

ANO XIII • 2018 • NÚMERO 8

MUSAS

Revista Brasileira de
Museus e Museologia



EXPOSIÇÃO
CORAL



MUSAS

Revista Brasileira de
Museus e Museologia

MUSAS

Revista Brasileira de
Museus e Museologia

NÚMERO 8 • 2018

Instituto Brasileiro de Museus

Ministério da Cultura
Instituto Brasileiro de Museus

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Cultura
Sérgio Sá Leitão

Presidente do Instituto Brasileiro de Museus
Marcelo Mattos Araujo

Diretora do Departamento de Processos Museais
Renata Bittencourt

Diretora do Departamento de Difusão, Fomento e Economia de Museus
Eneida Braga Rocha Lemos

Diretor do Departamento de Planejamento e Gestão Interna
Denio Menezes da Silva

Coordenador Geral de Sistemas de Informação Museal
Alexandre Cesar Avelino Feitosa

Procuradora-Chefe
Eliana Alves de Almeida Sartori

Auditor-Chefe
Werner Neibert Bezerra

Conselho Editorial
Cristina Bruno, Denise Studart, Francisco Régis Lopes Ramos, José Reginaldo Santos Gonçalves, Lucia Hussak van Velthem, Luciana Sepúlveda Köptcke, Magaly Cabral, Marcio Rangel, Marcus Granato, Maria Célia Teixeira Moura Santos, Marília Xavier Cury, Mário Chagas, Myriam Sepúlveda dos Santos, Regina Abreu, Rosana Nascimento, Telma Lasmar Gonçalves, Teresa Cristina Scheiner, Thais Velloso Cougo Pimentel, Zita Possamai

Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 8, 2018.
Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018
v.: il.
ISSN 1807-6149
1. Museologia. 2. Museus. 3. Cultura. 4. Ciências Sociais.
I. Instituto Brasileiro de Museus.

CDD-069

EXPEDIENTE

Projeto Editorial
Mario Chagas e Claudia Storino

Coordenação Editorial
Sandro dos Santos Gomes

Equipe Editorial
Ana Taveira, Bruno Aragão, Eneida Quadros Queiroz, Sandro dos Santos Gomes e Vitor Rogério Oliveira Rocha

Revisão
Espirógrafo Editorial / Clarissa Penna

Projeto Gráfico
Marcia Mattos

Diagramação e Paginação
Espirógrafo Editorial / Marcia Mattos

Apoio Administrativo
Danilo Alves de Brito

Copyright© 2018 – Instituto Brasileiro de Museus

Os direitos autorais das fotos estão reservados. Todos os esforços foram realizados a fim de encontrar seus autores.

Todas as opiniões e informações expressas pelos autores dos textos publicados em *Musas: revista brasileira de museus e museologia* são de inteira responsabilidade dos mesmos e não representam o posicionamento oficial do Instituto Brasileiro de Museus.

Instituto Brasileiro de Museus – Ibram

Endereço:
Instituto Brasileiro de Museus
Setor Bancário Norte, Quadra 02, Bl. N, Edifício CNC III, 130 andar.
Brasília/DF
CEP: 70040-020

Email: editorialmusas@museus.gov.br

Página da Internet:
www.museus.gov.br

SUMÁRIO

7 APRESENTAÇÃO

Marcelo Mattos Araujo

ARTIGOS: DOSSIÊ 200 ANOS DE MUSEUS NO BRASIL

- 8** Antropólogos, curadores de museus e museografia durante a gestão de Heloísa Alberto Torres no Museu Nacional (1938-1955)
Cecília de Oliveira Ewbank

- 23** As metamorfoses dos museus-casas de literatura: experimentações museológicas e multiplicação de arquivamentos em Hilda Hilst
Clovis Carvalho Britto

- 42** Museu de Arte da Bahia (MAB): cem anos de história
Olívia Biasin Dias e Larissa Saldanha Oliveira

- 60** Apontamentos sobre os museus comunitários no Brasil (1987-2017)
Hugues de Varine

- 72** Projeto Historiando: inventários participativos e musealização do patrimônio cultural em comunidades indígenas no Ceará
Alexandre Oliveira Gomes e João Paulo Vieira Neto

ENSAIO FOTOGRÁFICO

- 97** Museu Nacional da UFRJ

ENTREVISTA

- 107** "Museóloga e educadora"
Entrevista com Maria Célia T. Moura Santos

MUSEU VISITADO

- 128** Museu Nacional da UFRJ
Patrícia Fernandes

- 164** Entrevista com Alexander Kellner

MUSELÂNEA

- 176** Preservação de acervo no Museu Nacional: a atuação do Laboratório Central de Conservação e Restauração (LCCR)
Márcia Valéria de Souza

- 191** Há museus sem controvérsias? Coleções em disputa
Marcos Felipe de Brum Lopes

- 199** A experiência de construção da Política Nacional de Educação Museal
Dalva de Paula, Daniele de Sá Alves, Fernanda Castro, Kátia Frecheiras, Luciana Conrado Martins, Mônica Fonseca, Rafaela Gueiros, Ozias de Jesus Soares

- 208** Do asilo ao museu: as coleções da loucura. Uma entrevista
Eurípedes Gomes da Cruz Júnior

- 214** Museu das Remoções: uma breve apresentação
Museu Histórico Nacional

- 217** Museu a céu aberto
Luiz Cláudio da Silva

- 225** Libertem Nosso Sagrado: violência e intolerância religiosa no caso das peças sagradas das religiões de matrizes africanas no Brasil (1889-2018)
Flávia da Silva Pinto e William Berger

RESENHAS

- 237** Ciência e política no Museu Nacional
Letícia Julião

- 242** Educação museal no Brasil: entre limites e potencialidades
Andréa F. Costa

APRESENTAÇÃO

Quando começamos a preparar esta edição da revista *Musas*, tínhamos como propósito central celebrar os 200 anos de museus no Brasil, adotando como protagonista o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O material já estava na gráfica quando fomos atingidos pela notícia do incêndio que devastou aquela que é a mais antiga instituição museológica do país. Com pesar, fomos forçados a retomar esta apresentação, assinalando com o luto, compartilhado por tantos, o que antes se anunciava como comemoração.

Essa tragédia, sem precedentes, acentua o desafio de conscientização da sociedade brasileira acerca da importância fundamental dos museus. Há entre nós um anseio de que o choque que impactou o campo museológico e a imensa tristeza que se irradiou pelo país sejam, paradoxalmente, propulsores de transformações profundas e efetivas que assegurem no futuro a preservação de nossas memórias.

Propomos aos leitores que atualizem com seu olhar o que se apresenta nas páginas deste volume. A homenagem tornou-se ainda mais necessária, e a dedicamos de modo especial aos profissionais e pesquisadores que zelaram ao longo de décadas pelo patrimônio do museu, devotaram suas carreiras às coleções e ao público, edificaram um notável acervo de saberes, constituindo uma história institucional monumental que agora deve encontrar novos caminhos para ser honrada.

Agradecemos aos autores que participaram por convite ou edital, aos entrevistados, fotógrafos, pareceristas, à equipe editorial e a todos que colaboraram com entusiasmo e dedicação com esta edição, tomando parte neste exercício dialógico de afirmação dos museus como espaços plurais, críticos e abertos à sociedade.

A construção dos próximos duzentos anos começa agora.

Boa leitura!

Marcelo Mattos Araujo

Presidente do Ibram

ANTROPÓLOGOS, CURADORES DE MUSEUS E MUSEOGRAFIA DURANTE A GESTÃO DE HELOÍSA ALBERTO TORRES NO MUSEU NACIONAL (1938-1955)

CECILIA DE OLIVEIRA EWBANK

É consenso entre os museólogos e os especialistas na área que a exposição é o método por excelência dos museus, seu meio educacional particular e mais efetivo.¹ Derivada da interpretação e da apresentação de objetos e coleções, sua narrativa varia de acordo com o conteúdo do museu no qual se encontra inserida, tendo implicações sobre as técnicas que modelam a sua dimensão espacial e sobre o contingente de conhecimento que detém/retém. No que diz respeito aos museus de ciências naturais, Luis Alonso e Isabel Fernández advogam que a narrativa adquire uma apresentação histórica complexa,² consequência das mudanças desencadeadas pelo ritmo de evolução científica. Em outras palavras, o reconhecimento de que as diferentes formas de exposição são tributárias das formas de pensar possibilita a conversão do estudo da formulação do espaço museístico em um exercício filosófico em que os esquemas de pensamento, no transcurso do tempo, incorrem em novas formas de expor, como identificou Philippe Dubé.³ Nesse sentido, Margaret Lopes e Elena Muriello sublinham que:

Os comentários sobre as concepções de ciências e educação dos construtores de museus da transição para o século XX evidenciam o quanto a pesquisa científica, os rumos que tomavam a história natural e as exigências em torno da necessidade de ampliar o alcance da educação popular foram dimensões inseparáveis das funções que se atribuíam aos museus no novo século.⁴

Fundado em 1818, para abrigar as coleções de espécimes e artefatos reunidos pela casa imperial portuguesa, o Museu Nacional do Rio de Janeiro se insere no conjunto dos espaços institucionais onde se

1. RIVIÈRE, Georges Henri. The organization and function of the museums. *Museum International*, v. 2, n. 4, 1949, pp. 206-26; CURY, Marília Xavier. *Exposição – concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2008.

2. FERNÁNDEZ, Luis Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel García. *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza, 2014, p. 42.

3. DUBÉ, Philippe. Exhibiting to see, exhibiting to know. *Museum International*, v. 47, n. 1, 1995, pp. 4-5.

4. LOPES, Maria Margaret; MURRIELLO, Sandra Elena. Ciências e educação em museu no final do século XIX. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), 2005, pp. 13-30.



Heloísa Alberto Torres de jaleco branco à esquerda. Ao centro, de jaleco branco, o diretor do museu, Edgard Roquette-Pinto.

desenvolveria uma tradição de pesquisa científica no Brasil e também de museologia. Voltado para as ciências naturais, aí incluída a antropologia, o balanceamento e o aprimoramento de cada área científica variou em relação às especialidades dos seus naturalistas e diretores e ao grau de protagonismo que cada um deles obteve em determinados contextos políticos. Consideramos no presente artigo as atividades museológicas e museográficas implementadas pelos naturalistas e técnicos da Seção de Antropologia e Etnografia durante a gestão da antropóloga Heloísa A. Torres (1938-1955), tendo em vista as possíveis correlações com a modernização dos museus no cenário internacional e nacional.

No volume 2 do periódico do ICOM, *Museum*, publicado em 1949 e dedicado ao tema “museu para todos”, o editor atenta para o propósito dos museus de dar a conhecer a utilização de novos métodos,⁵ mudança essencial para a sua transformação em dispositivo educacional. Já

“O Museu Nacional do Rio de Janeiro se insere no conjunto dos espaços institucionais onde se desenvolveria uma tradição de pesquisa científica no Brasil e, também, de museologia”.

5. LÉVEILÉE, André. Crusade for museums. *Museum International*, v. 2, n. 4, 1949, p. 198.

6. LOPES, Maria Margaret; MURRIELLO, Sandra Elena. Ciências e educação em museu no final do século XIX. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), 2005, pp. 13-30.

7. ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. A função educativa dos museus de Bertha Lutz. Uma peça (quase) esquecida do quebra-cabeça da museologia no Brasil. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, jul.-dez., 2013, pp. 123-32.

8. MORLEY, Grace. Les Musées et l'Unesco. *Museum International*, v. 2, n. 2, 1949, pp. 1-35.

9. GILLE-DELAFON, S. The reconstruction of art museums. *Museum International*, v. 2, n. 2, 1949, pp. 72-5.

10. Em 1941, o *Office* instituiu um programa de bolsa viagem interamericana para jovens latino-americanos estudarem nos EUA, o que incluía as áreas de ciências (TOTA, Antonio. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 81).

11. SASTRE-JUAN, Jaume. Interpreting science for a general public: the Rockefeller Foundation and the politics of science popularization in the 1930s. *Research Reports Online*, Rockefeller Archive Center (RAC), Nova York [s/d]. Disponível em: <http://rockarch.org/publications/resrep/sastre-juan.pdf>. Acesso em: 8 maio 2016.

12. Os demais contratados foram: Charles Wagley, antropólogo da Universidade de Columbia; Dr. Llewellyn Ivor Price, paleontólogo da Universidade de Harvard; Joseph R. Bailey, herpetólogo da Universidade de Michigan; e George Sprague Myers, ictiologista da Universidade de Stanford.

13. FOSTER, Robert J. Art/artefact/commodity: installation and the exhibition of oceanic things at New York museums in the 1940s. *The Australian Journal of Anthropology*, n. 23, 2012, pp. 129-57.

alardeada desde o final do século XIX,⁶ a função educativa dos museus foi objeto de um relatório elaborado em 1932 pela botânica do Museu Nacional, Bertha Lutz, no qual invoca a consciência então recente do papel dinâmico e esclarecedor da massa popular desse gênero de instituição.⁷ Na década seguinte, a irrupção da Segunda Guerra Mundial (1940-1945) seria propícia ao desenvolvimento útil e ativo da organização dos museus. A interrupção das atividades, inclusive daqueles localizados em países fora do eixo dos conflitos, fez com que os seus especialistas buscassem adaptar suas necessidades às circunstâncias impostas pelo contexto de guerra.⁸ Medidas como o aprimoramento da apresentação das coleções, a (re)construção de edifícios e a promoção de novos estudos, impulsionados por uma reflexividade criativa em um contexto de instabilidade política e escassez econômica, possibilitaram o rejuvenescimento e a operatividade da museografia nos museus.⁹

Nesse contexto, a vigência da Política da Boa Vizinhança implantada pelos Estados Unidos induz à ampliação da presença de profissionais de universidades, institutos de pesquisas e instituições de financiamento na América Latina, notadamente no Brasil. Atenta aos desdobramentos da política mundial sobre o cenário científico e museológico, Heloísa Alberto Torres busca conjugar a demanda de profissionais norte-americanos pela realização de pesquisas no exterior aos planos e necessidades da instituição. O fomento à popularização da ciência e ao intercâmbio científico¹⁰ como estratégia de controle social da América Latina por parte de fundações norte-americanas¹¹ possibilitaria a concessão do benefício da Fundação Rockefeller ao Museu Nacional em 1941. São então selecionados cinco especialistas para auxiliar no desenvolvimento dos trabalhos técnicos do museu: um antropólogo, um paleontólogo, um herpetólogo, um ictiologista e o especialista em museologia e presidente da Academia de Ciências de Buffalo, Carlos E. Cummings.¹²

Reconhecido então pela inovação em design de exposições, o Museu de Ciências de Buffalo havia conduzido, sob o patrocínio da Fundação Rockefeller, uma pesquisa pouco usual e ambiciosa na Feira Mundial de Nova York e na Golden Gate International Exhibition de São Francisco, em 1939.¹³ Integrante da equipe de jovens profissionais que durante meses

observou as ideias e as técnicas apresentadas, bem como o público visitante, com o objetivo de desenvolver novos métodos de instalações em museus – análise das dimensões sociais, culturais e políticas, caracterizada posteriormente como uma verdadeira empresa educacional –,¹⁴ Cummings publicou o seu relatório, *East is East, and West is West* ¹⁵ em 1940. Acessado por Heloísa Alberto Torres,¹⁶ o relatório justifica a escolha de Cummings para conduzir a comissão de museógrafos do Museu de Ciências de Buffalo no Museu Nacional, encarregada de verificar os melhoramentos técnicos que poderiam ser introduzidos em termos museológicos, como os métodos empregados para a apresentação das coleções e o *display* das vitrines de material etnográfico.¹⁷

A vinda da comissão se concatenava ao plano educacional desenvolvido pela diretora com base em cursos de aperfeiçoamento técnico e científico para os naturalistas e jovens assistentes do Museu Nacional. Planejado para ter início em 1940 e com uma duração de aproximadamente três anos, desenvolver-se-ia de forma contínua a partir de 1942 com a ampliação da oferta de cursos e estágios voltados para as ciências naturais e antropológicas, compreendendo também a oferta regular de cursos de capacitação em técnicas museológicas e museográficas, arquivo, inglês e francês. Concomitantemente ao desenrolar do Curso de Museus, criado no Museu Histórico Nacional em 1932, o referido plano denota o aprimoramento das questões propriamente museológicas na instituição, em sintonia com o fortalecimento da museologia no Brasil enquanto um novo campo de trabalho dentro dos museus. Nesse quesito, a DAE se beneficiava com a presença de Castro Faria, bacharel do referido curso na década de 1930.¹⁸

No âmbito museológico, os primeiros cursos são realizados em 1945 sob a orientação de antropólogos e curadores de museus estrangeiros. Pautado pela sua vasta experiência em etnografia asiática e em arqueologia,¹⁹ o curador de antropologia do Yale Peabody Museum of Natural History, da Universidade de Yale, em Connecticut (1934 e 1975), Cornelius Osgood, realizou discussões acerca de técnicas museológicas em museus antropológicos, tendo procedido ainda a uma demonstração de métodos de pesquisa de jazidas arqueológicas.²⁰ Essa atividade adquiria

14. TERZIAN, Sevan G. The 1939-1940 New York World's Fair and the transformation of the American science extracurriculum. *Science Studies and Science Education*, 2008, pp. 1-23. Disponível em: www.interscience.wiley.com. Acesso em: 8 jun. 2017.

15. CUMMINGS, Carlos Emmon. *East is East, and West is West: some observations on the World's Fairs of 1939 by one whose main interest is in museums*. Buffalo: Buffalo Museum of Science, 1940.

16. CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 maio 1953, p. 1.

17. MUSEU NACIONAL. Carta de Heloísa Alberto Torres em inglês, faltando a primeira página [1941?]. Fundo HAT, cx. 4, pasta 2, doc. 48.

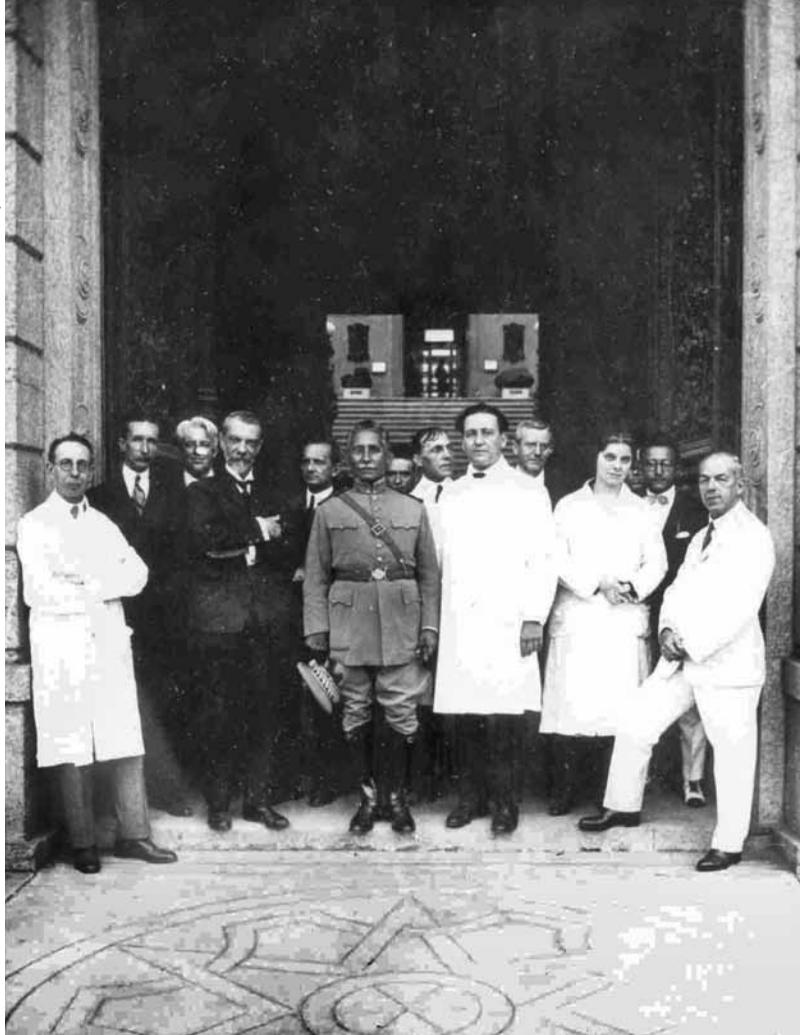
18. SÁ, Ivan Coelho de. *Curso de museus – MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ Escola de Museologia, 2007, pp. 35-6.

19. YALE PEABODY MUSEUM OF NATURAL HISTORY. Cornelius Osgood. Disponível em: <http://peabody.yale.edu/collections/archives/biography/cornelius-osgood>. Acesso em: 18 out. 2016.

20. Atividades relativas ao aperfeiçoamento técnico-científico do pessoal do Museu Nacional (1945). SEMEAR, Fundo Diretoria, classe 146.0, cx. 2, Relatórios de Antropologia, 1942-1955.

“A vinda da Comissão se concatenava ao plano educacional desenvolvido pela diretora com base em cursos de aperfeiçoamento técnico e científico para os naturalistas e jovens assistentes do MN”.

Acervo Museu Nacional/UFRJ



Marechal Rondon em visita ao museu. Ao centro, o Marechal Rondon e o diretor do museu, Edgard Roquette-Pinto. Heloísa Alberto Torres, de jaleco branco, à direita.

21. Como observou Saladino e Machado, Castro Faria teve papel relevante na consolidação de pesquisas sistemáticas e no aparelhamento de núcleos voltados para a arqueologia, sendo um dos personagens-chave para a preservação dos sítios arqueológicos que resultou na criação da Lei n. 3.924, de 26 de julho de 1961, que dispõe sobre a proteção do patrimônio arqueológico brasileiro (SALADINO, Alejandra; MACHADO, Guilherme. A arqueologia na formação do museólogo: um olhar a partir do Curso de Museologia (1932-2010). *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 7, 2016, pp. 107-28.

22. É provável que a informação sobre a pesquisa dos profissionais do Museu de Ciências de Buffalo e o relatório de Cummings tenham sido enviados a Heloísa Alberto Torres por Wagley, uma vez que este manifesta a intenção de visitar a Feira de Nova York em uma das cartas que compõem a vasta troca epistolar entre os dois.

especial relevância para Castro Faria, que reivindicava à época um maior reconhecimento da pesquisa sobre sambaquis por meio da sua inclusão no programa de trabalhos de campo adotados pelo Museu Nacional.²¹

Também esteve no Museu Nacional o antropólogo norte-americano e chefe do Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia, em Nova York, Ralph Linton. Embora fosse sua primeira vez no Brasil, sua influência no país remonta ao ano de 1938, quando enviou dois técnicos do Departamento de Antropologia de Columbia para realizar pesquisas em cooperação com o Museu Nacional, dentre os quais Charles Wagley.²² Durante o mês em que permaneceu aqui, Linton manteve uma agenda cheia de compromissos sociais e antropológicos em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Bahia. Entretanto, das atividades que realizou com o corpo de antropólogos brasileiros, a que lhe demandou maior tempo

foi possivelmente a que teve lugar no Museu Nacional. Especialista nas culturas das ilhas do Pacífico e, principalmente, das Ilhas Marquesas, onde seu trabalho de campo marcou o ponto de virada na sua trajetória da arqueologia para a etnografia,²³ procedeu à revisão comentada das coleções etnográficas dessas ilhas,²⁴ previamente higienizadas e acondicionadas pelo antropólogo da DAE Eduardo Galvão.²⁵

A experiência de Linton em museus antropológicos remonta ao início da década de 1920, quando foi curador assistente das coleções indígenas norte-americanas do Field Museum, em Chicago.²⁶ Dono de um senso apurado sobre artefatos e objetos de arte, ao auxiliar Heloísa Alberto Torres na sua identificação, “analisou meticulosamente as coleções etnográficas e ficou encantado ao encontrar um manto de plumas havaiano que tinha sido dado ao imperador brasileiro Dom Pedro II no século XIX”.²⁷ A exuberância do manto de plumas já fora louvada por Roquette-Pinto, para quem o traje constituía “uma das joias do Museu Nacional”.²⁸ Tesouros memoriais da construção da nação e arquivo cultural das etnias existentes e daquelas desaparecidas no Brasil e no mundo, as coleções etnográficas da instituição centenária estimulavam o circuito de trocas de ideias, estudos e meios entre antropólogos curadores de museus e instituições de pesquisa brasileiras e estrangeiras.

A revisão das coleções etnográficas do Pacífico da DAE, quando Linton realizava uma “turnê” pelo Brasil, divulgando seus estudos sobre cultura e personalidade, é indicativa da prioridade dada por Heloísa Alberto Torres à temática museológica naquele período. Realizada poucos anos antes da reabertura da Exposição de Antropologia e Arqueologia, os conhecimentos e as técnicas transmitidos por Cummings, Osgood e Linton em suas visitas seriam aproveitados pelos técnicos da DAE na nova montagem, composta, inclusive, pelas coleções da Costa do Pacífico, expostas na sala de etnografia estrangeira.

No artigo “Les Musées et l’Unesco”, publicado em 1949, Grace Morley relaciona a modernização das instalações museológicas, o aumento da autoridade de especialistas e eruditos no domínio técnico e a crescente importância do museu na intermediação entre o especialista e o homem comum como fatores indicativos do progresso dos museus após o fim da

23. LINTON, Adelin; WAGLEY, Charles. *Ralph Linton*. Nova York; Londres: Columbia University Press, 1971, p. 15.

24. Atividades relativas ao aperfeiçoamento técnico e científico do pessoal do Museu Nacional (1946). Relatórios gerais 1942-1955.

25. Plano de trabalhos a serem realizados no corrente ano por Eduardo Galvão, 28 jan. 1946. SEMEAR, Fundo Diretoria, classe 146.4, cx. 1, Relatórios de Antropologia, 1846-1974.

26. Nas universidades norte-americanas os curadores eram designados por especialidades regionais e subdisciplinares.

27. “Went painstakingly through the ethnographic collections and was enchanted to find a Hawaiian feather cloak which had been given to the Brazilian emperor, Dom Pedro II, in the nineteenth century”. Traduzido livremente pela autora (LINTON, Adelin; WAGLEY, Charles. *Ralph Linton*. Nova York; Londres: Columbia University Press, 1971, p. 15).

28. ROQUETTE-PINTO, Edgar. O manto real do Hawaii. Fundo DA Etnologia, cx. 10, pasta 377 – Havaí. SEMEAR/MN, p. 3.



Heloisa Alberto Torres com antropólogos no Jardim das Princesas. Da esquerda para a direita: Claude Lévi-Strauss, Carlos Walter Wagley, da Universidade de Colúmbia, Ruth Landes, da Universidade de Colúmbia, Heloisa Alberto Torres, Luiz de Castro Faria, do Museu Nacional, Raymundo Lopes, do Museu Nacional, e Edson Carneiro.

“Tesouros memoriais da construção da nação e arquivo cultural das etnias existentes e daquelas desaparecidas no Brasil e no mundo, as coleções etnográficas da instituição centenária estimulavam o circuito de trocas de ideias, estudos e meios entre antropólogos curadores de museus e instituições de pesquisa brasileiras e estrangeiras”.

guerra. Segundo a autora, o desejo de modernização é acompanhado da vontade de aperfeiçoar as técnicas e os métodos de trabalho que tendem a se associar à ação educativa, assumindo o papel – essencial em uma sociedade democrática – de melhorar e esclarecer as massas.²⁹ É nesse sentido que Castro Faria diz, em 1949, que “as finalidades essenciais de um museu moderno só podem ser integralmente atingidas com o auxílio da arte de projetar exposições”,³⁰ retomando os preceitos colocados por William Flower no fim do século anterior.³¹

A profissionalização das exposições nos museus dava passos largos no cenário mundial. Segundo Fernández, o público ganhava ênfase, ensejando o aprimoramento das técnicas de iluminação e desenho espacial (sinalização) em uma maior familiaridade com as linguagens da dramaturgia e da narrativa.³² Nos museus ocidentais de história natural, a apresentação das coleções ao público se desenvolvia no sentido de mostrar a natureza da vida humana no seu cotidiano: meios gráficos, pequenos grupos de habitats móveis, dioramas e maquetes demonstram o vínculo entre o homem e o meio que habita. A exibição dos objetos em uma sequência amorfa e fatigante de classificações se tornara obsoleta. Os objetos aparecem relacionados entre si, seu caráter funcional é revertido em dinamismo, atratividade e inteligibilidade para o público, qualquer que seja seu nível social ou intelectual.³³

O progresso das técnicas e estudos museográficos era acompanhado por Heloísa Alberto Torres, desejosa de adequar o Museu Nacional aos padrões modernos. Ao pleitear o aumento de verbas para a reforma do edifício em 1941, a diretora já havia suscitado a necessidade de renovar as instalações museográficas do museu com “processos especiais de preservação e apresentação de coleções científicas, processos esses que o nosso instituto, com 120 anos de existência, não pode deixar de adotar. Todas as coleções destinadas ao público precisam ser renovadas e em outros moldes”.³⁴ A fim de tornar as exposições dos diferentes setores mais atraentes, propunha uma remodelação que enfatizasse seu aspecto visual, contribuindo para a sua inteligibilidade. Dever-se-iam utilizar telas pintadas que representassem os diferentes espécimes da fauna e da flora para a zoologia e a botânica e também dos tipos regionais representados

“A substituição do critério da acumulação pelo da seleção valorizava a apreciação do público, tornando a exposição mais agradável, organizada e compreensível, como deveria ser o museu moderno”.

29. MORLEY, Grace. Les Musées et l'Unesco. *Museum International*, v. 2, n. 2, 1949, p. 8.

30. FARIA, Luiz de Castro. As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional. *Publicações avulsas*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, n. 4, 1949, p. 16.

31. LOPES, Maria Margaret; MURRIELLO, Sandra Elena. Ciências e educação em museu no final do século XIX. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), 2005.

32. FERNÁNDEZ, Luis Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel García. *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza, 2014, p. 46.

33. DISHER, Kenneth B. Musées d'histoire naturelle. *Museum International*, v. 2, n. 2, 1949, pp. 54-9.

34. Anexo da proposta de orçamento para o ano de 1941. Relatório de avisos e ofícios, RA 109, DA 109, maio-ago. 1940, p. 71. SEMEAR/MN.

“Organizada em nove salas, a exposição priorizou o agrupamento de objetos pelo arranjo tribal das coleções, dando ênfase ao meio cultural específico de cada grupo, em consonância com a antropologia cultural proposta por Franz Boas, divergindo, assim, da museografia predominante no século XIX, pautada pela semelhança de função e forma”.

35. Compostos por manequins de cera caracterizados, os “grupos vivos” foram inovadores ambientes museológicos implementados no National Museum dos Estados Unidos por Franz Boas, no início do século XX, a partir da necessidade de criar displays museológicos mais coerentes com a abordagem teórica das áreas culturais (JACKINS, Ira. Franz Boas and exhibits: on the limitations of museum methods of anthropology. In: STOCKING JR., George W. (ed.). *History of anthropology – objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, v. 3).

36. Seguindo a orientação do I Congresso Indigenista Interamericano, realizado no México em 1940, que institui o dia 19 de abril como marco da memória do “índio americano”, Getúlio Vargas, por intermédio do Decreto-Lei n. 5.540, de 2 de junho de 1943, instituiu no Brasil a referida data como o Dia do Índio.

em grupos,³⁵ contextualizando os espécimes e objetos e seus usos a partir de um discurso visual, e não mais escrito.

Espaço de celebração dos feitos e dos patronos da história e da ciência nacional, sob a gestão de Heloísa Alberto Torres o Museu Nacional ganhou visibilidade também na construção de uma memória antropológica no Brasil. Inserida nos festejos da Semana do Índio³⁶ de 1947, no dia 14 de abril é inaugurada a nova Exposição de Antropologia e Arqueologia. Fruto de uma iniciativa mais ampla da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (posteriormente SPHAN) voltada para os museus brasileiros, a abertura da nova exposição configurava “uma verdadeira obra de vanguarda, e não uma simples atualização, isto é, fomos um pouco além daquilo que se encontra convencionado como *atual* em grandes centros culturais do mundo, principalmente europeus”.³⁷ A afirmação feita pelo antropólogo e museólogo Castro Faria se referia à aplicação de uma “nova técnica museográfica” direcionada para “a mais exata definição dos verdadeiros objetivos de tais institutos”, qual fosse a divulgação do conhecimento ao público com vistas a adequar o museu à sua função moderna. Nesse sentido, a reorganização das exposições de arqueologia e antropologia do Museu Nacional seguia a concepção da época de reduzir a representação ao essencial, potencializando o aparato didático (legendas, diagramas, modelos etc.) e evitando a “fadiga museológica”.

A substituição do critério da acumulação pelo da seleção valorizava a apreciação do público, tornando a exposição mais agradável, organizada e compreensível, como deveria ser o museu moderno.³⁸ Tais características também foram consideradas na ordenação espacial da exposição. Os armários foram encostados nas paredes para criar um circuito expositivo mais fluido e orientado para o público e foram introduzidos artifícios, como as maquetes, que, “sem maiores pretensões, e infinitamente mais fáceis de fazer, são de grande ajuda para o público ‘menos letrado’”, como esclarece Galvão.³⁹ Projetada pelo artista Georges Julien Simoni,⁴⁰ designado pelo DPHAN, a nova exposição se beneficiava das diretrizes desse órgão de apoio aos museus nacionais em atividades de divulgação, favorecendo os propósitos de Heloísa Alberto Torres de modernizar a expografia do Museu Nacional mediante o acesso a profissionais especializados nas técnicas de museus.⁴¹

No início do ano de 1947, os funcionários da DAE se ocuparam da colocação de peças e etiquetas gerais em todas as vitrines das diversas salas. No ano anterior, o historiador da arte francês Germain Bazin (1901-1990) havia promovido discussões dos problemas de etiquetagem de peças em exposição no âmbito dos cursos de aperfeiçoamento voltadas para as informações que deveriam ser priorizadas na identificação dos objetos em exposição.⁴² Parte dos métodos de catalogação dos museus, uma boa e clara etiquetagem era um dos princípios considerados fundamentais por Gustavo Barroso para uma boa exposição.⁴³ Formado em História da Arte pela Sorbonne e em Museologia pela École du Louvre,⁴⁴ Bazin era professor de Estudos Museológicos da École du Louvre desde 1941 e curador do Museu do Louvre a partir de 1951, sendo um dos especialistas estrangeiros que colaboraram com o DPHAN durante a gestão de Rodrigo Mello Franco de Andrade (1937-1967).

O direcionamento do curso para o emprego de etiquetas em exposições é representativo da mudança de foco dos museus da preservação para a exposição, então em processo após a Segunda Guerra Mundial.⁴⁵ A fim de evitar a “fadiga museológica”, recomendava-se a variação de tamanhos e formatos dos murais explicativos e a cessão de espaços vagos ao redor dos objetos originais, de modo a favorecer o descanso da mente e das emoções, prezando pelo caráter visual da exposição.⁴⁶ Ampliando as informações acerca dos itens expostos de forma a elaborar “etiquetas convenientemente dosadas”,⁴⁷ o Museu Nacional buscava se colocar à altura das exigências do público contemporâneo, para o qual uma descrição simplista não seria mais suficiente.⁴⁸

Organizada em nove salas, a exposição priorizou o agrupamento de objetos pelo arranjo tribal das coleções, dando ênfase ao meio cultural específico de cada grupo, em consonância com a antropologia cultural proposta por Franz Boas, divergindo, assim, da museografia predominante no século XIX, pautada pela semelhança de função e forma. No caso dos tupi-guarani, apresentados na sala de etnografia brasileira dedicada aos quatro grandes grupos linguísticos, a etiqueta geral informava resumidamente sobre as principais características históricas, sociais e econômicas do grupo, guiando o visitante pela amostra de artefatos do

37. FARIA, Luiz de Castro. As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional. *Publicações avulsas*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, n. 4, 1949, p. 17, grifo do autor.

38. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Museu Histórico Nacional, 1951, v. 1; RIVIÈRE, Georges Henri. The organization and function of the museums. *Museum International*, v. 2, n. 4, 1949, p. 215.

39. Carta de Galvão para Heloísa A. Torres, de 20 de setembro de 1947 (CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária (orgs.). *Querida Heloísa/Dear Heloísa: cartas de campo para Heloísa Alberto Torres*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero-PAGU/Unicamp, 2008, p. 389. Série Pesquisas).

40. Aparentemente, Simoni ficou inclusive encarregado da decoração do apartamento de Heloísa Alberto Torres, para o qual havia sugerido à diretora que comprasse *chintz*, um tecido com padrão florido e à moda na época. Essa e outras encomendas feitas por Heloísa seriam arranjadas por Cecília Wagley nos Estados Unidos (CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária (orgs.). *Querida Heloísa/Dear Heloísa: cartas de campo para Heloísa Alberto Torres*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero-PAGU/Unicamp, 2008, p. 295. Série Pesquisas).

41. RIVIÈRE, Georges Henri. The organization and function of the museums. *Museum International*, v. 2, n. 4, 1949.

42. Atividades relativas ao aperfeiçoamento técnico-científico do pessoal (1946). Fundo Diretoria, classe 146.4, cx. 1, Relatórios de Antropologia, 1846-1974. SEMEAR/MN.

43. BARROSO, op. cit.

44. Fundada em 1882, a École du Louvre é considerada o primeiro instituto de formação em museologia.

45. MARCOUSÉ, Renée. Visual education and the museum. *Museum International*, v. 2, n. 4, 1949, p. 233-7.

46. RIVIÈRE, op. cit., p. 211.

47. FARIA, Luiz de Castro. As exposições de antropologia e arqueologia do Museu



Visita de Alberto Santos Dumont ao museu em 2 de agosto de 1926. Heloísa Alberto Torres à direita. Ao centro, Santos Dumont e o diretor do museu Edgard Roquette-Pinto.

Nacional. *Publicações avulsas*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, n. 4, 1949, p. 17.

48. *Ibidem*, p. 10.

49. AF. T. 4.2.001. Arquivo de Antropologia Biológica/MN.

50. MENDONÇA, Edgar Sússekind de. A extensão cultural dos museus. *Publicações Avulsas*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, n. 2, 1946, p. 34.

51. RIVIÈRE, Georges Henri. The organization and function of the museums. *Museum International*, v. 2, n. 4, 1949, p. 207.

52. MENDONÇA, Edgar Sússekind de. A extensão cultural dos museus. *Publicações Avulsas*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, n. 2, 1946, p. 35.

acervo, sem incorrer no risco de concorrer por atenção com as etiquetas.⁴⁹ A contextualização dos objetos visava facilitar a compreensão do público,⁵⁰ estimulando sua curiosidade e imaginação face a instrumentos, técnicas e costumes não familiares.⁵¹

Ao prezar pela inteligibilidade, a museografia evitava os extremos de um Carlos Cummings, para quem “um museu consiste numa série de letreiros cuidadosamente preparados, cada qual deles ilustrado por uma amostra apropriadamente escolhida”,⁵² ou das tendências que supervalorizavam a apresentação dos objetos, transformando a legenda em uma mácula deles.⁵³ A utilização de material complementar aos objetos, como etiquetas, cartazes e gráficos, aferia maior dinamismo à exposição, atenuando “a rigidez de sistematização a que obrigam as contingências de uma coleção de museu”.⁵⁴

Preocupada com a modernização museográfica do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres promovia sua atualização com o auxílio de técnicos especializados e da capacitação dos técnicos da DAE, somando a *expertise* que detinham nas suas áreas para transformar a Exposição de Antropologia e Arqueologia em um espaço mais atraente e didático ao público. O feito denotava “mudanças radicais” no conceito expográfico que prezava pela “diminuição da quantidade de material exposto” – os armários passaram de 132 para 105 e a área ocupada pelas exposições, de 1.269,49 m² para 1.088,42 m² – e pela “valorização e planejamento adequados dos diferentes conjuntos”.⁵⁵ Essas mudanças foram constatadas por Chauncey J. Hamlin, então presidente do ICOM e que também havia integrado a equipe do Museu de Ciências de Buffalo, responsável pela elaboração do relatório sobre a Feira Mundial de 1939. Em sua visita ao Museu Nacional em maio de 1953, Hamlin se mostrou satisfeito ao constatar que a instituição “não somente aplicara os conselhos técnicos daqueles peritos, como ainda fizera muito mais, principalmente nas seções de Etnologia e Mineralogia”.⁵⁶

A ênfase na profissionalização das exposições no cenário mundial também reverberou na museografia empregada pelo instituto por meio da complexificação e do ganho de importância social das exposições temporárias e itinerantes a partir da década de 1940.⁵⁷ Segundo o técnico da Seção de Extensão Cultural, Edgar Sússekind de Mendonça, o Museu Nacional foi pioneiro na implementação de *exposições especiais*, “destinadas a fazer sobressair um tema escolhido sistematicamente ou ao sabor das oportunidades”⁵⁸ dentro do foco de interesse do museu. Nesse quesito, foi organizada a exposição temporária do Xingu em outubro de 1947.⁵⁹ Composta por fotografias e peças etnográficas kamaiurá coletadas

53. FARIA, Luiz de Castro. As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional. *Publicações avulsas*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, n. 4, 1949, p. 18.

54. MENDONÇA, op. cit., p. 36.

55. FARIA, op. cit., p. 13.

56. CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 maio 1953, p. 1.

57. FERNÁNDEZ, Luis Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel García. *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza, 2014.

58. MENDONÇA, op. cit., p. 38.

59. Relatório do naturalista auxiliar Pedro Estevam de Lima referente ao ano de 1947, 1º mar. 1948. Fundo Diretoria, classe 146.4, cx. 1, Relatórios de Antropologia, 1846-1974. SEMEAR/MN.

“A ênfase na profissionalização das exposições no cenário mundial também reverberou na museografia empregada pelo instituto por meio da complexificação e do ganho de importância social das exposições temporárias e itinerantes a partir da década de 1940”.

“O fortalecimento da etnografia em detrimento da antropologia física possibilita que a própria pesquisa de campo – ferramenta que diferencia o método etnográfico das demais formas de construção de conhecimento em antropologia e que a caracteriza per se – passe a ser tema de exposição”.

pelos naturalistas da DAE Eduardo Galvão, Pedro Lima e Tarcísio Messias na expedição que realizaram nesse ano à região, a exposição corroborava o uso de fotografias, filmes cinematográficos e discos para a transmissão de línguas indígenas, como enfatizado por Heloísa Alberto Torres⁶⁰ e já estimulado durante a gestão de Roquette-Pinto no Museu Nacional (1926-1935). A utilização de dispositivos audiovisuais para a contextualização e a ambientação das peças era uma das recomendações feitas na revista *Museum*, do ICOM, a fim de tornar mais interativa e didática a relação de museus com acervo etnográfico e etnológico com seu público.⁶¹

Precedida na inauguração por uma palestra dos referidos técnicos sobre os resultados preliminares das pesquisas empreendidas na região, a referida exposição priorizava a publicização do acervo e das pesquisas científicas realizadas pelos técnicos e pesquisadores do Museu Nacional.⁶² Nesse sentido, o fortalecimento da etnografia, em detrimento da antropologia física, possibilita que a própria pesquisa de campo – ferramenta que diferencia o método etnográfico das demais formas de construção de conhecimento em antropologia e que a caracteriza *per se* – passe a ser tema de exposição. Também o recorte temático sobre um contexto etnográfico específico e atualizado, exposto por meio de objetos variados que mantinham uma relação entre si no que concerne aos fatores geográficos, étnicos ou de unidade cultural, reificava a importância do museu como instrumento público de divulgação do conhecimento na relação com a sociedade nacional.⁶³ Nesse sentido, a exposição temporária do Xingu contribuía para o destaque da função social do museu, propiciando acesso e conhecimento ao público acerca do patrimônio nacional, os indígenas e sua cultura material e imaterial.

Com uma frequência de público que em 1952 alcançava entre três e sete mil pessoas nos domingos,⁶⁴ a recuperação do contato direto com o público, decorrente da reabertura das exposições após o período de fechamento do museu para obras, completava a tarefa educacional do Museu Nacional. Por fim, cabe destacar que, se a *imaginação museal*⁶⁵ de Heloísa Alberto Torres se concentrou sobre o Museu Nacional, ela não se reduziu a ele. Desde 1951 a diretora empreendia uma pesquisa museográfica dos museus brasileiros em que, por meio de cartas encaminhadas aos diretores

60. Anexo da proposta de orçamento para o ano de 1941. Relatório de avisos e ofícios, RA 109, DA 109, maio-ago. 1940, p. 71. SEMEAR/MN.

61. TUWAN, Janina. Ethnographical and ethnological museums and the public. *Museum International*, v. 2, n. 3, 1949.

62. Outra exposição realizada como forma de divulgar as pesquisas empreendidas pelos naturalistas e técnicos do Museu Nacional foi a exposição sobre a Ilha da Trindade. Composta por material fotográfico e espécimes coligidos pelo zoólogo Araújo Feio, foi inaugurada no dia 8 de julho de 1950.

63. TUWAN, op. cit., p. 180.

64. MULHERES CONTAM SUA VIDA (XVII): com a diretora do Museu Nacional. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1952, p. 4.

65. CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

66. Cópias de avisos e ofícios, RA 142, DA 142, jan.-abr. 1951. SEMEAR/MN.



Visita de Madame Curie ao museu em 2 de agosto de 1926. Madame Curie ao centro, sentada. Heloísa Alberto Torres à esquerda. À direita, Bertha Lutz.

dos pequenos museus espalhados pelos estados do país, ela requeria informações acerca do histórico da sua fundação, finalidades e nome das entidades mantenedoras,⁶⁶ antecedendo assim a pesquisa semelhante empreendida por Guy de Hollanda.⁶⁷ Com mais de um século de existência, o Museu Nacional continuava a atualizar sua função social. ■

67. HOLLANDA, Guy de. *Recursos educativos dos museus brasileiros*. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais; Organização Nacional do ICOM, 1958.

Cecilia de Oliveira Ewbank é formada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestra em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e tem experiência em história dos museus e história das ciências, com predomínio sobre os diretores e as coleções científicas do Museu Nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. A função educativa dos museus de Bertha Lutz. Uma peça (quase) esquecida do quebra-cabeça da museologia no Brasil. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, jul.-dez., 2013, pp. 123-32.
- BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Museu Histórico Nacional, 1951, v. 1.
- BRASIL. *Decreto-lei n. 24, de 29 de novembro de 1937. Dispõe sobre a acumulação de funções e cargos públicos remunerados e dá outras providências*. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Rio de Janeiro, 1º dez. 1937. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-24-29-novembro-1937-351813-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 31 ago. 2017.
- CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.
- CORRÊA Mariza; MELLO, Januária (orgs.). *Querida Heloísa/Dear Heloísa: cartas de campo para Heloísa Alberto Torres*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero-PAGU/Unicamp, 2008. (Série Pesquisas).
- CUMMINGS, Carlos Emmons. *East is East, and West is West: some observations on the World's Fairs of 1939 by one whose main interest is in museums*. Buffalo: Buffalo Museum of Science, 1940.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição – concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2008.
- DISHER, Kenneth B. *Musées d'Histoire Naturelle*. *Museum International*, v. 2, n. 2, 1949, pp. 54-9.
- DUBÉ, Philippe. Exhibiting to see, exhibiting to know. *Museum International*, v. 47, n. 1, 1995, pp. 4-5.
- FARIA, Luiz de Castro. As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional. *Publicações avulsas*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, n. 4, 1949.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel García. *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Madri: Alianza, 2014.
- FOSTER, Robert J. Art/artefact/commodity: installation and the exhibition of oceanic things at New York museums in the 1940s. *The Australian Journal of Anthropology*, n. 23, 2012, pp. 129-57.
- GILLE-DELAFON, S. The reconstruction of art museums. *Museum International*, v. 2, n. 2, 1949, pp. 72-5.
- HOLLANDA, Guy de. Recursos educativos dos museus brasileiros. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais; Organização Nacional do ICOM, 1958.
- JACKINS, Ira. Franz Boas and exhibits: on the limitations of museum methods of anthropology. In: STOCKING JR., George W. (ed.). *History of anthropology – objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, v. 3.
- LÉVEILÉE, André. Crusade for museums. *Museum International*, Paris, v. 2, n. 4, 1949.
- LINTON, Adelin; WAGLEY, Charles. *Ralph Linton*. Nova York; Londres: Columbia University Press, 1971.
- LOPES, Maria Margaret; MURRIELLO, Sandra Elena. Ciências e educação em museu no final do século XIX. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), 2005, pp. 13-30.
- MARCOUSÉ, Renée. Visual education and the museum. *Museum International*, v. 2, n. 4, 1949, pp. 233-7.
- MENDONÇA, Edgar Sússekind de. A extensão cultural dos museus. *Publicações Avulsas*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, n. 2, 1946.
- MIGLIECICH-RIBEIRO, Adelia. *Heloísa Alberto Torres e Marina de Vasconcellos: pioneiras na formação das ciências sociais no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.
- MORLEY, Grace. Les Musées et l'Unesco. *Museum International*, v. 2, n. 2, 1949, pp. 1-35.
- RIVIÈRE, Georges Henri. The organization and function of the museums. *Museum International*, v. 2, n. 4, 1949, pp. 206-26.
- SÁ, Ivan Coelho de. *Curso de Museus – MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Escola de Museologia, 2007.
- SALADINO, Alejandra; MACHADO, Guilherme. A arqueologia na formação do museólogo: um olhar a partir do Curso de Museologia (1932-2010). *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 7, 2016, pp. 107-28.
- SASTRE-JUAN, Jaume. Interpreting science for a general public: the Rockefeller Foundation and the politics of science popularization in the 1930s. *Research Reports Online*, Rockefeller Archive Center (RAC), Nova York, s/d. Disponível em: <http://rockarch.org/publications/resrep/sastre-juan.pdf>. Acesso em: 8 maio 2016.
- TERZIAN, Sevan G. The 1939-1940 New York World's Fair and the transformation of the American science extracurriculum. *Science Studies and Science Education*, 2008, pp. 1-23. Disponível em: www.interscience.wiley.com. Acesso em: 8 jun. 2017.
- TOTA, Antonio. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TUWAN, Janina. Ethnographical and ethnological museums and the public. *Museum International*, v. 2, n. 3, 1949, pp. 180-8.

AS METAMORFOSES DOS MUSEUS-CASAS DE LITERATURA:

EXPERIMENTAÇÕES MUSEOLÓGICAS E MULTIPLICAÇÃO DE ARQUIVAMENTOS EM HILDA HILST

CLOVIS CARVALHO BRITTO

Na mais alta metamorfose da minha época.

Não cantarei em vão.

Hilda Hilst¹

Gostaria de continuar viva, mas, também, tenho muito medo

É preciso uma resistência enorme.

Hilda Hilst²

O bscena Lucidez é um clube de assinatura de reproduções de documentos e objetos relacionados ao universo da escritora paulista Hilda Hilst (1930-2004), projeto do Instituto Hilda Hilst, que propicia para os associados o envio de livros em pré-lançamento, edições em tiragens especiais, objetos relacionados ao universo da autora e reproduções de itens de seu acervo documental sob a guarda da Casa do Sol, aqui entendida como um museu-casa. Por meio das redes sociais, o clube realiza uma operação metalinguística ao conquistar associados cuja contribuição auxilia a construção de coleções a partir do acervo da autora, a manutenção das atividades do instituto, a preservação do museu-casa, a circulação da energia social em torno da marca Hilda Hilst e, por sua vez, de sua literatura.

Este trabalho analisa a produção da *crença* na escritora a partir da economia de símbolos promovida por seu acervo pessoal e potencializada pelo clube

Acervo Instituto Hilda Hilst



A menina Hilda Hilst.

1. HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 219.

2. DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 127.

“A griffe se torna a manifestação da transferência do valor simbólico que altera a qualidade social dos produtos e pode ser visualizada, no caso do campo literário, na assinatura do escritor, nos prefácios escritos por autores célebres, nas marcas de uma editora etc.”.

literário. Em um primeiro momento, apresento um retrospecto de meus itinerários de pesquisa sobre o acervo da autora, delineando meu percurso de leitura a partir das adoções teórico-metodológicas. Em segundo lugar, visualizo em que medida o acervo do museu-casa se transforma em souvenir e contribui para a formação de novos acervos relacionados à memória da escritora e para potencializar imagens do museu-casa. Para tanto, realizei uma etnografia como membro do clube, que iniciou suas atividades em dezembro de 2016 com o envio mensal de caixas contendo reproduções do acervo integrante da Sala de Memória Casa do Sol, compostas de cópias numeradas e fac-símiles de desenhos, cartas, escritos inéditos e objetos relacionados à Hilda Hilst. Nesse aspecto, o artigo apresenta uma análise que sugere algumas das metamorfoses dos museus-casas de literatura e dos processos museais brasileiros em diálogo com a contemporaneidade.

