



**O SILENCIAMENTO NO DISCURSO EXPOGRÁFICO, REFLEXÕES DE
UMA FALA EXCLUDENTE: O caso do “Museu Imperial” de Petrópolis-
RJ**

**SILENCIO EN EL DISCURSO EXPOGRÁFICO, REFLEXIONES DE UN
DISCURSO EXCLUYENTE: El caso del Museo Imperial de Petrópolis -
RJ**

**SILENCE IN EXPOGRAPHIC SPEECH, REFLECTIONS FROM AN
EXCLUDING SPEECH: The case of the “Museu Imperial” in Petrópolis
– RJ**

Isabela Sousa Curvo¹

Resumo: Este estudo discute a relação entre os museus e o público, juntamente à uma temática pertinente na pós-modernidade: a espetacularização, tendo como objeto de análise o Museu Imperial, localizado em Petrópolis, no Estado do Rio de Janeiro. Dessa forma, procuramos compreendê-la a partir dos museus e suas respectivas narrativas expográficas. As exposições museológicas exercem papel mediador entre o público e o acervo exposto e são, portanto, elementos fundamentais da relação entre museu e sociedade. Todavia, o fetichismo, o espetáculo e o uso de suportes tecnológicos são características peculiares que permeiam tal processo. Questionar a mediação da informação em tais instituições visa promover um debate sobre a real democratização desses espaços.

Palavras-chave: Museus; Espetacularização; Informação.

¹ Doutoranda do Curso de Doutorado em História UMinho e investigadora colaboradora do Lab2PT/UMinho. curvo.isabela@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7726-8764>.

Resumen: Este estudio discute la relación entre los museos y el público, junto con un tema pertinente en la posmodernidad: la espectacularización, siendo objeto de análisis el Museo Imperial, ubicado en Petrópolis, en el Estado de Río de Janeiro. Así, buscamos entenderlo desde los museos y sus respectivas narrativas expográficas. Las exposiciones de los museos juegan un papel mediador entre el público y la colección expuesta y son elementos fundamentales de la relación museo-sociedad. Sin embargo, el fetichismo, el espectáculo y el uso de soportes tecnológicos son características peculiares que impregnan tal proceso. Cuestionar la mediación de la información en tales instituciones tiene como objetivo promover un debate sobre la democratización real de estos espacios.

Palabras clave: Museos; Espectacularización; Información.

Abstract: This study discusses the relationship between museums and the public, along with a pertinent theme in post-modernity: spectacularization, with the object of analysis being the Imperial Museum, located in Petrópolis, in the State of Rio de Janeiro. Thus, we seek to understand it from the museums and their respective expographic narratives. Museum exhibitions play a mediating role between the public and the exposed collection and are, therefore, fundamental elements of the relationship between museum and society. However, fetishism, spectacle and the use of technological supports are peculiar characteristics that permeate such a process. Questioning the mediation of information in such institutions aims to promote a debate about the real democratization of these spaces.

100

Keywords: Museums; Spectacularization; Information.

O Museu Imperial, localizado em Petrópolis – Rio de Janeiro, também conhecido popularmente como Palácio Imperial, é sediado no antigo palácio de verão de D. Pedro II. Em 15 de novembro de 1889, devido à proclamação da República, a família imperial se exila na Europa. Em 1894, com o já falecimento de D. Pedro II, a princesa Isabel, sua filha e única herdeira viva, aluga o Palácio de Petrópolis ao Educandário Notre Dame de Sion. Em 1940, durante o Governo Vargas, com a proposta do ex-estudante Alcindo de Azevedo Sodré, o presidente criou pelo Decreto-Lei nº 2.096, o Museu Imperial (MI).

Os museus, reconhecidas instituições do campo do patrimônio cultural, são espaços privilegiados de poder na medida em que operam na construção da memória coletiva e na relação da dicotomia entre memória e esquecimento. Conferem um determinado valor e pressupõem autenticidade, além de serem locais de lazer, estudo, pesquisa, consumo e de estetização do cotidiano.

