

Instituto Brasileiro de Museus - Ibram

Anais

200 anos
de museus
no **Brasil**

*desafios e
perspectivas*

2018



200 anos
museus no Brasil
2 0 1 8

Instituto Brasileiro de Museus - Ibram

Anais

200 anos
de museus
no **Brasil:**
*desafios e
perspectivas*

Eneida Braga Rocha de Lemos
Ana Lourdes de Aguiar Costa
(Organizadoras)

Brasília, DF
2018

Ministério da Cidadania
Instituto Brasileiro de Museus

Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Cidadania
Osmar Gasparini Terra

Presidente do Instituto Brasileiro de Museus
Paulo César Brasil do Amaral

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

Diretora do Departamento de Processos Museais
Carolina Villas Boas

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

Coordenador Geral do Sistema de Informação Museal
Alexandre Cesar Avelino Feitosa

Procuradora-Chefe
Eliana Alves de Almeida Sartori

Auditor-Chefe
Werner Neibert Bezerra

FICHA TÉCNICA DA PUBLICAÇÃO

Organizadoras
Ana Lourdes de Aguiar Costa
Eneida Braga Rocha de Lemos

Apoio
Danyelle de Sousa Oliveira
Lilian Medeiros Baldez

Direção de Arte
Fabiana Carvalho de Oliveira

Projeto Gráfico e Diagramação
Sabrina Mendes de Oliveira Castro

Espirógrafo Editorial
Carolina Medeiros
Clarissa Penna
Lucia Koury

Ficha Técnica do Seminário *200 anos de Museus no Brasil: Desafios e Perspectivas*

Curador
Marcelo Mattos Araujo

Coordenação
Ana Lourdes de Aguiar Costa
Eneida Braga Rocha de Lemos
Fabiana Carvalho de Oliveira
Marcos Mantoan
Patrícia Fernandes

Programação Visual
Sabrina Mendes de Oliveira Castro

Assessoria de Imprensa
Alexandre Aquino

Apoio
Danyelle Oliveira
Lilian Baldez
Tereza Cristina Sobreira Grangeiro

Produção Executiva
Makarã Produções

Patrocinador
Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB/RJ

Agradecimentos
Ao Museu Nacional/UFRJ e aos demais convidados e participantes.

ENDEREÇO

Instituto Brasileiro de Museus
Setor Bancário Norte, Quadra 02, Bloco N, Edif. CNC III, 14º andar
Brasília – DF – CEP: 70.040-020
www.museus.gov.br

A532

Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas. Organizadoras, Ana Lourdes de Aguiar Costa, Eneida Braga Rocha de Lemos – Brasília, DF: Ibram, 2018.
367 p.: il. ; 27 cm.

ISBN: 978-85-63078-71-1

1. Museus – Brasil. 2. Museu Nacional – UFRJ. I. Costa, Ana Lourdes de Aguiar. II. Lemos, Eneida Braga Rocha de. III. Instituto Brasileiro de Museus. IV. Título.

CDD 069

Conteúdo

Apresentação	
<i>Paulo César Brasil do Amaral – presidente do Ibram</i>	7
Desafios	
<i>Ana Lourdes Costa e Eneida Braga Rocha de Lemos – organizadoras</i>	9
Seminário 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas	
<i>Marcelo Araujo – curador</i>	11
1. Memória do pensamento museológico brasileiro	
Pensar o pensamento museológico brasileiro: um olhar retrospecto para a Museologia	
<i>Bruno Soares Brulon</i>	14
2. Museu Nacional – 200 anos: desafios e perspectivas	
Apresentação	
<i>Renata Motta</i>	38
200 anos do Museu Nacional/UFRJ – desafios e perspectivas	
<i>Alexander W. A. Kellner</i>	40
“Fez-se uma galeria com excelentes pinturas”: a formação da coleção pública de pintura estrangeira no Brasil, do acervo do Museu Nacional à Academia Imperial de Belas Artes – Museu Nacional de Belas Artes	
<i>Anaildo Bernardo Baraçal</i>	52
Museu Nacional: 200 anos de história	
<i>Regina Maria Macedo CostaDantas</i>	64
3. Cartografia dos museus de História no Brasil – uma escrita em movimento	
Cartografia dos museus de História no Brasil – uma escrita em movimento	
<i>Paulo Knauss</i>	78
Museu do seu tempo	
<i>Sérgio Rodrigues Reis</i>	90
Um museu de história em um lugar de memória	
<i>Solange Ferraz de Lima</i>	96
4. Museus de Arte no Brasil – entre o colecionismo público e o privado	
Museu-espelho	
<i>Wagner Barja</i>	105

5. Museus de Arqueologia no Brasil - uma estratigrafia de abandonos e de desafios	
Museus de Arqueologia no Brasil - uma estratigrafia de abandonos e de desafios <i>Maria Cristina Oliveira Bruno</i>	112
Museus e Antropofagia do Patrimônio Arqueológico: (des)caminhos da prática brasileira <i>Camila Azevedo de Moraes Wichers</i>	123
6. A Educação Museal no Brasil – um panorama de desafios	
Um breve panorama da Educação Museal no Brasil <i>Magaly Cabral</i>	139
Educação Museal na Pinacoteca: uma história em ação <i>Mila Chiovato</i>	150
Construindo uma Educação Museal: três décadas de prática-pesquisa-prática no MAST <i>Sibele Cazelli</i>	160
Educação Museal em Museus-Casas: desafios e possibilidades no Museu Casa de Rui Barbosa <i>Aparecida M. S. Rangel</i>	177
7. Museus e Centros de Ciência no Brasil – dois séculos de conquistas	
Cinco questões para pensar os museus de ciência e tecnologia no Brasil <i>Nelson Sanjad</i>	188
O Museu de Ciências e Tecnologia – PUCRS no contexto das comemorações dos 200 anos de museus no Brasil <i>Simone Flores Monteiro</i>	208
Museu da Vida - um século de museus na Fiocruz <i>Diego Vaz Bevilaqua</i>	216
8. Cartografia dos Museus de Antropologia no Brasil – onde o outro nos habita	
Cartografia dos Museus de Antropologia no Brasil – onde o outro nos habita <i>Regina Abreu e Adriana Russi</i>	232
Porque tudo o que é coisa que está no museu é nosso! Museus indígenas, mobilizações étnicas e a Rede Indígena de Memória e Museologia Social <i>Alexandre Oliveira Gomes</i>	269
9. A presença das Memórias Afro-Brasileiras nos museus	
Desafios da Diversidade: A Diáspora Negra e os Museus <i>Renata Bitencourt</i>	290

Quebrando 200 anos de silêncio: A presença das Memórias Afro-brasileiras nos museus <i>Nílcemar Nogueira</i>	298
---	-----

10. Desafios e perspectivas para os Museus no Brasil contemporâneo

Seminário 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas (a partir da Museologia Social) para os museus no Brasil contemporâneo <i>Mario Chagas</i>	307
Síntese do movimento <i>Maria Ignez Mantovani Franco</i>	327
O narrador inconfiável: do museu como consagração da nação ao museu como lugar de construções políticas e culturais para as diferenças <i>Antonio Motta</i>	337
Alguns comentários finais acerca do panorama museal brasileiro <i>Mila Chiovato</i>	351

11. Outras contribuições

A sustentabilidade econômica viva dos museus contemporâneos <i>Lucimara Letellier</i>	361
--	-----

Apresentação

Prezadas e prezados leitoras e leitores,

É com enorme satisfação que o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) apresenta os anais do seminário *200 Anos de Museus no Brasil: Desafios e Perspectivas*, realizado entre os dias 30 de julho e 3 de agosto de 2018, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB RJ).

O evento, que fez parte das comemorações do bicentenário dos museus brasileiros, teve o privilégio de contar com a participação de mais de 300 pessoas ao longo da semana, entre estudantes, representantes e profissionais da área museológica de todo o país, promovendo um amplo debate sobre o percurso histórico de constituição e de consolidação dos museus brasileiros em toda sua diversidade e abrangência.

Além de privilegiar o debate de ideias no campo dos museus, no alcance e intersecções por meio de refinadas reflexões, o seminário ofereceu espaço para o intercâmbio de experiências multifacetadas e de discussões, dentro de uma dinâmica de debate aberto, instigando a participação do público presente ao evento. Oportunidade em que público e convidados travaram um diálogo intenso e estimulante, formando interações entre diferentes visões mas com foco na perspectiva das questões relacionadas ao percurso histórico do campo museal brasileiro.

Não podemos deixar de registrar que o seminário teve o Museu Nacional da UFRJ como grande inspiração para sua concretude. Afinal a primeira instituição que se desenvolveu como espaço de tradição museológica e de pesquisa científica mereceu de todos nós uma deferência especial para o registro das comemorações do bicentenário. A preparação para um período comemorativo foi interrompida pela tragédia que devastou a instituição, e seus 200 anos de pesquisa, transformando homenagens em pesar e em luto. Uma triste lição de como é imperativa a continuidade das

discussões do papel de toda a sociedade brasileira sobre a importância dos museus para o país.

A necessidade de profundas e impactantes transformações, sinalizadas durante as discussões ocorridas no seminário, associadas ao incêndio no Museu Nacional, representa o grande desafio para a construção de um presente mais respeitoso e digno de nossas instituições museológicas.

Resultado dos cinco dias de seminário, esta publicação apresenta os resumos e textos das participações dos convidados que integraram a programação do evento. Esperamos que esses registros possam colaborar para que as discussões continuem, os diálogos se fortaleçam e o campo permaneça unido para garantir que os museus se mantenham como espaços plurais, democráticos e abertos à sociedade.

Aproveitamos a oportunidade para agradecer, mais uma vez, a participação de todos os palestrantes, CCBB/RJ, demais parceiros e público presente que colaboraram para o êxito da realização do seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*.

Paulo César Brasil do Amaral
Presidente do Ibram

Desafios

Como marco da trajetória de 200 anos de museus no país, representada pelo aniversário de criação do Museu Nacional, o Ibram organizou o seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*, ciente da enorme responsabilidade da discussão para os diversos públicos associados ao campo museológico. Imaginávamos um ambiente não apenas de conagração, mas sobretudo de interação e de debates qualificados.

Ao longo do período de planejamento e preparação do seminário houve forte adesão dos convidados que integraram a programação, composta por palestras e mesas-redondas. Selecionados pelo curador, então presidente do Ibram, Marcelo Araujo, com respaldo das áreas técnicas do Instituto, quarenta e cinco profissionais contribuíram de forma peremptória para estimular a participação de mais de trezentas pessoas ao longo dos cinco dias do evento.

A memória dessas participações está registrada neste documento, permitindo estímulo à continuidade das reflexões e discussões colaborativas frente aos desafios enfrentados pelas instituições brasileiras na busca por práticas museológicas contextualizadas com a potência e relevância social que nossos museus apresentam na atualidade.

Importante registrar que, ao organizarmos os *Anais*, tínhamos como objetivo principal celebrar de forma crítica os 200 anos de museus no Brasil, foco do seminário, tendo como protagonista o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O incêndio que devastou a instituição, na noite do dia 2 de setembro de 2018, levou seu diretor, Alexander Kellner a reformular seu texto. A versão publicada apresenta iniciativas e projetos que estão sendo implementados para a reconstrução e a recuperação do Museu Nacional. Sem dúvida, um registro necessário.

Salientamos que os textos de Antonio Motta, Maria Ignez Mantovani Franco, Mario Chagas e de Milene Chiovatto estão reunidos na seção sínteses de um bicentenário. Os quatro textos foram produzidos ao longo do seminário, tendo, portanto, uma natureza de “relato” do momento.

Inserimos, ainda, neste documento, o texto *A sustentabilidade econômica viva dos museus contemporâneos*, uma colaboração de Lucimara Letelier, fundadora do Museu Vivo, que atendeu ao convite do curador para que os participantes do seminário enviassem conteúdos colaborativos para compor estes *Anais*. O texto registra reflexões sobre os caminhos de sustentabilidade dos museus na sociedade brasileira.

Por fim, destacamos que a realização do seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas* reforçou a importância do Ibram como promotor de encontros que estimulam a realização de debates, no sentido de ouvir os profissionais dos museus brasileiros e suas abordagens tão plurais, inclusivas, críticas e democráticas como o próprio campo. Nessa direção, as questões apresentadas, debatidas e formuladas no evento permanecem na pauta do Instituto, instigando novos desafios no enfrentamento conjunto, com o campo e com as instituições, de perspectivas para soluções.

Agradecemos aos convidados, participantes, parceiros, diretores dos museus Ibram e, em especial, ao CCBB/RJ – Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, que tornou possível a viabilização do seminário. Agradecemos também à equipe do Ibram e demais profissionais envolvidos que colaboraram com competência, entusiasmo e dedicação para o sucesso do evento.

Até o próximo!

Eneida Braga Rocha de Lemos e Ana Lourdes Costa
Organizadoras

Seminário 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas

Em 6 de junho de 1818, Dom João VI criava o primeiro museu brasileiro na cidade do Rio de Janeiro, o então Museu Real, hoje Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

De lá para cá, no decorrer desses 200 anos, mais de 3.800 instituições museológicas foram criadas em todo o país. Mais recentemente, toda uma sólida estrutura jurídico-administrativa foi instituída, com a promulgação do Estatuto dos Museus, a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), e a constituição de um sistema englobando o Sistema Nacional de Museus, uma rede de sistemas estaduais e diversos sistemas municipais.

Hoje, o Brasil se destaca no cenário museológico internacional pela vitalidade e qualidade de suas instituições, bem como pela excelência de sua legislação museal, ambas resultantes de um longo processo de construção que envolveu sucessivas gerações de profissionais.

Para celebrar esse bicentenário, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC) realizou de 30 de julho a 3 de agosto de 2018, em parceria com o Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, o seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*.

O seminário foi pensado como uma oportunidade de reflexão sobre o percurso histórico da rede de museus no Brasil, em toda sua diversidade e abrangência, e análise das contribuições trazidas por essas instituições para a cultura brasileira; além de debater os desafios e perspectivas que hoje se oferecem ao campo museal do país.

Para tanto, foi estruturado a partir de uma palestra inicial que apresentou uma reflexão sobre as grandes linhas de pensamento da museologia nacional ao longo desse período, que serviram de inspiração para

as ações institucionais. Na sequência, uma mesa-redonda abordou algumas das principais características e realizações do Museu Nacional da UFRJ, bem como seus maiores enfrentamentos no presente.

Em seguida, seis mesas-redondas se concentraram, cada uma delas, sobre os caminhos da constituição e consolidação de diferentes tipologias de museus em nosso país: os museus de história, de arte, de arqueologia, de ciências, de antropologia e aqueles voltados para as memórias afro-brasileiras. Outra mesa-redonda discutiu especificamente o panorama das conquistas e problemas enfrentados pela educação museal no Brasil, e uma mesa-redonda final debateu, a partir de todas as colocações apresentadas ao longo do seminário, os maiores desafios e as perspectivas que se colocam na atualidade para as instituições museológicas brasileiras.

Quarenta e cinco profissionais de museus brasileiros, de quarenta diferentes instituições – aos quais registramos nossa profunda gratidão – contribuíram diretamente com suas reflexões para esse singular momento de debate, enriquecido ainda pela participação de dezenas de outros profissionais e estudantes que estiveram presentes ao longo das sessões do seminário.

Esperamos que a memória desses momentos inesquecíveis, transcritas por meio dos textos que se seguem, prossigam na sua tarefa de inspirar muitas outras discussões e reflexões, visando o aprimoramento de nossos museus.

Marcelo Mattos Araujo
Curador

**Memória do
pensamento
museológico
brasileiro**

1



Pensar o pensamento museológico brasileiro: um olhar retrospecto para a Museologia¹

Bruno Brulon

Doutor em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF); professor de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Unirio; coordenador do Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI); e vice-presidente do ICOFOM.

INTRODUÇÃO: O PENSAR IMAGINATIVO

“Eu sou porque nós somos”. A frase, da filosofia africana Ubuntu, reflete o que eu sinto com o desafio de falar sobre o pensamento de todas aquelas e daqueles que construíram a museologia a partir dos museus dos últimos dois séculos. Isso porque falar de Museologia é falar de todos nós. E há tantas portas de entradas nesse pensamento que é coletivo, integrado, relacional. Aqui eu me proponho a imaginar apenas algumas delas, que me levaram e me levam pelos caminhos dessa museologia de que não posso deixar de falar também com afetividade. Falar de pensamento para mim, então, não exclui o afeto.

Sem nenhuma pretensão de ser exaustivo sobre um tópico mais amplo até do que os 200 anos da história dos museus no Brasil, proponho o exercício – reflexivo e compartilhado – de *pensar o pensamento* na museologia brasileira. Imaginemos, juntos, o pensamento museológico brasileiro. Porque ele não é uno, é plural.

¹ Conferência proferida no dia 30 de julho de 2018, na abertura do seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*, organizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro.

Já que esse é um exercício histórico, poderíamos partir da pergunta sobre os fundamentos de um campo do pensar: quando teve início o pensamento museológico brasileiro? Há 200 anos? Há 1.000 anos? Há algumas décadas apenas?

De onde partimos para reconhecer as bases de nosso pensamento? Talvez não se possa responder essa pergunta que aqui se impõe de forma retórica, visto que o pensamento, diferentemente dos museus, não se funda, não se inaugura.

O pensamento se pensa. Se exercita. Se pratica por meio da reflexão inerente aos atores das ditas “ciências”. No âmbito das “comunidades científicas”,² diria Thomas Kuhn sobre as ciências pós-Iluministas “o pensamento se reafirma, se reitera, se contesta; o pensamento se nega, mas nunca se descarta”. Porque pensamos sempre com aqueles que nos antecederam: pensar com, ou a partir de, até mesmo, apesar de. Nunca se pensa isolado; ninguém pensa sozinho. E aqui estamos para confirmar essa assertiva da sociologia das ciências.

O início da suposta ciência ou ramo de conhecimentos teórico-práticos que se intitulou, no século XX, de “museologia”, se dá no seio da comunidade museal – interdisciplinar por princípio e dependente dos métodos e conceitos de outras áreas do pensar. Neste sentido, poderíamos recuperar a pergunta, já datada, colocada nos anos 1980 pelo então presidente do Comitê de Museologia do ICOM, o tcheco Vinoš Sofka: “Quem nasceu primeiro, o museu ou a museologia?”³

Essa já teria sido respondida pelos teóricos reflexivos que vêem no museu apenas uma expressão prática da disciplina a que ele deu origem. Como um ato de pensar com as coisas, o museu é expressão do pensamento. Mas não poderia haver museologia antes dos museus. Ao mesmo tempo que é fruto de reflexão interdisciplinar, o museu e seus atores pensantes fundam, no âmbito de um fazer museal balizado por paradigmas de uma Modernidade localizada, aquilo que hoje se entende por Museologia com “M” maiúsculo.

Mas o pensamento sobre os museus não é inédito quando se faz pensar a si mesmo. Mário Chagas irá, em sua tese de doutorado, remeter o princípio do pensamento museológico – ou da *imaginação* museal,⁴ como assim o entende – ao universo das crianças e seus museus pessoais, criados em seu ímpeto de dar sentido ao mundo, de *re-imagina-lo*. Talvez o autor esteja mesmo certo. Se recuperarmos Manoel de Barros, que, em *Uma didática da invenção*,⁵ disse ser a criança a responsável pelo “delírio do verbo”. Por inventar uma forma de re-pensar que também é própria dos museus.

2 KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998 [1962].

3 SOFKA, Vinoš. The chicken or the egg? *Museology and Museums. ICOFOM Study Series, n. – ISS 12, 1987, pp. 7-8.*

4 CHAGAS, Mario. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro (tese)*. UERJ. Rio de Janeiro (tese de doutorado), 2003.

5 BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

A criança afirma, citando aqui o poeta: “Eu escuto a cor dos passarinhos”. E faz o verbo delirar, ao mudar a sua função conhecida. Ora, o pensar dos museus não seria esse *delírio das coisas*, inspirado no delírio próprio das crianças que desperta a nossa imaginação?

O museu, então, é um ato do pensar, ao fazer as coisas delirarem para que possamos pensar sobre elas. Transformá-las em nosso pensamento, num tipo de apropriação da realidade que é ao mesmo tempo poético e prático. O museu materializa o pensamento na medida em que recria a realidade investindo-a de poesia – já diria Marília Xavier Cury.⁶ Transforma o banal em coisa extraordinária, *delirando e fazendo delirar*.

É por meio desse *delírio museal* que transformamos pensamento em ação, poesia em matéria, imagem em imaginação. E aqui o universo *museológico* se confunde com o *museal*. Logo, pensar o pensamento museológico não antecede o próprio pensar os museus. Mas a história do pensamento atravessa essas instituições produtoras de conhecimento e transformadoras de realidades.

Se no início o pensamento imaginativo já estava nas crianças, por que ainda hoje precisamos justificar que os museus são lugares de se imaginar e de brincar com a realidade por meio de suas representações? Não há verdade encerrada nos museus, a verdade é construída – já diziam os relativistas.

A imaginação e o delírio nos permitem sonhar. Como afirmou Bachelard, “a verificação faz as imagens morrerem”, pois “*imaginar* será sempre maior que *viver*”.⁷ Aqui o filósofo questiona a própria função da *imaginação*, que por algum tempo se contrapôs ao *pensar*.

As imagens, como ponto de partida para a imaginação, foram negadas em seu valor de produção de conhecimento, quando o pensamento socrático, no berço do dito Ocidente, estabeleceu um método da verdade baseado na lógica binária – que opõe verdadeiro e falso, e cria um julgamento de valor sobre a realidade experimentada. Tal oposição seria perseguida e enfatizada pela dialética de Aristóteles, segundo a qual a verdade se alcança pela experiência dos fatos. E tem na imaginação, como alternativa para a realidade pura, uma via que leva ao erro e à falsificação.