Acervo pessoal e economia simbólica nos museus: arquivando itinerários de pesquisa

Em 2011, quando defendi a tese de doutoramento sobre uma sociologia dos acervos pessoais de escritoras brasileiras, atentei para um movimento que se fortalecia no intuito de transformar os acervos literários em produtos que acionavam a trama da economia de símbolos. Os documentos que integravam essas coleções se transformavam em motivos para a criação de exposições, edições, reedições, pesquisas de crítica genética, fundação de museus-casas e centros culturais etc. Naquele momento, concluí a pesquisa destacando o gesto metonímico do turista (estendido ao admirador ou pesquisador) de “levar os catálogos para casa”, como se levasse o acervo e a “intimidade” das autoras, na tentativa de acessar os bastidores da criação.³ Nesse aspecto, creio que é conveniente ressaltar que o exercício retrospectivo e prospectivo aqui apresentado também consiste em uma forma de “arquivar a própria vida”⁴ e de me incluir nos embates de fabricação dos legados no campo dos museus de literatura no Brasil.⁵

Observei que esse crescente interesse pelos acervos pessoais de escritores e escritoras a partir de sua exposição e reprodução consistia em

3. Cf. BRITTO, Clovis Carvalho. *A economia simbólica dos acervos literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina Cesar* (tese). Universidade de Brasília, 2011.

4. Cf. ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

5. Cf. BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

importante indício de produção da crença no mercado de bens simbólicos, cujos produtos fabricavam a imortalidade⁶ e, conseqüentemente, a energia em torno do nome, instituindo o renome no campo literário e museológico. Nesse aspecto, percorri as veredas analíticas de Pierre Bourdieu quando examinou o conluio objetivo dos interesses produzido nos circuitos de criação e circulação que, inseparavelmente, confere legitimidade a determinados bens ou pessoas e cria “consumidores convertidos, dispostos a abordá-los como tais e pagar o preço, material ou simbólico, necessário para deles se apropriarem”.⁷ Para tanto, examinei a constituição de um capital simbólico de legitimidade, conferido de acordo com as posições no espaço de produção simbólico e os mecanismos de transferência para objetos e/ou pessoas. O intuito foi perceber os círculos de consagração cada vez mais duradouros e o modo como os agentes se apropriavam de uma parcela do produto do trabalho de consagração, que não é apenas “um indício de uma posição na distribuição do capital específico, mas representa concretamente a parcela do lucro simbólico (e, correlativamente, material) que eles estão em condições de obter da produção do campo em seu conjunto”.⁸

Percebendo a lógica mercantil dos usos, ou seja, as disposições de fazer, de ser e de se expressar em virtude das possibilidades de escolha, destaquei formas de acesso e de utilização dos bens inseridos no mercado constituído monetariamente. O consumo, nesses termos, é entendido como um sistema de significação que supre não apenas necessidades materiais, alcançando necessidades simbólicas. A economia simbólica se definiria pela característica mútua que passa a articular ócio e negócio: “a economia de símbolos e espaços diz respeito, logo, à maneira tal qual na sociedade de consumidores o entretenimento se define como um mecanismo de consagração e instância de legitimidade das práticas culturais”.⁹

Naquele momento evidenciei ser necessário atentar para essa ação coletiva que funciona para além daquele que produziu a obra e que continua a deter autoridade por estar associada à ideia de raridade pela imposição de uma griffe, ato simbólico de marcação. De acordo com Pierre Bourdieu, a questão a ser colocada é como continuar produzindo determinada “marca” (objeto simbólico envolto pela noção de raridade

6. Cf. ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

7. BOURDIEU, Pierre. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002, p. 169.

8. *Ibidem*, p. 171.

9. FARIAS, Edson. Economia e cultura no circuito das festas populares brasileiras. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 3, set.-dez. 2005, p. 675.



A jovem Hilda Hilst.

“Não basta ser um escritor (ou escritora) conhecido e reconhecido em sua geração, é necessário reunir subsídios para que sua obra conquiste perenidade, [...] empreendidas pelo conjunto de agentes que integram o campo de produção simbólica: escritores, museólogos, editores, críticos literários. [...] Desse modo, a criação de um museu literário em homenagem à trajetória e ao legado de seu patrono consiste em significativo exemplo”.

pela assinatura), sem a presença física do “criador da marca” (indivíduo biológico habilitado a inserir sua assinatura). Na verdade, é a raridade da posição que o agente ocupa no campo que faz a raridade de seus produtos e esse poder, essa fé na magia da assinatura, não pertence somente ao produtor das obras, mas é fruto das lutas incessantes do campo de produção simbólico, por isso o autor conclui que a pergunta a ser lançada não é o que cria o criador, mas quem cria o criador. Produzir bens associados à determinada griffe é fabricar um produto fabricado e produzir as condições de eficácia da grife, transformando seu valor econômico e simbólico.¹⁰ Nesse aspecto, a griffe se torna a manifestação da transferência do valor simbólico que altera a qualidade social dos produtos e pode ser visualizada, no caso do campo literário, na assinatura do escritor, nos prefácios escritos por autores célebres, nas marcas de uma editora etc. e, no campo museológico, na criação de museus-casas, em exposições de curta duração, na produção de catálogos temáticos, na preservação e circulação de acervos relacionados ao autor etc.

Na verdade, os acervos literários possuem valor estratégico, especialmente no campo museológico, pois consistem em indícios e manifestação material de determinados aspectos da trajetória e das obras que interessa consagrar. Surgem, assim, mecanismos que conferem legitimidade (e ilegitimidade) a ações empreendidas em nome da prevalência de determinadas leituras sobre o passado (versões concorrentes) e do monopólio do direito de falar sobre o passado (capitais diferenciados).¹¹

É por essa razão que segui a orientação de Luciana Heymann ao visualizar como os acervos interferem na construção de legados. Não apenas como herança material e política deixada às gerações futuras, mas entendidos como investimento social em virtude do qual uma determinada memória individual é transformada em exemplar ou fundadora de um projeto: “a produção de um legado implica a atualização constante do conteúdo que lhe é atribuído, bem como a afirmação da importância de sua rememoração”.¹² Os agentes interessados se utilizam dos acervos como instrumentos úteis para a criação, manutenção e divulgação da memória do personagem, fomentando a criação de espaços de evocação da imagem

*“Observei
ao longo da
pesquisa que
a produção
do legado se
estabelece
conjuntamente
com a produção
da crença nesse
legado”.*

10. Cf. BOURDIEU, Pierre. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

11. HEYMANN, Luciana Quillet. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um “legado”. *XXVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 2004.*

12. *Ibidem*, p. 3

e de atualização da trajetória do titular por meio de trabalhos acadêmicos, reedições, exposições museológicas, eventos e comemorações. Portanto, não desconsidere as estratégias que o próprio titular forjou visando criar uma memória que sobrevivesse à sua morte, das quais a constituição do acervo pessoal seria um ilustrativo exemplo. O que me interessava era perceber as apropriações posteriores dessa memória e as formas de encenação da “imortalidade” instituídas pelos agentes e instituições que se revestem da condição de “herdeiros” ou “guardiães”.

Seguindo essas orientações, observei ao longo da pesquisa que a produção do legado se estabelece conjuntamente com a produção da crença nesse legado. Para além da existência de uma trajetória e de um projeto criador considerado excepcional, torna-se necessário que a energia social produzida em torno de um nome próprio se estenda ao longo do tempo. Quanto maior a extensão cronológica do prestígio, maior é a eficácia dos mecanismos materiais e simbólicos mobilizados contra a ameaça do esquecimento. Desse modo, não basta ser um escritor (ou escritora) conhecido e reconhecido em sua geração, é necessário reunir subsídios para que sua obra conquiste perenidade ou reconquiste o prestígio perdido ou não obtido em outros tempos, tarefas empreendidas pelo conjunto de agentes que integram o campo de produção simbólica: escritores, museólogos, editores, críticos literários, biógrafos, jornalistas, entre outros, ações que convergem para o estabelecimento de uma “marca” distintiva, identificada com o capital simbolizado por seu nome e renome e, conseqüentemente, com a posição ocupada no campo simbólico. Desse modo, a criação de um museu literário em homenagem à trajetória e ao legado de seu patrono consiste em significativo exemplo.

Somados a essas considerações, também sublinhei os “feitiços” provocados pelos acervos pessoais no campo dos museus, crenças produzidas pela documentação pessoal que transparecem um entendimento romântico de uma pretensa intimidade ou uma faceta mais “verdadeira” dos agentes envolvidos. Ângela de Castro Gomes compreende que, atravessados pela marca da personalidade do titular, os acervos, outrora inacessíveis ao grande público, promovem um encantamento gerador de ilusões de espontaneidade, verdade e autenticidade.¹³ Nesse aspecto, me

13. Cf. GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

aproximei das análises de Eneida Cunha, quando concebeu que as instituições museológicas detentoras de acervos pessoais também constroem um texto autobiográfico, impondo sua própria narrativa, aberta à leitura, mas resistente a interpretações que possam desvirtuar, rasurar ou alterar a imagem instituída do escritor, especialmente a instituição de biografias alternativas. A instituição possuidora dos acervos deteria, assim, “a prerrogativa de uma ‘atividade’, que se faz em prol da divulgação autorizada de uma determinada imagem do escritor e de uma determinada vertente de leitura de sua obra”.¹⁴

Esse preâmbulo, além de rememorar minhas problemáticas de pesquisa e trazer um pouco do estado da arte dos acervos literários em geral e dos museus-casas de literatura em particular, aquele momento da investigação contribuiu para evidenciar os caminhos da tessitura de meu pensamento atual, impactado pelas metamorfoses do campo literário e museológico brasileiro na contemporaneidade. Da criação da Casa de Rui Barbosa, em 1928, no Rio de Janeiro, primeiro museu do gênero no Brasil, às recentes e plurais experiências museológicas em diálogo com o universo literário, um entendimento que me perseguia consistia na problematização ou no alargamento da própria noção de literatura. Optei pela utilização da expressão “sociologia da vida literária” e a pesquisa reconhecia o próprio acervo enquanto obra. Além disso, a opção pelo termo acervo, em vez de arquivo, já abarcava os objetos tridimensionais, a exemplo da biblioteca e objetos pessoais relacionados à atuação profissional dos agentes, denotando a diversidade de materiais que integram essas coleções, constituindo repertórios da vida literária comuns aos discursos dos museus-casas:

Móveis, quadros, máquinas de escrever, canetas, medalhas, selos, lembranças de viagens, peças de indumentárias, esculturas, pinturas, caixas de música e muitos outros objetos, formando uma coleção heterogênea, que tem um único denominador comum: terem pertencido a nossos escritores ou estarem a ele relacionados. Esses objetos, por seu valor intrínseco, justificam a sua incorporação [...] como documentos enriquecedores da compreensão, pontos de referência e fontes para a reflexão indispensável à recomposição do mundo, ficcional e não ficcional, como da personalidade de seus possuidores. Esses objetos crescem de importância quando nos permitem torná-los vivos e atuantes como elementos fundamentais nas exposições.¹⁵

14. CUNHA, Eneida Leal. A “Casa Jorge Amado”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 127.

15. VASCONCELOS, Eliane. Um sonho drummondiano. *Anais do I Seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997, p. 247.

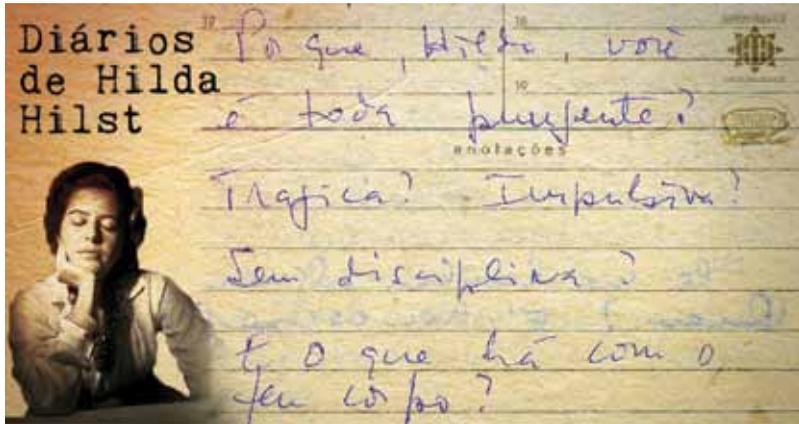
Na verdade, se nos últimos anos tenho ampliado meu entendimento sobre documento, acervo pessoal e literatura nos museus, abarcando outras tipologias e suportes, a exemplo dos objetos pessoais, isso também é provocado pelo crescente movimento desempenhado pelas instituições detentoras de acervos pessoais e por meu interesse em acervos literários nos museus. Exposições museológicas com textos inéditos e objetos pessoais, publicações de fac-símiles de manuscritos, datiloscritos e desenhos, criação de instituições de memória para preservar e promover essa documentação e todo um conjunto de ações visando gerir o legado do escritor têm, a cada dia, estabelecido novas formas de encenar a imortalidade¹⁶ e conquistar visibilidade por meio da transformação do acervo em souvenir, que, por sua vez, contribui para a formação de novos acervos. Os objetos se tornam, nesse caso, marcadores tangíveis da experiência em torno da vida literária, testemunhos materiais imersos nos círculos de consagração e nas relações de reciprocidade:

É nesse sentido que é possível falar numa memória que impregna e restitui “a alma nas coisas”, referida a uma paisagem (inter)subjetiva onde o objeto (re)situa o sujeito no mundo vivido mediante o trabalho da memória ou, ainda, é da força e dinâmica da memória coletiva que o objeto, enquanto expressão da materialidade da cultura de um grupo social, remete à elasticidade da memória como forma de fortalecer os vínculos com o lugar, considerando as tensões próprias do esquecimento. Daí que as imagens dos objetos também “circulam” nos meandros das memórias dos sujeitos, carreando lembranças de situações vividas outrora, permeadas por certas sutilezas e emoções próprias do ato de lutar contra o esquecimento e a finitude do ser, bem como de seus vínculos com o seu lugar de pertença.¹⁷

Tendo como guia essas questões, acredito que o acervo de Hilda Hilst que integra a Casa do Sol, em Campinas (SP), consiste em oportuno exemplo dessas reinvenções dos acervos literários nas tramas da economia de símbolos dos museus e da museologia contemporânea, permitindo evidenciar algumas novas rotas de pesquisa em que tenho me aventurado atualmente para investigar o campo dos museus literários no Brasil. A princípio, minha preocupação estava voltada para a compreensão da constituição do acervo pessoal da escritora paulista, os impactos de sua mudança e o tratamento técnico no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) da Universidade Estadual de

16. Cf. ABREU, Regina. A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

17. SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Por uma antropologia do objeto documental: entre a “alma nas coisas” e a coisificação do objeto. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 23, 2005, p. 39.



Trecho de diário de Hilda Hilst.

Campinas, a partir de 1995, e o conjunto de ações de monumentalização de seu legado acionado por esses documentos: manuscritos, datiloscritos, correspondência, diários, fortuna crítica, fotografias etc. No mesmo sentido, já se insinuava a articulação de objetos pessoais e de exemplares de sua biblioteca (de propriedade do Instituto Hilda Hilst) nas exposições realizadas pelo CEDAE, que tinham como foco principal o acervo documental da escritora.

Criado no ano da morte da autora, em 2004, o Instituto Hilda Hilst não apenas produz e preserva parte da memória material de Hilda (convém lembrar que a Casa do Sol, com seus móveis e demais objetos, além da biblioteca pessoal da autora, pertencem à instituição). Nesse aspecto, dialoguei com Andrea Delgado, que afirma que as casas de escritores ou museus que representam tais espaços também engendram incessantemente, com as práticas de comemoração, determinados significados para o “monumento”.¹⁸ Após a morte de Hilda, amigos próximos decidiram transformar o sítio onde a escritora morou e elaborou a maior parte de sua obra em um centro cultural. José Luis Mora Fuentes, que já havia sido escolhido por Hilda como seu herdeiro e inventariante no espólio, se tornou presidente da Instituição Hilda Hilst – Casa do Sol Viva, nome modificado em 2007 para Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol. Um conjunto de ações foi realizado com o intuito de divulgar a obra da escritora e também aumentar o capital simbólico do instituto, que há alguns anos havia elaborado um projeto de revitalização de sua

18. Cf. DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias* (tese). Universidade Estadual de Campinas, 2003.

sede e que aguardava patrocínio, objetivando a construção de um teatro, a organização da biblioteca da autora e a construção de residências para bolsistas, além da restauração do imóvel. Com a morte de Mora Fuentes, em 2010, seu filho Daniel Fuentes assumiu a presidência do instituto e iniciou um conjunto de ações com centralidade no imóvel (também considerado um dos principais objetos relacionados à Hilda Hilst) e ao acervo pessoal da escritora. Essa breve lembrança traduz meu último contato com o conjunto de documentos de Hilda em 2011.

Sete anos me separam da pesquisa que envolve o acervo de Hilda Hilst. Nesse ínterim, outras ações foram implementadas pelo instituto, constando de visitas à Casa do Sol, Programa de Residências Artísticas e parcerias em produtos culturais que utilizam a obra da escritora, visto que é o administrador de seus direitos autorais. É oportuno destacar também o tombamento da Casa do Sol pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (CONDEPACC) e a criação da Sala de Memória da Casa do Sol, que, na verdade, consistiu na musealização da residência da escritora: “biblioteca particular de Hilda, livros com anotações, fotos, filmes, fitas de áudio e escritos de modo geral (inéditos incluídos), além de objetos e da própria casa, que é, em si, a principal peça do acervo”.¹⁹ Em meio a essas configurações, acredito que um dos projetos que consegue sintetizar esse conjunto de experiências em torno do acervo da escritora consiste no Clube Obscena Lucidez, clube de assinaturas de objetos e documentos relacionados ao universo de Hilda Hilst criado pelo instituto em dezembro de 2016 e que é exemplar de algumas metamorfoses das instituições museológicas detentoras de acervos literários nas tramas contemporâneas da economia de símbolos.

19. RODRIGUEZ, Mariana Cerqueira. *Materialidade e imaterialidade na transformação de residências particulares em patrimônio cultural: Hilda Hilst e a Casa do Sol* (dissertação). Universidade Federal de São Paulo, 2015, p. 93.

Caixas obscenas: encenação da imortalidade e multiplicação de arquivamentos

Em dezembro de 2016 me associei ao Clube Obscena Lucidez com o intuito de receber reproduções do acervo de Hilda Hilst, obras em pré-lançamento e objetos relacionados à sua vida literária, ampliando, assim, meu próprio acervo pessoal. Do mesmo modo, meu intuito foi dilatar a co-

leção de problemas em torno das pesquisas sobre acervos literários e museológicos. Nesses termos, parti das orientações de Celso Castro e de Olívia Cunha ao evidenciarem o arquivo (e aqui utilizo a ideia de acervo) como um campo atravessado por jogos de poder, visando compreender a produção desses registros documentais como fontes e os impactos dessas configurações na tessitura de legados. As relações estabelecidas tornaram-se fontes para leituras novas, criando acervos em rede e outras disputas: “as

Acervo Instituto Hilda Hilst



Hilda Hilst em sua casa.

“Não basta ser um escritor (ou escritora) conhecido e reconhecido em sua geração, é necessário reunir subsídios para que sua obra conquiste perenidade, [...] tarefas empreendidas pelo conjunto de agentes que integram o campo de produção simbólica: escritores, museólogos, editores, críticos literários. [...] Desse modo, a criação de um museu literário em homenagem à trajetória e ao legado de seu patrono consiste em significativo exemplo”.

implicações políticas e discursivas dessas formas de intervenção nos permitem imaginar o arquivo como campo povoado por sujeitos, práticas e relações suscetíveis à análise e à experimentação antropológica”.²⁰

É indiscutível que o clube de assinaturas consiste em uma das múltiplas estratégias de encenação da imortalidade em torno do legado de Hilda Hilst. A diferença, nesse caso, consiste em utilizar o acervo pessoal musealizado da escritora para gerar lucros simbólicos e econômicos que se retroalimentam na preservação e promoção desses documentos literários, instituindo uma rede de consumidores e instaurando múltiplos arquivamentos. Cada um dos membros do clube pode “receber uma parcela do acervo em casa”, ao mesmo tempo em que integra um conjunto seletivo de agentes que recebem os lançamentos e informações sobre o universo hilstiano. Não me interessa aqui debater sobre a autenticidade e a reprodutibilidade técnica²¹ dos documentos integrantes do acervo que podem ser vistos como objetos biografados,²² mas analisar como as “caixas obscenas” constroem a impressão de proximidade com Hilst ao acessar os bastidores da criação e, ao mesmo tempo, transformam-se em capital simbólico no campo dos museus e coleções na contemporaneidade. Nesses termos, este artigo também se torna outra forma de arquivamento, estimulada pela repercussão das ações do clube, conforme sublinhou Daniel Fuentes, idealizador do projeto:

Sempre haverá algo ligado à curadoria do acervo, como reproduções de pôsteres, fac-símiles, postais colecionáveis – em tiragens inéditas, exclusivas e numeradas – ou objetos produzidos a partir desse material. [...] A ideia do clube é ativar nossos seguidores e nossa rede de apoiadores para esse esforço de manutenção do legado de Hilda. Ao mesmo tempo, é uma ação interessante para o conteúdo do acervo, porque muitos desses materiais preciosos não chegariam ao público por caminhos normais do mercado.²³

Na verdade, a própria ideia de acessar “materiais preciosos” fora dos caminhos “normais” do mercado consiste em uma *crença* alimentada pelo clube de assinaturas, que, por sua vez, traduz a trajetória de Hilda Hilst, que no final da vida partiu para a temática obscena visando alcançar visibilidade no campo literário. Nesse aspecto, o nome do clube consiste em importante indício, não apenas por dialogar com o título de *A obscena*

20. CASTRO, Celso; CUNHA, Olívia. Quando o campo é o arquivo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005, p. 4.

21. Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

22. Essas reproduções, apesar de não terem envelhecido com a anfitriã do espaço, auxiliam a narrativa biográfica empreendida pelo instituto e, portanto, podem ser reconhecidos como objetos biografados, no sentido analisado por Francisco Régis Lopes Ramos, objeto apresentado como biográfico sem sê-lo. (Cf. RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó: Argos, 2004).

23. MASSUELA, Amanda. Instituto cria “clube de assinaturas” para disseminar acervo de Hilda Hilst. *Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/instituto-cria-clube-de-assinaturas-para-disseminar-acervo-de-hilda-hilst>. Acesso em: 4 jun. 2017.



Hilda Hilst em sua casa.

senhora D. – obra integrante de sua trilogia obscena –, mas por colocar em evidência a questão do mercado editorial e a produção da crença na autoridade da criação.²⁴

Devido à explosão erótica/obscena em sua lírica e prosa de ficção, Hilda foi sendo posta no vão da escada, para utilizar a metáfora que cunhou para Hillé, protagonista de *A obscena senhora D.*, que inicia com a frase: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome”.²⁵ Talvez essa condição afastada do centro do campo literário brasileiro tenha contribuído para que nas últimas obras explicitasse com veemência os bastidores desse espaço de possíveis, inserindo em seus livros personagens escritores e editores, um modo de desabafo e denúncia. Conforme destaca Alcir Pécora, o sentido do “obsceno” não se dissocia da economia do livro: a transformação da arte em mercadoria.

É a aporia mais óbvia do obsceno. [...] A obscenidade evidenciada é a do ‘livro’ que se apresenta como objeto, que, paradoxalmente, não pertence ao talento do seu autor, ou ao ato de invenção investido nele, mas ao editor, entendido como mercador.²⁶

Sentindo na pele essa experiência, seus livros problematizam as relações do campo literário. A princípio, timidamente, como nos “Poemas aos homens do nosso tempo”, integrantes de *Júbilo, memória, noviciado*

24. Cf. HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* Rio de Janeiro: Globo, 2001.

25. *Ibidem*, p. 17.

26. PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst.* São Paulo: Globo, 2010, p. 22.

27. HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

28. HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

29. _____. *Contos d'escárnio, textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002a.

30. _____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002b.

31. BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na *Trilogia obscena*, de Hilda Hilst. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 34, jul.-dez. 2009, p. 125.

da paixão.²⁷ Depois de modo explícito, nas narrativas *O caderno rosa de Lori Lamby*,²⁸ *Contos d'escárnio: textos grotescos*²⁹ e *Cartas de um sedutor*:³⁰

Da mistura com o riso incompatível, há o ataque ao modo de existência de um sistema literário que desvaloriza as boas obras, fadadas a permanecerem no ostracismo e com seus criadores – os escritores – morrendo à míngua. Assim será com o pai de Lori, com Hans Haekel e Stamatius, duplos de Hilda. Por outro lado, literatura de bandalheiras, aquela sem qualidade, é tratada com prestígio de edição e vendagem e seus autores são incensados. Na ficção, esse escritor picareta aparece personificado como Karl, o escritor vendido; como Crasso, que escreve as suas memórias como lixo narrativo e, em última instância, como Lori, a menininha que escreve um pseudodiário obsceno para salvar o pai da falência intelectual e criativa. Para atacar esse sistema, Hilda Hilst elegerá uma figura-chave: o editor. Ao aparecer como personagem – direta ou indiretamente – dentro da ficção hilstiana, o editor é construído como um dos principais responsáveis pela ruína, pela mediocridade e pela mercantilização do sistema de valoração da literatura.³¹

Posicionar-se para além das margens convencionais contribuiu para que seu nome sempre estivesse volitando, embora não com a ressonância desejada, no campo literário brasileiro e modificando, em certa medida, aspectos do funcionamento desse espaço. Devido à singularidade e

Interior da Casa do Sol.



ousadia de seu projeto, posso dizer que a escritora se deparou com aquilo que Pierre Bourdieu definiu como uma “posição por construir”, precisando inventar, contra as posições já estabelecidas e ocupadas, mecanismos de definição para uma obra do entrelugar e para uma personagem social sem precedente: “profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte”.³² No mesmo aspecto, insiro a estratégia do clube literário, com a diferença de aliar a reprodução de documentos fora da circulação do mercado editorial oficial com as publicações da Companhia das Letras, uma das principais editoras do país e nova casa editorial de Hilda Hilst. Ambos se retroalimentam da energia social e auxiliam na produção da crença na autora.

Inicialmente como uma loja virtual para a comercialização de produtos em torno do nome de Hilda Hilst – inspirados no acervo pessoal da autora musealizado na Casa do Sol –, o Obscena Lucidez possui o site institucional e as redes sociais como dois de seus principais canais de divulgação. Particularmente, foi em uma dessas redes que deparei com a proposta do clube e me associei em dezembro de 2016.

No clube, existe a possibilidade de se associar por um ano, oito ou quatro meses, além de adquirir caixas avulsas, o que implica diferentes valores de assinaturas. Até o momento em que escrevi este texto, sete caixas com produtos relacionados ao universo de Hilst foram enviadas aos associados de diversas partes do país. Apesar de o instituto não divulgar a quantidade de associados, é possível realizar uma estimativa ao identificar em algumas das reproduções a tiragem de duzentas unidades.

A primeira caixa enviada era composta de uma reprodução inédita de um desenho da cartunista Laerte Coutinho dedicada a Hilda Hilst o livro *Pornô chic* – edição que reúne os livros da fase obscena – e um sabonete de pitanga visando prever o envelhecimento precoce. Integravam a segunda caixa a reprodução de um datiloscrito de um poema inédito de Hilda reproduções de fotos da infância da escritora um pôster, um monstro de feltro e um óleo corporal.

32. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 95.



Interior da Casa do Sol.

A terceira coletânea apresentou um áudio em fita K7 de uma entrevista inédita de Hilda a Mora Fuentes, a reprodução de quatro cartas trocadas entre os escritores, o livro *O cordeiro da casa*, de Mora Fuentes, e um bloco de papel. A quarta caixa apresentou ilustrações de Hilst, reproduzidas em um azulejo decorativo e em uma ecobag personalizada, bóton, postal e reprodução de um de seus desenhos, localizado em sua biblioteca pessoal.

A quinta caixa continha uma reprodução do datiloscrito da crônica "Receitas antitédio carnavalesco", de Hilda Hilst, pôster, bóton e cartão postal com releituras de capas das primeiras edições de seus livros, além de ímãs de geladeira e uma caderneta. A sexta coletânea foi composta da obra *Da poesia*, que reúne toda a obra poética da autora, lançada pela Companhia das Letras, reproduções de dois manuscritos de poemas inéditos, cartões postais, bóton e uma série de itens gráficos. Além disso, trouxe um convite para passar uma tarde lírica na Casa do Sol e um cupom de desconto para participar do Programa de Residências. Ainda não recebi a sétima caixa, todavia, pelas redes sociais, sei que trará um exemplar autografado do novo disco de Cida Moreira, *Soledade solo*, e uma gravação exclusiva da cantora interpretando textos de Hilda Hilst.

O clube propicia a circulação de determinadas memórias sobre a vida literária de Hilda, previamente selecionadas pela curadoria. Em uma das cartas assinadas pelo presidente do instituto, Daniel Fuentes, que acompanham as “caixas obscenas”, deparei com um relato significativo: “os objetos da caixa foram escolhidos pela curadoria do IHH na tentativa de recriar a atmosfera de cores, cheiros, texturas e lembranças”. Traduz, assim, o acervo pessoal como um empreendimento coletivo e sinestésico, fruto de seleções, descartes, tensões, no intuito de instaurar determinadas leituras sobre a titular e a própria instituição de memória. Desse modo, não é possível analisar o acervo documental sem inseri-lo no contexto e na cultura institucional do museu-casa:

A criação de uma instituição desse gênero pode ser vista como um passo estratégico no processo de monumentalização da memória de seu patrono, seja ele seu instituidor, [...] seja a instituição produto da ação de herdeiros, após a morte do titular. Nesse último caso, em geral, a justificativa manifesta da instituição é resgatar, preservar e divulgar a memória do personagem, constituindo-se em espaço para a evocação de sua imagem e a atualização dessa trajetória, lembrada e ressignificada em trabalhos acadêmicos, exposições, eventos e comemorações. O acervo do titular, por meio desse processo, é aproximado da noção de “legado” histórico, inserindo-se no universo de bens simbólicos. [...] O arquivo confere prestígio e legitimidade à instituição, como ocorre, aliás, de maneira geral, com instituições consagradas ao legado de um personagem. De fato, a legitimidade dentro do campo de instituições de memória depende, em grande parte, da capacidade de abrigar acervos, de reunir peças e documentos inéditos – que funcionam como manifestação material do legado – ou, ao menos, de produzir um discurso convincente e documentado na apresentação do personagem e de sua trajetória.³³

A questão se torna mais emblemática quando o acervo continua abrigado na residência do titular, transformada em instituição de memória. A casa pode ser lida, nesse caso, como uma peculiar construção autobiográfica com forte assinatura que desconheceria as fronteiras entre vida e obra e tumultuaria os limites entre esfera pública e os domínios do privado.³⁴ A especificidade, nesse caso, extrapola a ideia de uma loja que comercializa souvenirs relacionados ao universo de Hilda Hilst, trata-se de um clube de pessoas interessadas em colecionar fragmentos de memórias previamente selecionados e, ao mesmo tempo, financiar projetos em prol da realização de ações controladas em torno da produção da crença

“Concebo o acervo literário como uma ‘invenção composta de muitas invenções’, constructo que constantemente se reinventa nas tramas da economia de símbolos”.

33. HEYMANN, Luciana Quillet. Os fazimentos do arquivo Darcy Ribeiro: memória, acervo e legado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005, pp. 50-53.

34. Cf. CUNHA, Eneida Leal. A “Casa Jorge Amado”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

na escritora e no museu-casa. É por isso que concebo o acervo literário como uma “invenção composta de muitas invenções”, constructo que constantemente se reinventa nas tramas da economia de símbolos.

Ao participar do Clube Obscena Lucidez, eu contribuo financeiramente para a manutenção das atividades do Instituto Hilda Hilst, para a preservação de seu acervo e para a circulação da energia social em torno de sua marca. Do mesmo modo, também recebo mensalmente em minha residência – extensão da Casa do Sol – fragmentos do acervo, que, por sua vez, se mescla ao meu acervo pessoal e institui novos colecionismos sobre Hilda Hilst. Além disso, essa participação me permite reforçar o entendimento do acervo enquanto obra e ampliar a percepção do que concebo como literatura e como uma museologia da vida literária e dos museus de literatura no Brasil. É certo que ainda são reflexões iniciais sobre um dos vários projetos do museu-casa.

Neste ano de 2018, por exemplo, Hilda será a escritora homenageada da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), fator que potencializará a circulação da energia social em torno de seu nome e obra. Em virtude desse fato, uma informação interessante tem circulado na imprensa e nas redes sociais: o Instituto Hilda Hilst, com o apoio da Lei Rouanet, pretende construir na Flip uma “casa” inspirada na obra da escritora. Na verdade, caso concretizada, consistirá em mais uma importante estratégia em torno dos museus-casas de literatura, acionando novas formas de experimentação museológica e de multiplicação de arquivamentos. Essa “casa” em Paraty (RJ) não seria um outro museu-casa, pensado como uma experiência museal efêmera? Constituiria uma operação metalinguística que o museu-casa operará ao criar outra representação de uma casa em homenagem à escritora? Quais os impactos caso os responsáveis pelo instituto levem o acervo pessoal da autora para expor nessa futura “casa” e algumas das reproduções do Clube Obscena Lucidez para nela comercializar?

Fica o desafio de investigar essas e outras reverberações, especialmente na compreensão de como os acervos compartilhados inspiram o surgimento de novos produtos e de novas estratégias de reinvenção dos museus-casas de literatura na contemporaneidade. ■

Clovis Carvalho Britto é pós-doutor em Estudos Culturais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB), doutorando em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), Portugal, mestre em Sociologia pela Universidade Federal de

Goiás (UFG) e em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor adjunto no Curso de Museologia da Universidade de Brasília (UnB) e professor nos Programas de Pós-Graduação em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe e em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: clovisbritto@unb.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na *Trilogia obscena*, de Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 34, jul.-dez. 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRITTO, Clovis Carvalho. *A economia simbólica dos acervos literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina Cesar* (tese). Universidade de Brasília, 2011.

CASTRO, Celso; CUNHA, Olívia. Quando o campo é o arquivo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005.

CUNHA, Eneida Leal. A "Casa Jorge Amado". In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias* (tese). Universidade Estadual de Campinas, 2003.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

FARIAS, Edson. Economia e cultura no circuito das festas populares brasileiras. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 3, set.-dez. 2005.

GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

HEYMANN, Luciana Quillet. Os fazimentos do arquivo Darcy Ribeiro: memória, acervo e legado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005.

_____. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um "legado". *XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, 2004.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002a.

_____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002b.

_____. *A obscena senhora D*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

MASSUELA, Amanda. Instituto cria "clube de assinaturas" para disseminar acervo de Hilda Hilst. *Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/instituto-cria-clube-de-assinaturas-para-disseminar-acervo-de-hilda-hilst>. Acesso em: 4 jun. 2017.

PÉCORRA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

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

RODRIGUEZ, Mariana Cerqueira. *Materialidade e imaterialidade na transformação de residências particulares em patrimônio cultural: Hilda Hilst e a Casa do Sol* (dissertação). Universidade Federal de São Paulo, 2015.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Por uma antropologia do objeto documental: entre a "alma nas coisas" e a coisificação do objeto. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 23, 2005.

VASCONCELOS, Eliane. Um sonho drummondiano. *Anais do I Seminário sobre Museus Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

MUSEU DE ARTE DA BAHIA (MAB): CEM ANOS DE HISTÓRIA

OLÍVIA BIASIN DIAS
LARISSA SALDANHA OLIVEIRA

O termo “museu” refere-se tanto à instituição como ao lugar geralmente concebido para realizar a seleção, pesquisa, salvaguarda e apresentação de bens materiais e imateriais. As categorias e funções dos museus modificaram-se sobremaneira ao longo dos séculos, assim como seus conteúdos, objetivos e modos de funcionamento. Segundo o estatuto do Conselho Internacional de Museus (ICOM), de 2007, pode-se conceituar museu como:

Uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite.¹

1. DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (orgs.). *Conceitos-chave de museologia*. Trad. Bruno B. Soares e Marília X. Cury. São Paulo: ICOM/Armand Colin, 2013, p. 64.

O museu insere-se no universo social, simbólico e material da evolução humana. Deve ser entendido como lugar de memória, onde está exposto o patrimônio cultural de uma coletividade. O espaço museal opera como fonte de reinterpretação e ressignificação de um passado e das memórias coletivas de grupos sociais. Assim, através do patrimônio exposto é possível dar sentido e ordem à memória, vinculada à composição de identidades.

Os museus estão inseridos no conjunto do patrimônio cultural material e, além do acervo que guardam, geralmente os prédios que sediam essas instituições foram testemunhas de fatos memoráveis da história do país ou região e possuem valor artístico-arquitetônico, como é o caso do Museu de Arte da Bahia (MAB).



Portada do museu.

Para a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco), os museus vêm cumprindo uma função essencial na educação e na difusão da diversidade cultural do mundo, além de serem espaços exclusivos para a preservação do patrimônio. Por isso, a comissão de cultura desse órgão aprovou a *Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade*, a fim de refletir sobre as perspectivas e caminhos a serem trilhados pelos museus no Brasil.

“Os museus estão inseridos no conjunto de patrimônio cultural material e, além do acervo que guardam, geralmente os prédios que sediam essas instituições foram testemunhas de fatos memoráveis da história do país ou região e possuem valor artístico-arquitetônico, como é o caso do Museu de Arte da Bahia (MAB)”.

Tal instrumento normativo internacional vem reforçar as leis de proteção do patrimônio já existentes no país. O documento, aprovado em 2015, versa sobre as políticas públicas de museus para as próximas décadas, buscando “manter a integridade das coleções e o fornecimento de orientações para a função de museus”, seguindo a recomendação apoiada pelo Instituto Brasileiro de Museus.²

Os museus e seus acervos têm sido cada vez mais objeto de pesquisa, uma vez que dialogam com a sociedade e suas representações e construções de identidades nacional, regional e local. Esses equipamentos culturais devem ser entendidos como lugares de produção de ciência, cultura, memória coletiva, mas também possibilitam esquecimentos e silêncios, a partir da seleção dos objetos expostos e dos discursos que apresentam. Assim, não se pode deixar de analisar os museus também como arenas de tensões.

A criação de um museu, seus objetivos, as categorias de objetos expostos, as atividades que desenvolve estão imbricados com questões históricas, socioeconômicas e políticas. Segundo Anderson, tais instituições atuam politicamente, não são neutras em suas representações, reunindo símbolos de determinado momento histórico ou grupo social, produzindo informações, significados e reforçando ideias ou valores.³

A fim de produzir conhecimento e reflexões sobre o Museu de Arte da Bahia (MAB), foi realizada uma

“De novembro de 1982 até os dias atuais, o museu passou a ocupar o Palacete da Vitória, antiga sede da Secretaria de Educação e Saúde do Estado”.

pesquisa bibliográfica, documental e de campo – com utilização de observação participante. Inicialmente, apresentamos algumas considerações sobre os marcos históricos do processo de formação do museu. Em seguida, são analisados aspectos característicos da configuração do seu acervo, com destaque para três coleções – mobiliário, louças e pintura baiana. É apresentado um recorte sobre as importantes contribuições feitas pelos dois diretores que estiveram mais tempo à frente do MAB: José Valladares e Sylvia Athayde, bem como algumas considerações sobre a atual gestão da instituição, responsável pela celebração do seu centenário.

A trajetória de um museu centenário

O Museu do Estado foi criado em 23 de julho de 1918, conforme a Lei n. 1.255, como uma seção anexa ao Arquivo Público, no governo de Antonio Moniz de Aragão, sendo considerado o primeiro museu da Bahia. Em 1928, teve seu nome alterado para Museu da Bahia.

2. Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela Conferência Geral da Unesco em sua 38ª sessão. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002471/247152POR.pdf>. Acesso em: 31 maio 2018.

3. ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 246.

Na Primeira República (1889-1930), os políticos, intelectuais e a imprensa baiana, acompanhando uma tendência nacional da época, almejavam civilizar e modernizar a cidade. O novo regime espelhava-se nos ideais de modernidade e progresso de países considerados modelos de civilização, como a França, referência de vida social e intelectual. Para as autoridades e a elite intelectual, havia chegado o momento de eliminar os costumes “incultos” e investir em ciência, história e modernização. Nesse período, a capital baiana passou por diversas intervenções urbanas, arquitetônicas e culturais, com tendência à monumentalização.⁴ Esse contexto possibilitou o surgimento de instituições que representavam o progresso e a civilização, como os institutos históricos e geográficos, os arquivos e os museus.

4. SANTOS, Milton. *O centro da cidade de Salvador*. Salvador: Progresso, 1959.

Em 1931 o acervo do museu foi aberto para visitação pública na sua nova instalação, no Solar Pacífico Pereira, bairro do Campo Grande, terreno onde hoje está o Teatro Castro Alves. Após 15 anos, o museu foi



Mateus Brito/Acervo pessoal

Hall do MAB.

“A transferência da coleção de pinturas Jonathas Abbott para o museu em 1925 instituiu a 1ª Pinacoteca do Estado da Bahia, com as coleções expostas alguns anos depois já no Solar Pacífico Pereira, local privilegiado por situar-se no Campo Grande, em frente à praça onde é realizada anualmente a comemoração da Independência da Bahia”.

novamente transferido, ocupando o Solar Góes Calmon, em Nazaré, sede atual da Academia de Letras da Bahia. A mudança de denominação, passando a se chamar Museu de Arte da Bahia (MAB), ocorreu décadas mais tarde, em 1970.

De novembro de 1982 até os dias atuais, o museu passou a ocupar o Palacete da Vitória, antiga sede da Secretaria de Educação e Saúde do Estado. A instalação do museu nesse novo endereço foi planejada e executada sob a direção do artista plástico Emanuel Araújo,⁵ com o apoio do então governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães. Localiza-se no Corredor da Vitória, área nobre da cidade, de fácil acesso, que abriga outros equipamentos culturais relevantes para a cidade: museus, galerias e teatros.

Nesse local, no século XIX, havia o solar do comerciante de escravos José Cerqueira Lima. Em 1858 o prédio foi vendido para se tornar um colégio e, posteriormente, funcionou como residência dos presidentes da província e, com o advento da República, como Palácio dos Governadores.

No início do século XX o palácio estava em ruínas, tendo sido demolido no governo de Francisco Marques Góes Calmon. No mesmo local foi construído um novo casarão para sediar a Secretaria de Educação e Saúde, inaugurada em 1927. A importante edificação, conhecida também como Palácio da Vitória, foi enriquecida com vários elementos arquitetônicos oriundos de demolições de outros solares baianos, a exemplo da portada em cantaria e madeira entalhada com vários mascarões, datada de 1674, proveniente do Solar João de Aguiar Matos.⁶

Atualmente, o Museu de Arte da Bahia está vinculado ao Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), autarquia da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA).

Processo de formação do acervo

No texto da lei de criação do museu é informado que não deveria haver “aumento de pessoal e da despesa deste”. Assim, os próprios funcionários do Arquivo Público se responsabilizariam pelas atividades. O estado estava autorizado a realizar acordos com sociedades particulares para

5. Posteriormente, foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002) e fundador do Museu Afro Brasil (2004), onde é diretor curador.

6. MUSEU DE ARTE DA BAHIA (MAB). São Paulo: Banco Safra, 1997.

solicitar transferências daquilo que “possuam de maior interesse para nossa história” e com a Arquidiocese, “no sentido de serem depositadas no museu as bandeiras que estejam nos templos desta Capital”.⁷ Desse modo, o museu representava um serviço importante, na medida em que deveria guardar e preservar o patrimônio material, bem como teria uma função “civilizadora” e patriota.

Conforme a Lei nº 2.052, de 20 de março de 1928, que autoriza o governo a reformar o regulamento do Arquivo Público e Museu do Estado, as seções foram divididas da seguinte maneira: “Arquivo”, “Museu” e “Gabinete Numismático”, este último destinado à guarda, classificação e exposição das peças monetárias que circularam na Bahia, na Colônia e no Império. As seções foram sendo reorganizadas com o passar do tempo, a exemplo da criação da seção “etnográfica”, formada posteriormente. De modo geral, coube à instituição a missão oficial de coletar bens tidos como significativos para a Bahia, de preferência históricos.

O primeiro diretor do museu, Francisco Borges de Barros, seguindo a mentalidade da maioria dos intelectuais da época, entendia que a história deveria estudar os eventos mais importantes que marcavam a trajetória da humanidade e o grau civilizacional dos povos. Aos museus históricos caberia coletar, estudar, classificar e exibir os objetos que interessavam à história de um país ou região, sendo essa a função esperada do Museu da Bahia.

Suely Cerávolo⁸ observa que objetos muito variados poderiam ser enquadrados como históricos, não havendo critérios muito definidos para essa classificação, que incluía medalhas comemorativas de acontecimentos cívicos, trajes de “usos da população civilizada”, fardas e armas militares, bandeiras, retratos e bustos de brasileiros notáveis que haviam prestado serviços à Pátria, entre outros. A partir de então, as coleções do museu foram se expandindo em muitas direções.

A transferência da coleção de pinturas Jonathas Abbott⁹ para o museu em 1925 instituiu a primeira Pinacoteca do Estado da Bahia, com as coleções expostas alguns anos depois já no Solar Pacífico Pereira, local privilegiado por situar-se no Campo Grande, em frente à praça onde é realizada anualmente a comemoração da Independência da Bahia.

“Nesse sentido, pode-se dizer que o acervo do MAB foi constituído, sobretudo, pela reunião de várias coleções organizadas na Bahia a partir do século XIX, destacando-se a coleção Jonathas Abbott, posteriormente enriquecida com pinturas de mestres baianos do século XX”.

7. BAHIA. Lei n. 1.255, de 23 de julho de 1918. *Leis do Estado da Bahia do ano de 1918*. Bahia: Imprensa oficial do Estado, 1921, p. 14.

8. CERÁVOLO, Suely M. Criando um passado e musealizando um patrimônio: o Museu do Estado da Bahia (1918-1959). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011.

9. Professor da Escola de Medicina da Bahia, Abbott formou uma expressiva coleção de pintura baiana dos séculos XVIII e XIX, sendo que muitas dessas obras foram adquiridas pela província da Bahia após a sua morte. Em 1925 a coleção de Abbott, que até então se encontrava no Liceu de Artes e Ofícios, foi transferida para o Museu do Estado.

O novo endereço mudou a relação do museu com a sociedade baiana. O acervo foi ampliado através de doações, transferências, empréstimos e da criação de novas seções. A Pinacoteca foi dividida pelas seções “Histórica” (telas do Império e da República), e “Contemporânea”, que englobava pinturas diversas produzidas nos últimos anos sobre temas regionais ou nacionais. O museu se configurou como um misto de “histórico” e “de arte”, categoria que também poderia englobar objetos indígenas, arqueológicos e de história natural, pois recebia exemplares minerais e zoológicos. Essa diversidade seguia os moldes de museu enciclopédico do século XIX.¹⁰

Nesse sentido, pode-se dizer que o acervo do MAB foi constituído, sobretudo, pela reunião de várias coleções organizadas na Bahia a partir do século XIX, destacando-se a coleção Jonathas Abbott, posteriormente enriquecida com pinturas de mestres baianos do século XX.

Outra valiosa coleção foi a do ex-governador Góes Calmon, adquirida pelo Estado em 1943, reunindo peças de arte decorativa, como móveis setecentistas e oitocentistas, lustres, porcelanas orientais e europeias, louças das Índias, joias, pratas, cristais, expressiva coleção de esculturas religiosas dos séculos XVII ao XIX, pinturas e estampas de autores conhecidos ou seguidores de escolas europeias do início do XIX. De modo geral, essas peças simbolizavam a riqueza e o

status de antigas famílias baianas, muitas com títulos nobiliárquicos, o que conferia valor histórico às peças.

Na década de 1980 foi incorporada ao acervo, como doação póstuma, a coleção do ex-diretor, José Pedreira, com cerca de cinquenta peças, entre mobiliário, objetos europeus e orientais. O MAB possui também um acervo documental, composto por fotografias, cartas, postais, convites e mapas. Ao longo dos anos, seu acervo foi sendo gradualmente enriquecido com novas peças, com a finalidade de preencher lacunas existentes nas coleções de pintura, escultura e artes decorativas. Atualmente, o MAB conta com um vasto acervo, composto por 13.686 peças, além de contar com uma biblioteca especializada em artes plásticas, que abriga periódicos, catálogos de exposições e livros relacionados à história da arte, estética, museologia e história da Bahia.¹¹

Destaques da expografia atual

As artes decorativas destacam-se, sobretudo, pelo mobiliário dos séculos XVIII e XIX e pelas louças, agrupados em diversos ambientes. Por sua vez, a Pinacoteca enfatiza as obras de alguns dos principais expoentes da Escola Baiana de Pintura.¹²

Cabe ressaltar que o acervo do MAB possibilita fazer várias leituras e estudos de diferentes temas e períodos históricos, tais como: Brasil colonial, Brasil

10. BARATA, 1986 apud CERÁVOLO, Suelly M. Criando um passado e musealizando um patrimônio: o Museu do Estado da Bahia (1918-1959). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011, p. 10.

11. Dados obtidos no Setor de Museologia do Museu de Arte da Bahia.

12. José Joaquim da Rocha iniciou a Escola Baiana de Pintura nos idos de 1777. Na capital baiana, o artista foi adquirindo experiência e fama, reunindo aprendizes que foram responsáveis pela continuidade da produção artística e do seu estilo.



Exemplares da "Escola Baiana de Pintura".

Império, participação da mão de obra escrava na construção do Brasil, usos e costumes do século XIX, representação social da mulher no século XIX e artes plásticas da Bahia.

Pintura baiana

Um dos pontos fortes do acervo do MAB é a coleção de pintura baiana que compõe sua Pinacoteca. A "Escola Baiana de Pintura" encontra-se dividida por autoria, proporcionando ao visitante um melhor entendimento didático das artes plásticas na Bahia do século XVIII à primeira metade do século XX. Assim, o público pode apreciar o trabalho de José Teófilo de Jesus (1758?-1847), sendo a representação da sua obra no museu bastante significativa, a exemplo da Alegoria dos Quatro Continentes.

Os estudos de Antonio Joaquim Franco Velasco (1780- 1833) para as pinturas da Igreja do Senhor do Bonfim – teto da nave e capelas laterais – também se encontram expostos. De José Rodrigues Nunes, discípulo de Franco Velasco, são apresentados painéis que representam cenas da Paixão de Cristo, executadas para a Procissão do Senhor dos Passos, da Igreja da Ajuda. Destacam-se também as naturezas mortas de João Francisco Lopes Rodrigues, pai de Manoel L. Rodrigues, autor de *O adeus*, *Dois véus* e *Orquestra ambulante*; e Presciliano Silva, que magistralmente trabalhou o tema dos interiores das igrejas baianas.

“Atualmente, o MAB conta com um vasto acervo, composto por 13.686 peças, além de contar com uma biblioteca especializada em artes plásticas, que abriga periódicos, catálogos de exposições e livros relacionados à história da arte, estética, museologia e história da Bahia”.

“O acervo do MAB possibilita fazer várias leituras e estudos de diferentes temas e períodos históricos, tais como: Brasil colonial, Brasil Império, participação da mão de obra escrava na construção do Brasil, usos e costumes do século XIX, representação social da mulher no século XIX e artes plásticas da Bahia”.

A institucionalização do ensino da pintura e do desenho na Bahia só veio a ocorrer em 1872, quando o pintor espanhol Miguel Navarro y Cañizares fundou, juntamente com João Francisco Lopes Rodrigues e outros artistas baianos, o Lyceu de Artes e Ofícios e, em 1879, a Academia de Belas Artes, hoje Escola de Belas Artes da Bahia.

Integrando essa cadeia de mestres e discípulos, destacam-se ainda renomados artistas, como Cañizares, Vieira de Campos, Alberto Valença, Miguel Mendonça Filho e José Rescala.

Mobiliário

Até o final do século XVIII, de modo geral, o mobiliário das casas era bastante reduzido, sendo comum sentar no chão, em esteiras de palha, e usar redes para dormir. Alguns móveis muito utilizados nos dias de hoje, como o guarda-roupa, não existiam, usavam-se as arcas e baús. Os móveis eram considerados bens duráveis, tanto que constavam nos inventários, faziam parte da partilha das heranças.¹³

Durante o século XIX, acentuou-se a difusão do luxo. Para pertencer a uma camada social mais elevada, era preciso ter requisitos e ostentar riqueza, a exemplo das porcelanas e cristais franceses e das louças chinesas. A sociedade vai passar a dar mais importância aos móveis e aos utensílios de casa, não só pensando no conforto, na praticidade, mas também no prestígio social. Apesar do luxo existente nessas residências, que eram uma minoria, faltava em quase todas as casas certa comodidade.¹⁴

O mobiliário que integra o acervo do MAB – proveniente de residências, instituições religiosas e públicas – testemunha o modo de vida das antigas famílias baianas abastadas, revelando o gosto de uma época, bem como as funções a que se destinavam nos interiores das casas e igrejas.

No século XIX, a Bahia importava móveis da Europa, mas também contava com qualificados artesãos. A coleção de móveis evidencia a qualidade das madeiras utilizadas na marcenaria da época e a maestria dos artífices baianos, que, ao copiarem os modelos portugueses, muitas vezes acrescentavam características locais que os distinguiam das peças importadas.¹⁵

13. ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: SOUZA, Laura de Mello (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada da América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 83-154.

14. MATTOSO, Kátia M. de O. A opulência na província da Bahia. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *História da vida privada no Brasil: Império, a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 143-180.