É indissociável o patrimônio cultural e o simbolismo nacional que ele remete. Evidentemente, o patrimônio cultural somente atingirá o seu propósito de ser quando este representar valor significativo para a sociedade. A exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, de agentes sociais e assim por diante. (SHANKS & TILLEY, 1987, p. 57).

Com efeito, podemos afirmar que não há, e nem poderia haver, um discurso histórico neutro em um museu, uma vez que todo discurso é moldado e apresentado a partir dos interesses e intenções curatoriais. À primeira vista salta aos olhos o intuito claro do culto à monarquia no MI, culto este que parece sobressair, por vezes, na narrativa histórica. Myrian Sepúlveda (2006), em seu livro “A escrita do passado em museus históricos”, evidencia este aspecto singular no Museu.

Seu objetivo sempre foi proporcionar uma montagem do que poderia ter sido a casa do imperador. A história nem sempre teve a intenção de ser a porta-voz da verdade factual, como não detinha as noções de processo e evolução para explicar tudo aquilo porque passa a humanidade. A história do Museu Imperial escapa a tentativa mais atual de reconstruir o passado criticamente à luz do presente. A história como uma filosofia que possa dar sentido à vida e possibilitar ao homem um auto esclarecimento capaz de levá-lo a interferir no rumo dos acontecimentos futuros não é um dos seus pressupostos. (SANTOS, 2006, p. 36).

O Museu, classificado como Museu Tradicional, nos parece apresentar um recorte silenciador em relação à história da vida privada no império brasileiro, uma vez que não há menção àqueles, não pertencentes à monarquia, que fizeram parte do império brasileiro. Mário Chagas aponta a relação do poder: “É fácil compreender (...) que os museus podem ser espaços celebrativos da memória do poder ou equipamentos interessados em trabalhar com o poder da memória”(CHAGAS, 2000, p. 12). Quando apontamos a relação de poder em espaços museológicos, um de seus aspectos tange a elocução da memória coletiva, uma vez que essa possa ser “moldada” a fins específicos, como o caso de um museu que trabalhe com um período histórico nacional. As exposições, que se configuram como principais meios de comunicação das instituições museológicas, carregam em seu percurso a intenção dos autores na forma em que o público deve assimilar a informação. Segundo Ulpiano “A exposição museológica somente poderia exibir objetos circunscritos em sua própria concretude como um ritual de idolatria [...] o objeto aparece fundamentalmente como suporte de significações que a própria exposição propõe” (MENESES, 1994, p. 32). O discurso expográfico não é imparcial, ele denota significados explicitados no objetivo da curadoria. Como evidencia Marília Xavier Cury (2008): “exposição é o local de encontro e

relacionamento entre o que o museu quer apresentar e como deve apresentar, visando um comportamento ativo do público e à sua síntese subjetiva” (CURY, 2008, p. 19), novamente afirmando a subjetividade do discurso expográfico. Dentre ao vislumbre à monarquia, impressão que nos causa o Museu Imperial, se evidencia, na expografia, o desaparecimento de demais personagens da sociedade brasileira, característica que nos fez questionar o motivo para tal recorte. Segundo Verhaar e Meeter “Uma exposição é um meio de comunicação que visa grandes grupos do público com o propósito de obter informações, ideias e emoções relativas à evidência material do homem e do seu meio” (VERHAAR; MEETER, 1989, p. 63). Voltamos ao ponto do papel das instituições museológicas que agem em torno de uma memória coletiva, visto que essas, através da pesquisa e divulgação dos bens patrimoniais e culturais, agem em uma perspectiva construtivista da memória, por meio de representações coletivas. Ou seja, narrativas apresentadas em uma instituição museológica possuem a preeminência de agir diretamente na perpetuação da memória coletiva.

Pierre Bourdieu aborda a temática da relação entre o poder e o conhecimento, a cultura e os sistemas simbólicos, que ele denomina como sistemas de fatos e de representações. Os sistemas simbólicos são “instrumento de comunicação e de conhecimento responsável pela forma nodal de consenso, qual seja o acordo quanto ao significado dos signos e quanto ao significado do mundo” e que por isso servem “como um instrumento de poder, isto é, de legitimação da ordem vigente” (BOURDIEU, 1974, p. 8).