A modernidade europeia iria levar tal premissa às últimas consequências com Descartes e o método racionalista como único meio à verdade. Desde que o exclusivismo da ciência racional engendrou uma forma de pensar “universal” na Europa, com o método cartesiano e o empirismo factual de Hume e Newton, o imaginário e a imaginação passaram a ser considerados delírios da mente – e logo expressões falsas do pensar. Mais tarde, Kant finalmente colocaria um limite intransponível entre o que pode ser explorado pela Razão e o que será desconhecido para sempre: as grandes questões metafísicas. Com o

6 CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: DECAROLIS, Nelly e SCHEINER, Tereza. *Documentos de trabalho / Documentos de trabajo*. Colóquio Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e no Caribe. ICOFOM LAM. 1999, VIII Encontro Regional. Coro, Venezuela, 1999, pp. 50-5.

7 BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 100.

positivismo de Comte, o empirismo é somado ao rigor do racionalismo clássico. E assim, as alucinações dos doentes mentais, as visões dos místicos, as obras de arte são expulsas de uma vez por todas da “terra firme da ciência”.⁸

Historicamente, o artifício da razão e a supremacia do *logos* já estavam na base da forma de pensar preconizada pelos museus criados há 200 anos. E dariam origem ao que se passaria a entender como *museologia* no Brasil.

Não se pode ignorar, pensando o pensamento sobre museus na passagem ao século XIX, que essas instituições chegam nas colônias como instrumentos do projeto imperial de produção de conhecimentos e difusão das ciências. De certa forma, encenando as nações de onde provinham no contexto do hemisfério Sul, os museus imperiais do século XIX eram estandartes das *viagens* dos séculos anteriores.

Enquanto os *novos mundos* já faziam parte dos gabinetes dos príncipes, as coleções reais passariam a fazer parte dos contextos coloniais, notadamente no caso brasileiro, com a transferência da corte portuguesa, em 1808. Nesse contexto, o conhecimento produzido pelos museus tinha um centro de difusão, e a ideia de civilização demarcava hierarquias sociais e distinções culturais com base em definições políticas do mundo colonialista.

O Museu Nacional do Rio de Janeiro – cuja criação, em 1818, nós celebramos com a devida crítica histórica que o pensamento contemporâneo nos permite construir – marcou, no contexto de um Império com sede nos trópicos, a continuidade política e cultural da metrópole na distância da colônia. Ele configurou um modelo de produção e disseminação do conhecimento a partir de coleções organizadas e classificadas segundo critérios formulados com base em trocas internacionais, forjando uma *musealidade* pautada na colonialidade.⁹

Sobre esse início da formulação das ciências modernas, fomentado pelos regimes museais dos séculos XVIII e XIX, Foucault relata que os estudiosos, por meio de um “olhar minucioso”, começam a depurar a realidade, separando o que é verdade observável da fábula ou da imaginação. Essa primeira musealização da realidade se dá pela “purificação” que separa o ser humano de sua própria natureza, visando fundar a primeira história, a história da natureza.¹⁰ Como explicou Maria Margaret Lopes, os gabinetes e jardins de História Natural, a partir de meados do século XVIII, passam a substituir os antigos mostuários por exposições catalogadas,¹¹ que se tornam um modo de se produzir uma linguagem de ordenação sobre o mundo.

8 DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1999, p. 9.

9 Sobre o conceito de “colonialidade do poder e do saber”, ver QUIJANO, Anibal. Coloniality of power, eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, v. 1, n. (3), 2000, pp.533-80.

10 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 175-7.

11 LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica*. Os museus e as ciências naturais do século XIX. Brasília: UnB; São Paulo: Hucitec, 2009 [1997]. p.13.

Essa ordem, finalidade do *pensamento museal imperial*, faria das ciências mais do que um conjunto de pensamentos. Elas seriam uma atividade ligada a um saber-fazer produtivista e eurocentrado.

Esses primeiros museus nas colônias desenvolveram uma ciência caracterizada pelos critérios de neutralidade e racionalidade disseminados a partir da Europa moderna, tendo o positivismo como característica marcante no século XIX. No entanto, como demonstrou Lopes, no âmbito da difusão desse chamado “colonialismo científico”,¹² esse processo de institucionalização das Ciências Naturais no Brasil incluiu mecanismos ligados às especificidades de nosso contexto local que levou a “ajustes” e “alterações”¹³ nos modelos importados.

Assim, por uma série de processos de apropriação do pensamento, ou por um *delírio da musealização*, essa museologia imperial rapidamente se transformaria numa *museologia mestiça*, colocando à prova, desde o princípio, a racionalidade europeia por meio das experiências museais locais.

A MUSEOLOGIA CIENTIFICISTA: O MUSEU NACIONAL E A FRAGMENTAÇÃO DO PENSAMENTO

Algumas tendências do pensamento museológico brasileiro se impõem em nossa análise, que é ao mesmo tempo historiográfica e imaginativa. No caso brasileiro, desde a criação da Casa dos Pássaros, em 1784, que, de forma expressiva, “coleccionou, armazenou e preparou produtos naturais e adornos indígenas para enviar a Lisboa”¹⁴, o princípio científicista orientava o colecionismo no Império, levando à constituição de um Museu Nacional, configurando, ainda que nos trópicos, um “museu metropolitano”.

Lopes aponta que o costume de remeter à Metrópole “produções” da natureza do Brasil, incluindo animais, plantas, minerais, adornos indígenas, e mesmo os próprios indígenas, remonta à chegada dos portugueses, tornando-se intensa e sistemática a partir da segunda metade do século XVIII.¹⁵ A primeira museologia pensada e praticada no Brasil, logo, caracterizou-se como *uma museologia sobre o Outro*, e os sujeitos representados nos museus brasileiros teriam sua identidade marcada pela *diferença*, sendo o propósito dessas instituições a composição de objetos de estudo – e suas ciências correlatas – para a Metrópole ilustrada.

Faz-se necessário lembrar que o período de consolidação das ciências modernas no âmbito do Império português – marcado pelo que foi caracterizado como a crise do Antigo Sistema Colonial na

12 Lafuente e Catala, (1989) apud Lopes, (2009 [1997], p. 20).

13 LOPES, (op. cit., p. 20).

14 LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais do século XIX*. Brasília: UnB; São Paulo: Hucitec, 2009 [1997], pp. 25-6.

15 Ibid., (p. 26).

Europa – contou com importantes reformas educacionais, no contexto da política pombalina. O que levou a uma maior adesão a essas ciências, tendo como finalidade a preservação do sistema colonial em crise. Não por acaso, foi nas últimas três décadas do século XVIII que Portugal aderiu mais amplamente à Ilustração europeia. No bojo desse projeto, enquanto a Metrópole se estruturava como produtora de conhecimento sobre o novo mundo, nas colônias criavam-se as estruturas básicas para o abastecimento das coleções e museus europeus.

Neste sentido, a Casa dos Pássaros não deixou de cumprir o seu papel como instituição de produção de conhecimento em função de um projeto político metropolitano, e “adequou-se, perfeitamente, a sua função de entreposto colonial para envio de produtos à Metrópole”, integrando, como caracterizou Lopes, o conjunto de museus do Império luso-brasileiro.¹⁶ Para a autora, o que ocorre no Brasil com a criação do Museu Nacional, a partir da Casa dos Pássaros, no momento em que já não havia mais porque manter aqui um entreposto de produtos naturais, foi a continuidade com o modelo de museu existente na Europa, que se deu pela inversão do pacto colonial – “a Colônia comandou a mudança e acabou por assimilar a Metrópole”.¹⁷ Em outras palavras, o pensamento museológico colonial no contexto da criação do primeiro museu era fundamentalmente metropolitano, e reproduzia nos trópicos o projeto cientificista português, cunhado desde as reformas pombalinas, no século XVIII.

Ao longo do século XIX, aprofundando esse projeto e baseando-se nas principais instituições científicas da Europa (notadamente o *Muséum* de História Natural de Paris, criado em 1793) o Museu Nacional do Rio de Janeiro buscava se legitimar como um centro de instrução pública, incorporando o ensino da História Natural para uma elite civilizada, projeto este amplamente discutido nas décadas de 1830 e 1840.¹⁸

Mais tarde, em 1871, era criado no Pará o Museu Paraense de História Natural e Etnologia, que já nascia com a finalidade de ser o “primeiro núcleo de um estabelecimento de ensino superior” na região.¹⁹ Como demonstra Nelson Sanjad, com a reformulação do Museu Paraense, a partir de 1894, sob responsabilidade do zoólogo suíço Emílio Goeldi, a preocupação dos museus de História Natural com a educação dos brasileiros visava atrair um público mais amplo de não-especialistas para descobrir o que essas instituições enciclopédicas guardavam.²⁰

16 Ibid. (pp. 37-8).

17 Ibid. (p. 40).

18 No contexto dessas duas décadas, os ministros dos Negócios do Império e deputados discutiam a possibilidade de se instalar um curso ou uma Faculdade de Ciências Naturais no Museu Nacional, no contexto das discussões sobre a criação de uma universidade no Brasil. O projeto, que não chegou a ser implementado, mobilizou a elite científica ligada ao Museu, visando concretizar a sua missão de instrução pública para manter o seu caráter metropolitano (LOPES, Maria Margaret. O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais do século XIX. Brasília: UnB; São Paulo: Hucitec, 2009 [1997], p. 79).

19 O regulamento do Museu Paraense previa “as bases do futuro desenvolvimento dos estudos superiores” na Amazônia, incluindo lições públicas a serem ministradas semanalmente por um membro do conselho administrativo do museu, tal qual seria feito anos mais tarde no Museu Nacional do Rio de Janeiro (Ibid., p. 205).

20 SANJAD, Nelson. A “simpatia do povo” pelo Museu Paraense: raízes históricas. *Musas*, n. 2, Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), 2006, p. 171.

Desde então, nesses museus científicos que se voltavam para a *instrução* dos próprios brasileiros, a imaginação criativa seria suplantada pela racionalização metódica do mundo – uma via confiável para a dominação dos imaginários.²¹

Ainda atuando sobre a fragmentação do pensamento, já no contexto de São Paulo, o Museu Paulista, criado em 1894 a partir de uma coleção particular de moluscos, levaria ao nascimento de uma disciplina antropológica no país, ainda que vinculada aos parâmetros e modelos das ciências naturais.²² Para a antropologia evolucionista da época, estudar o “homem primitivo” não era muito diferente de estudar a flora e a fauna locais. Na verdade, na perspectiva oficial do Museu Paulista, o estudo da humanidade claramente se subordinava a certos ramos do conhecimento científico, em especial a biologia, e só interessava enquanto tal. Assim, no século XIX, os museus brasileiros herdavam dos *Muséums* europeus a definição da Antropologia como o ramo da História Natural que tratava do homem e das raças humanas tendo por objetivo descobrir as “características permanentes” que permitissem distingui-las enquanto “tipos” biológicos.²³

Progressivamente a questão do “povo brasileiro” aliada à ideia de construção da Nação preconizada pelos interesses de uma elite paulista que se desejava fazer representar na esfera cultural,²⁴ levou o Museu a desenvolver o esboço de ciências humanas e sociais no país. Instalado no Monumento do Ipiranga e herdeiro do famoso quadro de Pedro Américo, comemorativo da Independência, o Museu Paulista também não poderia ignorar a sua vocação histórica, como o fez o Museu Paraense, ao “se ver livre”²⁵ de suas coleções históricas e numismáticas para se dedicar completamente às Ciências Naturais.

Tendo por função a organização e difusão de saberes especializados e o desenvolvimento das ciências no Brasil, esses museus contribuíram para a pulverização do conhecimento²⁶ que mais tarde fundamentou-se na divisão em áreas institucionalizadas em faculdades e departamentos nas universidades e centros de pesquisa do país, gerando aquilo que Hilton Japiassu definiu como “patologia do saber”.²⁷ O projeto científicista que esteve na base da criação do Museu Nacional do Rio de Janeiro, como instituição que servia aos interesses do Império português transferido para o Brasil, transpôs para este lado do Atlântico a lógica da produção de conhecimento subordinado ao projeto imperial, em que as metrópoles detêm o saber e os instrumentos de investigação e instrução, e as colônias são percebidas exclusivamente

21 Sobre a dominação de imaginários por meio da colonização, ver GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento. 2. ed. Barcelona: Paidós, 2007.

22 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 83.

23 O interesse maior pelas tipologias raciais diminuiria consideravelmente a partir da década de 1930 (SEYFERTH, Giralda. A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. *Anuário Antropológico*, n. 93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, pp. 175-203.

24 SCHWARCZ (op. cit., p. 90).

25 LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais do século XIX*. Brasília: UnB; São Paulo: Hucitec, 2009 [1997], p. 270.

26 MORIN, Edgar. *O Método: 1 – A natureza da natureza*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1977.

27 JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

como objetos de estudo. Tal premissa esteve na base da constituição dos primeiros museus no Brasil, gerando um pensamento museológico inicialmente tributário dos conceitos, teorias e normas produzidos na Europa.

A MUSEOLOGIA NORMATIVA: CONCEITOS, MODELOS E TROCAS NO CURSO DE MUSEUS DO MHN

No Rio de Janeiro, no início do século XX, um novo projeto desembocaria na criação de um museu voltado para a História Nacional, como instituição de prestação de serviço público buscando, em primeiro plano, a educação cívica da Nação. Pensado em um contexto político distinto daquele do Museu Nacional do século anterior, o Museu Histórico Nacional (MHN), inaugurado no antigo prédio do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, fazia parte de um conjunto de celebrações que compuseram a “Exposição Comemorativa do Centenário da Independência”, tendo como função combater o “descaso pelo passado”.²⁸ Sua direção seria entregue ao jovem jornalista cearense de pouco mais de 30 anos e com boas relações políticas, Gustavo Dodt Barroso.

No Brasil, a ideia de um curso para a formação de profissionais em museus remonta à criação do MHN, em 1922. Tendo este museu sido inspirado pelo modelo tradicional de museu europeu, o MHN valorizou a prática de uma *museologia normativa*, alinhada com as técnicas de conservação que seguiam parâmetros bem rígidos provenientes dos contextos da Europa e da América do Norte.

Com a criação efetiva de um Curso de Museus (1932), essa instituição se tornava um marco na museologia brasileira. O Museu passava a funcionar como um laboratório para o desenvolvimento de conhecimentos teóricos e práticos para museus no Brasil,²⁹ intensificando os diálogos com as correntes internacionais a partir de então.

Durante o período Entre Guerras, a Europa colonialista ainda buscava impor ideias e pontos de vistas culturais sobre o restante do mundo. Em agosto de 1925, é criado o Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI),³⁰ destinado a facilitar a aproximação entre os povos e promover acordos duráveis. Inspirado por esse Instituto, e vinculado à *Société des Nations* (SDN),³¹ foi oficializado, em 1926, o Office

28 BITTENCOURT, José Neves. Fazendo história em um museu de história. Noventa anos de aquisição e interpretação no Museu Histórico Nacional – por apresentação e como comemoração. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro e BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). *90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2013, pp. 72-3.

29 SÁ, Ivan Coelho. História e memória do Curso de Museologia: do MHN à Unirio. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, 2007, pp.10-42.

30 Instituto internacional de cooperação intelectual, criado em 1924, em Paris, sob a tutela do governo francês. Como aponta Juliette Dumont, no momento do entre guerras, seria a Europa, e particularmente a França, a responsável por desenvolver o papel da cultura no processo de elaboração de uma política estrangeira. O IICI assumiria a função de propiciar trocas de bens materiais, mas também a de reforçar as relações intelectuais entre os países (DUMONT, Juliette. *L'Institut international de coopération intellectuelle et le Brésil (1924-1946). Le pari de la diplomatie culturelle*. Paris: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2008.

31 Sociedade das Nações ou Liga das Nações, instituída pelo tratado de Versalhes, em 1919.

International des Musées (Escritório Internacional de Museus),³² como a primeira tentativa de se criar uma entidade internacional que reunisse e regulasse os museus do mundo e seus profissionais.

Nesse período, por meio de sua principal publicação que circularia pelo mundo, a revista *Mouseion*,³³ esse Escritório Internacional de Museus iria tratar dos temas de central importância para os museus da época. Como diretor do MHN e do curso para formar profissionais atendendo a uma demanda interna dessa instituição, Gustavo Barroso participava das principais instâncias eurocêntricas de produção de conhecimentos especializados para o campo museal. E, a partir dos anos 1930, ele passava a incorporar em suas obras e no material do curso as primeiras ideias e normas difundidas a partir do Escritório, centrado na França, que antecedia o atual Conselho Internacional de Museus (ICOM), criado em 1946.

Nesse momento é importante lembrar que o contexto histórico brasileiro das décadas de 1930 e 1940 é marcado por diversos embates políticos frutos de um período de crise da hegemonia das classes dirigentes até a retomada da supremacia política da elite burocrática. Esse é o momento em que se acentua a concorrência no interior do campo intelectual³⁴ e entre as instituições culturais do país.

A importância da afirmação de um Estado forte se expressa, então, através de transformações decisivas que alcançam o plano cultural, acelerando a criação de novos cursos superiores, a expansão da rede de instituições culturais públicas e o surto editorial.³⁵ Instituições como o MHN e outras como o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Imperial funcionavam, para as esferas governamentais, como instrumentos de *status*, poder e ufanismo de um país que se “inventava”³⁶ ao mesmo tempo em que se “inventariava”³⁷ um patrimônio nacional aos moldes do patrimônio europeu.

No ano de 1934 é criado, no âmbito do MHN, sob a direção de Gustavo Barroso, a Inspeção dos Monumentos Nacionais, primeira instância reguladora de políticas do patrimônio cultural, de abrangência federal, o que o levou a ser indicado, nesse mesmo ano, como representante brasileiro na Commission Internationale des Monuments Historiques,³⁸ do Escritório. Os países que aderiram à tal comissão se comprometiam com “os princípios de salvaguarda e respeito aos monumentos antigos”, definidos nas conclusões da Conferência de Atenas de 1931.³⁹

32 Escritório Internacional de Museus, em português. A ideia de se criar um *Office international des musées* (OIM) é lançada, em 1925, pelo historiador da arte Henri Focillon como um estabelecimento de ligação entre todos os museus do mundo, uma organização de intercâmbios e congregações, tendo como uma de suas funções a de sistematizar as informações sobre os museus do mundo inteiro (MAIRESSE, François. L'album de famille. *Museum International*, n. 197, v. 50, Paris, Unesco, 1998, p. 25).

33 A revista *Mouseion* foi publicada entre 1927 e 1946 (ao longo de 15 anos, tendo sido interrompida durante a guerra) pelo *Office international des musées* e antecedeu a atual revista *Museum International*, do ICOM, que assumiu a sua missão de apresentar “a vida dos museus no mundo inteiro” (MAIRESSE, loc. cit.).

34 MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 79.

35 Ibid. (p. 77).

36 SÁ, Ivan Coelho. História e memória do Curso de Museologia: do MHN à Unirio. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, 2007, p. 12.

37 THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2001, passim.

38 O representante do Brasil na Comissão Internacional dos Monumentos Históricos. *A Noite*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1934.

39 L'Activité de l'Office International des Musées. Septembre 1933 – septembre 1934. Rapport à la commission de coopération intellectuelle. *Mouseion*, Paris, ano 8, v. 27-28, n. 3-4, 1934, p. 289.

As correspondências administrativas⁴⁰ do Museu, nesse período, comprovam tal movimento de atualização de um pensamento brasileiro sobre os museus a partir das experiências internacionais. Buscando sistematizar uma melhor utilização dos termos e dos conteúdos das disciplinas ministradas no curso, Barroso organizou, nos anos 1940, a publicação *Introdução à Técnica de Museus*,⁴¹ em que apresenta a sua interpretação para os termos Museologia, Museografia e Técnica de Museus.

As confusões terminológicas quanto aos termos “museu”, “museologia” e “museografia” seriam atenuadas na teoria e até certo ponto absorvidas na prática a partir do final dos anos 1950, quando acontecerá, na cidade do Rio de Janeiro, entre 7 e 30 de setembro de 1958, um estágio oficial organizado pela Unesco, pelo ICOM e por autoridades e especialistas do Brasil, sobre a Função Educativa dos Museus.

Como resultado dos debates ocorridos nessa ocasião, Georges Henri Rivière, então diretor do ICOM, propôs a definição de museologia como “a ciência que tem como fim o estudo da missão e organização do museu” e de museografia como “o conjunto de técnicas em relação com a museologia”.⁴²

A definição redigida por Rivière, que marca a chegada quase oficial do termo *muséologie* na língua francesa, consagra igualmente a separação entre uma via prática (a museografia) e seus aspectos teóricos (a museologia).⁴³ A separação conceitual entre museologia e museografia ainda estava longe de ser clara, e seria aprofundada nos anos seguintes, mas a separação entre teoria e prática proposta pelo autor francês seria seguida quase como norma na formação em museologia no Rio de Janeiro desde então.

As trocas internacionais que marcaram a formação no Curso de Museus passariam, em grande parte, a formar profissionais dentro de um campo reconhecido como conservador e povoado por uma elite cultural que se pensava como “erudita”. Os membros dessa elite, que tinham os meios de viajar, falar outras línguas e estar em contato com os órgãos normativos criados no mundo do pós-Guerra, ocupavam inicialmente as principais esferas de representação profissional no campo museal nesse período, tendo sido criado o comitê brasileiro do ICOM em 1948, apenas dois anos após a criação desse órgão internacional, na França. Além dele, uma Associação Brasileira de Museologistas⁴⁴ seria criada em 1963, com a finalidade de congregar os técnicos e cientistas dos museus e seus auxiliares, bem como as pessoas em geral interessadas nos “problemas museológicos”.

40 Ver, por exemplo, Ofício do Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores ao Diretor do MHN, em 7 de dezembro de 1936; Ofício do Diretor do Museu Histórico Nacional ao chefe do Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores, em 15 de dezembro de 1936. Museu Histórico Nacional, Arquivo Institucional, processo n. 11/36, documento n. 11.