15. MUSEU DE ARTE DA BAHIA (MAB). São Paulo: Banco Safra, 1997.

No expressivo acervo mobiliário do MAB encontram-se, entre outros, os vários conjuntos formados por cadeiras, mesas de centro ou de encostar, arcas, marquesas “estilo Império”, cômodas-papeleiras, canapés, camas manuelinas de jacarandá, adornadas por bilros torcidos, “mesas de bolachas”, preguiceiro “estilo D. João VI” e até mesmo uma arca de noivado, com corações de marfim embutidos.

Há, ainda, os móveis de caráter religioso – como a cômoda-oratório e um facistol (estante para música utilizada no coro das igrejas) –, que revelam formas sóbrias e elegantes, nos estilos barroco e neoclássico, ressaltando o trabalho dos marceneiros baianos.

Louças

Coube a José Valladares, enquanto Diretor do Museu do Estado, o papel de criar uma nova seção do museu: o das louças brasonadas. Àquela época, o governo do estado pretendia organizar uma sala exclusivamente dedicada ao assunto, revelando a riqueza e o luxo daqueles titulares das sociedades colonial e imperial. O projeto, no entanto, só foi retomado em 1998, na gestão de Sylvania Athayde, quando o museu adquiriu duas grandes coleções de louça brasonada pertencentes a Renato Berbert de Castro e Paulo Afonso de Carvalho Machado. Todos esses objetos impressionam os visitantes até hoje, pela beleza associada à qualidade do material.

Louças históricas.



Baseados nos símbolos que as identificam praticamente como um gênero, temos: a louça brasonada (com os brasões de armas de seus titulares), a louça coroada (com o coronel respectivo ou coroas heráldicas sobre as iniciais do portador ou de seu título) e a louça monogramada (com as iniciais de seus possuidores ou seus títulos – sem as coroas), todas elas em contraposição à louça meramente decorativa.¹⁶

A louça brasonada chegou ao Brasil no tempo da Colônia, porém ganhou mais evidência com a vinda da família real, em 1808, quando se generalizou o uso entre a nascente aristocracia brasileira. Possuía como características os símbolos personalizados de seus proprietários como sinônimo de *status*.

Também chamada “louça histórica”, pela notoriedade de seus possuidores, e não pela sua serventia em si, e de “louça da aristocracia”, a louça brasonada externa a pertença aristocrática desses integrantes. Por oposição, há a chamada louça real, imperial ou bragantina – restrita aos paços e seus habitantes. Mais especificamente, essa classificação é dada de acordo com o padrão de decoração das peças.

Já o que distingue a louça coroada da louça monogramada é apenas a oposição do coronel respectivo (formado por um aro de ouro, guarnecido de pedras preciosas, entre virolas) sobre os monogramas. Nota-se também a escolha dos sinais de identificação utilizados – com as iniciais completas, reduzidas a uma denominação unitária,

os nomes dos títulos por extenso ou inscrições mistas (do nome da família e do título). E quanto à forma de decoração, embora sem o apelo visual dos brasonados, as peças coroadas têm o seu destaque no conjunto da coleção pela delicadeza dos desenhos (as respectivas vinhetas) e o colorido das bordas.¹⁷

Dito isso, sobre o padrão decorativo das louças, cabe ressaltar que, no caso das monogramadas, as letras apresentavam alguma variedade – quanto à tipologia e à forma da composição –, enquanto o desenho das coroas não possuía variações e devia obedecer ao modelo da heráldica portuguesa.

Contribuições de José Valladares e Sylvia Athayde

Desde sua criação, diversos gestores estiveram à frente do museu: Francisco Borges de Barros (1918-1930), Gabriel Inácio Godinho (1933-1937), Antonio Bulcão Sobrinho (1937-1938), Guiomar Carvalho Florence (1938-1939), José Valladares (1939-1959), Carlos Eduardo da Rocha (1959-1974), Ana Lúcia Uchoa Peixoto (1975-1979), José de Souza Pedreira (1979-1981), Emanuel Araújo (1981-1983), Luiz Jasmin (1983-1987), Antonia Barros Pinheiro (1987-1989), Valdete Paranhos (1989-1991), Sylvia Athayde (1991-2015), Pedro Archanjo (2015-atualmente).

No presente trabalho, destacamos a gestão de dois diretores: José Antônio do Prado Valladares e Sylvia Maria Menezes de Athayde. O advogado

16. ATHAYDE, Sylvia Menezes de. *Louça histórica: Museu de Arte da Bahia*. Salvador: MAB, 2000.

17. Idem.



Arca de noivado em detalhe.

de formação, crítico de arte, produtor cultural, professor de Estética e escritor José Valladares ocupou o cargo de diretor do Museu do Estado da Bahia durante vinte anos, até a sua morte em desastre aéreo, em 1959. Estudou História da Arte na Universidade de Nova York e estagiou no Brooklyn Museum, nos Estados Unidos, através de uma bolsa da Fundação Rockefeller, durante o ano de 1943.

Valladares teve uma reconhecida atuação à frente do museu, envolvendo-se com as questões de administração, curadoria, elaboração de normas, acomodação física do museu, catalogação do acervo (incluindo o estudo e a classificação da coleção Jonathas Abbott, feitos por ele),

“Os museus podem atuar como instrumentos de fortalecimento de identidades, promover o respeito à diversidade cultural, despertar o debate, bem como proporcionar momentos de fruição estética. Seus gestores devem prezar principalmente pela função social, preservação do patrimônio cultural e garantia de acesso igualitário à sociedade”.



Larissa Saldanha/Acervo pessoal

Ambiente domiciliar do século XIX.

ampliação do acervo, conservação, exposições e as funções educativas do museu, empenhando-se na reorganização do MAB. Na sua gestão, foram editados pelo museu livros sobre arte e história da Bahia.

Como escritor, o seu livro mais conhecido é *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos* (1946), trabalho pioneiro no campo da museologia brasileira, no qual defendeu que os museus teriam o papel de democratização da cultura. Idealizou, com o apoio de Anísio Teixeira, o Salão Bahiano de Belas Artes, realizado em seis edições entre 1949 e 1956, e teve papel atuante junto a uma geração

de novos artistas plásticos baianos, sendo um dos incentivadores da arte moderna.

Embora Valladares tenha implantado muitas ações e melhorias no museu, vivenciou vários obstáculos. Em muitos momentos, discordou das decisões e interferências por parte de instâncias políticas às quais estava subordinado. Um dos conflitos enfrentados foi quando ele tentou elaborar o regimento interno do museu, seguindo as orientações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), mas teve dificuldade de chegar a um consenso com a administração estadual

baiana. Outro ponto de tensão foi a transferência do museu para o Solar Góes Calmon, não aprovada pelo intelectual baiano. Ao passar para o bairro de Nazaré, o número de visitantes frequentadores do museu diminuiu consideravelmente. Além disso, o solar apresentou uma série de problemas estruturais que só pioraram ao longo do tempo.¹⁸

Conforme análise de Cerávolo, um ciclo foi encerrado com a morte de Valladares: “o Museu, inaugurado para guardar a história pátria e a história local, sob a direção de José Valladares iniciou sua rota para a arte”.¹⁹

Também não se pode deixar de ressaltar a gestão da professora e museóloga Sylvia Athayde. Docente do curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia entre 1973 e 1997, integrou a Comissão Nacional de Museus, o Conselho de Cultura da Associação Comercial Portuguesa de Museologia, o Conselho Estadual de Cultura do Estado da Bahia e o Conselho Curador da Fundação Pierre Verger. Atuou como curadora de exposições em todo o país e ganhou projeção internacional com trabalhos em Portugal e na França.

Quando nomeada para a direção do museu (1991), ele encontrava-se fechado havia dois anos e foi inteiramente recuperado (parte interna e externa do edifício). Além disso, as coleções passaram a ser apresentadas dentro de uma nova proposta museográfica, através de circuitos independentes, pintura baiana e artes decorativas, divididos por ambientes.

Em sua gestão o acervo sofreu amplo trabalho de restauro – 50% da coleção de pintura e 90% das obras de arte com suporte de papel –, além da recuperação de peças importantes da escultura religiosa, mobiliário e porcelana. Nas salas expositivas temporárias foram instalados, em 1994, equipamentos de climatização e, no final de 1995, tanto a reserva técnica quanto o auditório também foram climatizados.²⁰

Sob sua direção, o MAB foi palco de exposições temporárias de grande porte que atraíram um público expressivo e proporcionaram visibilidade ao museu, tais como: *Labirinto da moda – uma aventura infantil* (1996); *O Brasil de Portinari* (1997); *Augusto Rodin: esculturas e fotografias* (2000); *Artes tradicionais de Portugal* (2004); *Calasans Neto* (2007); *A Bahia na época de D. João VI: a chegada da corte portuguesa* (2008); *Brinquedos que moram nos sonhos: o brinquedo popular brasileiro* (2012).²¹

18. CERÁVOLO, Suely M. Criando um passado e musealizando um patrimônio: o Museu do Estado da Bahia (1918-1959). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011.

19. *Ibidem*, p. 5

20. MUSEU DE ARTE DA BAHIA (MAB). São Paulo: Banco Safra, 1997.

21. MUSEU DE ARTE DA BAHIA (MAB). *Relação de catálogos de exposições, de 1991 a 2015*. Setor de Pesquisa, 2015.

“O Museu de Arte da Bahia destaca-se por suas ações culturais e educativas, sendo perceptível a função social e lúdica que a instituição vem desempenhando ao longo da sua trajetória, apesar dos seus diferentes momentos históricos”.

Produziu e publicou catálogos referentes a várias exposições temporárias realizadas no MAB, além de ter reeditado algumas publicações do Museu da Bahia da gestão de Valladares, como *Museus para o povo*, em homenagem ao próprio Valladares, *A pintura na Bahia*, de Acácio França, e *Pesquisa etnológica na Bahia*, de Melville Herskovits.

Sylvia Athayde permaneceu na direção do MAB durante 24 anos, deixando a instituição em março de 2015, vindo a falecer em setembro do mesmo ano, aos 75 anos. Após a sua saída, o sociólogo, fotógrafo, curador e mestre em Artes Visuais Pedro Arcanjo da Silva assumiu a direção da instituição. Arcanjo também é conhecido no meio cultural por ter sido o fundador da Bienal do Recôncavo, secretário de Cultura de Maragogipe e diretor do Centro Cultural Danemann, em São Felix (BA).

Gestão atual do Museu de Arte da Bahia

Em sua primeira entrevista, publicada no jornal *A Tarde*, Pedro Arcanjo afirmou que seu maior desafio seria transformar o MAB em um museu mais contemporâneo, que dialogasse com a cidade, defendendo que os museus devem ser pensados com o intuito de despertar o pensamento crítico da sociedade, sendo necessário torná-los espaços de comunidade e discussão.²²

O novo diretor investiu na ampliação da programação cultural do museu, que passou a contar com uma intensa agenda de palestras, seminários, peças de teatro, performances, clube de leitura e lançamentos de livros.

No que tange à memória e às representações de fatos e períodos históricos, a atual gestão visa fazer uma leitura mais crítica do acervo, a fim de provocar reflexões nos visitantes e tecer um diálogo entre o passado e o presente. Segundo o diretor, pretende-se realizar atualizações na exposição permanente, inclusive no que se refere ao discurso, que deve envolver vários grupos sociais.

Conforme matéria publicada na *Tribuna da Bahia*,²³ no planejamento estratégico do diretor, visando à celebração do centenário do museu, constam ações referentes à requalificação do acervo permanente, realocação da biblioteca, criação de um café/restaurante e implantação dos programas

22. CASTRO, Daniela. Novo diretor quer mudar o Museu de Arte da Bahia. *A Tarde*, Salvador, 8 abr. 2015. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1672379-novo-diretor-quer-mudar-o-museu-de-arte-da-bahia>. Acesso em: 11 abr. 2017.

23. FONSECA, Albenísio. MAB já tem programação do centenário. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 4 jan. 2017.

Museu-Escola-Família e MAB Comunitário. Além disso, estão sendo programadas atividades comemorativas específicas para o centenário, como exposições, palestras e o lançamento de uma publicação sobre os cem anos do museu, destacando sua história, representatividade e relevância cultural para a Bahia.

Cabe ressaltar que esses projetos estão em fase de captação de recursos e dependem do apoio institucional e financeiro do IPAC e da Secretaria de Cultura da Bahia, uma vez que os museus do estado não têm completa autonomia administrativa.

Cabe ressaltar, contudo, algumas dificuldades e desafios a serem enfrentados, sobretudo de ordem financeira, pois os museus do estado da Bahia não cobram pela visitação, de modo que a manutenção desses equipamentos culturais se torna onerosa. Além disso, as políticas públicas voltadas para o setor são insuficientes, sendo necessários investimentos em manutenção e conservação do acervo, divulgação e contratação adequada de pessoal (a fim de evitar a alta rotatividade de funcionários). Portanto, é preciso fortalecer as políticas públicas, nas esferas municipal, estadual e federal, voltadas para o setor museológico.

Lia Calabre cita que a ênfase dada ao financiamento,²⁴ muitas vezes traduzido em isenção fiscal, tem ofuscado e reduzido as ações e as responsabilidades dos governos quanto às ações culturais. Ela salienta alguns aspectos históricos dessa relação entre Estado e cultura no país, percebendo o quanto as políticas governamentais do Brasil são recentes no campo cultural.

Com vistas a salvaguardar adequadamente o acervo do MAB, manter a qualidade das atividades realizadas e o bom atendimento ao público, percebe-se a necessidade de investimentos em manutenção e climatização do acervo, ampliação e segurança da reserva técnica, elaboração e implantação do plano museológico, conservação da biblioteca e contratação de mão de obra especializada. Nessa perspectiva, os problemas estruturais que têm se agravado nos últimos anos precisam ser enfrentados e encarados como prioridades pelos órgãos competentes. Além das necessidades supracitadas, o tombamento do prédio onde atualmente está sediado o museu também deve ser tratado como prioridade, posto que somente a portada foi tombada pelo IPHAN (n. 182 do livro de História, em 16 out. 1941) e a área sofre intensa especulação imobiliária.

Considerações finais

É importante destacar que a trajetória desse museu estadual não é linear. Ao longo dos seus cem anos, passou por mudanças de sede, ampliou seu acervo, teve gestores com diferentes propostas museográficas, fechou as portas, foi reaberto, sofreu interferência de políticas públicas, acontecimentos que repercutiram na sua relação com a sociedade. Portanto, evidencia-se que o museu também se insere socialmente como um espaço de negociações e conflitos.

É importante reconhecer que os museus podem atuar como instrumentos de fortalecimento de iden-

24. A prática de financiamento baseada na isenção fiscal tem início em 1986, por meio da Lei n. 7.505, mais conhecida como Lei Sarney. Por vezes, essa prática se tornou a principal iniciativa do Estado no campo cultural (CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Coleção FGV de Bolso. Série Sociedade & Cultura).

tidades, promover o respeito à diversidade cultural, despertar o debate, bem como proporcionar momentos de fruição estética. Seus gestores devem prezar principalmente pela função social, preservação do patrimônio cultural e garantia de acesso igualitário à sociedade.

Nesse sentido, o Museu de Arte da Bahia destaca-se por suas ações culturais e educativas, sendo perceptível a função social e lúdica que a instituição vem desempenhando ao longo da sua trajetória, apesar dos seus diferentes momentos históricos. Constitui-se como um espaço não só de lazer e convivência, mas, fundamentalmente, de reflexão a respeito da memória histórica e social e das transformações em curso. ■

Olívia Biasin Dias é professora da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da Faculdade Maurício de Nassau (Salvador-BA) e pesquisadora no Museu de Arte da Bahia (MAB). Possui mestrado e doutorado em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência em Patrimônio cultural, História do Turismo, Bahia oitocentista e representações de relatos de viagem. Publicou diversos artigos e o capítulo de livro: *Olhares estrangeiros: impressões dos viajantes acerca da Bahia no transcurso dos oitocentos*.

Larissa Saldanha Oliveira é socióloga e trabalha no Setor Educativo do Museu de Arte da Bahia (MAB). Formada em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e em Administração pela Faculdade Visconde de Cairu (BA), atualmente é mestranda do Departamento de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde pesquisa sobre museologia e desenvolvimento social. Já publicou artigos sobre patrimônio cultural e administração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: SOUZA, Laura de Mello (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada da América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 83-154.
- ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ATHAYDE, Sylvia Menezes de. *Louça histórica: Museu de Arte da Bahia*. Salvador: MAB, 2000.
- BAHIA. Lei n. 1255, de 23 de julho de 1918. *Leis do Estado da Bahia do ano de 1918*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1921.
- Lei nº 2.052, de 20 de março de 1928. *Leis do Estado da Bahia do ano de 1928*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1929.
- BOAVENTURA, Edivaldo M. *O Solar Góes Calmon*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2004.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. (Coleção FGV de Bolso. Série Sociedade & Cultura).
- CASTRO, Daniela. Novo diretor quer mudar o Museu de Arte da Bahia. *A Tarde*, Salvador, 8 abr. 2015. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1672379-novo-diretor-quer-mudar-o-museu-de-arte-da-bahia>. Acesso em: 11 abr. 2017.
- CERÁVOLO, Suely M. Criando um passado e musealizando um patrimônio: o Museu do Estado da Bahia (1918-1959). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011.
- _____, SANTOS, Daisy Conceição dos. Apontamentos sobre José Antônio do Prado Valladares: um homem de museu. *Caderno do CEOM – Revista do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina*, Chapecó, v. 20, n. 26, 2007.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (orgs.). *Conceitos-chave de museologia*. Trad. Bruno B. Soares e Marília X. Cury. São Paulo: ICOM/Armand Colin, 2013.
- FONSECA, Albenísio. MAB já tem programação do centenário. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 4 jan. 2017.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. Aprovada recomendação sobre promoção e proteção de museus. *Portal do Instituto Brasileiro de Museus*, 18 nov. 2015. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/recomendacao-sobre-promocao-e-protacao-de-museus-e-colecoes-e-aprovada>. Acesso em: 3 mar. 2017.
- _____. *Museu e turismo: estratégias de cooperação*. Brasília: IBRAM, 2014.
- MATTOSO, Kátia M. de Queirós. A opulência na província da Bahia. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *História da vida privada no Brasil: Império, a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 143-80.
- MUSEU DE ARTE DA BAHIA (MAB). São Paulo: Banco Safra, 1997.
- _____. *Relação de catálogos de exposições, de 1991 a 2015*. Setor de Pesquisa, 2015.
- SANTOS, Milton. *O centro da cidade de Salvador*. Salvador: Progresso, 1959.
- UNESCO. *Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade. Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela Conferência Geral da Unesco em sua 38ª sessão*. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002471/247152POR.pdf>. Acesso em: 31 maio 2018.
- VALLADARES, José A. do P. *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*. 2. ed. Bahia: EPP, 2010.

APONTAMENTOS SOBRE OS MUSEUS COMUNITÁRIOS NO BRASIL (1987-2017)

HUGUES DE VARINE

TRADUÇÃO: BRUNO ARAGÃO

“O Brasil é um país particular no mundo dos museus comunitários: encontramos nele uma incrível diversidade de projetos patrimoniais, estreitamente vinculados às comunidades e territórios, que nem sempre são sequer definidos como museus”.

Tive o prazer e a honra de estar associado profissionalmente a certo número de projetos e ações de museus comunitários – também chamados de ecomuseus – em diversos estados do Brasil a partir de 1987. Tive a chance de participar de vários encontros nacionais e internacionais que me permitiram conhecer as ideias, experiências, práticas, dificuldades e conquistas de inúmeros militantes locais da área do patrimônio, chamados às vezes “ecomuseólogos” por partilharem de ideias e princípios comuns.

Fiz uma síntese de minhas observações, voltada ao público internacional, em um capítulo dedicado ao Brasil de meu livro *L'Écomusée, singulier et pluriel* (“O ecomuseu, singular e plural”).¹

Hoje quero me dirigir aos brasileiros, aos colegas e amigos com quem conheci tantos trabalhos apaixonantes e aventuras, com quem aprendi tanto sobre seu país, sobre suas maneiras de responder às necessidades da sociedade em matéria de memória, gestão do patrimônio, educação patrimonial, ação comunitária, em resumo, sobre a museologia criativa a serviço da sociedade, na linha e tradição da Mesa-Redonda de Santiago (1972).

O Brasil é um país particular no mundo dos museus comunitários: encontramos nele uma incrível diversidade de projetos patrimoniais, estreitamente vinculados às comunidades e territórios, que nem sempre são sequer definidos como museus. Tentemos esclarecer e compreender como esse fenômeno surgiu e se desenvolveu.

Estive no Brasil em 1967 como diretor do ICOM,² depois, em 1974, para uma semana de aulas na USP,³ mas era então o período da ditadura

1. VARINE, Hugues de. *L'Écomusée, singulier et pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2017.

2. Meu relatório de trabalho foi publicado por Ulpiano Bezerra de Menezes na *Dédalo: Revista de Arte e Arqueologia* (ano 2, n. 5, jun. 1967).

3. Não existe publicação desse curso, salvo por apontamentos parciais que circularam na USP.

militar e não pude constatar de fato uma mudança nos museus tradicionais, nem a aparição de museus nitidamente comunitários. Alguns jovens museólogos, notadamente Fernanda Camargo Moro, que faleceu recentemente, manifestavam à época a intenção de buscar novos formatos de museus e, por vezes, conseguiam realizar alguns projetos inovadores. Apesar disso, tentei organizar uma intervenção de Paulo Freire,⁴ então exilado na Europa, no âmbito da Mesa-Redonda de Santiago, mas ela foi vetada pela Delegação do Brasil junto à Unesco. Lamentei muito, porque seria uma ocasião para Freire falar sobre o conceito de museu libertador...

Foi também Fernanda Camargo Moro quem, pouco tempo após o fim da ditadura, me deu a honra de traduzir, com sua amiga Lourdes Novaes, meu livro *O tempo social*.⁵ Esse livro, cujo lançamento justificou minha visita ao Brasil no mesmo ano de 1987, foi o verdadeiro ponto de partida de minha paixão pelo Brasil, suas comunidades e seu patrimônio.

Primeiras visitas, primeiros encontros

Minhas primeiras viagens, nos anos 1980-1990, ainda que relativamente curtas, me permitiram descobrir, a um só tempo, diversos projetos em curso de museus comunitários e o movimento que se criava no sentido de valorizar os patrimônios e as memórias locais. Entre os primeiros, eu citaria o Ecomuseu de Itaipu (RJ), visitado em 1987 durante seu primeiro

ano de funcionamento; assim como o de Santa Cruz (RJ), em 1992; o projeto de ecomuseu que se tornaria o Projeto Identidade, em Silveira Martins (RS) e, mais adiante, em toda a Quarta Colônia; e diversas outras ações patrimoniais no Rio Grande do Sul. Nada havia de programado ou sistemático naquelas visitas e intervenções, que certamente me ofereceram mais do que lhes ofereci.

Desse período, tenho registro de uma surpreendente criatividade em um grande número de territórios e o entusiasmo geral demonstrado na ocasião do primeiro encontro internacional de ecomuseus, organizado por Fernanda Camargo Moro em 1992 no Rio de Janeiro, para acompanhar a Cúpula da Terra, que transcorria na mesma cidade. Lembro da intensa reflexão sobre patrimônio analisada segundo a especificidade brasileira, com uma forte vontade de libertação de forças vivas e de autonomia para contrapor influências e modelos trazidos do exterior, notadamente da Europa, em relação aos quais, mesmo sendo europeu, eu tinha particular reserva. Como ainda acontece, eu acreditava na formação e no desenvolvimento de uma museologia propriamente brasileira, que se manifestasse mais em territórios, por mais isolados e desfavorecidos que fossem, do que nos grandes museus, considerados tradicionais e centrados em suas coleções, dentro de lógicas institucionais.

Devo sublinhar com especial ênfase a emergência de uma reflexão e de uma prática que não encontrei

4. Colaborei durante alguns anos à essa época com Paulo Freire, na Europa, no contexto de uma organização que ele presidia, o Institut oecuménique au service du développement des peuples (INODEP).

5. VARINE, Hugues de. *O tempo social*. Rio de Janeiro: Eça, 1987.

“Devo sublinhar com especial ênfase [...] uma prática que não encontrei em outros lugares: as da educação patrimonial, como um setor da educação escolar e popular e uma maneira de fazer dos cidadãos atores conscientes e capazes de reconhecer, valorizar e transmitir seus patrimônios”.

em outros lugares: as da educação patrimonial, como um setor da educação escolar e popular e uma maneira de fazer dos cidadãos atores conscientes e capazes de reconhecer, valorizar e transmitir seus patrimônios, sob todas as formas, materiais e imateriais. Tive a chance de acompanhar os trabalhos de Maria de Lourdes Horta e de Evelina Grunberg, em Petrópolis, e os de Angélica Villagran e José Itaqui, na Quarta Colônia. Isso me permitiu falar sobre a educação patrimonial tal como é praticada no Brasil nas minhas intervenções em diversos países.

Os anos 1990 testemunharam também o aparecimento de uma nova geração de cursos universitários de Museologia, nos quais uma nova geração de jovens museólogos, em geral formados no nível de bacharelado, contribuiu para modernizar diversos museus locais, criar novos museus e pesquisar novos caminhos. A influência do que podemos chamar “o espírito de Santiago” foi liberada pelo fim da ditadura e pela conferência da Unesco realizada em Caracas em 1992, que lançou sobre o continente latino-americano a noção de função social do museu.

Uma observação participativa

Durante os anos 2000, até 2013, após encerrar minha atividade como consultor em desenvolvimento local na França, pude dedicar mais tempo a acompanhar os projetos locais de gestão do patrimônio vivo, com frequência sob a forma de ecomuseus ou de museus comunitários. Essa atividade se desenrolou sobretudo na Itália, em Portugal e no Brasil. Insisto no termo “acompanhar” porque minhas intervenções, sempre curtas, alguns dias a cada vez, em geral realizadas anualmente durante três ou quatro anos, tinham por objetivo trazer uma apreciação externa (estrangeira) e uma abordagem de “desenvolvimento local” às equipes de campo, que deviam inventar suas próprias soluções, sem dispor de modelos ou de *expertise*, porque, por definição, tais museus ou projetos são únicos e devem estar adaptados a ambientes, atores, necessidades e meios puramente locais.

Tais intervenções, que com frequência incluíam encontros mais ou menos improvisados com estudantes, colegas de outros locais ou atores políticos, econômicos e religiosos locais, me inspiraram, após alguns anos de



Participantes da III Teia da Memória, que reuniu experiências de memória social de todo o Brasil, visitam o Museu de Favela (MUF). Rio de Janeiro, dezembro de 2010.

distanciamento, as seguintes observações gerais no que concerne ao Brasil, ou ao menos aos locais brasileiros que conheço.

Ainda que exista no Brasil uma quinzena de cursos de formação museológica de nível universitário, a maioria dos responsáveis e atores dos museus comunitários que eu conheci não possuíam tal formação no momento do lançamento de seus projetos. Parte deles era voluntária, outra possuía qualificação ou experiência profissional sem relação com a área de patrimônio ou museus. Não é tão raro que, após haver começado a realização de seus projetos, eles ou elas tenham buscado oportunidades de formação, seja em módulos curtos, do tipo dos

que são propostos com alguma periodicidade pela Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC), seja em formações universitárias de nível de mestrado ou mesmo de doutorado. Há um processo de aprendizagem muito interessante e bem adaptado à especificidade dos museus comunitários: conceber um projeto, uma estrutura, em função do contexto e das necessidades locais, depois buscar as competências técnicas e científicas necessárias que serão adaptadas ao projeto iniciado. A invenção do museu, dessa forma, nunca é gerada por uma abordagem demasiado formatada e teórica, mas seu desenvolvimento demanda aportes teóricos e de comparação com outras experiências.

Tenho a impressão de que a extraordinária multiplicação de museus de iniciativa ou participação comunitária que o Brasil conheceu nos anos 1990 e 2000, assim como de orçamentos participativos que se seguiram aos de Porto Alegre, e ainda de movimentos locais de sem terra, de bairros sociais ou de favelas, além de comunidades indígenas, afro-brasileiras e quilombolas, corresponde a um fenômeno de empoderamento cultural, ao nível dos territórios e das comunidades, relativamente independente das políticas oficiais, sejam elas federais, estaduais ou municipais. Tais museus, pobres, não convencionais, sem coleção sistematizada, com pouco suporte científico inicial, foram resultado da evolução endógena da sociedade brasileira após o fim da ditadura. Não foi senão tardiamente, a partir dos anos 2010, que os ecomuseus, museus comunitários, museus indígenas e museus de bairro foram reconhecidos oficialmente pelos municípios, sistemas e redes estaduais e, finalmente, no nível federal, ou seja, pelo Ibram.

O fato é que tais museus de iniciativa local são extremamente frágeis. Alguns são geridos sobretudo por voluntários, assistidos ou não por bolsistas advindos de alguma universidade vizinha; outros são reconhecidos e sustentados por alguma prefeitura da qual dependem, mas ficam então submetidos à sorte dos mandatos eleitorais; outros, enfim, são mantidos por associações, fundações ou instituições que lhes asseguram uma maior estabilidade, mas nem sempre com meios financeiros e humanos suficientes. Não é algo que ocorre apenas no Brasil: o museu comunitário é em toda parte, mundo afora, submetido aos riscos e perigos decorrentes de seu caráter nitidamente “herético”⁶ quando comparado às instituições museais tradicionais, que desfrutam de suporte durável das instâncias políticas, administrativas, culturais e científicas nacionais e locais.

Um esboço de tipologia dos museus comunitários

A criatividade brasileira é particularmente notável em matéria de museus locais, que atendem essencialmente a três critérios principais: em um território em desenvolvimento, gerir o patrimônio vivo para ou com a comunidade. Essa criatividade se exerce, ao mesmo tempo, sobre

6. VARINE, Hugues de. *O museu comunitário é herético?*. ABREMC, 2005. Disponível em: <http://www.hugues-devarine.eu/textes-inedits/38-2005-o-museu-comunitario-e-heretico-.html>. Acesso em: 5 jun. 2018.

os nomes que são dados a esses museus e sobre suas práticas.

Começo pelos ecomuseus, a categoria mais claramente estável no Brasil (ainda que não exista uma definição reconhecida de ecomuseu). Após os de Itaipu e de Santa Cruz, nascidos nos anos 1980, vários foram criados em diferentes regiões do Brasil, alguns por iniciativa ou com apoio de poderes públicos (prefeituras, universidades), outros de base essencialmente associativa. Eles vieram a constituir a primeira rede de museus comunitários, a princípio informalmente, depois sob o nome de Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC). São esses que eu conheço melhor e sobre os quais posso testemunhar a respeito de seu dinamismo e sua fragilidade, uma vez que a maioria deles depende da disponibilidade de vários voluntários e de recursos humanos, materiais ou financeiros vindos de prefeituras ou de instituições, fundações, universidades, empresas. A partir de 2010, sua multiplicação foi acelerada graças a encontros de trocas, compartilhamento de experiências e formação organizados pela ABREMC, de início, no ecomuseu de Santa Cruz e, depois, em diversos lugares do Brasil.⁷

Os museus indígenas formam uma “família” particular, em pleno desenvolvimento, com grande crescimento e grande consciência de sua especificidade. Criados em comunidades locais com forte identidade, eles não correspondem a critérios habituais dos museus ou mesmo dos ecomuseus. Sua vocação é sobretudo política (afirmação identitária

e reivindicações territoriais ou outras) e educativa (transmissão de memória e de valores às gerações futuras). Eles estão concebendo uma museologia própria e organizando-se em redes. Seus museólogos, jovens em sua maioria, são formados no próprio seio das comunidades indígenas e estabeleceram laços com redes semelhantes às do México e do Canadá.

Existe também o que eu chamaria de museus identitários, com forte dimensão comunitária e, às vezes, mesmo política, no sentido mais nobre do termo, emanando de grupos étnicos ou religiosos enraizados em territórios bem determinados. Eles nem sempre carregam o nome de museu, mas se consideram como gestores de um patrimônio e de uma memória específicos. Eu incluiria nessa categoria certos clubes negros, terreiros e centros culturais de populações originárias deste ou daquele país.

Os museus ou quase-museus de bairro ou de favela são frutos do programa Pontos de Memória, do Ibram, ou esse programa lhes permitiu se desenvolver. São com frequência vinculados a associações sociais ou socioculturais já existentes. Praticam geralmente uma museografia muito particular, própria a cada população ou situação, que visa refletir a realidade social e cultural do bairro, a reforçar sua autoestima, sua imagem, e a valorizar seus atrativos. O patrimônio que geram é sobretudo de natureza imaterial, de memórias, práticas e lutas sociais.

Os museus ou projetos patrimoniais, cujos padrões são difíceis de encaixar numa categoria, possuem uma história que os torna particularmente destacáveis. Tive o privilégio de conhecer o Projeto Identidade,

7. Ver o capítulo 7, “Patrimoines et communautés au Brésil”, de meu livro *L'Écomusée, singulier et pluriel* (Paris: L'Harmattan, 2017).

8. SPERB, Angela T.; WERLE, S. M. (coords.). *Na trilha dos lírios: escola e comunidade traçam seu futuro através do passado*. Picada Café: Calabria, 2004.

mais tarde transformado em CONDESUS, desenvolvido na Quarta Colônia, nas proximidades de Silveira Martins (RS); o Museu de Rua, em Picada Café (RS);⁸ o Museu de Percurso do Negro, em Porto Alegre (RS); o Museu Pedagógico de Itapuã (BA). Eles foram algo como laboratórios de inovação museal, que não são mais conhecidos e estudados na área de museus, mesmo no Brasil. Por isso me permito lhes fazer menção.

Não devemos esquecer, neste panorama, que os museus tradicionais, que acumularam e gestionam coleções importantes, notadamente nas metrópoles, enfrentam cada vez mais a questão do serviço, ou dos serviços, que devem devolver a seu território próximo. É bem verdade que eles ainda se voltam sobretudo a seus públicos, compostos por visitantes de maior nível cultural, turistas, estudantes e pesquisadores, mas têm se voltado também à escuta de seus vizinhos imediatos e mesmo das populações menos instruídas da cidade. Esse movimento, que se faz sentir em muitos países, toma formas ainda bastante tímidas, nas quais se objetiva atrair ao museu novas categorias de visitantes e, mais raramente, a sair do museu para "ir à rua" ou a lugares diferentes, ou, ainda, levar em conta o patrimônio vivo que circunda o museu. Eu ousaria sugerir que os museus comunitários, em sua diversidade e com a riqueza de sua experiência,

Participantes da XV Conferência Internacional do MINOM – ("Movimento Internacional da Nova Museologia") durante visita ao Museu da Maré. Rio de Janeiro, agosto de 2013.



Acervo Ibram

estão de certa forma na origem desse movimento dos museus tradicionais e podem lhes oferecer bastante, tanto em museologia popular quanto em museografia de territórios, temas pouco ensinados nos cursos de Museologia universitários.

Relações e cooperações internacionais

Nos últimos trinta anos, o Brasil dos museus entrou com força na cena internacional da Nova Museologia. Tive a chance de participar de numerosas ações, no Brasil e mesmo no estrangeiro, onde o Brasil aparecia como pioneiro em termos de inovação e cooperação, sobretudo em matéria de ecomuseus.

Em primeiro lugar, é preciso destacar a série de encontros internacionais sobre o tema da museologia comunitária, chamados Encontros Internacionais dos Ecomuseus e Museus Comunitários (EIEMC), que se desenrolaram entre 2000 e 2015,⁹ dando sequência ao primeiro encontro internacional de ecomuseus, realizado no contexto da Cúpula da Terra, no Rio de Janeiro. Diversos países estiveram envolvidos como participantes: México, França, Itália, Espanha, Índia, Portugal, Reino Unido, Canadá, entre outros.

É preciso também assinalar a aproximação que se operou nos anos 2010 entre a rede de ecomuseus brasileiros (AMREMC) e as de museus comunitários da América Latina, mobilizada pela União dos Museus Comunitários de Oaxaca (México).

Os ecomuseólogos brasileiros também puderam mostrar seu trabalho fora do país, notadamente na

China (2005), na Itália, em diversas ocasiões (2011, 2016, entre outras), na França e em diferentes países da América Latina.

A relação com Portugal foi particularmente importante, em primeiro lugar, claro, por conta da língua, mas também devido à identificação do Brasil com a comunidade dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) e sobretudo devido ao ensino de Museologia oferecido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, que permitiu a brasileiros defender teses de doutorado em Museologia, o que ainda não era possível no Brasil. Intercâmbios desse tipo também permitiram a realização de mestrados e trabalhos de pós-doutorado em diversas universidades daquele país, notadamente a Universidade do Porto.

O papel do Ibram como parceiro ativo do Programa Ibermuseus permitiu a publicação da totalidade dos arquivos da Mesa-Redonda de Santiago, exatamente no momento em que esse acontecimento significativo torna-se realidade palpável em toda a América Latina e é objeto de celebrações e conferências.

Não parece haver relações entre o mundo dos museus comunitários brasileiros e o Comitê Brasileiro do ICOM. A ABREMC propôs um programa de visitas a museus comunitários no Brasil, voltado aos museólogos estrangeiros que estiveram no Rio de Janeiro para a Conferência Geral do ICOM de 2013, mas esse programa não foi aceito, o que não permitiu valorizar a riqueza da inovação ecomuseológica brasileira e facilitar as trocas entre colegas sobre seus próprios lugares.

9. Inicialmente no Rio de Janeiro (Ecomuseu de Santa Cruz), em 2000 e 2004, depois em Belém (PA, Ecomuseu da Amazônia), em 2012, e em Juiz de Fora (MG), em 2015.

A transformação da profissão

Creio poder dar testemunho sobre certa transformação da profissão museal no Brasil desde os anos 1990, em relação ao que havia conhecido em minhas visitas precedentes, em 1967, 1974 e mesmo em 1987. Gostaria apenas de citar alguns aspectos de tal transformação, que atinge tanto os museus tradicionais, cada vez mais abertos ao mundo, quanto os museus locais, transformados, na sua maioria, em museus comunitários e cujo número cresceu consideravelmente nos últimos trinta anos.

A multiplicação de cursos universitários de Museologia em estados afastados das metrópoles científicas e culturais tradicionais aproximou professores e estudantes de contextos locais e ensejou a produção de pesquisas e publicações sobre patrimônio e museologia alimentadas por práticas locais e reflexões compartilhadas com novos interlocutores. Tais formações universitárias são com frequência levadas ao mestrado e às vezes ao doutorado, via Lisboa, mas também no contexto de departamentos universitários fora da área de museus (Meio Ambiente, Comunicação, Educação).

Não creio, entretanto, que a nova museologia e a ecomuseologia sejam objeto de formações universitárias específicas, ainda que o espírito de Santiago e a tradição de Paulo Freire se façam presentes. Na prática, os ecomuseus são geralmente criados e desenvolvidos por pessoas sem formação museológica, que costumam levar muitos anos para ir à universidade em busca de um complemento de formação e um diploma em Museologia que lhes confira legitimidade no seio da profissão e frente aos poderes locais.

As únicas formações propriamente ecomuseológicas são oferecidas por seminários ou fóruns organizados por redes de museus (ABREMC, redes de museus indígenas, por exemplo). Os encontros profissionais que tiveram lugar em nível internacional, nacional e estadual tiveram também um papel de formação inegável na troca de práticas, debates teóricos com participantes do exterior, assim como pela visita a locais de referência.

Vale notar a emergência, há cerca de dez anos, de uma nova disciplina, iniciada originalmente na Universidade Lusófona de Lisboa e replicada

“A extraordinária multiplicação de museus de iniciativa ou participação comunitária que o Brasil conheceu nos anos 1990 e 2000 [...] corresponde a um fenômeno de empoderamento cultural, ao nível dos territórios e das comunidades, relativamente independente das políticas oficiais”.

de maneira muito intensa sobretudo na UNIRIO e na rede de museus de favelas do Rio de Janeiro: a Sociomuseologia, que transforma as práticas da Museologia Social em pesquisas, debates e ensino.

Essa densidade de cursos, pesquisas e experimentação produziu naturalmente um grande número de publicações, lançadas sob a forma de dissertações de mestrado ou teses de doutorado, geralmente não editadas, lançadas por editoras universitárias em edições impressas ou digitais, como obras coletivas ou individuais. O principal problema que constatei no Brasil é a falha difusão desses textos, que mereceriam ser muito mais conhecidos e acessíveis, tanto no Brasil como no exterior. Há carência de uma ou diversas coleções de obras de museologia ou dedicadas ao patrimônio, se possível bilíngues (português-inglês), que colocassem a museologia brasileira em condições de igualdade com relação às grandes museologias da Europa e da América do Norte.

No plano nacional, eu lamentei que as edições do Fórum Nacional de Museus, realizado pelo Ibram, das quais participei não oferecessem uma "livraria" que apresentasse toda a produção editorial e periódica da museologia brasileira, para além das publicações do próprio Ibram.

As redes de museus

Esse é um fenômeno internacional que responde à necessidade, para profissionais e instituições, de cooperar e constituir *lobbys* face ao poder público, e no Brasil isso ocorre com ênfase especial em razão da diversidade de instituições, da dimensão do país e de sua estrutura federal, que o obriga a se organizar

no nível das cidades, dos estados e do país inteiro. Observa-se então o surgimento progressivo de redes e sistemas de museus de iniciativa pública e às vezes também privada (profissional). Para as redes associativas ou informais, a utilização de "redes sociais" permite um funcionamento adaptável e quase gratuito que suprime as distâncias, mas exige uma animação voluntária – ou mais que isso, militante – que depende da disponibilidade das pessoas envolvidas nesse trabalho.

As citadas redes sociais surgem cada vez mais, além disso, como ferramentas essenciais de circulação e troca de informação sobre as manifestações, reuniões, publicações, projetos individuais ou coletivos. Sem dúvida, os brasileiros se apropriam de tais ferramentas com eficácia.

As intervenções do Ibram

Conheço muito pouco o Ibram e não posso opinar sobre sua política e quanto à maior parte de suas intervenções operacionais. A Conferência do ICOM realizada no Rio de Janeiro em 2013, assim como seu envolvimento com o Ibermuseum, marcou o engajamento internacional do instituto.

Interessei-me sobretudo pelo programa Pontos de Memória, do qual visitei diversas experiências, quando discuti seus objetivos e resultados com alguns de seus responsáveis. Sua metodologia, que acredito ser inovadora no âmbito do Ibram, funcionou notavelmente; ela suscitou um grande entusiasmo e permitiu que diversos projetos tenham sido realizados. Parece-me que tais projetos são mais pertinentes e mais duráveis na medida em

“Acredito que o Brasil é atualmente uma grande nação pioneira no campo da museologia comunitária, que acumulou uma experiência e desenvolveu uma criatividade que são ambas baseadas não em iniciativas públicas vindas da União, estados ou municípios, mas sobretudo de comunidades”.

que são inscritos num contexto já existente, seja o de um museu, de um ecomuseu ou de uma associação sociocultural. Isso porque o caráter temporário da dotação financeira exige considerar os limites de tal apoio. Acredito também que o acompanhamento e a avaliação adotados foram de qualidade.

Participei de duas edições do Fórum Nacional de Museus, organizado pelo Ibram (em Florianópolis e Petrópolis), e apreciei no evento seu caráter informal e a multiplicidade de temas abordados, assim como a metodologia das oficinas, que eu qualificaria como sessões de “autoformação”, tamanho o modo como sua matéria-prima era formada por casos reais e respectiva análise. Já assinalei, mais acima, a ausência lamentável de uma livraria ou de uma espécie de “salão” de publicações museológicas recentes, que poderia abarcar produções multimídia de museus comunitários ou sobre eles.

Sem entrar no mérito da governança ou legislação existente no setor brasileiro de museus e patrimônio, creio que o reconhecimento aos museus comunitários como uma categoria específica é um passo à frente muito significativo! A presença de um representante dos ecomuseus (via ABREMC) no Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus é uma prova de tal reconhecimento, assim como o projeto em curso de realização de um inventário (cadastro) dos museus comunitários, atendendo a determinados critérios.

Para concluir, gostaria de pedir desculpas pelo caráter provavelmente desatualizado de meu conhecimento sobre os museus brasileiros e pelos erros e imprecisões que este artigo contenha. Sou particularmente interessado pelos museus comunitários e conheço mal os museus ditos “tradicionais”, notadamente os museus de arte ou história.

Acredito que o Brasil é atualmente uma grande nação pioneira no campo da museologia comunitária, que acumulou uma experiência e desenvolveu uma criatividade que são ambas baseadas não em iniciativas públicas vindas da União, dos estados ou dos municípios, mas sobretudo

de comunidades locais e pessoas dedicadas a tais comunidades e aos patrimônios de seus territórios. O tema da memória, importante para uma sociedade tão mutável, tão heterogênea, que conheceu uma sucessão de regimes políticos e períodos de desenvolvimento rápido, assim como crises econômicas e sociais, apresenta-se como fio condutor para programas de gestão de patrimônios, tanto públicos quanto de iniciativa individual ou comunitária.

Essa experiência do Brasil deveria, na minha opinião, ser mais e mais bem difundida internacionalmente, para a Europa, a América do Norte, a Ásia e a África. ■

Hugues de Varine é formado em Museologia pela Universidade de Paris e pós-graduado em História e Arqueologia. Foi diretor do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e atuou no Ministério da Cultura da França, nas áreas de desenvolvimento cultural e de avaliação de políticas culturais. Despontou como um dos principais teóricos da chamada “Nova Museologia”, que deu outra dimensão à função social dos museus a partir da Mesa-Redonda de Santiago (1972). Como consultor, já participou de missões de desenvolvimento cultural, social e econômico de comunidades urbanas e rurais da França e da União Europeia, incentivando práticas culturais e de consolidação do desenvolvimento local. Internacionalmente, participou de projetos na Alemanha, na Suécia, no México, no Brasil, no Canadá, em Portugal, na Grécia, na Hungria, na Irlanda e no Reino Unido, entre outros países. Criador do conceito de ecomuseu, Varine é autor de *A cultura dos outros* (1976), *A iniciativa comunitária* (1992), *Cidade, cultura e desenvolvimento* (1995) e *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local* (2002).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Relatório de trabalho de Hugues de Varine. *Dédalo: Revista de Arte e Arqueologia*, ano 2, n. 5, jun. 1967.

SPERB, Angela T.; WERLE, S. M. (coords.). *Na trilha dos lírios: escola e comunidade traçam seu futuro através do passado*. Picada Café: Calabria, 2004.

VARINE, Hugues de. *L'Écomusée, singulier et pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2017.

_____. *O tempo social*. Rio de Janeiro: Eça, 1987.

_____. *O museu comunitário é herético?*. ABREMC, 2005. Disponível em: <http://www.hugues-devarine.eu/textes-inedits/38-2005-o-museu-comunitario-e-heretico-.html>. Acesso em: 5 jun. 2018.

PROJETO HISTORIANDO:

INVENTÁRIOS PARTICIPATIVOS E MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL EM COMUNIDADES INDÍGENAS NO CEARÁ

ALEXANDRE OLIVEIRA GOMES
JOÃO PAULO VIEIRA NETO

Vista da perspectiva do olhar nativo, a história do Ceará é a narrativa da resistência étnica. Contada a partir de seus próprios protagonistas, através de suas organizações, os índios constroem outras versões da história: guerras, migrações, ocultamento, etnogênese, organização social, afirmação étnica. Desse ponto de vista, o museu indígena é um potencial vetor para dar visibilidade às diferenças culturais e terreno fértil para as lutas provindas do processo de construção social da memória.

O silenciamento da versão indígena da história, de suas memórias e tradições, é notável na historiografia oficial brasileira, sobretudo nos museus históricos e etnográficos clássicos, concebidos historicamente como espaços propícios à legitimação dos grupos político-econômicos dominantes. Quando mencionados nesses espaços museológicos, os povos indígenas geralmente são retratados como atores “subalternos”, “coadjuvantes”, “primitivos” ou “exóticos” da nação brasileira.¹ Junto a essa representação estereotipada, construiu-se uma outra imagem, idealizada, encarnada no índio amazônico, que não contempla a realidade étnica do Nordeste, senão para negar a sua existência.

Esse esquecimento dos povos indígenas no espaço museal está intimamente relacionado com sua negação política e com o silêncio que vai predominar acerca de sua presença no Ceará entre fins do século XIX e a década de 1980.² A negação dos indígenas como protagonistas da história é diretamente proporcional à grande quantidade de espaços de memória organizados por famílias vinculadas às oligarquias locais no interior do Ceará,

1. FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta dos museus pelos índios. *Cadernos de sociomuseologia*, Rio de Janeiro, Programa de Estudos dos Povos Indígenas da UERJ, n. 1, 1998 (circulação interna).

2. GOMES, Alexandre Oliveira; VIEIRA NETO, João Paulo. Museus e memória indígena no Ceará: a emergência étnica entre lembranças e esquecimento. In: PALITOT, Estevão Martins (org.). *Na mata do sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará; Imopec; Secult, 2009a, p. 376.

lugares emblemáticos para a compreensão do modo como ocorre a construção de um culto a uma história baseada na apologia do colonizador, seus feitos, datas e heróis,³ culto que dos museus se estende ao espaço público, expressando-se nos monumentos das praças, nos nomes de ruas e nas instituições, perpetuando versões oficiais da história que, nesse caso, se materializam pela associação entre memórias oficiais nacionais e as das “famílias tradicionais” locais e regionais. Muitos desses espaços de memória têm origem na musealização de casarões e coleções de objetos formadas ao longo de várias gerações, pertencentes, muitas vezes, aos descendentes dos colonizadores que participaram da formação social desses lugares inicialmente e, posteriormente, ataram objetos à sua versão da história.

A partir dos anos 1980, com a mobilização política em torno da identidade étnica dos tapeba (Caucaia) e dos tremembé de Almofala (Itarema), inicialmente, e dos pitaguary (Maracanaú) e jenipapo-kanindé (Aquiraz), posteriormente, o Estado brasileiro, através da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), passou a reconhecer a presença indígena no Ceará. A crescente organização étnica no estado, hoje, atinge diversas populações no interior, somando

14 etnônimos em mais de vinte comunidades diferenciadas,⁴ que nos contam outras versões da história.

Esse processo, denominado por estudiosos de “etnogênese” ou “emergência étnica”, abrange “tanto a emergência de novas identidades como a reinvenção de etnias reconhecidas”.⁵ Durante esse processo de mobilização política em torno da identidade étnica, no qual a memória tem um papel essencial, foram formadas algumas coleções de objetos em comunidades indígenas, que musealizaram seus acervos, organizando-os em espaços de memória local.⁶

O presente artigo pretende socializar algumas experiências oriundas do processo de construção de museus indígenas no Ceará, estado localizado na região nordeste do Brasil. Exporemos sucintamente algumas das propostas que nós, coordenadores e integrantes do Projeto Historiando, estamos construindo em conjunto com as organizações dos grupos indígenas locais desde 2007, relacionadas à estruturação de espaços de memória organizados e geridos pelas comunidades indígenas.⁷

Trata-se, portanto, de uma breve sistematização dessa trajetória que nos leva a refletir sobre as

3. BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano Teixeira. Pra que serve um museu histórico. In: _____ (org.). *Como explorar um museu histórico?*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1994, p. 4.

4. PALITOT, Estevão Martins (org.). *Na mata do sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará; Imopec; Secult, 2009, p. 39.

5. OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa; LACED, 2004, p. 20.

6. GOMES, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade nos kanindé do Ceará* (dissertação). UFPE. Recife, 2012; _____. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade no Museu dos Kanindé*. Recife: EDUFPE, 2016. Disponível em: http://www3.ufpe.br/editora/ufpebooks/outros/aqui_indij/. Acesso em: 15 maio 2018.

7. _____. VIEIRA NETO, João Paulo. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Museu do Ceará; Imopec; Secult, 2009b.

“O silenciamento da versão indígena da história, de suas memórias e tradições, é notável na historiografia oficial brasileira e, sobretudo, nos museus históricos e etnográficos clássicos, concebidos historicamente como espaços propícios à legitimação dos grupos político-econômicos dominantes”.

Inventário participativo para a documentação do acervo da Oca da Memória.

relações entre a musealização da cultura material e do patrimônio cultural e os processos de organização étnica. Qual a relação existente entre a cultura material, enquanto vetor de significados sobre o passado coletivo e o presente vivido, e o processo de musealização? Por que determinados objetos são selecionados para compor o acervo de uma “coleção indígena”? Como se relacionam musealização e ação política? Como os indígenas representam suas narrativas, memórias, saberes, mitos e lugares sagrados no processo de musealização do seu patrimônio cultural? Tais perguntas, que não pretendem ser respondidas neste momento, são pontos fundamentais no processo de construção dessa proposta educacional em parceria com os grupos indígenas no Ceará que transita entre a história, a museologia e a antropologia.

Projeto Historiando e museus indígenas no Ceará

Na contramão de uma perspectiva colonialista da história e dos museus foi que surgiu, em meados de 2002, o Projeto Historiando, com o objetivo de fomentar, através de um programa educacional, a discussão sobre a construção social da memória e do patrimônio na ótica dos movimentos e organizações comunitárias, com ênfase na atuação junto aos grupos

João Paulo Vieira. Acervo: Projeto Historiando



populares, sejam eles de bairros, étnicos ou tradicionais.

