



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO  
CURSO DE MUSEOLOGIA

ISABELLA WARTHA ALMEIDA

**DO COLECIONISMO AOS ECOMUSEUS:**  
UMA PERSPECTIVA SOBRE A *MUSEÁLIA* E SUA DEMOCRATIZAÇÃO

Brasília, DF

2021

ISABELLA WARTHA ALMEIDA

**DO COLECIONISMO AOS ECOMUSEUS:**

UMA PERSPECTIVA SOBRE A *MUSEÁLIA* E SUA DEMOCRATIZAÇÃO

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Museologia da Universidade de Brasília, apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia de Abreu Gomes

Brasília, DF

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

WW297c Wartha Almeida, Isabella  
Do colecionismo aos ecomuseus: Uma perspectiva sobre a  
museália e sua democratização / Isabella Wartha Almeida;  
orientador Ana Lúcia de Abreu Gomes. -- Brasília, 2021.  
51 p.

Monografia (Graduação - Museologia) -- Universidade de  
Brasília, 2021.

1. Democratização dos museus. 2. História da Museologia.  
3. História dos museus. 4. Museália. 5. Público de museus.  
I. Gomes, Ana Lúcia de Abreu, orient. II. Título.



## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

DO COLECIONISMO AOS ECOMUSEUS: uma perspectiva sobre a musealia e sua democratização

**Aluno:** Isabella Wartha Almeida

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

### **Banca Examinadora:**

Aprovada por:

**Ana Lúcia de Abreu Gomes - Orientadora**

**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**

**Doutora em História Cultural - UnB**

**Andréa Fernandes Considera - Membro**

**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**

**Doutora em História - UnB**

**Monique Batista Magaldi - Membro**

**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**

**Doutora em Ciência da Informação - UnB**

**Silmara Küster de Paula Carvalho - Suplente**

**Professora da Universidade de Brasília (UnB)****Doutora em Museologia - ULHT**

Em 17/05/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia de Abreu Gomes, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 04/06/2021, às 21:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Monique Batista Magaldi, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 07/06/2021, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Andréa Fernandes Considera, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 07/06/2021, às 13:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6677558** e o código CRC **122E5C92**.

*Dedico este trabalho ao sonho dos museus  
se tornarem cada vez mais acessíveis.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço o apoio que recebi de familiares e amigos que sempre me incentivaram a estudar e fazer aquilo que gosto. Especialmente à minha mãe e meus avós que me criaram com muito esforço e sacrifício.

À minha professora e orientadora, Profa. Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes, que sempre me incentivou, me guiou, me compreendeu e foi paciente comigo desde os trabalhos de iniciação científica, e sem a qual eu não teria chegado até aqui.

Aos funcionários e corpo docente da Faculdade de Ciência da Informação, pelas orientações, resoluções de problemas, por sempre estarem disponíveis e por tudo que acrescentaram no meu crescimento e amadurecimento acadêmico dentro desta universidade.

À empresa júnior Museotec, que me deu oportunidades incríveis de fazer o trabalho prático da Museologia e de conhecer pessoas maravilhosas.

Aos meus amigos e colegas de curso que contribuíram para a minha formação, que me apoiaram nos momentos de incerteza e que trouxeram leveza à minha graduação. Especialmente a Nathália, Nayara e Paola que seguraram minha mão nos momentos finais de curso.

Às pessoas as quais me relacionei que sempre me apoiaram e incentivaram em tudo que eu fizesse.

Ao meu gato, Sirius, que sempre me acompanhou e me demonstrou amor.

Agradeço a todos aqueles que fizeram parte da minha história e me fizeram chegar até aqui.

*“Cultura não se herda, conquista-se”.*

*André Malraux*

## RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise das transformações que ocorreram na relação público objeto através da democratização da museália, desde os gabinetes de curiosidade até os ecomuseus. O objetivo é determinar as mudanças que ocorreram na democratização no que se refere aos objetos de museu ao longo da história. Para isso foi feita uma revisão bibliográfica extensa. A conclusão que se chegou após esse estudo é que ocorreram muitas modificações na acessibilidade do público aos objetos, especialmente com a fundação dos primeiros museus e com a chegada da Nova Museologia e os ecomuseus. Essas mudanças são fundamentais para que cada vez mais pessoas tenham acesso e entendam os objetos expostos nos museus. E elas não se acabaram, pois vão continuar a acontecer.

**Palavras-chave:** Democratização dos museus. História da Museologia. História dos Museus. Museália. Público de Museus.

## ABSTRACT

The present work presents an analysis of the transformations that took place in the public object relationship through the democratization of museum objects, from the curiosity offices to the ecomuseums. The goal is to determine the changes that have occurred in democratization with regard to museum objects throughout history. For this, an extensive bibliographic review was made. The conclusion reached after this study is that there have been many changes in the public's accessibility to objects, especially with the founding of the first museums and with the arrival of the New Museology and the ecomuseums. These changes are fundamental for more and more people to have access to and understand the objects exhibited in museums. And they are not over, because they will continue to happen.

**Keywords:** Democratization of museums. History of Museology. History of Museums. Museum Objects. Public of Museums.

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIações

Icofom	Comitê Internacional de Museologia
Icom	Conselho Internacional de Museus
IICI	Instituto Internacional de Cooperação Intelectual
OIM	Escritório Internacional de Museus
ONU	Organização das Nações Unidas
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>23</b>
<b>1. DOS GABINETES DE CURIOSIDADE AOS PRIMEIROS MUSEUS.....</b>	<b>23</b>
1.1 Os gabinetes de curiosidade.....	23
1.2 O surgimento dos museus públicos .....	25
<b>CAPÍTULO 2.....</b>	<b>29</b>
<b>2. DO SURGIMENTO DA MUSEOLOGIA A NOVA MUSEOLOGIA.....</b>	<b>29</b>
2.1 O começo de uma longa estrada .....	29
2.2 O recomeço pós-guerra.....	31
2.3 O movimento da Nova Museologia e os ecomuseus .....	34
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>40</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>50</b>

## INTRODUÇÃO

Ingressei no curso de Museologia da Universidade de Brasília no ano de 2015. Minha escolha por este curso se deu por meu gosto pessoal pelas aulas de História e História da Arte no Ensino Médio e pelo meu fascínio ao visitar os mais diversos museus. De certa forma, sempre me fascinou essa relação das pessoas com os objetos, esse poder representativo de uma determinada realidade que um objeto de museu tem.

Ao longo do curso, fui descobrindo que a Museologia não é simplesmente um estudo de museus, ou a montagem de exposições; vai muito além disso. Na Museologia, podemos pensar em temas das mais diversas naturezas e áreas, desde as questões químicas e físicas relacionadas a acervos até a função social de um museu na sociedade. Mas, para mim, sempre houve algo central na abordagem da Museologia: os objetos e o público. Afinal, se pararmos e observarmos, a maioria das ações realizadas dentro de um museu acabam envolvendo os objetos e o público.

Sendo assim, podemos perceber que os objetos e o público de museu sempre permearam as atividades das instituições museais<sup>1</sup>, de modo que se mostra relevante a investigação das mudanças que ocorreram na compreensão da relação destes ao longo da história. Dessa forma, minha pergunta de pesquisa é: quais foram as transformações que ocorreram nas relações objeto-público na história dos museus? Meu objeto de pesquisa é: as mudanças que ocorreram na democratização no que se refere aos objetos musealizados ao longo da história dos museus.

Pensando que as coleções de objeto são frequentemente apontadas como o início dos museus, tanto historicamente, quando falamos do templo das Musas na antiga Grécia, quanto em termos do incentivo para a fundação de museus, podemos falar do *Ashmolean Museum*, por exemplo. O colecionismo de objetos certamente precedeu aos museus, porém os museus trouxeram novos universos simbólicos para estes.

---

<sup>1</sup> Contemporaneamente, os objetos se encontram presentes até por sua refutação/negação. É uma ausência presente.

Quando entramos em algum museu há uma diferença clara entre os objetos que estão lá, daqueles que estão em nossas casas. Uma cadeira de um museu não pode ser sentada, apenas contemplada. Mas por que isso acontece? Quando um objeto se torna um objeto de museu, ou seja, quando ele é musealizado, uma série de transformações acontecem, uma delas é que ele perde o seu valor de uso para ganhar um valor simbólico. De forma que um objeto de museu é escolhido para ser um testemunho autêntico de sua realidade e deve ser protegido, pesquisado e comunicado às pessoas.

Essa relação com as pessoas também é apontada desde o início dos museus, porém nem sempre foi uma relação acessível a todos, muito menos seu reconhecimento por parte das pessoas na relação com aqueles objetos. Apesar de terem o propósito de serem apreciados, por muito tempo poucas pessoas podiam fazê-lo.

Esta relação entre homem e objeto tem se mostrado uma parte crucial no que tange à área da Museologia, tanto que para uma das principais teóricas do campo, Waldisa Russio, o objeto de estudo da Museologia é

[...] o estudo do fato museal, isto é “a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir, relação esta que se processa ‘num cenário institucionalizado, o museu’” (GUARNIERE, 1990, p. 7 apud CURY, 2011, p. 1044).<sup>2</sup>

Sendo assim o estudo sobre a relação entre público e objeto se mostra relevante para a construção do campo teórico desta disciplina. Como bem aponta Zbynek Z. Stránský (1995, p. 6 apud BRULON, 2017, p. 411)

Para cumprir ao mesmo tempo com a sua missão científica, mas também com a sua missão humanitária, a museologia não pode se limitar aos problemas da gestão do museu, da instalação de uma vitrine ou da conservação de um ou outro objeto. É verdade que tudo isso faz parte da museologia, mas são apenas meios que servem para atender a certos

---

<sup>2</sup> O percurso teórico do trabalho muito se aproxima das reflexões compreendidas no ‘Fato museal’ ou ‘fato museológico’ da Waldisa Russo baseado na relação. Contudo, compreendo que existam outros direcionamentos propostos pelos autores utilizados, especialmente pelo fato de alguns dos autores não entender o “museu” ou o “fato museal” ou o “fato museológico” como objetos de estudos da Museologia, redirecionando seus estudos para outros aspectos como a Musealidade, Musealização.

objetivos. A museologia deve explicar por que nós fazemos tudo isso, por que um objeto é musealizado, por que contrariamos as mudanças e desaparecimentos naturais e por que [...] preservamos certos elementos da realidade.

A questão que se coloca aqui é a de como esses objetos foram ressignificados ao longo do tempo nos espaços museais? Quais dimensões foram perdidas e acrescentadas aos objetos musealizados por esses espaços? E como os objetos musealizados se relacionam com o público ao longo da história dos museus? Como esse público se sente em relação a esses objetos? Para responder a esses questionamentos, nos propusemos a realizar um estudo sobre o impacto que o acesso aos museus ocasionou na relação entre os objetos e o público.

