

# OS PRIMÓRDIOS DO MUSEU: DA ELABORAÇÃO CONCEITUAL À INSTITUIÇÃO PÚBLICA

Ana Cláudia Fonseca Brefe\*

## Resumo

Norteadas pelo interesse atual pelas questões patrimoniais, procuro traçar aqui a evolução do museu, como um lugar conceitual que se transforma, desde a Renascença até o século XIX, ao mesmo tempo, pela comparação, pela aproximação e distinção em relação a instituições paralelas (como os gabinetes de curiosidades ou as bibliotecas), até sua constituição como lugar material e singular de reunião de coleções artísticas e científicas de caráter eminentemente público.

## Palavras-chave

Museu; memória; coleção; público; objetos culturais.

## Abstract

*Influenced by the current interest in heritage issues, this paper tries to outline the evolution of the museum as a conceptual place that undergoes many changes throughout the Renaissance until the 19th century, simultaneously by comparison, approximation and distinction towards parallel institutions (such as libraries, for example), until it is constituted as a material and singular place for the reunion of artistic and scientific collections of an essentially public nature.*

## Keywords

*Museum; memory; collection; public; cultural objects.*

---

\* Doutoranda do programa de Pós-graduação em História do IFCH – Unicamp.

*Car on peut s'interroger sur la force et sur le développement qu'a pris de nos jours l'idée de musée. On peut voir dans son appétit monstrueux qui transforme en oeuvre d'art tout ce qui hier encore était objet de culte ou outil de production l'accomplissement suprême de notre culture.*

Jean Clair

*Paradoxe sur le conservateur.  
De la modernité comme religion.*

Uma das obras clássicas sobre a idéia de museu, e, provavelmente, a primeira a realizar de forma sistemática um histórico do conceito e da instituição na Europa, desde a Antiguidade greco-romana, é *Les temps des musées*, de Germain Bazin<sup>1</sup>. Logo no início da obra, o então conservador-chefe do museu do Louvre esclarece que traçar a história do museu implica pensar na idéia de tempo à qual a época moderna dedicou inúmeros trabalhos em que se destacam, essencialmente, duas noções de temporalidade: aquela do tempo que irremediavelmente escoou e, uma outra, do tempo que dura. Segundo Bazin, duas atitudes opostas caracterizam essas duas noções, isto é, uma projeção do futuro ou, diferentemente, uma volta ao passado, uma “esperança a contrapelo” que faz com que “o homem se console com aquilo que ele é por aquilo que ele foi”.<sup>2</sup>

Se a referência ao tempo é um dos eixos fundamentais para se entender o museu e suas relações com a sociedade em que está inserido, no momento atual, mais do que em qualquer outro período, ela não pode ser negligenciada. Isto porque a questão da temporalidade, ou seja, das complexas tramas tecidas entre presente, passado e futuro ao redor das questões patrimoniais e memoriais estão no centro das discussões historiográficas recentes, em que observamos uma terceira atitude em relação ao tempo, isto é, um “presente estendido” que se problematiza a si mesmo<sup>3</sup>.

Norteadas por esse interesse recente pelo patrimônio presente na historiografia atual, procuro traçar aqui a evolução do *museu*, de início, como um lugar conceitual que se transforma, desde a Renascença até o século XIX, ao mesmo tempo, pela comparação,

---

1 Bazin, G. *Les temps des musées*. Liège-Bruxelles, 1967. Este livro é resultado do primeiro curso de museologia realizado na então recém-fundada Escola do Louvre, em 1941. Durante anos Bazin lecionou museologia teórica e prática para o quarto ano de escolaridade desta escola.

2 Ibidem, pp. 5 e 6.

3 Sobre a questão do “presentismo”, conferir o artigo de François Hartog, “Temps et histoire. Comment écrire l'Histoire de France?”, *Annales ESC*, nº 6, pp. 1219-36, 1995, recentemente traduzido na *História Social* – Revista da Pós-Graduação em História IFCH – Unicamp, nº 3, pp. 127 – 56, 1996.

pela aproximação e distinção com instituições paralelas (como os gabinetes de curiosidades ou as bibliotecas), até sua constituição como lugar material e singular de reunião de coleções artísticas e científicas de caráter eminentemente público.

### *Museus e temporalidade: sob a ótica do tempo presente*

O patrimônio herdado do passado a ser conservado e transmitido está no centro da discussão sobre a memória nacional, uma memória que não mais se pretende conservadora de grandes acontecimentos e de grandes personagens e se mostra questionadora de sua qualidade de nacional. O historiador francês Dominique Poulot, especialista na história dos museus na França<sup>4</sup>, assinala que a idéia de patrimônio está atualmente em voga e, atingindo uma enorme abrangência, é evocada de múltiplas formas e com contornos distintos – patrimônio arqueológico, histórico, artístico, etnológico, biológico, natural, material, imaterial, nacional, regional, mundial, universal, enfim.

Essa constatação, sem dúvida, inspira-se na noção de “lugares de memória”, forjada por Pierre Nora<sup>5</sup>, na década de oitenta. Segundo essa noção, a idéia de patrimônio como algo polimorfo e em constante transformação é um dos sintomas da crise contemporânea da memória e da tentativa de delinear seus novos contornos.

Do material e visível, o patrimônio tornou-se invisível e simbólico, traços ainda perceptíveis de um passado definitivamente morto, vestígios carregados de um sentido bastante pesado, mas misterioso. Passando, como a relatividade de Einstein, de um patamar restrito a uma definição generalizada, o patrimônio deixou sua era histórica para entrar na sua era memorial: a nossa.<sup>6</sup>

Pode-se falar, neste sentido, da generalização de uma sensibilidade relativa à preservação-conservação e de um enfoque acentuado sobre as instituições patrimoniais e sua crítica, entre elas, o museu.

---

4 Poulot, D. “Situation de l’histoire et de la tradition du patrimoine”, in *Bibliographie de l’histoire des Musées de France*. Paris, Éditions du C.T.H.S., 1994.

5 Nora, P. (dir). *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1984-1992, 7 vols.

6 Nora, P., citado por Sire, M.-A. *La France de la mémoire. Les choix de la mémoire*. Paris, Gallimard, CNMHS, 1996.

O aparecimento do museu como um dos objetos privilegiados pelos debates historiográficos recentes não é aleatório, visto que essa instituição está estreitamente relacionada com as discussões sobre a nação, a história-memória nacional e o patrimônio. Alguns trabalhos produzidos nas últimas duas décadas indicam a transformação desses estabelecimentos centenários, mudança essa que se expressa tanto na forma de estudá-los e de pensá-los em relação à sociedade em que estão inseridos, bem como no modo pelo qual se organizam internamente e apresentam suas coleções ao público.

Se é certo que o museu opera as dimensões de espaço como de tempo, e essa última “jamais poderá lhe escapar, ao menos na sua ação característica, a exposição”, eles realizam sempre um encapsulamento do tempo “usando suas categorias analíticas para segmentá-lo e representá-lo exibindo periodizações e estabelecendo hierarquias pela alocação diferencial e mobilização do espaço”.<sup>7</sup> Justamente por isto, durante o século XIX, quando a definição do presente estava intrinsecamente atrelada à reconstrução do passado e à valorização da História, esses exemplares templos de exaltação da nação constituíram-se em instrumentos privilegiados para a produção e exaltação da memória nacional. No momento atual, em que o tempo presente torna-se, ele mesmo, objeto de crítica, “não compete mais ao museu produzir e cultivar memórias e sim analisá-las, pois elas são um componente fundamental da vida social”.<sup>8</sup> Em outros termos, pode-se dizer que não apenas o enfoque da história em relação ao museu mudou, mas efetivamente a sua interação com a sociedade é outra, de modo que o seu estudo deve conduzir a uma visão crítica do universo político-social.

Dominique Poulot observa que três abordagens sucessivas marcaram a historiografia em relação ao estudo da articulação entre uma determinada sociedade e suas instituições culturais, entre elas o museu. O modelo mais difundido supõe que o caráter das coleções públicas corresponde àquele das estruturas sociais que lhe deram nascimento. Esse ponto de vista, do qual Germain Bazin é um dos principais representantes, implica uma forma de historicismo que relaciona o progresso da instituição à evolução natural das sociedades. Uma outra perspectiva vê as instituições culturais como instrumentos de conflitos de interesses, de classes, enfim de diferenças inerentes a todas as sociedades, o que leva a entendê-las como meio de manipulação da opinião pública com o objetivo de perpetuar um determinado modo de dominação. Essa seria a perspectiva aberta pela

---

7 Meneses, U. B. de. “Do teatro da memória ao laboratório da história. A exposição museológica e o conhecimento histórico”, *Anais do Museu Paulista – Nova Série*, vol. 2, jan-dez 1994, p. 14.

8 *Ibidem*, p. 40.

Escola de Frankfurt e do campo teórico que se desdobrou a partir dela. Uma terceira análise, desenvolvida pela Escola de Chicago, vê o espetáculo museográfico como repertório de imagens acabadas que interagem com o público por meio de trocas e apropriações diversas, ou seja, “é uma retórica de valores, oferecendo aos seus visitantes, no decorrer de sua deambulação e no seio da negociação de trocas interpessoais, a oportunidade de múltiplas apropriações”<sup>9</sup>. Na verdade, a nova orientação das pesquisas nesta área demonstra

que, ao longo das últimas décadas, houve um interesse pela história e pela epistemologia da transmissão do sentido, [e] que nasceu algo que poderíamos chamar de hermenêutica diacrônica. O caso dos museus, que são figuras particulares da patrimonialização, ilustra esta mudança decisiva, e permite perceber todas as suas conseqüências para o trabalho do historiador.<sup>10</sup>

Percorrendo a historiografia sobre a história dos museus, constata-se que na França, diferentemente de alguns países como a Inglaterra e os Estados Unidos, as pesquisas nesse campo estão ainda em vias de elaboração. Até recentemente, a história dos museus se confundiu com os debates político-ideológicos sobre a Revolução francesa e as diferentes intervenções, muitas vezes contraditórias, de que a instituição foi alvo durante os conturbados anos revolucionários e ao longo do século XIX, quando monarquistas e republicanos se alternaram no poder. Contudo, esse exercício de contextualização, apesar de importante, não é capaz de explicar as vicissitudes da instituição, e, em geral, essa história tradicional, em que o museu não é o objeto exclusivo de estudo, não se beneficiou da renovação dos estudos históricos das últimas décadas, o que apenas recentemente começa a acontecer num âmbito mundial.