Entre as experiências do Projeto Historiando entre 2002 e 2018, destacamos as realizadas na cidade de Fortaleza, em parceria com instituições educativas e associações de moradores, como no bairro Jardim das Oliveiras (2003), Parangaba (2003-2007), comunidades dos Cocos (Praia do Futuro, 2008). Também realizamos diversas ações em parceria com comunidades indígenas e tradicionais relacionadas à estruturação de espaços de memória. São os chamados museus indígenas e/ou comunitários, como, por exemplo, Prainha do Canto Verde (Beberibe, 2009), Curral Velho (Acará, 2009), Caetanos de Cima (Itapipoca, 2010) e Batoque (Aquiraz, 2010).

Nas ações realizadas pelo Historiando, busca-se partir da memória local para o conhecimento da história social e do patrimônio cultural por meio do desenvolvimento de procedimentos metodológicos, visando construir o protagonismo de grupos comunitários na identificação, salvaguarda e comunicação de suas referências culturais por meio da elaboração de inventários participativos,⁸ da organização de exposições museológicas colaborativas e da mobilização de diferentes grupos para as demandas do patrimônio.

A partir de 2007 iniciamos uma parceria com os povos indígenas no Ceará. Trabalhamos inicialmente

com o povo tapeba, do município de Caucaia, junto com a Associação das Comunidades Indígenas Tapeba (ACITA), no curso Historiando os Tapeba, no Centro de Produção Cultural Tapeba/Memorial Cacique Perna-de-Pau, junto a um grupo de 15 adolescentes moradoras de três comunidades: Jardim do Amor, Jandaiguaba e Lagoa 2. A atividade teve como objetivo a realização de uma pesquisa histórica coletiva sobre a etnia. Ao final, foi publicado um folheto com alguns resultados da pesquisa e organizaram-se três exposições, na Escola Índio Tapeba (Lagoa 2), no Centro de Produção Cultural e no Museu do Ceará, no Dia Internacional dos Museus, em 18 de maio de 2007.

O grupo de estudantes participante do curso nasceu durante o processo de afirmação étnica do povo tapeba, cujos protagonistas são seus pais, tios, avós, irmãos e eles próprios, na medida em que sua vida – e a da sua comunidade – são a própria luta pela retomada da terra e da cultura. Essa geração é fruto da luta de seu povo e tem seus marcos espaciais e temporais, sua cultura material, seus lugares de memória, sua memória oral, enfim, seus referenciais simbólicos e afetivos intimamente marcados pela trajetória comunitária de retomada da identidade indígena e de suas terras. Percorremos os vários caminhos da memória desse povo, que, como tantos outros, foi forçado a viver décadas de invisibilidade étnica no Ceará. Utilizamos

8. "Inventários participativos são instrumentos de estímulo para que os próprios grupos e comunidades locais possam, em primeira pessoa, assumir os processos de identificação, seleção, registro e difusão das referências culturais mais significativas para suas memórias e histórias sociais. Surgem enquanto expressão e exercício de igualdade entre poderes estabelecidos no seio de um território e metodologia de produção colaborativa de conhecimentos elaborados por diferentes agentes ao longo do processo de patrimonialização e/ou musealização" (VIEIRA NETO, João Paulo. *Inventários participativos do patrimônio cultural: participação social e mobilização comunitária nos processos de musealização dos pontos de memória e iniciativas de museologia social no Brasil*. Relatório final do curso de doutoramento em Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2015, p. 25. Mimeo).

“Esse esquecimento dos povos indígenas no espaço museal está intimamente relacionado com sua negação política e com o silêncio que vai predominar acerca de sua presença no Ceará entre fins do século XIX e a década de 1980”.

metodologias que estimulam a participação, a autonomia e a construção coletiva do conhecimento histórico, realizando uma investigação sobre a história do movimento indígena no Ceará e o processo de reafirmação das identidades étnicas que ocorre a partir da década de 1980, que tem nos tapeba um dos povos iniciadores e estimuladores.

Na trajetória do Projeto Historiando analisamos essa experiência educativa como um ponto de partida para um processo sistemático de reflexão junto ao movimento indígena no Ceará sobre a importância e o papel político da memória e, mais especificamente, as implicações da construção de museus indígenas nos processos de organização, afirmação e reconhecimento étnico. A partir daí, intensificamos as parcerias com outros povos e organizações indígenas, ampliando o foco de atuação principalmente para o interior do estado, realizando cursos, oficinas e exposições em diversas comunidades.

No segundo semestre de 2007 fomos convidados para a pesquisa que resultou na publicação de outro livreto, *Povos indígenas no Ceará: organização, memória e luta*, coordenado pela antropóloga Isabelle Braz Peixoto da Silva (Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará) e editado por ocasião da exposição *Índios: os primeiros brasileiros*, de curadoria do antropólogo João Pacheco de Oliveira (Museu Nacional/UFRJ), sediada no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza. Durante a pesquisa, além da consulta a fontes primárias (manuscritas e impressas) e secundárias (estudos acadêmicos, principalmente), visitamos algumas comunidades indígenas presentes nos municípios de Poranga, Monsenhor Tabosa e Crateús, conhecendo a realidade local e articulando contatos que possibilitaram posteriormente o surgimento da proposta de criação dos museus indígenas.

O livreto contou um pouco da história do movimento indígena no estado a partir de entrevistas orais, bibliografia disponível, documentos, teses, dissertações, artigos, estatísticas, mapas, entre outras fontes. Tal material, que teve uma tiragem de 10 mil exemplares e cuja organização ficou a cargo da antropóloga Isabelle Braz Peixoto da Silva (professora do Departamento de Ciências Sociais da UFC), foi fartamente distribuído durante a abertura da referida exposição e, posteriormente, para todas as



Coleta de objetos para organização das exposições da Oca da Memória.

etnias do estado. As orientações acerca da produção do material foram discutidas coletivamente e,

Por iniciativa do Memorial da Cultura Cearense, constituiu-se um grupo de trabalho que por diversas vezes se reuniu para planejar e organizar adaptações da exposição original e de outras atividades correlatas. Esse grupo foi constituído por várias instituições afeitas ao campo indigenista no Ceará, tais como: ACITA, AMICE, APOINME, Associação Missão Tremembé, CDPDH, COPICE, FIRESO, Grupo de Estudos e Pesquisas Étnicas UECE-UFC, Ministério Público Federal.⁹

Afirmava-se, na introdução do livreto, que as comunidades ali retratadas “constroem os caminhos da memória a partir da compreensão de sua etnicidade, do entendimento dos intensos processos

de opressão e resistência dos quais fazem parte”.¹⁰ Eram apresentadas as 12 comunidades indígenas que estavam organizadas à época no estado do Ceará, identificando-as por município, comunidades, população estimada, número de famílias e situação de terras. No centro do livreto, trazíamos um mapa com os povos indígenas no Ceará. Era o primeiro material produzido no contexto das pesquisas sobre os povos indígenas no estado que compilava essas informações, anteriormente dispersas, e nos anos seguintes passou a ser amplamente utilizado em escolas indígenas, tornando-se uma referência para qualquer pesquisa sobre a temática no estado.

9. SILVA, Isabelle Braz Peixoto da (coord.). *Povos indígenas no Ceará: organização, memória e luta*. Fortaleza: Ribeiro's, 2007, p. 5. Disponível em: https://www.academia.edu/13035017/Povos_Ind%C3%ADgenas_no_Cear%C3%A1_Organiza%C3%A7%C3%A3o_Mem%C3%B3ria_e_Luta. Acesso em: 22 fev. 2018.

10. Ibidem, p.7

Durante a pesquisa para sua elaboração, além da consulta às fontes primárias e secundárias, visitamos comunidades indígenas no sertão sobre as quais não tínhamos, até então, quase nada sistematizado. Já na introdução do livreto, os autores informam que a pesquisa e a escrita foram norteados pela necessidade de obtenção e divulgação de informações mais sistematizadas sobre “como se deu o processo de etnogênese e autoafirmação étnica, a luta atual das etnias e como estão organizadas”.¹¹ Uma expedição ao sertão cearense nos propiciou conhecer distintas realidades étnicas e articular os contatos que possibilitaram, nos anos seguintes, o surgimento de uma proposta coletiva associada aos museus e espaços de memória indígena.

Estabelecida a parceria política e educacional com as organizações indígenas do Ceará, principalmente no que tange à reflexão sobre suas memórias e seu patrimônio cultural, fomos construindo conjuntamente com os povos com os quais íamos atuando a proposta de organização de espaços de memórias criados e geridos pelas próprias comunidades: os museus indígenas.

Sinteticamente, consideramos museus indígenas os espaços de memória construídos no interior de (e por) comunidades cuja identidade étnica indígena é significada através da memória dos/nos objetos que se tornam espaços relacionados com os processos educacionais, de mobilização política e de organização social comunitária. Representam sua “antropologia nativa”,¹² não se constituindo como “um museu sobre os índios, mas dos índios”.¹³ Nesse sentido, organizam a memória indígena em primeira pessoa enquanto espaços de representação que estabelecem olhares para si, dos índios sobre eles próprios, vinculados à sua memória, à sua identidade étnica e ao seu processo de organização e luta política, e nos quais eles apresentam “seus próprios pontos de vista sobre suas culturas”.¹⁴

Entusiasmados com o poder da memória e do patrimônio nos processos de afirmação étnica, assessoramos entre 2007 e 2008 o processo de organização da Oca da Memória, museu indígena dos povos tabajara e kalabaça que vivem no município de Poranga, a 340 quilômetros de Fortaleza. Essa assessoria aconteceu durante um ano e meio, período

11. *Ibidem*, p.8

12. ABREU, Regina. Tal antropologia, qual museu. In: _____; CHAGAS, Mario de Souza (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond; MinC; Iphan; Demu, 2007, p. 139.

13. VIDAL, Lux Boelitz. O museu dos povos indígenas do Oiapoque-Kuahí: gestão do patrimônio cultural pelos povos indígenas do Oiapoque, Amapá. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (orgs.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008, p. 3.

14. CHAGAS, Mario. Museu do Índio: uma instituição singular e um problema universal. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornélia (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, p. 176; GOMES, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade nos kanindé do Ceará* (dissertação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012.



Oficina Pintando História. Projeto Historiando os Tapeba.

“Na contramão de uma perspectiva colonialista da história e dos museus é que surgiu em meados de 2002 o Projeto Historiando”.

no qual coordenamos o processo de formação do acervo museológico, a estruturação física do espaço numa sala da Escola Indígena Jardim das Oliveiras, a elaboração da exposição, a organização do núcleo gestor e as atividades de um núcleo pedagógico.

A formação do acervo da Oca da Memória se deu com o apoio da missionária belga Margaret Malfliet, responsável pela Pastoral Raízes Indígenas, fundamental no apoio à emergência étnica na região na década de 1990. A esses objetos iniciais juntaram-se outros, advindos da organização de grupos de pesquisa, que coletaram peças significativas entre a comunidade a partir de temáticas definidas nas oficinas de inventário participativo. Entre as temáticas trabalhadas na pesquisa destacamos: arqueologia, espiritualidade, organização étnica e saberes e modos de fazer.

Assim, a Oca da Memória conta um pouco da história dos índios do Ceará através de fotografias, objetos, documentos, mapas etc. A construção de um museu indígena organizado e gerido pela própria comunidade, que atue como um espaço educativo diferenciado de mobilização e de afirmação da identidade étnica, constitui importante ferramenta no despertar das novas gerações para a história de seu grupo, ao mesmo tempo em que dialoga com os mais antigos acerca de suas experiências passadas. O processo de afirmação étnica exigiu uma reflexão da comunidade acerca

Fachada da Oca da Memória pintada por um indígena Tabajara.



Paulo Vieira/Acervo Projeto Historiando



João Paulo Vieira. Acervo: Projeto Historiando

Cacique Sotero Kanindé. Primeira sede do Museu Indígena dos Kanindé.

da sua memória social, das lembranças sobre o passado vivido e das formas como se percebem e são percebidos historicamente como grupo diferenciado em Poranga.

A partir desse trabalho, em 2009 fomos convidados para coordenar oficinas de diagnóstico participativo em museus (DPM) junto às comunidades indígenas no Ceará, com o objetivo de realizar um levantamento da situação dos processos de musealização em curso, como parte do projeto *Emergência étnica: índios, negros e quilombolas construindo seus lugares de memória no Ceará*, realizado pelo Instituto da Memória do Povo Cearense (IMOPEC) e pelo Museu do Ceará. Tal seminário foi elaborado na perspectiva de realizar uma consulta aos grupos étnicos acerca da elaboração de políticas públicas

culturais direcionadas para a memória, o patrimônio e os museus. O seminário, uma das fases do projeto, agregou mais de 120 lideranças dos movimentos indígena, negro e quilombola do Ceará nos dias 15, 16 e 17 de maio de 2009.

As oficinas Diagnóstico Participativo em Museus foram realizadas junto a seis grupos indígenas que já possuíam alguma iniciativa relacionada à musealização e salvaguarda do patrimônio cultural. Nas oficinas foram compartilhadas ferramentas metodológicas que possibilitaram aos participantes formularem propostas de reestruturação, criação e autogestão de espaços museológicos em suas comunidades. Foram realizadas entre os grupos que possuíam espaços museológicos – kanindé de Aratuba (Museu Indígena Kanindé), tapeba de Caucaia (Memorial



Abertura do Museu Indígena Jenipapo Kanindé.

“Intensificamos as parcerias com outros povos e organizações indígenas, ampliando o foco de atuação principalmente para o interior do estado, realizando cursos, oficinas e exposições em diversas comunidades”.

Cacique Perna-de-Pau) e tabajara/kalabaça de Poranga (Oca da Memória) – e nas que possuíam espaços comunitários com iniciativas relacionadas ao patrimônio cultural – potiguara/tabajara/gavião de Monsenhor Tabosa, tremembé de Almofala e pitaguary de Monguba. A partir dessas oficinas/visitas técnicas, foram elaborados diagnósticos que visavam nortear as modificações nesses espaços a partir das demandas ditadas durante as atividades e que foram publicados no livro *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*, importante marco no diálogo sobre políticas públicas patrimoniais entre grupos étnicos e o estado.¹⁵

Esse livro traz os resultados dos diagnósticos e as reflexões que os fundamentaram, com o objetivo de orientar as modificações nos espaços visitados de acordo com as demandas e potencialidades apontadas durante as oficinas, além de documentar a construção de uma política cultural voltada para a educação histórica e museológica dos povos indígenas, difundindo a metodologia empregada pelo Projeto Historiando, a fim de inspirar outras iniciativas.

Em 2009-2010, uma importante ação foi iniciada junto ao povo kanindé de Aratuba. A ação foi sistematizada na dissertação de mestrado de Alexandre Gomes, intitulada *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os kanindé-CE*, apresentada em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE e vinculada ao Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE) do Departamento de Antropologia e Museologia (DAM). Esse trabalho teve como objetivo geral analisar a

15. GOMES, Alexandre Oliveira; VIEIRA NETO, João Paulo. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Museu do Ceará; Imopec; Secult, 2009b.

relação entre mobilização étnica e o processo de musealização, juntamente com a historicidade e a construção social dos sentidos e ressignificações dos objetos no museu indígena do povo kanindé. Metodologicamente, foram desenvolvidas ações museológicas como método para a coleta/produção de dados etnográficos, na qual a observação participante foi realizada em meio a uma pesquisa sobre objetos e a organização da documentação museológica das peças, realizada com a contribuição de um grupo de estudantes indígenas entre 11 e 17 anos, atual núcleo pedagógico que vem atuando na ação educativa do Museu dos Kanindé (MK).¹⁶

O MK foi organizado em 1995, no bojo do processo de identificação étnica da comunidade rural do Sítio Fernandes, surgindo antes da Associação Indígena Kanindé de Aratuba (AIKA) (1998) e das primeiras iniciativas de educação diferenciada (1999). Foi uma das primeiras experiências gestadas a partir de um horizonte semântico indígena, pois criado “para contar a história do índio na sociedade”.¹⁷

A pesquisa de campo foi realizada entre março e agosto de 2011 e as atividades do inventário participativo do acervo museológico foram concentradas entre junho e agosto. Como compreender as ressignificações dos objetos sem penetrar na dinâmica de mobilização étnica daquele grupo social como povo kanindé? Segundo o cacique Sotero:

Eu me lembro que meu avô tinha medo de falar na história indígena porque dizia que o branco matava o índio. Minha mãe e meu pai passaram isso para mim. Até agora o meu pai, já com 80 anos, quando eu saía para os encontros lá fora, ele dizia: “Sotero, tu tem cuidado com isso aí porque o povo matava os índios e vocês tão se declarando os índios, aí eles vão matar. Vocês são índios, mas fiquem calados”. Mas ser uma coisa e ficar calado, né... Aí eu fui e pensei: o museu são histórias, aí fui arrumando as primeiras pecinhas. Para mim, o museu são histórias. É só coisa feia, mas é uma coisa da cultura da gente. Eu comecei com estas peças, que era o que a gente trabalhava: o machado, a foice. Aí fui vendo que a caça é uma cultura. O que a gente faz de artesanato também.¹⁸

Em maio de 2011 foi formado um grupo de trabalho de inventário participativo que reuniu estudantes da escola indígena Manoel Francisco dos Santos. Esse GT originou o Núcleo Educativo do Museu dos Kanindé, posteriormente assumido pelo professor Suzenilson Santos, que durante o processo criou uma coordenação pedagógica para o Museu dos Kanindé. Desde então, o grupo formado por estudantes da escola indígena vem passando por um processo contínuo de formação educativa para a autogestão museológica indígena, através da realização de um conjunto integrado de atividades educacionais e de pesquisa com memória, patrimônio cultural e museologia comunitária.

Durante o inventário, nos esforçamos para conciliar os critérios de classificação das peças com os sentidos construídos sobre elas e, com o

16. Entrevista com o cacique Sotero, realizada por Alexandre Oliveira Gomes, em 15 de maio de 2011.

17. Idem.

18. Idem.

“Consideramos museus indígenas os espaços de memória construídos no interior de (e por) comunidades onde a identidade étnica indígena é significada através da memória dos- nos objetos”.

aprofundamento da pesquisa, identificamos e analisamos categorias nativas e narrativas que organizam diferenças operadas na relação entre memórias e objetos. O acervo foi produzido no contexto de mobilização étnica e é enquanto vestígio desse processo político que compreendemos a sua formação, parte fundamental das lutas por reconhecimento, na medida em que construía uma autorrepresentação para o grupo. Alguns focos de ressignificação relacionados ao sentido, ao papel e aos usos da memória social vinculam-se a determinadas categorias nativas e narrativas utilizadas para a constituição de identificações que remetem a uma reinterpretação do passado como construção social da etnicidade. Essas narrativas e categorias nativas organizam sentidos de ser kanindé, o modo como significam a sua etnicidade através de atos, condutas e seu passado, rerepresentando suas lembranças.¹⁹

Analisando os relatos sobre sentidos e ressignificações das “coisas” – modo como nomeiam os objetos –, identificamos três outras categorias relacionadas. Com isso, remetemos a uma classificação do acervo operada a partir da ótica com que os kanindé atribuem sentidos aos objetos, à sua forma de organizá-los e classificá-los. Essas categorias nativas são: coisas dos índios – aquilo que atribuem como pertencente aos índios, seja os do passado ou do presente; coisas dos velhos (ou coisas dos antigos) – aquilo que atribuem aos seus antepassados, parentes, pais, tios, avós e bisavós; e coisas das matas – usada para classificar o que é proveniente, literal e simbolicamente, das matas, da natureza, da floresta. Objetos produzidos a partir de técnicas artesanais (“manuais”), feitos com matérias-primas naturais (escultura em madeira) e também o ato de caçar (os bichos), assim como a Caipora, todos são “coisas das matas”.²⁰

O sentido atribuído ao objeto, como prática social relacionada ao colecionamento e à ressignificação da cultura material, é realizado pelos kanindé no contexto da produção de uma estratégia retórica que textualiza a experiência sobre si, reordenando discursos de poder representacional e estabelecendo contranarrativas. Esse processo de representação em primeira pessoa possibilita analisarmos a organização do MK como uma “escrita etnográfica” que rearticula a noção de “autoridade” modelada por uma concepção moderna de cultura.²¹

19. GOMES, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade nos kanindé do Ceará (dissertação)*. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012; _____. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade no Museu dos Kanindé*. Recife: EDUFPE, 2016. Disponível em: http://www3.ufpe.br/editora/ufpebooks/outros/aqui_indi/. Acesso em: 15 maio 2018.

20. *Ibidem*, pp. 98-120.

21. CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009; GOMES, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade nos kanindé do Ceará (dissertação)*. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012; _____. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade no Museu dos Kanindé*. Recife: EDUFPE, 2016. Disponível em: http://www3.ufpe.br/editora/ufpebooks/outros/aqui_indi/. Acesso em: 15 maio 2018.



Pajé João Alves na abertura do Museu Indígena Jenipapo Kanindé.

Em abril de 2010 foram realizadas, a convite da Associação de Amigos do Museu Sacro São José de Ribamar de Aquiraz (AAMA) e do Museu do Ceará, a pesquisa e a concepção da exposição *De Cabeludos da Encantada a índios Jenipapo-Kanindé: cultura, memória e organização étnica no Ceará contemporâneo*, por ocasião da realização de um seminário homônimo, organizado por conta do Dia do Índio em 2010. Esse seminário teve por objetivo realizar uma programação cultural direcionada para a ampliação do debate sobre a presença indígena em Aquiraz composta por cursos, palestras, oficinas e mesas-redondas que ocorreram prioritariamente na sede do município, nas instalações do anexo do museu e em auditórios da prefeitura municipal.

Essa ação foi realizada a partir de uma parceria

entre o Projeto Historiando e os jenipapo-kanindé. A exposição foi montada no anexo do Museu Sacro, ficando em cartaz entre abril e junho de 2010. Dividida em três módulos relacionados (memória, história e organização étnica), mostrou um pouco da memória indígena no Ceará, no passado e no presente, a partir da trajetória dos “Cabeludos da Encantada”, enfatizando a diversidade cultural e o processo de organização e luta política desse grupo étnico. Através de objetos, fotografias e documentos, foi contado um pouco da história dos jenipapo-kanindé no contexto dos processos de emergência étnica desencadeados no Ceará.

Essa ação inicial desencadeou um processo de articulação para a construção do Museu Indígena Jenipapo-Kanindé (MIJK), a partir de uma coleta

“O processo de afirmação étnica exigiu uma reflexão da comunidade acerca da sua memória social, das lembranças sobre o passado vivido e das formas como se percebem e são percebidos historicamente como grupo diferenciado em Poranga”.

inicial de objetos, e a concepção dessa exposição no espaço urbano de Aquiraz, efetivada com intensa participação da comunidade em todo o processo de sua constituição.

A outra articulação importante para a constituição do MIJK teve início com a parceria do Projeto Historiando com a Rede Tucum (Rede Cearense de Turismo Comunitário) para a realização de inventários participativos do patrimônio cultural em comunidades litorâneas no Ceará, na intenção de construir espaços de memória local e a partir de processos de musealização comunitária.

Assim, em julho de 2010 iniciou-se o curso Historiando os Jenipapo-Kanindé, com o objetivo de realizar uma pesquisa histórica coletiva e um inventário participativo do patrimônio cultural local, desenvolver uma campanha de coleta de objetos para a formação do acervo do museu e estruturar minimamente um espaço físico que pudesse abrigar a exposição resultante das ações mencionadas. Era o nascedouro do que veio a se chamar Museu Indígena Jenipapo-Kanindé.

Participou da formação, bem como atuou posteriormente como pesquisador do projeto, um grupo bastante diverso, composto de professores, lideranças e jovens da Aldeia Lagoa Encantada. O objetivo da formação/ação educativa era desenvolver nos participantes habilidades que lhes proporcionassem desenvolver pesquisas e inventariar histórias e bens culturais presentes em sua comunidade a partir da aplicação de uma série de metodologias direcionadas para identificação, registro, salvaguarda e apropriação das referências culturais locais.

Dentre essas oficinas educativas destacamos a de oralidade, na qual se mapearam e entrevistaram os guardiões da memória local; a dos objetos, que propiciou a formação e a identificação de acervos; e a dos lugares de memória, que realizou um levantamento da memória presente em importantes locais para a história local. A partir das ações de formação, foram definidos coletivamente os temas e as categorias a serem aprofundados na pesquisa: saberes e modos de fazer, lugares de memória, manifestações culturais, histórias e lendas, patrimônio natural e guardiões da memória. Posteriormente, foram formados os grupos de pesquisa temáticos e a turma foi dividida para realizar atividades direcionadas para os temas escolhidos.



Pintura corporal de Benício Pitaguary durante o II Fórum de Museus Indígenas do Ceará. Terra Indígena Lagoa Encantada.

No caso específico dessa pesquisa, os procedimentos metodológicos envolveram diversos recortes da história e memória local, desde a escolha dos sujeitos até a coleta dos depoimentos, por meio de entrevistas semiestruturadas, com apoio em roteiros organizados coletivamente entre os participantes da ação. Esses roteiros revestiram-se da dupla função de sintetizar as questões até então levantadas na pesquisa pelos grupos de trabalho e, ao mesmo tempo, orientar suas atividades subsequentes de elaboração de uma exposição museológica e confecção de material didático.

O inventário participativo resultou na elaboração de um material didático sobre a história, a memória e o patrimônio cultural, bem como na montagem de uma exposição e na criação de um espaço físico para sediar o Museu Indígena Jenipapo-Kanindé. Todo o processo de organização da exposição e do museu ocorreu de modo colaborativo, a partir da reunião de esforços dos participantes do curso e dos assessores da pesquisa. A exposição ficou dividida em quatro módulos temáticos que refletem sobre o processo

de organização étnica e o patrimônio cultural local. Atualmente, os jovens que compõem o núcleo educativo do Museu Indígena Jenipapo-Kanindé dão continuidade às pesquisas e, juntamente com outras lideranças indígenas, realizam diversas atividades culturais e de turismo de base comunitária na aldeia.

Em 2010, a discussão sobre a apropriação dos museus pelos indígenas ganhou ainda mais fôlego durante a XV Assembleia Estadual dos Povos Indígenas do Ceará, realizada entre 26 e 30 de janeiro no território Anacé, na Aldeia Matões, município de Caucaia (CE). Na ocasião, além do lançamento e da distribuição do livro *Museu e memória indígena no Ceará* para todos os representantes das 14 etnias presentes, a discussão sobre os museus indígenas integrou uma das mesas principais da assembleia, ao lado de outras bandeiras históricas do movimento, como terra, saúde e educação diferenciada. O documento final do encontro registrou a preocupação e a demanda pela criação de museus nas aldeias que ainda não os possuíam. Desde então, um intenso processo de musealização de base comunitária vêm ocorrendo em diversas aldeias. Ao longo da década de 2010 o Ceará passou a ser o estado com o maior número de museus indígenas no Brasil.

“Essas narrativas e categorias nativas organizam sentidos de ser kanindé, o modo como significam a sua etnicidade através de atos, condutas e, no passado, rerepresentando suas lembranças”.

Mesa de Caciques e Pajés durante o II Fórum de Museus Indígenas do Ceará. Terra Indígena Lagoa Encantada.



Acervo: Rede Indígena de Memória e Museologia Social

“O inventário participativo resultou na elaboração de um material didático sobre história, memória e patrimônio cultural, bem como na montagem de uma exposição e a criação de um espaço físico para sediar o Museu Indígena Jenipapo-Kanindé”.

Tal constatação fica evidente, por exemplo, nas experiências resultantes de processos de musealização ocorridos no município de Monsenhor Tabosa, no sertão central do Ceará. Lá, depois das oficinas de sensibilização e diagnóstico participativo realizadas pelo Projeto Historiando, os povos indígenas da região iniciaram processos autogestionários de musealização que resultaram na organização de diversos acervos e museus indígenas. Atualmente, temos notícias do Museu Cabaça de Colo, do povo potiguara; do Museu Indígena Casa do João de Barro, do povo gavião, na aldeia Boa Vista; do Museu Indígena Maria Firmino de Melo, do povo potiguara da aldeia Tourão; do Museu Potigatapuia, dos povos potiguara, gavião, tabajara e tubiba tapuia, na Aldeia Mundo Novo; do Museu Potyguara, do povo potiguara da Aldeia Jucás; do Museu Indígena Sebastiana Rodrigues de Pinho, dos povos potiguara, gavião, tabajara e tubiba tapuia, na sede do município de Monsenhor Tabosa.

Outro processo iniciado a partir da mobilização proporcionada pelas oficinas de diagnóstico museológico participativo (2009) realizadas pelo Projeto Historiando foi a articulação do povo pitaguary para a criação de um museu indígena no seu território, localizado tradicionalmente no sopé da serra da Monguba, entre os municípios cearenses de Maracanaú e Pacatuba. Distanto aproximadamente 26 quilômetros de Fortaleza, a terra indígena (TI) está situada na região metropolitana da capital, tendo

em seus arredores uma área caracterizada pela concentração de indústrias, empresas de mineração e crescente especulação imobiliária.

Desde 2011 o povo pitaguary retomou uma pequena área, que é reivindicada como parte do território tradicional, onde antes funcionava uma pedreira que causou grande degradação ambiental. A ação de retomada se deu justamente para evitar a reativação das destruições causadas pela referida pedreira. Em 2013 os pitaguary receberam uma ordem de reintegração de posse que, somente após muita luta e resistência, foi anulada. Nessa área de retomada foi planejada a instalação do Museu Indígena Pitaguary como estratégia de visibilidade e proteção do ecossistema e das referências culturais locais.

Para garantir a reforma da antiga edificação que servia de escritório administrativo da pedreira e que, com a retomada, se tornou a sede do museu indígena, bem como garantir a aquisição de uma infraestrutura física adequada (mobiliário, estantes, expositores, sinalização etc.), o povo pitaguary realizou uma campanha de financiamento colaborativo na internet. Para a formação do acervo, iniciou uma campanha de coleta de objetos e um inventário participativo com lideranças, jovens e professores indígenas das aldeias Monguba, Horto, Santo Antônio e Olho D'Água, buscando garantir a participação da população local em todas as etapas do processo de musealização do território indígena.

As oficinas de inventário participativo foram ministradas por membros do Projeto Historiando, em parceria com a Associação para o Desenvolvimento Local Coproduzido (Adelco). Durante o processo foi produzido um mapa afetivo, com os lugares considerados

“Ao longo da década de 2010, o Ceará passou a ser o estado com o maior número de museus indígenas no Brasil”.

sagrados e/ou de grande significado para as práticas sociais e a memória coletiva dos pitaguary, foram formados grupos de pesquisa com representantes indígenas das quatro aldeias para realização de entrevistas, documentação escrita, desenhos, registros fotográficos e audiovisuais dos lugares selecionados nessa primeira fase do trabalho e todo o acervo produzido durante o processo de realização do inventário participativo colaborou para auxiliar o processo de construção de parte da exposição e das trilhas ecológicas do Museu Indígena Pitaguary.

Além desses museus, que realizam ações permanentes com o território, o patrimônio e a população local, existem ainda articulações comunitárias visando à criação de museus indígenas entre os tremembé de Almofala (Itarema), os kariri (Crateús) e os anacé (Caucaia).

A forte articulação regional dos museus indígenas no Ceará gerou grande visibilidade e potencial de expansão nacional. Hoje o Ceará é o estado brasileiro no qual as iniciativas museológicas protagonizadas pelos povos indígenas mais têm se destacado, impulsionando a organização do campo e possuindo um importante papel na criação e consolidação da Rede Indígena de Memória e Museologia Social no Brasil, criada em 2014 por meio de um processo de mobilização e articulação em rede, de caráter

“Hoje o Ceará é o estado Brasileiro no qual as iniciativas museológicas protagonizadas pelos povos indígenas mais têm se destacado, impulsionando a organização do campo e possuindo um importante papel na criação e consolidação da Rede Indígena de Memória e Museologia Social no Brasil”.

descentralizado, que evidencia o protagonismo dos povos indígenas envolvidos na luta pelo reconhecimento e pela preservação de suas especificidades culturais.

Nos últimos anos foram realizados muitos encontros e eventos, dos quais destacamos, por seu caráter formativo e político, os cursos de formação de gestores de museus indígenas no Ceará. O I Encontro de Gestores de Museus Indígenas ocorreu em outubro de 2011, promovido pelos povos kanindé, tapeba, pitaguary e jenipapo-kanindé, em parceria com o Projeto Historiando e o Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos (CDPDH) da Arquidiocese de Fortaleza. Em dezembro de 2012 foi realizado o II Encontro de Formação de Gestores de Museus Indígenas do Ceará nas dependências do Museu Indígena Jenipapo-Kanindé, com os coordenadores dos museus dos povos jenipapo-kanindé, kanindé e pitaguary, além de outros membros da Rede Cearense de Museus Comunitários. Esse encontro contou com a presença do consultor francês Hugues de Varine, que estava publicando seu livro *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local* em Fortaleza. O III Encontro aconteceu paralelamente ao I Fórum de Museus Indígenas do Brasil, em maio de 2015, no Museu dos Kanindé, em parceria com o Projeto Historiando, a Associação para o Desenvolvimento Local Coproduzido (Adelco) e o Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos (CDPDH) da Arquidiocese de Fortaleza. O II Fórum de Museus Indígenas do Ceará foi realizado na terra indígena Lagoa da Encantada, do povo indígena jenipapo-kanindé, no município de Aquiraz (CE), entre 9 e 11 de dezembro de 2016. O IV Encontro de Formação de Gestores de Museus Indígenas do Ceará ocorreu em Itarema entre 14 e 16 de julho de 2017, na aldeia da Praia (Almofala), do povo tremembé, que também está em processo de organização de um espaço museológico há alguns anos. O IV Encontro foi realizado pela Rede Indígena de Memória e Museologia, em parceria com o Projeto Historiando e com apoio da Associação para o Desenvolvimento Local Coproduzido (Adelco), e contou com a assessoria do poeta, museólogo e militante da museologia social Mario de Souza Chagas.

Os encontros de formação são momentos estratégicos na construção de uma agenda de trabalho em comum, nos quais os representantes



Toré de abertura do I Encontro Nacional de Museus Indígenas. Aldeia Fernandes, Aratuba –CE.

e participantes dos processos museológicos indígenas compartilham experiências e metodologias, amadurecendo um conhecimento mútuo que possibilita a identificação de demandas e problemas em comum, assim como a união em torno de suas resoluções. Além disso, esses encontros são fóruns políticos de articulação dos museus com os movimentos indígenas. No Ceará, a surpreendente capacidade de mobilização dos museus indígenas já torna a representação estadual da Rede Indígena de Memória e Museologia Social uma das principais instâncias entre as organizações indígenas no estado, tendo já um amplo reconhecimento na sociedade. Com discussões variadas e pautando todos os debates a partir da dimensão da espiritualidade, esses encontros são oportunidades de múltiplas trocas, seja na articulação do movimento dos museus indígenas, seja no planejamento de ações colaborativas ou no debate sobre as melhores estratégias para pautar as demandas políticas indígenas no estado. O último encontro, realizado em dezembro de

“Os índios no Ceará descobriram o poder dos objetos e patrimônios culturais na construção da sua memória e etnicidade”.

2016 na aldeia Lagoa da Encantada, reuniu mais de trezentas pessoas, incluindo uma comitiva do povo kapinawá, do estado de Pernambuco.

Essas organizações indígenas vêm realizando um trabalho permanente com memória, patrimônio e educação intercultural que apresenta enorme vitalidade e diversidade. Além do desenvolvimento local e do fortalecimento dos processos que envolvem a parceria entre museus e escolas, o diálogo propositivo com o estado tem avançado na direção da criação de um Plano Setorial para Culturas Indígenas no âmbito da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, bem como a criação de um Comitê Gestor de Políticas Culturais Indígenas no estado com a participação de todos os povos indígenas e instituições indigenistas.

Considerações finais

As reflexões oriundas da realização de um processo contínuo de educação histórica e museológica junto às comunidades indígenas do Ceará nos faz atentar para as possibilidades de percepção do aprendizado através da cultura material, pois, conforme afirma Régis Lopes Ramos, “se aprendemos a ler palavras, é preciso exercitar o ato de ler objetos, de observar a

22. RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto. O museu no ensino de história*. Chapecó: Argos, 2004, p. 21.

história que há na materialidade das coisas”.²²

Os índios no Ceará descobriram o poder dos objetos e patrimônios culturais na construção da sua memória e etnicidade. Há um longo caminho pela frente, mas os primeiros passos já foram dados. Consideramos os museus indígenas espaços educativos que constroem “práticas museológicas comunitárias, populares e não convencionais”, que implicam “novas relações com os públicos, com os objetos, com os espaços públicos e com os tempos”.²³

Assim como os povos indígenas do Uaçá (Oiapoque), os povos indígenas do Ceará só poderão “construir sua etnomuseologia” – coerente com sua visão de mundo – logo que possuírem os “suportes materiais do seu próprio museu”.²⁴ Conforme Priscila Faulhaber, se referindo ao Museu Maguta, dos índios tikuna de Benjamim Constant (AM),

Parte-se aqui da perspectiva de interpretação do patrimônio cultural em termos de uma dinâmica identitária, não para buscar uma originalidade perdida ou para resgatar uma propriedade usurpada, mas para operacionalizar o conceito de tradução cultural em termos das possibilidades de atualização do conhecimento acumulado.²⁵

A política cultural estadual e federal deve garantir a autonomia e a gestão dos povos indígenas sobre seus próprios museus, de modo que os núcleos gestores e educativos desses espaços sejam compostos pelos próprios índios e suas organizações. Para isso, indígenas devem obter uma formação adequada em níveis técnico e superior. Se geridos adequadamente, esses museus podem estabelecer interessantes parcerias com as escolas indígenas e a rede convencional de ensino para a implementação da Lei n. 11.645, que torna obrigatória a temática indígena em todos os níveis de educação escolar.

Conforme assertiva de James Clifford acerca das parcerias entre o “pessoal branco” da Universidade da Columbia Britânica e os museus indígenas do Canadá, é necessário passar de uma “museologia colonial” para uma “museologia cooperativa”, que passa necessariamente por uma “autonomia administrativa dos diretores de museus diante da forte pressão política intervencionista” e “pressupõe compartilhar, de fato, o controle administrativo e as decisões sobre o museu, não se limitando a atribuir aos

23. CHAGAS, Mario. Museu do Índio: uma instituição singular e um problema universal. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornélia (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

24. CASTRO, Esther de; VIDAL, Lux Boelitz. O museu dos povos indígenas do Oiapoque: um lugar de produção, conservação e divulgação da cultura. In: SILVA, Aracy Lopes; FERREIRA, Mariana Kawall Leal (orgs.). *Práticas pedagógicas na escola indígena*. São Paulo: Global, 2001, p. 270. (Série Antropologia e Educação).

25. FAULHABER, Priscila. Traduções Maguta: pensamento ticuna e patrimônio cultural. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornélia (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, p. 146.

26. CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, pp. 267-8.

índios um papel meramente consultivo”.²⁶ Conforme Hugues de Varine, “o desenvolvimento local ‘sustentável’, enquanto processo dinâmico de transformação da sociedade e do meio, assenta em grande parte na participação ativa e criativa das comunidades locais”.²⁷

Além das experiências descritas neste artigo, existem outras diversas experiências interessantes no que diz respeito a esse protagonismo indígena na gestão do patrimônio cultural e dos museus, como o Kuahí – Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque, o Museu Maguta dos ticuna, os museus indígenas no noroeste da América do Norte (Museu e Centro Cultural Kwagiulth e o Centro Cultural de U’mista), a rede de museus indígenas mexicanos etc. Interessantes iniciativas aproximam os indígenas dos estudos sobre os acervos etnográficos. Um curador indígena karipuna, no Museu Goeldi, em Belém do Pará, fez estudos sobre as coleções do rio Oiapoque, cujo acervo “wayana-apalai foi analisado por Pedro van Velthen com o auxílio de membros desse grupo indígena”.²⁸

No Ceará, as comunidades iniciaram suas articulações para exigir do poder público apoio para o fortalecimento, a reestruturação e a manutenção dos museus e centros culturais já existentes em seus territórios. Reivindicam a implementação de unidades museológicas nas comunidades que ainda não as possuem, em parceria com as organizações indígenas e indigenistas. Não basta, entretanto, criar

“Nessa luta política, a memória, o patrimônio cultural e as tradições vêm sendo constantemente acessadas por essas comunidades no processo de construção de suas diferenças e em busca da conquista de seus direitos, principalmente a demarcação de suas terras”.

os museus indígenas, devem-se garantir as condições para assegurar a capacitação técnica de seus núcleos gestores e a manutenção de sua estrutura para seu funcionamento satisfatório.

Além de apresentar um quadro atual da organização dos museus indígenas no Ceará, este artigo pretendeu situar a sua construção no interior do processo de mobilização étnica e luta política que vem sendo travado nos últimos trinta anos pelos grupos indígenas locais. Nessa luta política, a memória, o patrimônio cultural e as tradições vêm sendo constantemente acessadas por essas comunidades no processo de construção de suas diferenças e em busca da conquista de seus direitos, principalmente a demarcação de suas terras. Há apenas uma terra indígena demarcada e homologada no Ceará: a dos tremembé de Córrego João Pereira (municípios de Itarema e Acaraú).

27. VARINE, Hugues de. Patrimônio e educação popular. *O direito de aprender*. Disponível em: www.direitodeaprender.com.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=194&Itemid=30. Acesso em: 7 jul. 2009.

28. RIBEIRO, Berta G.; VAN VELTHEN, Lúcia H. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 109.

“Os museus, por sua vez, constituem-se em elementos de afirmação dessa etnicidade e locus educativo por excelência, por serem espaços formativos e interativos para as diversas gerações”.

Essa proposta, política e teórica, se constrói com o objetivo de possibilitar a escrita da história no espaço museológico pelas próprias comunidades indígenas. “Os historiadores também têm um papel a desempenhar no processo de resistência”, pois acreditamos que “visões concorrentes do passado às vezes refletem conflitos sociais mais profundos”.²⁹ Se a história do Ceará permaneceu durante tanto tempo como uma apologia da ação do colonizador, hoje nos perguntamos: “quem quer que lembre o que e por quê? De quem é a versão registrada ou preservada?”.³⁰

“Vou fazer-lhes conhecer as palavras de meus irmãos, aqueles que chamam ‘índios’. Não sei se é por ignorância, por desprezo, ou para dar um nome às coisas, mas para muita gente somos apenas uma coisa”.³¹ Essas palavras, de Txibae Eworo, bororo de Meruri, no Mato Grosso, constroem uma representação “sobre” o olhar do outro e nos põem a escutar a versão indígena da história. Os museus fazem-nos conhecer as suas palavras, daqueles a quem chamam “índios”, que se expressam através de uma política e poética dos objetos, nesses espaços que, “sob outros aspectos cruciais, não são absolutamente museus, e sim prolongamentos das tradições indígenas de contar histórias, de colecionar objetos e de representá-los visualmente”.³²

A luta dos grupos indígenas contemporâneos traz em seu bojo a construção das representações sobre si e seu processo de organização. A memória, nesse sentido, é fundamental, junto à escrita da sua história. Os museus, por sua vez, constituem-se em elementos de afirmação dessa etnicidade e locus educativo por excelência, por serem espaços formativos e interativos para as diversas gerações, lugar que potencializa o poder da memória. Os indígenas, através dos museus, escrevem novos capítulos da nossa história, da ótica dos que, após séculos de resistência ao projeto colonial, subvertem os museus, uma criação ocidental, para fazer sua própria apresentação. ■

29. BURKE, Peter. *Variiedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 88.

30. *Ibidem*, p.84.

31. ATHIAS, Renato. *A noção de identidade étnica na antropologia brasileira*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007, p. 15.

32. CLIFFORD, James. *Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste dos Estados Unidos*. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, pp. 259.

Alexandre Oliveira Gomes é historiador, mestre e doutorando em Antropologia (UFPE), coordenador do Projeto Historiando, integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE-UFPE) e assessor da Rede Indígena de Memória e Museologia Social. Contato: amanayparangaba@yahoo.com.br.

João Paulo Vieira Neto é historiador e mestre em Preservação do Patrimônio Cultural. Atualmente é assessor da Rede Indígena de Memória e Museologia Social e do Instituto Cobra Azul de Arqueologia e Patrimônio (ICA) e coordenador da Rede Cearense de Museus Comunitários e do Projeto Historiando. Contato: joaopaulo.historiando@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Tal antropologia, qual museu. In: _____; CHAGAS, Mario de Souza (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond; MinC; Iphan; Demu, 2007.

ATHIAS, Renato. *A noção de identidade étnica na antropologia brasileira*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

BARRETO FILHO, Henyo. *Tapebas, tapebanos e pernas-de-pau de Caucaia, Ceará. Da etnogênese como processo social e luta simbólica* (dissertação). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ. Rio de Janeiro, 1993.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne; BARTH, Fredrik. *Teorias da etnicidade seguido de grupos étnicos e suas fronteiras*. São Paulo: UNESP, 1998.

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano Teixeira. Pra que serve um museu histórico. In: _____. (org.). *Como explorar um museu histórico?*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1994.

BURKE, Peter. *Variadas de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CASTRO, Esther de; VIDAL, Lux Boelitz. O museu dos povos indígenas do Oiapoque: um lugar de produção, conservação e divulgação da cultura. In: SILVA, Aracy Lopes; FERREIRA, Mariana Kawall Leal (orgs.). *Práticas pedagógicas na escola indígena*. São Paulo: Global, 2001, pp. 269-86. (Série Antropologia e Educação).

CHAGAS, Mario. Museu do Índio: uma instituição singular e um problema universal. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornélia (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, pp. 175-98.

CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, pp. 254-302.

_____. A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX (org. José Reginaldo dos Santos Gonçalves). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

FAULHABER, Priscila. Traduções Maguta: pensamento ticuna e patrimônio cultural. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornélia (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, pp. 145-56.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta dos museus pelos índios. *Cadernos de sociomuseologia*, Rio de Janeiro, Programa de Estudos dos Povos Indígenas da UERJ, n. 1, 1998, pp. 5-29 (circulação interna).

GOMES, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade nos kanindé do Ceará* (dissertação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

_____. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade no Museu dos Kanindé*. Recife: EDUFPE, 2016. Disponível em: http://www3.ufpe.br/editora/ufpebooks/outros/aqui_indi. Acesso em: 15 maio 2018.

_____; VIEIRA NETO, João Paulo. Museus e memória indígena no Ceará: a emergência étnica entre lembranças e esquecimento. In: PALITOT, Estevão Martins (org.). *Na mata do sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará; Imopec; Secult, 2009a.

_____. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Museu do Ceará; Imopec; Secult, 2009b.

OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa; LACED, 2004.

_____. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: _____. (org.). *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa; LACED, 2004, pp. 13-38.

PALITOT, Estevão Martins (org.). *Na mata do sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará; Imopec; Secult, 2009.

PINHEIRO, Joceny de Deus. *Arte de contar, exercício de rememorar: as narrativas dos índios pitaguary (dissertação)*. Fortaleza: PPG-Sociologia/UFC, 2002.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, pp. 3-15.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia; MARIZ, Marlene Silva; DANTAS, Beatriz Góis (orgs.). *Documentos para a história indígena no Nordeste. Ceará, Rio Grande do Norte e Sergipe*. São Paulo: NHII-USP; FAPESP, 1994.

PUNTONI, Pedro. *A guerra dos bárbaros. Povos indígenas e a colonização do sertão nordeste do Brasil, 1650-1720*. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp, 2002.

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

RIBEIRO, Berta G; VAN VELTHEN, Lúcia H. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 103-112.

SILVA, Isabelle Braz Peixoto da (coord.). *Povos indígenas no Ceará: organização, memória e luta*, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/13035017/Povos_Ind%C3%ADgenas_no_Cear%C3%A1_Organiza%C3%A7%C3%A3o_Mem%C3%B3ria_e_Luta. Acesso em: 22 fev. 2018.

VARINE, Hugues de. Patrimônio e educação popular. *O direito de aprender*. http://www.direitodeaprender.com.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=194&Itemid=30. Acesso em: 7 jul. 2009.

VIDAL, Lux Boelitz. O museu dos povos indígenas do Oiapoque-Kuahí: gestão do patrimônio cultural pelos povos indígenas do Oiapoque, Amapá. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (orgs.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.

VIEIRA NETO, João Paulo. *Inventários participativos do patrimônio cultural: participação social e mobilização comunitária nos processos de musealização dos pontos de memória e iniciativas de museologia social no Brasil*. Relatório final do curso de doutoramento em Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2015. Mimeo.

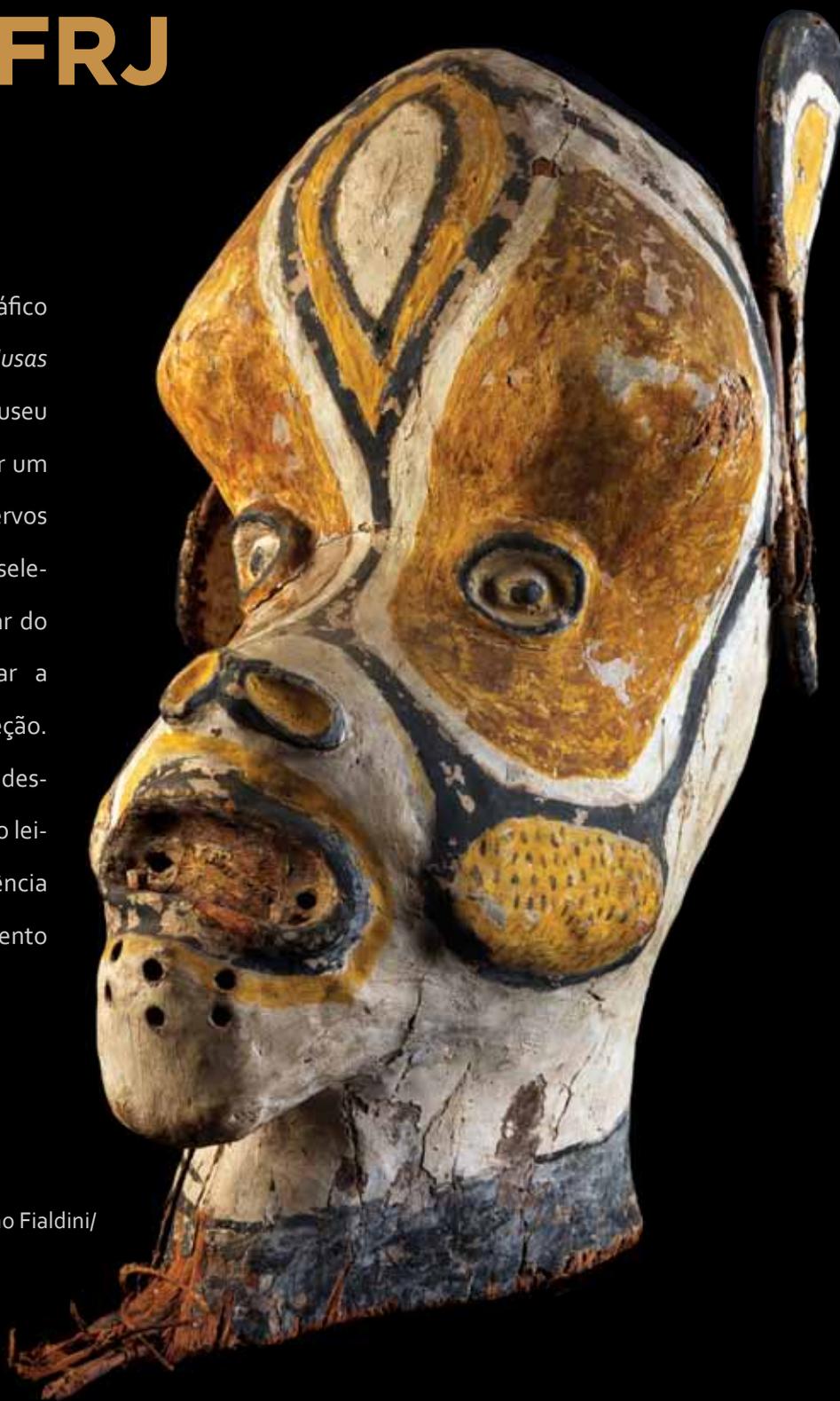
_____; PEREIRA, Eliete. Povos indígenas no Brasil, museus e memória: questões emergentes. Dossiê: Memória, Cidade e Museu: entre silêncios e mobilizações. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação, SESC*, n. 5, 2017.

Museu Nacional da UFRJ

A Seção Ensaio Fotográfico traz nesta edição de *Musas* uma seleção de fotos do Museu Nacional procurando apresentar um breve olhar sobre espaços e acervos que compõem o museu. Uma seleção que não visa esgotar o olhar do visitante, mas sugerir, motivar a construção de sua própria seleção. No museu há muito a ser visto e descoberto. *Musas* convida o público leitor a ir fazer sua própria experiência de descobertas e maravilhamento com o Museu Nacional da UFRJ.