Sobre essas transformações podemos afirmar que a mudança faz parte da natureza humana, e, conseqüentemente, das criações humanas também, assim como os museus. Como apontam Desvallées e Mairesse (2013, p. 64): “A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos”.

A origem dos museus é traçada desde a Grécia antiga, onde o *Mouseion* era um templo dedicado às Musas, que eram filhas de Mnemósine (Memória) e Zeus, entidades que segundo os gregos eram as responsáveis por inspirar artistas e cientistas. Esses santuários recebiam doações, ex-votos e oferendas (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 19), de modo que, desde esse surgimento, o museu foi um testemunho da imbricada relação entre homem e objeto. E, apesar de ser um local de “[...] formação artística e território da “república dos sábios” em sua origem, o museu só se abriu a todos progressivamente ao longo de sua história.” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 87).

Outra parte importante dessa história são os gabinetes de curiosidade que surgiram na Idade Média e que são a origem dos museus modernos. Tais gabinetes eram obras de colecionadores, cheios de objetos de todo tipo e, geralmente, o que imperava nesses gabinetes era a pretensão de abarcar tudo que existia, de modo que ficaram conhecidos como coleções enciclopédicas.

E, majoritariamente, tais gabinetes, por serem propriedades particulares, tinham seu acesso limitado por seus donos. Naquela época, o colecionismo era praticamente só para pessoas com alto poder aquisitivo, como disserta Blom (2003, p. 32) “[...] até o século XVI colecionar fora privilégio dos príncipes, cujos interesses se concentravam em objetos ao mesmo tempo belos e preciosos, que aumentavam sua fortuna e seu poder”. Segundo o autor, após o século XVI, houve uma certa democratização no ato de colecionar, mas por serem propriedades privadas, as coleções não podiam ser acessadas.

A democratização do acesso só aconteceu a partir do final do século XVIII com “um enorme salto conceptual no pensamento sobre as relações de esfera privada com a esfera pública, e ao aparecimento do Estado moderno”. (BLOM, 2003, p. 134).

Outra mudança relacionada a essa democratização, apontada por Cury (2011, p.1043) foi “A mudança de conceito de colecionismo para a formação de acervo [...]” e que ainda estaria relacionada ao movimento de especialização dos museus. Ou seja, a mudança de acervo e o modo como essas coleções eram tratadas também tiveram papel na abertura dos museus ao grande público.

Mas a abertura dos museus ao público não significava que todos o reconheceriam e o compreenderiam (CURY, 2011, p. 1028). Como bem fala Cameron (1971), esses novos museus públicos<sup>3</sup> eram na verdade coleções privadas abertas ao público. E quando falamos de público, isso não quer dizer qualquer pessoa, como nos alertou Blom (2003, p. 106) ao falar sobre os primórdios do Museu Britânico:

Os estatutos do museu estipulavam que era para ser um ‘estabelecimento nacional fundado pela Autoridade do Parlamento, projetado primordialmente para o uso de homens de saber e estudiosos, tanto naturais do país como estrangeiros, em suas pesquisas nos diversos campos do conhecimento’. Os homens sábios e estudiosos obviamente gostavam de guardar seus tesouros para uso próprio, pois quando o historiador alemão Wendeborn bateu à porta da recém-estabelecida instituição em 1785, queixou-se de que ‘pessoas desejosas de visitar o museu precisam primeiro apresentar suas credenciais no escritório e só depois de um período de cerca de 14 dias tem chance de receber um ingresso’.

---

<sup>3</sup> Aqui e ao longo deste trabalho a palavra público se refere ao oposto de privado.

A abertura ao grande público foi ocorrendo posteriormente, e os museus passaram a ser instituições educacionais, tanto de ciência como de gostos e valores (BLOM, 2003, p. 143). Gostos e valores baseados nas classes dominantes como afirma Cury (2011, p. 1027): “Os museus serviram a essa finalidade como depositários de um patrimônio que, como sabemos hoje, refletia os valores da burguesia, mas deveria ser entendido como valores de uma sociedade como um todo”. O que colaborou para serem vistos como templos e locais que representavam a excelência como discute Cameron (1971, p. 17): “*The public generally accepted the idea that if was in the museum, it was not only real but represented a standart of excellence.*”<sup>4</sup>

Isso tudo refletia na escolha dos objetos tanto para a exposição como para a formação dos acervos destes museus. Os objetos desejados eram aqueles que representavam esses valores e que construíssem pontes no espaço, no tempo, para o gênio, entre outros (BLOM, 2003, p. 192). O fato de que esses objetos muitas vezes eram um retrato dos colecionadores e curadores que formaram esses museus também reflete no entendimento do público sobre esses objetos, afinal, o preparo que os museus esperavam que os visitantes tivessem não existia, o que gerou exposições em que as pessoas não compreendiam e isso acarretou num distanciamento entre público e museus (CURY, 2011, p. 28).

Com a percepção desse distanciamento mais a crescente industrialização e o período pós-guerra, o papel social dos museus passou a ser questionado, e segundo Cury (2011, p. 1027)

[...] esse questionamento referia-se ao posicionamento dessas instituições em face da sociedade, uma vez que saíram do século XIX e entraram no XX como ‘espaços ideológicos neutros’ e como ‘templos de saber’ idéias decorrentes do modelo francês pós revolução e do positivismo.

---

<sup>4</sup> “O público em geral aceitou a ideia de que se estava em um museu, não era só real, mas representava um padrão de excelência.” (Tradução nossa).

E nesse contexto de discussões sobre o papel social dos museus, em 1946, nasce o Conselho Internacional de Museus (Icom) em 1946, que estabeleceu a Museologia como disciplina.

A partir daí pôde-se verificar a presença da museologia como disciplina que, até então, era confundida com prática dos museus – museografia – ou como ciência auxiliar de outros ramos do conhecimento. Museologia e museus passaram a ter uma história conjunta e uma relação dialógica. (CURY, 2011, p. 1029).

A partir dessa organização e das discussões em torno da Museologia, surgiram comitês e assembleias internacionais que foram verdadeiros marcos para a história dos museus e da Museologia. Como um desses exemplos, podemos citar a Mesa Redonda de Santiago do Chile, que ocorreu em 1972 e se tornou um marco por discutir justamente o papel social dos museus e que mais à frente resultaria em um movimento chamado Nova Museologia.

A Nova Museologia surgiu na década de 1980 e trouxe uma perspectiva que privilegia o público, onde este além de ser o observador, também é o agente das ações de preservação e comunicação patrimonial (CURY, 2011, p. 1030).

Os adeptos dessa filosofia de ação preconizavam uma ‘museologia popular’, cujo aspecto significativo seria compreender e empregar as atividades de preservação do patrimônio – o zelo pela Cultura – como operadoras concretas de transformações, auxiliando inclusive a revitalização de postos de trabalho e retomando artesanias, atividades agrícolas e industriais. (CERÁVOLO, 2004, p. 259).

De forma que toda essa discussão levou, a partir do final dos anos 1980, a “[...] uma verdadeira ‘virada em direção aos públicos’ da ação museal, para mostrar a importância crescente da frequência e da tomada de consciência das necessidades e anseios dos visitantes [...]” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 88).

Posto isto, podemos afirmar que houve uma sensível mudança tanto no que se refere à democratização dos museus, como na escolha de seus objetos. Partindo de uma ótica onde as coleções eram representações de seus donos e eram inacessíveis à maioria da população, passando por uma transição onde a democratização do acesso foi se perpetuando, mas as coleções continuavam presas a valores elitistas.

Após o surgimento dos ecomuseus, e posteriormente da Nova Museologia, tem-se um movimento de formação de museus e coleções que partem do povo e sua acessibilidade não perpassa apenas a visitação, mas também a formação dessas instituições, como por exemplo, temos o *Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines*, o primeiro ecomuseu a existir.

Tal mudança após esse movimento é notória. Bruno Brulon (2016) propõe a utilização de um novo conceito, o de *objeto-devir*, para indicar essa transformação dos objetos de museu. Ele se utiliza do sentido de *devir* definido por Deleuze e Guattari, onde o *devir* se refere a “relações estabelecidas entre subjetivações, totalizações ou unificações que são produzidas a partir de multiplicidades.” (DELEUZE; GUATTARI, 2009 apud BRULON, 2016, p. 111).

Falar em *objeto-devir* “significa fazer referência não mais ao objeto em si, mas às relações que configuram sua existência social” (BRULON, 2016, p. 111), ou seja, o objeto passa de uma dimensão restrita de acordo com as categorias que lhe foram impostas e passa a englobar uma série de relações sociais, anteriormente não compreendidas, de forma que isto impacta não só a democratização de tais acervos, mas também na própria relação com o público.

É inegável que a consolidação da Museologia e suas discussões acerca do papel social dos museus trouxeram uma enorme contribuição para esta mudança. Suas teorias e seus debates ajudaram a tornar os museus mais acessíveis às pessoas.

E, para falar dessas transformações, é necessário utilizar alguns conceitos como os de objeto e de coleção e alguns conceitos próprios da Museologia, como musealização, musealidade, *museália* e público de museus.

É importante se atentar que o objeto “[...] designa aquilo que é colocado ou jogado (ob-jectum, Gegen-stand) em face de um sujeito que o trata como diferente de si mesmo que este se tome ele mesmo como objeto” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 68).

Não é utilizado o termo artefato por designar algo natural que sofreu uma modificação humana, assim como a palavra *bens* é carregada de um aspecto econômico (PEARCE, 2003, p. 10 e 11) e o vocábulo *coisa* tem uma diferença bem distinta na visão de Desvallés e Mairesse (2013, p. 68 - 69) já que

A diferença entre a coisa e o objeto consiste no fato de que a *coisa* tornou-se uma parte concreta da vida, e que nós estabelecemos com ela uma relação de simpatia ou simbiose. [...] Por contraste, o *objeto* será sempre aquilo que o sujeito coloca em face de si como distinto de si; ele é, logo, aquilo de que se está 'diante' e do qual é possível se diferenciar. (grifo do autor).

De modo que para esses autores uma das principais funções do museu seria a de transformar coisas em objetos. Pressuposto isto, é relevante afirmar que o objeto de museu é significativamente diferente de um objeto comum.

Os objetos no museu são desfuncionalizados e 'descontextualizados', o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação (o que conduziu Krzysztof Pomian a chamar esses 'portadores de significado' de semióforos) e a lhes atribuir um novo valor – que é primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 70).