O museu é o lugar em que a cultura material é elaborada, exposta, comunicada e interpretada. Por isto, no estudo dos diferentes períodos pelos quais o museu passou, que poderiam ser chamados de “sistemas *museais*”, seria fundamental não apenas uma análise em termos políticos, ideológicos e estruturais, mas seria fundamental levar a cabo uma reflexão sobre as coleções e suas redes sociais. O estabelecimento desses sistemas *museais* deve ser entendido no seio de uma antropologia da cultura material nas sociedades modernas, cuja interpretação, explica Susan Pearce<sup>11</sup>, tornou-se uma das

---

9 Cf. Poulot, op. cit., pp. 29 e 30.

10 Ibidem, p. 18.

11 Pearce, S. “Museum studies in material culture”, in *Museum Studies in Material Culture*. London, Leicester University Press, 1989.

mais importantes preocupações acadêmicas atuais. Primeiramente porque as coleções museológicas representam a acumulação da cultura material do passado e sua exposição é o principal meio pelo qual o passado é publicamente apresentado. Em segundo lugar, há toda uma corrente de pensamento pós-guerra cuja tendência é ver os objetos – juntamente com a linguagem – como principal meio pelo qual as relações humanas são criadas, expressas e validadas. Em outros termos, em sentido simples, pode-se dizer que a “cultura material é estudada porque ela pode trazer uma contribuição única para o entendimento dos feitos dos indivíduos e sociedade – porque, em resumo, ela pode nos dizer algo mais sobre nós mesmos”.<sup>12</sup>

O estudo dos museus implica, portanto, diretamente uma análise das coleções e do hábito secular de colecionar que está na origem dessas instituições. O simples fato de estarem inseridos em uma coleção confere aos objetos significados inéditos, para além de sua existência banal. Nas coleções, os objetos constituem redes entre si e uma de suas funções principais é de se oferecerem ao olhar dos homens. Nesse caso, eles perdem seu valor de uso sendo convertidos em elementos simbólicos.<sup>13</sup>

Entre os vários trabalhos que abordam a problemática das coleções numa perspectiva que revisa a produção de sua história está o texto introdutório de Dominique Poulot ao livro *Les collections: fables et programmes*<sup>14</sup>. Segundo ele, a grande dificuldade quanto à análise desse tema é a impossibilidade de uma generalização conceitual, pois sua característica básica é a de ter uma natureza diversificada.

Entre as abordagens das coleções, duas análises se confrontam. Na primeira, que ele nomeia de *formalista*, a coleção é definida teoricamente e ela consiste em aplicar fórmulas contemporâneas às sociedades passadas, tal como os conceitos de *expertise*, mercado, efeito de raridade, especulação. Contrariamente, a outra, denominada *substantiva* rejeita a imposição de conceitos, tomando o objeto como um dado objetivo universal. Para Poulot, o problema das duas análises é que ambas conduzem os estudiosos desse universo “a isolar o fenômeno da coleção do tecido social onde ele se acha dissimulado ou pouco reconhecível”. Assim, em contrapartida, ele evoca uma “economia dos colecionáveis, se entendermos por isto a disponibilidade de toda coisa entrar num sistema simbólico, de fazer sentido e de ser especialmente apropriada no seio de uma

---

12 Idem, p. 2.

13 Pomian, K. “Coleção”. In *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1. *Memória-História*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, pp. 51-86.

14 *Les collections: fables et programmes*. Paris, Éditions Champ Vallon, 1993.

coleção”. Desviando o sentido daquilo que Leroi-Gourhan diz da escrita, ele acrescenta que a coleção é, de certa forma, uma exteriorização da memória, “e isto é de tal modo verdadeiro que só podemos falar de cultura quando sustentada por um ou vários procedimentos de transmissão”.<sup>15</sup>

Entretanto, uma história dos museus bem equilibrada deve preocupar-se não-somente com aquilo que é preservado, mas também com os restos, ou seja, com tudo aquilo que foi excluído do universo da exposição e da instituição museológica<sup>16</sup>. Balizada entre esses dois pólos, mas igualmente preocupada com o universo da recepção, isto é, do público, essa história permitiria perceber quais os interesses e redes sociais que estão em jogo e seus entrecruzamentos com o político.

Como todos os estudos antropológicos sobre a cultura material mostram, é na distância entre os lugares e os meios de “produção” e aqueles de “recepção” que se constroem as ideologias do objeto, naquilo de Judith Schlanger qualifica como “distância significante” se situa, com efeito, o risco da relação, crucial para toda cultura, entre as obras e sua memória. É por isto que a análise da instituição não pode se reduzir a uma antropologia do objeto. Sua especificidade está diretamente ligada a uma modalidade particular da representação que apareceu nas sociedades ocidentais nos séculos XVIII e XIX.<sup>17</sup>

Segundo algumas leituras, o nascimento do museu, tal como será entendido no século XIX, isto é, como um lugar de representação e legitimação da Nação, está intimamente ligado à questão do público e, mais especificamente falando, de um novo espaço público de sociabilidade que se constitui conjuntamente ao desenvolvimento do Estado moderno, a partir de meados do século XVIII. Segundo Habermas, a sociedade da Corte no século XVIII é o último lugar de representação entre um espaço privado que se esboça e a esfera do Estado que começa a adquirir um novo corpo, para além da imagem transcendente do monarca. Para o pensamento habermasiano é principalmente a atividade comunicacional que conduz a uma crítica da cultura que resulta na criação de uma esfera pública na qual vêm se inserir de maneira inédita as produções culturais.<sup>18</sup> Nesse contexto, estas últimas, até então usadas como meios privilegiados

---

15 Ibidem, pp. 13 e 14.

16 Sobre esta questão conferir: Poulot, D. “Le reste dans les musées”, *Traverses*, nº 12, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 66-74, sept 1978 et Clair, J. “Le rite et le reste”, *Traverses*, nº 11, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 100-115, maio 1978.

17 Poulot, op. cit., p. 24.

18 Habermas, J. *Mudança estrutural da esfera pública; investigação quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

para representar o poder monárquico, adquirem o estatuto de obras culturais, no sentido contemporâneo do termo, ao mesmo tempo que se abrem a um novo campo de visibilidade e de percepção como objetos de comentários e discussões por parte de indivíduos reunidos em novos espaços de sociabilidade – entre eles o museu.

Outras interpretações vão relacionar estreitamente a criação do museu ao novo percurso sobre a arte e ao desenvolvimento da disciplina história da arte, que vai ser absolutamente reformada com as interpretações e métodos apresentados por Winckelmann e o universo de debate aberto ao redor dele.<sup>19</sup> Na verdade, o século XVIII assiste a uma proliferação de discussões sobre a arte e o que ela representa – ou deve representar. Roland Recht, ao estudar o aparecimento de novos gêneros artísticos entre os séculos XVIII e XIX, afirma que

novos sistemas de representação ordenam espaço e tempo segundo princípios que rompem abertamente com o ponto de vista homogeneizador do espaço teatral da Renascença. Tais dispositivos supõem uma reorganização geral do campo do visível: não é surpreendente que a invenção do museu e da *Kuntwissenschaft*, a História da arte de um lado e uma teoria da origem da pintura de outro, tenham um lugar determinante numa problematização de tal importância.<sup>20</sup>

Operando com a idéia de transformação no campo do visível, Roland Recht vai mostrar que, no século XVIII, tanto a crítica de arte como as obras de Winckelmann vão valorizar a apreensão direta das obras, isto é, a partir da experiência visual. Na teoria da arte que Winckelmann inaugura – e que traz uma grande renovação em relação à obra de Vasari<sup>21</sup>, clássica até então –, ele propõe uma história da arte que parta da análise das obras e não da biografia dos artistas como era corrente desde o Renascimento. Deste modo, ele será responsável pelo corte definitivo na historiografia clássica da arte que separava claramente aquilo que os textos ensinam daquilo que os objetos materiais informam. Seus escritos terão grande influência nos meios letrados de toda

---

19 Historiador da arte e arqueólogo alemão que viveu no século XVIII que com seus estudos sobre a antiguidade clássica foi um dos inspiradores do neo-clássico. Sobre sua obra conferir: *Winckelmann: La Naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*. Paris, Musée du Louvre\ Klincksieck, 1991.

20 Recht, R. *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 15.

21 Arquiteto e historiador da arte italiano que viveu em Florença no século XVI e escreveu uma obra que se tornou conhecida ao longo dos séculos no domínio da história da arte, por se tratar de uma espécie de inventário dos artistas florentinos de sua época.

Europa e da França em especial, onde também se desenvolvem novas idéias e um amplo debate sobre a necessidade de uma maior aproximação das obras.

Num espaço público que se diversifica e ganha contornos modernos, enriquecido por discussões sobre arte, história da arte, sobre suas funções e utilidades, a idéia de museu aparece como um espaço de exposição pública que reúne, dá visibilidade e permite acesso direto às obras.

Este universo de discussões aparece pela primeira vez de forma sistematizada na França na obra de La Font de Saint Yenne, um publicista que lança, em 1747, o opúsculo *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France et sur les beaux-arts* [Reflexões sobre algumas causas do estado atual da pintura na França e sobre a belas-artes]<sup>22</sup>. Esse panfleto inventa, ao menos na França, “a problemática dos museus e o torna um problema político”. A base de seus argumentos, de acordo com suas próprias palavras, é “o da necessidade indispensável da divulgação dos nossos bens”, sejam esses bens materiais, culturais, livros ou quadros.<sup>23</sup> Esse apelo pelo “direito de olhar” inaugura “uma literatura reivindicadora e programadora do museu na França que opõe, termo a termo, a instituição que ela esboça à situação real das artes, fazendo do *Muséum*<sup>24</sup> o instrumento e a ilustração de uma reforma a porvir”<sup>25</sup>.

Inserindo-se no debate geral sobre o declínio da pintura de história, gênero que se desejava restaurar a partir de meados do século XVIII, a crítica de La Font e aquelas que a seguem têm dois aspectos principais. De um lado ela aponta para a necessidade de vulgarizar o acesso às obras, para além do espaço da Academia e dos Salões por

---

22 Segundo Roland Desné, La Font de Saint Yenne é o primeiro crítico de arte francês cuja obra será precursora de Diderot e de suas críticas reunidas nos *Salons*. Ele é um amador – ou seja, não pertence ao quadro da Academia Real de Belas Artes – que anseia, através de seus textos, um contato direto com o público “não iniciado”, ousando fazer uma crítica das exposições de pintura dos salões. Seus textos são um termômetro que indica uma abertura do universo da pintura, até então restrito ao meio acadêmico e aristocrático e um alargamento do debate sobre a criação artística. Apud Desné, R. “La Font de Saint Yenne, précurseur de Diderot”, *La Pensée*, LXXIII, p. 82-97, mai-juin 1957.

23 Apud Pommier, É. *Le projet royal*, mimeo, p. 1.

24 Faça questão de manter aqui o termo em francês *Muséum* porque a forma como ele é escrito nos séculos XVII, XVIII e XIX se altera juntamente com a evolução e a função da instituição. Esta discussão será feita mais adiante neste texto.