Máscara tikuna.

Créditos: Rômulo Fialdini e Valentino Fialdini/
Museu Nacional-UFRJ.





Sarcófago.

Créditos: Everaldo Carneiro/Fórum-UFRJ.



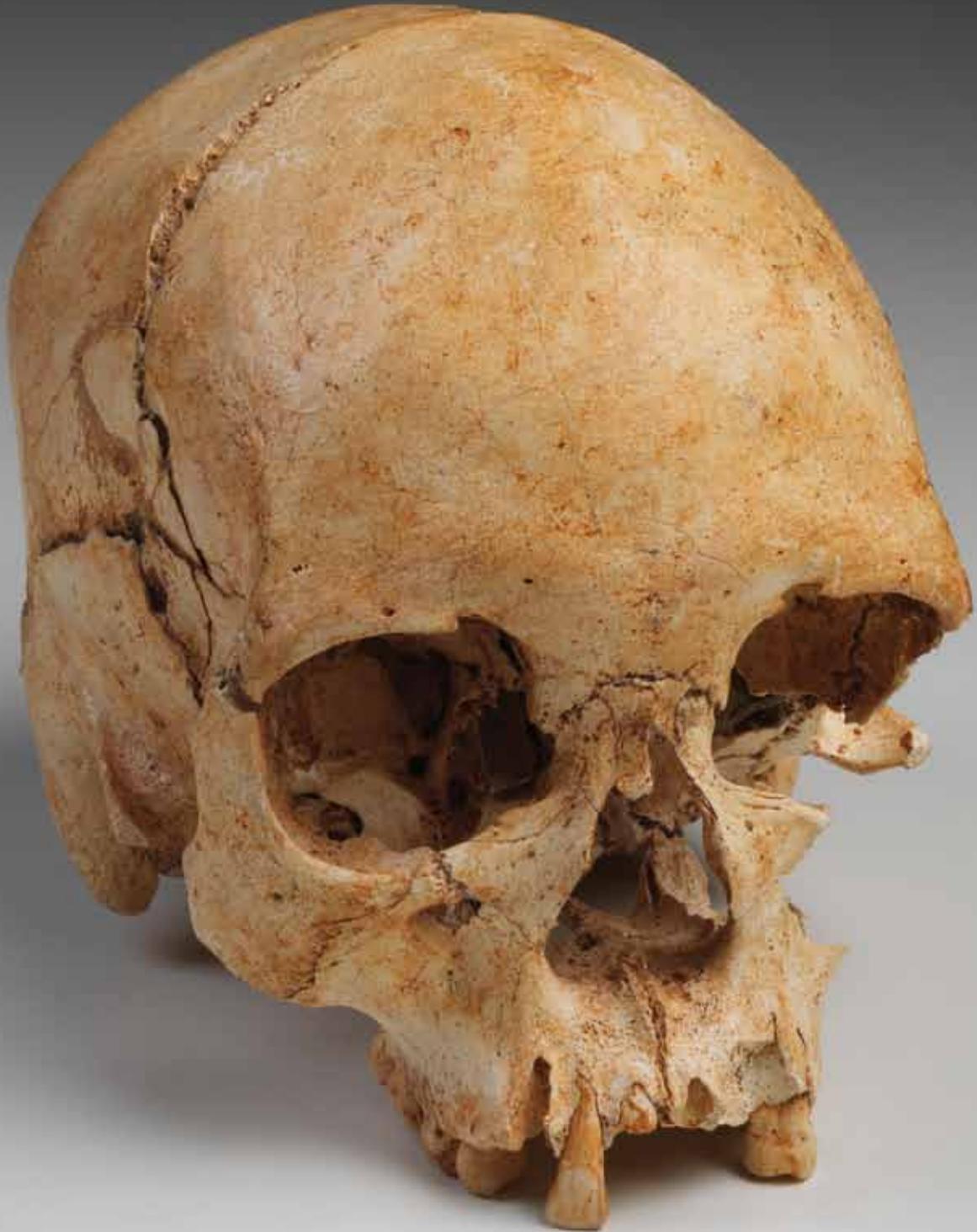
Gato mumificado, séc. I a.C.

Créditos: Rômulo Fialdini e Valentino Fialdini/Museu Nacional-UFRJ.



Maxakalisaurus topai (dinossauro – réplica).

Créditos: Rômulo Fialdini e Valentino Fialdini/Museu Nacional-UFRJ.



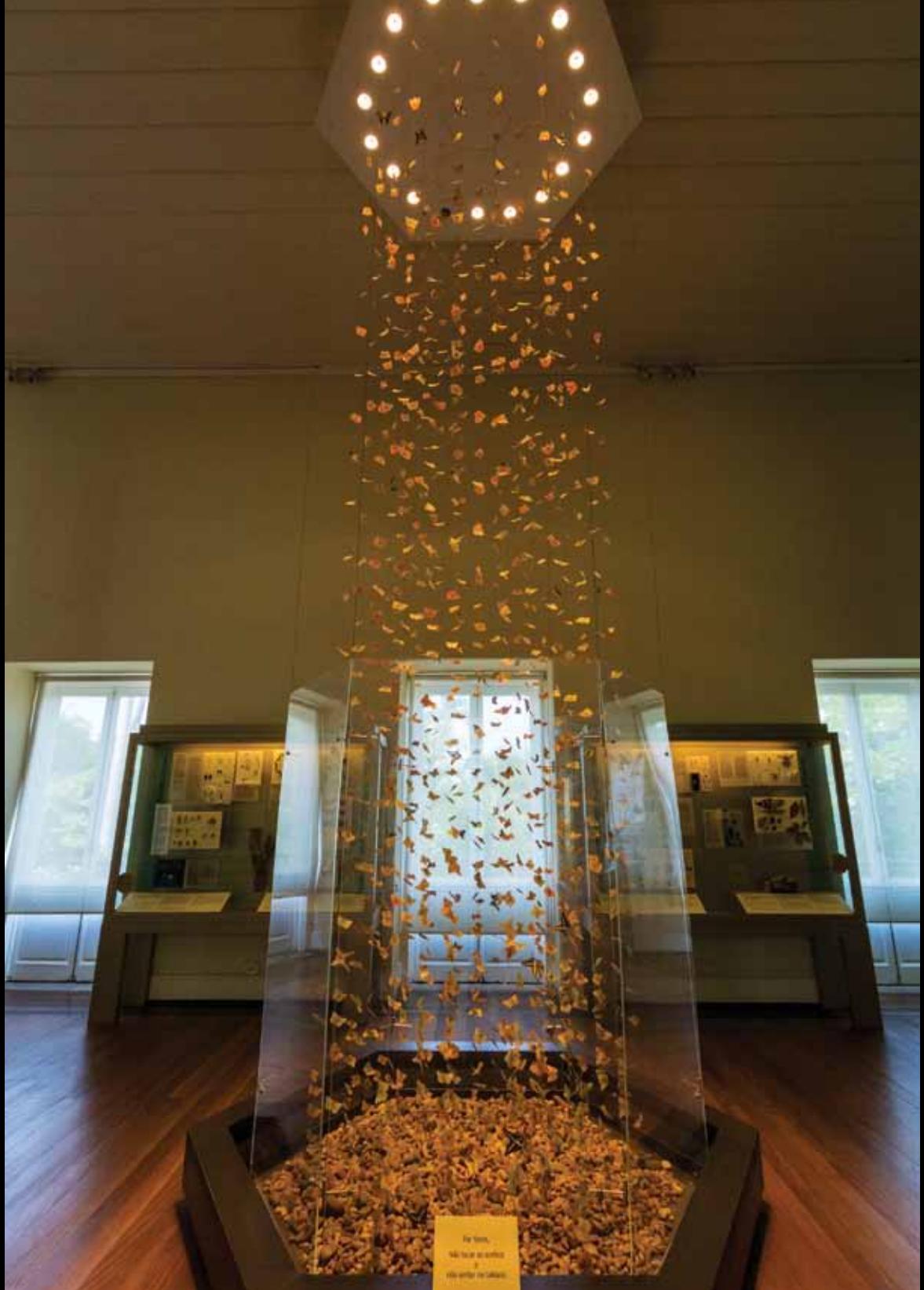
Crânio do esqueleto mais antigo descoberto das Américas,
popularmente conhecido como Luzia.

Créditos: Rômulo Fialdini e Valentino Fialdini/Museu Nacional-UFRJ.



Besouros da família Curculionidae.

Créditos: Rômulo Fialdini e Valentino Fialdini/Museu Nacional-UFRJ.



O voo de borboletas amarelas (instalação).
Créditos: Enealdo Carneiro/Fórum-UFRJ.

Jardim interno do museu.

Créditos: Diogo Vasconcellos/Museu Nacional-UFRJ.



Detalhe de cerâmica (Jardim das Princesas).
Créditos: Everaldo Carneiro/Fórum-UFRJ.



Exposição *Etnologia Indígena Brasileira*.

Créditos: Everaldo Carneiro/Fórum-UFRJ.



“Museóloga e educadora”

ENTREVISTA COM MARIA CÉLIA T. MOURA SANTOS

A revista Musas enviou algumas perguntas para a professora Maria Célia sobre questões relativas aos duzentos anos de museus no Brasil e sua trajetória pessoal como educadora e museóloga. A revista agradece muito a disponibilidade dela em nos responder, contar um pouco sobre sua trajetória profissional e compartilhar suas reflexões.

Introito

Dedico esta entrevista a Odalice Priosti, mulher guerreira que nos deixou recentemente e que, como museóloga e educadora, lutou ao longo de sua existência por uma educação e por uma museologia libertadoras.

Em primeiro lugar, peço licença para *um dedo de prosa*, ou melhor, *um dedinho de prosa*, como se fala na Bahia. Agradeço o instigante convite para esta entrevista, que me deixou, por algum tempo, pensativa e inquieta quanto à abrangência do tema, levando-me a mares longínquos e difíceis de serem navegados, embora compreenda que os fatos históricos nunca serão acabados ou completos, pois o que fazemos são algumas aproximações progressivas do real. Somente dessa forma consigo me afastar e ao mesmo tempo me aproximar dos duzentos anos dos museus no Brasil, a partir dos caminhos trilhados por mim nos campos da museologia e da educação, dividindo experiências com muitos sujeitos sociais, compartilhando a formação de belas comunidades de aprendizagem.

Acervo pessoal



Portanto, o discurso apresentado a seguir, em resposta às questões, está impregnado de marcas pessoais, de paixão, de sonhos, de indignação, de compartilhamento e de compreensão da história como possibilidade, e não como determinação.

Para me sentir mais confortável, recorri a alguns textos de minha autoria, que fui produzindo ao longo dos anos, exercício prazeroso que me fez reviver sentimentos diversos, entre eles o despertar de minha memória afetiva, identificando em cada narrativa a alegria e o grande prazer em ser museóloga e educadora, as contradições e os conflitos identificados nos avanços e recuos, que provocaram contentamento, indignação e algum desalento. E o que é mais importante, pude constatar, mais uma vez, que a nossa capacidade de construir e de refletir sobre nossas práticas nos fez avançar e nos motiva para novos desafios.

Como boa baiana, tenho que me policiar para encerrar esta prosa introdutória. Compreendo que as respostas às questões só terão sentido se conseguirmos motivá-los para a construção e reconstrução de novas narrativas. Portanto, vamos lá!

Musas: Como pesquisadora e militante da integração entre museus e educação, o que a senhora destacaria desse tema nos últimos duzentos anos? Quais os principais avanços obtidos e os desafios a serem enfrentados?

Maria Célia: Penso que não podemos abordar a relação entre museu e educação sem discutirmos os contextos nos quais os museus e as escolas estiveram envolvidos desde a colonização do nosso país. Em 1989 participei de uma mesa-redonda intitulada História dos Museus no Brasil, durante o Congresso Internacional do Centenário da República Brasileira, realizado no Rio de Janeiro. Para esse evento, escrevi um texto intitulado "A escola e o museu no Brasil: uma história de confirmação dos interesses da classe dominante". Esse texto foi publicado em livro de minha autoria, intitulado *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*, publicado pela Edufba.¹ As reflexões ali apresentadas não se limitaram aos aspectos

1. SANTOS, Maria Célia T. Moura. A escola e o museu no Brasil: uma história de confirmação dos interesses da classe dominante. In: _____. *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. Salvador: Edufba, 1990.

pedagógicos e metodológicos, por considerarmos que eles estão intimamente relacionados com os aspectos sociais, políticos e econômicos do País e, portanto, destacávamos que a práxis do museu e da escola contribuía, direta ou indiretamente, no sentido de confirmar a ideologia dominante.

Compreendo que a construção-reconstrução da história dos museus no Brasil exige de todos nós, militantes e trabalhadores do campo museológico, olhares diferenciados, conscientes de que memória e esquecimento caminham juntos. Considero que avançamos muito na produção da historiografia sobre o tema e, como resultado, temos hoje um acervo considerável de teses, livros e artigos publicados, referenciais importantes que nos estimulam a repensar a ação cultural e educativa dos museus. Considero que esse resultado só foi possível devido ao respeito às experiências embrionárias, que, felizmente, foram muitas, em diferentes regiões do País. Compreendo que são elas que fornecem os lastros necessários para a ação e a reflexão, movimento indispensável para as transformações do campo.

Buscando as experiências embrionárias por meio de uma leitura atual, pude confirmar que muitos dos aspectos ali analisados como problemas² na relação entre museu e educação nos diferentes períodos ainda encontram acolhida tanto nas escolas como nos museus. Alguns permaneceram ao longo do tempo, outros estão voltando, na surdina ou de forma escancarada. Como temos reclamado dos retrocessos na contemporaneidade globalizada e multifacetada! O alerta está aceso e indica que temos que travar novas batalhas, para as quais se exige clareza sobre o que realmente importa quando



Colação de Grau em 11 de janeiro de 1974 – Primeira Turma do Curso de Museologia da UFBA.

2. No referido texto, apresentamos um quadro-síntese das práticas pedagógicas “inadequadas” das escolas que, ao longo dos anos, são repetidas nos museus – “formando indivíduos pouco criativos, incapazes de produzir, observar e concluir, a partir de uma análise crítica” (p. 41).

“Se ampliamos o nosso conceito de sala de aula, [...] não podemos negar que há uma relação intrínseca entre a educação e a ação cultural [...]: a informalidade será a característica principal da educação do futuro e destaco que já estamos praticando a informalidade, na museologia do nosso tempo”.

pensamos e planejamos as ações culturais e educativas dos museus na atualidade. Reconhecemos, entretanto, que, na dinâmica dos recuos e avanços, conseguimos conquistas importantes ao longo do percurso histórico, que, considero, merecem ser pontuadas como base para abertura de novas perspectivas.

Tentando objetivar o meu discurso, destaco as seguintes reflexões-avanços:

- Compreensão de que a museologia e a educação são histórico-socialmente condicionadas, assumindo em cada período histórico características que são resultado das ações do homem no mundo, fazendo com que possamos considerá-las como possibilidade, e não como determinação;
- Entendimento de que a ação cultural e educativa dos museus não pode ser reduzida a uma metodologia, com a aplicação de determinadas técnicas a serem aplicadas com alunos e professores. Consideramos que ela é a essência do trabalho museológico e da instituição museu. É o movimento de ação e reflexão que estimula a produção do conhecimento e amplia as dimensões de valor e de sentido das ações de pesquisa, preservação e comunicação, bem como do patrimônio cultural de cada indivíduo e da coletividade;
- Compreensão de que os métodos e as técnicas a serem utilizados em projetos a serem desenvolvidos pelos museus e pelas escolas devem ser apoiados nas concepções de educação, de museologia e de museus adotadas pelos sujeitos sociais envolvidos no seu planejamento e na sua execução, devendo, pois, ser adaptados aos diferentes contextos, aos anseios e expectativas dos diversos grupos com os quais estejamos atuando, sendo repensados constantemente, modificados e enriquecidos com a nossa criatividade, com a nossa capacidade de ousar, realizando um processo constante de ação e de reflexão, no qual teoria e prática estejam sempre em interação;
- Reconhecimento da necessidade de participação ativa dos diversos setores dos museus, dos professores, das comunidades, para a elaboração conjunta de projetos que tenham como referencial o patrimônio cultural, contribuindo para que os museus e as escolas

sejam instituições integradas ao meio no qual estão inseridos, atuando como uma grande rede de interação;

- Compreensão de que é possível construir conhecimento na troca, na relação entre a educação formal, não formal e informal, no respeito à experiência e à criatividade dos muitos sujeitos sociais que estão fora das academias e das escolas e que podem nos indicar caminhos e soluções muitas vezes despercebidos por nós, os quais também serão enriquecidos a partir das nossas reflexões e do conhecimento por nós produzido;
- Articulação entre os saberes científico e popular, diálogo entre as linguagens erudita e popular, tendo como objetivo a busca da construção de um conhecimento mais adequado à solução de nossos problemas, buscando uma interação constante entre os desenvolvimentos tecnológico e científico, tendo como referencial o patrimônio cultural. Passamos a operar com ciência, cultura e tecnologia de forma integrada;
- Avançamos no sentido de procurar vencer a proliferação da "praga" do tecnicismo, que, como erva daninha, invade a instituição museu e nos cobre com seus ramos, nos isolando em verdadeiros guetos e nos impedindo de refletir sobre o sentido das nossas ações e sobre as amplas possibilidades que temos de integrar as partes ao todo, no interior e fora do museu, às globalidades e às complexidades;
- Transformamos a extensão em ação e acreditamos que é possível a revisão dos métodos a serem utilizados na aplicação das ações de pesquisa,

preservação e comunicação, na interação do técnico com os atores sociais. Compreendemos que os métodos e as técnicas não estão embasados somente na competência formal do técnico, mas também em seu compromisso ético e social.

Reconhecemos que muitos desses avanços ainda não foram incorporados como diretrizes às práticas museais cotidianas da maioria dos nossos museus, mas eles foram referenciais importantes para a construção de políticas públicas para o setor, que nos permitiu abrir amplas possibilidades para a realização de projetos em várias regiões do País, contribuindo para diminuir o colonialismo interno, permitindo a construção de ações culturais e educativas mais equitativas, humanas, e, sobretudo, respeitando a diversidade cultural. Não fosse o amadurecimento do campo, conseguido ao longo desse caminhar, acredito que não teríamos chegado a este patamar. Penso que não podemos nos deixar envolver pelo pessimismo e pelo desânimo, deixando de reconhecer que não nos acomodamos e que já tivemos conquistas significativas.

Desde os anos 1970, quando conheci a obra do nosso grande educador Paulo Freire, compreendi que a educação que permite ao educador e ao educando fazer uma leitura do mundo, com olhar crítico e transformador, só seria possível sem dissociar a prática educativa da ação cultural. Identificava-me com suas reflexões, quando ele fazia a crítica do conceito de extensão como invasão cultural, como atitude contrária ao diálogo, que ele considerava a base de uma educação "autêntica": a educação compreendida em sua perspectiva verdadeira, que



Paulo Freire, patrono da educação brasileira, um dos mais importantes educadores brasileiros. Reconhecido internacionalmente por suas propostas pedagógicas inovadoras.

não é outra senão a de humanizar o homem na ação consciente do que ele deve fazer para transformar o mundo.

Posteriormente, como docente do curso de Museologia da UFBA, pude constatar na prática que o tripé pesquisa, ensino, extensão só teria sentido se praticado em relação, ou seja, um alimentando e renovando o outro, o que nos fez modificar, quando realizamos uma reforma curricular, o título da disciplina Museu e Educação para Ação Cultural e Educativa dos Museus, tendo como referencial a análise das diversas ações desenvolvidas com os museus, com as escolas e com diferentes grupos sociais.

Portanto, se consideramos que as escolas e os museus devem estar integrados ao meio, se ampliamos o nosso conceito de sala de aula, se envolvemos novos atores sociais nas práticas pedagógicas e museais, não podemos negar que há uma relação intrínseca entre a educação e a ação cultural e que ambas devem ser exercidas em relação, possibilitando, inclusive, ampliar as dimensões de valor e sentido das ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação. Concordo, portanto, com Moacir Gadotti quando ele registra que a informalidade será a característica principal da educação do futuro, e destaco que já estamos praticando a informalidade na museologia do nosso tempo.³

Vamos aos desafios:

- Desenvolver um processo de avaliação constante que deverá fornecer dados significativos para a definição da missão e dos objetivos do museu, o que implica a necessidade de abertura, por parte de seu corpo técnico e das pessoas responsáveis por sua administração, manifestada em atitudes que demonstrem a motivação e o desejo de mudar, de buscar uma atualização constante, compreendendo que, para desenvolver uma gestão participativa, com pensamento crítico, é necessário haver sistematização e argumentação;
- Compreender que, para atingir sua função pedagógica e social, o museu deverá ter uma capacidade de produção própria, com questionamento crítico e criativo, sem, contudo, deixar de interagir com outras áreas e campos de conhecimento. A pesquisa, como princípio científico e educativo, é o caminho para que o museu possa contribuir efetivamente para o desenvolvimento sociocultural;

3. GADOTTI, Moacir. Informação, conhecimento e sociedade em rede: que potencialidades? *Educação, Sociedade & Culturas*, Centro de Investigação e Intervenção Educativas da Universidade do Porto, dez. 2005.



Profa. Maria Célia em reunião com pais de alunos do Colégio Lomanto Júnior, no espaço do MDCL.

- Perceber que as ações museológicas de *pesquisa, preservação e comunicação* devem ser aplicadas em interação e como função educativa aponta para a necessidade de uma ação integrada entre os técnicos que atuam em todos os setores dos museus, definindo objetivos, metas, e em conjunto, ampliando assim suas funções e seus campos de aplicação. Desse modo, todas as ações museológicas serão pensadas e praticadas como ações educativas e de comunicação, mesmo porque, sem essa concepção, não passarão de técnicas que se esgotam em si mesmas;
- Interagir com outras instituições, com os sujeitos sociais que estão fora dos museus, "sair da gaiola". Temos constatado há anos o isolamento dos museus. A minha experiência tem demonstrado que há imensas possibilidades de crescimento da museologia, do museu e da educação, quando nos dispomos também a aplicar as ações museológicas fora do espaço do museu;
- Criar uma rede de interação de recursos educativos, integrando-os a objetivos comuns, no sentido de tornar a escola um sistema aberto, em contínua comunicação com o meio;

4. FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 75.

- Compreender que o processo de interpretação do patrimônio cultural deve ser desenvolvido com uma função educativa, e não instrucionista. Paulo Freire nos lembra que a questão fundamental não está em que o passado passe ou não passe, mas na maneira crítica, desperta, com que entendemos a presença do passado em procedimentos do presente;⁴
- Por meio de uma ação integrada com os cursos de Museologia, com os técnicos que atuam nos museus e nas escolas, desenvolver projetos que tenham por objetivo melhorar o desempenho e a qualificação dos profissionais que atuam nessas instituições, visando à utilização do patrimônio cultural como instrumento de educação e do desenvolvimento sociocultural;
- Sugerimos que a rede de comunicação acima proposta seja estendida também aos cursos de formação de professores nos diferentes níveis, bem como aos cursos de Museologia, com o objetivo de trabalhar com professores e alunos, realizando projetos que proporcionem a oportunidade de vivenciar a rica experiência de, por meio da pesquisa, apoiada nos referenciais do patrimônio cultural, capacitar os futuros museólogos e professores para a realização de projetos semelhantes com a participação de seus alunos. Sugerimos também que a rede aqui proposta inclua os escalões das instituições responsáveis pela administração das escolas e dos museus;
- Buscar uma integração constante entre a Política Nacional de Museus (PNM) e a Política Nacional de Educação Museal (PNEM), compreendendo que elas só podem ser entendidas e aplicadas em relação.

Não posso deixar de registrar também que os avanços e os desafios apontados também foram decorrentes da atuação de instituições como o ICOM-CECA-BR, dos trabalhos de ensino, pesquisa e extensão das universidades, em especial dos cursos de Museologia, inclusive do curso de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, dos projetos desenvolvidos em museus no País, das reflexões apresentadas em congressos, seminários e fóruns organizados pela Associação Brasileira de Museologia, pela Associação de Museólogos da Bahia

e de São Paulo, pelos Fóruns Nordestinos de Museologia, pelos Encontros de Museus Universitários, pela Associação de Museus Comunitários e, mais recentemente, pela Construção da Política Nacional de Museus (PNM) – Eixo 3, com realização de oficinas em todo o País e desenvolvimento de um projeto-piloto na Bahia, pelos Fóruns Nacionais de Museus organizados pelo Ibram, pelos encontros de estudantes dos cursos de Museologia, pelos seminários e encontros organizados pelos Pontos de Memória, pelas reuniões da Rede de Educadores de Museus, que, com técnicos do Ibram, fizeram uma rica discussão para a construção da Política Nacional de Educação Museal, oficializada pelo Ibram por meio da Portaria n. 422, de 30 de novembro de 2017.

Musas: Como a senhora vê, ao longo da história brasileira, a relação de nossos museus com os territórios, cidades e contextos sociais? De que forma a museologia social tem influenciado os museus tradicionais? Há mudanças e diálogos?

MC: Herdada da visão europeia de museus, a museologia brasileira reproduziu ao longo dos anos, sem uma análise crítica, modelos transplantados, aplicando ações museológicas em função de nós mesmos e dos objetos. Gradualmente, fomos repensando a nossa atuação como técnicos, deixando de agir como os famosos curadores de museus, tão bem descritos por Tomislav Sola como

aqueles que sempre nos fornecem as informações corretas, mas desnecessárias.⁵

No campo museal, pode-se constatar que os movimentos iniciados nos anos 1970 com a Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972) deflagraram um valioso processo de discussão, não só sobre o lugar que a sociedade ocupava nos museus como sobre a redefinição da instituição, o papel do técnico, o sentido da preservação e o uso das coleções. Também é colocada em pauta a discussão sobre a produção do conhecimento decorrente da aplicação de novos processos museológicos, como a musealização dos territórios, dos espaços urbanos e da dinâmica da vida. Passamos a operar não somente com as coleções, mas também com o acervo operacional, ferramenta importante de aproximação com todo o corpo social. Penso que a musealização de temas e problemas que são pulsantes na sociedade nos motivou a desenvolver novas metodologias de aplicação das ações museológicas, buscando, com a nossa criatividade, soluções para problemas que não aprendemos a enfrentar e solucionar com os conhecimentos adquiridos na academia.

As concepções de ação cultural e educativa dos museus nos motivou, nos anos 1970 e 1980, para que rompêssemos os isolamentos das escolas e dos museus da UFBA, abrindo possibilidades para a integração com o meio no qual estavam inseridos. Os projetos desenvolvidos foram analisados em várias publicações de nossa autoria.⁶ A partir desse

5. SOLA, Tomislav. From education to communication. *ICOM News, the International Council of Museums magazine*, Paris, v. 40, n. 3-4, 1987.

6. SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Museu, escola e comunidade: uma integração necessária*. Salvador: Bureau, 1987; ———. *Integrando a escola ao bairro*. Salvador: Instituto Anísio Teixeira/Secretaria de Educação, 1990; ———. *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. 2. ed. amp. Salvador: Edufba, 1993.



Profa. Maria Célia com Dona Eliza e Dona Josefa, parteiras do Amapá, durante o Seminário Museologia, Ação Comunitária e Gestão Ambiental, realizado em 2002, no Museu Sacaca.

7. SANTOS, Maria Célia T. Moura. Um compromisso social com a museologia. *Cadernos do CEOM*, Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina/Unochapecó, Chapecó, v. 41, ano 27, dez. 2014.

8. MENESES, Ulpiano Bezerra de. Cultura e cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n.5, 1985.

caminhar, tivemos a coragem de romper com muitas barreiras e abrir as portas de um dos museus mais tradicionais da cidade naquele período, o Museu de Arte Sacra, buscando uma integração com seu entorno, realizando ações museológicas pautadas no diálogo, na troca de saberes, no compartilhamento de informações e de experiência. O que desejávamos era um museu comprometido com o homem e com a melhoria da qualidade de vida, sonho da nossa imaginação museal desde os anos 1970.⁷

Para analisarmos o contexto urbano como objeto museológico – portanto passível de ser musealizado – foi necessário definirmos a cidade como forma, como lugar de forças sociais, como imagem; a cidade como artefato, coisa feita, fabricada pelo homem, segmento do universo material socialmente apropriado. Entre os autores nos quais nos apoiávamos para a fundamentação em torno desse olhar museológico sobre a cidade, destacamos Ulpiano Bezerra de Menezes,⁸ que define a cidade como um artefato, destacando que todo artefato é, ao mesmo tempo, produto e vetor de relações sociais. Sendo assim, a cidade é também lugar onde agem forças múltiplas: produtivas, territoriais, de formação e pressões sociais. Para o referido autor, essas duas imagens, ou seja, de artefato e de lugar onde agem forças múltiplas, não esgotam a realidade da cidade, porque ela é também a sua própria imagem, que se vincula a um fato social dinâmico de produção, circulação e consumo de determinados bens urbanos. Ele salienta que o nível específico do fato social em causa é o das significações e dos bens simbólicos. Ao chamar a atenção para o fato de que as representações urbanas não constituem mera

expressão psicológica ou espiritual, nem estrito ato cognitivo, mas um dos componentes da prática social global, que inclui o universo de valores, aspirações, legitimações e critérios de inteligibilidade, Meneses chama atenção para o fato de que falar em simbólico urbano é falar em ideologia.

Não posso deixar de citar, ainda no tema abordado nesta questão, a obra de Hugues de Varine. Penso que ela é relevante para a ação e para a reflexão de todos os museólogos brasileiros comprometidos com o humanismo, conscientes de que é possível enriquecer o campo museal por meio de uma troca efetiva com milhares de sujeitos sociais que estão fora dos museus e da academia, compreendendo o patrimônio cultural como um instrumento para o desenvolvimento local, buscando a construção de um conhecimento com aplicação contextualizada, tanto pelos meios como pelos fins. Em 1987, as museólogas Fernanda de Camargo Moro e Lourdes Rego Novaes realizam a tradução para o português do livro *O tempo social*, de autoria de Hugues de Varine,⁹ e promovem o seu lançamento na Primeira Trienal Internacional de Museus do Rio de Janeiro. Essa publicação passa a constar da bibliografia básica da disciplina Ação Cultural e Educativa dos Museus, da qual fui a docente responsável durante 23 anos no curso de Museologia da UFBA. As reflexões sobre a vida cultural, a ação comunitária, o desenvolvimento social, bem como as experiências práticas do autor preencheram uma lacuna, devido à carência de obras em português, com abordagens e análise reflexiva sobre esses temas. Passados 31 anos do lançamento

do *Tempo social* em português, ainda o considero uma obra de referência para todos que atuam com o patrimônio e com o desenvolvimento sociocultural.

Avançamos posteriormente em vários projetos que nos permitiram buscar uma relação estreita com os territórios, com os contextos sociais e urbanos. Posso citar o Museu Didático-Comunitário de Itapuã, em Salvador (BA), a reestruturação do Museu Sacaca do Desenvolvimento Sustentável, em Macapá (AP), a elaboração dos projetos museológicos do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, em Salvador (BA) e do Memorial da Cultura Cearense, todos elaborados com a participação de diferentes atores sociais, com propostas de gestão compartilhada por meio de núcleos de memória situados nos contextos urbanos nos quais os museus estavam inseridos ou seriam implantados.

Não posso deixar de ressaltar que no Brasil, nas diferentes regiões, experiências semelhantes com formatos específicos, de acordo com as características locais, foram acontecendo gradualmente e, hoje, já podemos afirmar que são projetos consolidados, que contribuem efetivamente para o desenvolvimento local, regional e também para o avanço dos museus ditos "clássicos-tradicionais". Estamos construindo uma museologia que está aberta a múltiplas realidades, que lança um olhar diferenciado sobre a cidade, sobre os territórios e sobre os movimentos sociais, que contribui para o crescimento do técnico, que passa a reconhecer seus limites e se abre para o crescimento conjunto, para a interação com as comunidades e com profissionais de outras áreas e

9. VARINE, Hugues de. *O tempo social*. Tradução e coordenação de Fernanda Camargo Moro e Lourdes R. Novaes. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1987.

campos de atuação, assumindo seu compromisso social por meio de uma práxis multidimensional e pluriparticipativa.

Sim, o diálogo está acontecendo. É difícil nominar os museus situados nas diversas regiões do País que nos últimos anos fizeram revisões em suas missões, buscando adequar seus programas e projetos ao Estatuto dos Museus, no qual, entre os princípios elencados, estão a valorização da dignidade humana, a promoção da cidadania e o cumprimento da função social, e que têm concorrido aos editais do Ibram e de outras instituições, apresentando projetos com propostas voltadas para a execução de ações socioculturais e educativas, de exposições, de ações e de preservação, comprometidas com o desenvolvimento sociocultural. É importante destacar também que muitas dessas instituições têm buscado uma aproximação com seu entorno, desenvolvendo projetos com qualidade e excelência profissional. Criamos redes de integração com cursos, instituições e organizações sociais nacionais e internacionais. Assim, podemos afirmar mais uma vez que avançamos, embora ainda tenhamos muito por fazer. Não posso finalizar as reflexões sobre essa questão sem citar a Recomendação da Unesco Referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e Seu Papel na Sociedade (Paris, 17 de novembro de 2015), que afirma serem os museus cada vez mais vistos, em todos os países, como tendo um papel chave na sociedade e como fator de promoção da integração e da coesão social – documento fundamental para repensar os museus na contemporaneidade.

Musas: Visões elitistas sobre a história do País ainda presentes em alguns museus se cristalizam no imaginário popular e impactam na autopercepção dos brasileiros, perpetuando comportamentos sociais e políticos?

MC: Sim. Os museus vão, ao longo do tempo, de forma passiva e bem acomodada, reproduzindo o discurso da escola e da política cultural vigente, na seleção dos acervos, nas mensagens que são transmitidas nas exposições e nas ações educativas, contribuindo para a apatia e a submissão, que, em 1976, Umberto Eco já considerava como a incapacidade do homem de subtrair-se a sistemas de formas adquiridas que lhe são fornecidas de fora, que

ele não conquistou através de uma exploração pessoal da realidade. Doenças sociais tais como conformismo, heterodireção, gregarismo e massificação são justamente fruto de uma aquisição passiva de *standards*.¹⁰

Daí a necessidade de compreendermos que a análise dos processos museológicos pressupõem a explicitação de que a sua aplicação se dá em contextos, os mais diferenciados na relação do homem com o mundo; portanto, esse processo está impregnado, marcado, pelos resultados da própria ação, imerso na realidade concreta, cultural, na qual estão inseridos os sujeitos sociais; assim, a aplicação das ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação, a partir da qualificação do fazer cultural, está condicionada histórico-socialmente. Portanto, é necessário estarmos espertos e conscientes da nossa responsabilidade, no sentido de contribuirmos para a formação de sujeitos sociais críticos e comprometidos com a construção de um mundo mais humano e igualitário.

Musas: De que forma a censura afetou os museus ao longo da história brasileira? Como a senhora vê esse tema na atualidade?

MC: Os museus não podem ser compreendidos sem uma análise de contexto. Em relação ao tema da censura, ao longo dos anos ela tem vindo ou por pressões dos governos ou por pressão de diferentes grupos. Não podemos esquecer que a maioria dos nossos museus, nas primeiras décadas do séc. XX

Não atendia às necessidades e inquietações das sociedades pós-revolução industrial e assumiam ares de ilha protegida e calma, voltando para si mesmos, deixando de ter apelo junto ao público, sobrevivendo pela inércia.¹¹

Não podemos esquecer que, nos duros anos de repressão em nosso país, a escola, em todos os níveis, sofreu “na pele” os efeitos dos duros anos de repressão em nosso país, bem como artistas e intelectuais se sentiam podados em seus direitos de liberdade e de contestação, tão importantes à produção criativa. Enquanto isso, ao museu “conservador”, alheio aos problemas da sociedade, foi dado apoio e incentivo. Talvez possamos afirmar que o período de 1964 a 1980 tenha sido o mais pródigo em abertura de museus no Brasil. É a fase da moda do memorial, do culto ao herói e à personalidade, condizente com os princípios do regime estabelecido. Infelizmente, na atualidade, estamos presenciando com tristeza a utilização de mecanismos de pressão no sentido de podar a nossa liberdade de expressão, o que é um grande retrocesso, para o qual temos que ficar atentos, buscando nos fortalecer para novos embates, mesmo porque, felizmente, os nossos museus não são mais os mesmos.

Musas: A senhora considera a museologia social brasileira uma das principais contribuições teórico-práticas do Brasil à museologia em âmbito nacional?

MC: Sim, considero que nos últimos vinte anos temos apresentado uma razoável produção de

10. ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

11. SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos).



Profa. Maria Célia apresentando a proposta de concepção do Museu Nacional da Cultura Afro Brasileira - MUNCAB, em seminário realizado em jan. 2005.

conhecimento, apontando para soluções técnicas mais ajustadas à nossa realidade, destacando-nos sobretudo por apresentarmos resultados de projetos elaborados com excelência criativa e que buscam, como objetivo maior, o desenvolvimento sociocultural. Nos últimos 13 anos tivemos o privilégio de vivenciar um rico momento de reconhecimento da interdependência entre cultura e desenvolvimento, inclusive como instrumento de superação das nossas desigualdades, com ampliação dos direitos fundamentais individuais e coletivos nos aspectos socioambientais, econômicos e culturais, com o reconhecimento de que a produção do conhecimento no campo museológico tem muito a colaborar nesse processo.

Gradualmente, esse conhecimento construído a partir da ação e da reflexão foi se tornando uma aventura coletiva, estendendo-se a mais pessoas, tornando-se mais profundo, mais abrangente, mais plural, a partir dos encontros e das trocas incorporados ao cotidiano dos nossos museus, dos nossos departamentos e das nossas salas de aula. Ele se deu sobretudo a partir de nossa disponibilidade em nos abirmos para outros segmentos da sociedade, buscando novas alternativas a partir de outros olhares e saberes. Refiro-me aos processos museais aplicados junto a organizações da sociedade civil, movimentos sociais, redes de ensino, irmandades, quilombos, comunidades indígenas, pequenas associações, memoriais de casas-de-santo, centros culturais, Pontos de Memória, campo fértil

para o compartilhamento de informações e de conhecimento que, por meio da pesquisa-ação, foi alimentando uma rede de interação, formando verdadeiras comunidades de aprendizagem. Dessa forma, ampliamos o campo de aplicação das ações museológicas e constatamos que é possível a sua implementação fora da instituição museu, em interação com os sujeitos sociais, na dinâmica da vida.

Tenho certeza de que esse rico caminhar é hoje uma referência no Brasil e em outros países. Da construção concreta de museus, com base na interação e na participação, conseguimos avançar também em relação aos aspectos teórico-metodológicos da museologia. Os projetos, as teses, as dissertações e as publicações geradas a partir da produção acadêmica dos cursos de graduação e pós-graduação em Museologia das universidades brasileiras, bem como da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, para a qual professores brasileiros têm contribuído há mais de vinte anos, são testemunhos desses avanços. Temos consciência também de que estimulamos o repensar dos museus “clássicos” contribuindo para a compreensão de que no processo de musealização há espaço para as diferenças e para o respeito mútuo, estimulamos a busca da construção conjunta de uma cultura cidadã, de museus mais inclusivos e da melhoria da qualidade de vida. No nosso entender, esse é o maior mérito da sociomuseologia.

É importante destacar também que toda essa produção fornece dados importantes para se repensarem tanto os currículos dos cursos de Museologia como o papel que as universidades devem desempenhar junto à sociedade.

Musas: Museus comunitários, Pontos de Memória, articulações em rede: todo um espectro de reivindicações pelo direito à memória. Com todo esse caminho já trilhado, a senhora considera que o campo museal brasileiro encontrará mais facilidade em atender ao direito à memória dos diversos grupos sociais ou o futuro lhe parece sombrio?

Prefiro acreditar que vamos continuar avançando. Muitas barreiras já foram vencidas e acredito que os brasileiros que tiveram a oportunidade de vivenciar na prática os resultados advindos de projetos que tiveram como suporte o patrimônio cultural estarão espertos e dispostos a continuar lutando por seus direitos à memória. Entretanto, considero que não podemos ser ingênuos e temos que reconhecer que estamos vivendo momentos de conflito e que teremos que continuar criando as possibilidades que a museologia e a educação têm de colaborar com a conquista de uma realidade social superadora das desigualdades. Nos embates, nos conflitos e na superação das dificuldades, crescemos e aprendemos muito. Os movimentos sociais estão nos mostrando que é possível a construção de uma nova cultura política, que reconhece o direito à memória e que nos instiga e nos desafia a aplicar ações museológicas em diferentes contextos, contribuindo para a realização de novas práticas sociais, bem como para a construção de novos patrimônios culturais.

Musas: Como os museus brasileiros vêm trabalhando personagens e temáticas marginalizadas? A primavera feminista que vem florescendo no Brasil e no mundo já adentrou os museus brasileiros?



Profa. Maria Célia com equipe do Projeto-Piloto da Política Nacional de Museus (PNM), no Museu de Arte Sacra da UFBA, em 2005.

A memória das lutas e conquistas de direitos da comunidade LGBTQ tem encontrado espaço?

MC: Inserimos os museus na pauta das lutas das minorias e contra os preconceitos, buscando a participação de milhares de atores sociais que estão impossibilitados de contribuir no processo de fruição dos nossos acervos e das nossas programações e a interlocução com lideranças e membros de vários segmentos da sociedade que, anteriormente, não eram contemplados em nossos programas e projetos, entretanto considero que falta muito no sentido de incluir temas e problemas que estão latentes na sociedade e com os quais lidamos como se não existissem. Algumas experiências estão acontecendo, porém em escala reduzida em relação ao número de museus existentes nas várias regiões do País. Não podemos esquecer que, no Brasil, vivemos em uma sociedade colonizadora, patriarcal, machista, homofóbica e preconceituosa, portanto, são muitas as barreiras a serem vencidas.

É necessário encararmos os problemas da exclusão considerando que ela não pode ser entendida de forma dissociada da tentativa de uma aproximação com uma visão real da sociedade como uma construção histórica trespassada por conflitos, antagonismos e lutas, em que a questão do poder está sempre presente, exigindo ser equacionada e socializada. É interessante destacar que quase sempre deslocamos o eixo da discussão, em torno do tema museu e sociedade, para a relação com o público e para a comunidade de forma difusa, esquecendo-nos dos problemas, das lutas e conquistas das mulheres, da juventude negra, das comunidades LGBTQ

e indígenas, além de outras comunidades historicamente excluídas social e culturalmente.

Consideramos que público e comunidade também somos nós, trabalhadores de museus, e que é somente a partir de um processo de crítica e auto-crítica que poderemos assumir o nosso compromisso social. É quase impossível uma relação aberta com o outro – no caso, a relação do museu com os diversos segmentos da sociedade –, se não encararmos de perto as nossas contradições, em um processo constante de autoavaliação. Ingênuo seria pensar que elas não existem ou que serão eliminadas, como em um passe de mágica, a partir de uma ação isolada do técnico. Identificá-las e nos sentirmos também público, comunidade, cidadãos, em nossa opinião, é o primeiro passo. Compreendemos que é necessário superar algumas “cegueiras museológicas” – paradigmas, conceitos-mestre – que fomos assumindo como verdades absolutas e que nos impedem de repensar a atuação dos museus, sua relação com a sociedade e a formação dos profissionais que vão operar com os museus e com o patrimônio cultural na contemporaneidade.

Os desafios são muitos, mas falar dos processos museais e da sua aplicação nos diversos contextos visando ao desenvolvimento sociocultural, sem encarar de frente as nossas contradições, as nossas fraquezas, é uma falácia. A redução das desigualdades e, conseqüentemente, dos processos de exclusão em nosso campo de atuação está diretamente relacionada à nossa mobilização para a participação, desde que estejamos interessados em construir a participação.

Musas: Especificamente sobre questões de gênero, como a senhora vê a atuação das mulheres nessa história de duzentos anos de museus no Brasil?

MC: Penso que essa questão está relacionada com alguns dos problemas já elencados na questão anterior e não deixam de estar vinculados também com o caminhar dos museus no processo histórico, como já foi explicitado. Penso também que tanto os museus como as escolas ainda não se deram conta de que as questões relacionadas ao gênero estão na “ordem do dia” no mundo contemporâneo. Sabemos que as identidades são características importantes da experiência humana e que por meio delas nos constituímos como sujeitos sociais, imersos no mundo. Por tanto, não podemos nos furtar a refletir, discutir e apresentar em nossas exposições as questões de gênero, de forma contextualizada e amparada na produção de conhecimento produzido sobre o tema, lançando, inclusive, um outro olhar sobre nossas coleções e sobre a história de vida de muitos sujeitos sociais que não se enquadram no clássico modelo binário – masculino/feminino –, respeitando a singularidade. Acredito que ainda temos pouca experiência nesse sentido.

Por outro lado, é importante estarmos atentos sobre como as mulheres estão representadas em nossas exposições. Recentemente têm surgido algumas pesquisas voltadas para esse tema em nossos cursos de pós-graduação. Cito como exemplo a dissertação de mestrado da aluna do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia Joana Flores, intitulada *Mulheres negras e museus de*

12. FLORES, Joana. *Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto* (dissertação). Salvador, 2017.

“É importante registrar também que a atuação do Ibram foi fundamental, no sentido de contribuir para o aumento do número de cursos de Museologia no País, aproveitando o contexto favorável de expansão das universidades, nas diversas regiões, naquele período”.

*Salvador: diálogo em branco e preto.*¹² Em suas conclusões, a autora destaca que:

O feminino apresentado pelos museus de natureza histórica em Salvador tem cor e é branco, e quase sempre ocupa o papel de destaque nas exposições. Como princesas ou senhoras da sociedade, ou mesmo como mártires, carregando os referenciais da bondade, beleza e realeza, em contraponto à figura da mulher negra, quase sempre associada ao estereótipo da mãe preta ou ama de leite.

Musas: Neste ano de 2018 completam-se 15 anos da Política Nacional de Museus (PNM) e em 2019, dez anos de criação do Ibram e do Estatuto dos Museus. Qual sua análise desses marcos para o campo museal brasileiro?

MC: Entendo a formulação da Política Nacional de Museus como parte de um projeto de formação de uma nação democrática e plural que buscou a interação entre o governo e a sociedade, compreendendo os museus como dispositivos estratégicos de aprimoramento dos processos democráticos e desenvolvimento sociocultural. Para tanto, foi construída uma ampla rede de interação entre os profissionais do campo, com os cursos de Museologia, com os gestores, nas esferas federal, estadual e municipal, em torno de princípios participativos e transparentes.

Cito como um dos pontos mais marcantes desse grande movimento museológico a formulação de uma política pública para o setor tendo como referencial os documentos básicos da museologia contemporânea, já citados anteriormente. Outro fator importante é que houve uma importante atuação da academia, especialmente dos cursos de Museologia, contribuindo efetivamente para o embasamento das diretrizes que foram formuladas. É importante registrar também que a atuação do Ibram foi fundamental no sentido de contribuir para o aumento do número de cursos de Museologia no País, aproveitando o contexto favorável de expansão das universidades nas diversas regiões naquele período.

Penso que a criação do Ibram fortaleceu o campo, possibilitou a construção de políticas públicas para o setor, de normas e de instrumentos

necessários para sua aplicação, promoveu o diálogo com o campo museológico, com órgãos setoriais nos âmbitos nacional e internacional e com a sociedade. Acredito que um dos aspectos mais importantes de sua atuação foi essa abertura para a interlocução, promovendo a escuta e a participação, não somente com os museus vinculados, mas com as instituições museológicas de todo o País, comprometendo-se, inclusive, com o processo de qualificação dos atores envolvidos com a prática museal, realizando oficinas, seminários, os Fóruns Nacionais de Museus – espaço de construção e de avaliação das políticas, de reflexão sobre temas importantes para o campo e de divulgação dos projetos desenvolvidos em diversos estados.

Não posso deixar de citar também como exemplo concreto do envolvimento da comunidade museológica com a PNM o Projeto-Piloto do Eixo 3, de formação e capacitação em museologia, que a partir da iniciativa dos profissionais e estudantes de Museologia, foi implantado em Salvador, logo após o seu lançamento. Antes mesmo que o então Departamento de Museus estivesse devidamente estruturado para a sua grande tarefa, o grupo se mobilizou e criou uma comissão local com o objetivo de promover a revitalização das instituições museológicas, atendendo à demanda de aprimoramento dos recursos humanos que estavam atuando na área da museologia e com o patrimônio cultural. Da iniciativa local, com o apoio do Demu, foram firmados convênios e parcerias e elaborados vários projetos.

A estruturação da comissão local se deu inicialmente a partir de um grupo de museólogos e estudantes de Museologia que se dispuseram a trabalhar como voluntários. Foi formada uma rede de parcerias da qual participaram representantes dos museus, das Secretarias Municipais de Educação e de Cultura, da Fundação Gregório de Matos, da Diretoria de Museus do Ipac – Dimus, do curso de Museologia e dos museus da UFBA, com o objetivo de contribuir para a implantação da Política Nacional de Museus no estado, promovendo o desenvolvimento e a valorização das instituições museológicas por meio da formação e capacitação de pessoal para atuar em museus e instituições culturais.

A partir das demandas apresentadas, em resposta a um questionário aplicado aos participantes, foram adotadas quatro linhas temáticas para desenvolvimento dos subprojetos, a saber: perfil dos museus do estado da Bahia, formação e capacitação (projeto de mestrado e cursos de extensão em Salvador e nos Territórios de Identidade do estado), aplicação de processos museológicos (realização de um projeto museológico para um museu) e editoração (preparação de textos para publicação do relatório sobre as ações desenvolvidas no Projeto-Bahia).¹³ Nossa intenção era também preparar jovens museólogos para agir como multiplicadores em outros estados. Muitos atuaram ministrando oficinais e, posteriormente, fizeram concurso para os cursos de Museologia recém-criados e para atuação como técnicos do Ibram.

13. BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais. *Política Nacional de Museus: Programa de Capacitação em Museologia – Eixo 3* (org. Maria Célia Teixeira Moura Santos). Salvador: MinC/Iphan/Demu, 2005. (Relatório 2003-2005).

Considero que a comissão de Salvador seja um exemplo, no sentido de que é necessário estar mobilizado, atento e disposto a continuar lutando por nossos ideais. A análise do nosso discurso ao longo do caminho histórico indica que é necessário envolvimento, disposição para o trabalho cooperativo e senso crítico. Por outro lado, consideramos que as iniciativas locais é que dão vitalidade à PNM e ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), contribuindo para que suas propostas não fiquem “engessadas” na burocracia e na razão instrumental do Estado e não se limitem aos museus vinculados, mesmo porque é finalidade do Instituto, entre outras constantes em sua lei de criação, “propor e implementar projetos, programas e ações para o setor museológico, bem como coordenar, acompanhar e avaliar as atividades deles decorrentes”.¹⁴ Reconhecemos como da maior relevância, portanto, a continuidade da promoção de atividades descentralizadas e o incentivo à participação local, aumentando a capilaridade do Ibram, inclusive fornecendo os subsídios necessários para que os museus possam ter como referencial para a aplicação das ações museológicas o Estatuto dos Museus e seus planos museológicos, o que ainda não foi conseguido em nível satisfatório.

14. BRASIL. *Lei n. 1.1906, de 20 de janeiro de 2009*. Presidência da República, 2009.

Consideramos, pois, que um dos maiores desafios da PNM é promover as condições e os meios necessários para diminuir o fosso existente entre a realidade museológica das grandes metrópoles e os museus das diversas regiões, buscando, conjuntamente, as condições necessárias para que venham a ser polos de desenvolvimento local, regional e de aplicação das ações museológicas, dentro das condições técnicas mínimas necessárias para o seu funcionamento. O que fazer para que as políticas públicas se transformem em ganhos reais para os museus e para a sociedade? Essa é uma questão que ainda continua na ordem do dia.

Queremos continuar sendo sujeitos dessa história

Encerro esta entrevista no dia 22 de abril de 2018, em manhã chuvosa, que estimula minha memória afetiva, trazendo imagens dos *banhos de bica* no quintal da casa onde passei minha infância e que me encoraja no sentido de compartilhá-los com minha neta, em algum momento, na casa

onde resido hoje. Embora saiba que a experiência não será resgatada, com minha imaginação, serei capaz de estimular outras experiências que, com certeza, tocarão minha alma e a da minha neta.

Esta entrevista tocou minha alma. Obrigada por terem me estimulado a refletir e a revisitar tantos temas e caminhos.

Salvador, 22 de abril de 2018. ■

Maria Célia Teixeira Moura Santos é professora aposentada do curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia. Possui graduação em Museologia (1973), mestrado em Educação (1981) e doutorado em Educação (1995), todos pela Universidade Federal da Bahia. É consultora nas áreas de museologia, educação e gestão e organização de museus e professora da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Integra o Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico do Instituto Brasileiro de Museus/Ministério da Cultura, o conselho editorial da *Revista do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás*, o conselho de redação do Centro de Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e o conselho consultivo da Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC). Foi conselheira do Conselho Internacional de Museus (ICOM/BR) e coordenadora do Eixo 3 da Política Nacional de Museus do Ministério da Cultura. Foi diretora de museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia. É membro do ICOM e da Associação Brasileira de Museologia. Tem experiência nas áreas de museologia e pedagogia, atuando nos seguintes temas: plano museológico, ação educativa dos museus, Política Nacional de Museus, museus comunitários, formação e capacitação em museologia. Tem vários livros e artigos publicados.

