e anniversaire, n° spécial* (Able 1996, Perot 1996, Ghose 1996)

de templo, o autor preconiza a necessidade de uma reforma da instituição no sentido de sua melhor interação ao meio a que pertence e, portanto, trata-se de redefinir seu verdadeiro papel, ou seja, enfatizar sua *função social*. Todas as discussões que vêm em seguida enfatizam, mais e mais, essa inserção do museu no universo social, de modo que, atualmente, nenhum discurso voltado à instituição e suas funções ignora esse dado, vindo nele um *a priori*.

Mesmo se realizações efetivas não aconteceram imediatamente, ainda na década de 70, os museus, entre eles o museu de história, se redefinem no campo da interdisciplinaridade. Observando os avanços de Clio e suas aberturas em direção a outras áreas, é Rivière que teoriza sobre uma *nova forma de museu de história*: “un musée d’histoire globale qui peut s’appuyer sur les disciplines auxiliaires de l’histoire, comme la démographie, la géographie, l’archéologie, le déchiffrement et l’interprétation des textes, l’analyse des traditions orales et de l’iconographie, la technologie, l’étude des phénomènes sociaux et culturels; il serait naturellement ouvert aux sciences de la nature, à l’écologie et à l’ethnologie; son programme envisagerait les conditions préhumaines géologiques et climatologiques du pays ou du site présenté, pour déboucher sur les problèmes et les perspectives du présent à travers une succession de périodes à contenus complexes. Le musée d’histoire a ses variantes nationales, régionales et locales, ses formes monographiques attachées à un site, à un mouvement, à une personne, à un sujet technico-économique, social ou culturel, enfin un événement. Il fait appel à la plupart des disciplines de musée et tend à devenir un musée interdisciplinaire” (apud, Vaillant 1993: 29).

Essa definição de Rivière tem como mérito mostrar a abertura da museologia à interdisciplinaridade e, esta última, como meio mais eficaz de abrangência do universo social em seus mais diferentes matizes. Ele foi o primeiro a estabelecer uma ligação entre os equipamentos culturais - como os museus - e as disciplinas científicas, relacionadas a suas áreas de interesse, indicando, no entanto, que “cette nouvelle approche n’a pas réduit les musées à la froide expression d’une discipline abstraite. Ils sont devenus des lieux où différentes disciplines se croisent pour satisfaire une demande culturelle diversifiée. De ce fait l’interdisciplinarité a été l’un des fondements des musées dont l’appellation ‘musée d’histoire’ ou ‘musée d’ethnologie’ rend mal compte” (Hubert 1992: 93).

Enquanto lugar de entrecruzamento de olhares e de pontos de vista diversos das ciências humanas, os museus pretendem ser, a partir deste momento, uma espécie de ponto nodal em que as sociedades possam compreender a si mesmas, bem como suas ininterruptas transformações. Esse movimento no sentido de uma adequação cada vez maior às demandas sociais, pode ser notado pela multiplicação de terminologias que os museus ligados às ciências humanas viveram nos últimos anos na França: de etnologia, de história, de artes e tradições populares, de identidade, de vocação antropológica, enfim de sociedade. Mais do que uma relação estreita ou uma ação guiada por uma disciplina de base, essa diversidade de nomenclaturas demonstra, de um lado, a evolução das disciplinas científicas no sentido de cruzarem experiências distintas, na tentativa de sugerir respostas à multiplicidade de questões que lhe são postas. De outro, todavia, ela assinala uma dificuldade de absorver a definição proposta por

Rivière por sua amplitude e, na prática, uma impossibilidade de agir em todas as perspectivas que ele sugere.

Apesar da abertura à interdisciplinaridade e um direcionamento efetivo em relação ao universo social, a conceitualização de Rivière parece ter embaralhado as fronteiras entre os museus relacionados às ciências humanas na França, nos últimos 20 anos. A definição do que é um museu histórico aparece, então, como uma das preocupações atuais entre os temas tratados nos colóquios e, sobretudo, na introdução do Guia dos museus de história franceses (Joly & Gervereau 1996).

Por uma definição de museu de história

Ao apresentar o Guia dos museus de história, a diretora dos Museus de França, assinala que, nos últimos 15 anos, mais de 150 instituições nomeadas “museu de história” foram criadas no país. Esse fenômeno faz parte de um mesmo “gosto pela história” por parte do público, que pode ser notado pelo interesse crescente pelo tema no mercado editorial e de multimídias e especialmente no turismo cultural.<sup>17</sup> Forma de lazer e distração ou busca de memória e identidade, a porta-voz da Direction de Musées de France opta pela segunda alternativa, entendendo a multiplicação dos museus de história como parte dessa busca, levando-se em conta que através “les thématiques qu’ils privilégient et les objets qu’ils choisissent de conserver et de présenter au public, les musées d’histoire témoignent des interrogations et des aspirations, des contradictions et des valeurs collectives. Ils sont un miroir que les communautés humaines se tendent à elles-mêmes et un reflet du visage qu’elles souhaitent présenter aux autres” (Joly & Gervereau 1996: 7).

Definição ainda pouco clara para uma instituição que, de resto, tem contornos fluidos, como demonstra o inventário nacional, realizado para o Guia, em que as disparidades entre os diversos estabelecimentos listados (oitocentos) são mais marcantes que seus pontos em comum. Na tentativa de delinear um perfil, a primeira estratégia escolhida foi tentar defini-los pela sua negativa, ou seja, por tudo *aquilo que não são*. Assim, mesmo se *grosso modo* eles podem ser entendidos como lugares onde se reúnem objetos que põem em evidência questões históricas, mais do que estéticas, eles não se definem em relação ao ofício do historiador ou à disciplina histórica e seu discurso, nem pela especificidade de suas coleções que, em geral, são múltiplas e heterogêneas - pinturas históricas, bustos de personagens importantes, coleções de arqueologia e etnologia locais (tal como ainda se vê em alguns museus de província), autógrafos, documentos históricos, armas, louças, vestimenta e mobiliário de época, etc.

O primeiro critério de seleção do Guia se faz em termos dos temas e assuntos privilegiados pelas instituições inventariadas, que permitem traçar uma tipologia a partir da forma que representam a história: factual, biográfica ou local. Assim, são reunidos museus consagrados a um evento ou a um período histórico; museus biográficos voltados à exaltação da memória de um grande homem; museus de história local (referentes à uma cidade, vilarejo, região histórica ou natural), ou ainda representativos da história de um grupo, instituição,

17. Tentando entender qual o lugar ocupado pelos museus de história ao lado de outros “equipamentos históricos” atuais - grandes biografias, espetáculos e filmes históricos, as grandes comemorações, o ensino da história - neste “gosto pelo histórico”, o tema da primeira jornada de debates no colóquio de Péronne foi justamente “Le marché de l’histoire”.

ou comunidade social. Nesta perspectiva, foram englobados todos os museus que, a despeito da utilização de um método histórico rigoroso, evocassem eventos tratados com um mínimo de abordagem histórica.

Os museus de história local, ou *museus de território*, são os mais numerosos na França, pois cada pequena comunidade parece ter a preocupação de reunir peças relativas ao seu passado. São “conservatórios polifônicos”, onde a arqueologia, a geografia, a geologia, a arte, as lembranças de homens célebres, a história militar ou industrial e, algumas vezes, as tradições populares, encontram-se todos reunidos. “Cabinets de curiosités, ils sont des documents d’histoire sans lien historique” (*ib.*: 27).