25 Poulot, D. “L’invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique” in *Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*. Paris, Musée du Louvre/ Klincksieck, 1995, p. 87.

ela organizados a cada dois anos, pois os pintores, sobretudo os pintores do gênero histórico, precisavam de fontes e modelos de inspiração.<sup>26</sup> Para La Font,

“o pintor historiador, o pintor da alma”, aquele que narra os fastos exemplares da história sagrada, da história profana ou da história mítica, “é o único que pode criar os heróis para a posteridade, para as grandes ações e as virtudes dos homens célebres que ele apresenta aos seus olhos”.<sup>27</sup>

Sob este enfoque, a criação de um museu real em Paris é a solução apontada por La Font para regenerar o gênero histórico, de modo que nesse novo estabelecimento seriam expostas as inumeráveis obras-primas dos grandes mestres da pintura européia que compunham o gabinete de quadros do rei e que se encontravam “atualmente amontoadas e enterradas em pequenos aposentos, mal iluminados e escondidos na cidade de Versalhes, desconhecidos ou indiferentes à curiosidade dos estrangeiros, pela impossibilidade de vê-los”<sup>28</sup>. Portanto, a crítica de La Font é também uma censura à negligência real no que diz respeito ao patrimônio que ele nomeia como nacional. Essa crítica será reforçada no panfleto *L'ombre du grand Colbert* [A sombra do grande Colbert] que ele publica em 1752, deixando clara a situação de abandono total em que se encontrava o Louvre, ao mesmo tempo sugeria que a Galeria de Apolo seria o lugar ideal para dispor e expor as coleções reais. Esse espaço ideal, criado sob os auspícios do brilhante ministro de Luis XIV, seria, então, um local de veneração pública dos grandes homens e do patrimônio da nação.<sup>29</sup>

---

26 Jean Locquin, na obra *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, explica que a pintura de história se desenvolve sob a tutela e inspiração da literatura, estando naturalmente predestinada a refletir aspectos filosóficos e sentimentais. Até meados do século XVIII, preocupados em agradar essencialmente à sociedade da Corte, os artistas se dedicavam à pintura religiosa, às alegorias à glória do monarca e às cenas mitológicas. Por volta de 1750, os pintores de história, engajados no movimento filosófico que se estendia em vários setores da sociedade começam a tomar consciência de seu novo dever, de sua alta função moral “que eles iriam desempenhar como ‘pintores da alma’. A palavra aparece para eles, numa forma ‘militante’ do pensamento, como meio de religar a tradição gloriosa da Grécia antiga, onde o artista seria, ao mesmo tempo, um ‘cidadão’ e um ‘filósofo’”. Ao mesmo tempo, os homens de letras e os críticos de arte, intérpretes da opinião reclamam dos pintores “temas morais”. Cf. Locquin, J. *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*. Paris, Arthena, 1978 (versão fac simile).

27 Pommier, op. cit., p. 2.

28 Apud idem.

29 O trabalho de La Font poder ser considerado como uma primeira etapa de tomada de consciência da herança nacional, que terá seu apogeu a partir da Revolução francesa. Mas é importante observar que,

La Font de Saint Yenne não é uma voz isolada. Vários nomes poderiam ser citados e enumerados, bem como publicações diversas, além de panfletos, como os guias de viagem que dedicam parte de suas páginas à descrição dos gabinetes parisienses e das coleções reais. Vale citar um outro nome de destaque, o de Diderot que, em 1765, no verbete “Louvre” da *Encyclopédie*, também se põe a favor da exposição dos quadros da Coroa, apresentando um projeto para se fazer do palácio do Louvre algo análogo ao “Mouseion d’Alexandre”:

O Palácio abrigaria, com efeito, não apenas as coleções, mas as sociedades eruditas, destinadas a estudar, isto é as Academias, já abrigadas no Louvre, mas sem nenhuma ordem, meio ao acaso dos lugares disponíveis, seriam racionalmente instaladas e os acadêmicos seriam também alojados; no andar térreo do Palácio seria disposto o museu de escultura e apresentaríamos as pinturas na Galeria à beira d’água, até então ocupadas por planos. Organismos situados em outros lugares de Paris seriam reagrupados no Louvre, destinado a se tornar o templo das Artes, das Ciências: o Gabinete de Medalhas, a Biblioteca Real, o Gabinete de História Natural.<sup>30</sup>

A primeira etapa para a abertura das coleções reais na França foi a criação do Museu de Luxembourg, em 1750. Seu catálogo, publicado desde o ano de abertura até a sétima edição, em 1759, permite conhecer as obras selecionadas na coleção real e sua disposição no espaço do palácio. Como enfatiza Édouard Pommier, sua escolha “reflete muito fielmente o equilíbrio da coleção real, fundado na preeminência dos italianos e o aumento de prestígio dos franceses havia mais ou menos um século”. Aparentemente a forma pela qual os quadros são dispostos demonstra uma ausência de critério organizador, pois os quadros “não são divididos nem pela escola, nem pela cronologia, nem pelos temas”. A disposição obedece, porém, ao princípio do ecletismo, que propõe a busca das belezas nas quais cada um dos mestres da tradição distinguiu-se e tenta fazer uma síntese que comporta a promessa da perfeição. Se, no conjunto, esse arranjo parece absolutamente arbitrário, sua lógica, todavia, é de “melhor ressaltar, pelas comparações e oposições, as características formais de uns e de outros”, de maneira que nas salas do palácio de Luxembourg “o visitante desfile diante de um panorama da natureza e da história”. Segundo essa disposição, o museu parece funcionar, em

---

em meados do século XVIII, o sentido de nacional é ainda impreciso e confunde-se com a fidelidade ao monarca e com a própria imagem da monarquia.

30 Apud, Bazin, op. cit., p. 153.

primeiro lugar, como um bom livro de imagens, isto é, “o museu é um teatro do mundo. Não seria necessário ver nessa atitude uma lembrança longínqua da ligação entre o teatro, como lugar e monumento, e a memória, como arte do conhecimento?”<sup>31</sup>

O Museu de Luxembourg será fechado em 1778, pois Luis XVI faz do palácio residência para seu irmão. Mas, nesse momento, os debates e reivindicações pela criação de um museu no Louvre são amplos e constantes, não podendo ser negligenciados pelo governo monárquico. Assim, a etapa seguinte para a sua criação se dá com a nomeação do Conde d'Angiviller para a *Direction des Bâtiments du Roi* [Direção dos Edifícios do Rei], em 1774. Esse antigo oficial era não apenas amigo pessoal do rei, mas alguém próximo do partido dos filósofos e de Turgot<sup>32</sup>, o que influencia sua forma de pensar e agir. Sua primeira medida, anunciada em 1774 à Academia, é a encomenda, a cada ano de

“quadros de história e de estátuas cujo tema será os grandes homens franceses”. A ambição é de restituir o grande gênero, que “há algum tempo parece negligenciado e enfraquecido entre nós”, sua perfeição de outrora. A série, com intuito patriótico, obedece a uma retórica do “momento significativo”: cada escultura ilustra uma atitude moralmente e historicamente pertinente, longamente explicitada no livro do Salão.<sup>33</sup>

Édouard Pommier explica que a decisão do Conde d'Angiviller de instalar um museu real na grande Galeria do Louvre se diferencia das idéias correntes sobre esse tema. Segundo as palavras do próprio d'Angiviller, seu projeto

“tem como primeiro objetivo, na construção deste monumento nacional, de lhe dar a perfeição da qual ele é susceptível”, integrá-lo numa política de conjunto, concebida para assegurar a supremacia da escola francesa e de se pôr ao serviço das idéias de reforma e de progresso da qual ele está impregnado.<sup>34</sup>

Um projeto, portanto, com intenções patrióticas e pedagógicas, pois ao mesmo tempo que promove o sentimento nacional pela exaltação dos grandes episódios do passado que constituem a glória da monarquia, bem como os seus grandes homens, ele

---

31 Pommier, op. cit., pp. 10 a 12.

32 Homem de estado e economista francês sob Luis XVI.

33 Poulot, “L'invention des musées en France...”, op. cit., p. 88.

34 Apud, Pommier, op. cit., p. 17.

compõe o ideal de uma arte útil, ou seja, uma arte que fornece uma mensagem e constitui, em si mesma, um ensino moral e cívico.

Além do incentivo à pintura histórica, promovida novamente a gênero maior, d'Angiviller também procura completar as coleções reais, preenchendo suas lacunas pela aquisição de obras-primas, sobretudo da escola flamenga do século XVII. Essa política já começada durante a gestão do Conde de Marigny, antigo Diretor dos Edifícios do Rei, também tem intenções pedagógicas, já que visa fornecer modelos exemplares para os jovens pintores. Assim seu projeto de museu monárquico delinea uma instituição ainda com contornos imprecisos, mas que poderia ser denominada de *templo da memória*: “as obras exemplares da Antiguidade, da Renascença e do Classicismo, dos Gregos a Poussin, passando por Rafael, esse patrimônio que permitiria o enriquecimento dos jovens artistas somente se eles pudessem se inspirar nos modelos propostos ao estudo e à emulação”.<sup>35</sup>

Rapidamente as discussões sobre a abertura do museu ultrapassam as questões relacionadas à aquisição e encomendas de obras para atingirem problemas museográficos, isto é, referentes à disposição das obras no espaço do palácio do Louvre. Para abrigar as coleções reais e permitir sua exposição pública seria necessário adaptar o local à sua nova função, segundo três pontos fundamentais: o espaço disponível, a sua iluminação e a segurança das obras. Para isto d'Angiviller engaja vários arquitetos e pintores, e longos debates serão encetados, mas não se consegue chegar a um consenso, o que retarda cada vez mais a abertura do museu, que só se fará durante a Revolução francesa.

Édouard Pommier salienta que é preciso situar o projeto de d'Angiviller no contexto europeu e, a partir daí, pensar sobre qual seria seu caráter inovador, sobretudo porque a Europa do século XVIII assiste à abertura de várias coleções privadas, de museus originados de coleções principescas e particulares, bem como um amplo debate teórico sobre o museu que busca definir suas origens históricas, seus objetivos e funções. Longe de constituir um consenso, a palavra *museu* suscita várias idéias para além daquela de um lugar que reúne e dá visibilidade a coleções.

---

35 Ibidem, p. 18.

## *Dos primórdios da idéia à materialização da instituição*

No século XVIII a *Encyclopédie* é a referência básica para a definição de museu, não sendo, no entanto, a primeira. Nesta que parece ser uma adaptação do verbete “Musée” da *Encyclopédie de Zedler*, publicada em 1739, o museu é definido em relação à instituição mítica de Alexandria, isto é “todo lugar onde estão guardadas coisas que têm uma relação imediata com as artes e as musas”.<sup>36</sup> Entendido ainda em seu sentido literal de “*Maison des Muses*” [Casa das Musas] ele se encontra no cruzamento de inúmeros conceitos e projetos, como o da Academia, que intenciona uma reunião de obras de arte em um mesmo local para que sirvam de modelos aos artistas e, também, o projeto enciclopedista de reunião das ciências e das artes em um único “templo” do conhecimento.<sup>37</sup>

Ainda no mesmo verbete da *Encyclopédie* a remissão ao verbete “Cabinet” [Gabinete] demonstra que a nova instituição tem relações estreitas com a prática, amplamente difundida do século XVI ao XVIII, da coleção e da sociabilidade erudita que