Sendo assim, Stránsky utiliza a palavra *Musealia* para diferenciar um objeto de museu de um objeto comum, termo este que designaria justamente aqueles que são “[...] percebidos para além do valor específico que podem apresentar para as outras áreas do conhecimento que os estudam nos museus, mas considerando todas as suas possibilidades documentais do ponto de vista da Museologia.” (BRULON, 2017, p. 411). Os objetos só se tornam *Musealia* após serem musealizados e ganharem musealidade.

A musealização para Desvallés e Mairesse (2013, p. 57) consiste em uma “[...] operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal”, ou seja, a musealização é um processo que transforma um objeto comum em um objeto de museu. Esse processo

[...] compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das

atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou musealia. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57- 58).

Um objeto musealizado “assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim uma realidade cultural específica.” (DESVALLÉES; MAIRESSE).

Já o conceito de musealidade, segundo Stránský inicialmente seria aplicado a “Documentos que em todos os aspectos melhor representam certos valores sociais” e o papel do museólogo seria “[...] então, garantir a seleção, coleção e apresentação segundo o interesse do desenvolvimento da sociedade.” (1974, p. 28 apud BRULON, 2017, p. 412). Porém o conceito foi modificado pelo autor “deixando progressivamente de ser interpretado como uma categoria de valor para ser pensado como ‘a própria orientação específica do valor’” (BRULON, 2017, p. 412)”. Assim, “A musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma.” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 58).

Além disso, é importante ressaltar que quando falamos da história dos objetos e de museus também falamos em coleção. Para Pomian (1984, p. 53) coleção seria um “conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.”. Já para Desvallés e Mairesse, num sentido mais geral, coleção seria

[...] um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, seleccionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 32).

E há uma certa distinção entre uma coleção privada para uma coleção de museu, principalmente quando falamos dos critérios de escolha dos objetos que vão compor a mesma. Um colecionador particular pode ter inúmeras razões para iniciar e adquirir objetos para uma coleção, já uma coleção de museu deve possuir objetos “[...] em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa” (BURCAW, 1997 apud DESVALLÉES; MAIRESSE,

2013, p. 33) de forma que “a coleção - ou as coleções - do museu se apresenta(m) tanto como a fonte quanto como a finalidade das atividades do museu percebido como instituição.” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 33).

Partindo para outra parte central em um museu, falaremos de público, que pode ser definido como “o conjunto de usuários do museu (o público dos museus), mas também, por extrapolação a partir do seu fim público, o conjunto da população à qual cada estabelecimento se dirige.” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 87). O público é parte essencial do museu, pois as atividades deste são destinadas a esses visitantes, mesmo para aqueles que não o utilizam.

Posto isso, os objetivos deste trabalho são contribuir para as discussões teóricas acerca da *museália* e traçar um panorama histórico a partir da discussão das transformações da relação público-objeto nos gabinetes de curiosidade e nos museus até o início do século XX; e da discussão das transformações da relação público-objeto a partir da autonomização do campo da Museologia e posteriormente da Nova Museologia.

Todo trabalho que pretende ser científico precisa de uma metodologia rigorosa para haver o controle dos resultados da pesquisa. Por ser uma pesquisa de caráter teórico, a metodologia a ser usada será a de revisão de literatura a partir de textos do campo da Museologia.

## CAPÍTULO 1

### 1. DOS GABINETES DE CURIOSIDADE AOS PRIMEIROS MUSEUS

#### 1.1 Os gabinetes de curiosidade

Para entender melhor a trajetória histórica dos museus, seus objetos e seu público temos que pensar nos gabinetes de curiosidades, afinal “Os gabinetes de curiosidades são os antecessores diretos dos museus. Tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento da ciência moderna [...]” (SOTO, 2014, p. 59). Podemos definir esses gabinetes como:

[...] coleções majoritariamente privadas, de caráter enciclopédico, baseadas na compreensão então vigente de que as relações entre os objetos colecionados correspondiam às relações entre os fenômenos naturais e artificiais do cosmo, que vigoraram sobretudo na Europa dos séculos XVI e XVII [...] (CARVALHO, 2017, p. 108).

Esses gabinetes, que também são chamados de câmara das maravilhas, surgiram na época do Renascimento europeu, um período de muitas descobertas científicas e também de novos territórios. Tais descobertas impulsionaram o colecionismo de objetos considerados exóticos e raros, ajudando a compor o acervo desses gabinetes.

O caráter enciclopédico dessas coleções traduzia os anseios dos seres humanos daquela época de ter uma melhor compreensão do mundo que os cercava, coletando testemunhos materiais para isso. Também revela “[...] uma tentativa de se ter ao alcance dos olhos, pelo menos, o que existe em lugares distantes desconhecidos.” (POSSAS, 2005, p. 151). O filósofo alemão Leibnitz (1871, p. 76 apud BLOM, 2003, p. 88), num memorando a Pedro I da Rússia, explica bem o que um gabinete deveria ter:

Esse gabinete deverá conter todas as coisas importantes e todas as raridades criadas pela natureza e pelo homem. Há uma necessidade especial de pedras, metais, minerais, plantas silvestres e de suas cópias artificiais, tanto animais empalhados como animais preservados [...]. As obras estrangeiras a serem adquiridas devem incluir diversos livros, instrumentos, curiosidades e raridades [...]. Em resumo, tudo que possa esclarecer e agradar os olhos. (LEIBNITZ, 1871, p. 76 apud BLOM, 2003, p. 88).

Geralmente os objetos que compunham esses acervos eram divididos em duas grandes classificações:

(...) o *Naturalia* e o *Mirabilia*. Do primeiro, fazem parte exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral. Já o segundo, divide-se por sua vez em duas seções: Os objetos produtos da ação humana (*Artificialia*) e as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros. (POSSAS, 2005, p.153)

Tais coleções não só representavam esse desejo de adquirir conhecimento, mas também um certo status social, afinal “Um gabinete de curiosidade era a expressão da cultura do colecionador, do poder e da glória do conhecimento.” (POSSAS, 2005, p. 156). As grandes coleções só podiam ser constituídas se houvesse muitos recursos econômicos à disposição do colecionador.

Um ponto importante de ser destacado é que essas câmaras de maravilhas eram privadas, o que permitia a seus donos restringir a entrada de visitantes. Muitas vezes visitas só eram feitas sob convite ou eram abertas ao público, mas com várias restrições. Por exemplo, Blom (2003, p. 88) afirma que em 1714 a coleção de Pedro I da Rússia foi aberta ao público, mas “com ordens para manter longe a plebe, e para servir vodca e outras comidas e bebidas à melhor classe de visitantes, os aristocratas e estrangeiros.”. Ou seja, isso significa que a maior parte da população da época não tinha acesso a tais objetos.

A partir do século XVII, novos parâmetros de organização das coleções se estabelecem a partir do desenvolvimento dos parâmetros da ciência (SOTO, 2014, p. 59) e com isso os modelos de gabinetes de curiosidades anteriores passam a ser obsoletos. Isso fica claro quando lemos uma crítica do colecionador John Woodward ao também colecionador Sir Hans Sloane: “Merece censura quem está perpetuamente acumulando coleções naturais, sem projeto de construir uma estrutura filosófica a partir delas, ou de oferecer proposições que possam resultar em benefício e vantagem para o mundo.” (MACGREGOR, 1994 apud BLOM, 2003, p. 105). Não que antes não houvesse uma certa classificação, como aponta Carvalho (2017), Quiccheberg, no século XVI, já havia proposto um sistema de classificação para os gabinetes, porém

a flexibilidade que havia nesse sistema era vista pelos novos estudiosos como “[...] incompatível com os paradigmas de cientificidade emergente” (CARVALHO, 2017, p. 114). Essa mudança ocorreu por causa do surgimento do Iluminismo e das academias como discorre Blom (2003, p. 107):

O Iluminismo e o surgimento das academias, onde estudiosos se reuniam para discutir e compartilhar suas pesquisas, conduziram a formas mais metódicas de abordar o mundo material e a formas mais especializadas de colecionar. A ambição de colecionar tudo que fosse digno de nota, [...] cedera a vez a uma divisão de disciplinas, e dentro delas um novo projeto surgiu: a classificação racional e a descrição completa da natureza e, finalmente, da arte.

Impulsionados pela criação dos Estados-nação e perpassados por questões sociais e também por essas novas ideias de organização científica, começaram a surgir os primeiros museus públicos. De modo que essas novas formas de se organizar o acervo marcam o início dessa transformação de certos gabinetes de curiosidades em museus.

## **1.2 O surgimento dos museus públicos**

A criação de novos espaços com coleções abertas ao público advém de uma série de ideias e acontecimentos. Como diz Semedo (2004, p. 136)

Esta nova instituição constitui-se através da articulação de diversos elementos dos quais destacamos: o desenvolvimento de novas formas de sociabilidade e a consolidação da burguesia; a ‘condição urbana’ e a ‘industrialização’; a emergência do paradigma científico moderno; a constituição do Estado-nação e a ruptura com a antiga ordem.

Um dos motivos para o surgimento desses museus, como já citado, é a emergência do paradigma científico moderno. Se nos gabinetes de curiosidades o impulso para colecionar era adquirir conhecimentos sobre novas descobertas, nesse novo momento histórico o desejo era dominar estes conhecimentos, e conseqüentemente dominar a natureza e outros aspectos da vida humana. “Agora era a vez do comum, não do que estava fora do alcance da compreensão humana, mas do que já fora submetido a ela.” (BLOM, 2003, p. 14). Essa nova visão de mundo carecia de novos grupos de conhecimentos e de instrumentos institucionais para

representar e ensinar como universidades, hospitais, bibliotecas e os próprios museus (SEMEDO, 2004, p. 130). O museu nesse cenário serviria para dar visibilidade para essas novas disciplinas como explica Semedo (2004, p. 130-131):

O nascimento do museu público ao mesmo tempo que é coincidente com proporciona um contexto institucional de visibilidade para a emergência de um novo grupo de conhecimentos cada um dos quais, na sua forma museológica, organizava artefactos como parte de sequências evolucionistas que, no conjunto das suas interrelações, apresentavam uma ordem totalizadora do mundo.

A função educativa que foi agregada a esses museus vai além de proporcionar visibilidade a esses conhecimentos, mas também serve de instrumento dos emergentes Estados-nação para sua própria consolidação. Segundo Stuart Hall (2006), um Estado-nação se caracteriza por ser uma concepção simbólica além de uma entidade geopolítica, concepção essa que engloba certa unidade cultural e étnica. “A emergência dos Estados nacionais europeus, já no século XVIII, impulsionou o desenvolvimento e a consagração definitiva dos museus.” (SOTO, 2014, p. 60) A capacidade representativa das coleções, o uso de espaços monumentais aliados a um discurso que favorece os novos estados tornou o museu em um instrumento poderoso, como explica Blom (2003, p. 134):

O *museion*, lugar das musas, abrigado em prédios semelhantes a templos e cultuados como santuários, dava uma espécie de justificação e de validação para as ambições imperiais, para as histórias nacionais e para as tradições recém-inventadas, coisas que de outra forma estariam fora do alcance até mesmo do político mais habilidoso. (grifo do autor).