“Um dos maiores desafios da PNM [...] é promover as condições e os meios necessários para diminuir o fosso existente entre a realidade museológica das grandes metrópoles e os museus das diversas regiões, [...] buscando condições necessárias para que venham a ser polos de desenvolvimento local, regional e de aplicação das ações museológicas, dentro das condições técnicas mínimas necessárias para o seu funcionamento”.

MUSEU VISITADO





Museu Nacional da UFRJ

Museu Nacional da UFRJ

PATRICIA FERNANDES

Quem visita o Museu Nacional tem uma única expectativa: conhecer a instituição de ciências mais antiga e importante da América Latina. Recepcionado pelo Bendegó – meteorito com mais de cinco toneladas achado no interior da Bahia em 1784 –, o visitante tem o siderito como abre-alas de uma coleção com mais de 20 milhões de itens, um amplo e rico acervo que inclui espécies raras das várias áreas da ciência, como zoologia, arqueologia, etnologia, geologia, paleontologia e antropologia biológica.

Percorrendo as áreas expositivas do Museu, penetramos num mundo onde a ciência explica tudo sobre a vida no planeta ao longo das eras. Fósseis, esqueletos e réplicas de dinossauros e de mamíferos gigantes, corais, conchas e borboletas, assim como artefatos indígenas e a maior coleção egípcia da América Latina, uma experiência atrás da outra, um universo científico capaz de proporcionar ao público uma imensa curiosidade pelos objetos museais, protegidos por herméticas vitrines, mas que, ao mesmo tempo, de tão bem conservados, ganham vida quando observados.

O visitante estabelece com o Museu um modo próprio de explorá-lo, não há um circuito rígido, já que os espaços são organizados por temas.

Nessa atmosfera repleta de conteúdo com alta complexidade científica, a história desse “lugar” é narrada sutilmente pelos detalhes remanescentes do antigo Paço de São Cristóvão, residência da família real por oitenta anos, palco de acontecimentos proeminentes da história do Brasil, na qual intervenções arquitetônicas serviram para que o palácio se consolidasse como ícone do poder monárquico à época. Sua memória histórica passa quase despercebida aos olhos do visitante.

Como representação dialógica desse período com o momento atual, destacam-se as pinturas no teto da Sala do Corpo Diplomático, com a representação dos continentes; os detalhes decorativos nas paredes e no teto da Sala do Trono, com destaque para detalhes como o desenho da coroa e a inscrição PII; o teto em formato ovalado, sugerindo uma abóboda celeste, no ambiente atribuído como Oratório da w; alizares das passagens entre os ambientes com detalhes representativos do café e do tabaco, registros dos produtos de destaque da economia à época.

Instigante, o Museu Nacional permite ao visitante vivenciar a experiência sob o olhar de um passado que remonta a um período que não é contado, mas compreendido, desde que a mediação faça parte da visita. Por outro lado, permite que esse visitante tenha uma visão atual e evolutiva da ciência brasileira. Que dualidade interessante!

Visitando o Museu Nacional – o olhar do visitante

O Museu Nacional da UFRJ está localizado na área central do Parque da Quinta da Boa Vista, no bairro de São Cristóvão, zona norte da cidade. O acesso, desde a entrada do parque, até os arredores do museu, é feito pela Alameda das Sapucaias, projetada pelo arquiteto e paisagista francês Auguste François Marie Glaziou durante o reinado de D. Pedro II.

Após cruzar o Jardim Terraço cercado de balaustradas, canteiros, passeios e escadarias, bancos e jarrões, compostos em simetria, além da escultura de D. Leopoldina e filhos, o visitante se depara com uma edificação imponente em três



Cartaz de divulgação do Museu, início século XX.



Jardim do Terraço com escultura D. Leopoldina – fachada do Museu ao fundo.





Hall de entrada – Bendegó.

pavimentos ao estilo neoclássico, protegida por trinta esculturas de deuses gregos que ocupam toda a extensão do telhado. Remete a um passado palaciano inimaginável à primeira vista aos seus visitantes. A história começa a não ser contada!

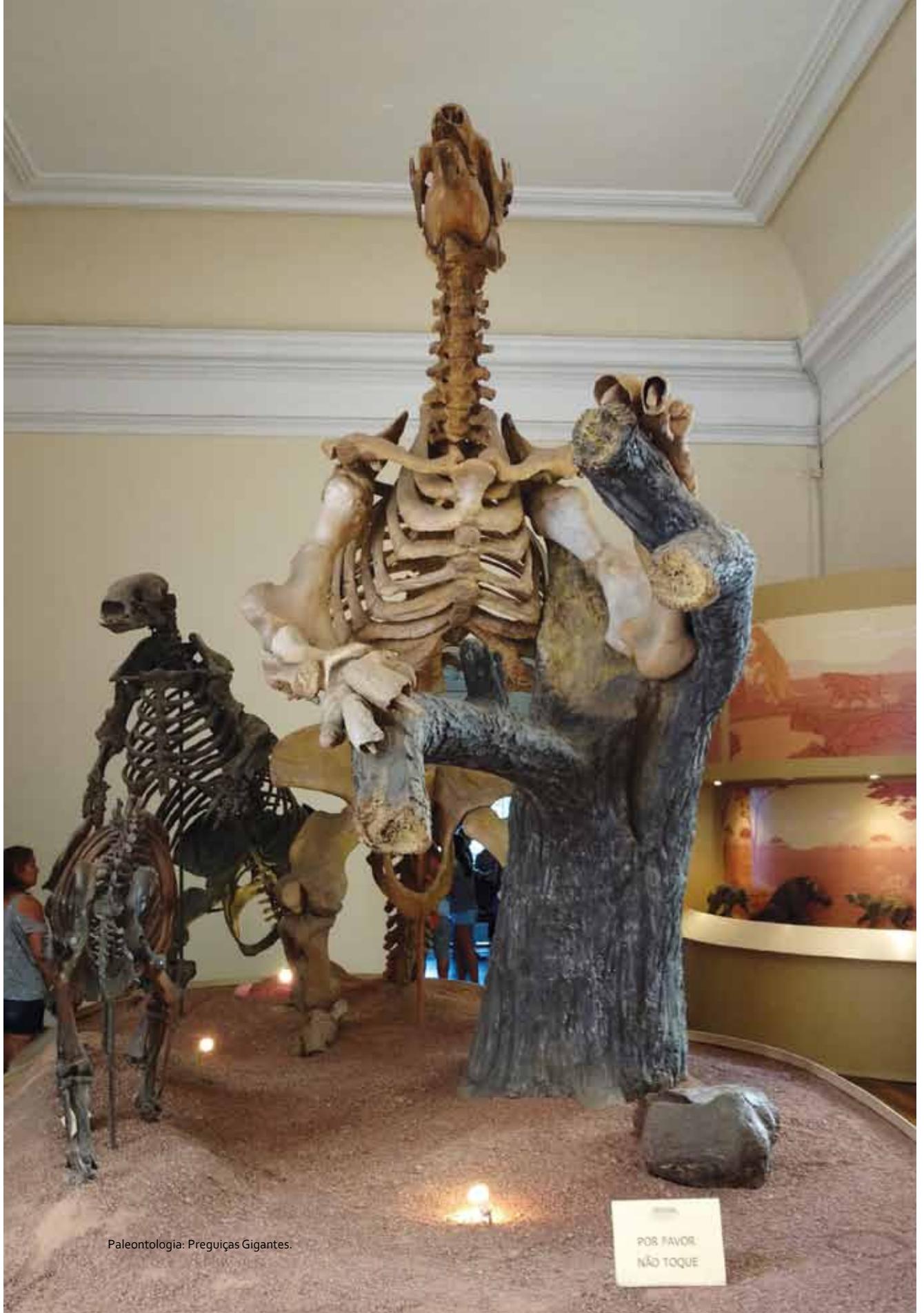
Ao adentrar no *hall* do Museu, impossível não se admirar com a majestade do ambiente e, claro, o Bendegó, que introduz o público à grande experiência protagonizada pela ciência. À direita do *hall*, na primeira Sala da Paleontologia, uma réplica da cabeça do *Tyrannosaurus rex*, espécie de dinossauro que viveu há mais de 67 milhões de anos, desperta a primeira atenção do público, distintamente – o escolar mais atento e estimulado pelo mediador, e o espontâneo, não menos impactado, porém mais descompromissado com o conteúdo apresentado.

À esquerda do hall, estabelecendo um *link* com o Bendegó, uma sala ambientada com fotos e vitrines com fragmentos de meteoritos. O espaço Meteoritos – Assim na Terra como no Céu coloca o visitante numa

Exposição Meteoritos – Assim na terra como no céu.



Patrícia Fernandes/Ibram



Paleontologia: Preguiças Gigantes.

POS FAVOR
NÃO TOQUE



Exposição: Os Antigos Mares Brasileiros.

atmosfera curiosa sobre os corpos extraterrestres, tão distante dos olhos, mas tão próximos nos painéis e nas vitrines. Na sala contínua o visitante acompanha a Origem do Universo e a Formação da Terra, num circuito que narra 66 milhões de anos, uma forma especial de ver a ciência. Também integra esse ambiente a exposição *A (r)evolução das plantas*, que convida o público a viajar pelo universo vegetal por meio de painéis de grandes dimensões, com fotos e ilustrações.

Encontramos o Espaço Ciência Acessível, que possibilita o contato tátil dos visitantes com espécies da biologia marinha, tendo como facilitadores das informações recursos de leitura aumentada e em braile. O projeto foi desenvolvido pela Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional, com o objetivo de promover a acessibilidade a todos e democratizar o conhecimento científico. A exposição *O mar brasileiro na ponta dos dedos* encerra o circuito no andar térreo.

Exposição *Egito antigo*: detalhe
esquife de Sha-amun-em-su.



Retornamos ao *hall*, que nos leva à escada central para acesso ao segundo pavimento, onde estão concentradas as áreas expositivas, divididas por seções: Evolução da Vida, Nos Passos da Humanidade, Culturas Mediterrâneas, Egito Antigo, Arqueologia Pré-Colombiana, Arqueologia Brasileira, Etnologia Indígena Brasileira e Culturas do Pacífico.

Nesse segundo piso, dando continuidade à narrativa paleontológica da primeira sala, o público encontra num amplo salão um cenário que contextualiza o modo de vida das várias representações de dinossauros e de diferentes répteis que viveram no planeta em diferentes épocas. Destaca-se a expografia lúdica e estética adotada nessa seção, que utiliza a técnica de dioramas na concepção de alguns ambientes, favorecendo a representação, a ambientação e a contextualização realística do modo de vida das réplicas expostas, atraindo a atenção e aumentando a permanência dos visitantes no espaço. A ausência de recursos tecnológicos não é obstáculo para o estabelecimento de um processo de interação do público com os objetos, intuindo que há uma ação comunicacional entre ambos, favorecida por esse impactante e superlativo projeto expográfico. Exemplos clássicos são as réplicas, em tamanho natural, de duas preguiças gigantes.

Ali, o visitante também poderá conhecer as grandes expedições paleontológicas aos antigos mares brasileiros, no tempo em que o Brasil era mar, numa narrativa que aborda 400 milhões de anos por meio de fósseis de invertebrados, tanto de espécies extintas como ainda existentes.

A origem do homem moderno é tema das salas que dão prosseguimento à visita ao Museu Nacional, por meio da exposição *Evolução do homem*, na qual o visitante poderá compreender em que constituiu a trajetória evolutiva da espécie humana na Terra e da ocupação do espaço brasileiro, uma abordagem associada ao estudo da antropologia biológica, um pequeno ambiente que guarda 65 milhões de anos através de fósseis que indicam o período geológico de organismos existentes ou extintos na Terra.

Esfinges, múmias de crianças, adultos e animais, vasos que guardavam órgãos mumificados, lápides com inscrições, esquifes, entre muitos outros itens compõem o amplo e instigante espaço da exposição *Egito antigo*. Considerada a maior coleção egípcia da América Latina e uma das mais antigas das Américas, abriga objetos que pertenceram, em sua maioria,

“Instigante espaço da exposição Egito antigo: considerada a maior coleção egípcia da América Latina e uma das mais antigas das Américas”.

a sacerdotes, um ambiente que desperta a curiosidade e a atenção dos visitantes, especialmente o esquife lacrado de Sha-amun-em-su, cantora-sacerdotisa do Templo de Amon, de 2.800 anos, que passou a ser uma referência de pesquisa sobre os hábitos funerários egípcios e sobre a crença da preservação dos seus dons para além-morte.

Prova dessa teoria é a descoberta feita pela equipe de arqueologia da coleção egípcia do Museu Nacional, que, graças a exames de tomografia realizados no esquife em 2004, verificou que a garganta da cantora parece estar revestida por uma bandagem com resina. Ou seja, presume-se que, quando do processo de mumificação, houve o intuito de proteger uma



Patrícia Fernandes/Ibram

Arqueologia Pré-Colombiana: vitrine com objetos.

Arqueologia Pré-Colombiana:
atacamenho de Chiu-Chiu.



região vital para alguém cuja voz era fundamental em rituais sacros, habilidade que, de acordo com a religião dos antigos egípcios, lhe seria útil no além. Também foram visualizados amuletos junto ao corpo mumificado, dentre os quais o escaravelho-coração, um símbolo ligado à ressurreição dos mortos.

Tamanha notoriedade tornou Sha-amun-em-su “garota propaganda” do Museu Nacional e personagem principal de um episódio do History Channel.

A visita segue por três espaços dedicados às culturas do Mediterrâneo, compostos por peças da Coleção da Imperatriz Thereza Cristina, um acervo de Antiguidade clássica do Museu, de grande valor histórico e arqueológico, constituído por peças de terracota, bronze e vidro produzidas entre os séculos VII a.C. e III d.C., reunindo vasos, estatuetas, utensílios domésticos, amuletos e objetos de uso pessoal. As peças que compõem esse acervo vieram como parte do dote da imperatriz, reportando um amplo panorama das civilizações antigas, e têm por origem as cidades italianas de Herculano, Pompeia e seus arredores, de algumas colônias gregas ao sul da Itália e da Cidade de Veios, onde pesquisas arqueológicas foram realizadas entre os anos de 1853 e 1889, por autorização da imperatriz, quando residia naquela localidade.

Os ambientes que se seguem dão continuidade a essa visita instigante, verdadeira aula de ciências, percorrendo a sessão da Arqueologia Pré-Colombiana, coleção de força histórica relevante. Nos dois espaços o visitante encontra reconstituições de múmias e múmias naturais achadas nas regiões dos Andes e do Atacama, bem como no Brasil. O corpo pré-histórico de um atacamenho de Chiu-Chiu impressiona pela integridade morfológica e aspecto verossímil, em posição sentada, como eram enterrados os mortos à época. Segundo a descrição, trata-se de um homem adulto com cerca de 40 anos. Também poderão ser observados incontáveis itens que retratam hábitos dos diversos povos que viveram em nosso continente. Simplesmente impressionante.

Mais adiante, na sessão Arqueologia Brasileira, o circuito prossegue apresentando a amplitude dos registros das culturas humanas que habitaram o território brasileiro. Na primeira sala estão artefatos de pedra e de ossos, pontas de projéteis utilizadas em caças, além de utensílios

para gravar, talhar e furar. É inevitável a curiosidade do público pela vitrine onde está a reprodução do crânio de Luzia, com mais de 12 mil anos, considerado o fóssil mais antigo das Américas, encontrado no sítio arqueológico Lapa do Santo, em Lagoa Santa, na região metropolitana de Belo Horizonte.

Na segunda sala, espaço denominado como Sambaqui, morros e morrotes artificiais construídos com conchas, ossos de peixe, aves, mamíferos e répteis exibem itens dos antigos habitantes da costa brasileira e da Amazônia. Nela são encontrados objetos de pesca, caça e de preparação de alimentos, assim como esqueletos humanos que ajudam a remontar a história do continente.

Patrícia Fernandes/Ibram



Luzia.

Na terceira sala do circuito são exibidos artefatos das culturas tupi-guarani e amazônica, como urnas funerárias, chocalhos, vasos, utensílios, entre outros objetos, que se agregam à linha que une elementos etnográficos na construção da ocupação do continente americano.

Rompe-se a barreira da ciência ao se penetrar na memória do Paço de São Cristóvão por meio dos ambientes que encenam o “lugar dos reis” – os Móveis da Monarquia. Que lugar é esse? A Sala do Trono, um hiato no qual o conhecimento tem outra dimensão. Embora a expografia não corresponda ao mobiliário original, o ambiente ganha ressignificado por meio dos detalhes decorativos cravados na arquitetura do ambiente.

De estilo neorrenascentista, chama atenção a pintura central no teto, que representa uma assembleia dos deuses do Olimpio, com reprodução das imagens de Vênus, Marte, Mercúrio e Minerva. Em seu redor, o escudo da Casa de Bragança e, simetricamente opostos, a esfera armilar



Enealdo Carneiro/ Fórum-UFRJ

Karajás – exposição etnográfica.

que D. Pedro I adotou; o leão de Castela de Dona Carlota Joaquina; as armas dos Habsburgos, de D. Leopoldina; e o brasão do Reino das Duas Sicílias, de D. Thereza Cristina. Nos quatro cantos do teto podem ser observadas as figuras representativas das virtudes cardeais: a Justiça, a Fortaleza, a Temperança e a Prudência. Outro detalhe que chama a atenção do visitante é a pintura que causa um efeito de alto relevo aos detalhes circunscritos na parte superior do ambiente. Apesar de dar nome à sala, na qual acontecia a cerimônia semanal do “beija a mão”, o trono original se encontra exposto no Museu Imperial de Petrópolis, mas nada que não nos inspire a viajar no tempo e mergulharmos no significado *real* do espaço.

Retornando ao foco científico, passamos à Sessão de Etimologia, dividida pelas exposições *Culturas do Pacífico*, *Etnologia indígena brasileira*, *Os karajás – plumária e etnografia* e *Kumbukumbu – África, memória e patrimônio*. A primeira abordagem – *Culturas do Pacífico* – apresenta objetos que ajudaram a formar a primeira coleção estrangeira do Museu Nacional, destacando um casaco de esquimó feito de intestino de foca e um manto e colar reais presenteados ao imperador D. Pedro I pelos imperadores havaianos rei Kamehameha II e rainha Kamehamalu.

A *Etnologia indígena brasileira* é representada por máscaras de rituais, artefatos plumários, cestarias e armas diversas, uma riqueza de cores, uma atmosfera rudimentar, um local que nos permite lançar um olhar sobre nossos antepassados, fustigados pelo tempo, ilustrados em livros. O espaço destinado ao povo karajás, habitantes seculares das margens do rio Araguaia, dá grande destaque à arte plumária



Exposição Museu da Samba: fantasia Karajá.



Patrícia Fernandes/Ibram

Etnologia Indígena Brasileira.

“Quem imaginou que a paleontologia não gera arte, ficará surpreso com a exposição Arte dos Dinossauros, um espaço que apresenta a materialização em 3D de pesquisas de paleontólogos sobre a aparência da vida no planeta há milhões de anos”.

e ceramista multicolorida e à representação dos seus costumes, em especial por meio da boneca de cerâmica, produzida para materializar importantes significados sobre sua organização social. Finalmente, fechamos esse circuito no espaço dedicado à *Kumbukumbu – África, memória e patrimônio*, onde há farto material datado do século XIX, objetos de uso cotidiano, objetos religiosos, instrumentos musicais e de caça. Um grande painel, com o atual mapa do continente, ajuda o visitante a identificar os países de origem dos objetos e/ou imagens.

Das representações humanas, adentramos no mundo das *Aves do Museu Nacional*, uma pequena exposição da coleção da instituição, mas com grande representatividade da biodiversidade brasileira. Espécies taxidermizadas, como o condor-dos-Andes e o albatroz, consideradas aves marinhas de grande dimensão, compõem a mostra.

Quem imaginou que a paleontologia não gera arte ficará surpreso com a exposição *Arte dos dinossauros*, um espaço que apresenta a materialização em 3D de pesquisas de paleontólogos sobre a aparência da vida no planeta há milhões de anos por meio da reprodução de réplicas de dinossauros criadas por artistas plásticos e ilustradores, técnica denominada como arte paleontológica ou paleoarte.

A visita ao Museu finaliza em dois ambientes coloridos e ricamente ornamentados, na exposição *Conchas, corais, borboletas*. A museografia favorece a contemplação dos mais de dois mil itens exibidos: no primeiro, lagostas, caranguejos, ouriços e estrelas do mar, caramujos, caracóis, esponjas marinhas, uma lula-gigante pendente no teto e um caranguejo de quase um metro guardado numa vitrine, entre



Paleoarte.



Instalação *O voo de borboletas*.

outros; no segundo, besouros de infinitas variações cromáticas, moscas, cigarras, libélulas, perceijos, gafanhotos e uma instalação com 1.400 réplicas representando o voo de borboletas amarelas. A conservação dos elementos expostos causa certo fascínio nos visitantes que, como eu, conseguem apreciar até as baratas!.

Os bastidores do Museu

No começo

O Museu Nacional foi criado por D. João VI, em 6 de junho de 1818, tendo como objetivos a difusão das ciências, da educação e da cultura. Na vinda ao país da Imperatriz Leopoldina, estudiosa das ciências naturais, veio na sua comitiva uma missão científica formada por naturalistas que deram grande contribuição às ciências no país. A partir de 1821, já com D. Pedro I como regente do Brasil, a instituição passa a receber importantes

coleções de viajantes. O imperador Pedro II, intelectual com grande interesse nas ciências, incentivou enormemente as atividades científicas do Museu Nacional e fomentou inovações científicas e tecnológicas mundiais. Seu interesse pelas ciências o levou, ao longo dos anos, a formar uma valiosa coleção de peças que ficavam expostas em seus gabinetes do Paço de São Cristóvão.

Após a proclamação da república, com o exílio do imperador na França, após a primeira Assembleia Constituinte republicana realizada no Paço de São Cristóvão, mais precisamente em 1892, houve a transferência do Museu para aquele espaço, embora o público só tivesse acesso às exposições permanentes em 25 de maio de 1900. Ao longo do século, o Museu desenvolveu atividades de grande importância, com intercâmbios científicos internacionais, publicações e cursos públicos. Suas atividades despertaram a curiosidade de personalidades da ciência mundial em visitar o espaço. Assim, estiveram ali Albert Einstein, Marie Curie, Santos-Dumont, para citar alguns. A influência das atividades do Museu Nacional nas áreas da ciência e da educação eram tão importantes que figuravam como colaboradores o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, pai da radiodifusão brasileira, e a zoóloga Bertha Lutz, pioneira do feminismo no país.

Estrutura

O Museu Nacional possui uma estrutura definida em duas vertentes: acadêmico-científica e técnico-administrativa. No patamar encontra-se a Congregação, presidida pelo diretor do Museu, formada por representantes das categorias de

“O Museu Nacional foi criado por D. João VI, em 6 de junho de 1818, tendo como objetivo a difusão das ciências, da educação e da cultura”.



Museu Nacional-UFRJ

Visitantes Ilustres - Einstein.

docentes, por representantes dos departamentos dos cursos de pós-graduação, do corpo discente e dos técnicos administrativos.

As atividades acadêmico-científicas do Museu incluem a curadoria das coleções, a pesquisa, o ensino e a extensão, que englobam as suas exposições. As pesquisas de caráter científico são desenvolvidas respectivamente pelos Departamentos de Antropologia, Botânica, Entomologia, Geologia e Paleontologia, Invertebrados e Vertebrados.

A maioria dos departamentos é considerada referência em pesquisas nas suas respectivas áreas de atuação, tanto no âmbito nacional como no estabelecimento de parcerias internacionais, por meio de trocas que são realizadas com países estrangeiros, aprofundando estudos e ampliando a divulgação das transformações e do desenvolvimento que se sucedem na natureza e no saber humano.

No Departamento de Antropologia estão os setores de Antropologia Biológica, Antropologia Social, Arqueologia, Etnologia e Etnografia e Linguística. O de Botânica possui laboratórios de várias especialidades, como os de identificação e anatomia das plantas, identificação e ecologia das algas, estudo do pólen, relação entre as plantas e os polinizadores e relação entre o homem e as plantas. O de Entomologia, com seus dez laboratórios, possui cerca de cinco milhões de exemplares em suas coleções, uma das maiores e mais representativas da América Latina, que podem ser acessadas por pesquisadores de instituições do Brasil e do exterior. O de Geologia e Paleontologia atua em diversas áreas do conhecimento relacionadas aos amplos aspectos da evolução geológica e biológica da Terra. Além disso, é responsável pela manutenção e atualização do acervo geopaleontológico em exposição no Museu Nacional. O de Invertebrados é um centro de referência em pesquisas de invertebrados marinhos e de água doce e aracnídeos. Seus pesquisadores estão dedicados ao ensino, pesquisa, extensão, conservação e desenvolvimento sustentável. O de Vertebrados detém um dos maiores acervos científicos sobre a biodiversidade neotropical, com aproximadamente 600 mil exemplares, resultado de mais de cem de anos de pesquisas.

O Museu Nacional da UFRJ oferece cursos de doutorado, mestrado, especialização e atividades de pós-doutorado. Os cursos *lato sensu* são:

Geologia do Quaternário, Gramática Gerativa e Estudos de Cognição e Línguas Indígenas Brasileiras. Os *stricto sensu* oferecem os Programas de Pós-Graduação em Antropologia Social, em Arqueologia, em Ciências Biológicas, em Geociências, em Zoologia e Mestrado Profissional em Linguística e Línguas Indígenas.

Os resultados dos estudos realizados pelos departamentos alimentam a produção de artigos, de livros e das exposições permanentes ou temporárias, ampliando o potencial de geração de conhecimento científico aos diversos públicos que visitam o Museu Nacional.

Seção de Museologia (SEMU)

Os projetos expográficos são resultado do trabalho integrado dos departamentos com a Seção de Museologia, que atua diretamente na concepção, nos aspectos estruturais – mobiliário específico, visualização gráfica, manutenção e segurança do acervo –, assim como na montagem, a acessibilidade e circulação do público visitante.

Segundo Marcos Aurélio Marques Caldas, museólogo, quem atua no Museu Nacional tem a sorte de conviver com um universo imenso e fabuloso, por suas ligações históricas, haja vista ter sido palco da assinatura da primeira Constituição Brasileira. Para Caldas, a importância do Museu Nacional contempla a história da ciência do século XIX até os dias atuais, do antigo museu ao museu atual, construindo uma trajetória que transcende a tipologia de um museu de ciências ligado a uma universidade, para um espaço que guarda o patrimônio, a história e a ciência do Brasil. “Todo mundo que trabalha aqui trabalha com orgulho. Se formos elencar todos os motivos para comemorar os duzentos anos deste museu, a gente não acaba hoje”, reforça Marcos Dantas.

A Museologia do Museu Nacional, diferentemente dos demais museus, é uma unidade acadêmica da UFRJ. Assim, não há uma relação direta dos museólogos com os pesquisadores, sendo a curadoria das peças e das coleções de responsabilidade dos respectivos departamentos, que possuem metodologias próprias de catalogação – uma vantagem para a instituição, que é beneficiada com a atuação desses cientistas por meio de suas pesquisas, que contribuem permanentemente para o aumento da coleção do

Museu. O museólogo tem a responsabilidade de emprestar seu “olhar” para a transformação da linguagem da pesquisa científica em exposição, colaborando com os departamentos no planejamento e na concepção dos projetos expográficos. O resultado dessa postura foi a conquista de espaço nas discussões das propostas de projetos na Comissão de Exposições, onde a Museologia tem assento e direito a voto.

Responsável atualmente, por dez projetos e pela manutenção diária das exposições, a Museologia do Museu Nacional integra profissionais que atuam diretamente com as coleções dos departamentos, uma estagiária da UNIRIO e um bolsista da Fundação José Bonifácio. Um dos problemas enfrentados está relacionado com as dificuldades da universidade pública, da qual faz parte, causando impactos que vão desde a redução no número de profissionais, passando pelo corte de projetos, até a suspensão de bolsas.

Patrícia Fernandes/ibram



Exposição tátil: *O Mar Brasileiro na Ponta dos Dedos*.

Seção de Assistência ao Ensino (SAE)

A Seção de Assistência ao Ensino foi o primeiro setor educativo museal no Brasil. Criado por Roquette-Pinto há 91 anos, atua com projetos em educação para diferentes públicos, tanto de visitação espontânea, visita de escolas, visitas programadas e grupos que fazem agendamento, atividades voltadas à acessibilidade cultural, a exemplo da exposição criada para pessoas com deficiência – *O mar brasileiro na ponta dos dedos* – na qual o público pode, com apoio de mediadores, tocar e sentir objetos expostos em superfícies diferenciadas, como exemplares de pinguim, tartaruga, conchas, coral, entre outros objetos. O projeto expositivo também possibilita que cadeirantes visualizem e toquem as peças de forma segura e confortável.

A SAE também tem a missão de consolidar o Museu Nacional como agente de promoção da popularização do conhecimento científico, desenvolvendo e implementando projetos pedagógico-educativos, objetivando ampliar a visitação e o acesso dos públicos escolar (alunos e professores) e universitário e do público geral às coleções.

Patrícia Dezterri, pedagoga, integrante da equipe da SAE, destaca alguns projetos, como a Caixa Misteriosa do Museu, que guarda objetos do acervo das coleções de etnologia, do Egito antigo, da etnologia africana, de zoologia, paleontologia, que podem ser tocados, estimulando os sentidos e a criatividade das crianças.

As coleções didáticas para empréstimo do Museu Nacional são outra ferramenta de apoio pedagógico, como as coleções zoológicas, que: em Zoologia, são compostas por poríferos, cnidários, platelmintos, anelídeos, moluscos, equinodermos, peixes, répteis, anfíbios, aves, mamíferos, partes anatômicas e fetos humanos; em Geologia, são compostas por exemplares de rochas ígneas, sedimentares e metamórficas e alguns dos principais minerais formadores de rocha; em paleontologia, por animais vertebrados, invertebrados e plantas. Esse projeto beneficia escolas cuja mobilidade urbana é um grande obstáculo à visitação *in loco*, como as da Baixada Fluminense.

Outra ação importante é a Colônia de Férias, que acontece durante uma semana de janeiro com temáticas distintas para cada dia; o mesmo projeto

“Todo mundo que trabalha aqui, trabalha com orgulho. Se formos elencar todos os motivos para comemorar os 200 anos deste museu, a gente não acaba hoje”.



Visita Mediada – Cabeça *Tyrannosaurus Rex*.

se repete em julho, no qual a dinâmica é realizada inserindo os pais nas atividades com as crianças.

O projeto Meninas com Ciência, em parceria com os departamentos de Geologia e Paleontologia, está na sua terceira edição e tem como objetivo despertar o interesse pela ciência como uma área do conhecimento e um espaço de referência de atuação feminina. É um trabalho desenvolvido com as cientistas do Museu e meninas a partir do sexto ano de escolas públicas e particulares.

A SAE também promove ações com estudantes do Colégio Pedro II, no Programa de Iniciação Científica Júnior, oferecendo estágio em diferentes departamentos do Museu com o objetivo de formar mediadores junto a grupos de escolas. Ainda sobre mediação, alguns bolsistas da graduação atuam como mediadores voluntários, a exemplo de alunas do curso de Letras-Libras, do curso de História e de História da Arte.

A SAE planeja retomar o projeto Diálogos entre Educadores, com foco na valorização da relação educacional entre museu e escola. Na equipe da Seção trabalham onze profissionais, entre pedagoga, historiadora, bióloga, designer e colaboradores formados em Astronomia e Biologia. A SAE se conecta com seus públicos por meio das redes sociais – blogs, Facebook, Instagram –, com uma profissional que atua como mediadora, promovendo, compartilhando e atualizando conteúdos produzidos, projetos, exposições, agendamento de visitas, entre outras pautas.

Neste ano, com as comemorações dos duzentos anos do Museu Nacional, intensificaram-se as demandas por visitas educativas sob o viés histórico, evidenciando o reconhecimento das escolas sobre a importância do Museu Nacional no contexto da família real. Esse estímulo deveu-se também à popularização do Museu ao ser tema da escola de samba Imperatriz Leopoldinense, com o enredo “Uma Noite Real no Museu Nacional”.

Afinal, o Museu deu samba!

Rio de Janeiro – Palais d'Été de l'Empereur, à St. Christophe – Quinta Imperial em St. Christovão, século XIX. De Adolphe Hastrel, M. Secretan, na oficina Lemerrier, Paris.



A história contada

A visita ao Museu Nacional da UFRJ foi motivada pelo maior apelo ao qual a imagem da instituição está vinculada: conhecer o mais emblemático museu de ciências da América Latina. Definida minha pauta, parti para uma visita com o olhar de quem espera vivenciar o mundo das ciências por meio da observação (ou contemplação) das coleções ali abrigadas. No *hall* de entrada do museu, ao me deparar com o Bendegó, constato a relevância entre o objeto e o discurso dialógico presente nos diversos ambientes, a partir de uma museologia predominantemente científica – discurso palatável, compreensível e apropriado pelo público, claramente impactado pela experiência lúdica da visita, facilitada por sinalizações elucidativas dos objetos introduzidos nessa atmosfera acadêmica. Resumidamente: uma aula e tanto.

Ao transitar pelos espaços expositivos, percebo as referências das marcas imperiais, evidenciadas em apenas dois ambientes: a Sala do Trono e a Sala do Corpo Diplomático. Um *banner* instalado próximo à Sala do Trono detalha alguns referenciais imperiais mantidos nas paredes e no teto do ambiente, remontado com objetos de época – vasos, pinturas e porcelanas –, ajudando a compor a simbólica imagem da família real nos tempos do Paço de São Cristóvão.

Faltava um tema para finalizar meu texto e uma entrevista me daria a fundamentação para uma narrativa pautada na referência e no pioneirismo em estudos de ponta. Uma visita guiada por Regina Dantas me deu a perspectiva histórica e a razão da existência dessa riqueza científica no Paço de São Cristóvão. Bem, Regina Dantas é mestre em Memória Social, pesquisadora, historiadora do Museu Nacional/UFRJ, coordenadora do PPG-HCTE da UFRJ e autora da dissertação *A casa do Imperador – do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional*.

Para entendermos um pouco desse processo de resignificação, Regina relata o processo de extinção da memória do Paço de São Cristóvão iniciado com o banimento da família real, em 1889, quando o Governo Provisório promove um grande leilão dos objetos que pertenceram à família imperial. Outros elementos que integravam o palácio foram destruídos, como o Observatório Astronômico do imperador, a Capela São

João Baptista e a torre do relógio. Além disso, o portão doado pelo duque de Northumberland, à época das bodas de D. Pedro I e D. Leopoldina, foi transferido da entrada da Alameda das Sapucaias para a entrada do zoológico, na Quinta da Boa Vista.

A partir de 1892, já como Museu Nacional, inúmeras intervenções ocorreram para sepultar símbolos do poder imperial, como a retirada de armas dos portões e insígnias das paredes e alterações em alguns arcos no interior das salas. Também foram eliminadas janelas para instalação de paredes e algumas salas do segundo piso foram ampliadas para ser transformadas em espaços expositivos.

Eneraldo Carneiro/Forum-UFRJ



Sala do Trono.



Sala do Corpo Diplomático: detalhe teto.

Numa outra reforma ocorrida no ano de 1910, as armas do Império, que figuravam em local de destaque, acima da entrada do palácio, traduzindo o poder da nobreza, foram retiradas e substituídas pelo brasão da República. Em 1937, segundo estudo realizado pela historiadora, ocorre “o desenvolvimento desordenado do espaço interno do palácio para abrigar ensino e pesquisa, que seria intensificado com sua inserção na estrutura universitária”.

É possível observar em alguns espaços símbolos da Antiguidade nas paredes ou tetos do Museu, utilizados pela realeza como manifestação de força e poder, perceptíveis ao visitante mais atento, como no *hall* de entrada, e das cabeças de leões das paredes externas na altura do terceiro piso, representando a força e em homenagem a Carlota Joaquina, avó do imperador. Também a imagem de um carneiro sobreposto nos suportes estruturais em gesso presos aos tetos de alguns ambientes, representando o símbolo da força da monarquia.

Apesar dos esforços empreendidos para ocultar desse lugar a memória da residência real e imperial, dois espaços se mantiveram fortemente



Antessala da Imperatriz: detalhes teto e portais.

como ambientes de referência da soberania, dada suas características arquitetônicas: a Sala do Trono e a do Corpo Diplomático, nomes copiados do Palácio da Ajuda, em Lisboa.

A primeira, palco do poder de D. Pedro II, onde era realizado o “ritual do beija-mão”, remete a um templo grego, com pinturas de ouro nas paredes e teto de autoria do pintor italiano Mario Bragaldi. Ao olhar para o teto observam-se brasões e escudos que lembram as casas reais e um painel gigante representando a assembleia dos deuses no Monte Olimpo. Nos quatro cantos, figuras que simbolizam as quatro virtudes prioritárias para um governo: a Justiça, a Força, a Sabedoria e a Beleza, esta última representada por Cleópatra. Regina chama a atenção para as pinturas que dão a ideia de que os elementos decorativos se projetam à frente, como que em 3D. Impressionantes!

As representações artísticas presentes na Sala do Trono, principalmente associadas aos deuses da Antiguidade, reforçam o valor simbólico do poder monárquico do Paço de São Cristóvão. Atualmente o espaço está montado com mobiliário cenográfico. O trono original de D. Pedro II



Sala do Trono: teto com pintura Assembleia dos Deuses do Olimpio, de Mario Bragaldi.

integra o acervo do Museu Imperial (Ibram), em Petrópolis.

A Sala do Corpo Diplomático, ambiente de passagem à Sala do Trono, mantém os símbolos de poder idealizados à época, referências que somam valor à imagem de um Estado economicamente forte, destacadas nas pinturas associadas ao comércio e à agricultura. Suas paredes são revestidas por um tecido cor de damasco, impossível não sentir desejo de tocá-las. Em cada canto do teto podem ser observados desenhos representando os quatros continentes da época – África, Ásia, América e Europa. A importância de registrar os quatros continentes na Sala do Corpo Diplomático, segundo Regina Dantas, pode ter tido a finalidade de compor o ambiente como um espaço cosmopolita, de acesso público, sugerindo a articulação entre eles. Na parte superior são visíveis as iniciais PT (Pedro e Thereza).

Regina chama a atenção para os desenhos nos alizares das passagens entre as salas, cobertos com várias camadas de uma tinta branca fosca, praticamente ofuscando as imagens que representavam a economia do país na época: o café e o tabaco.

No espaço onde se encontra a exposição *Evolução humana* pode ser observada uma série de elementos decorativos originais, pertencentes ao tempo do Paço de São Cristóvão.

O antigo Salão de Bailes, palco de saraus, festas e disputas de moda feminina, passou a ser utilizado como uma das salas da exposição permanente na área de paleontologia, onde atualmente habitam as preguiças gigantes e o dinossauro.

O antigo Gabinete de Estudos de D. Pedro II é um pequeno espaço, utilizado para leitura. Atualmente,



Sala do Trono: detalhes teto e afrescos.



Oratório: teto.

o local integra o circuito das salas da exposição permanente do Museu.

Em local contíguo ao Gabinete de Estudos do imperador existiram duas salas atribuídas à Imperatriz Thereza Cristina, identificadas como Antessala dos Aposentos da Imperatriz e Oratório. A Antessala é bem reduzida, sendo formada por um teto trabalhado com enfeites em madeira esculpida recobertos com gesso e com pinturas em ouro, onde podem ser observadas pequenas aves brancas com anjos segurando uma alegoria com as iniciais PII na parte de dentro e uma pequena coroa na parte superior. Ainda nesse ambiente, nas quatro paredes, visualizam-se apliques em madeira semelhantes ao material do teto, reproduzindo as imagens dos anjinhos e outros adornos. Destaque para os ornatos com a coroa e as iniciais PII. As características e a reduzida dimensão da Sala da Imperatriz sugere ter sido um espaço utilizado para reflexão, próximo ao local do Oratório.

Na sala do Oratório, o teto é instigante, por seu formato em abóbada, com estrelas e fundo dourados, como a reprodução do céu. Devido à pouca dimensão do espaço, e uma iluminação de baixa intensidade, esse detalhe costuma passar despercebido pelos visitantes da exposição. As duas antigas salas privadas da imperatriz estão inseridas no circuito referente às civilizações pré-colombianas, com parte da Coleção Thereza Cristina.

No terceiro pavimento do Museu, onde ficavam os aposentos imperiais, se concentram as seções administrativas e a direção, que ocupa o quarto de D. Pedro II. O ambiente é rico em detalhes e apliques em madeira pintados em ouro. Para o atual diretor da instituição, Alexander Kelnner, a ocupação desse ambiente tem como objetivo chamar a atenção para a importância da revitalização dos espaços do antigo Paço de São Cristóvão a partir da retirada da parte administrativa e da docência do prédio do Museu Nacional.

Encerro a visita com um orgulho imenso de ter passado por esse museu admirável e instigante. Uma surpresa, admito, pela beleza da história (não) contada nos ambientes vividos pela família real e frequentado pela nobreza brasileira. E agradeço à historiadora Regina Dantas por sua paciência e disponibilidade em me acompanhar nessa trajetória. Aliás, a leitura da dissertação de sua autoria *A casa do Imperador – do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional* é obrigatória para quem gosta da temática e planeja visitar o Museu.

Por mais que tenha relatado o que observei no Museu Nacional – suas maravilhosas exposições e seu rico conteúdo textual, seu acervo de qualidade impressionante, suas marcas arquitetônicas preservadas, nada pode substituir a experiência de vivenciar esse espaço. Visitá-lo é preciso! ■

Patrícia Fernandes é especialista em Gestão de Museus (UCAM/ABGC) e coordenadora de comunicação do Ibram.

MUSEU VISITADO

ENTREVISTA COM ALEXANDER KELLNER

Diretor do Museu Nacional da UFRJ



Assessoria de Imprensa / Museu Nacional-UFRJ

Um dos maiores especialistas do mundo em pterossauros, o paleontólogo Alexander Kellner é pesquisador da instituição há vinte anos. Assumiu a direção do Museu em frente dos inúmeros desafios que teria pela frente. Embora tenha um dos acervos mais importantes de história natural da América Latina, o museu chega ao seu bicentenário com muitos problemas de conservação, de falta de espaço para ampliar a oferta de exposições, de pessoal e de redução do público visitante – 180 mil pessoas em 2017.

Alex reconhece o tesouro que tem nas mãos. Planeja alcançar a marca de 1 milhão de visitantes por ano e consolidar o Museu Nacional como um dos mais reconhecidos museus internacionais de História Natural.

Musas: O Museu Nacional enfrenta uma crise gerada, em grande parte, pela falta de recursos financeiros. É possível reverter essa situação?

Alexander Kellner: Vou ser bem franco, é uma história um pouco longa, que vou tentar encurtar um pouco. Eu entrei no museu no dia 21 de agosto de 1997. Em 1998 eu estava participando de uma exposição de dinossauros, organizando a parte brasileira, no Japão, e, ao fazer isso, eu consegui conversar com algumas pessoas da imprensa e manifestar que era uma pena danada que estivéssemos expondo no Japão um material que nunca havia sido exposto no Brasil. A matéria foi publicada e, a partir disso, houve um reboliço positivo, e me foi solicitado um orçamento para trazer essa exposição. Nós conseguimos o apoio da Petrobras e montamos aqui a exposição chamada *No tempo dos dinossauros*. Essa exposição foi recorde de público, com mais de 200 mil visitantes, esteve em vários lugares e hoje está no Museu de Ciências da Terra, em caráter permanente. Essa exposição, além de envolver a paleontologia em si, porque a gente conseguiu que a sociedade brasileira descobrisse o valor da paleontologia através da mídia, que deu ampla cobertura à exposição, ao mesmo tempo, também deu visibilidade para a instituição Museu Nacional. Ou seja, é possível fazer exposições de excelente qualidade nesta instituição.

“Um dos maiores especialistas do mundo em pterossauros, o paleontólogo Alexander Kellner é pesquisador da instituição há 20 anos”.

Musas: Nunca tinha sido feito?

AK: Não dessa forma, mas tivemos exposições de sucesso, sim. Na década de 1960 tivemos o tempo áureo, com mais de 300, 350 mil visitantes, segundo os relatórios que nós temos. Isso porque 70% das exposições foram renovadas, salas foram abertas etc., algo que a gente gostaria de fazer agora.

Musas: O que o levou a concorrer para o cargo de diretor?

AK: Sempre que havia conversas para eleição do novo diretor, batiam na minha porta, e eu sempre neguei, porque eu não tinha experiência administrativa, de atuar no serviço público.

Musas: A questão da gestão, então, é fundamental?

AK: É totalmente fundamental. Por história de família, eu tive uma experiência na iniciativa privada, mas eu não tinha experiência no público. Eu sabia de alguns problemas e naquela ocasião eu achava que



Eneraldo Carneiro/Fórum - UFRJ

Público visitante na exposição de conchas e corais.

as coisas não aconteceriam de forma salutar para a instituição. Até que há três anos algumas pessoas vieram conversar comigo, inclusive de fora da instituição, questionando o que eu estava fazendo pelo Museu Nacional. Diziam que eu era conhecido nacionalmente e internacionalmente, tinha uma carreira brilhante, membro da Academia de Ciências, já tinha inúmeras publicações, que as pessoas ouviam o que eu falava, que eu tinha uma interação forte com a mídia. Dentro desse contexto, a mensagem final era: nem só de pterossauro vive o pesquisador. Tipo assim, chegou a sua vez.

Musas: E o que mudou nessa última eleição?

AK: Houve uma mudança de atitude da minha parte, me adiantei e passei a conversar com várias pessoas, inclusive com dois candidatos em potencial. Ambos disseram não, cada um por um motivo. Isso passou a abrir meu leque, o que me fez conversar também com pessoas que tivessem resistência à minha candidatura por qualquer motivo, uma estratégia para entender exatamente onde estariam os meus pontos fracos, sempre pensando na instituição. Quer dizer, esperava ouvir dessas pessoas o que elas gostariam que eu não fizesse, caso eu viesse a ser eleito. E num dado momento, depois que conversei muito, lancei minha candidatura. Por ser muito transparente, a primeira coisa que fiz foi revelar quem participaria da minha chapa, quem seria meu vice, meu diretor administrativo e todos os meus diretores.

Musas: Isso foi importante para sinalizar qual seria o perfil da sua gestão?

AK: Exatamente, mas o mais importante não foi usar isso politicamente, mas compor a chapa com foco no melhor para a instituição.

Musas: E como foi a disputa?

AK: Confesso que eu torci para que tivesse uma chapa contra.

“Planeja alcançar a marca de 1 milhão de visitantes por ano e consolidar o Museu Nacional como um dos mais reconhecidos museus internacionais de História Natural”.

Musas: Por quê? Isso fortaleceu a disputa?

AK: Em minha opinião, isso dá legitimidade. E o mais importante: eu queria realmente mexer na estrutura. A casa, por vários motivos, pela situação que o Brasil vive, estava desanimada. Isso tem a ver com o Brasil, isso tem a ver com várias coisas. Precisava, então, de uma chacoalhada, precisava de alguém que quisesse fazer um pouco diferente. E, dentro desse contexto, eu confesso que, à medida que a gente foi avançando nessa discussão, eu ouvi de alguns grupos que eu não precisava ficar anunciando e projetando tantas mudanças. Na primeira aparição pública eu deixei claro que eu vim para fazer mudanças, que elas são necessárias. E tem outra, se eu não puder fazer mudanças, eu não estaria interessado em me candidatar. É uma honra ser diretor dessa instituição, envaidece qualquer pessoa, mas não era isso que estava no meu radar.

E nesse cenário apareceu uma chapa contra, e foi ótimo porque favoreceu todo o processo. Dentro desse espírito democrático tivemos debates intensos, não posso negar. Mesmo assim, eu ganhei com 65% dos votos, dos professores, dos técnicos-administrativos e dos alunos. Isso demonstra alguma coisa, não é mesmo?

Musas: E como foi esse resultado para o senhor?

AK: Só aumentou a minha responsabilidade, afinal as pessoas depositaram sua confiança em mim. E agora? Sentaste na cadeira, e agora? Então, dentro desse

contexto, eu vejo isso realmente como um trabalho. E eu sempre brinco com todo mundo que eu espero não levar um processo por desvio de função, porque o meu trabalho agora é ser diretor do Museu.

Musas: E qual é o grau de dificuldade desse trabalho?

AK: O Museu Nacional tem uma estrutura particular, porque estamos dentro de uma universidade. E, por estarmos dentro de uma universidade, às vezes encontramos dificuldades para realizar coisas novas. Por exemplo, o Ibram incentiva a criação das lojas em museus, mas dentro da universidade isso não é tão simples. Vai acontecer, é uma ideia muito antiga do Museu, várias administrações tentaram. Inclusive, foi na administração da professora Cláudia que conseguimos dar andamento a essa ideia e agora finalizamos. O que falta agora é investimento para concretizá-la.

Musas: E a gestão dessa loja será terceirizada?

AK: Sim, será administrada pela Sociedade dos Amigos do Museu Nacional. Isso é muito importante, porque a gente sabe que a loja não resultará em lucratividade nem resolverá todos os problemas do Museu, mas é uma questão ligada à visibilidade, ao marketing institucional. A loja tem que ser uma atração do Museu e nós queremos participar do processo de criação dos produtos que serão comercializados, muito mais para alinhar com a imagem institucional do que propriamente garantir retorno financeiro.

Musas: Como é a relação com a reitoria da Universidade?

AK: Nós passamos para a estrutura da Universidade em 1946, e essa mudança trouxe coisas boas e coisas ruins. Nós não temos uma autonomia administrativa, como outros museus têm. Nós somos diretamente dependentes da UFRJ e, dentro do organograma, nós estamos numa posição não tão confortável, no sentido de que nós temos pouco acesso às decisões.

“Nem só de pterossauro vive o pesquisador, [...] chegou a sua vez”.

Eneraldo Carneiro/Fórum- UFRJ



Público visitante na exposição do Egito Antigo.

*“O que nós
temos é
absolutamente
singular em
termos de Brasil,
um acervo
maravilhoso
de mais de 20
milhões de itens,
com coisas
fenomenais.
Desde o
habitante
mais antigo da
América do Sul,
que é a Luzia,
até o primeiro
dinossauro de
grande porte que
foi montado”.*

Isso, inclusive, é uma discussão que nós queremos fomentar, uma discussão salutar, se existem alternativas para isso.

Musas: E quais os principais reflexos desse distanciamento para o Museu?

AK: Isso acabou gerando um passivo administrativo enorme, como a falta de funções gratificadas, por exemplo, mas é preciso abrir um parêntese e deixar claro que a atual reitoria nunca foi tão parceira da instituição como agora. Aliás, desde a gestão passada, essa parceria da reitoria com o Museu Nacional tem facilitado algumas coisas, um olhar diferente, mas precisamos de um olhar especial, e já estamos conversando com o reitor, principalmente sobre essas questões de gratificações, para nos permitir uma administração melhor. Mas seria uma enorme injustiça com a UFRJ pedir para que solucionem todos os nossos problemas, porque todos nós sabemos do estrangulamento generalizado das universidades e como isso afeta as gestões.

Musas: Os museus brasileiros têm alcançado relevante papel junto à sociedade nas últimas décadas. Como o senhor vê o Museu Nacional nesse contexto?

AK: Não há a menor dúvida de que os museus estão atuando cada vez melhor, vários com enorme sucesso, e conseguindo ter maior visibilidade, mas eu não posso dizer a mesma coisa do Museu Nacional, se não ele estaria um pouco melhor do que está. E faz parte do meu projeto melhorar a comunicação com a sociedade. Nós temos particularidades, como a UFRJ também tem: por exemplo, você está nesta sala, que era o antigo quarto dos imperadores e ficou fechada por 15 anos. Nós reabrimos esta sala. Quando você olha, o que você vê? O que te passa quando você olha em volta desta sala?

Musas: Que está precisando de restauro.

AK: Exatamente! Esta sala reflete o Museu Nacional: grandeza com

problemas. E o motivo da reabertura dela foi justamente mostrar isso. Se você olhar aqui, qual é a pior parede, visualmente?

Musas: A que está atrás do senhor.