---

36 Apud Pommier, op. cit., p. 22.

37 Bernard Deloche em seu *Museologia* explica que os enciclopedistas constituíram, paralelamente à conversão das coleções privadas em museu, um projeto que propunha um sistema de conhecimentos, uma memória organizada que poderia ser comparada à memória de um computador. Segundo d’Alembert, tal sistema “consiste em reunir no menor espaço possível e a situar, por assim dizer, a filosofia acima deste vasto labirinto, num ponto de vista muito elevado, de onde fosse possível perceber, ao mesmo tempo, as ciências e as artes principais: ver de uma só vez os objetos de suas especulações e as operações que é possível fazer com estes objetos; distinguir os ramos gerais dos conhecimentos humanos, os pontos que os separam ou que os ligam; e entrever, algumas vezes, caminhos secretos que os aproximam. Seria uma espécie de mapa-múndi que deve mostrar os principais países, sua posição e sua dependência mútua, o caminho em linha reta que há de um ao outro; caminho, freqüentemente entrecortado por mil obstáculos, que só podem ser conhecidos em cada país pelos seus habitantes e por viajantes e que seriam mostrados apenas por mapas particulares muito detalhados [...] Podemos imaginar tanto sistemas diferentes do conhecimento humano quanto de mapas-múndi de diferentes projeções”. Quando o filósofo enciclopedista fala da reunião dos conhecimentos em um mesmo espaço, a noção de espaço deve ser compreendida no sentido leibniziano, ou seja, uma ordem de simultaneidades e não como um lugar ou recipiente capaz de reunir todos os ramos do saber, como, então, foi interpretado. Deste modo, Deloche assinala que a *museologia enciclopédica* não é obsessiva nem patrimonial, tal como a fez a Revolução francesa, mas *tecnológica*. Em outros termos, o autor considera que os enciclopedistas sabiam que o museu, como ordem enciclopédica dos conhecimentos, se estendia legitimamente a todo e qualquer objeto de conhecimento possível – natureza, ciências, técnicas – e não apenas às artes. Neste sentido, para Deloche, a história oficial do museu é aquela de uma interpretação oblíqua e até mesmo de uma falsificação do projeto inicialmente proposto pelos enciclopedistas. Cf. Deloche, B. *Museologia – Contradictions et logique du musée*. Paris, Éditions W. / M.N.E.S., 1989, p. 106.

se desenvolve ao seu redor. Na verdade, a prática da coleção é bem anterior à Renascença. Germain Bazin salienta que na Antiguidade clássica, bem como na Idade Média, já era comum a reunião de tesouros nos templos e igrejas. Esses tesouros acumulados, resultantes de oferendas aos deuses e de pilhagens de guerra, prefiguram as futuras coleções da época moderna quando, então, o hábito de colecionar torna-se moda entre certas camadas da população, como prelados, cortesãos, médicos, juristas, eruditos, artistas, príncipes e monarcas. Bernard Deloche, partindo dessa constatação de Bazin, afirma que a relação que se estabelece com esses objetos colecionados desde a Antiguidade já delineia o paradoxo futuro de que as obras de arte serão alvo, a partir da Revolução francesa, com a entrada delas no museu. Ele explica que

o museu propriamente dito realizará a síntese paradoxal dessa dupla origem, do culto e da rapina, fazendo da obra de arte um *tesouro sagrado*, isto é, no fundo um monstro situado na encruzilhada da contemplação e do consumo, alguma coisa que se possui, mas a qual se é proibido de tocar, alguma coisa que permite uma fruição inteiramente simbólica e dissuadida.<sup>38</sup>

As primeiras coleções renascentistas se voltam para os vestígios da Antiguidade greco-romana, para em seguida se estenderem a uma gama enorme de objetos que vão então compor os “gabinets de curiosidades e de maravilhas”. Ao lado das antiguidades, outros objetos díspares são acumulados:

curiosidades naturais, ou artificiais, raridades exóticas. Fósseis, corais “petrificados”, flores ou frutos vindos de mundos distantes, animais monstruosos ou fabulosos, objetos de grande habilidade de ourives ou de joalheiro, peças etnográficas trazidas por viajantes, todo tipo de esquisitices da criação são reunidos para que o colecionador tenha diante de seus olhos aquilo que venha dos confins do mundo conhecido e a que se atribua, em geral, poderes mágicos.<sup>39</sup>

Sobretudo durante o século XVII o gosto pelas curiosidades difunde-se em toda a Europa e as coleções mais prestigiadas passam a ser as de pintura e escultura. Em

---

38 Ibidem, p. 32.

39 Schaer, R. *L'invention des musées*. Paris, Gallimard, Réunion des Musées nationaux, 1993, pp. 21 e 22. Para um estudo detalhado desta questão, cf. Pomian, K. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise: XVe-XVIIIe siècles*. Paris, Gallimard, 1987; Schnapper, A. *Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle: tome 1* (1988), *Le Géant, la Licorne et la Tulipe*; *tome 2* (1994), *Curieux du Grand Siècle*, Flammarion.

paralelo, é a partir das coleções de História Natural que se inicia um movimento de classificação dos objetos colecionados, de sua ordenação em séries, na tentativa de compor uma ordem racional do mundo. Em direção à virada para o século XVIII, o uso científico e pedagógico desses gabinetes se impõe, de modo que há uma ruptura com a “cultura da curiosidade” e com a sua disposição aparentemente caótica dos objetos, em proveito de uma nova ordem das coisas que acompanha a especialização dos saberes. Não apenas as coleções de objetos da natureza passam a ser ordenadas segundo uma reconstituição sem lacunas da grande cadeia dos seres, pela comparação e classificação das espécies, mas também se impõe, pouco a pouco, às coleções artísticas uma nova apresentação, especializada e histórica.

Em seus primórdios pode-se dizer que há uma inadequação da palavra *museu* ao que ela designa, de maneira que o termo se ajustará à materialidade da instituição à medida que coleções privadas vão sendo abertas a um público cada vez mais amplo, intermináveis discussões se tecem sobre o tema em seus variados aspectos – arquitetura ideal, disposição dos objetos, iluminação – e seus objetivos vão sendo precisados.

Herdeiro dos gabinetes de curiosidades, o museu pode ser inicialmente pensado como uma espécie de “institucionalização, na época do Iluminismo, de uma invenção, ou seríamos tentados a dizer, de uma intuição da Renascença”.<sup>40</sup> É na Itália renascentista que são tomadas as primeiras medidas nesse sentido, de modo que se desenvolvem os primeiros aspectos de uma política, de ações oficiais, enfim de correntes de pensamento sobre a arte que resultarão na abertura de vários museus em toda a Europa, ao longo do século XVIII. Assim, “se o museu é, antes de mais nada, o lugar de conservação e de comunicação de um patrimônio de interesse público”, a tomada de consciência desse patrimônio a salvaguardar remete diretamente “ao aparecimento de uma legislação de proteção do patrimônio artístico, concebido como elemento fundador de uma identidade coletiva: inventada em Florença em 1602 e aperfeiçoada em Roma de 1624 a 1750, antes de ser adotada em Nápoles, em 1755, para citar os principais exemplos”.<sup>41</sup>

Lugar que também funciona como baliza de uma identidade coletiva, o museu é resultante de uma ação política ainda anterior ao aparecimento dessa legislação de proteção do patrimônio artístico, isto é,

---

40 Pommier, É. “Préface”, *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, op. cit., p.14.

41 Pommier, É., *Le projet royal*, op. cit, p. 23.

o gesto protetor de Sisto IV restituindo ao povo romano, em dezembro de 1471, um certo número de “monumentos”, isto é, de esculturas notáveis que testemunhavam a excelência e a genialidade dos seus ancestrais; o palácio dos Conservadores se acha, assim, instituído numa refiguração do museu “nacional”, criação que foi reforçada, no século XVIII, pela política de Clemente XI e Clemente XII e a exposição do grupo *Roma triumphans*, no pátio especialmente arrumado para este fim.<sup>42</sup>

Finalmente pode-se dizer que o museu será a forma tardia de um discurso sobre a arte que se elabora originalmente na Itália – com a obra de Alberti e de Vasari – e rapidamente migra para outros países europeus. Esse discurso que resultou inicialmente na criação das Academias<sup>43</sup> conduziu, paradoxalmente, à abertura dos primeiros museus, cuja reivindicação inicial se fez contra o monopólio acadêmico das coleções, como foi mostrado anteriormente.

No entrecruzamento desses três aspectos que têm a Itália como origem e modelo, alguns autores, centrando-se na constatação de que o século XVIII é aquele da abertura de museus, abordam a questão em seus múltiplos desdobramentos e segundo as particularidades do processo em cada país. Entre eles, Édouard Pommier fala de uma “cultura do museu” que tem diferentes matizes segundo o grau de desenvolvimento político, social e artístico de cada estado; “os museus tendem a virar moda”, é o que constata Germain Bazin; Dominique Poulot assinala que no século XVIII, principalmente na Itália e Alemanha, os “Príncipes das Luzes” desenvolvem o interesse por construir novos edifícios, independentes de seus palácios, para abrigar suas coleções de arte e seus gabinetes de História Natural.<sup>44</sup> Assim, se o século XIX será conhecido

---

42 Pommier, É., “Préface”, op. cit., pp. 16-7.

43 Segundo Carl Goldstein, em seu sentido didático-pedagógico, as Academias assumem as principais funções do museu moderno: organizam exposições, constituem coleções e ensinam história da arte. As suas coleções desempenhavam o papel de grandes exemplos, de modelos para a criação de novas obras, no sentido de que para a instrução dos jovens artistas as palavras não bastam, mas é necessário um aprendizado visual. Vale lembrar que o lado forte dessas coleções são moldes ou cópias feitos a partir de originais – a maioria encontrados na Itália – e de gravuras das obras dos grandes mestres, amplamente difundidas nos séculos XVII e XVIII. O autor vai mostrar que a história da arte tal como ensinada na Academia seria uma espécie de primeira versão do manual moderno de história da arte. “Comme dans un manuel, ces oeuvres étaient arrachées à leur contexte originel et dotées de nouvelles identités. (...) Débarrassées de leur signification première, elles révélaient, estimait-on, une vérité unique: l’universalité intemporelle de l’art”. Goldstein, C. “Le musée imaginaire de l’Académie aux XVIIe et XVIIIe siècles”, op. cit., pp. 44-5.

44 Vários artigos que podem ser encontrados na publicação do colóquio *Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre* têm como sujeito esse processo de abertura de museus por toda a Europa, mostrando que um vez iniciado sua tendência foi de se expandir, cada vez mais.

como aquele dos museus, o século XVIII é onde se encontra o embrião dessa frutificação, num movimento primeiro de transformação das coleções privadas em públicas, num trabalho de experimentação de novas idéias e através de um exercício múltiplo de conceituação.

Para além da Itália, que desempenha um papel original e modelar, na Alemanha os museus, isto é, a abertura de coleções privadas a um público amplo em locais adequados para sua exposição e conservação, são cedo objeto de atenção dos príncipes.

É evidente que na Alemanha a presença de coleções principescas mais ou menos importantes, que se constituíram graças a condições econômicas favoráveis à compra de obras de arte, foram o ponto de partida para a evolução do museu público. Colecionar era um dever que, no século XVIII, significava viver segundo os hábitos de sua classe social.<sup>45</sup>

Múltiplos exemplos podem ser dados, inclusive de instituições que se tornaram paradigmáticas pelo espaço arquitetônico especialmente construído para abrigar as coleções – é o caso do museu Fridericianum em Kassel<sup>46</sup> – e o apuro em expô-las – como o faz Augusto II em Dresde, entre os anos de 1720 e 1740<sup>47</sup>.