E para que essa validação fosse legitimada junto ao povo, havia a necessidade de tornar esse local e suas coleções mais acessíveis a todos. Portanto, a partir dos novos princípios democráticos entendidos nesse novo Estado, formou-se então um novo conceito de público, e com base nisso uma ideia de espaço público (SEMEDO, 2004, p. 131-132). Também há uma mudança da noção de coleção para a de patrimônio como explica Giraudy e Bouilhet (1990, p. 27): “[...] com as conquistas da Revolução e o desenvolvimento dos nacionalismos, brota a ideia de que tais riquezas não são propriedade única dos poderosos, pertencendo doravante aos povos. Passa-se da noção de coleção a de patrimônio.”

Como já foi visto, antes do surgimento dos museus públicos, havia coleções abertas a visitantes. Porém com este novo conceito de público, a criação de museus que abrem suas portas afim de receber mais visitantes se tornou possível e começou a ser praticada.

A ideia de um museu a serviço do público, financiado e administrado pelo Estado, é a expressão máxima do espírito iluminista. O reconhecimento da importância, do valor da educação pública e universal difundiu a ideia de que as coleções, que anteriormente eram fonte de instrução e prazer de poucos, deveria ser acessível à todos. (SOTO, 2014, p. 60).

Porém é importante ressaltar que “Fora preciso uma revolução para criar o primeiro grande museu que não condicionava o acesso à posição social, ao patrocínio ou ao capricho de curadores e nobres.” (BLOM, 2003, p. 135). De forma que:

A coleção se justifica, a partir de então, não somente como um instrumento de prestígio ou como uma motivação de deleite. Surge da vontade de estudo e confronto. Posta à disposição do povo, deseja contribuir para sua educação e formação da consciência nacional. (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 29).

Sendo assim, para que essas coleções anteriormente controladas por nobres tivessem acesso desimpedido foi preciso haver uma transferência de posse das coleções, entre os colecionadores e os Estados como discorre Bennett (1995, p. 60-61):

The institutions comprising the ‘exhibitionary complex’ by contrast, were involved in the transfer of objects and bodies from the enclosed and private domains in which they had previously been displayed (but to a restricted public) into progressively more open and public arenas where, through the representations to which they were subjected, they formed vehicles for inscribing and broadcasting the messages of power (but of a different type) throughout society.<sup>5</sup>

Em vista disso, a relação do público com a coleção se altera. Além da possibilidade de mais pessoas visitarem a coleção, tem-se uma mudança de perspectiva, onde antes o visitante apreciava o que estava em posse de alguém e

---

<sup>5</sup> “As instituições compreendidas no ‘complexo exibicionista’ por outro lado, estavam envolvidas na transferência de objetos e corpos dos domínios privados e fechados nos quais haviam sido exibidos anteriormente (mas para um público restrito) para locais progressivamente mais abertos e públicos onde, através das representações a que foram submetidas, formaram veículos para inscrever e difundir as mensagens de poder (mas de um tipo diferente) em toda a sociedade.” (Tradução nossa).

agora havia o discurso que aquela coleção era sua também, como bem explica Duncan e Wallach (2004, p. 456)

[...] the princely gallery spoke for and about the prince. The visitor was meant to be impressed by the prince's virtue, taste and wealth .... But now the state, as an abstract entity replaces the king as host. This change redefines the visitor. He is no longer the subordinate of a prince or lord. Now, is he addressed as a citizen and therefore a shareholder in the state. <sup>6</sup>

Apesar das mudanças, ainda é possível notar uma relação hierárquica, algo que também perpassou os gabinetes de curiosidade, onde os visitantes eram meros receptáculos dos conhecimentos e da educação que o museu se pretendia a oferecer, em favor do Estado. Alice Semedo (2004, p. 136) discorre que

[...] pode ser argumentado que o museu era entendido por alguns dos seus 'fundadores' como um instrumento de correcção da realidade, como um asilo, como uma fonte de valores transcendentais que tinha como objectivo restaurar alguns dos velhos ritmos da natureza e da história numa sociedade em rápida mudança, urbana e mecanizada. Ainda que o museu público fosse a expressão de ideias liberais e democráticas tinha na sua essência uma ideia conservadora, ironicamente adversa à progresso.

As transformações que afetaram a relação objeto-público neste período foram profundas e contribuíram para uma maior democratização das coleções, todavia essas modificações ainda não eram o suficiente pois as informações sobre os objetos não estavam disponíveis ao público de uma forma clara, o que prejudicava a experiência das pessoas nas exposições.

---

<sup>6</sup>“(...) a galeria principesca falava por e sobre o príncipe. O visitante deveria ficar impressionado pela virtude, gosto e riqueza do príncipe... Mas agora o estado, como uma entidade abstrata, substitui o rei como anfitrião. Essa mudança redefine o visitante. Ele não é mais subordinado de um príncipe ou lorde. Agora, ele é tratado como cidadão e, portanto, um acionista do estado.” (Tradução nossa).

## CAPÍTULO 2

### 2. DO SURGIMENTO DA MUSEOLOGIA A NOVA MUSEOLOGIA

#### 2.1 O começo de uma longa estrada

A Museologia enquanto disciplina ligada aos museus só foi possível a partir do surgimento destes, apesar de que, antes mesmo do surgimento dessas instituições, já havia pessoas pensando sobre o colecionismo e formas de organização das coleções.

O desenvolvimento dessa nova disciplina só foi possível, segundo Lorente (2012, p. 24), por causa de três pilares, que são respectivamente: “[...] la existencia de publicaciones especializadas, de asociaciones profesionales y de cursos de formación.”<sup>7</sup>. É importante ressaltar que estes pilares se relacionaram de tal forma que se retroalimentavam como explica o mesmo autor

En realidad, son tres fenómenos intrínsecamente relacionados, pues, como en seguida se verá, muchas publicaciones especializadas iban destinadas a miembros de este tipo de asociaciones, que a su vez fundaron los primeros cursos de instrucción o, al revés, se crearon a partir de los egresados en los primeros centros formativos. (LORENTE, 2012, p. 28)<sup>8</sup>.

Os primeiros livros sobre museus falavam muito de questões práticas e os trabalhos mais complexos tratavam de listas de museus com uma descrição de conteúdos e informações sobre a história do lugar. (LORENTE, 2012, p. 24). As primeiras revistas especializadas sobre museus, publicadas a partir do século XIX, também não se diferenciavam muito deste caráter descritivo-empírico das outras publicações da época.

No início do século XX, houve uma mudança nessas produções “[...] mientras en el siglo XIX los tratadistas solían ser estudiosos de las antigüedades, a principios

---

<sup>7</sup> “[...] a existência de publicações especializadas, de associações profissionais e de cursos de formação.” (Tradução nossa).

<sup>8</sup> “Na realidade, são três fenômenos intrinsecamente relacionados, pois, como se verá em seguida, muitas publicações especializadas dirigiram-se a membros deste tipo de associação, que por sua vez fundaram os primeiros cursos de instrução ou, pelo contrário, foram criados a partir dos egressos dos primeiros centros de formação.” (Tradução nossa).

del XX muchos autores serían expertos en bibliotecas y museos.” (LORENTE, 2012, p. 27)<sup>9</sup>, de forma que elas não se reduziam apenas aos aspectos práticos.

Enquanto isso, em diversos locais começaram a surgir cursos que falavam sobre museus, como por exemplo a Escola do Louvre, fundada em 1892, e também as associações profissionais como a *Museum Association* de 1889. Tais iniciativas foram fundamentais para o desenvolvimento museológico, pois consolidaram uma base de pessoas que tinham conhecimento e interesse em discutir questões museais e, quanto mais profissionais existiam, mais publicações especializadas surgiam e consequentemente mais cursos voltados para a área, como já explicado anteriormente.

Com a expansão da área, estabeleceram-se alguns cursos em museus universitários, o que abriu portas para o reconhecimento da Museologia pelas universidades. A primeira cátedra de Museologia foi fundada em 1922 na Universidade Masaryk de Brno (LORENTE, 2012, p. 34). De forma que “Se trataba ya de una primera consagración universitaria de la teorización sobre museos en cuanto disciplina humanística, mas allá de los cursos de formación para futuros profesionales de museos.” (LORENTE, 2012, p. 35)<sup>10</sup>.

Em 1927 veio a criação do Office Internationale des Musées (OIM)<sup>11</sup>, como um órgão ligado ao Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI)<sup>12</sup>. A OIM pretendia ser

[...] un centro internacional de documentación al servicio de los museos, de la normalización terminológica y de la cooperación entre instituciones o profesionales, pero que además suscitase el interés general por los museos a través de sus foros públicos y publicaciones. (LORENTE, 2012, p. 36)<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> “[...] enquanto no século XIX os escritores eram estudantes de antiguidades, no início do século XX muitos autores seriam especialistas em bibliotecas e museus.” (Tradução nossa).

<sup>10</sup> “Já foi uma primeira consagração universitária da teorização sobre museus enquanto disciplina humanística, para além dos cursos de formação para futuros profissionais de museus.” (Tradução nossa).

<sup>11</sup> Ou em tradução livre Escritório Internacional dos Museus.

<sup>12</sup> Ou em tradução livre Instituto Internacional de Cooperação Intelectual.

<sup>13</sup> “[...] um centro internacional de documentação a serviço dos museus, de normalização terminológica e cooperação entre instituições ou profissionais, mas também despertando o interesse geral pelos museus através de seus fóruns públicos e publicações.” (Tradução nossa).

Assim, suas principais contribuições para o campo foram a realização de diversas conferências e também a publicação de uma revista periódica chamada *Mouseion*, que tratava de diversos temas como catalogações e montagens de exposições (LORENTE, 2012, p. 36).

Porém com a chegada da Segunda Guerra Mundial, não só a OIM chegou ao fim, como também diversos cursos que estavam sendo ministrados sobre museus. Afinal, agora todos os esforços estavam voltados para a resolução dos conflitos e os museus não eram uma prioridade.

## 2.2 O recomeço pós-guerra

Após o término da Segunda Guerra Mundial, a Museologia começou a renascer por todo o mundo como explica Lorente (2012, p. 40):

Tras el nuevo paréntesis bélico, la museología volvió a renacer en todo el mundo, gracias a los esfuerzos individuales de muchos expertos, pero también a través de la labor desarrollada por nuevas instituciones internacionales como la Unesco y el ICOM, así como por la consolidación de centros de estudio y formación.<sup>14</sup>

Como o autor aponta, além dos esforços individuais é preciso destacar a fundação e o trabalho de duas organizações: a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) e o Conselho Internacional de Museus (Icom).