Nos *museus temáticos*, ou seja, voltados para a representação da história de um grupo social ou de uma instituição os objetos são, quase sempre, valorizados em detrimento da explicação histórica que poderia ser desencadeada a partir deles. São conservatórios de objetos, mas raramente sugerem uma problemática histórica ou uma visão crítica e, portanto, museu confunde-se com relicário. Este é também o caso da maior parte dos *museus de períodos históricos ou de eventos*, em que o aspecto comemorativo suplanta o delimitante de uma abordagem crítica do passado: Funcionam, igualmente, como templos profanos de culto da memória. Mas, segundo os autores, a função do museu de história, não é comemorativa, mas explicativa, de modo que o objeto, entendido como testemunho do passado, deve ser desinvestido de seu papel de relíquia e valorizado enquanto documento capaz de se desdobrar em interpretações possíveis do passado. É preciso, portanto, “séparer les lieux du souvenir et les monuments symboliques - indispensables à la mémoire collective - des lieux d’histoire” (*ib.*: 29).

Finalmente, os *museus biográficos* também não escapam à hagiografia, pois estão especialmente preocupados em celebrar a memória de grandes homens. Tal como igrejas ou locais santos, eles são lugares de peregrinação em que a função memorial suplanta - quase totalmente - possíveis questões históricas. No entanto, isto não significa que a história não esteja presente, mas ela deve ser revalorizada como instrumento de problematização e de entendimento do fenômeno celebrativo.

Um segundo critério de seleção dos museus privilegiou as coleções e os modos de apresentá-las, na tentativa de apreender as diferentes formas de representação da história presente nos museus franceses. Esse critério pretendeu levar em conta a perspectiva dos criadores dos museus, bem como o ponto de vista do grande público, por isto, nesta categoria incluem-se os museus de cera, “maisons-musées” e certos estabelecimentos que se identificam como museus de história. As justificativas para a incorporação destes estabelecimentos tropeçam, no entanto, na definição de museus históricos proposta, ao longo do texto, pelos autores.

Quanto aos museus de cera, entendidos como uma forma cenográfica de tratar a história, eles são incluídos porque agradam o público (*sic*) e, principalmente, o público não cultivado, “lorsqu’il visite un musée d’histoire, il s’intéresse avant tout au sujet traité, sans se préoccuper de critiquer l’authenticité ou la qualité de ce qui lui est présenté” (*ib.*: 16). Ora, se o museu de história deve ser um meio privilegiado para se abordar questões históricas, para problematizar figuras de culto e celebrações, enxergando os objetos como documentos a serem

interpretados - tal como foi dito acima - como fazê-lo num museu em que os objetos não são autênticos, isto é, não podem ser considerados como "testemunho" do passado? Algumas "maisons-musées", foram anexadas no caso em que "le site compte parfois plus que les collections et pour lesquels la frontière n'est pas aisée à placer" (ib.: 16). Seria preciso, então, perguntar qual o estatuto das coleções - e dos objetos - num museu de história.

Vale a pena remeter, aqui, a uma das comunicações apresentadas no Colóquio de Vienne, "Le musée de Néandertal, représenter le passé sans collections" (Bari: 1996), na medida em que ela leva a questão acima ao seu extremo: existe museu histórico sem coleção de objetos históricos? O autor da comunicação afirma que o objetivo desse museu é fazer uma parábola da história do homem através de objetos expressamente escolhidos para este fim. Nenhum objeto exposto é autêntico e, pouco importa sua função usual: os objetos são suportes cenográficos inseridos em uma narrativa espacial que pretende mostrar a evolução do homem. O caso desta instituição particular retoma as mesmas questões postas acima quanto ao estatuto do objeto, mas abre ainda outras: contar uma história - de um período, um evento, um personagem, enfim, basta para que uma exposição de objetos constitua um museu? Qual a idéia que está na base da construção e organização de coleções de um museu e de que forma os objetos são utilizados para reforçar um discurso já concebido *a priori*?

Quanto a esta última questão, é necessário remeter às reflexões de Susan Pearce (1990) que tratam de como a história é interpretada e apresentada, tanto em exposições temporárias como em museus. De um lado, ela procura desvendar os diferentes matizes de significação que os espectadores emprestam aos objetos, em função das relações com sua experiência pessoal. De outro lado, Pearce também aborda a atitude do conservador - ou de outros responsáveis pelas exposições - insistindo no fato de que toda apresentação de um objeto nunca é neutra, mas parte de um processo dialético, de um ato retórico de persuasão. Assim, um museu cria seu próprio contexto e a relação com o objeto muda de acordo com o tipo de museu ou o tema da exposição em está inserido, pois todos os objetos comportam uma gama quase infinita de interpretações possíveis de serem exploradas.

Se a museologia procura assimilar, mesmo que com um certo atraso, as mudanças no campo da historiografia, seu esforço deve ir no sentido de mostrar que a história é interpretação e não uma narrativa de fatos objetivos. E, neste sentido, o museu de história deve permitir ao seu público a compreensão de seu próprio passado mostrando, todavia, que o passado em si não existe, mas é sempre construção do ponto de vista do presente e segundo as expectativas do tempo presente. A melhor imagem daquilo que deve ser uma exposição museal é delineada por Vergo (1992) ao dizer que ela é como "un morceau de musique dont l'effet final dépend de l'approche du spectateur, capable de saisir en même temps les variations d'une mélodie et ses contrepoints, ou de reconnaître les inversions ou transformations d'un motif musical, les composantes d'un canon ou d'une fugue, les schémas musicaux d'une sonate, etc. Le 'désigner' d'une exposition ne devrait-il pas être capable d'imiter cette caractéristique de la musique, sa capacité à évoquer, suggérer, faire allusion?" (ib.: 120)

18. Gostaria de remeter aqui à reflexão sobre objeto histórico / documento histórico proposta por Ulpiano Bezerra de Menezes em seu texto "Do Teatro da Memória ao Laboratório da História".

19. A parte o debate aberto a partir da Revolução francesa por Quatremère de Quincy sobre a condição artificial do objetos de museu, inúmeros trabalhos problematizam o tema. Sobre os "sistemas" que os objetos constituem na ordem museal, a discussão de Baudrillard (1968), apesar de ultrapassada, é clássica.

Essa discussão responde, em parte, à questão anterior no sentido de que o museu é uma narrativa composta a partir de uma trama de objetos expostos, mas essa trama deve, necessariamente, se apresentar como uma interpretação possível do passado. Contudo, isto não basta para que um conjunto de objetos reunidos constitua um museu. Primeiramente, um dos critérios que funda um museu é a permanência de coleções. Em segundo lugar, os objetos que ele reúne têm um caráter especial, no sentido de que são objetos autênticos, ou mais precisamente autênticos, retomando a expressão benjaminiana, de modo que parte do valor que comportam num espaço museal diz respeito ao seu pertencimento a um outro tempo ou a um personagem histórico de destaque ou, ainda, à sua antiga utilização e contemporaneidade de um evento histórico<sup>18</sup>.

O museu é um dos lugares em que a cultura material é elaborada, exposta, comunicada e interpretada. Dominique Poulot (1992) fala que desde a criação da primeira coleção observa-se a sucessão de diferentes "sistemas museais" através dos quais se organiza a "vida social dos objetos". O estabelecimento destes sistemas deve ser entendido no seio de uma antropologia da cultura nas sociedades modernas, cuja interpretação, explica Susan Pearce (1989), tornou-se uma das mais importantes preocupações acadêmicas atuais. Isto porque as coleções museais representam a acumulação da cultura material do passado e sua exposição é o principal meio através do qual o passado é publicamente apresentado. Além disto, há toda uma corrente de pensamento desenvolvida no pós-guerra, cuja tendência é ver os objetos - juntamente com a linguagem - como instrumentos privilegiados para a criação, expressão e legitimação das relações humanas. Em outros termos, pode-se dizer que "material culture is studied because it can make a unique contribution to our understanding of the workings of individuals and societies - because in short, it can tell us more about ourselves" (*ib.*: 2).