Diferentemente da Itália, a questão que está na origem da abertura das coleções na Alemanha não é a salvaguarda do patrimônio “nacional”, mas a preocupação de lhe assegurar um lugar no discurso da arte. Como foi dito anteriormente, a definição de *musée* da *Encyclopédie* é, termo a termo, inspirada no mesmo verbete presente na *Encyclopédie de Zedler*, editada quase trinta anos antes. Sob a inspiração na mítica “biblioteca-museu” dos ptolomaicos em Alexandria e sob os auspícios das musas, filhas da memória, dois aspectos da instituição são postos em destaque: “lugar ideal de ensino e de pesquisas fundadas em textos e em instrumentos científicos, mas também lugar de memória composto com os retratos daqueles que se distinguiram nas atividades do espírito”.<sup>48</sup> Independentemente das transformações que a instituição vai sofrer após a Revolução francesa e durante todo o século XIX, são esses dois aspectos que definirão

---

45 Bock, H. “Collections privées et publiques, les prémices du musée public en Allemagne, p. 61.

46 Sobre esta instituição, cf. Dittscheid, H.-C. “Le musée Fridericianum à Kassel (1769-1779): un incunable de la construction du musée au siècle de Lumières”, in *Les musées en Europe à la veille...*, op. cit., p. 157-212.

47 Entre outros museus Henning Bock também analisa o caso do museu de Dresde. Cf. Bock, H., op. cit.

48 Idem.

suas funções essenciais, ou seja, transmitir e permitir a produção do conhecimento e desempenhar o papel de guardiã da memória.

A aproximação entre as duas instituições, biblioteca e museu, se faz pelo paralelo entre suas funções, e essencialmente pelo viés da memória. “Em numerosos projetos imaginados desde a aurora da Renascença que evocam uma imagem ideal deste ‘espaço’ onde a transmissão do saber se efetua graças à memória contida em uma biblioteca”.<sup>49</sup> Em grande parte, herdeiros de coleções enciclopédicas provenientes de antigos gabinetes de curiosidades, cujo objetivo era apreender e ordenar o mundo a partir da reunião e da variedade de objetos reunidos, alguns dos primeiros museus pretendem desempenhar o mesmo papel que as bibliotecas, isto é, ser um meio de conhecimento enciclopédico e aprendizado do mundo, fazendo dos objetos, tal como os livros, instrumentos de saber. Desse modo, o modelo da biblioteca confirma, nos seus primórdios, a pretensão dos museus ao universal – que será a sua marca no século XIX – e parece ser a garantia de sua continuidade imediata como lugar de reunião e de ordenação das artes, em fins do século XVIII. Assim,

à medida que uma obra de arte será considerada testemunho histórico de uma época e, conseqüentemente, objeto de pesquisa, mais claramente se faz sentir a necessidade de estabelecer uma classificação das coleções e de expô-las segundo uma ordem de épocas e de regiões.<sup>50</sup>

Mais do que em qualquer outro lugar, na Alemanha, as coleções enciclopédicas tiveram longa e frutífera permanência, e sua assimilação ao universo conceitual da biblioteca, essencialmente entendida como lugar de “reunião de saber”, é recorrente nos textos da época. Além disto, sendo a primeira instituição erudita a ser aberta ao público “as bibliotecas desempenharam um papel muito importante como precursoras do ‘museu público’, não apenas por seu caráter sistemático, mas também pela introdução de um outro elemento: a facilidade de acesso”.<sup>51</sup>

É ainda na Alemanha que se desdobram as discussões sobre o tipo ideal de arquitetura para abrigar essa instituição que começa a se definir ao mesmo tempo por

---

49 Idem, sobre a questão dos “espaços da memória”, cf. Yates, F. *L'art de la mémoire*. Paris, Gallimard, 1975.

50 Bock, H. “Collections privées et publiques, les prémices du musée public en Allemagne”, in *Les musées en Europe à la veille...*, p. 68.

51 Idem.

seu caráter funcional e de “templo da memória”. O modelo ideal escolhido pela maioria dos “Príncipes das Luzes” alemães é inspirado no Panteão de Roma que é “ao mesmo tempo o templo dos doze grandes deuses do Olimpo, o edifício antigo mais perfeitamente conservado e o ideal, por sua iluminação, para a apresentação de estátuas”.<sup>52</sup> O primeiro projeto alemão em que aparece explicitamente a escolha do Panteão é o do museu de Dresde, e sua forma arquitetônica será inúmeras vezes retomada durante toda a segunda metade do século XVIII em outros projetos, inclusive em outros países da Europa, sobretudo pelo aspecto da iluminação zenital, considerada a mais adequada para a exposição de obras de arte.<sup>53</sup>

Em fins do século XVIII torna-se mais e mais corrente a separação entre o lugar de exercício do poder político e aquele de exposição das coleções do monarca. Essa separação que parece se dar inicialmente por razões de ordem prática será uma etapa decisiva para a criação do museu público, ao mesmo tempo que conduz a uma intensa discussão – que será central quando da abertura do museu do Louvre – sobre a forma de apresentação e classificação ideais para as coleções.

Em relação aos outros países europeus, na França observa-se claramente a disparidade entre o que a palavra designa e a materialidade da instituição. Para além da abertura

---

52 Pommier, É., “Préface” in *Les musées en Europe à la veille...*, op. cit., p. 20.

53 É interessante notar que a escolha do Panteão para os edifícios que abrigariam novos museus se encaixa perfeitamente à definição da instituição como “templo das musas” e como lugar diretamente relacionado às artes e às ciências. Marcin Fabianski retoma vários projetos arquitetônicos de palácios no século XVI ao XVIII onde se encontram salas com cúpulas especialmente destinadas a concertos e reuniões eruditas. Seu objetivo é “reencontrar a origem destas rotunda em forma de cúpula dedicadas às musas, onde se faziam concertos ou reuniões eruditas, ainda que este problema se refira a apenas um aspecto da história, ou mais precisamente da pré-história de museus”. A partir da análise destes projetos ele assinala que a idéia de uma sala central, em geral circular e com cúpula dedicada às musas – chamada de *musaea* –, foi largamente difundida nos séculos XVII e XVIII. Na época da Revolução francesa elas caíram pouco a pouco em desuso, bem como os tipos de reuniões aí realizados, mas o seu modelo ideal permanece nos projetos de reforma e construção de museus para um grande público. Cf. Fabianski, M., *Les Musées en Europe à la veille*, op. cit., p. 130. Vale destacar também que o modelo do Panteão que está diretamente ligado à imagem de templo e, portanto, de portador do sagrado, por isto será o paradigma da arquitetura de museus durante todo o século XIX, justamente por este seu caráter essencialmente simbólico. Há uma bibliografia sobre a questão do Panteão, tanto em seus aspectos arquiteturais quanto ao seu significado e utilização simbólicos. Brevemente, podemos citar três trabalhos essenciais: Bonnet, J.-C. “Naissance du Panthéon” in *Poétique – Revue de théorie et d’analyse littéraires*, nº 33, fev. 1978, Paris, Seuil; Ozouf, M. “Le Panthéon. L’école normale des morts” in *Les lieux de mémoire I. La République*. Paris, Gallimard, 1984. *Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l’Église de la Nation au Temple des grands hommes*. Paris, Caisse nationale des monuments historiques et sites, Picard Éditeurs, 1989.

das coleções reais no palácio de Luxembourg durante alguns anos com freqüentação restrita, é somente em 1783, com o projeto de d'Angiviller, que a questão da criação de um museu público se põe de maneira oficial. Apesar de seu caráter eminentemente “nacional” *avant la lettre*, o projeto do então ministro de Luís XVI tem pouca originalidade, parecendo ser uma imitação da iniciativa do papa Benoît XI para o museu do Capitólio, alguns anos antes.<sup>54</sup> Segundo Krzysztof Pomian o atraso da França no domínio dos museus é vulgarmente explicado por fatores políticos e financeiros e essa condição pode ser inclusive observada na evolução semântica da palavra *musée* em francês, que tardará a ser materialmente a instituição que o termo designa teoricamente.

Fazendo um histórico da palavra desde o seu primeiro aparecimento na língua francesa – que se dá em uma carta do pintor Poussin escrita em Roma e nos relatos de viagem de Montfaucon, ambos no século XVIII – Pomian constata que o termo evoca inicialmente uma coleção cujo sentido, naquele momento, tem várias aproximações com o significado de coleção. Numa convergência de significações, a noção de gabinete também lhe é complementar. A análise etimológica de cada um desses três termos e de sua evolução até o seu significado atual demonstra que, originalmente, *musée* aparece como sinônimo de *gabinet*, pois “significa também tudo aquilo que está contido em um gabinete. [...] No palácio do Rei e de alguns Grandes Senhores costuma-se dizer o *Gabinete* dos livros, das armas, das medalhas referindo-se aos lugares onde eles estão arrumados e às próprias coisas que aí são conservadas”. Neste último sentido “*museu* é então sinônimo de *coleção*; mais exatamente de coleção que pertence não a qualquer indivíduo, mas a um príncipe”.<sup>55</sup>

No entanto se a palavra *musée* já existe na língua francesa na primeira metade do século XVIII, ela só aparece numa obra impressa com o sentido de um lugar que reúne coleções na segunda metade do século, no dicionário da Academia e em paralelo com

---

54 Krzysztof Pomian ressalta a semelhança através da citação dos textos da época da criação de cada um dos museus. Em ambos os casos a intenção explícita é de glorificar o seu empreendedor ao mesmo tempo que oferecer as coleções ao olhar público. O documento sobre o Louvre diz: e este precioso monumento erigido à glória de Luis XIV [*recte XVI*] deve-se aos cuidados de d'Angiviller, assim como às ciências e às artes: grande monumento que faltava a Paris e que os estrangeiros virão, sem falta, visitar. Quanto ao museu edificado por Benoît XIV lê-se: “Disposto no Capitólio, como uma lembrança de seu antigo brilho e para permitir aos amadores contemplar a olhos vistos os restos da Grandeza Romana”. Cf. Pomian, K. “Leçons italiennes: les musées vus par les voyageurs français au XVIIIe siècle”, in *Les musées en Europe à la veille*, op. cit., p. 337.

55 Ibidem, p. 339.

o termo *muséum*. Apesar de evocar as belas-artes e as ciências e sugerir a presença de objetos, sua definição é ainda bastante imprecisa, enfatizando a idéia de um lugar de estudos, mas oscilando entre um espaço de exposição de coleções ao público e um centro de pesquisas, tal como o museu-biblioteca de Alexandria. Ainda neste momento não há nenhuma referência a qualquer instituição estrangeira similar, que só aparecerá no verbete da *Encyclopédie*, em 1765, que descreve o museu de Oxford<sup>56</sup>.

Durante as décadas de 60 e 70 é a palavra *muséum* que aparece com freqüência e é amplamente difundida através da publicação de relatos de viagem, mostrando que sua origem na língua francesa não vem diretamente do latim, mas a partir do seu uso pelos italianos e ingleses. Por outro lado, o termo *musée*, só reaparecerá nos anos 80, continuando ainda a ter significação paralela à *muséum*. Mas é a partir do uso desses dois termos que se dá a cristalização da idéia de museu em distinção àquela de coleção privada. O que diferencia as duas formas de coleção, nesse momento, não é o seu conteúdo e sim o estatuto de cada uma, de modo que toda coleção pública recebe o nome de *Muséum*.