A análise dos conceitos “de capitais” de Bourdieu permite entender como as relações de poder, concretizadas na relação entre *habitus* e campo, relacionam-se com a estruturação da cultura individual. Por *habitus*, Bourdieu define:

É a sua posição presente e passada na estrutura social que os indivíduos, entendidos como pessoas físicas, transportam com eles, em todo tempo e lugar, sob a forma de *habitus*. Os indivíduos “vestem” os *habitus* como hábitos, assim como o hábito faz o monge, isto é, faz a pessoa social, com todas as disposições que são, ao mesmo tempo, marcas da posição social e, portanto, da distância social entre as posições objetivas, entre as pessoas sociais conjunturalmente aproximadas e a reafirmação dessa distância e das condutas exigidas para “guardar suas distâncias” ou para manipulá-las estrategicamente, simbólica ou realmente reduzi-las, aumentá-las ou simplesmente mantê-las (BOURDIEU, 1974, p. 75).

Bourdieu buscou esclarecer como determinado capital simbólico pode ser utilizado por agentes sociais para se posicionarem de forma privilegiada na

hierarquia social. O autor aponta que, consciente ou inconscientemente, é indissociável, aos participantes do processo escolar, um relacionamento natural e familiar com o conhecimento e com a linguagem. Os relacionamentos positivos, que caracterizam a qualidade linguística e o capital cultural, são adquiridos no seio familiar, por meio de uma aprendizagem difundida adquirida pelos atos cotidianos da alta classe social em que se inserem. As ações e pensamentos característicos da classe dominante reforçam a relação com a cultura e com o conhecimento.

O capital cultural pode ser visto sob três formas: Estado incorporado, objetivado e institucionalizado. No estado incorporado, a assimilação, incorporação e a durabilidade do capital cultural requerem tempo e só podem ocorrer de forma pessoal, visto que, se fosse externo, perderia a qualidade de capital cultural. No estado objetivado, o capital cultural aparece na aquisição de bens culturais, através do capital econômico, sendo necessário possuir o capital cultural incorporado, que viabiliza a posse dos mecanismos de apropriação e os símbolos necessários à identificação destes. No capital institucionalizado, a característica deste ocorre na propriedade cultural dos diplomas e sua aquisição. O capital social exprime-se em um mecanismo de difusão de relações em um sistema social, onde o volume de capital social e econômico determina as relações sociais.

103

Bourdieu conceitua a violência simbólica enquanto mecanismo de coerção entre o dominante e o dominado. Esse tipo de violência está presente nos símbolos e signos culturais, onde há o reconhecimento tácito da autoridade exercida por um grupo de pessoas a outro, nesse caso, não há reconhecimento do dominado de sua condição, uma vez que tal situação lhe é imposta como natural. O autor se pauta no ambiente escolar com ações passíveis à alteração dessa realidade, propondo à escola “desenvolver em todos os membros da sociedade, sem distinção, a aptidão para as práticas culturais que a sociedade considera como as mais nobres” (BOURDIEU, 1974, p. 62).

Face a tal constatação, a proximidade do discurso teórico elaborado por Bourdieu e sua justaposição nas instituições culturais são observáveis quando da constatação de que a mesma hierarquização presente na sociedade é também encontrada em museus, quando esses, em vez de utilizarem mecanismo de alteração dessa realidade, como proposto pelo autor, corroboram com uma sociedade elitista e hierarquizada. Os agentes e as instituições que estão à frente de uma instituição cultural aproveitam-se do capital cultural simbólico e legitimam, ou deslegitimam, os acervos em prol da memória cultural, ao mesmo tempo em que se tornam

propulsores do capital econômico. O rearranjo documental é, portanto, utilizado para atestar importâncias. Acerca da cultura legítima, Olinto afirma que:

A cultura legítima incluiria a cultura já institucionalmente aceita como erudita: os autores clássicos, a arte exposta em museus, a música tocada nas salas de concerto. A esse tipo de cultura só terão acesso indivíduos que desenvolveram um esquema de apreciação necessário para tal (OLINTO, 1995, p. 7).