A Unesco foi fundada em 1945 como uma entidade integrante da Organização das Nações Unidas (ONU).

Seu objetivo é, através da cultura, ciência e educação estreitar a colaboração entre as Nações com vistas a assegurar o respeito à justiça, às leis, aos direitos do homem e às liberdades fundamentais, desta maneira garantindo-se a manutenção da paz e da segurança mundial. (SOTO, 2014, p. 62).

A Unesco entendeu que os museus são importantes nesse processo e, por isso, organizou diversos seminários regionais com o objetivo de desenvolver essas

---

<sup>14</sup> " Após o novo hiato de guerra, a museologia voltou a renascer em todo o mundo, graças aos esforços individuais de muitos especialistas, mas também através do trabalho desenvolvido por novas instituições internacionais como a Unesco e o ICOM, assim como pela consolidação de centros de estudo e formação." (Tradução nossa).

instituições como o que ocorreu no Rio de Janeiro em 1958, ou o de Santiago do Chile em 1972, que foram marcos históricos na Museologia (LORENTE, 2012, p. 41).

Já o Icom foi fundado em 1946, e “[...] é uma organização não governamental de museus e de seus profissionais, que visa trabalhar na promoção dos interesses da Museologia e de outras disciplinas relacionadas às atividades dos museus.” (SOTO, 2014, p. 63). Sua fundação foi inspirada na *American Association of Museums* e na Oficina Internacional de Museus e, assim como este último, “[...] ha centrado sobre todo sus actividades en la organización de reuniones internacionales de profesionales de museos, así como en la publicación de un boletín, que desde 1948 reciben trimestralmente todos sus socios: ICOM News.”<sup>15</sup> (LORENTE, 2012, p. 42).

Essas duas organizações surgem em um contexto chamado de ‘crise dos museus’, onde se discutia o papel social dos museus e havia essa problemática de qual seria a função do museu (CURY, 2011). Isso se deu pois, apesar da democratização ao acesso a essas instituições, não houve uma democratização do conhecimento necessário para que a população entendesse aquelas exposições.

De um ideal de museus para ‘todos’, passou-se à constatação de que o público não correspondia às expectativas de seus gerenciadores, ou seja, para aqueles que realizaram a abertura dos museus, a atitude do público não condizia com o esperado (ou desejado). [...] Se o público pareceu despreparado para ter acesso às coleções, hoje sabemos que a distância entre a instituição (mesmo sendo pública) e o público era grande. As coleções abertas à visitação não faziam sentido para o visitante. A situação foi, imagina-se, frustrante para ambas as partes e a grande procura pelos museus foi, aos poucos, reduzindo-se a um público restrito. (CURY, 2011, p. 1028).

Em outras palavras a população tem acesso aos objetos, mas a maneira como estes são expostos não os torna acessíveis. Apenas parte do público tinha o conhecimento necessário para entender aqueles museus. De forma que essas instituições não deixaram de ser um espaço elitizado, mesmo havendo a democratização do acesso.

---

<sup>15</sup> “Tem centrado suas atividades sobretudo na organização de reuniões internacionais de profissionais de museus, assim como na publicação de um boletim, que desde 1948 recebem trimestralmente todos seus sócios: ICOM News.” (Tradução nossa).

Nesse momento também “[...] pôde-se verificar a presença da museologia como disciplina que, até então, era confundida com prática dos museus – museografia – ou como ciência auxiliar de outros ramos do conhecimento.” (CURY, 2011, p. 1029). Isso também se deu pelo renascimento de cursos especializados no pós-guerra, mesmo que de forma desigual. O Icom teve papel de incentivar tais iniciativas e estabelecer um nível comum mínimo como relata Lorente (2012, p. 44):

El ICOM, a través del Comité Internacional para la Formación del Personal (ICTOP), constituido en 1967, animó a que se ofrecieran estudios universitarios de museología, pero a la vez matizaba esa recomendación con diplomáticas apelaciones al reconocimiento oficial de los tradicionales cursos impartidos en museos u otros centros de enseñanza especializados, con tal de que tuvieran un nivel común mínimo. Allí donde existían ya prestigiosos estudios de este tipo, no se desarrolló una oferta universitaria.<sup>16</sup>

Apesar de nem todos esses cursos serem voltados para questões teóricas e sim mais para questões práticas, como os da Universidade de Leicester e Frankfurt, em outros locais a teoria era priorizada a fim de se desenvolver a Museologia enquanto disciplina, como foi o caso do leste europeu (LORENTE, 2012). De forma que “Desde 1965, a diversidade de visões em relação ao conteúdo da museologia, parece ter proliferado enormemente, ao invés de cristalizar-se em poucas e bem definidas escolas de pensamento.” (VAN MENSCH, 1994, p. 1).

Posto isto, é importante ressaltar que a criação de um comitê dentro do Icom consolidou o desenvolvimento de uma Museologia pautada por princípios teórico-metodológicos (CURY, 2011, p. 1030), o Comitê Internacional de Museologia (Icofom). Ele foi criado em 1977 por Jan Jelinek com o intuito de oferecer um fórum internacional para a teorização sobre museus (LORENTE, 2012, p. 60). “O papel do comitê foi desenvolver pesquisas, análises e debates, contribuindo para a independência da área.” (CERÁVOLO, 2004, p. 239) e isso foi feito através da publicação regular de documentos e de encontros entre os membros.

A partir de sua criação, o Icofom passou a ser o maior e mais importante fórum de discussão e estudo sobre teoria museológica. Nesse momento, e

---

<sup>16</sup> “O ICOM, através do Comitê Internacional para a Formação de Pessoal (ICTOP), constituído em 1967, incentivou a oferta de estudos universitários em museologia, mas ao mesmo tempo qualificou essa recomendação com apelações diplomáticas ao reconhecimento oficial dos tradicionais cursos ministrados em museus e em outros centros de ensino especializados, desde que tenham um nível comum mínimo. Onde já existiam estudos prestigiosos deste tipo, não se desenvolveu uma oferta universitária” (Tradução nossa).

nos anos posteriores, os objetivos do Icofom eram a constituição de um sistema de conhecimento museológico e a compreensão das interrelações da museologia com outros campos de conhecimento. (CURY, 2011, p. 1031-1032).

Por se tratar de um fórum internacional, o Icofom disseminou ideias que anteriormente estavam restritas a áreas culturais de cada país. Sendo assim, proporcionou encontros entre pensamentos divergentes, o que conseqüentemente contribuiu para o desenvolvimento teórico e metodológico da Museologia.

Esse desenvolvimento foi norteado inicialmente por dois propósitos:

[...] reforçar o fato de que museus são importantes para o desenvolvimento social como fontes potenciais de informação e conhecimentos (SCHEINER, 2000) e introduzir ou reforçar os 'estudos de museu' dentro das universidades. Essas tarefas eram consideradas ambiciosas, envolvendo por sua vez duas investigações: o estudo teórico dos museus e a Museologia como campo de conhecimento com definições, metodologia e sistema determinado – essa era a intenção. (CERÁVOLO, 2004, p. 240).

O primeiro propósito citado tem influência das discussões que se sucederam no período pós-guerra sobre o papel social do museu, que já foram apresentadas anteriormente. Essa discussão ainda reverberaria em um movimento chamado Nova Museologia.

### **2.3 O movimento da Nova Museologia e os ecomuseus**

Nova Museologia é o termo utilizado para designar um movimento que surgiu na França, em 1980, que reivindicava uma transformação na Museologia, para que esta fosse mais social e incluísse a coletividade em seus processos. Foi

[...] denominada por el museólogo francés André Desvallés *nouvelle muséologie* en la voz correspondiente de la *Enciclopedia Universalis* publicada aquel año, refiriéndose a las novedades que se habían producido en la comunicación museística con el público y a la reciente multiplicación de ecomuseos. (LORENTE, 2012, p. 67)<sup>17</sup>. (grifo do autor).

---

<sup>17</sup> “[...] denominada pelo museólogo francês André Desvallés *nouvelle muséologie* na voz correspondente da Enciclopédia Universalis publicada aquele ano, referindo-se às novidades que haviam produzido na comunicação museística com o público e à explosão da multiplicação dos ecomuseus.” (Tradução nossa).

Deste modo, é importante pensar que esse movimento é fruto de uma conjuntura histórica e uma série de acontecimentos. Como já citado anteriormente, no período pós-guerra, iniciou-se um debate na Museologia sobre o papel social dos museus e, nesse contexto, houve a criação de instituições como a Unesco e o Icom. Em 1972, a Unesco organizou a chamada Mesa Redonda de Santiago do Chile, que originou um documento que serviria de referência para a Nova Museologia e que segundo Lorente (2012, p. 56)

Tuvo una gran transcendencia en el plano teórico, por la propuesta de un nuevo tipo de museo interdisciplinar, el <museo integral>, que proyectando su actividad en el ámbito histórico la culminase en las problemáticas contemporáneas para contribuir a llevar a la acción a su respectiva comunidad.<sup>18</sup>

Ou seja, esse novo tipo de museu considera a totalidade dos problemas da sociedade (CURY, 2011, p. 1029), o que demonstra a preocupação com o papel social dos museus que estava em voga.

Indo na mesma direção, temos a criação do ecomuseu que é:

[...] una innovadora forma de museo en la cual ya no hay un edificio, sino un territorio-museo, ya no se centra la atención en una colección sino en todo un ecosistema humano – incluyendo elementos de cultura material pero también inmaterial, como cantos, bailes y tradiciones locales – y en lugar de unos facultativos de museos trabajando ocultos al público, es la propia comunidad la que autogestiona el funcionamiento del museo, involucrando activamente a los visitantes y locales. (LORENTE, 2012, p. 67)<sup>19</sup>.

O termo foi cunhado por Hugues de Varine, em uma reunião com Georges Henri Rivière e Serge Antoine em 1971, e provém da junção das palavras ‘ecologia’ e ‘museu’ e, desde então, surgiram várias definições para o termo, mas a mais conhecida, segundo Brulon, seria a feita por Rivière (1985 [1980], p. 183 apud BRULON, 2015, p. 281, grifo do autor) em 1980 que define “[...] o ecomuseu como *laboratório*, como *conservatório* e como *escola*, e coloca em primeiro plano a

<sup>18</sup> “Teve uma grande transcendência no plano teórico, devido a proposta de um novo tipo de museu interdisciplinar, o <museu integral>, que projetando sua atividade no âmbito histórico culminaria nas problemáticas contemporâneas para contribuir para levar a ação a sua respectiva comunidade.” (Tradução nossa).