Tudo se passa como se *musée*, um termo no entanto disponível, não se prestasse no início a esse papel, porque é *Muséum* que encontrávamos nas apelações de coleções que seu estatuto distinguia das coleções particulares. Essa palavra funcionava, então, como o nome próprio aos estabelecimentos que o exibiam, antes de aparecer como termo para designar tudo aquilo que tivesse um estatuto análogo.<sup>57</sup>

A propagação da idéia de museu, bem como a reivindicação pela abertura das coleções reais francesas, se dá pelo contato das elites com os países estrangeiros, por meio de viagens e publicações. A difusão de relatos de viajantes franceses durante todo o século XVIII, especialmente na segunda metade, indica que a tomada de consciência

---

56 A referência ao *Musaeum Ashmoleanum, Schola Naturalis Historiae, Officina Chimica*, de Oxford não é aleatória na *Encyclopédie*. Originado da doação das coleções de Elias Ashmole, um apaixonado pela história, genealogia, numismática, botânica, astronomia, química, este museu instigou a criação de uma nova disciplina de ensino na Universidade, ou seja, um curso de história natural experimental baseado no programa traçado por Francis Bacon. Mesmo se suas coleções neste momento participam ainda da cultura da curiosidade “o novo estabelecimento consagra a experiência sensível como fonte essencial de conhecimento e de instrução; e o museu é a forma organizada da experiência. De onde a presença, a seu lado, de uma escola e de um laboratório”. Além disto, seu caráter exemplar também está no acesso público às coleções – uma das primeiras a serem abertas – e seu estatuto de centro estudo e instrução. Cf. Schaer, op. cit., p. 34.

57 Pomian, op. cit., p. 341.

em relação ao museu vem do exterior, da Inglaterra, Alemanha, Itália, sendo esta última o modelo por excelência.

Finalmente é pertinente dizer que, no fim do século XVIII, o museu é um elemento importante do imaginário esclarecido em toda a Europa, de maneira que seu campo de significações e funções amplia-se:

a palavra é sinônimo de todo lugar de aprendizado intelectual superior – contendo ou não uma coleção de obras de arte, de objetos científicos e técnicos, de peças de história natural... Ele evoca um espaço pedagógico perfeito onde a convicção pelo belo e pelo verdadeiro se opera pela mera visão de um espetáculo exemplar; ele sugere uma livre socialização das artes e da ciência e da virtude, sobre o modo antigo; enfim, ele remete a um monumento grandioso, um projeto nacional, um templo da natureza e do gênio.<sup>58</sup>

Entretanto, será a ação revolucionária, com suas medidas ao mesmo tempo surpreendentes e contraditórias, que contribuirá definitivamente para a materialização do museu na França. O seu estatuto de instituição pública ganha uma nova abrangência, pois o Estado republicano, recentemente fundado, entre suas várias atribuições, tomará para si o encargo de gerir uma nova ordem de objetos e de bens inexistentes anteriormente: os bens culturais. As intermináveis discussões que antecipam a criação do museu, bem como aquelas que se desenvolvem quando de sua abertura e durante os anos revolucionários, comportam elementos e aspectos que não deixaram de ter atualidade. Assim, sem nos perdermos nos labirintos da história e das vicissitudes do museu durante o período revolucionário – levando em conta que inúmeros trabalhos abordam este tema – vale a pena nos determos em algumas medidas e ações que transformam os rumos da instituição e colaboram para a elaboração de seu novo perfil no século XIX, também conhecido como século dos museus.

### *Revolução francesa ou nascimento do museu público*

Segundo a maioria dos autores que estudam a questão da criação do museu público na França, ele é visto como resultado imediato de três decretos da Assembléia Nacional: de 2 de novembro de 1789, que nacionaliza os bens da Igreja católica; de 9 de novembro de 1791, quando os bens dos emigrados são todos confiscados; e, finalmente, em 8 de

---

58 Poulot, D., “L’Invention de musées en France...”, op. cit., p. 85.

agosto de 1793, quando é decretada a supressão das Academias. Esses atos revolucionários, motivados por questões ideológicas, políticas e econômicas fazem da jovem Nação herdeira de imensas riquezas artísticas quase inteiramente desconhecidas e espalhadas pelo território nacional. Inicialmente pretendia-se vender todos os bens adquiridos, entretanto, rapidamente as discussões quanto ao modo mais adequado para fazê-lo conduzem a “procedimentos destinados a chamar a atenção da Assembléia Nacional sobre a necessidade de prever modalidades para assegurar a conservação das obras que apresentem um interesse histórico ou artístico”.<sup>59</sup> Destaca-se a necessidade de inventariar e catalogar todos os bens, bem como tomar medidas para a sua preservação. Num contexto marcado por intensos debates muitas vezes contraditórios, constata-se que a criação de um museu nacional, adiada desde o projeto de d’Angiviller, não poderia mais tardar. Por meio de inúmeros projetos apresentados à Assembléia Nacional, elaboraram-se três figuras principais de museus que resumem o imaginário da instituição na sua primeira década de existência: o Louvre, o museu de antiguidades nacionais e a rede de museus departamentais.

O debate uma vez encetado não perde sua intensidade, mas ao mesmo tempo que soluções são apresentadas os problemas se multiplicam: a necessidade de realizar a triagem das obras “dignas” de fazerem parte da nova instituição, bem como pensar na melhor forma de organizá-las e apresentá-las ao público; estabelecer quem seria profissionalmente competente para administrar esse vasto patrimônio; enfim, definir claramente o estatuto das obras “adquiridas”.

Esses problemas, que não cessam de se colocar de maneira cada vez mais enfática, estão diretamente relacionados a uma questão mais ampla e primordial: o papel das artes dentro do novo Estado francês e, por extensão, do museu, já que ele será o seu receptáculo. Assim, se é certo que a monarquia já usava as artes como meio de propaganda política, a Revolução, com seu ideal moral de regeneração da sociedade, vai muito mais longe neste sentido, esforçando-se em unir de maneira inseparável político e cultural. Vale lembrar que para o espírito revolucionário a cultura não é um simples ornamento, mas é apontada como um dos meios mais seguros para a legitimação do momento político, de modo que num discurso pronunciado no Louvre em 1789 a arte e a nação francesa são unidas ao mesmo tempo pela tradição e pelo futuro a ser cons-

---

59 Le Brun, J.-B.-P. *Réflexions sur le Muséum national – 14 janvier 1793*. Edition et Postface par Édouard Pommier. Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 56 (1ª edição de 1793).

truído: “a França foi sempre a pátria das artes e dos talentos, é pois necessário acreditar que nesta surpreendente revolução que se prepara, as Musas não abandonem de modo algum o seu asilo”.<sup>60</sup>

Assim, a arte e todos os aspectos que dizem respeito a ela vão comportar as incertezas e contradições do cenário político. Entre os aspectos centrais está a fundação de uma nova temporalidade que vai reverter por completo a antiga ordem do tempo. Um tempo que parece se acelerar irresistivelmente de maneira que, como explica Mona Ozouf, “a revolução liberaria um novo futuro, fosse ele percebido como progresso ou catástrofe e, num mesmo movimento, um novo passado; o caráter de singularidade deste último o faria viável para se tornar o objeto particular da ciência histórica”.<sup>61</sup> É a introdução da idéia de progresso que causa uma desorientação na antiga ordem do tempo e em sua representação – *historia magistra vitae* – impondo um nova forma de pensá-la, ao mesmo tempo como continuidade e ruptura. A representação do passado se fará, então, de duas formas: a história e a memória.

Uma delas introduz a um mundo despedaçado, descontínuo e à incerteza do porvir; a outra assegura a continuidade do presente familiarizada com a duração. O paradoxo refere-se aqui ao fato que a memória não deve implicar no retorno ao antigo estado das coisas, perspectiva que seria ameaçadora, e a história abstrata se acreditar encarregada de assegurar o progresso da razão e a estabilidade desta última etapa.<sup>62</sup>

Num mundo que rompe com a antiga ordem da sociedade – expressando essa ruptura através de uma nova forma de conceber o tempo – o destino dos bens herdados do Antigo Regime, sejam eles da igreja, dos emigrados ou da monarquia, põe-se como problema central, sobretudo porque o imaginário ao qual eles remetem é visto como uma afronta direta ao novo contexto social e ao “cidadão regenerado”. Desta forma, as medidas e “desmedidas” tomadas em relação a este patrimônio refletem essencialmente as dúvidas e dificuldades em gerir um conjunto de obras e de monumentos que perderam suas antigas funções e suas relações com o antigo universo político e social.

---

60 Apud Pommier, É. *L'art de la Liberté, doctrines et débats de la Révolution française*. Paris, Gallimard, 1991, p.17.

61 Apud Dominique, P. “Idoles et allégories: les images du passé en Révolution. Essai de biographie culturelle des monuments” in *Rencontres de l'Ecole du Louvre. L'Idolâtrie*. Paris, La Documentation Française, 1990, p. 166.

62 Ibidem, p. 167.

Ao lado de uma produção intensa e ininterrupta de novas imagens capazes de legitimar o novo momento, torna-se fundamental transformar o modo pelo qual a imagem já dada será lida. Segundo Dominique Poulot, vários estudos sobre o estatuto da imagem durante a Revolução francesa apontam para o fato de que há uma substituição do modo narrativo pelo icônico. Ele explica que há uma proeminência da alegoria no lugar do símbolo, pois enquanto a primeira cultiva a alusão, o segundo cria sempre uma ilusão. Na verdade, a alegoria responde ao novo ideal de transparência num momento em que se pretende afirmar a superioridade do homem frente aos antigos ídolos. É sob este novo ideal imagético que a Antiguidade é retomada como fonte inesgotável de modelos e valores morais a serem imitados, de modo que essa volta ao antigo “não traduz apenas uma nostalgia do esteta, nem mesmo uma necessidade moral de povoar de grandes exemplos uma memória que caiu no vazio. Num mundo onde se apagam os valores cristãos, ela traduz, especialmente, a necessidade do sagrado”.<sup>63</sup>

Nessa produção de imagens regeneradas, o regime republicano, considerado como modelo ideal a ser adotado em toda a Europa, é a antítese perfeita do Antigo Regime, de modo que “às seduções do enfraquecimento se irá preferir o austero rigor da ascese republicana, porque as verdadeiras riquezas não estão onde os tiranos as viam; da mesma forma o obscurantismo cultivado pelo déspota, se oporá a difusão das luzes e desenvolvimento da instrução. É assim que a arte se vê investida de uma função moralizadora”.<sup>64</sup> Essas idéias unidas à radicalização do regime político e à queda da monarquia conduzem a uma onda de iconoclasmo que se expande a partir de um decreto da Assembléia Nacional em agosto de 1792. Ele estabelece a incompatibilidade entre a ideologia da Revolução e as obras de arte e monumentos do Antigo Regime que, vistos como símbolos da realeza, do feudalismo e do despotismo tornam-se alvo imediato de destruições e de depredações. Frente a este quadro, um projeto é apresentado à Assembléia Nacional enfatizando que o patrimônio do Antigo Regime, em vias de desaparecimento, era composto de obras-primas da arte universal e, como tal, merecia ser conservado como fonte inesgotável de modelos aos artistas e de instrução para o cidadão. A solução encontrada seria a reunião de todos os objetos da realeza em um só lugar, formando um museu. Deste modo a idéia de museu reaparece de maneira inédita, isto é

---

63 Apud idem, *ibidem*, p. 160.

64 Deloche, B., Leniaud, J.-M. *La Culture sans-culottes – Le premier dossier du patrimoine 1789 – 1798*. Paris Les Éditions de Paris/ Les Presses du Languedoc, 1989, p. 20.

museu concebido como um lugar que dessacraliza e neutraliza os símbolos e as imagens, fazendo-os ou ascender ou reduzindo-os ao estatuto de objetos culturais, dignos de serem conservados por um povo esclarecido, e de servir de modelos à arte da liberdade, pois a criação se faz somente pelas referências às formas exemplares inventadas no passado.<sup>65</sup>

É deste modo que o passado é alegorizado e os antigos símbolos são transformados, ou para utilizar um termo mais preciso, são transubstanciados em imagens úteis e patrióticas. O museu vai desempenhar, portanto, um papel estratégico na justificação cultural da Revolução ao mesmo tempo que é a própria encarnação da diversidade política do momento: ele raramente foi lugar de consenso. Como explica Édouard Pommier, não há como evitar que esta nova ordem dos objetos seja também ideológica e participe de maneira intensa da legitimação do momento político.