O estudo dos museu implica, portanto, diretamente em uma análise das coleções e do hábito secular de colecionar que está na origem destas instituições. O simples fato de estarem inseridos em uma coleção confere aos objetos significados inéditos, para além de sua existência banal. Nas coleções os objetos constituem redes entre si e uma de suas funções principais é de se oferecerem ao olhar e significar um espaço-tempo determinado. Neste caso, eles perdem seu valor de uso sendo convertidos em objetos simbólicos (Pomian 1987). Desde a Revolução Francesa, a problematização das coleções está no centro do debate museal: de um lado procura-se entender o novo estatuto do objeto, de outro denuncia-se a ordem artificial a que ele está submetido no museu<sup>19</sup> (Guillaume 1980, Deloche & Leniaud 1989, Pommier 1989, Pommier 1991, Poulot 1990).

No entanto, para além da constatação desta "vida artificial" dos objetos, é preciso lembrar que um número quase ilimitado de objetos, há mais de dois séculos, desconhece a existência do lado de fora das paredes do museu, de modo que o seu significado e sua relação com o mundo exterior é sempre mediado pela instituição e pelas funções de que ela se vê incumbida. Retomamos, então, o texto introdutório do Guia, onde os autores, estendem sua reflexão às funções da instituição e dos objetos que ela acumula.



A função de conservação é vista como o traço de aproximação entre os mais díspares estabelecimentos e ela se acentua na medida em que a sociedade francesa se patrimonializa. Deste ponto de vista os museus históricos são considerados “des greniers de la mémoire, où la communauté met de côté des objets qu’elle n’ose pas jeter, qu’elle ne veut pas voir disparaître complètement, et que le temps qui passe va contribuer à sanctifier et à valoriser” (Joly & Gervereau 1996 : 20). A conservação é uma espécie de função passiva - ou função primeira do museu de história (e, de resto, de qualquer museu), mas para além dela, ele é lugar de escolhas muitas vezes diretas e explícitas que revelam seu papel como constituinte da identidade e da memória coletivas.

Enquanto lugar de conservação do passado, mesmo o mais recente, o museu é um *lugar de memória* que coleciona os restos esparsos - e muitas vezes disparatados - de outros tempos, de acontecimentos, de grupos sociais que deixaram de existir e que não encontram mais identidade no mundo atual. Por isto, sua função identitária tem destaque: eles reúnem, e oferecem à posterioridade o que restou de uma memória alheia à experiência presente. Identidades singulares ou mescladas: nacional, regional, local, majoritária ou minoritária, o museu é um vetor de identidade entre outros - e talvez nem seja o mais eficiente. Importante notar que seu caráter identitário parece mais e mais acentuado à medida em que se caminha para a constituição da unidade europeia. Por isto, é preciso perguntar o que é a identidade francesa, neste final de milênio, frente a um Estado pluri-étnico e fortemente multi-cultural. O museu de história não é o único lugar em que esta questão deve ser posta, mas ele não lhe pode estar alheio. Neste caso, ele deve ser capaz de integrar rupturas e descontinuidades e, especialmente, de tolerar as mais diversas identidades e abrir-lhes espaço de exposição.

A esta função identitária se sobrepõe a função comemorativa, especialmente marcante nos museus dedicados à Segunda Guerra mundial em que “une ambiance de recueillement règne dans le musée assimilé à une chapelle, les objets conservés y sont traités comme des reliques” (*ib.*: 21).

Enquanto relíquias, os objetos de certos museus históricos, especialmente os *museus biográficos*, têm uma função sagrada e quase religiosa. Numa sobreposição do religioso ao profano, o objeto aparece como elemento mágico, capaz de fazer contato com o passado o ancestral.

Sua função é ainda simbólica e legitimante, pois os objetos são suportes de identidades que ultrapassam sua significação e uso banal: “c’est ainsi que l’objet historique par excellence, c’est le portrait d’ancêtre, et le premier musée d’histoire, la galerie d’ancêtres. Les objets historiques sont avant toute chose les insignes du pouvoir: clés de ville, bijoux de la couronne, *regalia*” (*ib.*: 21).

Por fim, o objeto é testemunho do passado e, portanto, sua função documental não pode ser negligenciada, sobrepondo-se mesmo às suas outras funções. Como tal, o museu torna-se um lugar privilegiado para o estudo da história, no sentido de mostrar as correspondências, em um determinado momento, entre a instituição e a elaboração de legitimidades intelectuais, explicitando, assim, a importância de determinadas heranças do passado no quadro cultural da uma época.

20. À parte a obra *Les Lieux de Mémoire*, dirigida por Pierre Nora (1986-1992), que é a referência imediata quanto a este tema, existem inúmeros outros trabalhos recentes, que lhe dão continuidade. Limito-me a citar dois entre eles, de François Hartog (1995) e Thomas Nipperdey (1992). A problemática posta pelos dois historiadores está no centro das discussões atuais da história, não somente nos casos francês e alemão (onde refletir sobre a herança do passado, em suas múltiplas manifestações tornou-se uma necessidade quase vital no tempo presente), mas também mundialmente. Estes dois historiadores, apesar do enfoque de cada um sobre sua respectiva realidade nacional, têm vários pontos em comum: ambos estão preocupados com os entrecruzamentos entre história e memória. O interesse deles é pôr em evidência as transformações sofridas pelos modelos históricos atualmente. Constata-se um novo interesse pela memória e um enfoque do universo político. Em um quadro em que elemento nacional aparece na contra-corrente da produção da memória nacional e em direção ao questionamento de seus avatares, os dois historiadores propõem uma reflexão sobre a história e sua escritura.

No entanto, a passagem do objeto simbólico, identitário, legitimador, ao objeto histórico e, portanto, sua dessacralização, é um movimento que está para ser feito na maior parte dos museus históricos franceses que, em regra geral, "malgré leur nom, (...) témoignent d'une relation au passé, à la mémoire, à l'identité, mais pas d'une relation à l'Histoire. On pourra convenir que le musée n'est pas un lieu où se élabore directement l'Histoire, mais il paraît légitime de lui assigner une fonction de vulgarisation et de médiation" (*ib.*: 22), o que, certamente, abriria outras vias de interpretação do passado e da sociedade.

Da teoria à prática, ainda resta um bom caminho a ser percorrido, mas a reflexão histórica no campo museal, desde a criação do Musée de Monuments français, não deixou de evoluir e ser um dos elementos essenciais para a transformação da instituição.

### Museus históricos e disciplina histórica

Relação complexa e quase sempre indireta, o embricamento entre museu histórico e prática histórica tem momentos de clara emergência, quando se observa o percurso histórico da instituição. Influência recíproca, mas não simultânea, a instituição museal, anuncia - ou inspira - uma nova forma de pensar a história (como no caso do Museu de Lenoir) ou, inversamente, procura se valer dos avanços da disciplina histórica (e das ciências humanas, em geral, levando-se em conta a ampla abertura da história e uma espécie de simbiose que ela estabelece com outras disciplinas, especialmente a partir dos anos 70) para traçar novos encaminhamentos e estabelecer posições críticas (tal como se passa atualmente).

Na obra já clássica sobre a idéia de museu, *Les temps de musées* (talvez a primeira a empregar uma abordagem histórica sistemática do conceito e da instituição, desde a Antiguidade), Germain Bazin (1967) assinala que a idéia de tempo é um dos eixos fundamentais para se entendê-lo bem como suas relações com a sociedade em que se encontra. Segundo este autor, existiriam essencialmente duas noções de temporalidade: aquela de um tempo que irremediavelmente escoia e, uma outra, de um tempo que dura. O presente, de onde esta dupla temporalidade pode ser percebida, tem duas atitudes distintas: uma projeção do futuro, ou diferentemente, um retorno ao passado, uma "espérance à rebours" que faz com que "l'homme se console de ce qu'il est par ce qu'il fut" (*ib.*: 5 e 6).