<sup>19</sup> “[...] uma inovadora forma de museu no qual já não há um edifício, mas um território-museu, já não se centra a atenção em uma coleção mas em todo um ecossistema humano – incluindo elementos de cultura material mas também imaterial, como cantos, bailes e locais tradicionais – e no lugar de profissionais de museus trabalhando escondidos do público, é a própria comunidade que administra o funcionamento do museu, envolvendo ativamente os visitantes e habitantes locais.” (Tradução nossa).

*diversidade* das populações que fazem dele o seu *espelho*.”. De forma que o ecomuseu tinha como objetivo:

[...] ser um instrumento privilegiado de desenvolvimento comunitário. Ele não visava ao conhecimento e à valorização de um patrimônio, nem era um simples auxiliar de um sistema educativo ou informativo, nem um meio de progresso cultural e de democratização das obras humanas (Mairesse 2002:112 apud BRULON, 2015, p.283-284).

E além disso “Politicamente, ele tinha como objetivo maior romper com o jogo de poder estabelecido em uma comunidade, tornando a totalidade da população consciente de sua autonomia e de seu próprio desenvolvimento.” (BRULON, 2015, p. 283-284).

A primeira experiência chamada de ecomuseu ocorreu na comuna francesa de Creusot, e surgiu quando Marcel Évrard foi convidado a criar um museu naquela localidade. Após algumas discussões, foi constatado que um museu clássico não interessaria às pessoas da região e, a partir disso, desenvolveu-se o ecomuseu como um museu que incluía a comunidade local em seu processo de constituição e gerenciamento (BRULON, 2015). A experiência atraiu museólogos franceses como Hugues de Varine, Georges Henri Rivère e Mathilde Bellaigue, que logo passaram a colaborar com Évrard nessa empreitada. O *Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines* foi criado em 1970 e trouxe consigo uma nova forma de se fazer museus.

É relevante ressaltar que o desenvolvimento do ecomuseu, foi possível graças a

[...] insatisfação de alguns pensadores franceses em relação à museologia tradicional, que começaram a colocar em prática museus com uma finalidade descentralizadora e, por outro, da influência de certas experiências de museus heterodoxos ou de ‘vanguarda’ nas ex colônias.” (BRULON, 2015, p. 268)

O autor aqui discorre sobre outras experiências em museus que antecederam e inspiraram a criação do ecomuseu, ou seja, já havia museus que não seguiam um modelo dito tradicional, como demonstra Soto (2014, p. 70, grifo do autor):

[...] os *museus cantonais*, em França, já se preocupavam com os bens patrimoniais históricos e artesanais, bem como as populações trabalhadoras

(1876); no Reino Unido, o *Outlook Tower* apresentava um novo museu local, que ia além da conservação da tradição ao integrar o presente, ao considerar tanto o entorno como a própria comunidade como acervo (1892); os *Vagões de Exposição* criados na antiga União Soviética, que tinham como objetivo principal a educação popular e a divulgação de uma nova identidade nacional (1917); e, esse conceito de utilidade do museu para a comunidade propicia também, nos Estados Unidos, a criação de espaços para a afirmação das identidades, os chamados *Neighborhood Museum* (1967); por fim, vale destacar o México, onde o arquiteto Mário Vázquez cria a *Casa Del Museo* que tinha como objetivo a conscientização e formação das populações locais (1968). (grifo do autor)

Sendo assim, os ecomuseus não foram os primeiros a ter uma preocupação com sua comunidade, mas isso não os transforma em um capítulo irrelevante na história da museologia. Afinal

A maior ruptura que se deu com a experiência do Écomusée du Creusot não foi com os modelos de museus anteriores, mas sim na invenção de um 'não modelo' de museu que pode ser aplicado a diversos contextos sociais, tomando as formas e os contornos que desejam as pessoas que habitam o espaço por ele ocupado. (BRULON, 2015, p. 288).

E este também partia de uma estrutura menos hierarquizada, como diz Cerávolo (2004, p. 261): “Invertiam-se, assim, os papéis: os museus não deveriam ser feitos para a comunidade, mas com ela.”.

Essa nova forma de se fazer museus alterava não só as questões ligadas ao público, mas também as questões relativas aos objetos. Por se tratar de um museu não tradicional, a dinâmica entre objeto, museu e público se alterou. Neste modelo, o foco não eram os objetos e sim as pessoas.

Em muitos sentidos, como se pode ver, o ecomuseu é um museu como os outros. Ele se distingue não em sua forma ou no tratamento dado ao patrimônio, mas no ato mesmo da musealização. Seu foco não está na constituição de coleções, mas no trabalho com as pessoas, como fica explicitado no depoimento de Mathilde Bellaigue: ‘Partíamos do princípio de que não precisávamos de coleções, porque se nós trabalhamos com as pessoas, as pessoas poderiam nos emprestar os objetos e, eventualmente, nos doar (informação verbal)’ (BRULON, 2015, p. 278).

Isso também se revela no desenvolvimento do ecomuseu, como disserta Brulon (2015, p. 276): “[...] ainda que sejam raros os casos de ecomuseus sem coleções de objetos materiais, eles, em geral, não se desenvolvem originalmente através das

coleções, mas sim de uma memória local coletiva.”, ao contrário do que acontecia nos museus ditos tradicionais, onde a coleção originava o museu.

Os objetos que posteriormente eram adquiridos pelos ecomuseus tinham que ter ligação com a comunidade. No ecomuseu de Creusot

Bellaigue assegura que os critérios de aquisição de objetos pelo museu estavam estreitamente ligados às pessoas. ‘O critério era o de representar algo para as pessoas’, como afirma ela, ‘uma lembrança, uma história, um saber-fazer’ (informação verbal). Pressupunha-se que eles deveriam ser objetos de discussão para a comunidade. (BRULON, 2015, p. 278).

Outra coisa que mudou nos ecomuseus em relação aos objetos é o direito de uso. Segundo Brulon (2015, p. 278)

Sobre um objeto musealizado no ecomuseu, o direito de uso de seu proprietário original permanece intacto quando um bem passa a pertencer à comunidade. Pelo simples fato de ser patrimônio da comunidade, o objeto existe sob a égide de um direito moral que é reconhecido progressivamente pelo grupo. O seu proprietário, no sentido tradicional do termo, pode continuar a utilizá-lo livremente, sem que o seu uso venha a trair os interesses do grupo. A grande novidade, neste sentido, é a existência de um museu que musealiza as coisas do real mantendo-se em suas vidas usuais, no cotidiano. (BRULON, 2015, p. 278).

Ou seja, o objeto musealizado não fica totalmente alienado de sua função de utilidade, mas é acrescido de uma função simbólica nesse novo regime. Algo impensável para os ditos museus tradicionais, uma vez que o objeto era musealizado perdia-se esse valor utilitário e o valor simbólico prevalecia.

Os ecomuseus tiveram suma importância para a Nova Museologia, mas é importante destacar outros fatos que também influenciaram este movimento como o documento denominado Declaração de Quebec, de 1984 e a criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom) em 1985, que deram legitimação para este movimento, como disserta Soto (2014, p. 75, grifo do autor)

A *Declaração de Quebec, Canadá* (1984), traz idéias acerca das novas possibilidades do fazer museológico, e o reconhecimento do movimento da *Nova Museologia*, que viria a ser formalizado já no ano seguinte (1985), em Lisboa, durante o *II Encontro Internacional – Nova Museologia/ Museus Locais*, sob a denominação de *Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM)*.

Dessa maneira, é possível perceber que a Nova Museologia teve várias influências e pontos de partida, inclusive alguns que não foram citados anteriormente, mas que também tem sua relevância como o *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (MNES) que “apesar de seu curto período de existência [...] conseguiu reunir uma série de intelectuais do meio museológico, com o intuito de produzir Boletins periódicos que pudesse divulgar as idéias da Nova Museologia pelo mundo.” (SOTO, 2014, p. 73), ou a Declaração de Oaxtepec que “[...] integra então a relação de território, patrimônio e comunidade, marcando definitivamente a importância da comunidade, para estabelecer a parceria efetiva entre museu e sociedade” (SOTO, 2014, p. 75). Todos esses acontecimentos e documentos resultaram neste “[...] fenômeno histórico que atuou como a expressão de uma mudança prática no papel social dos museus.” (BRULON, 2015, p. 288). De modo que a Nova Museologia é

[...] o resultado de uma reflexão do fazer e pensar tradicionalista dos museus. Através de novas experiências e considerando o que era anteriormente excluído, este movimento criou uma Museologia da libertação, que abre espaço para a criação, a consciência crítica e a participação ativa da comunidade.” (SOTO, 2014, p. 74).

Por isso que tal movimento representa um marco na Museologia, pois fez críticas ao que era considerado tradicional e trouxe alternativas a esse modelo, colocando como foco uma função social que o museu pode exercer e a transformação que este pode causar em sua comunidade.

Por causa de sua natureza, a Nova Museologia posteriormente também ficou conhecida como Museologia Comunitária e Sociomuseologia, e se difundiu pelo mundo depois da segunda metade da década de 1980 (BRULON, 2015, p. 287) e tem influenciado novos museólogos até os dias de hoje. Sua principal forma de expressão foi o ecomuseu, este novo modelo de museu que preconizava a comunidade (BRULON, 2015, p. 288) e, essa proposta de uma museologia social abrange uma maior democratização dos museus e uma nova forma de pensar os objetos musealizados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objeto como “[...] aquilo que é colocado ou jogado (ob-jectum, Gegen-stand) em face de um sujeito que o trata como diferente de si mesmo [...]” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 68) acompanha o ser humano há muito tempo, assim como o ato de colecionar.

O hábito de colecionar coisas é tão antigo quanto a consciência humana. Bataille (1987) já afirmava que, para ganhar um sentido de permanência, os homens começaram a exteriorizar a sua existência em objetos, em ambientes, ou a relacioná-la a fenômenos e sentimentos regularmente produtores de um bem-estar físico e espiritual. [...] Seguindo o pensamento desse autor, pode-se correlacionar a suposição de que, nesse processo, os homens passaram a discriminar, ordenar e classificar os objetos, buscando um sentido de permanência, em que alguns objetos começaram a se repetir na experiência, e aí, talvez, se tenha a primeira noção de uma coleção, mais propriamente dita, no sentido como se conhece hoje. (LOPES, 2010, p. 378).