O museu se torna o lugar de destino final das obras de arte do passado que encontram aí uma nova vida, independente de sua função original e de seu valor simbólico, separadas de seu contexto: aquela dos objetos culturais. [...] o museu, ao conservar as obras do Antigo Regime participava da sua destruição. Ele inventou, assim, a conservação do patrimônio pelo desvio de sentido. E ele teve a habilidade de evitar a oposição da defesa da cultura e as exigências da ideologia, mostrando, implicitamente, que a cultura do museu participava da ideologia destruindo não a obra de arte, mas o símbolo nela contido.<sup>66</sup>

É portanto a tomada de consciência da possibilidade de mudança do estatuto do objeto que amenizou a onda de iconoclasmo. Ao ser desinvestido de seu valor simbólico através do qual desempenhava um papel ativo, o objeto perde o essencial de suas significações anteriores, mas, por outro lado, entra em um novo dispositivo no qual se limita a preencher funções. “Descobre-se, correntemente, que é mais fácil outorgar novas significações a todos os elementos do passado, modificando-os marginalmente ou reutilizando-os de maneira diversa. Eles perdem seu valor de memória intencional (quando de sua criação) e adquirem um valor de memória outorgada ou simples antiguidade.”<sup>67</sup>

A partir deste momento um debate público incansável, sempre em diálogo com a Assembléia Nacional – e posteriormente com a Convenção –, procura definir o que deve ser o museu e quais as suas funções em relação à sociedade: o seu papel pedagógico e de instrumento essencial à instrução pública e à regeneração dos cidadãos é posto em

---

65 Pommier, É., *L'art de la Liberté...*, op. cit., p. 104.

66 Ibidem, p. 105.

67 Guillaume, M. *La politique du patrimoine*. Paris, Éditions Galilée, 1980, p. 123.

destaque e não deixa de ser um aspecto essencial em todas as justificativas para a sua abertura, organização e permanência. Vale a pena retomar alguns documentos da época para perceber como a idéia de museu vai sendo construída e precisada durante os anos revolucionários. Alguns desses documentos remetem a questões museográficas e museológicas que estão ainda hoje no centro do debate sobre os museus.

O primeiro a ser destacado é uma carta de Roland, então ministro da Instrução Pública, ao pintor David. Em meio à fúria iconoclasta ele destaca que entre os aspectos fundamentais da instituição a ser criada no Louvre está o seu caráter público e universal:

Monumento nacional, ele permitirá “o desenvolvimento de grandes riquezas que a nação possui em desenho, pinturas, esculturas e outros monumentos da arte”; transformado no “elemento dos mais belos conhecimentos”, ele será associado à glória que a França deve “estender a todos os tempos e sobre todos os povos”, e ligado às noções de razão, de sabedoria, de sublimidade pelas quais Roland caracteriza os ideais de um “povo livre”, que invoca a comparação com a Grécia, que “brilha sobre todas as nações pelos monumentos deste gênero”.<sup>68</sup>

Neste momento e sobretudo no ano seguinte, quando o museu é aberto (agosto de 1793), as falas sobre ele, bem como sobre as artes, enfatizam sua importância como meio de consolidar a Revolução e seus novos valores em uma abrangência para além das fronteiras francesas.

Apesar das discussões técnicas e teóricas que a criação do museu pôs em jogo – como a necessidade de inventariar e catalogar todas as riquezas nacionais, definir a disposição da obra no espaço, estabelecer claramente os objetivos da instituição –, é o caráter altamente político da empresa que fica evidenciado em seu primeiro tempo. A escolha da data de abertura oficial do Louvre, 10 de agosto de 1793, ou seja o dia da comemoração da queda da monarquia, é significativa neste sentido. Além disto, o texto *Considérations sur les arts et sur le muséum national* [Considerações sobre as artes e sobre o museu nacional], enviado pela *Comission du Muséum* ao ministro do Interior alguns meses antes da abertura do Louvre, ao retomar a tese de Quatremère de Quincy<sup>69</sup>

---

68 Pommier, É., *L'art de la liberté...*, op. cit., p. 111.

69 Quatremère de Quincy é um erudito e teórico que exerce grande influência na forma de conceber a arte e as funções que ela desempenha no quadro revolucionário. Ele entra em cena em 1785, com uma memória premiada sobre a arquitetura egípcia, pela *Academie d'architecture et belles-lettres* e, em seguida, com os volumes sobre arquitetura da *Encyclopédie méthodique*. A maior parte de sua produção volta-se para a criação e a regeneração artística francesa e, por isto, ele discute não só qual seria a

sobre a influência do campo político nas artes, deixa claro sua intenção de fazer da inauguração do Louvre um ato altamente político. Recém-inaugurado, o Louvre é imediatamente investido da missão de conservar a memória da Revolução, pois os emblemas utilizados nas cerimônias de regeneração de 10 de agosto de 1793<sup>70</sup>, considerados símbolos da celebração do passado são destinados ao abrigo do Louvre, sendo expostos em lugar de honra com uma inscrição que lembrava o uso emocionante e sublime ao qual eles tinham servido.

Entretanto, devido a falta de condições adequadas para a exposição das coleções de arte, o museu é fechado em fins de 1793 e amplos debates vão ser encetados quanto às questões técnicas do espaço e à melhor disposição museográfica. Vale lembrar que, apesar de ultrapassada, a disposição escolhida para a apresentação das obras foi a mistura de escolas, característica da tradição francesa das galerias e gabinetes. Neste sentido, a França mostrou-se em atraso em relação ao resto da Europa, onde a maioria dos museus já haviam adotado a disposição por escolas e a ordem cronológica. A escolha da “*miscellanea*” é justificada no catálogo do museu como a mais didática para o aprendizado dos artistas por facilitar a comparação entre os grandes mestres, mas é alvo de polêmicas que conduzirão, posteriormente, ao triunfo da disposição por escolas.<sup>71</sup>

As discussões que se seguem e, principalmente, a substituição da *Comission de Muséum National* por um *Conservatoire du Muséum*, diretamente submetido ao Comitê de Instrução Pública, indicam que o aspecto didático-pedagógico do museu está no centro do debate. Assim, a herança do Antigo Regime regenerada é altamente investida do potencial de “veículo de instrução” e o museu é definitivamente assimilado à escola. A fala de David é esclarecedora neste sentido:

Não vos enganéis, cidadãos, o *Muséum* não é de modo algum uma vã reunião de objetos de luxo e de frivolidade que devem apenas satisfazer a curiosidade. É necessário que ele se torne uma escola imponente. Os professores ali conduzirão seus alunos; o pai levará

---

melhor forma de ensinar, as condições ideais para realizar uma obra como, sobretudo, qual seria a instituição ideal para isto. Em suas idéias arte e política não podem ser pensadas independentemente, de modo que para ele a forma de governo mais propícia ao sucesso das artes é a mais popular e democrática. Esta forma de pensar explica sua grande influência no período revolucionário. Conferir: Pommier, É., “L’Antiquité: espérance ou nostalgie”, in *L’art de la liberté....*, op. cit., pp. 59 a 92.

70 Sobre as festas revolucionárias, conferir: Ozouf, M. *La fête révolutionnaire 1789-1799*. Paris, Gallimard, 1976.

71 Sobre este debate, conferir: Le Brun, J.-B. *Réflexions sur le Muséum national*, op. cit.

seu filho. O jovem homem, diante das criações do gênio, sentirá nascer em si o gênero da arte ou da ciência que lhe lembrará a natureza.<sup>72</sup>

É justamente no sentido da instrução pública que o governo revolucionário lança, em 1794, *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement* [Instrução sobre a forma de inventariar e de conservar, em toda a extensão da República, todos os objetos que possam servir às artes, às ciências e ao ensino], programa político completo quanto à gestão dos bens culturais que, então, ganharão uma nova abrangência:

Os objetos que devem servir à instrução, dos quais um grande número pertencia aos estabelecimentos suprimidos, merecem toda a atenção dos verdadeiros amigos da pátria: nós os acharemos nas bibliotecas, nos museus, nos gabinetes, nas coleções sobre as quais a República tem direitos; nos ateliês onde estão reunidos os instrumentos mais necessários a nossas necessidades; em todos os lugares onde os monumentos retraçam aquilo que os homens e os povos foram; enfim, em todos os lugares onde as lições do passado, fortemente impressas, possam ser recolhidas pelo nosso século que saberá transmiti-las, com as páginas novas, para a lembrança da posteridade.<sup>73</sup>

Este documento fixa as regras para inventariar e classificar o patrimônio de todos os departamentos pertencentes à República, através da realização de catálogos metódicos e sistemáticos. Apesar de ser clara a presença da ideologia revolucionária, sobretudo na motivação oficial da empresa, na *Instruction* aparecem temas que não perdem a sua atualidade, como a questão da apropriação coletiva do patrimônio, os legados deixados à posteridade e a reapropriação patrimonial.

O texto toca em questões ideológicas centrais da Revolução, mesmo que de maneira indireta. Nele está presente a idéia de que é preciso a renúncia à propriedade privada para a instauração de um patrimônio cultural da humanidade. Esse caráter sagrado que a cultura adquire justifica simultaneamente a conservação dos objetos e a instituição do museu como templo da razão e lugar de um novo culto. Nesse culto, a banalização da arte é necessária e se faz pelo seu estudo metódico.

---

72 Apud Deloche, B., Leniaud, J.-M. *La culture sans-culottes*, op. cit., p. 27.

73 Deloche, B. "Un précurseur de la muséologie scientifique: Félix Vicq d'Azyr" in *Muséologie et Ethnologie*, sous la direction de Jean Cuisinier. Paris, 1988, p. 39.

Esta banalização é a condição ao mesmo tempo do culto e do conhecimento. Impõe simultaneamente salvar os *legados sagrados* e o *objeto de estudo*. Mas, no pensamento de Vicq d’Azyr as coisas não são assim fragmentadas, elas existem apenas umas pelas outras: a herança não é jamais aquela da razão e as obras de arte não têm outro valor do que aquele de instrumentos úteis à instrução, sem os quais não há progresso algum da razão.<sup>74</sup>

A filiação da *Instruction* ao pensamento das Luzes é clara, sobretudo em seu caráter universal, ou seja, aberta a todos os domínios do conhecimento.