AK: Pois é, onde está a mesa do diretor. Mas tudo isso é um simbolismo. No museu não adianta esconder, qualquer pessoa olha e vê os problemas. Não tem maquiagem, então vamos mostrar nossa grandeza no meio dos nossos problemas. Aqui você tem o mobiliário de D. Pedro I, o relógio de sol de D. Pedro II, quer dizer, são coisas fantásticas para mostrar a riqueza que esta instituição tem. Porque o que nós temos, que é absolutamente singular em termos de Brasil, é um acervo maravilhoso de mais de 20 milhões de itens, com coisas fenomenais, desde o habitante mais antigo da América do Sul, que é a Luzia, até o primeiro dinossauro de grande porte que foi montado e vários

“Recentemente nós descobrimos manuscritos inéditos da Princesa Leopoldina. Você sabe quem assinou o decreto de Independência do Brasil? Foi a Leopoldina, aqui no Museu Nacional, onde morou D. João VI, D. Pedro I, D. Pedro II. A princesa Isabel brincava no Jardim das Princesas”.

outros. Recentemente nós descobrimos manuscritos inéditos da Princesa Leopoldina. Você sabe quem assinou o decreto de Independência do Brasil? Foi a Leopoldina, aqui no Museu Nacional, onde morou D. João VI, D. Pedro I, D. Pedro II. A princesa Isabel brincava no Jardim das Princesas, ela que assinou a Lei Áurea, vamos dizer, a última etapa da mudança de uma sociedade escravocrata do nosso país. Essa pessoa, veja bem, o que a gente escuta hoje, de inclusão social, de direitos, foi essa pessoa que deu os maiores direitos para uma população, foi aqui que ela morou! Então, se existe um prédio que precisa ser preservado, este tem que ser em primeiro lugar.

Musas: E quais as prioridades que o senhor colocaria na pauta da sua gestão?

AK: Quero fazer uma gestão proativa para que o museu possa se relacionar mais com a sociedade. Nós temos uma programação de tirar deste prédio toda a parte administrativa, toda a parte de coleções, e irmos para outro local. Aliás, já temos esse pleito formulado, a ser entregue ao governo federal, para concessão de uma área que está vazia do lado do Museu. Seria o maior presente que poderia ser dado ao Museu Nacional. Nós queremos mais exposições e menos ocupação dos espaços pelas áreas técnicas. É uma questão prioritária, inclusive para replanejar o Museu. Nós queremos lançar um novo olhar para o Museu Nacional. Porque esse Museu não pertence a você, não pertence a mim, ele pertence a todos nós. E nós também somos responsáveis por esta instituição. Então, trazer a sociedade de volta para o Museu Nacional é uma das grandes metas da minha administração.

Eu acho que o empreendedorismo, essa maneira de você tentar fazer as coisas de uma forma um pouco diferente, é o que as pessoas esperam da minha gestão.

Musas: E como o senhor planeja executar isso?

“Eu acho que a mensagem principal é que nós precisamos convencer muitos segmentos da sociedade da importância dos museus à cultura do país”

Patrícia Fernandes/bram



Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense.

AK: Nós temos que pensar o Museu para além dos seus duzentos anos e revitalizá-lo. Temos investimentos prometidos e estamos prospectando outros. Para quê? Para renovar nossas exposições e para que elas sejam mais atrativas. Para que possamos ampliar a visibilidade de uma imensa e fabulosa coleção. Precisamos que os brasileiros reconheçam o Museu Nacional como um museu de primeira linha. E também tem a história desta casa, do Paço de São Cristóvão, que precisa ser contada.

Musas: Isso aumentaria a visitação?

AK: Não tenho a menor dúvida! Minha meta é clara, ambiciosa, mas plenamente factível: chegar ao número de 1 milhão de visitantes por ano até o final da minha gestão. Nós temos o potencial dessa grandeza.

Musas: Como o senhor disse, é uma meta ambiciosa.

AK: Eu acredito que poderemos alcançá-la a partir da renovação das exposições. O museu precisa se adaptar à modernidade, com instalações mais contemporâneas, usando mais a interatividade e recursos tecnológicos. Precisamos de investimentos e meu objetivo é consegui-los. Nós já temos o principal, a nossa joia, que é o nosso acervo. Um novo prédio para concentrar as áreas técnicas e administrativas, reformas, contratações podem ocorrer em curto prazo, mas o acervo foi erguido ao longo de duzentos anos. É preciso ter um olhar especial para isso, de toda a sociedade.

Musas: O Museu Nacional acabou em samba. Essa experiência de ser enredo da Escola Imperatriz Leopoldinense no carnaval de 2018, o que trouxe de benefício ao Museu?

AK: Deu uma tremenda visibilidade, promoveu a autoestima e um orgulho imenso da equipe. E um ponto que talvez passe despercebido para o público geral, um dos pontos mais marcantes para mim, foi o desfile técnico que a Escola fez aqui na alameda de acesso ao Museu, abriu a casa para a comunidade da Imperatriz! A maioria nunca tinha ido a um museu. Então, estar num museu cuja história as pessoas estavam ajudando a contar na avenida foi uma experiência maravilhosa. Para a comunidade e para nós do Museu Nacional.

Musas: Qual a principal mensagem que o senhor daria neste ano tão emblemático para o Museu Nacional, que é a comemoração dos seus duzentos anos?

AK: Gostaria de aproveitar para parabenizar a iniciativa do Ibram, de não apenas comemorar o aniversário do Museu Nacional, mas de celebrar duzentos anos de museus no Brasil. Acho que é uma ideia muito interessante e diferenciada.

Eu acho que a mensagem principal é que nós precisamos convencer muitos segmentos da sociedade da importância dos museus para a cultura do país. Precisamos apenas de uma decisão política para que o Brasil tenha uma instituição de altíssima qualidade e mostrar essa maravilha que é a instituição Museu Nacional! ■

AMUSELANEAMUSELANEAM
LÂNEAMUSELÂNEAMUSE
NEAMUSELÂNEAMUSELÂNEAM
ÂNEAMUSELÂNEA
NEAMUSELÂNEAMUSELÂNEAM
ELÂNEAMUSELÂNEAMUSE
ÂNEAMUSELÂNEAMUSELÂNEAM
ÂNEAMUSELÂNEA
MUSELÂNEAMUSELÂNEAMUSE
ÂNEAMUSELÂNEAMUSELÂ
AMUSELÂNEAMUSELÂNEAMUSE
NEAMUSELÂNEAM
MUSELÂNEAMUSELÂNEAMUSE
ÂNEAMUSELÂNEAMUSELÂ

Preservação de acervo no Museu Nacional:

a atuação do Laboratório Central de Conservação e Restauração (LCCR)

MÁRCIA VALÉRIA DE SOUZA

Introdução

O Museu Nacional (MN) destaca-se como uma das principais instituições de pesquisa, ensino e extensão das áreas de antropologia, botânica, zoologia, geologia/paleontologia, vertebrados e invertebrados em âmbito brasileiro, com notoriedade internacional. Nos 200 anos do Museu Nacional, as pesquisas realizadas sob a tutela dessa instituição ou a guarda de parte das coletas de campo a ela destinadas colaboraram para a formação de um dos maiores museus da América Latina, cujo acervo, de diversas formas, remonta à própria evolução da produção científica brasileira.

As atividades relacionadas à salvaguarda do acervo do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ), desde antes de sua incorporação,

em 1946, ao quadro da Universidade Federal do Rio de Janeiro, estiveram a cargo/foram norteadas por políticas internas de cada departamento de pesquisa alocado na instituição.¹ Diante do número expressivo de objetos que compõem o acervo do Museu Nacional e pela premente necessidade de sua preservação, foi criado o Laboratório Central de Conservação e Restauração (LCCR) no ano de 2000.

O novo espaço, dedicado à preservação do acervo museológico, veio suprir uma carência há muito sentida e reclamada por técnicos, pesquisadores e comunidade de maneira mais ampla. A conservação do acervo encontrava-se visivelmente em risco. A implantação do LCCR como um espaço adequado, dispondo de um corpo técnico especializado, busca amenizar as dificuldades impostas pelo número

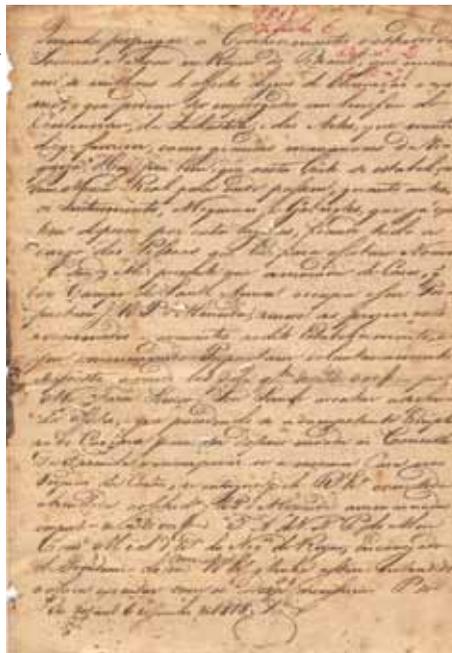
1. Critérios individuais/pontuais (setoriais) para a preservação das coleções.

formação mais especializada, embora, ao mesmo passo, flexível nas diversas áreas que formam o acervo dessas instituições. A quantidade *ideal* de especialistas para um museu de dimensões nacionais seria inumerável na atual conjuntura e é assim que os profissionais da conservação e restauração no Museu Nacional são desafiados cotidianamente, investidos da responsabilidade de preservar objetos e coleções.

Para além dos desafios técnicos, os acervos de museus científicos propiciam diversos olhares, que variam de acordo com a experiência e o capital de cada profissional específico, que, de certa forma, vai orientar o tratamento técnico e o uso, a função, dessas coleções. Entre vários profissionais que atuam diretamente com as coleções destacamos três: os pesquisadores/especialistas – que entendem o objeto como fonte de estudo de determinada área (coleta, observação, hipótese, teoria e documentação técnica); o museólogo – que percebe o acervo como documento patrimonial passível de

“O novo espaço, dedicado à preservação do acervo museológico, veio suprir uma carência há muito sentida e reclamada por técnicos, pesquisadores e comunidade de maneira mais ampla”.

Domínio público



Decreto de criação do Museu Nacional (6 jun. 1818).

leituras, interpretações, preservação, exposição e documentação museológica; e o conservador – que trata o objeto enquanto fonte de pesquisa e documento patrimonial (diagnóstico, intervenções, conscientização e documentação técnica).

Essa divisão, embora arbitrária, destaca o importante papel que desempenham os conservadores/restauradores nos museus, especialmente nos científicos, pois eles fazem a intermediação entre o universo dos cientistas e o corpo técnico museológico, garantindo a integridade dos objetos para que possam seguir cumprindo a função de bem científico-cultural.

Embora não seja o objetivo deste texto propor uma discussão sobre a teoria da conservação, achamos pertinente firmar o conceito de conservação que norteia o trabalho do LCCR, que a entende como um processo político e dinâmico que envolve diversas disciplinas e práticas, buscando não só o prolongamento de sua estrutura física, mas também assegurando seu pertencimento social, enfatizando-se que preservar algo implica a atividade de escolha daquilo que deve ser guardado e lembrado e, por conseguinte, também o descarte e o esquecimento – pela não seleção – de outros elementos representantes de um dado contexto/realidade.

Nesse sentido, apresentamos a trajetória do LCCR do Museu Nacional, que tem como principal missão a preservação do acervo formado ao longo dos duzentos anos de existência da instituição.

Um pouco do Museu Real/Nacional

Para nos situarmos, torna-se importante evidenciar nossa estrutura mãe: o Museu Nacional. Criado por meio de um decreto de D. João VI em 6 de junho de 1818 (Figura 2), ele reflete a história da ciência nacional e mundial. Incorporado em 1946 à Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro, abriga desde o século XIX um dos maiores acervos de ciências naturais e antropologia da América Latina. A longa experiência, bem como os resultados produzidos por cientistas, pesquisadores e estudiosos e uma parcela de notáveis nas ciências, converteram a instituição numa das mais respeitadas, sendo a primeira instituição científica do Brasil.

A formação de suas coleções se deu por iniciativa da família real portuguesa, desde sua chegada ao Vice-Reino, interessada em possuir objetos que formariam o acervo que representaria e representa a composição histórico-científica de vários períodos. Segundo Lilia Schwarcz, essas coleções

“O LCCR vem trabalhando cotidianamente para a garantia e difusão de uma política de preservação em consonância com os avanços da ciência da conservação/restauração, visando à equidade no tratamento das coleções interiorizadas no complexo acervo do Museu Nacional”.

nasceram a partir de coletas de viajantes que, “financiados por instituições científicas, dirigiam-se a terras distantes em busca de coleções que representavam variedades da flora, fauna e da contribuição do ser humano na terra”.² A coleta desses objetos seguia diretrizes e interesses estabelecidos previamente, que buscavam embasar ou fundamentar as hipóteses científicas propostas na época, apontando/mostrando idealizações científicas pelas quais os atores envolvidos davam suas contribuições na formação das coleções e na construção de discursos científicos, culturais, sociais e até mesmo políticos. Enfim, destaca-se uma gama de objetos “científicos”, “sociais”, “históricos” que conformam linhas prontas a tecer ilimitadas tramas, passíveis de diversos questionamentos, interpretações, entendimentos e soluções. Por outro lado, enfatizamos que o propósito não era primordialmente o de enriquecimento patrimonial; mas, antes, o entendimento de outras culturas.

O Museu Nacional nasce em consonância com a “corrente” de criação dos museus nacionais em voga na Europa desde o século XVIII, que se caracterizava pela criação e implantação de instituições científicas. No seu bicentenário, o Museu Nacional reúne valiosas e raras coleções que abrangem diversos períodos da humanidade, lugares, atores, alcançando mesmo o espaço sideral, determinante que

2. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 69.

o qualifica como um dos principais centros de pesquisa em território brasileiro.

Passados quase dois séculos, o Museu Nacional implantou no ano 2000 o Laboratório Central de Preparação, Conservação e Restauração (LCPCR) com a finalidade de preservar seu patrimônio. Questões internas encerraram suas atividades em 2002, mas em 2009 a direção, entendendo a necessidade do serviço de conservação/restauração, reinaugurou o laboratório, abrindo concurso público para a contratação de dois profissionais restauradores de nível superior. O concurso aconteceu em três etapas (teoria, prática e titulação) entre os meses de julho e outubro de 2009.

A equipe, composta por arqueóloga, especialista em conservação/restauração e duas restauradoras recém-concursadas, iniciou em fevereiro de 2010, o planejamento, a organização, a reforma física do setor e a logística para o futuro cumprimento de sua missão. A reforma durou seis meses e, finalmente, a reinauguração aconteceu em 10 de agosto de 2010.

Como a maioria das instituições histórico-culturais do país, os laboratórios de conservação-restauração encontram entraves das mais diversas ordens para seu funcionamento, entre eles citamos o de pessoal, equipamentos, materiais de consumo, verbas auxiliares, recursos. Particularmente, como um diferencial na área cultural brasileira, possuímos um espaço físico adequado e que aos poucos lutamos por equipar para o desenvolvimento das atividades

Os procedimentos adotados pelo LCCR seguem os protocolos definidos pelos organismos internacionais que estabelecem diretrizes para a área, dando ênfase à questão da conservação preventiva como primeiro recurso na preservação dos bens culturais, na intenção de apagar, combater, diminuir, amenizar, manter ou prolongar a integridade dos bens culturais frente aos distintos agentes que possam colocar em risco sua perpetuação. Em paralelo às atividades rotineiras voltadas à preservação material do patrimônio abrigado pelo Museu Nacional, são ministrados treinamentos e estágios que visam à formação de estudantes de nível médio e graduação e de pesquisadores ligados a programas de pós-graduação focados em conservação/restauração de bens culturais móveis.

O LCCR

Desde a reinauguração (2010), ano da reforma física do espaço de trabalho, o laboratório vem recebendo atenção especial da direção, que, guardadas as proporções e na medida do que tem sido possível, apoia e investe no setor.³ Apresentamos em seminário interno resultados parciais com cerca de 2.400 trabalhos realizados entre os anos de 2011 e 2017.⁴ Atualmente, além dos projetos do LCCR, prestamos assessoria e serviços para o Museu da Escola de Enfermagem Ana Nery/UFRJ, para o Instituto de Microbiologia Paulo Góes/IMPG-UFRJ e para o Centro de Ciências da Saúde/CCS-UFRJ (Herbário RFA).

Como protagonistas, estamos na terceira edição da Semana de Conservação do Museu Nacional (SCMN), evento que traz ao museu, durante três dias nos meses de novembro de cada ano, *experts*,

“Como a maioria das instituições histórico-culturais do país, os laboratórios de conservação-restauração encontram entraves das mais diversas ordens para seu funcionamento, entre eles citamos o de pessoal, equipamentos, materiais de consumo, verbas auxiliares, recursos”.

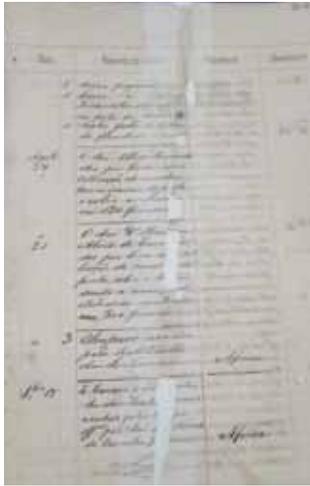
3. O setor foi implantado em 2000 sob a alcunha de Laboratório Central de Preparação, Conservação e Restauração (LCPCR), teve suas atividades paralisadas entre 2002 e 2009 e em 2012 passou a se chamar Laboratório Central de Conservação e Restauração (LCCR).

4. Abril de 2018.

Fotos do acervo do LCCR/Museu Nacional da UFRJ



Cerâmica pertencente ao Museu Eva Klabin/Antes e depois.



Livro de lançamento de objetos entrados no Museu Nacional: 6 jan. 1876-26 dez. 1892 (2014).



Arqueologia/
Cerâmica brasileira (2014).

Fotos do acervo do LCCR/Museu Nacional da UFRJ



2ª Semana de Conservação do Museu Nacional (nov. 2017).

profissionais, estudantes e outros interessados em discutir os temas patrimônio, conservação, memória, história e afins. Para além dos muros da instituição, já apresentamos nossos trabalhos em diversos eventos nacionais e internacionais da área, recebendo comentários, críticas e observações construtivas e incentivadoras.

Dos eventos internos ou coparticipantes,⁵ como o

5. Turismo Cultural congrega instituições culturais do Bairro Imperial de São Cristóvão, divulgando os acervos e enfatizando sua importância como patrimônios locais e nacionais: Semana Fluminense do Patrimônio – evento interinstitucional que abarca o Museu Nacional (MN/UFRJ), o Arquivo

Aniversário Anual do Museu (junho de cada ano), cursos, seminários, congressos, encontros, entre outros, participamos ativamente e repletos de dedicação.

O Programa de Educação Patrimonial (PEP) do LCCR

O Museu Nacional vem, ao longo dos últimos anos, participando e recebendo em seus diversos setores alunos interessados em adquirir conhecimentos, informações e experiências nas práticas laboratoriais. O PEP do LCCR, em sua oitava edição, propõe aos secundaristas descortinar o olhar acerca das questões patrimoniais, criando nas bases da informação o estímulo à reflexão, à interpretação e a ações que possibilitam a imersão nesse mundo. A parceria entre o LCCR e o Colégio Pedro II possibilita aos jovens o contato com um acervo de valor inestimável e o convívio na prática com as temáticas relativas ao patrimônio, as discussões que permeiam a continuidade, a segurança e os pressupostos que envolvem os bens culturais – referenciais relevantes ao entendimento e à conscientização do papel do cidadão dentro das sociedades.

Público do Estado do Rio de Janeiro (Aperj), a Casa de Oswaldo Cruz (COC/Fiocruz), a Fundação Casa de Rui Barbosa, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Rio de Janeiro (Iphan-RJ), o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac/Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro), o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), o Museu do Meio Ambiente/Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, o Museu Histórico Nacional (MHN) – e Semana de Extensão Universitária da Universidade Federal Fluminense, entre outros.

equipe e outros determinantes essenciais ao pretenso sucesso profissional.

Investimos e insistimos na educação patrimonial por acreditarmos que ela constitui uma forte ferramenta para a preservação e a gestão do patrimônio cultural em nosso país, um recurso que, de modo concreto, pode formar e capacitar alunos-cidadãos mais conscientes, principalmente em relação ao acervo cultural brasileiro, e possíveis multiplicadores do conjunto preservação, história, memória e identidade (Figuras 20 e 21).

Assim, participamos de forma integral e comprometida, buscando contribuir para a mudança do olhar em relação à preservação do patrimônio cultural brasileiro e podemos estender a metodologia a outras instituições, pois, ao oferecer ao jovem estudante do Brasil uma possibilidade pouco explorada

“Investimos e insistimos na educação patrimonial por acreditarmos que ela constitui uma forte ferramenta para a preservação e a gestão do patrimônio cultural em nosso país”.

de trabalhar na área cultural, temos a consciência da importância da abertura dessa nova porta, que pode abrir horizontes nunca almejados por esses estudantes, por desconhecimento ou por acreditarem que eles ficam num patamar inalcançável.

Até o presente, sete dos 37 participantes egressos do PEP/LCCR optaram respectivamente pelos cursos de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais/Escola de Belas Artes (UFRJ), Museologia (UNIRIO), Belas Artes (UFRJ), Arquivologia (UNIRIO) e Arquitetura (UFF).

Sucintamente apresentado o Laboratório Central de Conservação e Restauração do Museu, hoje, em contagem regressiva, estamos envolvidos com os preparativos do bicentenário e ansiosos por saudar o Museu Nacional em seus 200 anos.

Considerações finais

Podemos dividir os duzentos anos de história do Museu Nacional em dois momentos em relação à questão da conservação/restauração/preservação do acervo. São fases distintas: a primeira é anterior à implantação do LCCR, na qual os conceitos e as práticas de conservação eram executados de forma individual por cada departamento, atitudes essas que incorreram em graves consequências devido ao desnível no tratamento dos objetos, pois, inquestionavelmente, variavam de acordo com os recursos financeiros, técnicos e humanos

de cada espaço, gerando resultados questionáveis e até mesmo negligenciados, pondo em risco parte das coleções.

O segundo momento é caracterizado pelo reconhecimento da necessidade da implementação de um programa de conservação que abarcasse todo o acervo do Museu Nacional, uma política institucional que tem favorecido a mudança de pensamento principalmente dos curadores das coleções, que passaram a procurar os serviços técnicos do laboratório e em articulação com outros setores, como a Museologia. Essa integração teve como um de seus resultados a introdução de objetos tratados nas exposições que despertaram a reação do público, com elogios registrados no livro de assinaturas, diferentemente de alguns anos, em que o descaso com a integridade do acervo também era registrado.

Concluindo, cientes de todas as questões, situações e condições pertinentes à preservação dos acervos e das coleções museológicas, do pouco investimento nessas instituições, da carência de recursos financeiros, tecnológicos, de pessoal, entre outros, temos, sim, uma missão a cumprir: promover o acesso ao passado, estender a materialidade ao futuro, sensibilizar jovens e conscientizar profissionais e cidadãos com o objetivo de mudar a mentalidade arraigada em museus científicos como o Museu Nacional, onde muitos ainda continuam entendendo

seus instrumentos de trabalho, unicamente, como elementos ou ferramentas de estudo.

Itens/peças pertencentes às coleções em museus científicos precisam ser também reconhecidos como bens culturais, objetos museológicos, fontes, documentos, símbolos de memória, portadores de história, de contextos, pertencimentos. Não se trata necessariamente de um desafio, mas de uma provocação a ser instituída. Internamente, um dos maiores desafios que temos a ser vencido refere-se à institucionalização de procedimentos, práticas, normas e protocolos que visem à proteção desses objetos de forma única, independentemente do local no qual está custodiado.

Finalmente, quebrando o protocolo, bradamos: Salve o bicentenário! Vida longa ao Museu Nacional! ■

Márcia Valéria de Souza é restauradora, chefe do Laboratório Central de Conservação e Restauração do Museu Nacional/UFRJ. Graduada em Biblioteconomia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tem mestrado em História Social pela Universidade Severino Sombra (RJ), é especialista em Cultura, História e Literatura Africana e Afro-brasileira pela Universidade Cândido Mendes/Atlântica Educacional (RJ) e em Conservação Preventiva pelo Instituto Superior de Artes (Cuba). Tem curso de Conservação com foco em papel japonês pelo International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) (Japão), é professora e orientadora do Programa de Iniciação Científica Junior/Faperj e desenvolveu pesquisa em conservação/restauração pela Faperj no acervo bibliográfico da Fundação Casa de Rui Barbosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANCO SAFRA. *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo, 1989.

BRANDI, C. *Teoria do restauro*. Trad. Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. (Coleção Artes & Ofícios).

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a representação no Brasil. In: _____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 2007, pp. 81-106. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

KUHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. *Revista CPC*, São Paulo, v. 1, n. 1, nov. 2005-abr. 2006, pp. 16-40.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, Departamento de História de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 10, 1993, pp. 7-28.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. *Memória e história*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, v. 1, pp. 51-86.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HÁ MUSEUS SEM CONTROVÉRSIAS? Coleções em disputa

MARCOS FELIPE DE BRUM LOPES

Não é unânime, mas é bastante aceita a ideia de que a origem dos museus pode ser encontrada nos tempos dos gabinetes de curiosidades, aquela sala repleta de objetos que Francis Bacon tão bem descreveu como um

Um enorme gabinete em que deve ser classificado e incluído tudo o que a mão do homem, com arte requintada ou com o auxílio da máquina, realizou de raro, seja na matéria, na forma ou no movimento; qualquer singularidade que o acaso ou o embaralhar das coisas produziu; tudo o que a natureza operou nas coisas que carecem de vida e que podem ser conservadas.¹

Parece que tudo caberia nesse lugar, que pode ser entendido como um protomuseu.

Mas o que, aparentemente, é apenas ajuntamento de coisas consiste numa atividade de escolhas, exclusões, decisões polêmicas e até mesmo violentas. Vemos e ouvimos essas histórias nos museus brasileiros? Sim e não, depende da lente usada pelos

1. BACON apud MORAES, Helvio. *Gesta Grayorum* e a formação do pensamento utópico de Francis Bacon: apresentação e tradução. MORUS – *Utopia e Renascimento*, v. 11, n. 1, 2016.

visitantes e da vontade de comunicação historicamente honesta e crítica das instituições. A verdade é que não há museus sem controvérsias.

Uma exposição e um confisco

Começamos com o museu mais celebrado em 2018, o Museu Nacional, que completa 200 anos e é o mais longo museu em atividade no Brasil. No último quartel do século XIX, um dos assuntos quentes debatidos pela intelectualidade brasileira era a origem e a trajetória dos povos indígenas nas

“O que aparentemente é apenas ajuntamento de coisas, consiste numa atividade de escolhas, exclusões, decisões polêmicas e até mesmo violentas. [...] A verdade é que não há museus sem controvérsias”.

Américas. Podemos dizer que era um dos *trending topics* da época. Teorias para cá, palpites para lá, era na arqueologia e na antropologia que residiam as disputas e as buscas pelos rastros de cidades perdidas e civilizações extintas que poderiam pôr o Brasil na corrida pelo passado mítico, do qual já desfrutavam, por exemplo, o México (com os astecas) e os países andinos (com os incas).

No Brasil, as descobertas arqueológicas na Ilha de Marajó e Maracá impulsionaram as pesquisas e geraram importantes acervos, recolhidos por cientistas. A arte marajoara seria o único indício de uma grande civilização primeva do Brasil. Entre outros objetos arqueológicos, o Museu Paraense possuía urnas funerárias e cerâmicas que foram emprestadas ao Museu Nacional para a *Exposição antropológica* de 1882, no Rio de Janeiro. O comodato foi assinado com a condição de que os objetos fossem restituídos ao museu de Belém do Pará ao término do evento. Como narra Nelson Sanjad, em *A coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República*, em vez de devolvido, o acervo foi confiscado pelo Museu Nacional. Seu então diretor, Ladislau Neto, reteve coleções de vários museus que emprestaram objetos para a exposição. A despeito dos reiterados pedidos de devolução feitos pelos museus, Ladislau Neto alegava que o Museu Nacional era o único que poderia preservar as coleções, que seriam perdidas caso fossem restituídas aos seus locais de origem, com museus sem recursos.

O argumento parecia plausível, porém é um claro sinal da tentativa de construção de uma hegemonia da instituição da corte imperial (Rio de Janeiro) sobre outras, regionais. É evidente, então e agora, que a posse de objetos, coleções e documentos da cultura material garantem a formação de um discurso interpretativo sobre os objetos. Quem desejasse estudar as descobertas arqueológicas deveria comparecer ao Rio de Janeiro, capital do Império e centro intelectual brasileiro. Com a palavra, Nelson Sanjad:

Núcleo importante para as discussões científicas do Segundo Reinado, particularmente aquelas que tinham como foco os conceitos de território, natureza, povo e história, o Museu Nacional foi também uma instituição centralizadora, que contava com o apoio da máquina administrativa imperial (incluindo os presidentes das províncias) para fazer convergir para si acervos, estudos e recursos financeiros. Nesse sentido, o Museu Nacional pode ser considerado mais um espaço político onde se desenrolavam as tensões entre região e nação, entre os projetos ilustrados locais e a imagem do Império que a Coroa desejava consolidar.²

Uma memória extraordinária, mas não científica

Coleções e reserva técnica sempre foram determinantes para a distinção dos museus, mas já é razoavelmente difundida a noção de que os museus não se limitam e não podem ser definidos somente pelos

2. SANJAD, Nelson. *A coruja de Minerva. O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*. Brasília: IBRAM, Belém do Pará: MPEG; Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2010, p. 117.

objetos e documentos que possuem e preservam. Há museus que dependem tanto de seus prédios quanto de suas coleções, sendo impossível que sejam transferidos para outros lugares. É o caso, por exemplo, dos museus-casa vinculados a personalidades históricas. Neles podemos perceber a relação vital entre morar e rememorar, na medida em que o ambiente do museu é uma espécie de testemunho da vida de um vulto histórico. Há um caso interessante que merece ser contado.

Após a morte de Benjamin Constant Botelho de Magalhães, em 1891, a memória de sua vida e a casa onde veio a falecer povoaram as discussões políticas da República que nascia. Por sua vida e morte, tanto os elementos abstratos que representava (civismo e regeneração) quanto a dimensão material de sua existência (sua casa e seus pertences) foram apropriados pelos viventes para a construção de um patrimônio nacional republicano. A casa onde viveu e faleceu Benjamin foi comprada pelo Governo Provisório, onde deveria ser colocada uma placa memorativa em homenagem ao professor positivista. O então deputado Demétrio Ribeiro defendeu que a casa deveria se tornar “um museu de documentos de toda sorte”, fazendo coro com vários outros congressistas que naquele dia entronizavam o professor e ministro da Instrução Pública no panteão de heróis nacionais. Até onde observamos, foi a primeira proposta pública de monumentalização da República que se valeu da palavra museu.

Pelo usufruto ao qual a família de Benjamin teve direito, a casa só foi devolvida ao governo federal em 1958, quando foi tombada como patrimônio histórico nacional pelo Sphan. Algum tempo depois, já na década de 1970 e durante a organização do museu, uma curiosa polêmica surgia: de que cor deveria ser pintada a casa? Hercília Vianna era a museóloga responsável pela preparação do museu e por remontar o ambiente em que viveu Benjamin. Nas pesquisas realizadas, ela estimulou a produção

A cervo do Museu Casa de Benjamin Constant, Ibram/MinC



Benjamin Constant de Magalhães Fraenkel sentado à entrada da casa de seu avô. Em pé, Aracy Botelho de Magalhães (filha mais nova de Benjamin Constant). Sentadas, Maria Joaquina Botelho de Magalhães e Edith Fraenkel. Albumina. 1898.

de documentos através de entrevistas por cartas com Benjamin Constant de Magalhães Fraenkel, neto do patriarca da casa.

Benjamin Fraenkel nasceu em 1891, no Rio de Janeiro, e herdou o nome do ilustre avô, que morrera naquele mesmo ano. Nas cartas endereçadas a Hercília Vianna, ele afirma se recordar vivamente da infância e, em textos, fotografias e desenhos, descreve o ambiente familiar e as características da casa que Hercília tanto desejava reconstituir. Mas que informações provindas das memórias de Benjamin Fraenkel estavam credenciadas a ser aceitas como documentos?

A questão das cores externas do prédio é uma das mais interessantes e, certamente, faz parte da experiência visual de quem morou na casa e de quem visita hoje o museu. Em 1979, Hercília

Vianna fez a primeira tentativa de aplicar a cor azul na fachada e recebeu parecer favorável da museóloga Lygia Martins Costa, diretora da Divisão de Estudos, Pesquisa e Tombamento do Iphan. As duas museólogas se baseavam numa fotografia, colorizada em torno de 1900, nas opiniões do grande arquiteto Lúcio Costa e nas recomendações de Benjamin Fraenkel, "que ali residiu desde o fim do século passado e que, a despeito de seus 88 anos, tem demonstrado memória extraordinária". Porém, devido aos curtos provimentos orçamentários do IPHAN, as paredes não puderam ser preparadas para uma nova pintura e permaneceram brancas.

Uma década mais tarde, Hercília Vianna fez nova tentativa e pediu que a casa fosse pintada de azul, argumentando que tanto as memórias do neto quanto a documentação fotográfica testemunhavam a cor das fachadas. O Iphan acabou solicitando a documentação que embasou a pesquisa, para fins comprobatórios.

A resposta mais significativa e categórica ao pleito do museu foi dada por Magaly Oberlaender, arquiteta da 6ª Diretoria Regional do Iphan:

Quanto à sugestão da comissão em adotar as cores indicadas no estudo efetuado sobre o monumento, devo informar que: o referido estudo pautou-se sobre informações orais transmitidas pelo neto de Benjamin Constant e através de documentação fotográfica, em preto e branco, colorida posteriormente. As informações orais não são consideradas fontes fidedignas e muito menos científicas, principalmente quando o registro data da infância, além de já termos

Acervo do Museu Casa de Benjamin Constant, Ibram/MinC



Chácara da família Benjamin Constant. À direita, a casa com fachada azul. Albumina colorizada do Estúdio Valverde. Ca. 1900.

constatado que os depoimentos do neto nem sempre correspondem à realidade comprovada. Caso a opção seja no sentido de acatar esses depoimentos, teremos o seguinte resultado: o prédio do museu será de cor azul anil, com as esquadrias cegas em verde garrafa e as de vidro em marfim pérola, enquanto o anexo é em ocre, sangue de boi e branco. Acredito não ter sido usual esse conflito de cores nas construções daquela época, principalmente com as linhas arquitetônicas que possui e em se tratando de um conjunto de prédios, pois infringiria toda a tipologia de um estilo. Pelo exposto, sugiro que: seja aplicada ao prédio do museu a cor branca, refletindo o uso de sua época, ou o ocre claro, de acordo com o anexo; as esquadrias cegas em verde folha fechado, segundo as prospecções realizadas, e as esquadrias de vidro, em branco pérola. Essas cores, além de comprovadamente terem sido utilizadas naquele período, também imprimirão maior unidade ao conjunto desses prédios.

Magaly Oberlaender esqueceu de considerar em seu parecer que o prédio anexo começou a ser construído sobre ruínas de uma antiga cocheira, em 1906, e só foi finalizado em 1921. Ele não compôs conjunto algum com a casa principal no tempo de Benjamin Constant, que morrera em 1891. Além disso, ela não poderia saber que a família havia cultivado relações um tanto conflituosas ao longo do século XX, inclusive com o erguimento de um muro entre as casas. Possivelmente, as pessoas que lá moravam não queriam “maior unidade”, nem no convívio, nem nas cores das fachadas.

Entre os pareceres técnicos do Iphan, os pleitos do museu e as cartas de Fraenkel há grandes diferenças, mas observamos em todos esses documentos a disputa pela autoridade. Quem pode falar melhor

“Que informações provindas das memórias de Benjamin Fraenkel estavam credenciadas a ser aceitas como documentos?”.

sobre as cores de uma casa do século XIX? As cartas de Fraenkel têm caráter pessoal, apaixonado, identitário, psicologicamente existencial. Nelas vemos que a apropriação de uma casa em que se viveu é muito mais humana, pois que fruto de uma experiência histórica, do que um parecer gerado por uma visita técnica.

Se a questão era autoridade, Fraenkel reconhecia que sua memória poderia falhar, porém para fatos mais recentes. Quanto às suas impressões da infância, sabia ser tão categórico quanto os técnicos do Iphan:

Daí por diante baralham-se-me as lembranças, [...] razão porque, às vezes, parece haver contradição. Mas as primeiras impressões estão ainda gravadas como no granito, e nada há de admirar por ser [essa] a massa de meu cérebro.³

Além do mais, diga-se, não há um só documento, visual ou verbal, que afirme que aquela casa específica era branca. Na verdade, no que toca a questão das cores, os únicos documentos de que dispomos – e isso

3. FRAENKEL, Benjamin Constant de Magalhães. *Cartas a Hercília Vianna*. Fundo MCBC. Museu Casa de Benjamin Constant/Ibram/Minc.

é central para a escrita da história – são uma fotografia colorizada e a memória extraordinária de Benjamin Fraenkel, ambas afirmando que a casa era azul.

As cartas de Benjamin Fraenkel são hoje parte da coleção de documentos do museu e apontam para controvérsias e disputas. Coincidentemente, o museu sofre obras de restauro neste exato momento em que escrevemos. A casa está agora mais alva do que nunca, pois até o que restava de cinza na fachada foi branqueado. As escavações arqueológicas, porém, comprovaram recentemente as narrativas de Fraenkel, como, por exemplo, a localização da antiga piscina da casa, da qual encontramos os ladrilhos muito bem conservados. Além disso, fragmentos encontrados nos restauros da casa demonstram que, em algum momento, pelo menos os gradis da varanda foram azuis.

Era a piscina cercada por uma parede larga, cuja parte lateral do morro ainda se conserva. O fundo era de ladrilhos de cerâmica vermelha, portuguesa. [...] Tenho quase certeza, que, se for feita uma escavação no lugar, encontrar-se-á senão o piso de ladrilho todo perfeito, o que acho mais provável, ao menos o cascalho a que ele tenha sido reduzido, o que não creio (22 de janeiro de 1975).⁴

O que está em jogo nessa troca de opiniões e julgamentos é o projeto de um museu que visava reconstituir o ambiente em que viveu e faleceu Benjamin

4. FRAENKEL, Benjamin Constant de Magalhães. *Cartas a Hercília Vianna*. Fundo MCBC. Museu Casa de Benjamin Constant/Ibram/Minc.

Constant, mas temos que admitir que o museu é, de fato, fruto não só de coleções de objetos, mas também da memória de um dos netos do patrono. Aquele ambiente original, para sempre perdido materialmente, ressurgia no trabalho de memória de Fraenkel, que era também um trabalho de luto.

Minha memória [...] aos galopes está se retirando para o repouso final. Rolando na cama desde 10:20 [...] pensava na minha infância em Santa Tereza, que saudade que não me larga... Dizem que velho não precisa dormir. De fato, velho precisa morrer para descansar de vez. [...] Quando me lembro da casa como era, comparo-a a um despertar de um lindo sonho, que queremos contar mais e não conseguimos, transformando-se em um pesadelo.⁵

Pouco tempo depois desta última carta, Benjamin Fraenkel faleceu.

As controvérsias continuarão...

...enquanto existirem os museus. Isso se aplica não só aos museus, mas às várias iniciativas do campo da cultura. Não raro, as mais tradicionais se apegam à historicidade de certas coleções para resistir a desafios contemporâneos. Instituições mais progressistas releem as coleções para enfrentar esses desafios e acabam sofrendo censura, represálias, fechamentos de exposições. E nós, profissionais e visitantes dos museus, que escolhas fazemos? Com certeza, os museus não se

5. Idem.

reduzem às coleções, mas elas são importantes, pois são vistas e lidas por nós, como sociedade.

Qual o seu lugar nessa controvérsia? ■

Marcos Felipe de Brum Lopes é técnico em Assuntos Culturais do Museu Casa de Benjamin Constant (Ibram/MinC). Graduado em História, é doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisador associado do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF. Atua nas linhas de pesquisa de História e Cultura Visual, Museus e História do Brasil República. Foi Fulbright Scholar-in-Residence na Spokane Community College, nos EUA (2015-2016) e professor substituto de Teoria da História na UFF (2017).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACON, Francis. apud MORAES, Helvio. *Gesta Grayorum* e a formação do pensamento utópico de Francis Bacon: apresentação e tradução. *MORUS – Utopia e Renascimento*, v. 11, n. 1, 2016.

FRAENKEL, Benjamin Constant de Magalhães. *Cartas a Hercília Vianna*. Fundo MCBC. Museu Casa de Benjamin Constant, Ibram/MinC.

IBRAM/MINC. Arquivo Museu Casa de Benjamin Constant. Fundo MCBC.

SANJAD, Nelson. *A coruja de Minerva. O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*. Brasília: IBRAM, Belém do Pará: MPEG; Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2010.

A experiência de **construção** da **POLÍTICA NACIONAL** de **EDUCAÇÃO MUSEAL**

DALVA DE PAULA
DANIELE DE SÁ ALVES
FERNANDA CASTRO
KÁTIA FRECHEIRAS
LUCIANA CONRADO MARTINS
MÔNICA FONSECA
RAFAELA GUEIROS
OZIAS DE JESUS SOARES

Apresentação da PNEM: demanda do campo e história

O campo museal brasileiro experimentou um crescimento substancial nas últimas três décadas do século XX, no entanto ainda enfrenta desafios de diversas ordens: seja na distribuição equânime de instituições museais em todas as regiões do país; ou na estruturação e gestão das instituições existentes, considerando seus aspectos financeiros, de pessoal qualificado e atendimento à ampla diversidade e às demandas dos seus públicos. Nesse cenário, somam-se outros desafios relativos ao cumprimento efetivo da função educativa dos museus.

Diferentes iniciativas de políticas públicas da área da cultura, nas quais se inserem os museus,

podem ser observadas ao longo do século XX no Brasil. De modo geral, essas iniciativas se caracterizaram pela descontinuidade e necessidade de maior consolidação, próprias de um modelo que desprestigia políticas de Estado e ressalta políticas de governo¹. Em 2017, comemoramos os noventa anos da formalização do primeiro setor educativo de museus no Brasil² e, em 2018, os duzentos anos de museus no Brasil. Temos, entretanto, um

1. RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 31, n. 1, jan.-jun. 2008, pp. 183-203. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1242/1/Antonio%20Albino%20Canelas%20Rubim3.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2017.

2. Trata-se da Seção de Assistência ao Ensino, setor educativo ainda em atividade no Museu Nacional da UFRJ, criado em 1927, por Edgard Roquette-Pinto.

quadro pouco alentador que indica a inexistência de setores educativos em metade dos museus brasileiros (Ibram, 2011, p. 120)³. Igualmente, ainda há um caminho a percorrer no que se refere aos documentos orientadores e sistematizadores da gestão e, em especial, da educação museal. Tais dados encontram-se entre um amplo conjunto de diagnósticos, demandas e proposições apresentados por educadores e educadoras museais na Plataforma Virtual do Programa Nacional de Educação Museal, lançada no ano de 2012, no V Fórum Nacional de Museus, proporcionando consultas e debates para a construção de uma Política Nacional de Educação Museal (PNEM).

Embora não elida a existência de conflitos e tensões, entendemos que uma política efetiva deve ser precedida de debates e amadurecimento do campo. Nessa direção, contabiliza-se um acúmulo de encontros com educadores e educadoras museais, tomando-se como base o I Encontro de Educadores de Museus do Ibram, em 2010.⁴ Fruto desse Encontro, a Carta de Petrópolis⁵ descortinou a construção da

3. IBRAM. Museus em números. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, v. 1.

4. Realizado no Museu Imperial, na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro, entre 19 e 23 de novembro de 2012.

5. Inicialmente chamado de Programa Nacional de Educação Museal (PNEM), o debate amadureceu na direção da consolidação de uma Política Nacional de Educação Museal, retomando a proposta inicial exarada na Carta de Petrópolis (2010), que tinha como mote a elaboração de “subsídios para a construção de uma Política Nacional de Educação Museal” (IBRAM, 2010).

PNEM, servindo de base para os tópicos da consulta pública. Essa política deve ser vista sob a perspectiva de respostas e demandas do campo neste momento histórico e se somar aos demais marcos estruturantes e legais elaborados nas últimas duas décadas.

A PNEM foi construída a partir de movimentos complementares: remetendo-se à metodologia utilizada em outras experiências de elaboração participativa de políticas públicas, haja vista o exemplo das três Conferências Nacionais de Cultura (2005, 2010, 2013), da construção da Política Nacional de Museus (2003) e do Plano Nacional Setorial de Museus (2010) – este, em especial, por respeitar as demandas e sugestões surgidas nos processos de consulta pública. Foram criadas metodologias próprias, pensadas a partir do núcleo coordenador da PNEM e debatidas democraticamente com os participantes, em diferentes etapas da construção

“A construção da PNEM teve início no âmbito do Programa Nacional de Educação Museal, que tinha como princípio a participação e colaboração da sociedade civil, a fim de democratizar a discussão acerca dos conteúdos propostos no Fórum Virtual”.

“O desafio era estruturar um documento passível de ser debatido publicamente e que respeitasse as discussões realizadas pelos profissionais da área”.

da política: Fórum Virtual; 23 Encontros Regionais e dois Encontros Nacionais.

Como referência para o debate e a construção de propostas, foram utilizados para consulta e comparação de resultados outros documentos do campo da cultura e dos museus no Brasil: Plano Nacional de Cultura (PNC); Metas do Plano Nacional de Cultura; Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM); Política Nacional de Museus (PNM); Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009 – Estatuto de Museus; Documento Preliminar do Programa Nacional de Educação Museal; Carta de Belém – princípios e parâmetros para a criação e posterior implementação da Política Nacional de Educação Museal.⁶

6. Essa documentação está disponível no blog da PNEM, no endereço eletrônico <http://pnem.museus.gov.br/textos>.

De Programa a Política

A construção da PNEM teve início no âmbito do Programa Nacional de Educação Museal, que tinha como princípio a participação e colaboração da sociedade civil, a fim de democratizar a discussão acerca dos conteúdos propostos no Fórum Virtual. A princípio, previa-se essa etapa e uma plenária presencial, no entanto, foram surgindo novas demandas.

Nesse processo, contamos com a participação dos coordenadores dos grupos de trabalho, que mediarão os debates – distribuídos, inicialmente, em nove eixos temáticos.⁷ Os coordenadores foram escolhidos conforme suas afinidades e envolvimento com a área e a temática desenvolvida. Interessante ressaltar que todos faziam parte do quadro de servidores do Ibram, em sua maioria atuando nos museus vinculados ao órgão. A partir da sistematização do que foi discutido no fórum virtual, produziu-se o Documento Preliminar (DP) do PNEM, com propostas de diretrizes, estratégias e ações. Para dinamizar o debate desse documento, também foi criado o papel dos articuladores, que, de forma voluntária, atuaram na mobilização da comunidade, sensibilizando-a e incentivando sua participação, contribuindo para

7. São eles: (1) Perspectivas conceituais; (2) Gestão; (3) Profissionais de educação museal; (4) Formação, capacitação e qualificação; (5) Redes e parcerias; (6) Estudos e pesquisas; (7) Acessibilidade; (8) Sustentabilidade; e (9) Museus e comunidade. Ao final da sistematização das propostas, os coordenadores resolveram incluir mais um GT – (10) Comunicação – devido aos comentários e sugestões encaminhados pelos participantes.

federação.⁸ A princípio, as propostas elencadas em cada estado e agregadas ao DP seriam apresentadas em um encontro nacional, definindo, assim, a política. Avaliou-se, entretanto, que, diante do grande número de propostas, só seria possível eleger os princípios da PNEM em um primeiro encontro nacional, ficando para um segundo momento o seu desfecho. O Decreto nº 8.243, de 2014, que institui a Política Nacional de Participação Social, com o objetivo de fortalecer e articular os mecanismos e as instâncias democráticas de diálogo e a atuação conjunta entre a administração pública federal e a sociedade civil, fundamentou a realização, em 2014, do I Encontro Nacional do Programa Nacional de Educação Museal (I ENP), em Belém (PA), que apresentou os cinco princípios da PNEM, na Carta de Belém. Esse decreto reforçou positivamente todo o processo, mas um questionamento inquietava: como finalizá-lo?

As alterações do DP compuseram um documento que contabilizava quase quatrocentos itens, entre diretrizes, estratégias e ações. Um documento dessa magnitude não era passível de ser levado para discussão em assembleia, sob pena de inviabilizar os trabalhos. Dessa forma, foi contratada uma consultoria que teve como missão sistematizar, em parceria com a equipe PNEM/Ibram, um documento final (DF) para ser definido no II ENP.

O desafio era estruturar um documento passível de ser debatido publicamente e que respeitasse as discussões realizadas pelos profissionais da área. Para isso, realizou-se um trabalho de: supressão de textos que já estavam contemplados nos princípios da Carta de Belém ou que não eram específicos de uma política de educação museal; de aglutinação de propostas que tratavam do mesmo assunto e de incorporação de temas importantes não contemplados ou considerados apenas em estratégias e ações.

Nesse contexto, optou-se por levar para a assembleia do II ENP, realizado em Porto Alegre (RS) nos dias 1º e 2 de junho de 2017, no âmbito do VIII Fórum Nacional de Museus, apenas diretrizes, para a estruturação de parâmetros que fortalecessem as boas práticas educativas museais e o amplo alcance e permeabilidade em diferentes realidades. Considerou-se que, ao priorizarem-se as diretrizes, o foco seria o estabelecimento de parâmetros norteadores sólidos, que serviriam de base para a definição de estratégias e ações em cada contexto museal específico.

Com ampla presença das REMs, a assembleia que votou o DF preservou grande parte do texto proposto, sugerindo alterações e acréscimos pontuais, o que demonstra a ressonância da proposta junto aos participantes do campo da educação museal. A partir daquele momento, manifesta-se o desafio de tornar a PNEM uma política pública com permeabilidade e aderência entre os educadores, nas instituições, nos

8. AM, BA, CE, DF, GO, MA, MG, MT, PA, PE, PB, RJ, RS, SC, SP.

“Como sensibilizar gestores, equipes internas e a própria sociedade sobre a importância de ampliação do acesso ao patrimônio musealizado por meio da educação?”.

hoje, o Brasil conta com uma Rede de Educadores em Museus nacionais (REM-Brasil) que mantém coligados profissionais em constante troca de informações, o que acarreta o fortalecimento e a visibilidade desse campo.

Ter o conjunto dessa construção democrática publicado oficialmente na Portaria n. 422, de 30 de novembro de 2017, é um passo em direção ao reconhecimento profissional e, principalmente, conceitual, que muitas vezes é negado por contextos políticos, econômicos e culturais. Almeja-se que seus efeitos possam ser adequadamente mensurados, monitorados, avaliados e aprimorados, fazendo com que a sociedade seja a maior beneficiária. Espera-se que, enquanto política pública, a PNEM gere transformação e desenvolvimento social.

Um dos maiores desafios à frente é a sua implementação ante um panorama no qual a educação ainda é vista como uma função de pouco prestígio em muitas instituições museais (SEIBEL-MACHADO,

2009; VALENTE, 2003; MARTINS & MARANDINO, 2013)⁹. Estabelecer uma agenda de implementação da PNEM com metas e indicadores de avaliação em curto, médio e longo prazos é um dos caminhos, ainda que não estejam totalmente circunscritos, para a viabilização dessa política. Outro aspecto desafiador é a própria diversidade dos museus e dos processos museais nacionais. Essa multiplicidade, ao mesmo tempo em que gera a riqueza das ações educacionais, é desafiadora do ponto de vista da implementação: como capilarizar a PNEM para além dos próprios setores educativos? Como evidenciar a necessidade de consolidação de processos educacionais museais para instituições que têm apenas duas ou três pessoas trabalhando? Como sensibilizar gestores, equipes internas e a própria sociedade sobre a importância de ampliação do acesso ao patrimônio musealizado por meio da educação?

Ainda que, para essas perguntas, não se tenham respostas imediatas, refletir sobre elas já é, em si, parte do processo de implementação da PNEM. Algumas discussões já empreendidas pelos

9. SEIBEL-MACHADO, Maria Iloni. O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do Museu da Vida (tese). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009; VALENTE, Maria Esther. A conquista do caráter público do museu. In: GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; LEAL, Cristina (orgs.). Educação e museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência. 1. ed. Rio de Janeiro: ACCESS, 2003, v. 1, pp. 21-46; MARANDINO, Martha; MARTINS, Luciana. Políticas de financiamento da educação em museus: a constituição das ações educacionais em museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia. Ensino Em Re-Vista, Uberlândia, Edufu, v. 20, n. 1, jan.-jun. 2013, pp. 57-68.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

IBRAM. *Museus em números*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, v. 1.

MARANDINO, Martha; MARTINS, Luciana. Políticas de financiamento da educação em museus: a constituição das ações educacionais em museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia. *Ensino Em Re-Vista*, Uberlândia, Edufu, v. 20, n. 1, jan.-jun. 2013, pp. 57-68.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 31, n. 1, jan.-jun. 2008, pp. 183-203. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1242/1/Antonio%20Albino%20Canelas%20Rubim3.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2017.

SEIBEL-MACHADO, Maria Iloni. O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do Museu da Vida (tese). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

VALENTE, Maria Esther. A conquista do caráter público do museu. In: GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; LEAL, Cristina (orgs.). *Educação e museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. 1. ed. Rio de Janeiro: ACCESS, 2003, v. 1, pp. 21-46.