Não há, e nem poderia haver, um discurso histórico neutro em um museu, entretanto, um discurso expográfico voltado somente aos visitantes detentores de “capital cultural”, supõe-se não preocupar com uma linguagem mais inclusiva, negando assim uma das funções primordiais de um museu, o social. Voltamos então à mediação da informação nos museus, uma vez que há ferramentas facilitadoras de apropriação do discurso, como as apresentadas pelos projetos educativos. Entretanto esses atingem somente, como os dados disponibilizados indicam, 17% dos visitantes.

Os museus devem possuir um público-alvo definido, mas isso não corresponde a ter um discurso limitado. Portanto, o museu não pode apresentar uma narrativa excludente, característica abordada por Bourdieu, de um discurso voltado apenas aos visitantes que desenvolveram um “esquema de apreciação necessário”, silenciando-se, assim, aos demais. O museu deve trabalhar de forma que seu discurso fale àqueles que ainda não possuem tal capital informacional, para que alcance de fato seu objetivo educacional e não se submeta a mera espetacularização.

104

O (NÃO) DITO NA EXPOSIÇÃO DE LONGA-DURAÇÃO do Museu Imperial

Os museus se caracterizam dentre as mais antigas e reconhecidas instituições do campo da cultura e do patrimônio e atuam diretamente na construção da memória coletiva.

Longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de "comunidade afetiva". (HALBWACHS *apud* POLLAK, 1989, p. 47)

Halbwachs insinua a seletividade da memória em um processo de conciliação entre memória coletiva e memórias individuais. No âmbito da memória, assim como aponta Le Goff (1984), é notável que essa possa servir tanto para a dominação

e domesticação dos homens quanto para a sua libertação. Partindo desse pressuposto, é necessário que haja uma análise crítica de seu uso nos denominados lugares de memória, segundo Pierre Nora (1993). A materialização do invisível, nesses determinados espaços, é apresentada, na dicotomia memória x esquecimento e na rememoração, como suporte para a criação da chamada “memória coletiva”.

O conceito de fidedignidade, enquanto sinônimo de veracidade, é pautado na análise dos museus históricos, uma vez que se parte de um pressuposto que aquilo que é apresentado nas exposições é verossímil. Contudo, o rearranjo de informações e as ocultações, em especial de figuras sociais são realizadas a ponto de servirem a interesses específicos. O discurso produzido nos museus, como previamente enfatizado, não é neutro e, assim como Chartier (1990) assinala, as percepções do social também não são discursos neutros. O autor aponta que as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, seus valores e seus domínios. O uso dos lugares de memória por parte da sociedade nos exprime o receio do esvaimento e a necessidade, cada vez mais constante, dos artifícios de memória. "Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas" (NORA, 1993, p. 12). Assim como assinala Chagas, “Toda instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Este discurso, como é natural, não é natural e compõe-se de som e silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento” (CHAGAS, 2006, p. 30).

O apontamento de Chagas faz alusão ao cerne de um dos pontos que mais questionamos na construção dessa pesquisa. Ao decidir o que é dito, escolhemos também o “não dito” e esse vazio acompanha uma ideologia a que nos caberá sempre questionar ao quê ou a quem caberá a exclusão.

Toda exposição é uma violência topográfica, uma vez que a prática comum aos museus é espetacularizar o objeto, extirpando seu valor de uso sem considerar a sua outra posição, ou seja, sua historicidade. Cada objeto apresenta uma experiência vivida na relação com os homens, uma vez que eles próprios podem ser extensões do corpo. Mas a operação museológica rouba pedaços do mundo, prende-os nas vitrines e deixa-os morrer, para prometer-lhes vida eterna nos templos do chamado patrimônio histórico (RAMOS, 2004, p. 137).

Scheiner (2008) aponta o que pode ser denominado como “liberdade de experiência”, uma vez que a apreensão das exposições museológicas se dá através

dos sentidos. Sabemos, certamente, que narrativas não são imparciais, e a histórica nem tampouco se afasta da parcialidade. A solução apresentada pela autora para o conflito seria os instrumentos de mediação, o que, como já apontado, não é ofertado à totalidade dos visitantes no Museu Imperial.