A imagem do museu também se torna mais clara: ele é conservatório e local de estudo e de produção do conhecimento em que a arte não goza de nenhum privilégio frente a outros domínios. É nesta instituição “mista” que se elabora o trabalho de legitimação da museologia: a escolha do que será conservado, as técnicas e os métodos de estudo para fazê-lo, a disposição da obras. “Justamente onde a *Encyclopédie* havia sabiamente descrito, Vicq d’Azyr propõe reunir e classificar os objetos de estudo. Preocupação de rentabilizar o gênio humano. Preocupação de memória e de ensino”. Sem dúvida este trabalho

fornecerá os princípios de uma museologia científica na qual a função do inventário, apesar de seu papel oficialmente secundário, engloba uma dimensão maior. Operações de botânico e de entomologista discretamente transferidas do campo epistêmico, compreendendo também as ciências do homem.<sup>75</sup>

Segundo estes princípios, não importa qual seja o objeto conservado, sua natureza ou valor: é o mesmo método de inventário que lhe será aplicado e ele será submetido à lógica de um sistema de classificação. Mais do que filiação, a empresa da *Instruction* pretende dar continuidade ao projeto enciclopédico, precisando seu instrumental de ação. Enquanto legado, este texto forneceu as bases de uma idéia de museologia em que o trabalho de inventariar é mais que um instrumento de gestão, ele se constitui no esboço de um verdadeiro conhecimento sistemático, entendido como a única condição da mestria de um saber científico.

A *Instruction* é completada pelo tratado de Boissy d’Anglas, deputado de um dos departamentos franceses, enviado à Assembléia Nacional no mesmo ano. Trata-se do *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement et sur divers établissements nécessaires à l’en-*

---

74 Ibidem, p. 40.

75 Ibidem., p. 42.4

*seignement*” [Algumas idéias sobre as artes, sobre a necessidade de encorajá-las, sobre as instituições que possam assegurar o seu aperfeiçoamento e sobre diversos estabelecimentos necessário ao ensino], que traz uma contribuição importante ao discurso da Revolução sobre a cultura e a arte, do ponto de vista da temporalidade e da história. Esse texto pode ser entendido como “uma grandiosa tentativa de estabelecer as relações da revolução com o tempo”.<sup>76</sup> A idéia básica é de que há um passado cuja existência justifica a conservação integral da herança cultural, identificada a uma história que a Revolução não pode apagar e que, ao mesmo tempo, é o ponto de partida para um novo recomeço. Ele procura estabelecer que a consciência histórica é fundamental para a regeneração, de modo que a cultura, entendida na sua dimensão histórica, é um dos caminhos que conduzem ao desabrochar da liberdade: “A França tem uma história que a Revolução deve assumir e sua ‘regeneração’ não consiste apenas num futuro a construir, mas também uma herança a gerir”.<sup>77</sup>

A reflexão de Boissy d’Anglas tem o mérito de mostrar a universalidade deste patrimônio, colocando-o no mesmo plano das obras canônicas que servem de referência a todas as nações européias, de maneira que “das antigas ruínas do século XVIII, a história nos legou uma única herança. O patrimônio francês se integra num conjunto universal do qual ele é indissociável”.<sup>78</sup> Ele destaca ainda a necessidade de que a herança da história, manifesta pelo patrimônio cultural, seja toda reunida em um mesmo lugar, isto é, em Paris, em diferentes instituições com o papel de conservar, de valorizar, enriquecer e transmitir para a posteridade este legado. Aqui também a presença do pensamento das Luzes se mostra pela idéia de uma rede de instituições interligadas capazes de abarcar as mais diversas gamas do conhecimento humano.

Finalmente, é pertinente dizer que este trabalho não apenas inscreve a Revolução na história da França e esta na história mundial, como também se filia a uma linha de pensamento que se elabora, de maneira cada vez mais clara, a partir da ruptura de 1792 e que vai resultar, a partir de 1794, com as primeiras vitórias frente às nações estrangeiras e à pilhagem de suas obras, numa doutrina de que a Revolução é “herdeira universal do patrimônio da humanidade”.<sup>79</sup> Essa doutrina parte justamente da idéia herdada do

---

76 Pommier, *L’art de la liberté*, op.cit., p. 153.

77 Ibidem, p. 162.

78 Ibidem, p. 158.

79 Pommier, É. “La Révolution et le Destin des Oeuvres d’Art” in Quatremèr de Quincy. *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l’Art de l’Italie*. Paris, Macula, 1989, p. 21.

pensamento iluminista, citada anteriormente, de que a Revolução é fundadora de uma nova temporalidade e, por isso, ela “anuncia solenemente sua pretensão a dominar a História, o que significa proclamar que a França é herdeira de seu próprio passado e daquele da humanidade e que ela reivindica o direito de recolher o patrimônio dos séculos”.<sup>80</sup>

Instrumento de legitimação política, o museu sofre diretamente as conseqüências das mudanças que esta nova fase revolucionária comporta, e seu alcance vai além daquele projetado pelo pensamento das Luzes: uma instituição universal no sentido mais amplo do termo, isto é, não apenas deve abarcar todos os ramos do conhecimento, mas é, sobretudo, receptáculo de todas as obras-primas da humanidade. Num discurso que inverte a ordem das coisas, a pilhagem das obras no exterior é vista como um repatriamento e não como saque de guerra: “os políticos e os artistas franceses não exercem seus direitos de vencedor; escutando a voz dos criadores do passado, eles acolhem uma reivindicação legítima: após uma longa existência errante, as obras-primas da Antiguidade (ao da Renascença) vão, enfim encontrar sua pátria ideal”<sup>81</sup>

Neste panorama, aparecem, em 1796, as *Lettres à Miranda* [Cartas à Miranda], de Quatrèmere de Quincy, texto fundamental em que pela primeira vez a política patrimonial posta em prática pelo governo revolucionário é questionada e abertamente criticada. Ao desenvolver seus argumentos, Quatrèmere de Quincy põe em xeque a política revolucionária de transferência das obras dos países conquistados – principalmente da Itália – para o museu do Louvre e, mais que isto, ele abre uma discussão que não deixou de ter atualidade no universo da museologia, isto é, sobre a ordem artificial a que os objetos estão submetidos no contexto do museu. É justamente neste sentido que ele condena a instituição e sua pretensão a ser receptáculo de uma herança que não é francesa mas européia; principalmente no caso de Roma, considerada como um verdadeiro museu a céu aberto: “Qual artista não experimentou na Itália esta virtude harmônica entre todos os objetos das artes e os céus que as ilumina; e o país que lhes serve como *paisagem* [...] o país, em si mesmo, faz parte do museu de Roma. O país é, ele próprio, o museu”.<sup>82</sup> Fica claro que, para Quincy, em Roma, há uma espécie de reciprocidade que harmoniza as obras ao espaço que as envolve, de modo que a história se enraíza neste conjunto e

---

80 Ibidem, p. 20.

81 Ibidem, p. 25.

82 Apud ibidem, p. 37.

não pode ser visualizada fora dele. A disposição destas obras no espaço do museu é incapaz de reconstituir uma ordem que, para ele, é natural.

Quatremère de Quincy abre uma polémica que se desdobra até o fim da Revolução, sempre envolvendo posições absolutamente contrárias sobre o museu. Ele permite também visualizar uma nova inflexão da instituição e, aqui, no sentido oposto àquele ao qual ela foi fundada: o museu torna-se lugar de sacralização das obras que adquirem um sentido para além de seu estatuto de objetos culturais. Dispostos no espaço do museu, que os abriga como um tesouro conquistado – tal como se fazia com os saques de guerra na Antiguidade –, as obras se convertem em símbolo da glória da nação francesa: “Ao museu universal, que se abre graças às vitórias dos exércitos franceses é atribuída a missão, não apenas de proclamar a glória desta República que revela enfim à história seu sentido escondido, mas também de trazer uma conclusão à Revolução reconciliadora, porque vitoriosa, todos ao mesmo tempo e num mesmo combate, da Europa, do ‘monarquismo sanguíneo’ e da ‘execrável anarquia’”.<sup>83</sup>

Portanto, se em um primeiro momento, a criação do museu pela Revolução participa do projeto enciclopedista de inventariar o mundo metodicamente e apresentá-lo de maneira sistemática, as pilhagens revolucionárias, legitimadas pela idéia de sacralização da “herança universal”, indicam um desvio do caminho. Nos momentos finais da Revolução, quando as obras saqueadas entram no museu como tesouros representativos da condição vitoriosa da nação, ele se torna instrumento de legitimação desta ação, bem como palco de representação simbólica. A inflexão marca-se, ainda, na valorização de sua função como memorial da nação, pois nos primeiros anos, diferentemente, é o seu estatuto de “instituição de instrução pública” que é posto em destaque. Será justamente este estatuto de “templo da memória” da nação aquele de destaque durante todo o século XIX, e para além das fronteiras francesas.

### *Considerações finais*

De todas as discussões que a abertura do museu público põe em jogo, a mais profícua, e que não perde a atualidade, diz respeito à metamorfose dos objetos e obras no espaço do museu. Neste sentido, as críticas de Quatremère de Quincy encontram ecos ainda recentemente, já que a instituição está novamente no centro do debate. Entretanto, se de um lado, denunciar o artificialismo e a ordem estrangeira a que os objetos

---

83 Ibidem, p. 65.

estão submetidos no contexto do museu tornou-se lugar comum das discussões, de outro, é preciso lembrar que um número ilimitado de objetos desconhece, a quase dois séculos, uma existência para além das paredes do museu, de modo que seu significado e sua relação com o mundo exterior são sempre mediados pela instituição e pelas funções de que ela se vê incumbida.

De fato, sua permanência, para além de suas novas funções e de suas interações cada vez mais estreitas com o universo social, é indicativa de que o problema da memória – e, portanto, do tempo – se situa no centro da problemática do museu atualmente. Tal como outras instituições guardiãs da memória, os museus pretendem preencher o vazio que o escoamento irremediável do tempo parece gerar, especialmente nas sociedades contemporâneas tão sedentas do conhecimento e da gestão de seu próprio passado. As várias transformações de que o museu foi alvo ao longo deste século, sua multiplicação em diversos países do mundo e, principalmente, a abrangência praticamente ilimitada de objetos que engloba indicam que ele é um dos lugares-chave para se entender as sociedades modernas e a forma pela qual elas se fazem representar. Por isto, é preciso avançar na investigação sobre os museus, através de novas abordagens, para além das discussões mais freqüentes que, em geral, giram em torno do paradoxo entre sua existência necessária como sustentáculo de uma memória em franco desaparecimento e a ordem artificial a que ela submete os objetos, incapaz de recriar a realidade do tempo passado.

Assim, o desafio que se põe para o historiador que toma o museu como seu objeto de estudo é o de investigar sua importância cultural e sua inserção social e política em uma dada época e sociedade, explicitando suas correspondências com a elaboração de legitimidades intelectuais e questionando a revalorização de determinadas heranças do passado pelo tempo presente.