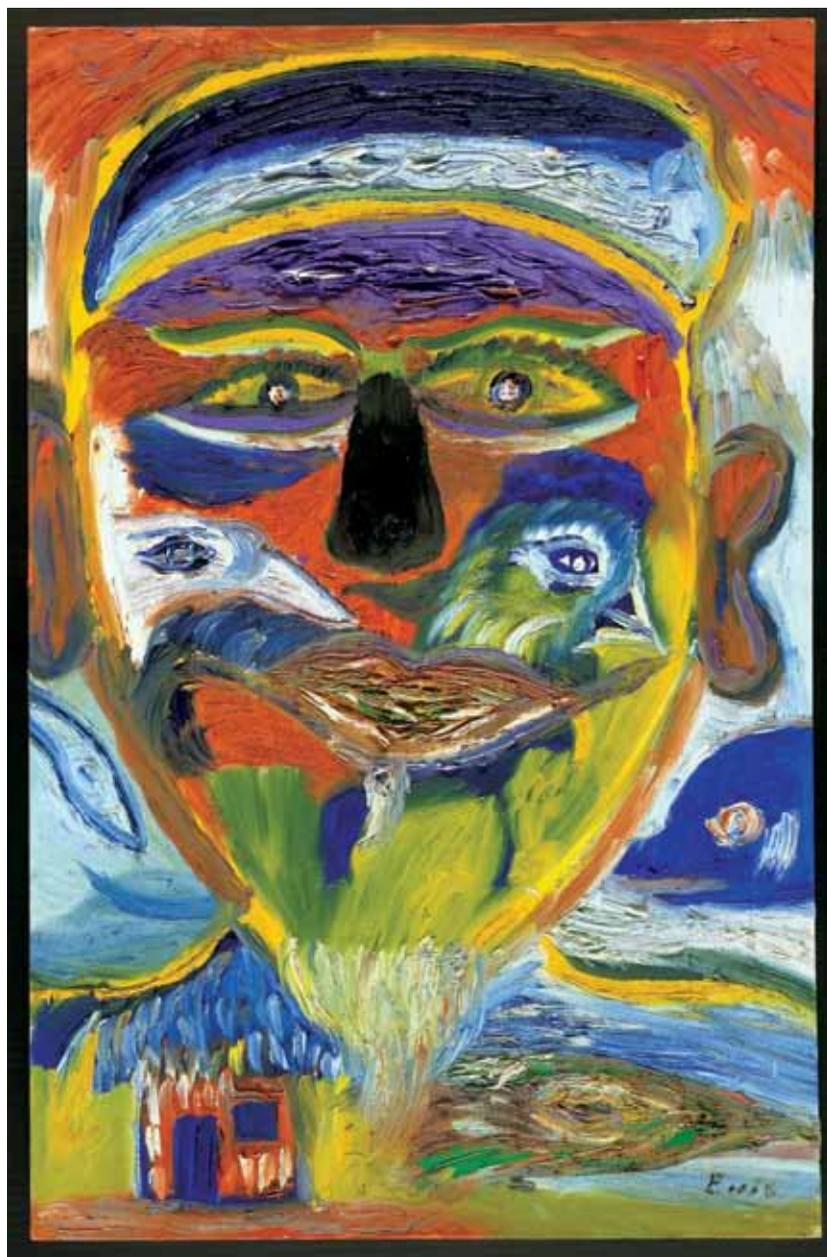
Musas: De acordo com sua pesquisa, o Brasil detém o maior acervo mundial de obras produzidas por pacientes internados em hospitais psiquiátricos. Que papel os museus brasileiros tiveram, ao longo da história, para revelar esse universo?

Eurípedes: Depois da experiência fugaz do Museu da Loucura, criado em 1905 na França, o Museu de Imagens do Inconsciente, fundado em 1952 no Rio de Janeiro, por Nise da Silveira, é o primeiro museu do mundo destinado a abrigar obras de pacientes internados em hospitais psiquiátricos. Aproximando-se hoje da impressionante quantidade de 400 mil obras, desenvolvendo um trabalho incessante sobre o mundo interno, a criatividade, a saúde mental, trabalhando no sentido de quebrar paradigmas e preconceitos em relação às pessoas que sofrem transtornos mentais, um trabalho que celebra, acima de tudo, a liberdade. Temos também o trabalho de Bispo do Rosário, cujo acervo está no museu que leva seu nome. Penso que, depois de Van Gogh, ele é o paciente psiquiátrico mais conhecido e admirado no mundo da arte. Minha pesquisa narra essa história pioneira do Brasil, procurando inseri-la no contexto da história da arte ocidental, sempre gravitando em torno do eixo da museologia.

Musas: Quando e como se deram as primeiras exposições com essa temática realizadas no Brasil?

Eurípedes: A primeira exposição brasileira com obras de pessoas consideradas loucas de que se tem notícia é aquela realizada por Flávio de Carvalho e Osório Cesar no Clube dos Artistas Modernos (CAM), em São Paulo, no Mês das Crianças e dos Loucos (1933). Os museus brasileiros foram pioneiros em apresentar ao público essa produção inusitada. Depois da Alemanha, que fez isso nos anos 1930, o Museu Nacional de Belas Artes (1947), o MASP (1948) e o MAM-SP (1949) realizaram exposições dedicadas a obras criadas nos hospitais. Neste último, o catálogo da exposição *Nove artistas de Engenho de Dentro* é o primeiro que eu conheço em que os nomes dos pacientes são revelados. Até então eles só eram identificados pelas iniciais, como nos relatos médicos, ou através de pseudônimos. Esse fato aparentemente simples para os dias de hoje foi, na verdade, uma importante ruptura, um passo corajoso na direção de devolver a cidadania a pessoas que estavam completamente excluídas do meio social. Para se ter uma ideia, a França só realizou uma exposição dessa envergadura no final da década de 1960, no Museu de Artes Decorativas.

Musas: O questionamento que sua tese traz sobre o reconhecimento de autores com transtornos mentais, e o papel da museologia para inseri-los na história da arte, se estende a outras categorias de artistas?



Ênio Sérgio, sem data. Óleo sobre tela. 50x40 cm. Museu de Imagens do Inconsciente.



Octávio Ignácio, 1975. Grafite e lápis de cor sobre papel. 51 x 45 cm. Museu de Imagens do Inconsciente.



Fernando Diniz, 1957. Óleo sobre papel, 33 x 50 cm. Museu de Imagens do Inconsciente.

Eurípedes: Sim. Hoje, com os avanços na legislação e na terapêutica dos transtornos mentais, caem por terra os diagnósticos e, assim, pessoas com outros tipos de vivência podem se associar a essa corrente. São ermitões, refratários sociais, pintores mediúnicos, prisioneiros, sem teto, enfim, uma grande gama de excluídos, pessoas que não fazem parte do campo formal da arte, mas dela se utilizam para o autocohecimento, o desenvolvimento individual, a integração comunitária, para a superação dos problemas da vida. Museus no mundo todo vêm se dedicando a incluir essas pessoas e seus trabalhos em exposições e programas educativos com resultados surpreendentes, como é o caso do Museu Metropolitano de Lille (França), que hoje tem uma ala dedicada a esses criadores ao lado das outras de arte moderna e contemporânea, em pé de igualdade, algo impensável

alguns anos atrás. No Brasil, temos o privilégio de possuir um trabalho que vai além da dimensão estética pura e simples, que mostra a multidimensionalidade desses trabalhos. O Museu de Imagens do Inconsciente é um patrimônio inestimável da humanidade, sua preservação e sustentabilidade é uma obrigação dos poderes públicos, uma responsabilidade da sociedade brasileira. ■

Eurípedes Gomes da Cruz Junior é graduado em Composição pela Escola de Música da UFRJ, com mestrado e doutorado em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/Museu de Astronomia. Trabalhou durante trinta anos no Museu de Imagens do Inconsciente, onde foi vice-diretor, e desde 2010 trabalha no Museu Nacional de Belas Artes, onde atualmente é curador da coleção de esculturas. Foi membro do Conselho Municipal de Cultura do Rio de Janeiro na cadeira de Patrimônio de 2010 a 2016.

“O catálogo da exposição Nove artistas de Engenho de Dentro é o primeiro que eu conheço em que os nomes dos pacientes são revelados. Até então eles só eram identificados pelas iniciais, como nos relatos médicos, ou através de pseudônimos. Esse fato [...] foi um passo corajoso na direção de devolver a cidadania a pessoas que estavam completamente excluídas do meio social”.

MUSEU DAS REMOÇÕES: brevíssima apresentação

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

“A comunidade da Vila Autódromo teve origem na década de 1960, quando uma colônia de pescadores se estabeleceu às margens da Lagoa de Jacarepaguá e ali passou a se desenvolver no local, instituindo famílias e sobrevivendo da pesca”.

O Museu das Remoções é um museu a céu aberto que nasce e se desenvolve na comunidade da Vila Autódromo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, às margens da Lagoa de Jacarepaguá. A comunidade tem seu nome instituído devido ao antigo Autódromo de Jacarepaguá, que faz fronteira com a Vila, e o museu é assim denominado para lembrar o violento processo de remoção de moradores ocorrido durante as obras para a realização dos Jogos Olímpicos de 2016 na cidade.

A comunidade da Vila Autódromo teve origem na década de 1960, quando uma colônia de pescadores se estabeleceu às margens da Lagoa de Jacarepaguá e ali passou a se desenvolver, instituindo famílias e sobrevivendo da pesca. Com o tempo, pessoas sem acesso a moradia formal foram atraídas para o local, que passou a contar também com moradores de outras comunidades onde houve intervenção do poder público, que ali foram reassentados, resultando em um aumento populacional da Vila Autódromo.

O desenvolvimento da Barra da Tijuca, área de alto valor imobiliário do Rio de Janeiro a partir dos anos de 1990, e a preparação da cidade para sediar os Jogos Olímpicos de 2016 foram as justificativas apresentadas para originar um processo de remoção que começa na última década do século XX e se aprofunda, segundo comitês de observação dos direitos humanos,

“É durante esse processo, no qual pessoas, histórias e memórias enraizadas no local são geograficamente dispersas para dar espaço aos empreendimentos propostos para a região, que nasce o Museu das Remoções”.

entre 2009 e 2015, quando se estima que cerca de 77 mil moradores foram removidos da Vila Autódromo.¹

É durante esse processo, no qual pessoas, histórias e memórias enraizadas no local são geograficamente dispersas para dar espaço aos empreendimentos propostos para a região, que nasce o Museu das Remoções. Sob o lema “Memória não se remove”, a missão da instituição, conforme seu Plano Museológico, é “participar das lutas contra as remoções, preservando a conexão simbólica, a memória emocional e as práticas sociais de comunidades removidas”.² Assim, o trabalho do Museu

1. Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.childrenwin.org/wp-content/uploads/2015/12/Dossie-Comit%C3%AA-Rio2015_low.pdf. Acesso em: 23 abr. 2017.

2. Plano Museológico Museu das Remoções. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B70dreuROtHXR2JCV3ZVeHBvbmC/view>. Acesso em: 23 abr. 2017.



Capa do Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro.



Capa do Plano Museológico Museu das Remoções.

expressa-se como uma ferramenta de luta importante para a democratização das decisões políticas, dando visibilidade à questão da gentrificação e promovendo resistências por meio da museologia social.

Em maio de 2017, o Museu Histórico Nacional (MNH) recebeu o acervo do Museu das Remoções. Revestimentos, tijolos e basculantes das casas destruídas – entre outros fragmentos de arquitetura – juntaram-se a frontões, azulejos e placas de outras construções demolidas na história da cidade do Rio de Janeiro, em especial as do Morro do Castelo, posto abaixo em 1922, que já integravam a coleção do MHN. Esse ato de doação por parte do Museu das Remoções e de acolhida por parte do MHN reforça o reconhecimento histórico oficial da luta

travada pelos moradores da Vila Autódromo contra atos arbitrários e de remoção. O acervo documental é composto a partir da contribuição da comunidade e conta com fotos, processos judiciais, teses, monografias, filmes, reportagens e outros registros tangíveis da história de resistência da Vila Autódromo. Também integram o Museu das Remoções alguns locais da Vila, os próprios moradores e os representantes comunitários, pois todos compõem as histórias e as memórias do lugar.

O Museu Histórico Nacional reconhece o potencial do Museu das Remoções como um poderoso instrumento de cidadania no âmbito da resistência artística e da utilização da cultura como ferramenta transformadora para difundir, propagar e levar à reflexão situações reais de opressão.

“O acervo documental é composto a partir da contribuição da comunidade e conta com fotos, processos judiciais, teses, monografias, filmes, reportagens e outros registros tangíveis da história de resistência da Vila Autódromo”.



Escultura Igreja Católica São José Operário.

com um tubo corrugado abandonado de borra-cha rígida, que era usada pela empresa Embratel na canalização subterrânea de fibras óticas das principais operadoras telefônicas do país.

Lembrando que esse projeto foi criado como ferramenta cultural em defesa da resistência da comunidade, uma intervenção que deu muito certo, recebeu muitas visitas e foi alvo de matérias após sua inauguração, recebendo visitas até os dias de hoje.

Temos o interesse de montar uma oficina para restaurar o que sobrou da escultura do *Centro Cultural (Ocupa Vila Autódromo)*, que se encontra em uma das

casas da comunidade, e refazer todas as outras que, com o tempo, foram se deteriorando e destruindo.

Acervo doado para o Museu Histórico Nacional

Em meio a centenas de apoiadores pensantes, surgiram projetos muito significativos, como documentários, livros, dissertações de mestrado, teses de doutorado, filmes, entre outros. Foi através do museólogo e atualmente diretor do Museu da República Mario Chagas, com sua *expertise*

Luiz Cláudio da Silva / Museu das Remoções



Escultura Maria da Penha.



e sensibilidade com a história de resistência da comunidade da Vila Autódromo, que surgiu o Museu das Remoções e a intermediação para que o acervo do Museu das Remoções fizesse parte também do Museu Histórico Nacional, instituição que recebeu em 1921 acervo da demolição do Morro do Castelo e que agora também recebe acervo de outra comunidade destruída pela prefeitura. Ainda que tenha se passado quase um século, a importância desse acontecimento nos remete a fatos marcantes, como, por exemplo, que, mesmo com o imenso intervalo de tempo na história, continua o processo de gentrificação, e esses acervos, fazendo parte do mesmo espaço, têm muito a dizer no quesito arquitetônico, pelo qual cada acervo retrata épocas diferentes. Diz também que onde há grande interesse do capital continuam as arbitrariedades, o

desrespeito, a covardia, as truculências, e denota de forma muito clara, através dessas características, que o sistema dominante implantado séculos passados, apesar de algumas mudanças na forma de coerção, continua funcionando, infelizmente, na sua essência.

Para saber mais sobre a história de luta e resistência da Comunidade da Vila Autódromo e do Museu das Remoções, acesse www.museudasremoco.es.com.br; www.facebook.com/museudasremoco.es; www.instagram.com/museudasremoco.es. Contato: museudasremoco.es@gmail.com. ■

Luiz Cláudio da Silva é morador da Comunidade da Vila Autódromo há 24 anos e professor de Educação Física com formação plena. Atuou com seus vizinhos e apoiadores na resistência da comunidade até o fim. Teve sua casa demolida no dia 8 de março de 2016. O local até hoje é um estacionamento. Na época, serviu também como estacionamento nas Olimpíadas 2016.



LIBERTEM NOSSO SAGRADO:

violência e intolerância religiosa no caso das **peças sagradas** das **religiões de matrizes africanas** no Brasil (1889-2018)

FLÁVIA DA SILVA PINTO
WILLIAM BERGER

Introdução: uma história de violência à negritude

A imagem da primeira missa em solo brasileiro, em 1500, é talvez uma das mais violentas que podemos ter da forma como o colonialismo impôs no nosso passado a ideologia religiosa como forma de implantação de um sistema cruel de escravização de indígenas e africanos que para cá vieram no maior “espetáculo” de horror já presenciado na história da humanidade.

A história de nosso país é marcada pela violência histórica do colonizador sobre o colonizado. As marcas da escravidão e do extermínio dos povos indígenas e africanos, nossos ancestrais, são características perenes em nossa formação econômica, política e social que se expressam ainda nos dias de hoje, no racismo, na violência contra o

“A história de nosso país é marcada pela violência histórica do colonizador sobre o colonizado”.

povo negro, com o extermínio da juventude negra e o encarceramento em massa de homens e mulheres negros, além do ataque constante a religiosos de matrizes africanas.

O racismo assume contemporaneamente muitas faces, que vai da segregação de negros e indígenas no mercado de trabalho ao insulto público, à negação ao Ensino Superior e à desqualificação da cultura do povo negro: a mulher negra como objeto de assédio, sua imagem comercializada no carnaval como mera expressão do valor, sua religião, de matriz africana e

indígena, como “coisa do diabo”. Constatase com frequência o assédio das religiões fundamentalistas cristãs (pentecostais e neopentecostais) à população pobre e negra das periferias e favelas, das aldeias e dos quilombos, com o intuito de “qualificar” socialmente o estrato que é tido como inempregável, subempregado, e como lócus da criminalidade. Não é raro na zona sul do Rio de Janeiro a expressão do medo social quando um jovem negro, pobre e morador de rua se apresenta no espaço da rua e os moradores brancos de classe média atravessam a calçada.

Frantz Fanon (1968) nos convoca a compreender o racismo como braço do colonialismo, num processo de inferiorização da matriz cultural do negro. O autor adverte: “o racismo não é mais que a explicação emocional, afetiva, algumas vezes intelectual dessa inferiorização”.¹

Conforme Darcy Ribeiro:

A nação brasileira, comandada por gente dessa mentalidade, nunca fez nada pela massa negra que a construiu. Negou-lhe a posse de qualquer pedaço de terra para viver e cultivar, de escolas em que pudesse educar seus filhos e de qualquer ordem de assistência.²

O Brasil trouxe violentamente mais de 4 milhões de africanos para o processo de escravização, que,

1 FANON, F. *Os condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968, p. 48.

2 RIBEIRO, D. *A formação do povo brasileiro*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015, p. 222.

Luiz Alphonsus



Estatueta de Exu Tiriri. Objeto sagrado no acervo do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro.

com sua força de trabalho, constituíram parte significativa de sua acumulação primitiva do capital.

1888 é o ano que marca a abolição formal da escravatura, pois o processo de exploração da força de trabalho de homens e mulheres, então sob a ordem do capital, assume novas características, que resultam em processos de exclusão e violência.

Uma das violências abertas do Estado contra a expressão cultural e religiosa do povo negro e que persiste mesmo ante as ações do Movimento Negro

“O movimento religioso, por sua vez, tem o entendimento que essas peças devem ser devolvidas para nossas mãos, para que possamos consultar os oráculos e sabermos o que devemos fazer”.

e das religiões de matrizes africanas da cidade do Rio de Janeiro se dá durante o período da Primeira República (1889-1930) e na ditadura do Estado Novo (1937-1945), quando terreiros de religiões de matrizes africanas eram invadidos pela polícia, destruídos, e suas peças sagradas, apreendidas. Essas peças foram retidas no Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro e continuam sequestradas pelo Estado, mesmo ante as reivindicações do movimento Liberte Nosso Sagrado, que reúne religiosos de matrizes africanas na cidade do Rio de Janeiro, militantes do Movimento Negro e outros setores organizados.

Esse período catastrófico da história do nosso país é retratado por lideranças como Mãe Kanabogi (*in memoriam*), Pai Pedro Miranda (*in memoriam*), Ekedje Matria Moura, entre outros, como um momento de profundo terror na prática dos cultos candomblecistas e umbandistas, cujos ritos eram realizados de forma quase clandestina, noturna, e que, ainda assim, eram “descobertos” pelos policiais e invadidos, interrompidos, alguns religiosos eram presos e as

peças ritualísticas eram apreendidas. Mãe Kanabogi conta que teve um de seus filhos de santo pendurado de cabeça para baixo e teve o atabaque amarrado em seu pescoço como forma de punição por ter tentado impedir o delegado, famoso na época por perseguir os terreiros, de apreender as peças litúrgicas de valor absolutamente sagrado para os fiéis.

Importante dizer que nesse período a religião católica era tida como religião oficial do Estado brasileiro e os cultos eram proibidos por lei que só seria alterada, trazendo o Brasil para a condição de Estado laico, em 1988. Essa legislação proibia, condenava e punia uma expressão cultural e um fenômeno religioso que se expressava e se expressa como uma consolidação da multiculturalidade deste país, desde sua invasão em 1500, que, como já foi



Luiz Alphonssus

Estatueta de Exu Marabô. Objeto sagrado no acervo do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro.

concreta e simbólica de violação dos direitos humanos é, na verdade, a continuidade de uma história repleta de ditaduras.

Entender a negativa de devolução dos objetos sagrados das religiões de matrizes africanas, ainda sob a guarda do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, como expressão do racismo institucional nos leva a olhar a forma como o racismo se perpetua no espaço público na contemporaneidade.

De acordo com Melo:

Os estudos raciais foram de extrema importância após a escravidão, uma vez que se precisava montar um novo projeto político para o país. O conceito de raça não somente passou a receber uma interpretação biológica como, também, uma interpretação social. O termo passou a ser entendido como um objeto de conhecimento.³

Para Lilia Moritz Schwarcz, as teorias raciais evolutivas do século XIX contribuíram para o processo de perpetuação do racismo e do mito da democracia racial:

É nesse sentido que o tema racial, apesar de suas implicações negativas, se transforma em um novo argumento de sucesso para o estabelecimento das diferenças sociais. Mas a adoção dessas teorias não podia ser tão imediata nesse contexto. De um lado, esses modelos pareciam justificar cientificamente organizações e hierarquias tradicionais que pela primeira vez – com o final da escravidão –

3. MELO, A. C. Saudosismo e crítica social em *Casa grande & senzala*: a articulação de uma política da memória e de uma utopia. *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, v. 23, n. 67, 2009, p. 3. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v23n67/a31v2367.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2018.

“O caso da apreensão das peças sagradas e a persistência do Estado, na figura da Polícia Civil, em não devolvê-las evidenciam também a necessidade de o próprio Estado reconhecer no tempo presente essas violências históricas contra a negritude praticadas contra as comunidades de terreiro”.

começavam a ser publicamente colocadas em questão. De outro lado, porém, devido a sua interpretação pessimista da mestiçagem, tais teorias acabavam por inviabilizar um projeto nacional que mal começava a se montar.⁴

Em especial, o caso da apreensão das peças sagradas e a persistência do Estado, na figura da Polícia Civil, em não devolvê-las evidenciam também a necessidade de o próprio Estado reconhecer no tempo presente essas violências históricas contra a negritude praticadas contra as comunidades de terreiro.

Trata-se de ato violento permanente, que se reatualiza nas práticas de intolerância religiosa ainda hoje, como na recente⁵ série de ataques a

4. SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 18.

5. 2017.

casas religiosas de matrizes africanas em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, numa associação de integrantes do tráfico com pastores neopentecostais fundamentalistas, e o Estado permanece numa postura de pouca ou nenhuma ação. Refletimos aqui: e se esses ataques tivessem sido contra as igrejas cristãs, qual seria a repercussão?

Intolerância religiosa como expressão violenta do conservadorismo e do racismo

Para Lynch:

O conceito de conservadorismo possui uma conotação fortemente negativa na América ibérica. O conservador é geralmente visto como alguém aferrado a uma visão hierárquica do mundo, defensora de privilégios, que vê com maus olhos a democratização, o reconhecimento dos direitos das minorias etc.⁶

Um excelente estudo para embasar o processo de transformação histórica de identidades cristãs e conservadorismo, a tese de doutorado em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) de Gustavo Gilson Souza de Oliveira, intitulada *Pluralismo e novas identidades no cristianismo brasileiro*, nos apresenta como o campo religioso brasileiro passa nas últimas décadas por um processo de pluralização e diversificação de identidades cristãs,

6 LYNCH, C. E. C. O pensamento conservador ibero-americano na era das independências (1808-1850). *Lua Nova*, São Paulo, n. 74, 2008, p. 59.

Luiz Alphonso



Objetos sagrados no acervo do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro.

tendo por base discursos cristãos da segunda metade do século XX no Brasil, com um deslocamento do imaginário religioso católico e a emergência de novas expressões e movimentos, como o ecumenismo, a Teologia da Libertação, a renovação carismática e o neopentecostalismo – estes dois últimos como expressão do neoconservadorismo católico e protestante, ambos tributários do que chamamos aqui de pensamento eurocristão conservador.

Como esse pensamento operou atrasos políticos e sociais no Brasil contemporâneo, que se conectam com a ação de uma bancada evangélica-conservadora no Senado brasileiro contemporâneo, atrasando pautas, como a questão do aborto, das células-tronco, e mexendo, inclusive, na ciência, além de na política, no comportamento e na cultura?

meios da principal corrente cultural para subvertê-la em benefício de valores subjugados. Em outras palavras, há que se dar visibilidade aos conteúdos culturais historicamente silenciados, ressignificando-os e criando novos símbolos que os representem. Além disso, essa organização deve assumir uma estrutura descentralizada e integrada em rede, as quais ele chamou de redes de mudanças sociais.¹⁰

Ainda, Stuart Hall nos fornece importantes abordagens sobre identidade. Liv Sovik (2010) nos apresenta dois textos basilares de Stuart Hall: *A identidade cultural na Pós-Modernidade* e o artigo “Codificar/decodificar”, um texto, que, ao olhar para o passado, busca elementos para problematizar questões da atualidade, como a “crise de identidade” e a “identidade cultural”. Hall destacou, assim, em sua carreira, a importância dos estudos de Gramsci para pensar raça e etnicidade. Hall passa a perguntar, em busca de elementos que lhe apontem os fios da questão multicultural e de uma “política reacionária” existente: “Que negro é esse na cultura negra?”.

Novas perspectivas podem ser tiradas a partir de sua leitura, para se pensarem, por exemplo, identidades de sujeitos negros, homossexuais e religiosos de matrizes africanas no Brasil, alvos de ataques, violência e extermínio, como pode ser constatado em denúncias protocoladas na Coordenadoria do Centro

10. FONSECA, D. P. R. da. Discutindo os termos de uma equação de congruência: cultura e desenvolvimento sustentável. *Em Debate*, Rio de Janeiro, Departamento de Serviço Social da PUC-Rio, n. 1, 2005. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>. Acesso em: 27 ago. 2010, p. 8.

de Promoção da Liberdade Religiosa da Secretaria Estadual de Assistência Social e Direitos Humanos (CEPLIR/SEASDH-RJ).

Dagnino nos apresenta uma importante contribuição para a noção de projetos políticos, em especial em nosso tema.¹¹ Podemos entender o pensamento eurocristão conservador como base ideológica de um “projeto político autoritário”¹² que busca desqualificar o “projeto democrático-participativo”,¹³ usando a apologia religiosa cristã como justificativa para ataques, agressões e violências contra indivíduos e grupos negros, homossexuais e religiosos de matrizes africanas na cidade do Rio de Janeiro e em todo o Brasil e, em específico, no caso da apreensão das peças sagradas dos terreiros no período mencionado, constatamos a persistência da cultura

11. DAGNINO, E. Para uma leitura da disputa pela construção democrática na América Latina. In: _____; OLIVERA, A. J.; PANFICHI, A. (orgs.). *A disputa pela construção democrática na América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

12. Formalmente, em estado de latência, mas que vem ganhando a cena pública na conjuntura após a publicação desta obra. Em sua versão clássica, ditadura militar, político-militar ou político-autoritária, Estado forte e centralizado com traços personalistas (presidente/ditador) acima de qualquer outro ator político. Com a aceitação da democracia liberal como modelo de organização política, o autoritarismo tendeu a se tornar moralmente inaceitável (DAGNINO, E. et al. Para uma leitura da disputa pela construção democrática na América Latina. In: _____; OLIVEIRA, A. J.; PANFICHI, A. (orgs.). *A disputa pela construção democrática na América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 2006).

13. Busca do aprofundamento e radicalização da democracia, confronta os limites da democracia liberal representativa nas relações entre Estado e sociedade. A participação nos processos de decisão assume lugar central para a democratização, como instrumento de construção de uma maior igualdade, quando contribui para a formulação de políticas públicas (idem).

Nós, negros, representamos 54% da população brasileira. Nunca fomos minoria, mas sim maioria. Nossa participação no grupo dos 10% mais pobres do país é muito maior: 75%. A pauperização da população negra sempre foi uma arma histórica: negados, segregados no acesso à riqueza socialmente produzida, as/os trabalhadoras/es negras/os nas cidades foram confinados às favelas, tendo como única opção a violência urbana, o tráfico de drogas, bem como a segregação no campo, superexplorados em processos de escravização, inclusive nos tempos atuais. A reforma trabalhista no campo, sancionada pelo golpe político-jurídico-midiático de 2016, e todas as suas temeridades, coloca em evidência a reatualização da escravidão na contemporaneidade: o trabalhador do

campo recebe por seu trabalho apenas casa e comida, e seu trabalho, intermitente, é pago por hora, sem qualquer vínculo ou direito para o trabalhador. Tal quadro de barbárie instalada não deve nos calar, não pode nos imobilizar, deve nos mover à ação e, como Marielle Franco, “mover as estruturas”.

Considerações finais

O movimento Liberte Nosso Sagrado se coloca dentro do projeto democrático-participativo e visa discutir com a sociedade os efeitos perversos do projeto político autoritário em nosso país, em especial quando as peças sagradas apreendidas pela Polícia Civil na Primeira República e na ditadura varguista do Estado Novo, insistentemente, são mantidas sob a guarda da Polícia.

Até quando seremos violentados simbólica e concretamente? O nosso recado é apenas este: Devolvam o nosso sagrado! Essa é a nossa bandeira e o nosso direito. O que justificaria a entrada em igrejas cristãs, por exemplo, e a apreensão de suas imagens e símbolos? Podemos prender a cruz e toda a sua força para o cristianismo? Por que nossos objetos sagrados podem sofrer essa ação e o Estado, manter-se silencioso sobre a situação? Por que as religiões de matrizes africanas ainda “podem” ser criminalizadas dessa forma? Que Yansã, senhora dos raios, da tempestade e da transformação, nos fortaleça nas batalhas e traga sensatez à cabeça



Luiz Alphonsus

Prateleira com diversos objetos sagrados no acervo do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro.

dos governantes e autoridades instituídas nos espaços de nossa polícia, pois continuaremos lutando até que devolvam nossos objetos sagrados e seguiremos em alto brado: devolvam nosso sagrado, devolvam nossa história, devolvam nosso direito, devolvam! ■

Flávia da Silva Pinto é sacerdotisa de umbanda da Casa do Perdão (<https://www.casadoperdao.com.br/>), mestranda em Sociologia Política (IUPERJ), pós-graduanda em Gestão Pública Metropolitana (Enap) e Políticas Públicas de Gênero para a América Latina, socióloga, escritora, ex-coordenadora de Diversidade Religiosa da Secretaria Municipal de Assistência Social e Direitos Humanos do Rio de Janeiro, ex-coordenadora do Centro de Promoção da Liberdade Religiosa (SEASDH-RJ), feminista negra, coordenadora de projetos sociais, colunista de rádio, palestrante e apresentadora de TV, membro do Comitê Nacional de Respeito à Diversidade Religiosa (SDH/Presidência da República), integrante do Grupo de Trabalho para Enfrentamento à Intolerância e Discriminação Religiosa para a Promoção dos Direitos Humanos da Secretaria Estadual de Direitos Humanos do Rio de Janeiro, membro da Comissão Organizadora da I Conferência Municipal de Direitos Humanos do Rio de Janeiro, ex-assessora da Subsecretaria de Direitos Humanos do Município do Rio de Janeiro, ganhadora do Prêmio Nacional de Direitos Humanos 2011, entregue pela presidenta Dilma Rousseff, e do Prêmio Heloneida Studart de Cultura, da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (2016).

William Berger é assistente social (UFES), mestre (PUC-Rio) e doutor (UERJ) em Serviço Social, Curinga do Teatro do Oprimido, formado por Augusto Boal e pelo Centro de Teatro do Oprimido (CTO), e pesquisador da questão social e populações indígenas no Brasil.

“O movimento Liberte Nosso Sagrado se coloca dentro do projeto democrático-participativo e visa discutir com a sociedade os efeitos perversos do projeto político autoritário em nosso país”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAGNINO, E. Para uma leitura da disputa pela construção democrática na América Latina. In: _____; OLIVEIRA, A. J.; PANFICHI, A. (orgs.). *A disputa pela construção democrática na América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 2006, pp. 13-91.

FANON, F. *Os condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FONSECA, D. P. R. da. Discutindo os termos de uma equação de congruência: cultura e desenvolvimento sustentável. *Em Debate*, Departamento de Serviço Social da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 1, 2005. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>. Acesso em: 27 ago. 2010.

_____; GIACOMINI, S. M. *Presença do Axé. Mapeando terreiros no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2013.

LYNCH, C. E. C. O pensamento conservador ibero-americano na era das independências (1808-1850). *Lua Nova*, São Paulo, n. 74, 2008, pp. 59-92.

MELO, A. C. Saudosismo e crítica social em *Casa grande & senzala*: a articulação de uma política da memória e de uma utopia. *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, v. 23, n. 67, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v23n67/a31v2367.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2018.

RIBEIRO, D. *A formação do povo brasileiro*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOVIK, L. *Pensando com Stuart Hall*. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt5_liv_sovik.pdf. Acesso em: 20 ago. 2010.

Sites visitados

http://assessoria.vrc.pucRio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=13621&infoid=26852&sid=89. Acesso em: 8 maio 2018.

Ciência e política no Museu Nacional

LETÍCIA JULIÃO

Em 2018 o Museu Nacional comemora duzentos anos de sua criação, fato que enseja rever a historiografia produzida sobre essa instituição, que tem sua existência determinadamente associada à consolidação das atividades científicas no país. Até algumas décadas atrás, é preciso admitir, o Museu Nacional e os demais museus brasileiros não tinham merecido uma atenção sistemática da historiografia. Nos últimos anos, no entanto, esse cenário vem mudando. O trabalho pioneiro *O Brasil descobre a pesquisa científica: museus e as ciências naturais no século XIX*, de Maria Margaret Lopes, publicado em 1997, baliza essas mudanças nos rumos das pesquisas sobre a história dos museus e das ciências no Brasil, constituindo uma referência que instigou novos horizontes investigativos.

Dentre importantes contribuições nos últimos anos que têm como foco o Museu Nacional, merece destaque o livro *A biologia militante: o Museu Nacional, especialização científica, divulgação do conhecimento e práticas políticas no Brasil – 1926-1946*, de Regina Horta Duarte. Publicado em 2010, recentemente, em 2016, teve uma versão revisada e expandida, editada pela University of Arizona Press, com o título *Activist biology: the National Museum, politics, and nation building in Brazil*. Regina Horta Duarte é professora titular do Departamento de História da Universidade Federal



A biologia militante: o Museu Nacional, especialização científica, divulgação do conhecimento e práticas políticas no Brasil – 1926-1946, de Regina Horta Duarte. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. 219 páginas.

de Minas Gerais e tem se dedicado à história ambiental e história das ciências, com publicações importantes na área. Participou da fundação e da primeira direção da Sociedade Latino Americana y Caribeña de Historia Ambiental (SOLCHA) e atualmente é editora-chefe da revista *Historia Ambiental Latinoamericana y Caribeña* (HALAC). O livro apresenta parte da pesquisa que desenvolveu como professora residente no Instituto de Estudos Avançados e Transdisciplinares (UFMG) em 2008 e é resultado da tese que defendeu em 2010 em concurso de professor titular.

Em uma escrita fluida, que seduz o leitor, fundamentada em extensa pesquisa de fontes primárias e bibliográficas, a autora constrói sua reflexão a partir do reconhecimento do papel exercido pelo Museu Nacional entre os anos 1920 e 1940 como espaço institucional que possibilitou a confluência de postulados e práticas emergentes da biologia, campo de conhecimento que, ao mesmo tempo em que se destacava da história natural no Brasil, se projetava como instrumento adequado ao projeto político do governo de Vargas. Nas palavras da autora, em face de populações vistas como “doentes, ignorantes e rebeldes”, a biologia “se prestou a apropriações diversas em práticas de caráter nacionalista, construídas no seio de uma cultura política salvacionista e autoritária” (p. 17).

Na construção da narrativa, Duarte confere protagonismo a três personagens – o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, o botânico Alberto José de Sampaio e o zoólogo Cândido de Mello Leitão –, em uma trama em que se entrelaçam trajetórias individuais e institucional. Contemporâneos da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, com formações profissionais semelhantes e funcionários do Museu Nacional, os três cientistas compartilharam ações e projetos que conjugavam questões científicas e políticas na perspectiva de traçar os rumos da nação naquele período. Não por acaso o período compreendido pela pesquisa está delineado pelo percurso desses personagens. 1926 é o ano em que Roquette-Pinto assume a direção do Museu Nacional e 1945, o da última viagem de Mello Leitão como representante cultural do governo brasileiro em missão na América Latina.

O livro está organizado em três capítulos. O primeiro, “A voz mais alta da biologia”, analisa as razões que propiciaram a aproximação do

Museu Nacional e de seus cientistas dos poderes públicos instituídos no contexto do governo Vargas. O anteprojeto do Código de Caça e Pesca, encomendado pelo governo ao Museu Nacional e elaborado por Roquette-Pinto, Sampaio e Mello Leitão, é a chave pela qual a autora introduz sua análise da emergência do reconhecimento da natureza como patrimônio e da necessidade de uma espécie de “pedagogia da natureza nacional”. Secundado pelo saber biológico e, pressupondo um poder centralizado para viabilizá-lo, o anteprojeto estabelecia disposições que contrariavam “práticas e sensibilidades dominantes e, antes de tudo, interesses econômicos” (p. 33).

O capítulo problematiza as condições históricas e políticas da formação da biologia como campo de saber específico no Brasil. Associando o conceito de população aos de território, natureza e civilização, constituiu-se em conhecimento estratégico, que se prestou à interpretação da realidade e à instrumentalização de políticas públicas que apostavam na mudança da sociedade brasileira. Tal como promulgado pelos três cientistas do Museu Nacional, a biologia no Brasil surgiu mesclada à eugenia e alinhada ao antidarwinismo. Mantinha, por conseguinte, correspondência com o ideário político autoritário do governo Vargas, projetando uma sociedade sem conflito, concebida como uma totalidade harmoniosa, orgânica e corporativa.

Roquette-Pinto, Sampaio e Mello Leitão, como “militantes da biologia”, são abordados pela autora como autoridades científicas que desempenharam o papel de interlocutores do Museu Nacional com instâncias governamentais, em particular com o Ministério da Educação e Saúde Pública. Inseridos no jogo de poder, receberam apoio para seus projetos, que revigoraram a dinâmica do próprio Museu Nacional, mas também colheram derrotas, a exemplo do texto final do decreto do Código de Caça e Pesca, aquém daquele idealizado pelos cientistas.

Em “A miniatura da pátria”, o segundo capítulo, Duarte analisa o papel do Museu Nacional como espaço por excelência de articulação de práticas educativas e de divulgação científica, estratégicas para o projeto político de formação do “novo homem” brasileiro. São descritas várias iniciativas pedagógicas levadas a efeito por Sampaio, Mello Leitão

e, sobretudo, Roquette-Pinto, muitas das quais iniciadas antes mesmo de 1930 e incorporadas e potencializadas pelo Governo Provisório. A autora examina a diversidade de áreas de conhecimento, de linguagens e de tecnologias de comunicação de massa – impressos, rádio e cinema – mobilizadas com o intuito de estender social e territorialmente as ações de educação do “povo brasileiro”. Identificado como uma “miniatura da pátria”, metáfora usada por Roquette-Pinto, o Museu articulou iniciativas pedagógicas arrojadas, que buscavam traduzir o Brasil para os brasileiros. Dentre outros projetos, destaca-se a publicação da *Revista Nacional de Educação*, espécie de cartilha com ampla tiragem e distribuição no País, dedicada a variados temas científicos de interesse para a formação do leitor nacional. A autora analisa também a colaboração dos três cientistas para a *Brasiliana*, uma das séries da Biblioteca Pedagógica, dirigida por Fernando Azevedo, projeto engajado, assim como as ações do Museu Nacional na pauta de divulgação de saberes pertinentes ao Brasil. Duarte conclui o capítulo constatando que, a despeito de figurar como um aliado importante do Ministério de Educação e Saúde Pública, nos primeiros anos do Governo Vargas o Museu Nacional perdeu seu protagonismo a partir de 1934, com a entrada de Gustavo Capanema para o Ministério.

O último capítulo, “Como se fazia um biólogo”, se detém na trajetória de Mello Leitão como aracnólogo, único dos três pesquisadores que consolidou efetivamente uma carreira como cientista. Duarte aborda sua extensa obra e descreve as relações que estabeleceu com a comunidade científica internacional, em particular de países da América Latina. Mello Leitão deixou o Museu Nacional, assim como Roquette-Pinto, ainda no período do governo Vargas, quando a instituição perdia prestígio na esfera governamental. Reconhecido nacional e internacionalmente, Mello Leitão foi um exemplo, segundo Duarte, da formação de um especialista em biologia, antes mesmo de a profissão existir formalmente; um cientista identificado com uma biologia que deixara de ser contemplativa e se tornara militante.

A obra é relevante não apenas para a história da ciência, mas também para o campo da museologia. Interessa àqueles que se dedicam à história dos museus no Brasil, em particular sob o prisma das relações entre

o poder e o saber que se inscrevem nesses espaços, potencializadas pela comunicação museal. O livro traz uma contribuição importante, a considerar o período que aborda. Embora a proximidade entre a cultura e a política no período de 1930-1945 tenha sido objeto de muitos estudos, há poucas pesquisas a respeito do papel desempenhado pelos museus nesse cenário, no qual a produção e os equipamentos de cultura e ciência se colocaram a serviço do projeto nacionalista e autoritário do governo Vargas. Com *A biologia militante*, Regina Horta Duarte tem o mérito, acima de tudo, de instigar inquietações intelectuais, assinalando novas possibilidades de pesquisa. ■

Letícia Julião é doutora em História pela UFMG, professora do curso de graduação de Museologia da Escola de Ciência da Informação e dos programas de pós-graduação em Ciência da Informação e Promestre, da UFMG, e em Museologia e Patrimônio, da UFRGS. Atua como coordenadora do Acervo Artístico UFMG e como coordenadora da Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG.



A função educativa dos museus de Bertha Maria Julia Lutz. Org. Guilherme Gantois de Miranda et al. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã, 2008. 236 páginas.



Quando a escola vai ao museu de Cristina Carvalho. Campinas: Papyrus, 2016. 224 páginas.

Educação museal no Brasil: entre limites e potencialidades

ANDRÉA F. COSTA

O Museu Nacional (MN), que completa 200 anos, congrega em sua trajetória elementos fundamentais para a história da museologia, das ciências, da divulgação científica, da educação em geral e da educação museal em particular no Brasil. Nas primeiras décadas do século XX, foi cenário de iniciativas modernizadoras que guardam relação com a chamada “nova ideia de museu”, que, por sua vez, passa pelo estabelecimento da educação, juntamente com a pesquisa, como função do museu. Naquele momento, tem lugar no Museu Nacional a institucionalização da educação, com a criação de um setor educativo (1927), área hoje fortalecida com a criação da Política Nacional de Educação Museal (2017).

Abordo aqui publicações que nos possibilitam refletir sobre dois momentos da educação museal no Brasil. Uma delas é *A função educativa do museu*, da cientista, feminista, advogada e especialista em museus Bertha Lutz, que atuou no Museu Nacional de 1919 a 1964. Bertha apresentou esse texto em 1933, ainda como relatório, ao diretor do museu, Edgard Roquette-Pinto, mas o livro só veio a ser publicado em 2008. A autora teria tentado lançá-lo à época, mas o insucesso da empreitada é atribuído ao reduzido número de interessados no tema naquele momento.

A publicação nos oferece um registro cuidadoso, analítico e detalhado das visitas feitas por Bertha a 58 museus estadunidenses. A viagem, que durou pouco mais de dois meses, teve como foco os setores educativos dessas instituições. Engana-se quem imagina que Lutz versa exclusivamente sobre visitas escolares e material didático. É claro que esses temas não escaparam ao seu olhar atento, mas, além deles, Bertha aborda outros que parecem extremamente atuais, como a democratização cultural, ações extramuros, atividades voltadas para pessoas com deficiência e para crianças pequenas, estudos de público, além de questões de gênero, arquitetura de museus, propaganda e divulgação, entre outros. A educação *pelo* museu já aparece ali em caráter ampliado.

O livro está dividido em cinco partes, que revelam principalmente as potencialidades pedagógicas do museu moderno, compreendido por Lutz como órgão insubstituível de educação e divulgação popular voltado a vários segmentos da sociedade, dos mais jovens aos mais velhos, dos menos aos mais escolarizados.

O livro de Bertha nos mostra que um público ainda hoje bastante preterido nos museus brasileiros, a criança pequena, era foco de atenção naquele momento. Ela menciona a criação de salas especiais para elas, nas quais o aspecto lúdico e a exploração autônoma dos pequenos eram incentivados com o cuidado de que não tivessem “a impressão de disciplina escolar”.

Os educadores museais são chamados de docentes e são eles os responsáveis pelas palestras ambulantes, atualmente chamadas de visitas mediadas. De acordo com Lutz, “a eficiência pedagógica do programa educacional museográfico” demandava formação específica de seus profissionais e apontava que professoras deveriam ser cedidas por órgão responsável pela educação pública para o desempenho da função educativa. Elas estariam aptas ao trabalho prático após passarem por uma formação oferecida pelos técnicos dos museus. Além disso, chama a atenção a estreita relação entre os museus e a formação continuada de professores que nos é apresentada pela autora.

Bertha estabelece vários paralelos entre o que vê nos museus estadunidenses e sua instituição de origem, apresentando propostas

para ela. Preocupada com as dificuldades de acesso de grande parte da população ao Museu Nacional e considerando sua missão educativa, propôs não só uma nova sede para o museu, em local mais acessível e que permitisse seu funcionamento em horários adequados às atividades de lazer de um público a ser cativado, incluindo o horário noturno, mas também a criação de pequenos museus ramais com exposições e folhetos que ajudariam a divulgar a instituição junto aos turistas que chegam à cidade pelo porto, por exemplo. Propõe, ainda, o que considerou “iniciativa de grande alcance para a educação popular”, pautada na disseminação de coleções em áreas de grande circulação da cidade com o objetivo de despertar o interesse pelos museus. Tal proposta guarda muita semelhança com atividades desenvolvidas por vários museus de ciência em diferentes lugares do Brasil durante a Semana Nacional de Ciência e Tecnologia e com *O museu vai à praia*, implementado pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins nos anos 1980 e reeditado recentemente com a participação do Museu Nacional.

Já o livro *Quando a escola vai ao museu*, publicado em 2016, nos apresenta uma análise multifacetada e recente das visitas realizadas por grupos oriundos de escolas públicas e privadas a um centro cultural da cidade do Rio de Janeiro. A riqueza das discussões apresentadas no livro advém, dentre outras coisas, do fato de Cristina Carvalho, coordenadora do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Museu, Cultura e Infância (Gepemci), trazer à tona impressões e significados atribuídos pelos diferentes atores envolvidos nas visitas educativas: professores, alunos e educadores museais (coordenadores e mediadores). Para tanto, a pesquisadora realizou trabalho de campo com abordagem etnográfica e lançou mão de múltiplas técnicas de coleta de dados, como observação, entrevistas individuais e coletivas, análise documental, fotografias, questionários e caderno de campo. Essa gama tão variada de ferramentas, somada a uma densa discussão teórica, contribuiu para a realização de uma investigação bastante completa e, ao mesmo tempo, aprofundada do importante objeto de estudo.

Carvalho se debruçou sobre o “instantâneo da visita” e é esse rico e complexo fragmento que é usado por ela como ponto de partida

e fio condutor para a discussão de aspectos cruciais, entre eles as especificidades da educação museal, a formação de seus profissionais, suas expectativas, as expectativas dos alunos e dos professores em relação às visitas educativas e os papéis a serem desempenhados por escolas e museus no âmbito da formação cultural dos cidadãos.

Ao longo da leitura dos quatro capítulos nos vemos imersos no universo das visitas escolares aos museus e somos levados a olhá-las com diferentes lentes, ou seja, a partir da perspectiva dos diferentes sujeitos envolvidos, característica pouco comum entre os estudos sobre a temática. As vozes dos sujeitos ocupam lugar central no livro. Seus depoimentos não se resumem a ilustrar conceitos, mas, ao contrário, são a tessitura do texto. Foi desse modo que se evidenciou de maneira original a existência de “pedagogias em conflito”, os descompassos existentes entre as percepções dos diferentes atores acerca das visitas.

A autora confirma por meio de seu estudo que as escolas públicas são as que mais frequentam o centro cultural e reitera o inestimável papel que vem sendo desempenhado historicamente pela rede pública no acesso de jovens da classe popular aos museus. Ela observa que, entre as famílias da elite, cada vez mais, essa responsabilidade vem sendo transferida à escola.

Aspecto muito debatido nos bastidores dos setores educativos dos museus, porém pouco presente em textos acadêmicos, é abordado por Carvalho: as diferenças entre escolas públicas e particulares no contexto das visitas educativas. Entre professores e educadores museais, a pesquisadora constatou a desvalorização da cultura popular e a presença da ideia de carência associada aos estudantes de escolas públicas. Uma importante contribuição do livro consiste justamente na desconstrução dessa suposta carência.

Outro aspecto importante contemplado pela publicação diz respeito aos limites e potencialidades que as características do centro cultural impõem ao trabalho de seus educadores. A principal fragilidade apontada gira em torno de sua formação diante da falta de aprofundamento de questões práticas e conceituais. Não se perde de vista, contudo, outra fragilidade: o vínculo dos chamados monitores com a instituição em que atuam. Muitas vezes, eles são estudantes de graduação que não pertencem ao

quadro de funcionários e trabalham sob regime de contratos que muitas vezes acabam por não ser renovados. Entre os limites, também verifica-se que, além das barreiras físicas e comunicacionais impostas às crianças nos espaços museológicos, os educadores impõem as suas próprias, baseadas na crença da incapacidade das crianças de aproveitar situações de aprendizagem como as oferecidas pelos espaços culturais, o que as torna uma audiência indesejada, em contraposição ao verificado por Lutz.

No Brasil, a produção acadêmica vinculada à área da educação museal tem revelado preocupação com a chamada escolarização do museu. Práticas de escolarização do museu, muitas vezes atribuídas aos professores, a uma possível falta de conhecimento acerca das especificidades da educação museal e ao fato de terem como principal objetivo da visita aos museus os alunos relacionarem o que veem na visita com o que estão aprendendo na escola, são apresentadas por Carvalho como sendo praticadas pelos educadores do centro cultural, que insistem na vinculação da visita aos conteúdos escolares e buscam ter controle sobre a aprendizagem dos visitantes.

A relação entre museu e escola é um dos aspectos mais investigados do campo da educação museal. Nesse contexto, parecia difícil o surgimento de uma publicação que apresentasse uma visão mobilizadora acerca da temática. Cristina Carvalho, por sua vez, extrapola a discussão e nos prova o contrário com o seu livro, ótima referência tanto para os que já atuam no campo quanto para aqueles que nele ingressam agora.

A *Função educativa dos museus*, primeira produção nacional na interface museu/educação, é de uma atualidade fascinante e por vezes frustrante, revelando que muitos dos desafios da educação museal permanecem praticamente inalterados. As especificidades da educação museal, a formação inicial e continuada dos educadores museais e seu *status* dentro do museu certamente são alguns deles. O entusiasmo de Bertha diante da efervescência dos setores educativos visitados contrasta com as observações de Carvalho, que, não obstante, longe de gerar desânimo, enriquecem o debate e oferecem subsídios importantes para o fortalecimento dessa área, que há décadas dá provas de sua indiscutível relevância para o museu *com* a sociedade.

Se nos anos 1930 não havia público suficiente para fomentar a edição do livro de Bertha Lutz, desde a década de 1990 a produção acadêmica na área da educação museal no Brasil cresce significativamente, assim como seu número de praticantes. *Quando a escola vai ao museu*, uma das recentes produções da área, pode ser encontrada nas mais importantes livrarias físicas e virtuais de todo o território nacional. Leitores não faltarão para as duas publicações! ■

Andréa F. Costa é chefe da Seção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional (UFRJ) e docente do Departamento de Estudos e Processos Museológicos e da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É Licenciada em História (UERJ) e mestre e doutoranda em Educação (PPGEdu/UNIRIO). Pesquisa e desenvolve projetos no campo da Educação Museal. Integra o Comitê Gestor da REM-RJ, a Câmara de Formação do Sistema de Museus da UFRJ, o Museu de Ideias e o Observatório de Museus e Centros de Ciência e Tecnologia (OMCC&T). Contato: andrea@mn.ufrj.br.



A Revista *Musas* foi impressa em agosto de 2018.

O papel do miolo é um couché fosco 115 g/m²

e o da capa é o Duo Design 300 g/m².

Foram impressos mil exemplares na
gráfica ACE: Comunicação e Editora.

Foto da capa: Fachada do Museu Nacional.
Crédito: Fernanda Guedes.

Foto da quarta capa: *Maxakalisaurus topai*
(dinossauro – réplica).
Créditos: Rômulo Fialdini e
Valentino Fialdini/Museu Nacional-UFRJ.