41 BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1946, 2 v.

42 No seu relatório sobre o evento, publicado em 1960, Rivière apresenta as definições fundamentais dos três termos, para o entendimento das conclusões do seminário, a saber, “museu”, “museologia” e “museografia”. A primeira, retirada dos estatutos do ICOM em vigor, enquanto as duas últimas, baseadas nos debates ocorridos nas sessões do seminário (RIVIÈRE, Georges-Henri. *Stage regional d'études de l'Unesco sur le rôle éducatif des musées. Rio de Janeiro, 7-30 septembre 1958*. Paris: Unesco, 1960).

43 MAIRESSE, François e DESVALLÉES, André. *Muséologie*. In: _____. *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011, p. 352.

44 Em 1980 a entidade passa a denominar-se Associação Brasileira de Museologia.

Um *campo museológico* cada vez mais especializado se delineava no Brasil até a segunda metade do século XX, tendo o Rio de Janeiro como centro disseminador de conteúdos técnicos e profissionais especialistas para os museus e cursos que seriam criados em outros estados do país. Enquanto isso, outras museologias e práticas museais eram *imaginadas* por cientistas ligados a outros ramos das ditas “ciências humanas” nas demais regiões do país, incorporando os modelos importados e ao mesmo tempo transformando-os na busca por uma museologia identificada com as demandas culturais e embates políticos locais.

A MUSEOLOGIA ANTROPOFÁGICA: ALGUNS PENSADORES DA CULTURA BRASILEIRA E SEUS MUSEUS

No início do século XX, com as tentativas de configuração de uma identidade reconhecida em todo o território nacional e comprovada nas vitrines dos museus, diversos intelectuais brasileiros faziam uso dessa *ferramenta do imaginar* para materializar a nação⁴⁵ como símbolo de um Estado centralizador e unificado. No bojo desse processo, temos, por exemplo, em Mário de Andrade, por um lado, e em Gilberto Freyre, por outro, duas acepções de Brasil distintas, mas que compartilhavam de um mesmo objetivo.

Enquanto o primeiro, com seu *Macunaíma*, dissolvia a diversidade regional brasileira em um “caldeirão cultural”,⁴⁶ buscando traçar o esboço de uma *brasilidade* que se traduziria nas dinâmicas de preservação do patrimônio nacional; o segundo, trazendo para o Brasil as influências do culturalismo de Franz Boas, privilegiava um olhar para os regionalismos, compreendendo a cultura brasileira como diversa – o que se traduziria no desenho de múltiplas identidades em sua concepção do Museu de Antropologia do Recife.

Ambos os pensadores, como demonstrou Mário Chagas, tomavam o Brasil como tema, o que refletiu, nos dois casos, em ações preservacionistas e em uma preocupação acentuada com o passado colonial.⁴⁷ Com efeito, as relações entre o Estado nacional, os museus brasileiros e as classes sociais mais elevadas no Brasil haviam favorecido, até então, o desenvolvimento de museus que se distanciavam da sociedade mais ampla.

Ao identificar a necessidade de se fazer conhecer o patrimônio de forma ampla e em sua diversidade, Mário de Andrade preconizava que o Estado devia apoiar e financiar permanentemente o que chamou de “expedições de coleta folclórica”, conectando a valorização das referências culturais à vida social dos brasileiros. Neste sentido, ele manifestou grande interesse pelas questões de preservação e uso do patrimônio,

45 CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural (1930-1940)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017 [2009].

46 O termo “caldeirão cultural” (do inglês, *melting pot*) passou a ser amplamente difundido a partir da Escola de Chicago e das ideias de Robert E. Park, a partir dos anos 1920, aplicado à miscigenação racial na sociedade norte-americana. Desde então a crítica ao conceito se tornou recorrente, considerando que ele não apresenta real demonstração empírica, já que previa o fim da etnicidade. Ele seria muito utilizado ainda nos anos 1930, no Brasil, como sinônimo da possibilidade de incorporação dos imigrantes e seus descendentes a uma cultura brasileira de raízes portuguesas matizada por elementos das culturas indígenas e africanas. Cf. ERIKSEN, Thomas Hylland. *Ethnicity and nationalism*. 2. ed. Londres: Pluto Press, 2002; e SEYFERTH, Giralda. Algumas consideraciones sobre identidades étnicas y racismo en Brasil. *Revista de Cultura Brasileña*, Espanha, v. 1, 1998, pp. 69-84.

47 CHAGAS, Mario. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro (tese). UERJ. Rio de Janeiro, 2003, p. 154.

e, frequentemente, a ele é atribuída influência no estabelecimento daquele que veio a ser um dos principais documentos legais sobre a organização e a proteção do patrimônio histórico e artístico do país: o decreto-lei 25, de 30 de novembro de 1937.⁴⁸

Por sua vez, Gilberto Freyre, tendo batalhado desde os anos 1920 pela constituição de um museu voltado para a cultura regional em Pernambuco, salientava o seu interesse em exaltar “bumbas-meu-boi, maracatus, mamulengos, pastoris e clubes populares de carnaval”; manifestando igualmente o seu desejo de “um museu regional cheio de recordações das produções e dos trabalhos da região e não apenas de antiguidades ociosamente burguesas como jóias de baronesas e bengalas de gamenhos do tempo de Império”.⁴⁹

Ao seu discurso preservacionista iriam se vincular noções de valor regional e a preocupação com o perigo de descaracterização da cultura regional, que estava ligado a um ar nostálgico de culto ao passado, diferenciado, na obra de Chagas, daquele valorizado por Barroso da *cultura nacional*,⁵⁰ como idealizada no Rio de Janeiro.

Uma nova formulação do que poderia ser lido como um museu nacional de caráter regional se expressaria no Museu de Antropologia criado no âmbito do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, esse mesmo impulsionado por Freyre. Aberto ao público apenas em 1964, o Museu de Antropologia, futuro Museu do Homem do Nordeste, tinha inspiração do Museu do Homem de Paris, de caráter universalista e, até certo ponto, apresentando interpretações evolucionistas da cultura.

Mas tal modelo, apropriado, não representou necessariamente uma contradição com a visão culturalista de Freyre. Seu foco seriam as relações sociais no contexto da cultura nordestina, apresentando tipos e localizando socialmente as diferenças demarcadas entre homens e mulheres, criança e adulto, senhor e escravo.

Data desse período a expressão “museologia morena” cunhada por Aécio de Oliveira para se referir às práticas museais alinhadas com a tradição regional do norte e nordeste do país.⁵¹ Oliveira coordenou, nos anos 1970, a criação do Museu do Homem do Nordeste, como um novo laboratório de experiências museológicas, inaugurado em 21 de julho de 1979. No entanto, vale apontar que a prevalência do paradigma *antropofágico*⁵² na interpretação do patrimônio brasileiro na nova instituição, ainda atrelada ao

48 CHAGAS, Mario. *Há uma gota de sangue em cada museu. A ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006, p. 23.

49 Freyre (1976, p. 62) apud CHAGAS, Mario. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro (tese). UERJ. Rio de Janeiro, 2003, p. 160.

50 CHAGAS, Mario. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro (tese). UERJ. Rio de Janeiro, 2003, p. 161.

51 *Ibid.*, (pp. 179-80).

52 ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropofágico. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ideário culturalista de Freyre, mantinha as dicotomias culturais tradicionalmente adotadas por esse autor. Por trás do discurso da “morenidade”,⁵³ vê-se, nas representações museais preconizadas, uma dificuldade em representar as categorias intermediárias da “mestiçagem”, que configuravam um obstáculo classificatório quase insuperável para os museus do século XX.

Contribuindo para mudar o foco das representações ligadas à cultura brasileira, e alterando sensivelmente os modelos internacionais, o Museu idealizado inicialmente por Freyre não seria o primeiro a olhar a cultura por um outro viés. Nos anos 1960, o próprio Gilberto Freyre reconhecia, no trabalho realizado por Darcy Ribeiro no Museu do Índio do Rio de Janeiro “a expressão máxima da capacidade brasileira para a organização científica de um museu especializado”.⁵⁴

O Museu do Índio, idealizado por Darcy Ribeiro como uma instituição de pesquisa científica com vocação social, foi fundado no dia 19 de abril de 1953, em pleno governo Vargas, dentro da Seção de Estudos (SE) do Serviço de Proteção aos Índios (SPI)⁵⁵ do qual Ribeiro fazia parte. O Museu questionava e combatia a imagem dos indígenas exibida por museus europeus, buscando descolonizar a prática museal e chegando a ser o primeiro museu nacional a envolver a participação de indígenas nos processos internos concernentes à musealização. Declarado por Darcy Ribeiro “o primeiro museu do mundo criado, especificamente, para combater o preconceito”,⁵⁶ o Museu do Índio inicia suas atividades engajado no âmbito político, concebido e montado para ser uma ferramenta de mediação e integração entre os povos indígenas e o restante da sociedade nacional, contrapondo-se aos outros museus existentes. Aqui o modelo cientificista introduzido no Brasil pela colonização é subliminarmente transformado, adequando-se às perspectivas locais e aos regimes de valor de populações autóctones – processo este até hoje inacabado, e gerador de constantes fricções patrimoniais.

Esses *museus antropofágicos*, produtos de lutas internas por definição daquilo que seria representado como a “brasilidade” em um contexto de misturas e negociações culturais, impulsionaram novas lógicas de produção de sentidos e a construção de valores nos regimes museais brasileiros levando à configuração de *um pensamento museológico mesclado* e politicamente implicado no contexto pós-colonial.

53 Segundo Seyferth, a estética da morenidade, tão associada à cultura brasileira, só na aparência vai contra os cânones do branqueamento: faz o elogio da mestiçagem, em que um tom de pele um pouco mais escuro, de preferência associado à tropicalidade do clima, é bonito, desde que os antepassados negros sejam de origem tolerável – preferencialmente sudaneses altos e sem feições características negroides. No plano estético, traços negroides desqualificam seus portadores. SEYFERTH, Giralda. A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. *Anuário Antropológico*, n. 93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 189.

54 FREYRE, Gilberto. *Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife: Universidade do Recife/Imprensa Universitária, 1960, pp. 23-4.

55 Criada em 1941 inicialmente sob o nome de “Serviço Etnográfico” (sendo modificado no ano seguinte), em caráter experimental, esperava-se, entre outras coisas, que a SE, em seus primeiros anos, fosse capaz de organizar e sistematizar o “saber tutelar”, atender à questão fundiária no que dizia respeito ao povoamento das áreas rurais e o consequente controle estatal, não restringir a produção de conhecimento sobre os indígenas às faculdades e museus e para uso de divulgação da imagem de Getúlio Vargas, interessado em divulgar seu projeto desenvolvimentista de integração e nacionalização do centro-oeste brasileiro. Cf. RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; COUTO, Ione Helena Pereira. *Armazém da memória da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) (tese)*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009; e MELATTI, Julio Cezar. *Índios do Brasil*. 9. ed. São Paulo: Edusp, 2014.

56 RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 195.

A MUSEOLOGIA REFLEXIVA: O PENSAMENTO MUSEOLÓGICO EMANCIPADO

Enquanto outras museologias eram imaginadas em contextos em que se contestava a predominância do saber museal prescrito na Europa e na América do Norte, em alguns estados, ainda no final do século XX, a Museologia oficial, reconhecida por ser praticada dentro de um campo profissional delimitado e submetido a regras específicas, se tornaria um campo acadêmico autônomo.

Um processo de transformação que começou de dentro para fora no Curso de Museus do Rio de Janeiro, acarretava a revisão do conhecimento pensando como *próprio da Museologia*. A disciplina ministrada originalmente por Barroso, a Técnica de Museus, que constituía o cerne do Curso era, a partir da década de 1970, desmembrada em várias disciplinas de Museologia e Museografia (separadas sistematicamente), correspondendo à teoria e à prática museológicas.

Tereza Scheiner, professora do curso desde o início daquela década, seria a principal responsável por reformular e ampliar essas disciplinas que estruturaram a formação em Museologia⁵⁷ a partir do momento em que o Curso deixa o MHN para se ligar a uma universidade – um passo decisivo para a separação entre o Curso e o Museu, que até então era visto no prisma de uma unidade institucional; “saindo da tutela de um lugar de memória para o campo de produção crítica do conhecimento, o universitário, o Curso ganhava novo status e novas possibilidades de renovação”.⁵⁸

Pouco a pouco, em outros estados do país, o interesse pela formação em Museologia iria levar a tentativas diversas de criação de novos cursos. O segundo Curso de Museologia do Brasil foi proposto em 1969, no nordeste do país, obtendo, em 1970, a autorização do Conselho Superior de Educação para funcionar na Universidade Federal da Bahia (UFBA).⁵⁹ A maioria de seus professores viria de outras áreas do saber, diversas da Museologia centralizada, até então, no Rio de Janeiro.

Nas diferentes regiões do país a Museologia passava a ser pensada cada vez mais como uma área interdisciplinar cujas fronteiras deviam ser exploradas ao máximo sem, no entanto, perder de vista a sua especificidade profissional. Segundo a museóloga paulista Waldisa Rússio Guarnieri, o ICOM recomendava, nas décadas de 1960 e 1970, a formação de profissionais específicos (“museólogos”) em todos os níveis, porém dando preferência ao nível de Pós-Graduação.⁶⁰ Adotando tal premissa, o primeiro curso de Museologia de São Paulo surge em 1978,⁶¹ como a primeira pós-graduação na área.

57 SÁ, Ivan Coelho. História e memória do Curso de Museologia: do MHN à Unirio. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, 2007, p. 35.

58 MAGALHÃES, Aline Montenegro. O que se deve saber para escrever história nos museus? *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 34, 2002, p. 128.

59 COSTA, Heloisa Helena F. G. Formação em Museologia – o caso da Bahia. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 41, 2009, p. 242.

60 GUARNIERI, Waldisa Rússio C. Formação profissional. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri – textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, v. 1, 2010, p. 228.

61 Esse curso se iniciou como especialização e, em 1979, “seus alunos e professores reivindicaram sua autonomia em departamento ou instituto e sua transformação em mestrado”. O curso perduraria, no entanto, até 1992, sem a concretização efetiva do mestrado em Museologia, graças a uma reformulação da estrutura interna da FESP, que passaria a se organizar

A emancipação acadêmica da Museologia brasileira, porém, não se desvinculava da produção de conhecimento da área em âmbito internacional. A partir do final da década de 1970 se desenvolve no mundo uma discussão sistemática sobre a Museologia e seu caráter epistêmico que iria se mover e ser movida de maneira expressiva por pensadoras brasileiras.

Um dos principais fatores que possibilitaram a circulação das ideias que levaram a tal sistematização foi a criação, em 1977, do Comitê Internacional de Museologia do ICOM (ICOFOM) do qual fizeram parte, em seus primeiros anos de existência, diversos brasileiros. Notavelmente, se apresentavam no debate internacional as perspectivas das brasileiras Waldisa Rússio e Tereza Scheiner, já mencionadas, além de Fernanda de Camargo Moro, Maria Cristina Oliveira Bruno, Marília Xavier Cury, Maria de Lourdes Parreiras Horta, Diana Farjalla Correia Lima, entre outras e outros museólogos.

O ICOFOM tem origem no desejo e insistência do pensador tcheco Vnoš Sofka de uma mudança de ponto de vista da comunidade museal sobre a Museologia, que devia ser entendida sob o prisma do trabalho interdisciplinar e nas novas perspectivas científicas que esse viés poderia apresentar no contexto contemporâneo. A abordagem deliberadamente científica – e inovadora para a época – adotada pelo comitê de museologia tinha sustentação no pensamento de seus membros, em sua maioria provenientes do Leste europeu e da América Latina.

Tal perspectiva se concretizou (de forma intencional ou não) em contraposição a uma abordagem anglo-saxônica, hegemônica em alguns países do Norte e sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos, que se diferenciava por estar atrelada, por mais tempo, a um sistema de ensino universitário.⁶²

No Brasil, seria Waldisa Rússio a primeira responsável por conferir o estatuto de *ciência social* à Museologia, engajando suas ideias em um debate mundial, a partir da via iniciada por autores cuja produção teórica era marcada pelo viés marxiano do Leste da Europa e por outras interpretações marxistas que a influenciaram, como as de Gramsci. No campo disciplinar eurocêntrico da Museologia dos anos 1970, Rússio realiza uma subversão tímida de sua teoria estruturante. Por meio da união da Sociologia durkheimiana, por um lado e o marxismo, como pano de fundo para uma teoria interpretada a partir dos autores do Leste europeu, por outro. Desconsiderando, portanto, a ruptura do final do século XX nas Ciências Sociais entre as abordagens materialistas e as abordagens simbólicas.⁶³

em institutos, deixando de priorizar abordagens interdisciplinares e relegando a Museologia defendida por Rússio Guarnieri a segundo plano (ibid., p. 257).

62 No momento em que o ICOFOM passava pelos seus primeiros anos de organização, tendo como membros uma maioria de alemães (ocidentais e orientais), russos, tchecos, dinamarqueses, holandeses e brasileiros, a perspectiva anglo-saxônica se desenvolvia em universidades como Leicester ou Newark. Nessas universidades eram iniciados cursos sobre as supostas novas ciências, em um sistema de estudo que permitia, entretanto, agrupar diversos cursos com abordagens diferentes sobre um mesmo tema. Assim, seriam criados cursos em *gender studies* (estudos de gênero), ou *celtic studies* (estudos sobre os celtas), e formações no âmbito dos *cultural studies* (estudos culturais) ou *material cultural studies* (estudos de cultura material) e de *museum studies* (ou estudos museais). A abordagem do ICOFOM, desde sua fundação, apresentou-se como fortemente diferente, tomando como tema de debate (e de suas publicações) questões como “museologia: ciência ou trabalho prático?”, “museologia e interdisciplinaridade” ou “metodologia da museologia”, e declarava-se assim instituir a museologia como uma ciência em formação, para além de um conjunto de estudos sobre os museus.

63 Nas últimas décadas do século XX, o pensamento de autores influenciados pelas ideias de Durkheim se diferenciava marcadamente do pensamento de autores marxistas,

Enquanto algumas das publicações centrais do campo na época mostravam perfil essencialmente técnico, baseadas nos autores e manuais da Europa ocidental,⁶⁴ Waldisa Rússio seria a primeira a escrever artigos que denunciavam o caráter eurocêntrico da Museologia brasileira. Com seu projeto de ruptura contida com o pensamento estabelecido, ela iria propor uma mudança no entendimento social da disciplina e dos museus⁶⁵ a partir da introdução de autores das Ciências Sociais e do pensamento social brasileiro para explicar conceitualmente uma prática museal também em transformação.

Nos anos 1980, ao mesmo tempo em que a Museologia acadêmica se desenvolvia em centros urbanos brasileiros seletos, múltiplos e revigorados eram os museus que floresciam nas diversas regiões do país. Cícero de Almeida constata que o Brasil não havia vivido, até o final do século XX, uma real democratização do país e dos nossos museus, segundo os “preceitos federativos propostos pelo regime republicano instaurado em 1889”.⁶⁶ Nossa república apresentou vocação para a centralização administrativa e para o forte presidencialismo, características essas que, concordando com o autor, observamos com mais ênfase nos períodos totalitários que marcaram a história brasileira no século XX – e que ainda vigoram, em certa medida, em pleno século XXI.

O processo de redemocratização dos museus, iniciado nos anos 1980, foi impulsionado pela ideia de “museu integral”, propagada a partir de emblemática Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, que previa a noção de uma instituição prioritariamente preocupada com os problemas das sociedades, e à serviço de suas necessidades; mas também foi possível a partir do movimento internacional da Nova Museologia, sistematizado nos anos 1980 e adquirindo dimensão verdadeiramente global ainda naquela década. Esse movimento, como sabemos, preconizava a ênfase no papel social dos museus, o que se tornou quase que uma bandeira política, mas serviu, sobretudo, para dar visibilidade a práticas museais comunitárias, a formas de desenvolvimento local com base no patrimônio e à resignificação do território como instrumento para o fortalecimento dos laços identitários no interior dos grupos.

A Nova Museologia e as diversas formas de museologia experimental que se tornaram mais ou menos reconhecidas com o movimento significaram para o pensamento museológico brasileiro a possibilidade de se voltar a pensar museus e sociedades de maneira integrada, reagregando o “social”,⁶⁷ nas

engendrando uma configuração que demarcou linhas de pensamento específicas e distintas nas diversas áreas de conhecimento relacionadas ao campo mais amplo das ciências sociais (nomeadamente na sociologia, nas ciências políticas e na antropologia). Cf. ORTNER, Sherry B. Theory in anthropology since the sixties. *Comparative Studies in Society and History*, v. 26, n. 1, jan. 1984, pp. 126-66.

64 Ver, entre outros, o livro de Fernanda Camargo Moro intitulado *Museus: aquisição/documentação*, publicado em 1986, no qual essa museóloga brasileira coleta informações de uma ampla variedade de autores, reunindo uma bibliografia contendo 52 títulos de autores franceses ou francófonos, 57 ingleses e 145 títulos da América do Norte, todos de perfil técnico, em contraste com apenas três títulos referenciando autores brasileiros (CAMARGO-MORO, Fernanda de. *Museus: aquisição/documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986).

65 Ver, por exemplo, o artigo intitulado “Museu e museologia”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1979. Cf. RÚSSIO, Waldisa. Museu e museologia. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultural, ano 3, n. 139, 1º jul. 1979, pp. 6-7.

66 ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. Museologias possíveis: “a novidade do Brasil não é só litoral”. *Musas*, n. 2, Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), 2006, p. 180.