Se esta referência ao tempo é um dos eixos fundamentais para se entender o museu e suas relações com o universo social, no momento atual, mais do que em qualquer outro período, ela não pode ser negligenciada. Isto porque a questão da temporalidade, ou seja, das complexas tramas tecidas entre presente, passado e futuro com o fio do tempo, estão no centro das discussões historiográficas recentes onde observamos uma terceira atitude em relação ao tempo, isto é, de um presente estendido que problematiza a si mesmo. No crisol deste debate, história e memória se encontram emaranhadas produzindo um novo elixir histórico<sup>20</sup>. A reflexão crítica sobre a historiografia demonstra, portanto, que a história procura responder às inquietações do tempo presente (Duclos 1996).

Enquanto lugar que apreende o tempo e procura representá-lo nas mais diferentes formas de exposição, nos últimos anos o museu histórico tornou-se um lugar - e um objeto - privilegiado pelos debates historiográficos, sobretudo por suas relações estreitas com as discussões sobre a nação, a história-memória nacional e o patrimônio. Em contra-partida, se põe a questão sobre sua capacidade de se adaptar às novas maneiras de interrogar o passado (Hubert 1996). Desta forma, se no século XIX, visto como templo da nação, o museu constituiu-se em instrumento privilegiado para a produção e exaltação da memória nacional, no momento atual, "não lhe compete mais este papel de produzir e cultivar memórias e sim analisá-las, pois elas são um componente fundamental da vida social" (Meneses: 1994).

Em outros termos, podemos dizer que não só o enfoque da história em relação à instituição museal mudou, mas efetivamente sua interação com a sociedade é outra, de modo que o seu estudo deve conduzir a uma visão crítica do universo político social. De resto, a orientação das pesquisas históricas indica que, nos últimos anos, há um interesse crescente pela história e pela compreensão do sentido das instituições patrimoniais, entre as quais o museu ocupa papel de destaque (Poulot 1994: 18).

Percorrendo a historiografia sobre a história dos museus, Dominique Poulot (1994) constata que na França, diferentemente de alguns países como a Inglaterra e os Estados Unidos, as pesquisas neste campo ainda estão em vias de elaboração. Até recentemente, a história dos museus se confundiu com os debates político-ideológicos sobre a Revolução Francesa e as diferentes intervenções, quase sempre contraditórias, de que a instituição foi alvo durante os conturbados anos revolucionários e ao longo do século XIX, quando monarquistas e republicanos se alternaram no poder. Contudo, este exercício de contextualização, apesar de importante, não foi - e não é - capaz de explicar as vicissitudes da instituição e, em geral, esta história tradicional, em que o museu não é o objeto privilegiado de estudo, não se beneficiou da renovação histórica das últimas décadas, o que apenas recentemente começa a acontecer.

Levando-se em conta a multiplicação dos museus em todos os países do mundo, desde o século XIX, o museu deve ser tomado como umas das instituições chave para entender a sociedade moderna e as formas pelas quais ela se faz representar. Como demonstram os trabalhos mais recentes, uma história museal bem balizada deve, necessariamente, englobar um estudo da recepção da instituição, ou seja, do público dos museus, pois "c'est dans l'écart entre les lieux et milieux de 'production' et ceux de 'réception' que se construisent des idéologies de l'objet, (...) dans la 'distance' :gnifiante' se situe en effet l'enjeu du rapport, crucial pour toute culture, entre les oeuvres et leur mémoire. C'est pourquoi l'analyse de l'institution ne peut se réduire à une anthropologie de l'objet. Sa spécificité tient à une modalité particulière de la représentation, apparue dans les sociétés occidentales des XVIIIe-XIXe siècles" (Poulot 1994: 24).

Passo, então, à parte final deste texto, em que pretendo mostrar a tendência atual dos estudos dos museus na França que se voltam especialmente para o público, tanto na análise da emergência histórica desta aproximação, como em seu sentido atual em que o museu é questionado enquanto meio - eficaz ou não - de mediação entre social e cultural.

Partindo da definição habitual do que é mídia, isto é uma tecnologia de difusão de informações, o museu não poderia ser considerado como tal, pois sua operatividade social é de outra natureza (Davallon 1992). No entanto, atualmente, o museu é pensado cada vez mais em sua função social e suas possibilidades de aproximação do universo social, o que o faz incorporar o papel de mediador cultural. Essa abrangência de um novo papel que, de resto, tornou-se primordial em vários museus implica em dois deslocamentos simultâneos: uma nova forma de pensar a mídia que, por sua vez, permite um olhar renovado sobre a instituição. É preciso explicitar estes dois aspectos.

Aprofundando a definição acima, mídia significa difusão de informações operacionalizadas por empresas públicas ou privadas que pertencem ao setor da economia cultural. A transmissão de informações se faz, necessariamente, por um suporte tecnológico que é, *grosso modo*, uma tecnologia de comunicação desenvolvida economicamente através da indústria cultural. O museu, enquanto instituição que pertence ao setor da economia cultural, parece naturalmente fazer parte do universo da mediação, quando sua missão é pensada em termos de um meio de comunicação com o público, ordenado por um modelo técnico e gestor, tal como acontece atualmente. "En d'autres termes: lorsque le musée fait l'objet d'une rationalisation portant à la fois sur la technique de mise en exposition, sur la gestion des diverses sortes de ressources (objets et savoirs, ressources financières et humaines)" (*ib.*: 100).

Essa aproximação não é, entretanto, tão natural quanto parece. Se é possível dizer que o museu tem uma tecnologia específica, através da qual procura comunicar uma informação, isto é, a exposição, diferentemente dos outros recursos midiáticos, a instituição museal caracteriza-se pela natureza especialmente simbólica e não econômica da transmissão de informação. E mesmo considerando-se que a instituição museal participa do mercado de consumo da cultura, o seu fim não é eminentemente financeiro, mas ela opera segundo outros objetivos. Assim, tomar o museu como um recurso midiático implica em pensar a mídia numa outra abordagem, para além da forma que ela foi entendida - e criticada - até muito recentemente.

Para ser breve, é possível falar de duas formas - já clássicas - de conceber e entender o funcionamento do meio de comunicação de massa. A primeira, aberta pela Escola de Frankfurt, vê a mídia como um instrumento de alienação social e, portanto, "como integradora dos consumidores a partir do alto (nos termos do elitismo, misturando arte superior e inferior), buscando um consentimento ao vender valores falsos de *status quo* e ao expropriar o espectador de sua consciência crítica" (Meneguello 1996: 26). Deste ponto de vista, em seu funcionamento cotidiano, a mídia ocultaria uma relação de manipulação - e de fundamento ideológico - entre emissor e receptor da informação que, nesta lógica, é massificado.

De outro lado, a mídia é estudada a partir do seu universo de recepção, de modo que o entendimento da mensagem transmitida depende da circunstância histórica e da diferenciação do público que a recebe. Isto significa que a informação não é manipulada no sentido de alto a baixo, mas na sua

horizontalidade, o que permite sua transformação completa segundo seu contexto de recebimento. Essa abordagem impulsionou o desenvolvimento, a partir dos anos 70 - especialmente nos Estados Unidos, Canadá e Inglaterra -, de pesquisas empíricas e estudos do público em suas práticas culturais. Contudo, tanto uma abordagem como a outra ignoram a instância da mediação em seu próprio funcionamento e, portanto, em sua operatividade simbólica, isto é, como "des dispositifs sociaux dont la particularité est de relier des acteurs sociaux à des situations sociales" (Davallon 1992: 102). Esta perspectiva permite pensar no estabelecimento de outras relações entre mediação e estruturas culturais, entre elas o museu.