Como já citado anteriormente, coleção seria, segundo Pomian (1984, p. 53), um conjunto de objetos que são tirados de seus meios, onde eram utilizados, e passam a ficar expostos para as pessoas os verem. Para este autor, os objetos acumulados são pontes entre o espectador e um mundo invisível, mundo este que pode se referir a coisas que os seres humanos não veem, como um local muito distante, o passado, uma divindade ou até mesmo a questões abstratas. De forma que Pomian define tais objetos como semióforos, ou seja, objetos que possuem significado.

Esses objetos semióforos, por não terem valor de uso, apresentam um valor de troca que se estabelece a partir de seu significado “[...] na medida em que quanto maior é a carga de significado, maior é o seu valor, que se exprime assim pela quantidade das coisas que se poderiam eventualmente obter trocando-o.” (POMIAN, 1984, p. 73).

Isto posto, podemos observar que

O papel cada vez mais importante do dinheiro, enquanto faculta o acesso à propriedade dos semióforos, provoca numerosas consequências. Certas categorias de objectos de colecção, quadros e obras de arte antiga em primeiro lugar, rapidamente se revelam fora do alcance de todos aqueles que não dispõem dos meios financeiros necessários para participar na corrida à

melhor oferta, e que, por isso, descem para objectos de menor valor: moedas, estampas, desenhos, curiosidades exóticas, exemplares de história natural. (POMIAN, 1984, p. 81).

Desse modo, também podemos inferir que, como as coleções que possuem maior valor simbólico só podem ser adquiridas por pessoas com um alto poder aquisitivo, e que a sua compra represente a posse de tais objetos como uma propriedade privada, é lógico afirmar que esses objetos só poderiam ser apreciados por pessoas que tivessem autorização do dono da coleção. Esta é uma outra consequência ligada a essa relação dinheiro e objetos semióforos, como discorre Pomian (1984, p. 82):

Com efeito, nos séculos XVII e XVIII, a grande maioria da população encontra-se afastada do que se acumula nas coleções particulares; estas estavam abertas apenas a quem os proprietários quisessem deixar entrar. Portanto, são os membros de um mesmo meio social que se visitam uns aos outros; são também os artistas e os sábios, aos quais se permite estudar os objectos que são necessários para o seu trabalho, mas que os não possuem. As únicas colecções acessíveis a todos são as das igrejas. Assim, toda a arte profana moderna, antiguidades, curiosidade exóticas e naturais são expostas apenas ao olhar dos privilegiados, daqueles que ocupam os lugares mais elevados nas hierarquias respectivas do poder, da riqueza, do gosto e do saber. (POMIAN, 1984, p. 82).

Para Pomian, a relação de útil e significativa também pode representar as atividades humanas, sendo que as atividades que produzem significado se encontram em um ponto mais alto da hierarquia.

Em geral, quanto mais alto se está situado na hierarquia dos representantes do invisível, maior é o número de semióforos de que se está rodeado e maior também o seu valor. Por outras palavras, é a hierarquia social que conduz necessariamente ao aparecimento das colecções [...] (POMIAN, 1984, p. 74).

Sendo assim, a partir do momento que aqueles que ocupavam lugares mais altos na hierarquia social colecionavam, aqueles a sua volta também passavam a colecionar, como uma forma de demonstrar que também tinham poder, e que também representavam o invisível de certa forma. Como explica Pomian (1984, p. 78) “[...] todos aqueles que se situam no alto da hierarquia do poder são levados a desempenhar o mesmo papel; é no quadro de obrigações impostas a cada um pela sua posição que se podem manifestar diferenças individuais [...]”.

Essas diferenças individuais se configuram em tipologias diferentes de coleções, afinal estas, de alguma forma, representavam a visão de seus donos como fala Cameron (1971, p. 15): “*These structured collections will tell you something about the way in which the collector perceives reality*”<sup>20</sup>.

Com essas informações, temos como definir como eram as coleções dos gabinetes de curiosidade. Os objetos que formavam as coleções mais significativas estavam em poder das classes mais altas e estas controlavam o acesso a esses, como discorre Pomian (1984, p. 78), “Dois grupos, o clero e os detentores do poder, monopolizavam os semióforos, controlavam o acesso da população a estes, e serviam-se deles para afirmar a sua posição dominante.”

Nesse contexto, ainda podemos acrescentar o interesse que surgiu na época pelas obras da antiguidade clássica, a descoberta pelos europeus de territórios ainda desconhecidos e o desejo de eternização através da arte<sup>21</sup>. À vista disso, os gabinetes de curiosidade eram formados por objetos ligados a esses fatos. De forma que o conjunto desses bens representavam não só a visão da realidade de seus donos como os interesses da época.

Com a criação dos primeiros museus, a relação entre poder e acessibilidade das coleções que existia nos gabinetes de curiosidades se transforma. Uma das primeiras diferenças, e que pode ter impulsionado a criação dos museus, é a sua maior permanência, em relação as coleções como disserta Pomian (1984, p. 82):

O primeiro traço característico dos museus é a sua permanência. Contrariamente à coleção particular que, na maior parte dos casos, se dispersa depois da morte daquele que a tinha formado e sofre as repercussões das flutuações de sua fortuna, o museu sobrevive aos seus fundadores e tem, pelo menos em teoria, uma existência tranquila.

---

<sup>20</sup> “Essas coleções estruturadas vão dizer a você algo sobre a maneira como o colecionador percebe a realidade.” (Tradução nossa).

<sup>21</sup> Pomian (1984, p. 77) explica que as obras de arte têm uma ascensão a partir do século XV, e que isto estaria ligado a “[...] sua vinculação à natureza concebida como uma fonte de beleza, e portanto, como única capaz de dar a um objecto produzido pelos homens os traços que lhe permitem durar [...]”. De forma que o autor afirma que a obra de arte passou a ser entendida como algo que poderia transformar o transitório em duradouro, e isto passou a ser algo desejado pelos mais poderosos.

Outra grande diferença é a acessibilidade das coleções ao grande público. Antes o acesso aos objetos era limitado por seus donos, e muitas vezes aqueles com maior valor simbólico eram restritos às camadas mais altas da sociedade, depois passa-se a democratização de tais objetos para todos aqueles interessados em contemplá-los. Tal processo foi gradual, como Blom (2003) já demonstrou com os primórdios do Museu Britânico onde, no começo, era preciso pedir permissão para visitá-lo, mas com o tempo isso mudou e a visitação foi permitida para todos.

Nessa abertura ao público, foi atribuída uma função educativa a esses primeiros museus, afinal “[...] as suas coleções agora tinham novas dimensões, que indo além da mera apreciação, se tornavam cada vez mais instrumentos de educação e objetos da investigação científica.” (SOTO, 2014, p. 67). Como foi possível observar, o nascimento do Estado-nação trouxe para essas novas instituições uma incumbência de legitimar o que era construído nesse novo regime, além disso também serviu para consolidar os valores da burguesia, instituindo-os como valores da sociedade como um todo (CURY, 2011, p. 1027).

Desta forma, os objetos que estavam nos museus passaram a representar um padrão de excelência (CAMERON, 1971, p. 17) que existia nas classes mais abastadas e que, conseqüentemente, todos deveriam seguir.

A ideia de um museu ser acessível a todos perpassa essas questões educacionais atribuídas a essas instituições. Era interessante que os valores representados nesses espaços fossem bastante difundidos em todas as classes da sociedade. De modo que, há a democratização do acesso aos objetos, mas que parte de uma perspectiva mais elitista, onde o público deveria ser um mero receptáculo das informações transmitidas pelas exposições.

A partir do momento que sabemos que esses museus foram majoritariamente formados por coleções que já existiam, podemos observar que “*In large part, these*

*public museums were private collections opened to the public [...]*<sup>22</sup>(CAMERON, 1971, p. 16). Para Cameron (1971) isto era um problema, pois:

In declaring these collections to be in public in the sense of being publicly owned, however, it was no longer being said that this was someone else's collection that you, the visitor, could look at. Rather, it was being said that this was your collection and therefore it should be meaningful to you, the visitor.<sup>23</sup>

Além disso, o sistema de apresentação e organização também dificultava o entendimento das exposições pela maior parte das pessoas como explica o autor:

[...] collectors and those responsible for organizing and structuring the collection were now the member of an academic, curatorial elite; they were most familiar and most comfortable with the models that were specific to their academic disciplines. Thus the public collections were structured as models that could only be meaningful to those with an education in which they had been introduced to scientific systems of classification, to prevailing theories of history, or to the academic approach to art and art history. [...] The public was still being offered private collection but with a new name over the door. (CAMERON, 1971, p. 16).<sup>24</sup>

Posto isso, não é uma surpresa que após um entusiasmo inicial com esses novos museus houve um afastamento entre essas entidades e o público. Enquanto os museus esperavam certo preparo do público, os visitantes não tinham o conhecimento necessário para compreender as exposições (CURY, 2011, p. 1028). Nesse cenário, configurou-se aquilo que seria chamada de a 'crise dos museus' e, a partir dessas problemáticas, passou-se a discutir qual o papel social dessas instituições.

Como uma reação a esse problema temos a criação do Icom em 1946, órgão que consolidou a Museologia como disciplina independente, diferenciando-a da

---

<sup>22</sup> "Em grande parte, esses museus públicos eram coleções privadas abertas ao público [...]". (Tradução nossa).

<sup>23</sup> "Ao declarar essas coleções como públicas no sentido de serem propriedade pública, no entanto, não estava mais sendo dito que esta era a coleção de outra pessoa que você, o visitante, poderia olhar. Em vez disso, estava sendo dito que esta era sua coleção e, portanto, deveria ser significativa pra você, o visitante." (Tradução nossa)

<sup>24</sup> "[...] os colecionadores e aqueles responsáveis por organizar e estruturar a coleção passaram a fazer parte de uma acadêmica, elite curatorial; eles estavam mais familiarizados e mais confortáveis com os modelos que eram específicos de suas disciplinas acadêmicas. Assim as coleções públicas foram construídas como modelos que só poderiam ser significativos para aqueles com uma educação na qual tivessem sido introduzidos a sistemas científicos de classificação, às prevalecentes teorias de história, ou a abordagem acadêmica da arte e da história da arte. [...] Ainda estava sendo oferecido para o público uma coleção privada mas com um novo nome na porta." (Tradução nossa)

prática de museus e do status de ciência auxiliar de outras áreas do conhecimento (CURY, 2011, p. 1029).

O desenvolvimento da Museologia é crucial para o progresso dos museus, pois ela promove o debate e cria soluções para os problemas enfrentados pelas instituições. De forma que houve muitas discussões sobre o problema da função social do museu dentro da Museologia. Como exemplo temos a Mesa Redonda de Santiago do Chile que aconteceu em 1972 e introduziu a noção de Museu Integral “[...] isto, é, os museus consideram a totalidade dos problemas da sociedade” (CURY, 2011, p. 1029).