67 Cf. LATOUR, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Nova York: Oxford University Press, 2005.

palavras de Bruno Latour, fragmentado pelos museus hegemônicos e pelas ciências que eles ajudaram a legitimar. Uma museologia reflexiva, voltada para as próprias estruturas da disciplina, se faz, portanto, necessária para engendrar a discussão crítica sobre a *Museologia*, essa mesma que nós moldamos em nossas práticas e pensamentos, bem como para reconstituir os laços rompidos entre teoria e prática, sociedade e natureza, o humano e seu meio, o pensamento e a imaginação...

MUSEOLOGIA EXPERIMENTAL E CRÍTICA: QUANDO A MUSEOLOGIA PODE SER RE-IMAGINADA

Sem ainda sermos conclusivos chegamos à percepção de *uma museologia experimental e crítica*, responsável pelas transformações recentes no campo que aqui tentamos caracterizar sem esgotar as suas questões. Hoje, mais evidentemente do que no passado, testemunhamos uma diversidade nas formas de engajamento e apropriação na atividade patrimonial⁶⁸ que buscam romper com os modelos instituídos de museus e de patrimônio. As novas formas de *fazer um museu*, ou de *fazer uso* dessas instituições, chamam a atenção para uma museologia que pode ser entendida como *experimental* e socialmente comprometida com diferentes regimes de valor. Não mais limitada aos regimes constituídos pelo pensamento ilustrado e pelas disputas de poder desiguais balizadas por valores eurocêntricos respaldados pelo projeto hegemônico de Nação. Essa vertente, que desafia o pensamento com práticas subalternas inovadoras, direciona o trabalho museológico para o ato contínuo de criação e transformação das realidades sociais em que vivem os diversos atores da musealização.

No caso brasileiro, a partir de textos do final dos anos 1970, vê-se na obra de Rússio já citada sua acentuada crítica social aplicada aos museus e à prática museológica. Em 1979, a autora propõe que “em tempos sociológicos nitidamente desiguais” e “numa época em que o homem se sente cada vez mais solitário e alienado”, cabe ao museu ser “reintegrador, o elemento de compreensão e o agente da Utopia, entendida esta como a fase inspiracional que antecede ao planejamento, atividade racional e racionalizante”; a Utopia, dentro da qual o museu vai agir, segundo Rússio,⁶⁹ “é o terreno das probabilidades”.

Numa retomada da imaginação sobre a razão, utilizando-se do conceito de Utopia calcado em Jerzy Szachi, que muito se aproxima daquele adotado por Paulo Freire, a museóloga traça um caminho para a mudança libertadora dos indivíduos e sociedades.

68 TORNATORE, Jean-Louis e PAUL, Sébastien. Publics ou populations? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux “espaces intermédiaires”. In: DONNAT, Olivier e TOLILA, Paul (dirs.). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris: Presses de Sciences Po, 2003, v. 2 (CD-ROM), pp. 299-308.

69 RÚSSIO, Waldisa. Museu e museologia. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Cultural, ano 3, n. 139, 1^a jul. 1979, p. 7.

Se, por um lado, entre as significações da Utopia apresentadas por Szachi⁷⁰ encontra-se o sentido de fantasia, ideal e experimental, por outro, em Paulo Freire, autor basilar para a Museologia da época, a *utopia* se caracteriza como um modo de “estar-sendo-no-mundo”,⁷¹ que exige um conhecimento da realidade, pois conhecer é possibilidade de “*pro-jetar*”, *lançar-se adiante*, *buscar*. A esperança é o eixo que faz de homens e mulheres seres capazes de caminhar para a frente na realização da sua história.

Em sua crítica, Rússio reconhecia que “a centralização excessiva impediu a renovação” dos museus brasileiros, que nem sempre eram “museus vivos e dinâmicos”.⁷² A solução para subverter a prática conservadora que assegurava a manutenção da desigualdade na sociedade brasileira, nas acrobacias mentais realizadas pela autora, era o trabalho engajado e crítico dos museólogos na construção de outros valores a partir do patrimônio. Enfatizando a educação como via da musealização e tencionando os pensamentos de autores como Antonio Gramsci e Sérgio Buarque de Holanda, ou Paulo Freire e Mathilde Bellaigue, ela ressalta o papel transformador da ação museal como ação cultural.

As primeiras críticas efetivas ao caráter paternalista e eurocêntrico dos museus brasileiros, numa reflexão sobre a genealogia da Museologia, se expressariam no pensamento dessa museóloga paulista ainda nos anos 1970. Não por acaso, os anos 1980 no Brasil seriam marcados por sucessivas rupturas com os modelos normativos de museologia atrelados a um Estado centralizador, promovendo o florescimento de práticas alternativas, subversivas e experimentais que nem sempre se intitulavam de *museais* ou *museológicas*, mas que propunham novos regimes de valorização do patrimônio.

Nos anos 1980, essa museologia experimental reforçava a sua dimensão política, a partir da demanda social crescente por direitos à cultura em setores desvalorizados, que ganhavam ênfase sobretudo após os movimentos pelo fim das ditaduras em países da América Latina e da América Central. Nesse momento, se amplia a gama de organizações indígenas e populares que exigem ter elas mesmas o controle do seu patrimônio cultural⁷³ e as novas museologias, por trás da própria Nova Museologia europeia, passam a ter a sua maior expressividade em países periféricos e cujas intenções patrimoniais subalternas visam a mudança de quadros sociais desiguais.

Nos últimos vinte anos que se seguiram ao movimento da Nova Museologia no Brasil, e mesmo antes, um rico universo de práticas museais com engajamento político e ligadas a reivindicações populares de diversas ordens caracterizou uma vertente experimental da museologia no país, certamente marcada pelos trabalhos de autores como Waldisa Rússio, mas também Maria Célia Moura Santos, Yára Mattos,

70 SZACHI, Jerzy. *As utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p. 2.

71 FREIRE, Paulo. *Conscientização. Teoria e prática da libertação*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979, pp. 81-2.

72 RÚSSIO, Waldisa. Existe um passado museológico brasileiro? *O Estado de São Paulo*. Suplemento Cultural, ano 3, n. 143, 29 jul. 1979, p. 7.

73 RUIZ, Maya Lorena Pérez. La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, n. 44, set.-dez., 2008, p. 91.

Mário de Souza Chagas, Odalice Priosti, Heloisa Helena Costa e tantas outras e outros que construíram a Museologia, em pensamento e na imaginação como uma disciplina e uma prática social.

O início do século XXI foi caracterizado por uma maior sistematização e profissionalização das práticas experimentais para além dos museus dominados pela lógica eurocêntrica. No âmbito do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan, a organização de oficinas, minicursos e fóruns de Museologia em diversas unidades da Federação configurou uma oportunidade enriquecedora para um movimento, já em curso, de criação e valorização de práticas em museus em pequenos e médios municípios, em estados onde até então não havia a formação em Museologia, tais como o Acre, Tocantins, Paraná e Rio Grande do Sul,⁷⁴ entre outros. Os debates gerados nesses encontros entre o saber técnico e os saberes-fazer locais levaram a um interesse mais apurado dos participantes, envolvendo pessoas de diferentes formações, e provando a superação de um antigo estágio de amadorismo,⁷⁵ que marcou, durante décadas, o cenário de muitos museus.

Por incentivo do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), criado em 2009, uma gama de novos desafios e possibilidades se apresentam para o campo museológico nacional, incluindo a abertura de mais de dez novos cursos de graduação em Museologia em variadas regiões do país, acompanhado da formação especializada na área nos níveis de mestrado e doutorado, além de novos tipos de incentivos estatais para museus experimentais de pequeno porte, por meio dos editais para Pontos de Cultura e Pontos de Memória – estes últimos responsáveis por reconfigurar sensivelmente a paisagem museal brasileira. Como resultado, uma gama de práticas experimentais e sociais reconfiguram as relações com os patrimônios locais e inventam novos modos de se *imaginar museus*. Essas experiências, em sua maioria, estão hoje ligadas à Rede de Museologia Social espalhada de forma descentralizada por todo o território brasileiro.

Devido ao incentivo à formação não só de técnicos, mas também de pensadores da Museologia nos diversos níveis, por meio de investimentos do Estado nas áreas da Educação e da Cultura nos últimos anos de governos democráticos que tivemos, uma nova onda museológica de experiências inovadoras desafia os cânones estabelecidos no passado. Essas experiências sociais ousam *imaginar museus para pensar* novas museologias no contexto brasileiro. Testemunhamos, no presente tributário de um passado recente, um momento único de virada, ainda em curso, no campo dos museus e da Museologia no país, graças à utopia e à imaginação de alguns de nossos pensadores de antes e do agora.

74 ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. Museologias possíveis: “a novidade do Brasil não é só litoral”. *Musas*, n. 2, Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), 2006, p. 182.

75 *Idem*.

CONSIDERAÇÕES: IMAGINAR A UTOPIA

A museologia faz dos museus suas casas do pensar e do imaginar. Hoje, mais afastada, no recluso universo acadêmico que a confere a legitimação das ciências fragmentadas, a Museologia ainda recorre aos museus para se reintegrar às sociedades, em suas coleções de experiências infinitas que produzem pensamento por meio do *delírio das coisas*, já que museu não é coisa só de gente grande.

Com efeito, a desigualdade na produção e circulação do conhecimento, a ausência de recursos e a produção histórica de silenciamentos, longe de configurarem um atraso epistêmico, levam à invenção de novos usos da imaginação e do pensamento nas periferias pós-coloniais, produzindo – ao menos nos últimos 200 anos ou desde a colonização – diferentes e potentes museologias. Tal lógica da desigualdade inerente à produção de saberes ligados aos museus e a partir deles tem levado a uma acentuada divisão social do trabalho, por vezes reiterada pelos órgãos supranacionais como o ICOM e a Unesco. Nos contextos subalternos, a imaginação é, portanto, a via para se escapar da dominação estrutural por meio da *Utopia*, como a saída necessária para a reconfiguração política do campo da cultura e do patrimônio.

As coisas-delírio que os museus apresentam, com poesia e utopia, provêm da imaginação popular de quem não faz necessariamente os museus, mas de quem se faz nos museus, ao se re-imaginarem nos museus ou por meio deles. Desse modo, o pensamento museológico é pensamento *em trânsito*, produzido no movimento de idas e voltas dos museus às pessoas, das pessoas aos museus... Ao fazerem delirar, os museus do presente escrevem novas narrativas imaginadas que permitem “escutar a cor dos passarinhos” e experimentar a utopia de um futuro melhor.

Eu sou porque nós somos.

Somos todos juntos. Pensamos todos juntos, e podemos pensar um futuro ainda mais promissor para os museus e a Museologia em nosso país. Basta imaginar. Não como no devaneio aéreo, mas na consciência livre de quem tem esperança na transformação por meio da prática cultural engajada e socialmente comprometida. ...Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Paulo Freire, Lygia Martins Costa, Nair de Moraes Carvalho, Waldisa Rússio, Ulpiano Bezerra de Meneses, Tereza Scheiner, Mário Chagas, Heloisa Costa, Yára Mattos, Maria Cristina Oliveira Bruno, Maria de Lourdes Parreiras Horta, Ivan Coelho de Sá, Maria Margaret Lopes, Anaildo Bernardo Baraçal, Cícero de Almeida, Marília Xavier Cury, Marcelo Araújo, e tantas outras e outros que pensam e imaginam a Museologia no Brasil:

Eu sou porque nós somos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. Museologias possíveis: a novidade do Brasil não é só litoral. *Musas*, Brasília, Ibram, n. 2, 2006, pp. 178-87.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropofágico. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, Brasília: INL, 1976.
- A NOITE. O representante do Brasil na Comissão Internacional dos Monumentos Históricos. Rio de Janeiro, 9 jun. 1934.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1946, 2v.
- BITTENCOURT, José Neves. Fazendo história em um museu de história. Noventa anos de aquisição e interpretação no Museu Histórico Nacional – por apresentação e como comemoração. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). *90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2013, pp. 72-94.
- CAMARGO-MORO, Fernanda de. *Museus: aquisição/documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.
- CHAGAS, Mario. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro (tese). UERJ. Rio de Janeiro, 2003.
- _____. *Há uma gota de sangue em cada museu. A ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.
- CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural (1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017 [2009].
- COSTA, Heloisa Helena F. G. Formação em Museologia – o caso da Bahia. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: MHN, 2009, pp. 239-53, v. 41.
- COUTO, Ione Helena Pereira. Armazém da memória da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) (tese). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.
- CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: DECAROLIS, Nelly; SCHEINER, Tereza. *Documentos de trabalho/Documentos de trabalho*. Colóquio “Museologia, filosofia e identidade na América Latina e no Caribe”. ICOFOM LAM. VIII Encontro Regional. Coro, 1999, pp. 50-5.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011.
- DUMONT, Juliette. *L’Institut international de coopération intellectuelle et le Brésil (1924-1946). Le pari de la diplomatie culturelle*. Paris: IHEAL, 2008.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- ERIKSEN, Thomas Hylland. *Ethnicity and nationalism*. 2. ed. Londres: Pluto Press, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FREIRE, Paulo. *Conscientização. Teoria e prática da libertação*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

- FREYRE, Gilberto. *Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife: Universidade do Recife/Imprensa Universitária, 1960.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio C. Formação profissional. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri – textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010, v. 1.
- JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998 [1962].
- L'ACTIVITÉ de l'Office International des Musées (septembre 1933 – septembre 1934). Rapport à la commission de coopération intellectuelle. *Museumion*, Paris, ano 8, v. 27-28, n. 3-4, 1934, pp. 287-310.
- LATOURETTE, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Nova York: Oxford University Press, 2005.
- LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais do século XIX*. Brasília: UnB; São Paulo: Hucitec, 2009 [1997].
- MAGALHÃES, Aline Montenegro. O que se deve saber para escrever história nos museus? *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 34, 2002, pp. 127-8.
- MAIRESSE, François. L'album de famille. *Museum international*, n. 197, v. 50, Paris, Unesco, 1998, pp. 25-30.
- MELATTI, Julio Cezar. *Índios do Brasil*. 9. ed. São Paulo: Edusp, 2014.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORIN, Edgar. O método: 1 – a natureza da natureza. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1977.
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Ofício do diretor do Museu Histórico Nacional ao chefe do Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores, em 15 de dezembro de 1936. Arquivo Institucional. Processo n. 11/36, Documento n. 11.
- OFÍCIO do Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores ao diretor do MHN, em 7 de dezembro de 1936.
- ORTNER, Sherry B. Theory in anthropology since the sixties. *Comparative Studies in Society and History*, v. 26, n. 1, jan. 1984, pp.126-66.
- QUIJANO, Aníbal. Coloniality of power, eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, v. 1, n. 3, 2000, pp. 533-80.
- RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RIVIÈRE, Georges Henri. *Stage regional d'études de l'Unesco sur le rôle éducatif des musées (Rio de Janeiro, 7-30 septembre 1958)*. Paris: Unesco, 1960.
- RUIZ, Maya Lorena Pérez. La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, n. 44, set.-dez. 2008, pp. 87-110.
- RÚSSIO, Waldisa. Museu e museologia. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultural, ano 3, n. 139, 1º jul. 1979a, pp. 6-7.
- _____. Existe um passado museológico brasileiro? *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultural, ano 3, n. 143, 29 jul. 1979b, pp. 6-8.
- SÁ, Ivan Coelho. História e memória do Curso de Museologia: do MHN à Unirio. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: 2007, v. 39, pp. 10-42.

- SANJAD, Nelson. A 'simpatia do povo' pelo Museu Paraense: raízes históricas. *Musas*, n. 2, Ibram, 2006, pp. 171-4.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEYFERTH, Giralda. Alguñas consideraciones sobre identidades étnicas y racismo en Brasil. *Revista de Cultura Brasileña*, Espanha, v. 1, 1998, pp. 69-84.
- _____. A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. *Anuário Antropológico*, v. 93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, pp. 175-203.
- SOFKA, Vánoš. The chicken or the egg? Museology and museums. *ICOFOM Study Series*, v. 12, 1987, pp. 7-8.
- SZACHI, Jerzy. *As utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- TORNATORE, Jean-Louis; PAUL, Sébastien. Publics ou populations? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux «espaces intermédiaires». In: DONNAT, Olivier; TOLILA, Paul (dirs.). *Le(s) public(s) de la culture*. Politiques publiques et équipements culturels. Paris: Presses de Sciences Po, 2003, p. 299-308, v. 2 (CD-ROM).

**Museu Nacional -
200 anos: desafios e
perspectivas**

2

A vertical decorative bar on the right side of the page, featuring a series of overlapping, semi-transparent circles in various shades of gray, creating a layered, abstract pattern.

Apresentação

Renata Vieira da Motta

Doutora em Arquitetura e Urbanismo (USP), assessora da área de museus e coleções do Gabinete da Reitoria da USP e membro do Conselho Consultivo do ICOM Brasil.

Bom dia a todos. Nas pessoas do presidente do Ibram, Marcelo Mattos Araujo e do gerente geral do CCBB, Marcelo Fernandes, cumprimento meus colegas desta mesa de abertura, demais autoridades, colegas do ICOM Brasil e todos os presentes.

Celebrar vem do verbo latino *celebrare*, que deriva do adjetivo *celeber*. *Celeber*, em origem, significa concorrido, frequentado, numeroso e abundante. Nestes 200 anos, os museus no Brasil se tornaram célebres – numerosos e visitados por muitos – povoaram o cenário cultural brasileiro e nada mais justo do que celebrarmos, reunirmos a comunidade museológica, festejando essa trajetória histórica, mas também com os olhos no futuro. Nesse sentido, a realização deste seminário intitulado *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas* não podia ser mais apropriada.

Nos próximos dias, a partir da reflexão em torno do Museu Nacional, será realizado um conjunto de mesas-redondas que explicitam as potências e os desafios dos museus brasileiros na sua diversidade tipológica, mas principalmente na multiplicidade de práticas e problemáticas. Os museus são essas instituições extraordinárias que têm como premissas a preservação, a pesquisa e a comunicação do nosso patrimônio material e imaterial. Nessa dinâmica processual, para além dos muitos desafios institucionais, os museus têm renovado a sua relevância e a sua pertinência social.

Quais os desafios e perspectivas dos museus no Brasil? O seminário nos coloca esta reflexão, que certamente será povoada pela falas de importantes profissionais de museus que (seguirão) nos próximos dias. A partir do lugar em que atuo, junto aos museus da Universidade de São Paulo, não poderia deixar de mencionar o desafio do restauro do Museu

Paulista (ou o Museu do Ipiranga como popularmente é conhecido), preparando-o para o Bicentenário da Independência em 2022.

Se o Museu Nacional remonta à chegada da família real portuguesa, o Museu Paulista remonta a nossa independência. A efeméride do bicentenário em 2022 nos coloca o desafio de renovar o edifício e as instalações do museu para as celebrações, mas, principalmente, o desafio de problematizar o nosso próprio processo histórico. A diretora do Museu Paulista, professora Solange Ferraz de Lima, participará da mesa-redonda sobre museus históricos amanhã e certamente trará muitas reflexões sobre o percurso dos museus de história em geral e do Museu Paulista em particular.

A pauta dos 200 anos já está colocada e está sendo apropriada rapidamente por instâncias governamentais, mas também políticas. O Ministério da Cultura lançou o edital para o desenvolvimento de obras audiovisuais e, recentemente, editais voltados para criação de bibliotecas digitais e publicação de livros com temática relacionada ao bicentenário. No âmbito político, a pauta já está incluída nas próximas eleições, incluída em plataforma política, mesmo de candidatos conservadores, como a “Brasil 200”.

Os 200 anos de independência do Brasil serão comemorados em 2022, por ocasião do término do mandato do próximo presidente. É nesse próximo ciclo governamental que a discussão tomará corpo. Nesse sentido é oportuno que, não somente o Museu Paulista e a USP, mas as instituições museológicas e profissionais de museus brasileiros tenham uma presença relevante nessa problematização da nossa memória histórica e nessa celebração que se avizinha.

Não cabe aqui me estender mais, o desejo é de ouvir, debater, aprender certamente muito nos próximos dias. Em nome do ICOM Brasil, agradeço e parablenizo o Ibram e o CCBB por esta importante realização e desejo a todos um excelente seminário.

200 anos do Museu Nacional/UFRJ – desafios e perspectivas

Alexander W. A. Kellner

Doutor pela Columbia University, em programa conjunto com o American Museum of Natural History, e diretor do Museu Nacional/UFRJ.

Não era este o texto que eu esperava escrever. Ao receber o convite para contribuir nos anais seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*, tinha uma ideia bem definida do que apresentar: as iniciativas que estavam em curso para um aprimoramento das atividades da instituição científica mais antiga do país. O Museu Nacional/UFRJ é o primeiro museu brasileiro, no qual tantos outros se inspiraram. Não seria exagero destacar que na esteira do seu desenvolvimento, a ciência nacional floresceu. Essa foi a tônica da minha apresentação realizada no dia 30 de julho de 2018, durante o seminário organizado por parte do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). A proposta desse evento era a de aproveitar essa data marcante – não apenas para comemorar o bicentenário do Museu Nacional, já que completar dois séculos de existência para qualquer instituição, ainda mais uma de natureza científica e cultural em um país tão jovem como o Brasil, já é, por si só, motivo para muita celebração – mas aproveitar a oportunidade e discorrer sobre os 200 anos de atividades desempenhadas pelos museus brasileiros.

Essa ocasião também se revelou uma excelente oportunidade para permitir a reunião de instituições museais brasileiras de distintas naturezas e fomentar uma ampla discussão de assuntos dos mais diversos, tais como gestão, financiamento, modernização, socialização e integração, entre outros tantos que são tão caros e cada vez mais necessários para o setor.

Então veio o 2 de setembro. No início da noite de um domingo, aconteceu o que pode ser visto como uma das maiores tragédias no campo da ciência e cultura. Um desastre de consequências que ainda não podem ser medidas transcendeu as fronteiras do país.