Aplicar essa visão de mídia ao museu significa pensar na relação (social) que se constitui entre os atores sociais e um conjunto de objetos - *musealia*<sup>21</sup> - ao longo da visita. A possibilidade desta relação delinea-se a partir da matriz institucional do museu, que aparece entre os séculos XVI e XVIII com a abertura das primeiras coleções principescas de arte e história natural e, rapidamente, adquire uma função social que termina por constituir uma nova relação entre espectador e obra.

Se num primeiro momento, as coleções são tomadas como uma forma de representação do poder e do *status* do monarca, a partir de meados do século XVIII se dá a emergência de um novo espaço de sociabilidade, de caráter público, onde começa a se desenvolver um olhar diferenciado em relação às obras de arte e aos objetos de história natural. No seio das exposições da Academia Real de Belas Artes cresce a reivindicação pela abertura das coleções reais francesas, ao mesmo tempo que se constitui a crítica de arte. Neste contexto, o espaço do museu passa a ser entendido como lugar de exposição pública que reúne, dá visibilidade e permite acesso direto às obras<sup>22</sup>.

Este novo espaço de sociabilidade, pertencente a uma esfera pública, em delineamento no século XVIII, se constitui conjuntamente ao desenvolvimento do estado moderno. Segundo Habermas (1986), no século XVIII, a corte é o último lugar de representação entre um espaço privado que se esboça e a esfera do estado que começa a adquirir um novo corpo, para além da imagem transcendente do monarca. Para o pensamento habermasiano, é sobretudo a atividade comunicacional que conduz a uma crítica da cultura e resulta na criação de uma esfera pública onde as obras de arte se inserem de maneira inédita, ou seja, como produções culturais. Isto se dá no quadro da Revolução Francesa, com a nacionalização dos bens da igreja, da monarquia e da nobreza e sua reunião em um espaço público de exposição, o museu.

A exposição pública das coleções tem, então, seu ponto culminante na criação do museu do Louvre, quando a idéia de público atinge sua universalidade, instaurando definitivamente uma nova relação e um novo estatuto do objeto colecionado. Elaborar-se uma nova concepção de museu para além da idéia de "galeria pública": "le musée conçu comme un lieu qui désacralise et neutralise les symboles et les images, en faisant accéder, ou en les réduisant au statut d'objets culturels, dignes d'être conservés par un peuple éclairé et de servir de modèles à l'art de la liberté, puisque la création ne peut se faire que par références aux formes exemplaires inventées dans le passé" (Pommier 1991: 104).

21. Jean Davallon propõe como definição de *musealia*, algo além das coisas materiais, tais como "des êtres de langage (ils sont définis, reconnus comme dignes d'être conservés et présentés) et des supports de pratiques sociales (ils sont collectés, catalogués, exposés, etc)" (1992: 104).

22. Este universo de discussões aparece pela primeira vez de forma sistematizada na França na obra de La Font de Saint Yenne, um publicista que lança, em 1747, o opúsculo *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France et sur les beaux-arts*. Esse panfleto inventa, ao menos na França, "le problème du musée et d'en faire un problème politique". (Pommier s/d : 1) A base de seus argumentos, de acordo com suas próprias palavras, é "celui de la nécessité indispensable de la communication de nos biens", sejam estes bens materiais, culturais, livros ou quadros (St. Yenne 1771). Esse apelo pelo "direito de olhar" inaugura uma "littérature revendicatrice et programmatrice du musée en France que a fait opposé terme à terme l'institution qu'elle esquissait à la situation réelle des arts, faisant du Muséum l'instrument et l'illustration d'une réforme à venir" (Poulot 1995: 87). Saint Yenne é o primeiro crítico de arte francês cuja obra será precursora de

Diderot e de suas críticas reunidas nos Salons. Ele é amador - ou seja, não pertence ao quadro da Academia Real de Belas Artes - que anseia, através de seus textos, um contato direto com os espectadores "não iniciados", ousando fazer uma crítica das exposições de pintura dos salões. Seus textos são um termômetro que indica uma abertura do universo da pintura, até então restrito ao meio acadêmico e aristocrático e um alargamento do debate sobre a criação artística (Desné 1957).

23. Alguns autores anglo-saxões voltam-se para este tema, entre os quais podemos citar dois: Sharon Macdonald (1993) e Eileen Hooper-Greenhill (1995). Ambos assinalam a transformação do comportamento do público dos museus, sobretudo a partir dos anos 90, e também o aparecimento de novas abordagens e estudos desse assunto por parte das instituições museais. Sharon Macdonald (1993) faz um paralelo entre o público do século XIX e o atual. Ele mostra que o comportamento do visitante, bem como a forma pela qual ele é concebido, em uma determinada época, corresponde, ao mesmo tempo, aos contextos social e cultural e ao estado de desenvolvimento do capitalismo. Assim, ele afirma que sua intenção é de "prover que ces nouvelles inscriptions,

É deste modo que o passado é "alegorizado" e os antigos símbolos são transformados, ou para utilizar um termo mais preciso, são transubstanciados em imagens úteis e patrióticas. O museu vai desempenhar, portanto, um papel estratégico na justificação cultural da Revolução ao mesmo tempo que é a própria encarnação da diversidade política do momento. Um novo discurso é elaborado a fim de explicar o estatuto institucional da obra, bem como o sentido da articulação das obras entre si e para o público. Assim, ao mesmo tempo que a relação com o público se estabelece, o estatuto do objeto se define através de sua patrimonialização: "le musée devient le destin final des oeuvres d'art du passé qui y trouvent une nouvelle vie, indépendante de leur fonction originelle et de leur valeur symbolique, séparée de leur contexte: celle d'objets culturels. (...) Le musée, en conservant les oeuvres d'art de l'Ancien Régime, participait à sa destruction. Il inventait ainsi la conservation du patrimoine par détournement du sens. Et il avait l'habileté d'éviter d'opposer la défense de la culture et les exigences de l'idéologie, en montrant, implicitement, que la culture du musée participait de l'idéologie en détruisant, non l'oeuvre d'art, mais le symbole dans l'oeuvre même" (ib.: 105). O museu seria, portanto, uma forma particular de institucionalização de um espaço de recepção de objetos aos quais ele confere o estatuto de patrimônio que, de tal forma apresentado, adquire uma função social não negligenciável, isto é, a instrução pública.

O seu caráter de exposição pública de objetos e sua função pedagógica indicam que a referência ao público sempre esteve presente no museu e, nesta perspectiva, ele pode ser entendido como mídia, tal como esta categoria foi definida anteriormente.

Atualmente, contudo, nota-se uma hipervalorização da ótica do público e da função social do museu, de modo que não basta informar e transmitir uma mensagem inteligível, mas a relação com o visitante deve ser de interação<sup>23</sup>. Por isto, o esforço crescente no campo da museologia e da museografia é de minimizar - ou mesmo suprimir - a distância entre a exposição de objetos e seu espaço social de recepção. Do ponto de vista da mediação, uma sensível mudança pode ser percebida, pois a instituição incorpora, mais e mais, diferentes equipamentos tecnológicos, vistos como capazes de reduzir essa distância (Cailliet 1996). Para além do fato de que o museu é um mediador sócio-cultural, o "ato de mediação" - seja ele cenográfico, suporte interativo, visitas guiadas, entre outros - aparece como mecanismo capaz de fazer a ponte entre o universo dos objetos museais e de sua compreensão por parte do público.