Torna-se cada vez mais claro como mecanismos informacionais, nesse caso utilizado no Museu Imperial, servem para reforçar, rasurar, combater ou fabricar determinados discursos como, em nossa análise, a biografia de D. Pedro II.

A análise crítica dos processos sociais (...) conduz à construção da noção de trajetória como série de posições ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) em um espaço ele mesmo em devir e submetido a incessantes transformações. Tentar compreender uma vida como uma série única e suficiente em si mesma de eventos sucessivos sem outra ligação que a associação a um “sujeito” cuja constância é apenas aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, ou seja, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos definem-se antes como alocações e como deslocamentos no espaço sócia, isto é, mais precisamente, nos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado (BOURDIEU, 1996, p. 81.)

Desde sua concepção, o MI não buscou apresentar uma reconstrução de um período histórico, e sim a exaltação aos elementos monárquicos que servissem a um ideal proposto. “O Museu Imperial não é o museu do cotidiano; ele celebra o Império e sua etiqueta. Procura ser uma amostra do que havia de ‘melhor’ no país, conforme a moda daquele tempo” (SANTOS, 2006, p. 98). A narrativa expográfica fazia, e faz até os dias de hoje, uma apologia a um período da história do Brasil e a um suposto modo de vida de uma determinada parcela da sociedade. Nessa construção, outros personagens da “história da vida privada” foram ocultados, incluindo aqueles que fizeram parte do cotidiano dos monarcas, como as pessoas escravizadas².

Bourdieu (1996) propõe subverter a lógica imposta da apresentação oficial e

² Cabe ressaltar que a exposição de longa duração passa por diversas modificações ao longo dos anos. Quando essa pesquisa foi iniciada, ainda havia uma sala, no percurso expográfico, em que existiam acervos, ainda que poucos, remetentes à escravidão. A sala, inclusive, era a única em que tratava do papel desempenhado pela Princesa Isabel enquanto regente. Nas últimas visitas realizadas em 2018, sendo a última em 6 de maio, a sala não mais apresentava o acervo, nem tampouco os textos expográficos.

encarar os fatos por meio de vestígios. Entretanto, o MI não buscou apresentar uma biografia do antigo proprietário da casa, D. Pedro II, por meio de vestígios, nem tampouco a reconstituição da casa histórica. Adaptamos a análise ao caso aqui pautado no acervo museológico, para reconstrução ampla do caráter social.

ESPETACULARIZAÇÃO E FETICHISMO, vieses de encantamento

Guy Debord (1997) faz uma crítica a respeito da sociedade capitalista pautada no acúmulo de espetáculos. Sua tese defende que, na sociedade moderna, nada escapa ao espetáculo, pois nela tudo é pautado em lucro, incluindo o lazer. A experiência cotidiana é, portanto, moldada e mediada por espetáculos.

Para alguns críticos da cultura, os novos museus têm se aproximado progressivamente, nas últimas três décadas, do mundo dos espetáculos, das feiras de mercadorias, dos shoppings centers, de parques temáticos, enfim, das ditas diversões de massa. Suas megas-exposições, como as Bienais de Arte espalhadas pelo mundo, são gerenciadas e anunciadas como grande espetáculo do mundo mass-midiático (FABRINI, 2015, p. 245).

O capitalismo transforma a arte em uma vitrine de poder, estimula o consumo da indústria cultural e faz dos museus uma ferramenta de sedução. Andreas Huyssen aponta a crítica necessária acerca das instituições museológicas impregnadas pelo *mainstream* da cultura do espetáculo e do entretenimento de massas, onde a consequência é desacralização do acervo, “ (...) os espectadores, em número maior a cada dia, buscam experiências enfáticas, iluminações instantâneas, acontecimentos estelares e macro-exposições, mais que uma apropriação séria e meticulosa do saber cultural” (HUYSEN, 2001, p. 43.).