A reboque desse episódio nefasto, muitas coisas aconteceram. Medidas provisórias, criação de agência reguladora, extinção do Ibram e outras iniciativas tomadas, aparentemente, no calor do momento, sem o devido cuidado e reflexão. Algumas ações, inclusive, trouxeram insegurança não apenas para a comunidade do Museu Nacional, mas também para toda a sociedade, ainda perplexa diante do absurdo da perda de grande parte da instituição científica que tanto contribuiu e continua contribuindo para o país. Não havia como se ater ao texto original proposto para esse volume, do qual aproveitei pouco mais do que o título.

Uma reformulação profunda, tanto do texto como da instituição é necessária diante de tal acontecimento. E pensar que, antes daquele domingo fatídico, tudo estava indo tão bem...

O MUSEU NACIONAL/UFRJ

O Museu Nacional é diferente da maioria das instituições museais, não apenas das existentes no Brasil. Não se trata de procurar adjetivar essa instituição como melhor ou pior do que outras que levam a designação de museu, mas apenas constatar que a sua singularidade é fruto de uma história tão rica quanto complexa.⁷⁶ Fundado como Museu Real em 6 de junho de 1818 pelo então rei de Portugal, Dom João VI (1767-1826), a primeira sede da instituição foi no Campo de Santana, no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde hoje se encontra instalado o Centro Cultural Museu da Casa da Moeda.

Naquela época, como constava no decreto de criação, a proposta era a de concentrar objetos vinculados às ciências naturais e de outras áreas em uma instituição, visando a propagação do conhecimento e estudos relativos ao então Reino do Brasil. Nascia, juntamente com o museu, a ciência brasileira. Após a declaração da Independência do Brasil, em 1822, o museu passou a ser ainda mais valorizado. Não apenas por ação de importantes personagens, com destaque para José Bonifácio de Andrada Silva (1763-1838), um especialista em mineralogia, mas também por uma importante personagem feminina, a arquiduquesa da Áustria, primeira Imperatriz do Brasil, Maria Leopoldina (1797-1826), também entusiasta da ciência e dos minerais.

Entre as suas decisivas contribuições para a história do Brasil, pode-se destacar que foi através das relações da nossa imperatriz que vieram para o país diversos naturalistas europeus, realizando inúmeras coletas e estudos bem como a documentação de diversos aspectos antropológicos e culturais. Sem contar com

⁷⁶ LACERDA, J. B. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905; DANTAS, R. M. M. C. *Museu Nacional: 200 anos de história*, 2019 (neste volume).

as aquisições de acervo realizadas pelo Imperador Dom Pedro I (1798-1834) para as coleções da instituição, como alguns dos primeiros artefatos do Egito Antigo a serem depositados em um museu nas Américas.

Com a proclamação da República, houve um movimento da classe política para descaracterizar os símbolos que remetessem à monarquia. Assim, a antiga residência de Dom Pedro II no Paço de São Cristóvão, talvez o maior incentivador das ciências do seu tempo, foi o local escolhido para a elaboração da primeira constituição republicana do país. E, em 1892, a sede do Museu Nacional foi afinal transferida para o palácio onde se encontra desde então.

Com sua sede tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em 1938,⁷⁷ o Museu Nacional acabou sendo incorporado em 1946, à então Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi um momento de mudanças e adaptações, cabendo destaque para a gestão do entomólogo José Cândido de Mello Carvalho (1914-1994), diretor entre 1955 e 1961, quando quase 80% das salas expositivas existentes do museu foram reformuladas. Foi uma época de grande popularização do museu com, proporcionalmente, uma das maiores visitas da história da instituição.

Dessa forma, além de possuir as duas principais características de um estabelecimento classificado como museu – a de possuir um acervo e uma área expositiva onde peças são apresentadas no intuito de repassar em menor ou maior profundidade o conhecimento gerado a partir daquele acervo – o Museu Nacional também é um importante gerador de conhecimento e celeiro de novos cientistas. Isso se dá desde os anos 1960, por meio dos seus diversos programas de pós-graduação.

Entre os mais destacados estão os de Antropologia Social, que possui o mais alto conceito no sistema de avaliação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), e o de Zoologia, por formar expressiva parte dos zoólogos que passam a atuar em outras instituições científicas brasileiras e dão origem a novos grupos de pesquisa. Todos os demais programas também ocupam boa posição no cenário científico da respectiva área de enfoque: arqueologia, botânica, patrimônio geopaleontológico e linguística.

Essa capacidade de gerar conhecimento com a formação de recursos humanos é produto direto da atividade dos pesquisadores e de seus alunos, que necessitam obter material para a sua pesquisa. Uma vez coletado e estudado, esse material vira acervo, resultando em um crescimento contínuo das coleções. Essa é uma das grandes vantagens de o Museu estar inserido dentro do sistema universitário.

Com dois séculos de atividade, o Museu Nacional se transformou em um dos principais museus de história natural e antropologia do mundo, abrigando, até antes da tragédia, algo em torno de vinte milhões de itens em seu acervo. De forma sintética, a sua missão seria a de *descobrir, interpretar e difundir o*

⁷⁷ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), inicialmente chamado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) foi fundado em 13 de janeiro de 1937.

conhecimento do mundo natural e das culturas humanas através da pesquisa, coleções formação de recursos humanos e educação científica, e atuar na preservação do patrimônio científico, histórico e cultural

O BICENTENÁRIO

Desde muito tempo, a instituição vinha se preparando para as comemorações do seu bicentenário. Uma comissão foi criada e diversas subcomissões atuavam nos preparativos para uma grande festa. O mais importante era procurar chamar a atenção da sociedade para a necessidade de mudanças e reformas, que somente poderiam ser efetivadas com um aumento expressivo de espaço físico e investimento por parte do poder público.

O ano do bicentenário se iniciou muito bem, com a aplicação do novo logo do Museu criado especialmente para celebrar a ocasião. A primeira homenagem de destaque foi dada pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense. Com o enredo “Uma noite real no Museu Nacional”, de autoria do carnavalesco Cahê Rodrigues, a Imperatriz trouxe o Museu para a avenida! Para os pesquisadores, foi emocionante ver a leitura de um carnavalesco sobre o acervo da instituição e participar de todo o processo.

Depois houve a festa do bicentenário. Com recursos advindos da UFRJ, a instituição preparou uma festa um tanto quanto inusitada. Além de abrir para o evento a Sala da Baleia (ponto nobre fechado por quase duas décadas), com direito a iluminação especial e decoração com peças históricas do Império, houve uma inovação. Quando o diretor recém iniciava o seu discurso, um grupo de quatro atores adentrou o recinto. Representavam Dom João VI, a sua esposa, a rainha consorte Dona Carlota Joaquina, a sua mãe, Dona Maria I de Portugal, e sua nora, a Sereníssima Maria Leopoldina. A proposta era de “atualizar” a família real, de forma resumida, sobre tudo o que tinha ocorrido nesses 200 anos depois da criação do Museu Nacional. Foi um sucesso imediato e o Museu pode enaltecer o fato de que a sua história está intimamente ligada à história do próprio país.

Por essa ocasião, também foram lançadas, pela Casa da Moeda, medalhas comemorativas (prata banhada a ouro, prata e bronze) em alusão ao bicentenário do Museu Nacional, horaria concedida a poucas instituições e, a estas, se seguiam homenagens, como a do 49º Congresso Brasileiro de Geologia realizado em julho de 2018, promovida pela sociedade de mesmo nome (SBG) que não queria deixar em branco o fato do Museu Nacional ter sido o berço da geologia brasileira. E tantas outras mais!

Então, no início da noite de um domingo, tudo mudou...

DOMINGO, 2 DE SETEMBRO DE 2018

Ferros retorcidos, vigas dobradas, tijolos chamuscados, tetos e pisos desmoronados. A Sala do Trono não existe mais, a Sala dos Embaixadores se acabou. Evidências de tribos indígenas extintas se extinguindo novamente com a perda de seus únicos vestígios, riscados da história como se nunca tivessem existido! E as múmias... Além dos milhões de insetos – uma coleção que muitas instituições sonhavam ter.

A dor da perda é enorme, sentida não apenas pelas pessoas que dedicaram a sua vida ao Museu Nacional. Ainda hoje há servidores da casa que não conseguem se aproximar do palácio. Todos que o fazem se emocionam. E não apenas eles... pessoas que nunca estiveram no museu, sentindo o que perderam e tendo o arrependimento de não o terem visitado.



Foto: A. Kellner.

Figura 1 - Desenho de um aluno do Colégio Universitário Geraldo Reis/Coluni/UFF, Rio de Janeiro. O Museu em fogo e diversos itens do acervo (dinossauro, pterossauro e múmia, entre outros), tentando escapar das chamas. A temática do fogo no museu é recorrentemente retratada pelas crianças.

E as crianças, muitas escrevendo cartas, retratando a seu modo a destruição (Figura 1) e pedindo, dentro de uma simplicidade genuína, o seu museu de volta. Além dos milhares de espectadores, presos na noite daquele domingo à frente da televisão, sofrendo cada minuto em que as chamas devoravam séculos de trabalho de pessoas famosas e anônimas. Duzentos anos reduzidos a cinzas em poucas horas.

Mas nem tudo foi perdido!

INICIATIVAS E PROJETOS

Este é um ponto que tem que ser enfatizado tantas vezes quanto for necessário: nem tudo se perdeu! Não se trata de um ato de negação ou uma afirmação de alguém que não se conforma com uma perda.

Trata-se de uma constatação baseada nos fatos: grande parte do acervo não se encontrava no palácio e por isso não foi destruído. Toda a reserva técnica do Departamento de Vertebrados, a coleção de Botânica, bem como da Biblioteca Central, inclusive a coleção de livros raros, são alguns exemplos. Sem contar com algumas coleções específicas de departamentos, como a de cnidários (corais) do Departamento de Invertebrados, e algumas coleções da Arqueologia.

Essas, por si só, já constituem a base de um grande museu de história natural. Tal situação foi amplamente expressada na audiência pública da Comissão de Educação Câmara dos Deputados, Congresso Nacional em Brasília, com o tema “Discutir a contribuição oferecida e os problemas enfrentados pelo Museu Nacional nos seus 200 anos”, em 30 de outubro de 2018. Porém, o principal componente da instituição que não foi perdido é justamente a capacidade de geração de conhecimento.

Dias após à tragédia, alunos continuavam a fazer a defesa de suas dissertações de mestrado e teses de doutorado. Professores, inclusive os do departamento de Entomologia, que estão entre os mais afetados pelo sinistro, se organizaram e foram a campo coletar material. São pequenas iniciativas que demonstram a grande capacidade de resiliência por parte da instituição.

De uma forma simplificada, as iniciativas necessárias para a reconstrução do Museu Nacional podem ser divididas em quatro linhas principais:

- obras emergenciais para a estabilização do palácio e o resgate do acervo que se encontra sob os escombros;
- recomposição das condições para a normalização dos serviços administrativos, das pesquisas e das atividades acadêmicas;
- reconstrução/restauração do palácio;
- recomposição do acervo.

Dentro das obras emergenciais, graças à liberação de recursos por parte do Ministério da Educação (MEC) no valor de R\$10 milhões, foi contratada uma empresa que está fazendo o escoramento do palácio, visando possibilitar as ações de resgate. A instituição se organizou e, logo nos primeiros dias, estabeleceu uma equipe de resgate, com um núcleo formado por pouco mais de dez servidores da casa. Ao todo houve o envolvimento direto nas ações de resgate *in loco*, de aproximadamente cem profissionais (do Museu Nacional, de outras unidades da UFRJ, de voluntários e da empresa contratada). Os resultados têm surpreendido pela quantidade e importância do material resgatado até o presente momento. Cabe destaque para o crânio e outros ossos de Luzia, o esqueleto humano mais antigo de um habitante do Brasil; o meteorito

Angra dos Reis, peça importante para a compreensão da origem do universo; e dezenas de outros artefatos arqueológicos e exemplares fósseis.

Nunca é demais lembrar que a instituição tinha várias “luzias”. A recomposição das condições de normalidade das atividades da instituição são complexas. Estas não envolvem apenas recursos, mas, sobretudo, questões relativas a espaço. Se o museu já não “cabia” no palácio, menos ainda agora que a sua principal edificação não pode mais ser utilizada. Entre as iniciativas que se encontram em curso está a cessão por parte da União de um terreno adjacente ao Parque da Quinta da Boa Vista, onde poderão ser construídos diversos prédios para acervos, laboratórios e gabinete de professores e alunos. Essa iniciativa da obtenção do terreno, que teve apoio de diversas entidades, incluindo o Ibram, é fundamental para a reestruturação da instituição.

O Museu Nacional já detém a posse do terreno que já foi cercado. Recursos para um prédio de *containers* encontram-se garantidos por parte de um financiamento do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDES), e existe uma negociação em curso para a construção de mais dois. Recursos para um prédio de laboratórios multiusuários, da ordem de grandeza de R\$10 milhões, foram prometidos pelo Ministério de Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações.

Diversas ementas individuais propostas por deputados federais se destinam à recomposição da estrutura laboratorial da instituição. A parte de pesquisa, incluindo a dos alunos dos programas de pós-graduação (muitos perderam o material de sua pesquisa) será financiada por recursos extras e bolsas da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (Faperj), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Capes, do Fulbright Program, do Smithsonian Institution, da National Geographic Society, entre outros.

A parte mais onerosa, que demanda um alto grau de complexidade técnica, é a reconstrução/restauração do palácio. Apesar de ainda não ter sido possível realizar um diagnóstico oficial sobre as condições do palácio, uma primeira análise indica que a destruição foi tão extensa a ponto de impossibilitar qualquer tentativa razoável de restauração dos espaços internos, com exceção talvez de alguns poucos detalhes. Essa edificação que foi a moradia da família real e imperial, não foi projetada para ser um museu. Com isso, pisos de madeira, altamente inflamáveis, se foram, junto com a escada de madeira que dava acesso ao terceiro pavimento. Porém, apesar de patologias, a fachada pode e deve ser restaurada.

A proposta seria a de realizar todos os trâmites burocráticos para iniciar por ela a reconstrução/restauração do Museu ainda no ano de 2019. O financiamento para a primeira de quatro fases de reconstrução/restauração está assegurado por uma ementa parlamentar de bancada impositiva no valor de R\$55 milhões.

Certamente, valores mais expressivos serão necessários nos próximos anos para a completa reconstrução/restauração do palácio.

Por último, e seguramente a tarefa mais complicada de todo projeto, é a questão relativa à recomposição do acervo. A perda de grande parte das coleções foi, sem dúvida, o maior prejuízo para a instituição e para o país. Além da singularidade de milhares de itens, centenas eram extremamente raros e impossíveis de serem recuperados, como os holótipos (itens de referência para a descrição de novas espécies biológicas), as múmias andinas e do Egito Antigo, o riquíssimo e muitas vezes único material etnográfico e tantos outros, coletados ao longo de dois séculos.

Como estratégia de ação está sendo incentivada a coleta de novos exemplares pelos pesquisadores e alunos do Museu. Também foram contatadas instituições que se disponham a realizar doações de material que possa servir para estudo imediato, garantindo, assim, não apenas a continuidade da pesquisa, mas a formação de um novo acervo. Empresas, como a Vale, foram contatadas e se dispuseram a auxiliar na aquisição de acervo que dificilmente pode ser encontrado de forma fácil em atividades de campo ou que tem que ser produzido (material etnográfico).

Também foram realizadas chamadas públicas procurando engajar instituições nacionais e estrangeiras em um movimento de doação de acervo. Foram recebidas dezenas de manifestações da intenção de doação de material original. Sociedades científicas e organismos internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), como também embaixadas foram contatadas para auxiliar nesse laborioso e delicado trabalho de convencimento.⁷⁸

REFLEXÕES FINAIS

Não há como deixar de tratar o incêndio do Museu Nacional/UFRJ como uma tragédia de proporções gigantescas que vai reverberar por muitas décadas. “Ficou feio” para o país. Como foi possível a nação brasileira deixar que a sua principal instituição científica e cultural, tão intimamente ligada com a sua própria história, não tivesse as mínimas condições de proteção? Não se trata de um incêndio de mais uma instituição científica e cultural, algo que por si só, já seria lamentável. Estamos falando do Museu Nacional, um dos berços da nossa nação!

Apenas para colocar a noção da importância dessa instituição em uma perspectiva maior: o Museu Nacional é mais antigo do que o American Museum of Natural History (Nova Iorque) e o British Museum

78 KELLNER, A. W. A. A reconstrução do Museu Nacional: bom para o Rio, bom para o Brasil. *Ciência e Cultura*, v. 71, n. 3, 2019, pp. 4-5.

(Londres), fundados em 1869 e 1881, respectivamente. Talvez a extensão da comoção nacional e internacional⁷⁹ vá servir para alertar o poder público.

Existem outros museus em estado até mesmo pior do que o vigente no Museu Nacional antes da tragédia. Foram investidos bilhões em estádios para olimpíadas e campeonatos de futebol, mas quase nada sobrou para o patrimônio histórico e cultural do país, refletindo um inexplicável abandono por parte do poder público. O que está faltando para uma ação mais efetiva visando aporte substancial de recursos para a proteção da memória do país? Não eram segredo as absurdas carências da instituição e o risco que ela corria, fato repetidas vezes divulgado na mídia.⁸⁰

Mesmo assim, bem no fundo, ninguém imaginava viver essa situação. Não há como estar preparado, nunca se está. Essa ferida é daquelas que demoram muito para cicatrizar, e a marca vai ficar para sempre. Uma marca que o país terá que carregar por toda a sua história.

Sem esquecer do passado, o Brasil tem que dar uma resposta no sentido de mitigar os efeitos dessa tragédia! E apenas existe uma: a reconstrução e a recuperação do Museu Nacional o quanto antes. Não será o mesmo museu, mas uma instituição diferente. Existe um imenso clamor da comunidade internacional, inclusive com a disposição em contribuir na questão da recomposição do acervo. Porém, o Brasil tem que merecer essas doações.



Fotos: A. Kellner.

Figuras 2 e 3 - Fachada do Museu Nacional, com restos de madeira queimada entre duas sapatas de concreto, base de uma cobertura que está sendo instalada. Na caixa vermelha, uma planta. Detalhe da fachada destacada na foto 3, mostrando um planta que está crescendo no local

79 ZAMUDIO, K. R. et al. Lack of science support fails Brazil. *Science*, v. 361, n. 6.409, 2018, pp. 1.322-1.323.

80 GRANDELLE, R. "Só temos verba para medidas paliativas", diz diretor do Museu Nacional. *O Globo*, Sociedade, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/so-temos-verba-para-medidas-paliativas-diz-diretor-do-museu-nacional-22412829>. Acesso em: 22 jul. 2019.

A única forma é fazer com que o palácio ofereça as melhores condições de segurança para pessoas (visitantes e técnicos) e coleções. Entre as boas novas está o fato de que a equipe do Museu Nacional, apesar de bastante ferida pelo ocorrido, não apenas possui a capacidade técnica necessária para a reconstrução da instituição, mas também tem a total consciência de sua responsabilidade nesse processo. Os excelentes resultados da equipe de resgate são um exemplo disso.

Resistir a adversidade e se reinventar. Como a pequena planta, que cresce agora em um local de onde, até pouco tempo atrás, subiam as labaredas (Figuras 2 e 3). Ao mesmo tempo em que se preocupa com recomposição de acervo e com a obtenção das estruturas físicas que a nova realidade impõe, o Museu Nacional terá que repensar a sua relação com a sociedade brasileira. Essa iniciativa já estava em curso e era um dos enfoques da nova gestão que assumiu a instituição em fevereiro de 2018. Essa reflexão, à qual a data do bicentenário convidava, passou a ser agora imperativa. Como já foi apresentado anteriormente:⁸¹

Um museu que não dialoga com a sociedade está condenado à extinção...
...uma sociedade que não investe em seus museus já está, pelo menos em parte, culturalmente extinta.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar os meus agradecimentos destacando a atenção e o carinho que Marcelo Mattos Araújo, antigo presidente do Ibram, teve para com o Museu Nacional/UFRJ antes e depois de 2 de setembro de 2018. Por diversas vezes, Marcelo incentivou e procurou intermediar contatos entre a direção desta instituição bicentenária com o governo federal. Depois da tragédia, foi ele quem sugeriu que o Museu organizasse uma exposição na Casa da Moeda (primeira sede da instituição), o que acaba de ocorrer com a inauguração de uma mostra sobre a pesquisa realizada na Antártica (*Quando nem tudo era gelo*). Também agradeço à equipe do Ibram pela organização do seminário *200 anos de museus no Brasil: Desafios e Perspectivas*, momento muito agradável, em que profissionais de diferentes instituições museais do país puderam trocar ricas experiências. Agradeço aos colegas Luiz Fernando Dias Duarte, Ronaldo Fernandes, Marina Bento Soares e Petra Knebel por sugestões e revisão do texto. Também agradeço à Lilian Medeiros Baldez e à Ana Lourdes de Aguiar Costa, que pacientemente esperaram pela conclusão deste texto para o presente volume. Ambas foram muito generosas e compreensivas neste momento delicado pelo qual passa a instituição, resultando em alguns prazos vencidos para a entrega do artigo.

81 KELLNER, A. W. A. Museus e a Divulgação Científica no Campo da Paleontologia. *Anuário do Instituto de Geociências - UFRJ*, v. 28-1, 2005, pp. 116-30.

Depois do episódio, diversas pessoas, algumas empresas, órgãos governamentais, embaixadas e consulados de outros países entraram em contato prestando suporte moral e material para a instituição, um número (felizmente!) muito grande para ser citado de forma individual aqui: a todos, muito obrigado em nome da instituição!

Por último, agradeço aos colegas e servidores do Museu Nacional/UFRJ, que têm se esmerado para dar continuidade às atividades da instituição.

O MUSEU NACIONAL VIVE!

REFERÊNCIAS

DANTAS, R. M. M. C. Museu Nacional: 200 anos de história. 2019 (este volume).