No caso do museu histórico, a dificuldade quanto à mediação é que a história comporta uma dupla dimensão. De um lado, ela corresponde a uma disciplina "científica", objeto de pesquisas e métodos a serem estudados e aprendidos e, de outro, ela pertence ao campo da cultura e, como tal, está submetida a um outro registro, que não corresponde ao da disciplina universitária. Frente a essa especificidade, a mediação nos museus de história deve estabelecer pontes entre objetos e discursos históricos; ela deve, igualmente, assegurar a relação entre o mundo da pesquisa histórica e sua vulgarização, mas suas ações e interações devem ser distintas do campo de ensino e da prática da disciplina acadêmica; finalmente, partindo do princípio que a História é interpretação do passado, o museu deve não apenas apresentar uma

interpretação possível, mas conduzir a uma reflexão crítica da sociedade e de suas estruturas.

Essa questão da interpretação - de resto fundamental para a museologia praticada atualmente em várias instituições - foi o tema discutido por Ducan Cameron (1996) em sua comunicação no colóquio de Vienne. A partir da análise da recepção de algumas exposições museais, ele mostra que todo o contexto criado por um museu está sempre sujeito ao contexto pessoal de percepção do presente do visitante, que pode mesmo anular os contextos reconstituídos pelo museu. "En leur qualité d'exposants et de concepteurs chargés de signification, les musées ne doivent jamais perdre de vue le fait qu'ils s'adressent systématiquement aux puissantes prédispositions des visiteurs dans le contexte de leur présent respectif" (*ib.*: 3).

Por isto, seu argumento é de que todos os especialistas responsáveis pela apresentação e exposição do passado - sejam elas em museus de história, etnologia ou arqueologia - deveriam operar no interior das estruturas que delimitam as percepções que o público tem do presente: se é impossível mudar o passado de um visitante, o presente é sempre um terreno em que novas experiências sociais se estabelecem. Levando essa perspectiva de análise ao seu ponto limite, o autor afirma que "le visiteur est le contexte. Et lui seul peut chercher un sens à l'intérieur de ce contexte. Le dilemme, c'est que nous savons rarement ce que le visiteur nous apporte et, plus, important encore, nous savons que les visiteurs n'ont pas tous le même bagage" (*ib.*: 4). Reaparece, aqui, a idéia de museu como temporalidade aberta à perspectiva do presente, de modo que, ao espaço-tempo artificial criado pela exposição museal corresponde, inversamente, o olhar, a experiência e a temporalidade do visitante, que reaproximam o museu do universo do vivido.

Do ponto de vista da História, o problema da interpretação também se põe, pois se o olhar do presente altera a forma de entender um contexto museal, novas visões da história devem conduzir a novas concepções de exposição histórica, mesmo se essa passagem não seja imediata. Um bom exemplo desta interação é o Historial de Péronne, um museu histórico dedicado à Primeira Guerra Mundial, inteiramente concebido a partir da produção de uma historiografia renovada do evento e de uma perspectiva eminentemente comparativa. Nesta instituição há um esforço em apresentar o ponto de vista das três sociedades - inglesa, francesa e alemã - fortemente envolvidas no conflito, através de uma aliança entre a perspectiva histórica e a museografia. Mesmo se uma interpretação da história é sugerida, isto é, de um conflito de caráter mundial e que, neste caso, deve ser abordado de diferentes ângulos, segundo cada uma das partes envolvidas, o visitante encontra-se livre para estabelecer seu percurso, para traçar pontes entre os objetos e para tirar suas próprias conclusões (Audoin-Rouzeau 1996; Rispal 1996).

Isto significa que, tal como a História, os museus históricos devem se adaptar às novas formas de interrogar o passado, mas lembrando que, em sua função social, eles se distinguem. Mesmo se museu de história "se serve" do conhecimento histórico e de algumas práticas da disciplina, em sua aproximação do social e na organização da exposição, sua operatividade é de outra natureza. Frente a todos os outros meios de que a História dispõe, é possível dizer

tout comme les plus anciennes, sont loin de refléter une pédagogie culturellement indépendante. Au contraire, elles sont profondément ancrées dans une réalité culturelle et sociale. (...) Le public n'est plus considéré comme une masse, mais comme segmenté de façon multiple par les spécialistes en marketing, selon des profils sociaux et styles de vie. Le capitalisme a cessé, donc, d'être organisé strictement du côté de la production. Il dépend maintenant de la consommation et il est devenu flexible (*ib.*: 20). Eileen Hooper-Greenhill (1995) faz uma reflexão sobre a evolução dos estudos de público, durante esse século, e constata que eles convergem para uma análise cada vez mais detalhada do público, inclusive do público ocasional e do 'não-público' dos museus. Essa nova abordagem se deve, especialmente, à introdução dos métodos de marketing no domínio dos museus, como também à concepção, bastante alargada, de museu como mass media: "Museums, when they communicate through exhibitions, publications, advertisement and other methods such as videos, can be characterized as mass communication media" (*ib.*: 6).

que museu não é o lugar mais apropriado ao ensino e à elaboração do conhecimento histórico, mas deve ser um lugar de aprendizado possível e de reflexão sobre o universo social. Por isto, seu espaço de exposição é pensado especialmente como lugar dileitante, onde distração, emoção e aprendizado devem ser partilhados na mesma medida.

Outros exemplos de instituições que procuram atuar neste sentido poderiam, ainda, ser dados. Vamos nos limitar a duas: o Mémorial de la Paix, em Caen (França) (Perissere 1996), um museu dedicado à Segunda Guerra Mundial e a Haus der Geschichte, em Bonn (Alemanha) (Schäfer 1996), voltado para uma apresentação da história contemporânea alemã. Ambos têm em comum um desejo de envolver completamente o visitante no curso da visita, apresentando a história de uma "forma viva", através do uso intenso de multimídias e da "mise en scène" de objetos, discursos, cenários, imagens. Neles o objeto histórico não é a única vedete, mas é valorizado no conjunto da cenografia como elemento aurático que, por sua relação com o passado, é suporte de idéias e interpretações possíveis da História. Nos dois museus, observa-se um direcionamento absoluto no sentido do público, tentando mostrar-lhe, através de todos os recursos postos a sua disposição, a importância da História como elemento de reflexão sobre o seu próprio presente. É certo que cada uma das instituições oferece uma narrativa e uma interpretação possível da História, mas a atenção à receptividade das idéias transmitidas e a sua compreensão é fator constituinte da museologia nelas praticadas.

Nota-se, portanto, que este tipo de instituição, cujo modelo está em plena expansão, não se centra nem sobre o objeto, nem na difusão de um saber, mas focaliza o visitante. Nela "objets et savoirs y sont présents comme dans les autres formes, mais ils sont utilisés comme matériaux pour la construction d'un environnement hyper-médiatique dans lequel il est proposé au visiteur d'évoluer, lui offrant un ou plusieurs *points de vue* sur le sujet traité par l'exposition. On peut donc parler à leur propos d'une "muséologie de point de vue" (Davallon 1992). Pondo como epígrafe de seu discurso sua função social, os museus históricos se valem de todos os meios para atrair o público - e um público cada vez mais numeroso -, sobretudo as novas tecnologias e os *mass media* (singularmente a televisão e a gestão da opinião pública). O objeto de exposição encontra-se, então, situado entre o espetacular e a construção de uma opinião. O espetacular, aliás, desempenha um papel cada vez mais importante em relação à atração do público e sua receptividade dessas instituições a ponto de ser necessário perguntar se "faut-il transformer les musées d'histoire en spectacles historiques, en parcs Walt Disney des héros du passé? La question n'est pas si stupide. A quoi bon bâtir des musées intelligents si personne ne vient les voir? A l'heure du multi-media, des jeux électroniques, peut-on encore fasciner avec photos collés sur panneau?" (Joly & Gervereau 1996: 32)

É essa a questão central que o Museu Histórico de Versalhes se põe, atualmente, ao refletir sobre a abertura de suas inúmeras salas em que desfilam personagens e paisagens históricas inabituais para o espectador contemporâneo, cada vez mais, mergulhado nas tecnologias de massa. A pergunta permanece, ainda, sem resposta imediata.