Debord (1997, 32) discorre que “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social” e que “o princípio do fetichismo da mercadoria (...) se realiza completamente no espetáculo”. Para o autor, há uma relação mútua entre a economia e a sociedade, “no momento em que a sociedade descobre que depende da economia, a economia, de fato, depende da sociedade. A mercadoria “encontrou as condições sociais do grande comércio e da acumulação de capitais, ela assumiu o domínio total da economia” (1997, p. 33), assim,

[...] o dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável de bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. O espetáculo é seu complemento moderno desenvolvido, no qual a totalidade do mundo mercantil aparece em bloco, como uma equivalência geral àquilo que o conjunto da

sociedade pode fazer. O espetáculo é o dinheiro que apenas se olha [...] (DEBORD, 1997, p. 34)

O espetáculo, para Debord, está relacionado ao conceito de alienação e passividade, é o consumo do espetáculo por um indivíduo submisso. “A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido na sociedade histórica, dividida em classes; o que se resume em dizer que ela é esse poder de generalização existindo à parte, como divisão do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão” (DEBORD, 1997, p. 36). O museu enquanto espetáculo pode ser instrumento manipulador das massas ao transmitir versões voltadas à determinadas classes sociais, com a utilização de um discurso austero. O que é contraditório se tomarmos em conta a função social das instituições museológicas, as quais devem exercer seu papel crítico e não apenas corroborar com as construções sociais vigentes. Torna-se, portanto, notável que os museus voltando ao espetáculo servem a um interesse específico. O museu enquanto espetáculo “[...] é a acentuação ou a criação de traços culturais que objetivam caracterizar a singularidade de um espaço urbano por um forte apelo visual e práticas sociais momentâneas, com vistas à apreensão consumível da história e da cultura na forma de uma mercadoria” (LEITE, 2010, p. 78). Ela diz respeito à (re-)significação de valores culturais e do patrimônio que “[...] extrapola na direção de uma exacerbação visual e cenográfica do espaço urbano e das práticas sociais voltadas ao consumo simbólico”

108

Ao traçarmos a conexão acerca do fetichismo em volta ao Museu Imperial, podemos observar o apresentado na descrição do setor de museologia (em seu site oficial) que consta a seguinte frase “O acervo do Museu Imperial tem na coroa de d. Pedro II a sua peça de maior destaque, assim como o cetro dos imperadores brasileiros e a pena usada pela princesa d. Isabel para assinar a Lei Áurea em 13 de maio de 1888”³. Curiosamente o acervo de maior representação aristocrática da época é dado como de maior evidência, constatado pelo próprio setor de comunicação do museu. Há um claro clamor pela fetichização do objeto, não somente pelos visitantes, mas como discurso próprio da instituição. “O que está em foco não são as coisas em si, e sim os pensamentos, sentimentos, intuições e sensações que dão significado às coisas e por ela são inspirados” (CHAGAS, 1998, p. 189). É fundamental destacar a lógica mercantil que se apresenta no uso dos aparelhos culturais onde sua apreensão é dada como produto mercadológico. O

³ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>. Acesso em 2 de agosto de 2020.

crescente predomínio da função lucrativa, mercadológica e rentável dos bens culturais em detrimento de seu interesse cultural e identitários, leva à ambicionada restauração do patrimônio e à concepção de desleais narrativas museológicas. O capitalismo utiliza não somente a venda de produtos e mercadorias, atinge hoje também a experiência lúdica dos indivíduos. O valor de uso da obra de arte, por exemplo, não está somente atrelado ao seu valor monetário, mas há também o valor emotivo, característica essa que pode ser utilizada como uma nova forma de capital, é a pedagogia do consumo.

BREVES considerações

O Museu Imperial, localizado em Petrópolis e sediado no antigo palácio de verão de D. Pedro II, configura um espaço privilegiado de poder, uma vez que atua na construção e perpetuação da memória coletiva. Uma das razões que motivaram essa pesquisa deve-se ao fato do Museu Imperial receber, em média, mais de 300 mil visitantes anualmente, sendo um dos museus mais visitados do Brasil e, em 2010, ter uma de suas exposições temporárias entre as mais visitadas do mundo.