GRANDELLE, R. “Só temos verba para medidas paliativas”, diz diretor do Museu Nacional. *O Globo*, Sociedade, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/so-temos-verba-para-medidas-paliativas-diz-diretor-do-museu-nacional-22412829>. Acesso em: 22 jul. 2019.

KELLNER, A. W. A. . A reconstrução do Museu Nacional: bom para o Rio, bom para o Brasil. *Ciência e Cultura*, v. 71, n. 3, 2019, pp. 4-5.

_____. Exposições de paleontologia. *III Encontro Sergipano de Paleontologia (ESPALEO)*, Aracaju, 2004, pp. 17-23.

_____. Museus e a Divulgação Científica no Campoda Paleontologia. *Anuário do Instituto de Geociências - UFRJ*, v. 28-1, 2005, pp. 116-30.

LACERDA, J. B. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

ZAMUDIO, K. R. et al. Lack of science support fails Brazil. *Science*, v. 361, n. 6.409, 2018, pp. 1.322-1.323.

“Fez-se uma galeria com excelentes pinturas”:⁸²

a formação da coleção pública de pintura estrangeira no Brasil, do acervo do Museu Nacional à Academia Imperial de Belas Artes – Museu Nacional de Belas Artes⁸³

Anaildo Bernardo Baraçal

Doutor em Museologia e Patrimônio; professor do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio); pesquisador em Metamuseologia; e técnico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram.

INTRODUÇÃO

Ao se passarem duzentos anos da criação do primeiro museu brasileiro, o Museu Nacional, sua história se desdobra diretamente sobre a de outra instituição: o Museu Nacional de Belas Artes. Em seu caminho interagiu com outras destacadas agências de ciência e de cultura, incluindo outros órgãos da estrutura federal do país. Embora ainda faltem dados e interpretações para uma mais completa e perfeita compreensão sobre as motivações para a saída de acervos do Museu Nacional para essas entidades, hipoteticamente fundadas em aspectos da história administrativa do Brasil

82 Parte de: Fala com que Sua Majestade, o Imperador, abriu a Assembleia Geral Legislativa Constituinte (BRASIL. *Decretos, cartas e alvarás – 1823* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889, p. 7).

83 Para os resultados aqui comunicados contribuíram, e os agradeço: Fernanda Correa; Claudia Regina Alves da Rocha (MNBA/Ibram/MinC); Mônica Gonçalves, doutoranda em História da Arte (Universidade de Lisboa); Claudia Carvalho, ex-diretora do Museu Nacional/UFRJ; Wagner William Martins, diretor administrativo do Museu Nacional/UFRJ; servidores do Arquivo Histórico do Museu Nacional; servidores das áreas de acervo museográfico, numismático, reserva técnica e de pesquisa do Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC; Juliana Peçly, Analu Lira Perdigão Dupret, Carina Tomaz Mesquita, Manuella de Cantuária Bório, Rafael Rodrigues Felix e Luíza Estruc dos Santos de Oliveira, estagiários em Museologia (CIEE – MNBA/Ibram/MinC). Estagiários curriculares em Museologia UNIRIO: Vilma Maria Salgado Raffaelli, Pietro Oliveira Ponce Leon, Mireille Mencarini, Mateus Vieira, Kizie Pontes e Débora Pires; e a voluntária Clarissa Ribeiro.

e certamente acompanhando a clarificação de missões institucionais, esta comunicação é resultado da contribuição resultante de investigação, nesse âmbito, iniciada em 2015.

A análise da coleção de moldagens em gesso do Museu Nacional de Belas Artes, em 2010, foi efetivamente um ponto de partida para estudar o conjunto de suas “coleções formadoras”, sendo que o segundo grupo observado, a coleção de pinturas compradas pelo Estado a Joaquim Lebreton, tendo advindo do Museu Nacional, indicava a origem da galeria de pinturas, em que o Museu Nacional também foi, nesse sentido, nosso primeiro museu de arte, face menos explorada de seu nascimento, que agora descrevemos.

AS ORIGENS DA PINACOTECA REAL NO RIO DE JANEIRO

Os eventos na Europa napoleônica e a iminente invasão francesa à capital do império português motivaram a transmigração da Corte e da sede administrativa para a capital da colônia do Brasil: a cidade do Rio de Janeiro. A viagem termina com chegada à baía de Guanabara, em 1808. Uma mudança complicada, com muita gente e muita bagagem: os pertences pessoais e instrumentos para a administração, tinham prioridade pois nem tudo poderia ser transportado ao mesmo tempo. Parte da biblioteca real e dos quadros selecionados pelo príncipe regente Dom João ficaram encaixotados aguardando as suas remessas ao Brasil, como registrou uma anotação de 1809, da Torre do Tombo, ala da pinacoteca.

A reunião dos quadros pela casa real portuguesa, se não começou, foi bastante incentivada por Dom João VI.⁸⁴ Além de amantes da arte, havia membros da família real pintores, como a rainha Maria I, sua irmã Maria Francisca Benedita e a filha de Dom João, Maria Isabel.⁸⁵ A Dom João não foi estranho o gosto pela arquitetura e pela pintura, construtor e decorador de palácios e próximo a programas de decoração e de pintores portugueses.⁸⁶ A rainha Carlota Joaquina igualmente tinha sua coleção de arte, que trouxe ao Brasil, mas que manteve em propriedade privada.

Ainda não se têm muitos dados das origens dos quadros selecionados por Dom João. As informações nos fazem pensar nos palácios que quando era Regente se dedicara, como a construção da Ajuda,⁸⁷ a decoração de Mafra e ainda o de Belém.⁸⁸

Vieram obras de arte e objetos históricos, artísticos (desenhos e gravuras, por exemplo), técnicos e científicos. As referências podem ser achadas em documentos da época eles podem ser

84 MOURA, Yara. *Coleção D. João VI. Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

85 A princesa Maria Francisca Benedita, tia de D. João, acompanhou a Corte ao Rio de Janeiro. Maria Isabel, filha do regente, volta à Europa para se casar com o rei de Espanha, Fernando VII, sendo considerada a criadora do Museu do Prado, em 1815, aberto ao público em 1819, após sua morte.

86 Ver BARAÇAL, Anaildo Bernardo. *Pertense [sic] a S. A. Real: 2, 4, 8, 10*. VIII Seminário do Museu D. João VI. IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. *Arte e seus lugares: coleções em espaços reais*. Rio de Janeiro, 2017.

87 De estilo neoclássico, em que se reconhece referência de fachada do Palácio de São Cristóvão, sede do Museu Nacional.

88 Ver GONÇALVES, Mônica. *Arcangelo Fuschini (1771-1834) e a pintura do Neoclassicismo em Portugal (dissertação)*. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2016.

identificados em instituições nossas contemporâneas. Em termos de obras de arte, o documento mais extenso indica 183 itens, já em 1822. Se somados àqueles incorporados no Rio de Janeiro, não se sabe exatamente o que veio e nem o que, porventura, tenha regressado a Lisboa.⁸⁹

JOAQUIM LEBRETON E SUAS COMPRAS DE OBRAS DE ARTE

Após acertada a contratação da colônia artística dirigida por Joaquim Lebreton, este foi responsável pela compra, em 1815, de alguns itens em Paris, que ele traz consigo e os artistas no navio Calpe. A partir de 1816, tendo chegado o segundo lote com a compra ordenada a partir do Rio de Janeiro, encontram-se na capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves os sessenta itens documentados do que chamamos Coleção Lebreton. Esse conjunto fora previamente comprado pelo governo real, tendo passado por período de armazenamento em boas condições – seu bom estado de conservação foi atestado em relato de época – e em número inferior constatável em listagem de movimentação entre instituições, em 1832. Há ao menos uma obra gráfica distinguível entre os itens pictóricos. Sua aquisição teria tido como objetivo servir aos futuros alunos da Escola de Artes e Ofícios que viera fundar nos trópicos. O projeto da educação artística sofreu atraso por motivos políticos e a sede da Academia de Belas Artes esperaria até 1826 para ser inaugurada.

A CRIAÇÃO DO MUSEU REAL [NACIONAL]⁹⁰

O texto de 6 de junho de 1818, configura a nova instituição, criada para propagar conhecimentos e estudos das *ciências naturais* no Reino do Brasil, “(...) em benefício do comércio, da indústria e das artes (...) “a se instalar na “morada de casas que no Campo de Santa Anna ocupa o seu proprietário, João Rodrigues Pereira Almeida”.⁹¹

Na França da Convenção, desde 1792, fora dado caráter disciplinar a cada museu: de arte, de tecnologia, de ciências naturais, de monumentos. O museu moderno, para ser contemporâneo ia deixando de ser enciclopédico, versado em todos os saberes e fazeres, dando evidência ao racionalismo e, de certo modo, permitindo a associação com o pragmatismo da revolução industrial – não ausente do modelo imaginado para o nosso Museu Nacional, com a presença da tecnologia e do interesse ao fomento econômico.

89 Apesar de haver intenção, não consta haver ainda inventário das obras de arte em todos os palácios e congêneres que detenham obras de arte para se proceder a cruzamentos ou verificar hipóteses, quanto a programa de decoração, por exemplo.

90 BRASIL. Seção de Assistência ao Ensino. *Coleção de Leis do Império do Brasil*. 1818, v. 1, p. 60. Disponível em: <https://saemuseunacional.files.wordpress.com/2012/06/picture-384.jpg>. Acesso em: 22 jul. 2019.

91 Futuro barão de Ubá, em cujos negócios iniciaram os futuros barão de Mauá e o de Nova Friburgo, construtor do palácio do Catete, atual sede do Museu da República.

A vizinha Espanha criou, em 1771, o Real Gabinete de História Natural, em Madri, dividindo o prédio em que se instalou com a Academia de Arte de São Fernando, de onde sai, quando em 1815 se cria o Museu de Ciências Naturais, espanhol, e de quando também data o museu de arte do Prado, por iniciativa da rainha Maria Isabel, filha de Dom João. Recorde-se que a Universidade de Coimbra, em Portugal, após a sua reformulação, em 1772, passa a dispor do seu Gabinete de História Natural, e que boa parte da intelectualidade do mundo luso-brasileiro se formou lá, incluindo José Bonifácio de Andrada e Silva.

De acordo com o documento de criação e a tendência iniciada, a missão do Museu Real seria a ciência. A arte, contemplada na criação da Escola Real de Artes e Ofícios, em 1816, antecede ao Museu, mas houve dificuldades, aprofundadas pela morte do seu diretor francês, em 1819, ano em que também se abriu o Museu ao público, com uma coleção de arte comprada, disponível, e outra encaixotada. Suas dependências abrigariam também a missão de apresentação de coleções de natureza estética. Mais tarde, o diretor do Museu Nacional retomará essa circunstância e fato.

A GALERIA DE PINTURAS AO LADO DAS COLEÇÕES CIENTÍFICAS E DE INICIATIVAS TECNOLÓGICAS

O prédio do campo de Santana podia ter as dimensões adequadas mas não estava em condições físicas e necessitou de muitas reformas. Para se dispor à visitação, aguardou o ano de 1819 e apenas para franquear quatro salas, no térreo. Mas, nesse ano, duas coleções de arte já se dispunham ao patrimônio do reino, pelas aquisições a Lebreton e a Grondona, que puderam ser apreciadas, às quintas-feiras, das 10 às 13 horas, por decisão do príncipe regente Dom Pedro, em 1821, quando é franqueado acesso ao segundo andar.⁹²

Para compreender a composição do acervo, podemos recorrer ao próprio Dom Pedro I. Em sua “**Fala com que Sua Majestade o Imperador abriu a Assembleia Geral Legislativa Constituinte**”, aos 3 de maio de 1823, diz: “(...) Reparou-se a casa do Museu, enriqueceu-se muito com minerais e **FEZ-SE UMA GALERIA, COM EXCELENTES PINTURAS**, umas que se compraram, outras que havia no tesouro público, e outras minhas que lá mandei colocar (...)”.⁹³ Interpretando, as que se compraram o foram a José Estêvão Grondona; as que já estavam no Tesouro, provinham da compra a Joaquim Lebreton, e as outras, “minhas”, as deixadas por Dom João VI, da casa Real ou da pessoal do príncipe regente Dom João.

92 BRASIL. Decisão nº 69, de 24/10/1821. *Collecção das Decisões do Governo do Brazil – 1821*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889, p. 49. Disponível em: file:///C:/Users/Seven/Downloads/collecao_leis_1821_parte3.pdf. Acesso em: 15 jul. 2018.

93 _____. *Decretos, cartas e alvarás*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1823 [1889], p. 7.

Frei José da Costa Azevedo, mineralogista formado pela Universidade de Coimbra, foi escolhido como diretor do Museu, função que exerceu até seu falecimento, em 7 de novembro de 1822 em tempo de, sob sua direção, também receber a coleção enviada pelo novo imperador, em 26 de setembro, pouco após a Independência.⁹⁴ Será sucedido por João de Deus e Mattos, taxidermista remanescente da “Casa dos Pássaros”, até 1823, quando assume o químico João da Silveira Caldeira, que ficaria no cargo até 1827.

A relevância da ocorrência do Museu Real pode ser considerada pelas outras atividades e instituições que com ele cruzaram ou originaram caminhos. O Jardim Botânico, criado em 1808, em 1819 passa para a gestão do Museu. Em 1823, sedia, por nove dias, a instalação dos trabalhos dos constituintes.⁹⁵ Em 1826 é instalado o laboratório de química, que também atendeu à Escola de Engenharia e à de Medicina, bem como à Casa da Moeda. No ano seguinte, cria-se e se estabelece no Museu a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, e de acordo com o conceito já expresso no seu ato de criação que, por sua vez, remetia ao Conservatório de Artes e Ofícios francês.⁹⁶

A relação com a Escola de Artes e Ofícios se dá por razões de racionalização econômica. Para cortar o custo do aluguel, em 29 de dezembro de 1821, o regente concedera acomodação para Henrique José da Silva, diretor da já nomeada Academia e Escola das Belas Artes, e sua família, na “casa grande do Museu”, determinando que o diretor more nos “quartos baixos” do Museu, então desocupados e águas furtadas, “ficando na obrigação de tratar com desvelo dos quadros e pinturas que ali estiverem”.⁹⁷ E se possivelmente se dava às vistas de alunos de arte em visita à Pinacoteca, a partir de 1821, a interação prosseguia através das produções artísticas versando sobre assuntos ligados à ciência e às figuras públicas responsáveis pelo Estado, em que se citam obras de Nicolas Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Manuel de Araújo Porto Alegre e outros alunos.⁹⁸ Testemunham as aquarelas e litografias de Debret as suas observações sobre itens do acervo etnográfico do Museu Nacional e sobre o ambiente da pesquisa à época, até sua saída do país, em 1831, como vemos nas gravuras *Sábio trabalhando em seu gabinete* e *Negros caçadores voltando para a cidade / O retorno de negros de um naturalista*.⁹⁹

94 “Por ordem de Sua Alteza Real, [...] neste Museu Nacional recebi do fiel do Real Tesouro Pedro Nolasco 183 quadros [...] aos 26 de setembro de 1822” (MUSEU NACIONAL/ SEMEAR. Pasta nº 2. Documento nº 10).

95 Aos 2 de maio, Martim Francisco Ribeiro de Andrada, presidente da Assembleia, escreve ao diretor do Museu, pedindo iluminação artificial para os trabalhos legislativos (MUSEU NACIONAL/SEMEAR. Pasta nº 1. Documento nº 22). Possivelmente, documentam –, nas cadeiras e mesa que constam terem-na servido. Cadeiras semelhantes se encontram no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional.

96 Precursora da atual Confederação Nacional da Indústria, o cabeção do diploma de membro é do traço de Jean-Baptiste Debret, gravado por Antonio do Carmo. Exemplar na Biblioteca Nacional.

97 Museu Nacional/Semear. Pasta nº 1. Documento nº 1.

98 Na exposição geral da Academia Imperial de Belas Artes, de 1830, figurou o “Retrato do célebre viandante Moniz [Antonio Moniz de Souza], que tem pesquisado muitos produtos dos três reinos da natureza que enriquecem o nosso Museu”. Na mesma mostra, cópias dessa obra de Porto Alegre foram apresentadas por Antonio Pinheiro de Aguiar e José Correia Lima (GALVÃO, Alfredo. *Catálogo das exposições de pintura da Academia das Bellas Artes – 1829-1830*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1963, pp. 13-15.

99 DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1835, v. 2.

Lebreton comprara, em dois lotes, sessenta obras de arte, em Paris, das quais Debret e o futuro diretor do Museu informam sobre mau estado de conservação de alguns itens, pelo que não se pode precisar que número efetivamente deu entrada no edifício do Campo de Santana. A dificuldade quanto à coleção Grondona é tanto numérica quanto de identificação dos seus exemplares, sendo que apenas por exclusão se pode aproximar de conclusão sobre a quantidade e natureza das obras vendidas, ao menos sete, de pequenas dimensões e parecendo ter caráter de estudo, de cópia talvez, alertando-se que, nessa vertente, o estudo apenas se iniciou podendo se chegar a maiores e melhores resultados.

APARECE EM CENA JOSÉ ESTÊVÃO GRONDONA

Ao final de 2016, uma informação surpreendente dava conta que foram comprados para o Museu Nacional a um sardo, um tanto de quadros, e que ele havia sido nomeado restaurador de obras de arte daquele Museu, no término de 1819.¹⁰⁰ Seu nome não era desconhecido da política. Por causa dos pronunciamentos no seu período *Sentinela da Liberdade a beira mar da Praia Grande*, se imputa a decisão do Imperador de encerrar os trabalhos da Constituinte de 1823 e a sua saída do Brasil.¹⁰¹

DEMONSTRAÇÃO
Da Receita, e Despesa do Thesouro Publico do Rio de Janeiro em o 1.º Semestre de 1823.

Diarias Despesas

(20)

Transporte	6,320,580,502
Ditas destinadas a suprimentos para a ilha de Santa Catharina.	2,000 \$ 000
Despesa com o estabelecimento dos Erreiros na encosta das Garoupas	2,000 \$ 000
Despesa com as Boticas, que se mandário aprontar pela Secretaria d'Estado dos Negocios da Marinha para algumas possessões no Ultramar	6,024 \$ 575
Pagamento a diversos individuos do Corpo Diplomatico	1,000 \$ 000
Aluguel de Casas, e da Ilha das Boixadas, onde existe o Hospital dos Lazares	2,000 \$ 000
Suprimento de 3,500 \$ 000 rs. a D. Luiza Perpeta Carreiro	1,000 \$ 000
Divida antiga convertida em sedulas, por oryamento	62,000 \$ 000
Aseto para a illuminação da Cidade	1,920 \$ 000
Quadros comprados para o Museu a Le-Breton, e Gros	

Recapitulação da Divida até o fim do anno de 1821.

ven a José Barreto, e comp. de bengala, importando 21,482,199; e sem entrar os juros se resta condonar o Aviso de 26 de Agosto de 1813	13,412 \$ 109
Metaldas aos Colonos Suissos da Nova Friburgo	12,500 \$ 000
	6,440-183,206

Lançamento no Relatório financeiro da Fazenda do Império, retrospectivo, de 1823, das compras de quadros a Lebreton e a Grondona, para o Museu.¹⁰²

100 BIBLIOTECA NACIONAL/HEMEROTECA. *Sentinela*, 19 set. 1823, p. 68. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700398/per700398_1823_B00016.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

101 Biografia rica entre nós, ignorada nas porções italianas, nasceu na região de Gênova, Itália. Foi comerciante, empresário, político e publicista. Chega ao Rio de Janeiro em 1818. Em 1820 é creditado como vice-cônsul interino da Sardenha no Rio de Janeiro. Em 5 de agosto de 1823, artigo seu publicado na *Sentinela da Liberdade à Beira-Mar da Praia Grande* teria sido a motivação para sua expulsão do País por D. Pedro I, artigo também considerado o estopim para a dissolução por D. Pedro I da Assembleia Constituinte. Foi escolhido por Giuseppe Mazzini, revolucionário da unificação italiana, como seu referente direto no Rio de Janeiro. Fundou a Società Filantropica Italiana, inspirado na Giovane Itália. Mantinha relações com os círculos democráticos de Marselha e recebeu Giuseppe Garibaldi, nascido em Nice, na então capital brasileira, introduzindo-o nos meios da maçonaria local. Grondona é tido como responsável por sua formação política. Solicita a cidadania brasileira, o que lhe é negado, por volta de 1835. Há registro de menção a atividades comerciais no Rio de Janeiro em 1841. BIBLIOTECA Nacional. Grondona. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&PagFis=136&Pesq=Grondona. Acesso em: 22 jul. 2019.

102 CENTER FOR RESEARCH LIBRARIES. Chicago (EUA). Disponível em: <http://www-apps.cr.l.edu/brazil/ministerial>. Acesso em: 22 jul. 2019. Há outra fonte da exclusiva aquisição a Grondona que, ao definir o valor pago, de 1:600:000, ao ser subtraído do total, permite contabilizar e proporcionalizar o que e por que se pagara pelos itens a Lebreton. TESOURO PÚBLICO. *Demonstração da receita, e despesa do Thesouro Público do Rio de Janeiro em todo o anno de 1822*. Imprensa Nacional, 1922. Disponível em: <https://books.google.com>.