De todo o modo, é preciso estar atento para o fato de que grande parte dos museus históricos existentes, hoje, na França são herdeiros de um patrimônio, de uma estética e de uma forma de pensar a História tipicamente novecentista, em que a função memorial e identitária permanecem em destaque. No caminho de uma "renovação" destas instituições, esse papel não deve ser ignorado, mas deve ser objeto de um olhar crítico. O museu histórico não é mais lugar de legitimação da nação ou de um determinado grupo social, por isto, procura abandonar sua imagem de Panteão e assumir uma papel de Agora e, como tal, se torna um lugar privilegiado para refletir e por em questão a sociedade atual - seja em um nível local, regional ou universal.

## BIBLIOGRAFIA

- ABLE, Edward, Hommage à Chauncey J. Hamlin (1881-1963), *Nouvelles de l'ICOM - Lettre du Conseil International des Musées - spécial 50° anniversaire*, n° spécial, p. 3, 1996.
- ALEXANDER, Edward, *Museums in Motion. An Introduction to History and Functions of Museums*. Nashville: American Association for State and Local History, 1982.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, Musée d'histoire et recherche. In: *Colloque: Des musées d'histoire, pour qui, pour quoi?*. Péronne: Historial de la Grande Guerre, nov. 1996 (inédito).
- BARI, Hubert, "Le Musée de Néandertal, représenter le passé sans collections". In: *Colloque: Quels passé pour quels publics? Les musées d'archéologie et d'histoire*. Vienne: Musée archéologique de Saint Romain en Gal, déc. 1996 (inédito).
- BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.
- BAZIN, Germain, *Les temps des musées*. Bruxelles-Liège, 1967.
- BERGASSE, Jean-Denis, *La création de dix musées de Béziers et la Société Archéologique depuis 1834*. Cessenon, 1992.
- CAILLET, Elisabeth, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon: Presses Universitaires, 1995.
- CAMERON, Duncan, Un mince traînée blanche dans le ciel: Les dilemmes de l'objet et du contexte. In: *Colloque: Quels passé pour quels publics? Les musées d'archéologie et d'histoire*, Vienne: Musée archéologique de Saint Romain en Gal, dec. 1996 (inédito).
- CAMERON, Duncan. Le musée: un temple ou un forum (1971). In: *Vagues I - Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Lyon: Éditions M.N.E.S., 1992. p. 259-270.
- CHALINE, Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition. Les sociétés savantes en France XIXe-XXe siècles*. Paris: Éditions du C.T.H.S., 1995.
- CLAIR, Jean, Les origines de la notion d'écomusée (1976). In: *Vagues I - Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Lyon: Éditions M.N.E.S., 1992, p. 433-439.

- COPPEY, Odile, Pour une Médiation de L'Histoire. In: *Colloque: Des musées d'histoire, pour qui, pour quoi?*. Péronne: Historial de la Grande Guerre, nov. 1996 (inédito).
- DAVALLON, Jean, Le musée est-il vraiment un média?, *Publics et Musées*, Paris, n. 2, p. 99-123 déc. 1992.
- DELOCHE, Bernard; LENIAUD, Jean-Michel, *La culture sans culottes - Le premier dossier du patrimoine 1789-1798*. Paris: Les Éditions de Paris/ Les Presses du Languedoc, 1989.
- DESNE, Roland, La Font de Saint Yenne précurseur de Diderot, *La Pensée*, Paris, LXXIII, p. 82-97 mai-juin 1957.
- DESVALLÉS, André, Les musées d'éthnologie européenne et les écomusées. In: *La Nouvelle Alexandrie - Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire*. Paris: Min. de la Culture, DMF, 1992, p. 67-70.
- DUCLOS, Jean-Claude, Musées de société et acteurs d'histoire. In: *Colloque: Des musées d'histoire, pour qui, pour quoi?*. Péronne: Historial de la Grande Guerre, nov. 1996 (inédito).
- GAEHTGENS, Thomas W., *Versailles de la résidence royale au musée historique - La galerie de batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*. Paris: Fonds Mercador, 1984.
- GAEHTGENS, Thomas W. Le Musée Historique de Versailles. In: Nora, Pierre, ed. *Les Lieux de Mémoire - t.I, v.3 (La nation)*. Paris: Gallimard, 1986. p.143-168
- GHOSE, Sarog, Discours - ICOM: retrospective et prospective, *Nouvelles de l'ICOM - Lettre du Conseil International des Musées - Spécial anniversaire*, n° spécial, p.7, 1996.
- GUILLAUME, Marc, *La politique du patrimoine*. Paris: Éditions Galilée, 1980.
- HABERMAS, J. *L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris: Payot, 1986.
- HARTOG, François, Temps et Histoire. "Comment écrire l'histoire de France", *Annales ESC*, Paris, n. 6, p. 1219-1236, nov-déc. 1995.
- HASKELL, Francis, *History and its images: art and the interpretation of the past*. Yale: University Press, 1993.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, Museums and communication: an introductory essay. In: HOOPER-GREENHILL, Eilean, ed. *Museum, media, message*. London: Routledge, 1995. p.1-13.
- HUBERT, François, Évolutions et problématiques. In: *La Nouvelle Alexandrie - Colloque sur les musées d'ethnologie et d'histoire*. Paris: Min. de la Culture, 1992, pp. 93-95.
- HUBERT, Francis, Musée d'histoire, musée pédagogique, musée didactique. In: *Colloque: Des musées d'histoire, pour qui, pour quoi?*. Péronne: Historial de la Grande Guerre, nov. 1996 (inédito).

- JOLY, Marie-Hélène; GERVEREAU, Laurent, *Musées et collections d'Histoire en France. Guide*. Paris: Association Internationale de Musées d'Histoire, Ministère de la Culture et Direction des musées de France, 1996.
- LAURENT, Jean-Pierre, Le musée, espace du temps (1985). In: *Vagues II - Anthologie de la nouvelle muséologie*, Lyon: Éditions M.N.E.S., 1994. p.233-242.
- LENOIR, Alexandre, *Description historique et chronologique des monuments et sculptures réunis au Musée Impérial des Monuments français*. Paris: chez l'auteur, 1810.
- LENOIR, Alexandre, *Musée Royal des Monuments Français ou Mémorial de l'Histoire de France et de ses Monuments*. Paris: chez l'auteur au Musée, 1816.
- MACLEAN, Terry, La présentation de l'histoire et de archéologie dans les lieux historiques et les musées en plein air: études de cas sur la commercialisation de l'histoire. In: *Colloque "Quels passé pour quels publics? Les musées d'archéologie et d'histoire"*. Vienne: Musée archéologique de Saint Romain en Gal, déc. 1996 (inédito).
- MACDONALD, Sharon, Un nouveau corps de visiteurs: musées et changements culturels, *Publics et Musée*, n° 3, p. 13-27, juin 1993.
- MAROT, Pierre, Les musées des Sociétés Savantes. In: *Actes du 100e Congrès National des Sociétés Savantes*. Paris: C.T.H.S., 1975. p. 145-154.
- MATERNA, Ingo, Musée d'histoire allemande, Berlin (RDA), *Museum*, Paris, v.28, n. 213, p. 88-97, sept 1978.
- MENEGUELLO, Cristina, A exterioridade dos mass mídia. In: *Poeira de Estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40/50*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996. p.25-34.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de, Do Teatro da Memória ao Laboratório da História. A exposição museológica e o conhecimento histórico, *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.2, p. 9-42, jan./dez. 1994
- NIPPERDEY, Thomas, *Réflexions sur l'Histoire Allemande*. Paris: Gallimard, 1992.
- NORA, Pierre, ed. *Les lieux de mémoire*, t.1-3, v. 1-7. Paris: Gallimard, 1986-1992.
- PEARCE, Susan M., ed. *Museum Studies in Material Culture*. London: Leicester University Press; Washington: D. C. Smithsonian Institution Press, 1989.
- PEARCE, Susan, Objects as meaning; or narrating the past. In: Pearce, Susan M., ed. *Objets of knowledge*. London: Routledge, 1990. p. 125-140.
- PERISSERE, Michèle, Le Mémorial de Caen. In: *Colloque: Des musées d'histoire, pour qui, pour quoi?*. Péronne: Historial de la Grande Guerre, nov. 1996 (inédito).

- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris: Gallimard, 1987.
- POMIAN, Krzysztof, Les musées de sociétés, de la nostalgie à l'anticipation. In: *Musées et Sociétés - Actes du Colloque de Mulhouse-Ungersheim* (juin 1991). Paris: DMF 1993. p. 57-62.
- POMIAN, Krzysztof, Conclusion, Musées français, musées européens. In: GEORGEL, Chantal, ed. *La Jeunesse des musées. Les musées en France aux XIXe siècle*. Paris: Musée d'Orsay, RMN, 1994. p.351-364.
- POMMIER, Édouard, La Révolution et le destin des oeuvres d'art. In: *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments d'Art de l'Italie*. Paris: Macula, 1989. p.7-88.
- POMMIER, Édouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*. Paris: Gallimard, 1991.
- POMMIER, Édouard, *Le projet royal*, mimeo, s/d. (texto inédito)
- POULOT, Dominique, La visite au musée: un loisir édifiant au XIXe siècle. In: *Oisiveté et Loisirs dans les sociétés occidentales au XIXe siècle - Colloque pluridisciplinaire*. Paris: Imprimerie F. Paillard, 1983. p. 222-232
- POULOT, Dominique, Naissance du Monument Historique, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, t. XXXII, p 418-450, juillet-sept. 1985..
- POULOT, Dominique, Alexandre Lenoir et les musées des monuments français. In: Nora, Pierre, ed. *Les lieux de mémoire - t.II, v.2 (La nation)*. Paris: Gallimard, 1986. p. 497-531.
- POULOT, Dominique, Idoles et allégories: les images du passé en Révolution. Essai de biographie culturelle des monuments. In: *Rencontres de l'École du Louvre - L'Idolatrie*. Paris: La Documentation française, 1990. p.159-199.
- POULOT, Dominique, Bilan et Perspectives pour une Histoire Culturelle des musées, *Publics et Musées*, Paris, n° 2, p. 125-145, déc.1992.
- POULOT, Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*. Paris: Éditions du C.T.H.S., 1994.
- POULOT, Dominique, L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique. In: POMMIER, Édouard, ed. *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris: Musée du Louvre/ Klincksieck, 1995, pp. 79-110.
- POULOT, Dominique, La présentation de l'histoire dans les musées d'histoire, une approche historique. In: *Colloque: Quels passés pour quels publics? Les musées d'archéologie et d'histoire*. Vienne: Musée archéologique de Saint Romain en Gal, déc. 1996 (inédito).
- RECHT, Roland, *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1989.

- RIEGL, Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- RISPAL, Adeline, L'Histoire de la Grande Guerre à Peronne - muséographie. In: *Colloque: Des musées d'histoire, pour qui, pour quoi?*. Péronne: Historial de la Grande Guerre, nov. 1996 (inédito).
- RIVIÈRE, Georges-Henri, Rôle du musée d'art et du musée de sciences humaines et sociales (1973). In: *Vagues I - Anthologie de la nouvelle muséologie*. Lyon: Éditions M.N.E.S., 1992. p.297-316.
- RIVIÈRE, Georges-Henri, L'Écomusée, un modèle évolutif 1971-1980). In: *Vagues I - Anthologie de la nouvelle muséologie*. Lyon: Éditions M.N.E.S., 1992. p. 440-445.
- RÜCKER, Frédéric, *Les origines de la conservation des monuments historiques en France (1790-1830)*. Thèse pour le Doctorat d'Université (Lettres). Paris: Jouve et cie Éditeurs, 1913.
- SAINT-YENNE, La Font, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France et sur les beaux-arts*. La Haye, 1747.
- SAULE, Béatrix, Les galeries historiques de Versailles. In: *Colloque: Des musées d'histoire, pour qui? pour quoi?*. Péronne: Historial de la Grande Guerre nov. 1996 (inédito).
- SCHÄFER, Hermann, La Haus der Geschichte de Bonn. In: *Colloque: Des musées d'histoire, pour qui, pour quoi?*. Péronne: Historial de la Grande Guerre, nov. 1996 (inédito).
- VAILLANT, Emilia, Les musées de société en France: Chronologie et définition. In: *Musées et Sociétés - Actes du colloque de Mulbonse-Ungersheim* (juin 1991). Paris: DMF, 1993. p 16-38.
- VERGO, Peter, La rhétorique de l'exposition. Des objets, des musées et de l'histoire. In: *La Nouvelle Alexandrie - Colloque sur les musées d'ethnologie et d'histoire*. Paris: Min. de la Culture, 1992. p. 117-121.
- VIDLER, Anthony, *L'Espace des Lumière. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*. Paris: Picard, 1995.
- WALLACE, Michael, "Visiting the Past: History Museums in the United States", *Radical History Review*, n.25, p. 63-95, 1981.

A contributory study of the vocabulary concerning habitation. The word *casa* in the dictionaries of the Portuguese language

**Ieda Maria Alves**

The A. undertakes the study of the lexical unity *casa* (house, abode), as registered by the main dictionaries of the Portuguese language since the XVIIIth-century. She discusses the original meanings of the lexical unity, the various syntagmatic groups within which it can be included and the variety and changes in semantic hues according to the different types and aims of the abode. She argues that lexicographical researches should be used as a contributory tool for the study of socio-cultural transformations.

UNITERMS: Habitation. House. Lexicography. Portuguese language dictionaries. Material culture.

Museus históricos na França. Entre a reflexão histórica e a identidade nacional

**Ana Cláudia Fonseca Brefe**

Os museus históricos são um tema de atualidade no cenário francês. A realização, em fins de 1996, de dois colóquios nacionais problematizando os museus desse gênero, bem como a discussão sobre a reabertura das galerias históricas de Versalhes, no início de 1997, demonstram um interesse crescente pela instituição. Este artigo traça um histórico dos museus de história na França, desde sua matriz inicial, delineada no *Musée des monuments français* durante a Revolução Francesa, até a publicação do *Guide des musées et collections d'histoire en France*, lançado em setembro de 1996. Através deste percurso, procura-se explicitar as inflexões sofridas pela instituição, desde o século XIX até recentemente, buscando, em especial, situar o conjunto de questionamentos que giram ao redor deste tema que, de resto, ultrapassa o contexto francês e europeu.

UNITERMOS: Museu histórico. Museus históricos: França, séculos XIX e XX. História. Público.

Historical museums in France. Between historical reflection and national identity

**Ana Cláudia Fonseca Brefe**

Historical museums are a current subject in today's academic scenery in France. Two conferences on historical museums which took place by the end of 1996, as well as the reopening of the historical galleries at Versailles Museum early in 1997 show a growing interest in this sort of museum. This article reports the development of museums in France, since the early form of the Museum of French monuments, during the French Revolution until the publication, in september 1996, of a Guide to museums and historical collections in France. The A. tries to make clear the changes experienced by these institutions since last century, and to sum up the main arguments around the theme which, after all, goes beyond the French and European contexts.

UNITERMS: History museum. XIXth-century History museums: France. History. Public.