Outro desdobramento que temos dessas discussões é o movimento da Nova Museologia, que surgiu na década de 1980 na França, e que foi fruto de museólogos inconformados com o sistema dito tradicional e também de iniciativas, como por exemplo a criação do ecomuseu. Ela preconizava uma museologia social, onde os museus seriam agentes de desenvolvimento em suas comunidades, sendo essa a sua função social.

Um fator importante para esse movimento é o ecomuseu, pois este configura-se como uma de suas principais expressões. O ecomuseu foi criado na França na década de 1970 e partia do princípio de que a comunidade teria papel ativo em sua constituição e em sua administração. De modo que “os chamados Ecomuseus apontam para uma concepção museológica segundo a qual o museu torna-se um veículo de educação e comunicação, integrado ao desenvolvimento da comunidade.” (SOTO, 2014, p. 71).

Para os ecomuseus, o foco não eram as coleções e os objetos, como os museus tradicionais, e sim as pessoas, a comunidade e o território, como fala Soto (2014, p. 67-68):

[...] o conceito clássico de museu – que operava com as noções de edifício, coleção e público - foi confrontado com novos conceitos, novas abordagens, que ampliavam e problematizavam o que era antes, de certa forma, estigmatizado socialmente. Passou a se operar através de novas categorias: o território (socialmente praticado), o patrimônio (socialmente construído) e a comunidade (construída por laços de pertencimento).

Considerando isto, podemos afirmar que não só houve uma maior acessibilidade aos objetos e a seus significados, mas também uma mudança na constituição da coleção e uma mudança no foco do museu. A maior acessibilidade se dá pela própria natureza das coleções, afinal, são objetos provenientes da comunidade, além disso temos uma forte preocupação com o público e isso faz diferença na disposição e na exposição de tais elementos.

Algumas mudanças na constituição de coleções já aconteceram quando surgiram os museus como explica Soto (2014, p. 67):

Todas coleções museológicas se constituem através de escolhas, e a natureza desta decisão em muito está relacionada às suas finalidades, seus objetivos. A transformação dos museus em espaços públicos vinculados ao Estado lhes confere novos objetivos em relação ao público, e por consequência, novos referenciais de escolha na constituição e para a exposição de suas coleções.

Porém como já destacado, essas coleções ainda serviam aos interesses dos mais abastados, e isso não era diferente com as novas aquisições. Porém nos ecomuseus temos uma mudança nesse sentido porque “Com implementação da administração participativa nos museus ocorreria o fim da relação dominante versus dominado, que por tantos anos predomina dentro das instituições museológicas.” (SOTO, 2014, p. 80), portanto os objetos são incorporados<sup>25</sup> de acordo com os objetivos que a instituição pretende alcançar, de acordo com os membros da comunidade que gerem o museu.

E por último, e o principal é uma mudança de orientação de foco das coleções para as pessoas.

O que se percebe, a partir de então, é que cada vez mais, nos museus dos últimos dois séculos, a coleção, como principal objeto, dá lugar às experiências humanas no espaço musealizado e, logo, passa-se a valorizar mais as interações humanas com os objetos e os meios do que os objetos em si mesmos. É, portanto, nesses novos modelos que irá se expressar a mudança de sentido pela qual passa o Museu que, antes, era orientado para

---

<sup>25</sup> Incorporados não em um sentido de posse permanente, mesmo porque nos ecomuseus pode haver uma dinâmica onde os objetos musealizados não ficam totalmente alheios dos direitos de uso do seu dono, como foi falado no capítulo 2.

o objeto e agora se volta para a sociedade, caracterizando o que alguns chamaram de 'museu social' (SCHEINER, 1999 apud BRULON, 2012, p. 61).

No ecomuseu isso é evidenciado pela própria musealização, como já dito anteriormente, onde o foco é o trabalho com as pessoas e não a constituição de coleções (BRULON, 2015, p. 278). O fato da mudança de foco para as pessoas é o que acarretou as outras transformações.

Olhando para todas essas questões podemos afirmar que o ecomuseu revolucionou a maneira de se pensar um museu, pois “O museu deixa de ser uma instituição, um espaço onde estão preservadas algumas coleções, para tornar-se, não apenas o resultado, mas um processo de representação do comportamento comunitário.” (SOTO, 2014, p. 79), explorando mais a fundo as facetas de sua função social.

Considerando a história dos museus e da Museologia, remontando dos gabinetes de curiosidade até os ecomuseus, é possível notar que aconteceram muitas mudanças quando se trata da *musealia* e a sua democratização. Os gabinetes de curiosidade, que deram origem aos museus modernos, apresentavam os mais diversos objetos, desde obras de arte até objetos considerados exóticos. Tais gabinetes, em sua maioria, pertenciam a membros mais poderosos da sociedade, e havia uma restrição significativa de visitantes a estes.

Os museus modernos revolucionaram no fato de democratizarem o acesso a tais objetos, porém só deixar os objetos acessíveis ao grande público não era suficiente. Precisava-se de uma democratização do conhecimento daquelas coleções, havia a necessidade de se pensar as exposições não só para o público especializado, mas também para os leigos.

Com exposições difíceis de se entender, o público se afastou dos museus, e por causa disso, houve a chamada 'crise dos museus', onde foi preciso repensar qual seria o papel social dos museus.

Com a consolidação da Museologia enquanto disciplina, essas discussões tomaram vários caminhos, e um dos mais expressivos é o movimento da Nova Museologia. Sua principal forma de expressão, o ecomuseu, inovou o modelo de museu trazendo a administração participativa da comunidade. Tal empreendimento trouxe novas questões para as coleções, pois estas não seriam o foco nesse museu. Nem seriam adquiridas baseadas nos interesses dos mais abastados, e sim nos interesses das pessoas que vivem onde o museu se localiza, passando de uma lógica hierárquica a uma lógica comunitária.

Essa transformação, além de ter tido efeito na democratização das coleções, que não foi cumprida com a criação dos museus, possibilitou as exposições pensadas para o público compreender. Também trouxe uma mudança na forma de se incorporar objetos no museu, em sua musealização, e também na orientação do foco da instituição. Onde antes a maior preocupação eram as coleções e os objetos, passamos para uma maior preocupação com as pessoas.

Os museus do século XXI podem então ser caracterizados como um reflexo de todo esse processo, em que a comunicação com o público torna-se o aspecto principal do propósito de existência dos museus, e as coleções estão completamente vinculadas a tal aspecto, tanto em relação a sua natureza e finalidades, como a forma na qual serão apresentadas. (SOTO, 2014, p. 82).

Essa mudança se torna crucial para a função comunicativa dos museus. Afinal mais importante que preservar os objetos é contar sua história para o maior número de pessoas possíveis. Do que adiantaria preservar essas coleções se não se pode entender o motivo pelos quais elas foram preservadas? Isso só é possível através da exposição delas.

Os ecomuseus foram importantes, mas seu modelo é algo a ser pensado desde a sua criação. Há de se considerar a existência dos museus considerados tradicionais, que já existiam, e para esses é recomendável se adaptar a sua comunidade e ao seu público. A Museologia nessa questão tem demonstrado e discutido as mais diversas soluções para esses casos. Porém não coube aqui discorrer sobre essas questões.

Como foi dito no início, os seres humanos são mutáveis, assim como suas criações. Não poderia ser diferente com os museus e as coleções.

Os sentidos que damos ao objeto são produzidos e não inatos e, por isso, não são universais ou estáveis, tampouco consensuais, pois estão no bojo da cultura como construção e reconstrução permanentes de significados culturais e isto não é uniformizado em uma sociedade. O processo de construção de significados culturais envolve troca, negociação e conflito. (CURY, 2011, p. 1045).

Isto posto, é certo que essa relação museu-público-objeto teve e ainda vai ter muitas transformações que não foram expostas aqui.

## REFERÊNCIAS

BENNETT, Tony. **The Birth of the museum**: History, theory, politics. Routledge: Nova York, 1995.

BLOM, Philipp. VARGAS, Berilo (Trad.). **Ter e Manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BRULON, Bruno. A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, p. 55-71, 2012.

\_\_\_\_\_. A invenção do ecomuseu: O caso do écomusée du creusot montceau-les-mines e a prática da museologia experimental. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 267-295, 2015.

\_\_\_\_\_. Provocando a museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 403-425, jan./abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. **Transinformação**, Campinas, v. 28, n. 1, p. 107-114, 2016.

CAMERON, F. Duncan. The museum, a temple or the forum? **Curator**, San Francisco, v. 14, n. 1, p. 11-24, 1971.

CARVALHO, Carolina Vaz de. Algumas fontes para o estudo de mudanças de percepção sobre os gabinetes de curiosidades e as práticas colecionistas da era moderna à contemporânea. *In*: III Sebramus, 3., 2017. **Anais [...]**. Belém: UFPA, 2017. p. 107–122.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, p. 237-268, jan./dez. 2004.

CURY, Marília Xavier. A importância das coisas: Museologia e Museus no mundo contemporâneo. *In*: SIMON, Samuel (org.). **Um século de conhecimento: Arte, filosofia, ciência e tecnologia no século XX**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 1015 - 1047.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DUNCAN, Carol; WALLACH, Alan. **The Museum of Modern Art as Late Capitalism Ritual**. New York: Routledge, 2004.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O Museu e a Vida**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1990.

HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. *In*: HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 47 - 66.

LOPES, José Rogério. Colecionismo e ciclos de vida: Uma análise sobre percepção, duração e transitoriedade dos ciclos vitais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 34, p. 377-404, jul./dez. 2010.

LORENTE, Jesús Pedro. **Manual de historia de la museología**. Espanha: Ediciones Trea, 2012.

MALRAUX, André. **Oraisons funèbres**. Gallimard, 1971.

PEARCE, Susan M. Museum objects. *In*: PEARCE, Susan M. (ed.). **Interpreting Objects and Collections**. New York: Routledge, 2003. p. 9-11.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: ROMANO, Ruggiero (org.). **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Oficial/ Casa da Moeda, 1984.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: Os gabinetes de curiosidades e a história natural. *In*: FIGUEIREDO, B. G; VIDAL, D. G. (org.).

**Museus**: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Brasília Argumentum, 2005. p. 151-162.

SABARÁ, Tales Elísio Ribeiro. **Três atos**: Gabinetes de curiosidades, curadoria e museus. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Curatoriais) - Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018.

SEMEDO, Alice. Da invenção do museu público: tecnologias e contextos. **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, p. 129-136, 2004.

SOTO, Moana Campos. Dos gabinetes de curiosidades aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal à serviço da transformação social. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 48, n. 4, p. 57-84, 2014.

VAN MENSCH, Peter. **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994.