Por se tratar de uma instituição voltada à memória, havemos de enfatizar que essa é proporcionalmente dinâmica em relação à sociedade. Pierre Nora caracteriza os “lugares de memória” como um misto entre história e memória, onde a memória coletiva é moldada, uma vez que a memória não é espontânea. Ou seja, os museus permeiam a ritualização entre memória e rememoração. Além disso, trata-se de um museu histórico, voltado à história nacional, pautada, essencialmente, na vida política e privada de um dos antigos imperadores brasileiros, D. Pedro II. Por essa razão, o discurso apresentado pelo museu envolve a construção da memória ao mesmo tempo em que lida com a historicidade.

Segundo Albuquerque Jr (2007), o fato histórico é um misto de matéria e memória, de ação e representação, fruto de uma pragmática que articula a natureza, a sociedade e o discurso. Ainda de acordo com o autor, o objeto de estudo da História é tratado como uma espécie de convocação estratégica do passado, armado por uma tática, visando demandas do nosso tempo. Dessa forma, a História não implica apenas lembrar, mas também produzir esquecimentos. A visão do autor corrobora com os pensamentos de Nora ao constatar que a dicotomia memória-esquecimento é moldada pelo campo social.

Nesse aspecto, a busca por uma narrativa nos museus por uma reconstituição histórica, pautada em uma análise crítica, torna-se ofuscada pela intencionalidade institucional pautada, inclusive, em um viés governamental, como previamente apresentado. Tal característica fora observada não somente no âmbito nacional, como também no âmbito internacional, onde aparelhos culturais foram e ainda são utilizados a servir de propósitos governamentais, especialmente em museus históricos. No caso do Museu Imperial, mas não somente, houve a intencionalidade na construção de uma memória nacional, promovida pelo Estado, visando a coletividade e o despertar do sentimento nacionalista na população. Constatação que isolada não caracteriza a problemática de nossa pesquisa, entretanto a crítica mantém-se ao fato que houve o detrimento de uma narrativa histórica fidedigna em prol do enaltecimento da monarquia. Tal exaltação à nobreza imperial pode acarretar certo desconforto a ausência de informações àqueles que buscam um conteúdo mais crítico em relação aos pormenores do Império brasileiro.

O capital cultural, tido como naturalmente concebido, está vinculado, em fato, à orientação social, uma vez que direciona os indivíduos que ocupam determinada posição no espaço social aos bens e às práticas coerentes com tais posições. O acúmulo de capital cultural é resultante da contraposição central entre classe dominante e dominada. Os museus, como apontado, tangem a economia, já que o setor cultural provém recursos, em especial ao capital simbólico. Assim sendo, as instituições museológicas são tomadas como produtos culturais da sociedade do consumo, do espetáculo e da era da informação. O consumo cultural é fator central para análise de relações sociais e sistemas simbólicos, onde a interação, tal qual a exclusão, representa o nível de pertencimento em uma lógica social. A cultura enquanto produto torna-se uma das mercadorias mais elitizadas da sociedade do espetáculo.

110

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A arte de inventar o passado*. São Paulo, 2007.

BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sergio. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHAGAS, Mário. *Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus*. Encontro Internacional de ecomuseus, v. 2, p. 12-17, 2000.

CHARTIER, Roger, et al. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa:

Difel, 1990, 1: 12.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2008

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

MENESES, Ulpiano T. B. de. *Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico: anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* (Nova série, vol. 2 - Jan./Dez. 1994). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994.

NORA, P. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. Revista Projeto 92 História (PUC/SP), São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLINTO, Gilda. *Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu*. 1995.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de História*. Chapecó: Argos, 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond; Minc/IPHAN/DEMU, 2006.

SHANKS, Michael et al. *Social theory and archaeology*. Cambridge: Polity Press, 1987.

VERHAAR, Jan ; MEETER, Han– *Project model exhibitions*. Holland: Reinwardt Academie, 1989.

111

Artigo Recebido em: 12 de fevereiro de 2021

Artigo Aceito em: 08 de junho de 2021