No variado conjunto de 183 obras recolhidas por Dom Pedro I ao Museu, pode-se, em 2017, discernir e autonomizar itens da Coleção Real da Casa de Bragança, notavelmente estimulada por Dom João V, e com que contribuíra o príncipe regente Dom João. E também os de uma coleção de quadros pintados por artistas neoclássicos portugueses, contemporâneos de Dom João, alguns datados da segunda década do século XIX. Seriam ao menos dez obras, talvez incluindo escultura e certamente outras pinturas, ainda não determinadas como participantes desse grupo. Entre os autores: Domingos Antônio de Sequeira (Lisboa, Portugal, 1768 – Roma, Itália, 1837); Joaquim Manuel da Rocha (Lisboa, Portugal, 1730-1786); Bartolomeu Antônio Calisto (Lisboa, Portugal, 1768-1821);¹⁰³ Arcângelo Fuschini (Lisboa, Portugal, 1781-1834); Vieira Lusitano (Lisboa, 1699-1783). Com o tempo, a lista viria a incluir um não-português, Manuel Dias Oliveira Brasiliense, O Roman (1763: Cachoeiras de Macacu, 1763 – Campos, 1837), exemplarmente presente na coleção Príncipe Regente, com a Alegoria de sua coroação como rei por graça da padroeira Nossa Senhora da Conceição!

Talvez de Joaquim Manuel da Rocha sejam as pinturas de cenas noturnas à maneira de Claude Joseph Vernet, de quem, diz-se, foi bom copista, e certamente, a de Bartolomeu Antônio Calisto e de Arcângelo Fuschini, presentes na coleção herdada pelo Museu Nacional de Belas Artes.

Em geral, trata-se de obras flamengas, da península itálica e francesas, em originais e em cópias, que testemunham gosto pelos temas religiosos, bíblicos, históricos de Portugal, da antiguidade romana, vistas de cidades, paisagens, naturezas mortas, retratos, que recuam até o século XVI. A finalidade das reuniões, para cada uma das coleções, foi a representação do estado, possivelmente a atualização ou aprovação de produção estética para um programa decorativo, o caráter mercantil de obras plásticas e, no caso de Lebreton, um acervo a permitir a educação do olhar de estudantes de arte, em que a tradição pictórica deveria ser objeto de apreensão através de exemplares física e diretamente disponíveis.

A iniciativa da Galeria de Pinturas do Museu Nacional endereçava-se para além do alunado de arte. Um relato de visitante nos permite considerar como fluía a passagem adiante dos quadros, em 1826.

(...) entrei nas Sallas do Museo: eu estava de modo, que só me achei arrebatado da atenção, que me merecerão certas Pinturas! Sobre tudo particularmente as de Siqueira (Domingos Antonio). (...) Eu fiquei absorto à vista do Painei da Aparição de Christo, Labaro de Portugal! Que massas, que contrastes, que colorido! Há outro de hum Baptisado, em que se observa hum circunstante, ferido do mal Caduco, exorcismado por um Bispo, como endemoninhado: outro, em que hum Eremita interessa com seu Pronostico; aqui ha hum Vestido de seda, que orna huma Senhora: he de valor transcendente; todos os trez Paineis são do mesmo Siqueira. Aqui neste Museo se ve huma obra prima de Taunay, Pay.

br/books?id=CldfAAAAAJ&pg=PP17&dq=demonstra%C3%A7%C3%A3o+da+receita+1822+grondona&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKewi5nejAg5rcAhWDyVMKHxhWCuA-Q6AEIzAA#v=onepage&q=demonstra%C3%A7%C3%A3o%20da%20receita%201822%20grondona&f=false. Acesso em: 22 jul. 2019.

103 Disponível em: [58](https://books.google.com.br/books?id=N9IWAAAACAAJ&pg=PA144&lpq=PA144&dq=barolomeu+ant%C3%B3nio+calisto+lisboa&source=bl&ots=6dz-8jrOV0D&sig=HjHkLh47_UtLubNMhd1Cu9AOw0w&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKewjL-few7bPdAhUDxpAKHSsGAiEQ6AEwCnoECAGQAQ#v=onepage&q=barolomeu%20ant%C3%B3nio%20calisto%20lisboa&f=false. Acesso em: 22 jul. 2019.</p></div><div data-bbox=)

Como he bella Paisagem! que Arvores, que frescura, que colorido; estava vendo a Quinta do Monarcha. (...) Hum outro Quadro representa em tela o Epilogo das Coroas mais celebres: Napoleão! (...) ¹⁰⁴

Dom Pedro I abdica da coroa do Brasil e deixa o país em 1831 e regentes, até a maioria de seu pequeno herdeiro, governarão o Brasil. Assim como a chegada da Corte e Independência, a Regência ¹⁰⁵ empreende reformulações administrativas. Não pudemos ainda investir na compreensão do que motivara e determinara, no caso do Museu Nacional, a saída de lá da Pinacoteca. Certo que no escopo da criação, a arte não era contemplada (exceto no sentido de técnica, de habilidade), e acolhera tanto as pinturas como a Escola de arte em si. Também é certo a Academia de Belas artes contar com prédio próprio, concebido por Grandjean de Montigny, inaugurado em 1826.

Frei Custódio Alves Serrão dirigia o Museu e Henrique José da Silva a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). O assunto de transferir a Pinacoteca aparece ainda em 1831, solicitando-se parecer do diretor do Museu. ¹⁰⁶ Respondendo em 30 de dezembro à consulta de José Lino Coutinho, do Conselho do Imperador, ministro e secretário de estado dos negócios do Império, do dia 22, deveria opinar a partir da listagem anexa aquele documento. ¹⁰⁷ Serrão é claro ao afirmar a razão de os quadros terem sido destinados ao museu, à época, o “único depósito de tudo quanto se podia adquirir de notável entre os produtos da indústria ou da natureza”. Não vê obstáculo conceitual para a transferência, pois

Seriam bem estranhos os meus desejos pelo **regimento do Estabelecimento** se deslembado da utilidade pública quisesse encontrar na posse de alguns anos algum inconveniente a tão justificada mudança. Pelo contrário, não sendo a primeira vez que reconheço a impossibilidade de satisfazer as vistas da Nação e a expectativa pública na criação e manutenção do Museu enquanto a direção dos muitos ramos de que se acha carregado não for confiada a pessoas diversas que se tenham peculiarmente dedicado ao estudo desses objetos.

Em contrapartida, observa:

Mas se é esta mudança razoável, (...) permita-me digo que aproveite esta ocasião para também reiterar os meus votos a fim de que da Biblioteca Pública se passem igualmente para o Museu todos aqueles escritos ou desenhos que com a História Natural têm relação e que ali se acham, ou desconhecidos ou quase sem nenhuma utilidade. Isto além de justificado pelos mesmos princípios pode ser uma espécie de compensação às vistas do público acostumado a encontrar no Museu esses objetos que serão mudados.

104 O CARIOCA CONSTITUCIONAL B. F. G. *Astrea*, Rio de Janeiro, 19 set. 1826. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=ZTpKAAAACAAJ&pg=PA150&lp-g=PA150&dq=astrea+mumias+carioca+constitucional&source=bl&ots=pjG4CKEP4S&sig=dsGD_4NtEhKtL01tf5Xb-U_ACJM&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEvjU9ZTP0PbbAhUBk-ZAKHTLPBwcQ6AEIzAA#v=onepage&q=astrea%20mumias%20carioca%20constitucional&f=false. Acesso em: 22 jul. 2019.

105 Regência Trina Provisória – 7/4/-17/6/1831; Regência Trina Permanente – 17/6/1831-1834.

106 MUSEU NACIONAL/SEMEAR. *Livro de Ofícios desde o ano de 1819*, fls. 98-99.

107 MUSEU NACIONAL/SEMEAR. Pasta nº 1. Documento nº 160. Trata-se de duas listagens com numeração sequencial, não interrompida, em que a relatada, de nº 1 a 63, foi equivocadamente relacionada pelo parecerista como relativa à coleção real.



Alegoria a D. João VI. MNBA / Ibram / MinC. Nº reg. 321.

O diretor e os professores da Academia assinam o recibo em 17 de março de 1832, sobre a(s) listagem(ns) que, possivelmente, Serrão opinara no final do ano anterior, totalizando 118 itens. No prédio do Palácio da Academia viriam a se reunir às moldagens em gesso do professor de escultura, Marc Ferrez dele compradas em duas etapas, em 1836 ou 1837 e em 1840.¹⁰⁸

A lista de transferência de obras de arte,¹⁰⁹ contempla nos seus sessenta e três itens iniciais as coleções Lebreton e Grondona e na sequência final as Real e Príncipe Regente Dom João. A recente presença é documentada pelo Catálogo impresso da AIBA, de 1836, já na gestão de Felix Emilio Taunay (1834-1851).

ASPECTOS MUSEÍSTICOS

Lemos no parecer de Custódio Alves Serrão tanto a carência de quadro profissional para tratar das coleções de ciências naturais como o reconhecimento de que, para as obras de arte, esses especialistas existiam na Academia. Tratando-se de “escola”, portanto, dispunha de corpo de professores para aspectos do fazer estético. Recupera-se a menção de, por um Regimento de 1826 da AIBA, não encontrado, haver um “Museo da Academia”. Quanto à disposição, a Academia se abria em exposições gerais, desde 1829, cumprindo função pública. Acompanhando a preparação de artistas brasileiros, ia se formando um acervo de origem nacional já pensando em preservação, com a presença de restaurador contratado. Do ponto de vista administrativo, para a AIBA, isso ocorre a partir de 1850 mas já lemos dessa função ser desincumbida, desde o final de 1819, por Grondona e por Henrique José da Silva, restauradores. E a Carlos Luiz do Nascimento caberá, em 1850, restaurar sessenta obras das coleções, denominadas formadoras, de pintura.

108 Uma quantidade remanesce no Museu Nacional de Belas Artes e outra no Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes/UFRJ.

109 MUSEU NACIONAL/SEMEAR. Pasta nº 1. Documento nº 159, fls. 1-2.

O FIM DA HISTÓRIA?

No percurso de nossa história política e administrativa, em 1937, são criadas instituições para o Patrimônio Histórico e Artístico e o Museu Nacional de Belas Artes, dando-lhe autonomia em relação à Escola de Belas Artes das coleções de Arte que, diga-se, já contavam há muito com espaços próprios e abertura à frequência pública, desde 1821. Desde a divisão, à época dos diretores Archimedes Memória, da Escola, e de Oswaldo Teixeira do Amaral, do recém-estabelecido Museu, esse acervo nacional está sob a gestão do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC.

Em síntese estatística, das 118 obras recebidas pela AIBA, transferidas do Museu Nacional, em 1832, em 2018, identificamos cinquenta e duas delas, havendo dúvidas quanto a vinte e seis e outras trinta e oito serão dificilmente precisadas, pois são enunciadas como “paisagens”, “flores”, “frutas” de que o Museu tem em número maior com diversas proveniências. No mesmo sentido, com a mesma figuração documentada há duas obras, uma de procedência datada de após 1832, mas há apenas uma obra no acervo que lhe possa corresponder, não se podendo afirmar se seria das coleções formadoras ou se entrada posteriormente.¹¹⁰

O Museu Nacional foi celeiro de outras obras de arte, pintura e objetos, que o deixaram na trajetória de especificação de missões institucionais com a criação, também, de museu específico, dedicado à história, por exemplo. Em 1923, a Escola Nacional de Belas Artes recebe, de autoria de Manuel de Araújo Porto Alegre, *Uma grotta*, 1863 (óleo sobre tela, 114,7 x 168,2 cm. nº reg. 719). E ao Museu Histórico Nacional (MHN), a partir de 1922, vai o *Arcabuz* (aço, madeira, marfim e madreperola. Europa central, século XVI), doado por Dom João VI ao museu que criara; também ao MHN se destinam moedas e o *Palácio Flutuante*, em marfim, possível presente da Câmara do Senado de Macau à rainha Maria I, já no Rio de Janeiro.

No Museu Nacional permanece a *Taça-cofre encimada por escultura em coral figurando Batalha de Constantino*, uma das doações iniciais de Dom João VI ao Museu Real, hoje Nacional.

Mas a história, a investigação, não termina aqui!

Um caso fora de registro chamou-nos a atenção: um quadro, de Arcângelo Fuschini, artista português, contemporâneo de Dom João, figurando *Judite e Holofernes*, está no acervo do MNBA, nº reg. 2.311, e não consta da transferência de 1832. Ou seja: houve uma segunda movimentação de obras! De fato, Serrão elaborou, datando do mesmo dia da saída de obras para a AIBA, uma listagem com pinturas e obras sobre papel, com estado de conservação comprometido, de que consta a *Judite* e mesmo *José e a mulher de Putifar*, nº reg. 2.310, mais outro dos casos.

A pesquisa deve continuar!¹¹¹

110 Este resultado de investigação está programado para ser apresentado ao público através de exposição comemorativa pelo bicentenário do Museu Nacional, a ser realizada pelo Museu Nacional de Belas Artes.

111 Rio de Janeiro, apresentado em 30 de julho de 2018, no auditório do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; texto redigido até 16 de setembro de 2018.

REFERÊNCIAS

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. Pertense [sic] a S. A. Real: 2, 4, 8, 10. VIII Seminário do Museu D. João VI. IV Colóquio Internacional “Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX”. Arte e seus lugares: coleções em espaços reais. Rio de Janeiro, 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Grondona, notícias várias*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&PagFis=136&Pesq=Grondona. Acesso: 10 jul. 2017.

____. HEMEROTECA. *Sentinela*, 19 set. 1823, p. 68. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700398/per700398_1823_B00016.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

BRASIL. Decisão nº 69, de 24 de outubro de 1821. *Collecção das decisões do governo do Brazil – 1821*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889, p. 49. Disponível em: file:///C:/Users/Seven/Downloads/collecao_leis_1821_parte3.pdf. Acesso em: 15 jul. 2018.

____. *Colecção de leis do Império do Brasil – 1818*. v. 1, p. 60.

____. *Decretos, cartas e alvarás – 1823*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889, p. 7.

CENTER for Research Libraries. Chicago, EUA. Disponível em: <http://www-apps.crl.edu/brazil/ministerial>. Acesso em: 20 set. 2016.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Itatiaia, ano, v. 2.

GALVÃO, Alfredo. *Catálogo das exposições de pintura da Academia das Bellas Artes – 1829-1830*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1963, pp. 13-15.

GONÇALVES, Mónica. *Arcangelo Fuschini (1771-1834) e a pintura do Neoclassicismo em Portugal* (dissertação). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016.

MOURA, Yara. *Colecção D. João VI*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

MUSEU NACIONAL. *Seção de Assistência ao Ensino*. Disponível em: <https://saemuseunacional.files.wordpress.com/2012/06/picture-384.jpg>. Acesso em: 22 jul. 2019.

____. /SEMEAR. *Livro de ofícios desde o ano de 1819*. fls. 98, 99.

____. Pasta n. 1. Documento n. 1.

____. Pasta n. 1. Documento n. 22.

____. Pasta n. 1. Documento n. 159. Fls 1 e 2.

____. Pasta n. 1. Documento n. 160.

____. Pasta n. 2. Documento n. 10.

O CARIOCA Constitucional B. F. G. *Astrea*, Rio de Janeiro, 19 set. 1826. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=ZTpKAAAcAAJ&pg=PA150&lpg=PA150&dq=astrea+mumias+carioca+constitucional&source=bl&ots=pJG4CKEP4S&sig=dsGD_4NtEhKtL-01tf5Xb-U_ACJM&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjU9ZTP0PbbAhUBkZAKHTLPBwcQ6AEIzAA#v=onepage&q=astrea%20mumias%20carioca%20constitucional&f=false. Acesso em: 15 jul. 2018.

TESOURO PÚBLICO. Demonstração da Receita, e Despesa do Thesouro Público do Rio de Janeiro em todo o anno de 1822. Imprensa Nacional. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ClfAAAAcAAJ&pg=PP17&dq=demonstra%C3%A7%C3%A3o+->

da+receita+1822+grondona&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi5nejAg5rcAhWDyVMKHxhWCuAQ6AEIJzAA#v=onepage&q=demonstra%C3%A7%C3%A3o%20da%20receita%201822%20grondona&f=false

Museu Nacional: 200 anos de história

Regina Maria Macedo Costa Dantas

Com imensa satisfação e responsabilidade agradeço a oportunidade em apresentar alguns destaques referentes aos 200 anos do primeiro museu brasileiro – o Museu Nacional – criado por Dom João VI, em 6 de junho de 1818, com a denominação de Museu Real. De início, análises sobre a vinda da Corte portuguesa para o Brasil e sobre a moradia real, o “Paço de São Cristóvão”, ao longo do século XIX, nos auxiliam a contar a história da instituição. O cotidiano da residência real (e posteriormente imperial) se mistura ao desenvolvimento do Museu Nacional em consonância com a ampliação das ciências no Brasil.

COLECIONISMO E A CASA DE HISTÓRIA NATURAL

A concepção de museu foi formada a partir do Renascimento e posteriormente promovida pelo Iluminismo, quando foram inseridas à prática colecionista as características dos museus públicos. Nesse período, acentua-se um caráter científico, metódico e sistemático que seria conciliável com uma sociedade nacionalista e científica.

Dona Maria I, atenta ao cenário das práticas colecionistas, convocou seu ministro, Dom Martinho de Mello e Castro e o vice-rei Dom Luís de Vasconcellos e Souza (1779-1790), e pediu que este enviasse a Lisboa amostras dos produtos naturais e tudo mais que representasse a cultura

Pós-doutora em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (HCTE/UFRJ); professora do Programa de Pós-graduação da HCTE/UFRJ; professora colaboradora do curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação (UFRJ); e historiadora do Museu Nacional/UFRJ.

da colônia, as riquezas da terra e os costumes da população. Foi o início da formação do acervo do Museu Real de Lisboa.

Com a intensificação dessa atividade, a Coroa portuguesa, por meio do vice-rei, resolveu criar então uma instituição, a Casa de História Natural, conhecida popularmente como “Casa dos Pássaros”. A ação registrava a preocupação em coletar material a fim de conhecer as riquezas naturais da colônia enviando as espécies da fauna e da flora do Brasil para a metrópole.

Com a transferência da corte portuguesa para o Brasil não havia mais a necessidade de existir um entreposto de produtos naturais. Por esse motivo, o museu foi extinto em 1813.¹¹² O acervo,¹¹³ que havia pertencido à Casa de História Natural, e que havia ficado encaixotado sob a guarda de Costa Barradas foi redescoberto pelo general Carlos Antonio Napion (1758-1814), que encaminhou o material ao Arsenal de Guerra (antiga Casa do Trem e atual Museu Histórico Nacional), apesar do péssimo estado de conservação das aves e demais animais do acervo.

Apenas alguns dos objetos foram aproveitados. Napion criou um gabinete mineralógico e físico para os alunos da Academia Real Militar, sob a direção do mineralogista frei José da Costa Azevedo, futuro diretor do Museu Real.¹¹⁴ Em 1816, o material utilizado pelos alunos no Arsenal de Guerra foi transferido para o espaço “definitivo” da Academia Real Militar, ficando no Arsenal de Marinha o resto da coleção ornitológica, segundo Ladislau Netto, o péssimo estado de conservação dessa coleção fez com que o acervo fosse posteriormente inutilizado.¹¹⁵

A famosa Coleção Werner, que pertencera originalmente a Karl Eugen Pabst von Ohain, assessor de minas da Bergakademia de Freiberg, local onde Werner lecionava,¹¹⁶ figurou no centro do acervo mineralógico como coleção principal da Academia Real Militar.

O PAÇO DE SÃO CRISTÓVÃO

O Paço, na condição de ex-moradia de Dom João, e Dom Pedro I, foi um local em construção utilizado em um curto espaço de tempo, ao contrário da residência utilizada por seu filho Dom Pedro II. O palácio foi ampliado durante o período do segundo imperador e desenvolveu seu espaço de ciências.¹¹⁷

112 LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 38.

113 O acervo era constituído de material zoológico e mineralógico.

114 LEINZ, Vítor. A coleção de minerais do Museu Nacional: comemoração dos 200 Anos da Casa de História Natural. *Revista Gemologia*, São Paulo, n. 2, 1955, p. 3.

115 NETTO, Ladislau. *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Philomático, 1870, p. 15.

116 FALCÃO, E. de Cerqueira (org.). *Obras científicas, políticas e sociais de José Bonifácio de Andrada e Silva*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1965, v. 1, p. 262.

117 DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *A casa do imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional* (dissertação). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, p. 102.

Objetos que representam o cotidiano

Dentre as mobílias do século XIX existentes no Museu Nacional, identificamos algumas que pertenceram ao Paço de São Cristóvão e estavam compondo a ambientação do gabinete da direção do diretor do Museu Nacional. Essas mobílias figuraram nas Salas do Corpo Diplomático e, posteriormente, ao término da Monarquia, foram transferidas para o Salão da Constituinte.

Os objetos foram arrematados no leilão do Paço em 1890, por Francisco Joaquim Bettencourt da Silva, engenheiro e funcionário do Governo Imperial e responsável por algumas obras no Paço de São Cristóvão. Iniciando a apresentação dos objetos que figuraram nas Salas Históricas, identificamos mobílias, como, por exemplo, consolos, jogos de sofá, poltronas, cadeiras, além de objetos de decoração, que nos auxiliam a pensar o ambiente monárquico do imperador.¹¹⁸

Os espaços públicos e privados do Paço de São Cristóvão

À luz do objetivo da apresentação, o breve percurso pelo Paço de São Cristóvão, apontaremos como espaços públicos aqueles consagrados pelos rituais que contavam com a apresentação do imperador na encenação do poder e fortalecimento de sua imagem; e os espaços privados, irão corresponder ao local de repouso, alimentação, convívio de seus ocupantes, unidos por laços de parentesco ou vínculos de outra natureza. Para facilitar a identificação dos espaços que serão analisados, apresentamos duas tabelas divididas nas categorias de público e privado, com algumas das salas separadas pelos respectivos pavimentos.¹¹⁹

Tabela 1 – Espaços Públicos

ESPAÇOS PÚBLICOS	
2º Pavimento	Sala do Trono
	Sala do Corpo Diplomático
	Salão de Baile
1º Pavimento	Museu do Imperador

Tabela 2 – Espaços Privados

ESPAÇOS PRIVADOS	
3º Pavimento	Quarto dos Imperadores
2º Pavimento	Gabinete de Estudos
	Oratório da Imperatriz
Terraço	Observatório Astronômico
Térreo	Jardim das Princesas

118 Ibid. (p. 136).

119 Ibid. (p. 108).

Acreditamos que várias mobílias, ao terem sido pulverizadas pelos departamentos da instituição, tenham perdido seu significado de objetos que pertenceram ao palácio da época da residência imperial.

Entretanto, em relação aos espaços identificados como públicos, duas salas continuaram a ecoar os tempos imperiais: a Sala do Trono e a do Corpo Diplomático. A sala considerada a mais nobre do palácio, a Sala do Trono, continuou a representar o espaço do poder, (pois passou a ser utilizada para a realização do fórum de maior deliberação da instituição universitária: a Congregação do Museu Nacional). No entanto, a partir da década de 1980, a sala passou a ser utilizada como mais um espaço para as exposições temporárias.¹²⁰

No Salão de Baile, espaço público de grande relevância para o contato do soberano com sua Corte (atual Sala da Paleontologia), não há marcas da monarquia. Os salões representavam o local de relevância para o estímulo da arte das boas maneiras e da polidez. Conforme citações sobre os diferentes eventos, os salões foram os espaços frequentados pela nobreza. Curiosamente, os escravos e todos os demais serviçais, apesar de terem atuado ativamente, não são citados nas descrições.

Durante a segunda metade do século XIX, Dom Pedro II foi acrescentando ao herbário, ao gabinete mineralógico e à coleção de numismática de sua mãe (Leopoldina), muitos objetos armazenados e recebidos em consequência de visitas realizadas por viajantes, chefes de Estado, naturalistas brasileiros, além de ter adquirido peças oriundas de suas viagens realizadas dentro e fora do país. O chamado Museu do Imperador é um conjunto de objetos que ilustram a diversidade dos povos, da fauna e da flora dos diferentes continentes.

O espaço de ciências do monarca foi armazenado em quatro salas (térreo da residência) especificamente para a exposição e pronto para a apreciação de observadores especialistas.¹²¹

Dentre os espaços categorizados como privados, destacamos os aposentos de dormir dos imperadores que ficavam localizados no terceiro pavimento da edificação. O pavimento concentra as seções administrativas da direção e, a partir de 2018, o quarto dos imperadores passou a constituir o gabinete do diretor do Museu Nacional, Alexander Kellner.

A partir da análise dos documentos da Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional, identificamos que o acervo que pertenceu ao Paço de São Cristóvão, e que continuou na Sala do Corpo Diplomático mesmo após a transferência do Museu para a Quinta da Boa Vista, foi transferido para o gabinete da direção (antigo quarto do imperador, no terceiro pavimento) durante a gestão da ex-diretora professora Heloísa Alberto Torres (1938-1955).

120 Ibid. (p. 94).

121 SCHWARCZ, Lilian Moritz; DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. O museu do imperador: quando colecionar é representar a nação. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 46, 2008, pp. 123-65.

Em relação ao Observatório Astronômico, o monarca acompanhava as pesquisas da área de astronomia em seu laboratório e por meio dos contatos com os diretores do Observatório Imperial do Rio de Janeiro. O observatório era uma edificação envidraçada que se localizava na parte externa do palácio, no terraço e foi derrubado em 1910 por ocasião das obras de adaptação do Museu Nacional.

Por fim, com o objetivo de citar o último espaço privado do Paço, podemos situar o *Jardim das Princesas*, localizado ao lado direito do palácio (estando o observador de frente para o prédio) e teve a escolha de seu nome inspirada pela mesma nomenclatura do Jardim das Princesas do Palácio da Ajuda. A ornamentação é constituída da utilização da técnica de *embrechamento* que consiste na colagem sobre o cimento fresco de conchas e restos de louça inglesa provenientes dos serviços da família imperial.

O MUSEU REAL

O Rio de Janeiro converteu-se em um palco de um processo civilizatório que Maria Odila da S. Dias denominou “interiorização da metrópole”.¹²² Nesse cenário, em 6 de junho de 1818, por decreto de Dom João VI (1767-1826) e execução do ministro do reino, Thomas Antonio de Villanova Portugal, foi criado o Museu Real. Como primeira providência, foi adquirido o prédio de Pereira d’Almeida, o futuro barão de Ubá.

DECRETO – 6 de junho de 1818

Crêa um Museu nesta Côrte, e manda que elle seja estabelecido em um predio do Campo de Sant’Anna que manda comprar e incorporar aos proprios da Corôa. Querendo propagar os conhecimentos e estudos das sciencias naturaes do Reino do Brazil, que encerra em si milhares de objectos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do commércio, da indústriã e das artes que muito desejo favorecer, como grandes mananciaes de riqueza: Hei por bem que nesta Côrte se estabeleça hum Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, machinas e gabinetes que já existem dispersos logares; ficando tudo a cargo das pessoas que eu para o futuro nomear. E sendo-me presente que a morada de casas que no Campo de Santa Anna occupa o seu proprietário, João Rodrigues Pereira de Almeida, reúne as proporções e commodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietário voluntariamente se presta a vendel-a pela quantia de 32:000\$000, por me fazer serviço: sou servido aceitar a referida offerta, e que se procedendo à competente escriptura de compra, para ser depois enviada ao Conselho da Fazenda, e incorporar-se a mesma casa nos próprios da Corôa, se entregue pelo Real Erario com toda a brevidade ao sobredito João Rodrigues a mencionada importância de 32:000\$000. Thomaz Antonio de Villanova Portugal, do meu Conselho de Estado, Ministro, Ministro e Secretário de Estado dos Negocios do Reino, encarregado da presidencia de mesmo Real Erario, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessários. Palacio do Rio de Janeiro em 6 de junho de 1818.

Com a rubrica de Sua Magestade.¹²³

122 VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, pp. 701-3.

123 BR MN. AO, pasta 1, doc. 2, 6.06.1818.

O Museu Real representava, como as demais instituições, uma “transposição de modelos europeus para os trópicos, demonstrando um alinhamento às iniciativas análogas em toda a Europa”.¹²⁴

Destacamos a atuação da princesa Leopoldina, no processo de idealização do Museu Real. Inicialmente, devido ao seu consórcio com Dom Pedro I (1817), trouxe, em sua comitiva nupcial, uma legião de naturalistas. Sua atuação, enviando caixotes com minerais, plantas e animais para a Europa, de preferência para o Museu de História Natural de Viena, suscitou o interesse de cientistas e artistas em explorarem os territórios até então desconhecidos.

Tratava-se do primeiro enlace da nova Corte americana com um país do Velho Mundo, o que aumentou a curiosidade pelas riquezas naturais do Novo Mundo. O fato de uma princesa austríaca estar casada com um príncipe do Novo Mundo despertava a curiosidade dos povos de língua germânica.¹²⁵

Para dirigir o Museu, foi convidado o mineralogista frei José da Costa Azevedo (1763-1822) o mesmo responsável, na Academia Militar, pelo Gabinete Mineralógico e Físico. Em seus primeiros anos de atividade no então Museu Real, (esteve responsável pelo período entre 1818 e 1822) sua gestão foi marcada por ações que visavam a abertura do museu para visitação. Após seu mandato, o porteiro João de Deus Mattos, atuante na antiga Casa dos Pássaros, desempenhou a função de diretor durante um ano (1822-1823).

Os primeiros acervos que constituíram o Museu Real foram artefatos indígenas e produtos naturais que se encontravam espalhados por diversos locais. O próprio Dom João ofereceu dois armários octoedros contendo oitenta modelos de oficinas de profissões mais usadas no fim do século XVIII, confeccionados na época de dona Maria I para a instrução do príncipe Dom José: “um vaso de prata dourado, coroadado por um bello coral, representando a batalha de Constantino; duas chaves; um pé de mármore, com alparcata grega; uma arma de fogo marchetada de marfim, da idade média e uma bella coleção de quadros a óleo”.¹²⁶ O vaso representa o primeiro objeto doado por Dom João para a criação do Museu Real.

A primeira coleção do museu foi a conhecida Coleção Werner, que havia sido adquirida pela Coroa portuguesa para compor o chamado “Gabinete de Minerais” do Real Museu de Lisboa. O intermediário da compra efetuada no valor de 12:000\$000 (doze contos de réis) foi o ministro dos Estrangeiros e de Guerra Antonio de Araújo de Azevedo (1754-1817), conde da Barca, que estudara ciências e letras na região da Saxônia e, posteriormente, havia sido nomeado embaixador de Portugal em São Petersburgo.¹²⁷

124 ALMEIDA, Cicero Antonio Fonseca de. O Coleccionismo Ilustrado na Gênese dos Museus Contemporâneos. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 3, 2001, p. 126.

125 BARRETO, Célia de Barros et al. *O Brasil monárquico: o processo de emancipação*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 123. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 2, v. 1).

126 NETTO, Ladislau. *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Philomático, 1870, p. 22.

127 DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *A casa do imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional* (dissertação). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, p. 83.

Analisando a correspondência do Museu Imperial e Nacional a partir de 1822, podemos constatar que foram acrescidos às atividades de pesquisa dos funcionários os trabalhos de identificação e estudos de diferentes materiais, solicitados pelo Governo Imperial. Foi possível identificar também que, a partir da segunda metade do século XIX, houve uma crescente solicitação de serviços, caracterizando uma constante interação entre os membros do Governo e a direção do Museu.

O Museu Nacional

O segundo diretor, o médico e químico João da Silveira Caldeira (1800-1854), um ano após assumir a direção (onde ficou entre 1823 e 1827), criou o primeiro Laboratório Químico do Museu Nacional. Durante seu período, o Museu se fortaleceu como órgão consultivo do Império e recebeu doações de objetos de várias partes do país. Marca, ainda, o envolvimento do José Bonifácio com o aumento das coleções, em especial à Coleção Egípcia.

A gestão do terceiro diretor do Museu, o mineralogista frei Custódio Alves Serrão (1799-1873), responsável pela instituição no período entre 1828-1847, é caracterizada pela realização da primeira divisão administrativa do Museu Nacional (as chamadas seções) implementada pelo Regulamento de 1842 (Quadro 1), visando dar ao Museu Nacional “uma organização accommodada à melhor classificação e conservação dos objectos”.¹²⁸

Quadro 1 - Seções do Museu Nacional – Regulamento de 1842¹²⁹

Seções do Museu Nacional
1ª Seção – Anatomia comparada e zoologia;
2ª Seção – Botânica, agricultura e artes mecânicas;
3ª Seção – Mineralogia, geologia e ciências físicas;
4ª Seção – Numismática, artes liberais, arqueologia, usos e costumes das nações antigas e modernas.

Durante a administração do quinto diretor, Frederico Leopoldo Cesar Burlamaqui (1847-866), destaca-se a inauguração da biblioteca em 1863 e a participação da instituição nas primeiras exposições universais: Londres (1862); Paris (1867) e Viena (1873).

Em 9 de fevereiro de 1876, foram nomeados Ladislau Netto (1874-1893), na função de diretor geral do museu (1874/1893); além dos diretores e dos subdiretores das seções.

128 NETTO (op. cit., p. 124).

129 LACERDA, João Baptista de. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905, p. 17.

Netto acumulou a direção geral com o cargo de diretor da 2ª seção. O período de sua gestão é considerado como o mais fecundo da instituição durante o século XIX.

Ao implementar o Regulamento de 1876 (Quadro 2), apesar da diminuição em três seções, valorizou a paleontologia e tanto a antropologia quanto a etnografia passaram a ser identificadas.

Quadro 2 - Seções do Museu Nacional – Regulamento de 1876¹³⁰

Seções do Museu Nacional
1ª Seção – Antropologia, Zoologia Geral e Aplicada, Anatomia Comparada e Paleontologia Animal;
2ª Seção – Botânica Geral e Aplicada e Paleontologia Vegetal;
3ª Seção – Ciências Físicas: Mineralogia, Geologia e Paleontologia Geral.

Devido à falta de um estabelecimento especial para os estudos de arqueologia, etnografia e numismática, estas matérias ficarão em seção anexa ao Museu Nacional.

Netto foi o principal ator no processo de fortalecimento da participação do Museu Nacional em congressos e exposições durante a segunda metade do século XIX. Outros marcos de sua gestão foram registrados no Regulamento de 1876, como, a criação da publicação científica brasileira específica sobre ciências naturais: o *Archivos do Museu Nacional* (1876); os cursos públicos (1875), por meio de apresentações realizadas pelos diretores e subdiretores das seções; concursos para acesso ao museu e a fundação do Laboratório de Fisiologia Experimental em 1880.¹³¹ Netto tinha como meta divulgar as pesquisas do Museu e aumentar o número de especialistas nas áreas de ciências naturais e antropológicas.¹³²

O Museu Nacional foi fortalecendo sua participação nas exposições nacionais e universais ao longo da segunda metade do século XIX, conforme alguns documentos analisados na Seção de Memória e Arquivo/ SEMEAR do Museu Nacional os quais registram o envio de acervos da instituição. Com Netto, foi garantida a participação na Exposição Universal da Filadélfia (1876) e na emblemática participação na Exposição de 1889.¹³³

Os leilões do Paço e a 1ª Assembleia Constituinte Republicana

O Paço de São Cristóvão foi bruscamente alterado após o banimento da família imperial, em 1889, quando Dom Pedro II teve seus pertences reunidos em um grande leilão. Realizado em 1890,¹³⁴ o evento

130 Ibid. (p. 38).

131 LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997, pp. 179-204.

132 DANTAS (op. cit., p. 73).

133 DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *Casa Inca ou Pavilhão da Amazônia? A participação do Museu Nacional na Exposição Universal Internacional de Paris em 1889* (tese). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012, pp. 136-73.

134 SANTOS, Francisco Marques. *O leilão do Paço Imperial*. Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, v. 1, 1940.

foi agilizado pelos representantes do Governo Provisório, preocupados em se desfazer dos objetos que pertenceram ao antigo Paço de São Cristóvão, promovendo, assim, um processo de apagamento da memória. “Apagar tem a ver com ocultar, esconder, despistar, confundir os traços, afastar-se da verdade, destruir a verdade”.¹³⁵

Foram realizadas treze sessões no Paço de São Cristóvão (a última em 10 de novembro do corrente ano), apresentadas detalhadamente no trabalho de Francisco Marques dos Santos, *O leilão do Paço Imperial*,¹³⁶ incluindo o cenário de arbitrariedade dos ministros do Governo Provisório em realizar a venda rápida e forçada dos bens do imperador.

Após alguns dias do término do leilão do Paço e um ano da Proclamação da República, o palácio abrigou os trabalhos do Congresso Nacional Constituinte. O antigo Paço de São Cristóvão ficou repleto de restos do leilão e vestígios do Congresso Constituinte em um espaço modificado e posteriormente abandonado. Em um dos pátios internos do palácio foi erguida uma cúpula para compor a ambientação da Constituinte.

Na publicação *O leilão do Paço Imperial* (de quando é possível identificar muitas mobílias e objetos que não foram arrematados no leilão e ficaram abandonados no Paço, mesmo durante a realização do Congresso Constituinte. A assembleia utilizou apenas algumas poucas salas do palácio).¹³⁷

A transferência do Museu Nacional do Campo de Santana para o Paço de São Cristóvão

Dois anos após o primeiro documento solicitando o palácio ao ministro dos Negócios, Comércio e Obras Públicas, dentre outros,¹³⁸ identificamos um ofício de Ladislau Netto aparentemente conformado com a perda do prédio¹³⁹ e outro solicitando providências para o transporte do “Museu do Imperador” para o Museu Nacional. Talvez a estratégia de Ladislau tenha sido continuar presente nas discussões sobre o palácio, dessa vez solicitando o acervo existente no prédio, para conseguir por insistência o próprio edifício. Dessa forma, o espaço de ciências do monarca foi ampliado com a transferência do Museu Nacional para o Paço de São Cristóvão.¹⁴⁰

Museu Nacional do Rio de Janeiro em 6 de fevereiro de 1892.

Ao Snr. Dr. José Hygino Duarte Pereira, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos.

135 ROSSI, Paolo. Ricordare e dimenticare. Trad. Iceia Thiesen Magalhães Costa e Alejandra Saladino. In: _____. *Il passato, la memoria, l'oblio: sei saggi di storia della idee*. Bologna: Il Mulino, 1991, pp. 14-5.

136 SANTOS (op. cit., pp. 167-72).

137 DANTAS (op. cit., 2007, p. 55).

138 BR MN MN. DR. CO, RA. 9/f. 156-157.

139 BR MN MN. DR. CO, RA. 10/f. 42v-43.

140 DANTAS (op. cit., 2007, p. 91).



Antropologia



Botânica



Entomologia

Snr. Ministro sendo-me urgentemente necessário transportar para o Museu Nacional todo o Museu da Quinta da Boa Vista com enorme material composto de numerosas coleções de objetos delicadíssimos, de aparelhos de física, de livros e de móveis, constando a maior parte dessas coleções de minerais guardados em frascos muito frágeis, e não sendo possível efetuar semelhante transporte senão em vagões da Companhia de São Cristóvão, peço-vos providências a fim de que seja aquela companhia encarregada desse serviço, empregando vagões descobertos que tragam até os portões do Museu as referidas coleções, ainda que seja preciso prolongar com alguns metros os trilhos da mesma companhia.

O Diretor Geral Ladislau Netto.¹⁴¹

O MUSEU NACIONAL NO SÉCULO XX

Devido ao bom relacionamento do diretor com o Partido Liberal e com os republicanos, com a proclamação da República, o Museu Nacional não sofreu perseguições. Mas, como as demais instituições, teve os seus regulamentos e estruturas de organização alterados, novas normas sobre o funcionamento das atividades científicas, como a presença física obrigatória dos investigadores na instituição, com dedicação exclusiva, e restrição à inserção de estrangeiros no quadro de pessoal.

As alterações nos nomes das seções nos permitem observar a mudança de foco nos estudos da instituição e a criação de novas especialidades, conforme identificamos o surgimento da quarta seção no Regulamento de 1888. A antropologia (nesse momento ainda como antropologia física, porém, afastada da zoologia), a etnologia e a arqueologia foram fortalecidas.

Quadro 3 - Seções do Museu Nacional – Regulamento de 1888¹⁴²

Seções do Museu Nacional

- 1ª Seção – Antropologia, Zoologia Geral e Embriologia Comparada;
- 2ª Seção – Botânica;
- 3ª Seção – Mineralogia, Geologia e Paleontologia;
- 4ª Seção – Antropologia, Etnologia e Arqueologia.

141 BR MN MN.DR.CO, RA.10/f. 42-42v.

142 LACERDA, João Baptista de. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

O Regulamento de 1890 mostrou a característica centralizadora da gestão Netto, culminando em exonerações e desligamentos, tais como a saída de Emílio Augusto Goeldi (1859-1917) e Orville Adelbert Derby (1851-1915) em 1890 e de Johann Friedrich Theodor Müller (1821-1897) e Hermann Friedrich Albrecht von Ihering (1850-1930), no ano seguinte.

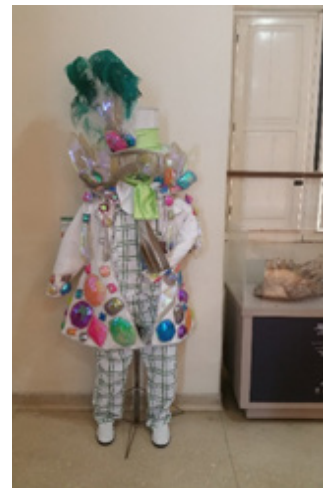
Com o intuito de apresentar os principais ex-diretores do Museu Nacional durante o século XX, destacamos: o médico João B. Lacerda (período 1895-1915); o médico antropólogo Roquette Pinto (1926-1935); a antropóloga Heloisa Alberto Torres (1937-1955); o zoólogo Jose Cândido Carvalho (1955-1961); o antropólogo, biblioteconomista e museólogo Luiz de Castro Faria (1964 -1967); a botânica Leda Dau 1980-82/1986-89; a entomologista Janira M. Costa (1994-1998) e o antropólogo Luiz Fernando Duarte (1998-2002).

Nesta breve citação, identificamos três mulheres, pois durante o século XIX, o Museu Nacional não contou com a participação feminina na direção geral da instituição. Destacamos o período da primeira diretora feminina, Heloisa Alberto Torres, em que o Museu Nacional foi incorporado à Universidade do Brasil em 1946 (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro).

No início do século XXI, registramos a participação feminina na direção da instituição por meio da arqueóloga Claudia Rodrigues-Carvalho (2010-2018).

Cabe-nos registrar que, por ocasião das comemorações dos 200 anos da vinda da família Real ao Brasil, em 2008, o Museu Nacional foi tema do Grêmio Recreativo Escola de Samba Arrastão de Cascadura e participou do desfile no Grupo C (na Intendente Magalhães). Dez anos depois, diante das comemorações do bicentenário da instituição científica, a história do Museu Nacional novamente foi tema do Carnaval carioca por meio da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense no Grupo de Acesso.

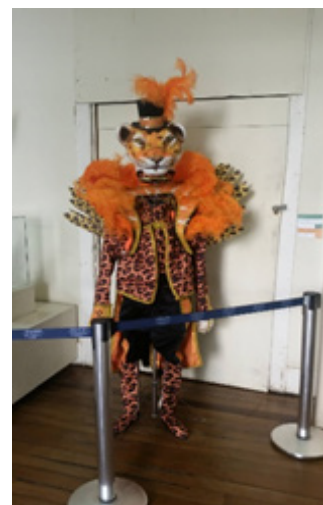
A ação extensionista de unir a instituição acadêmica à maior manifestação cultural do país, gerou a realização da exposição “O Museu dá



Geologia e Paleontologia



Invertebrados



Vertebrados

Samba: a Imperatriz é o relicário do Bicentenário do Museu Nacional”, caracterizada por trinta fantasias doadas pela escola de samba, cuja inauguração foi realizada no dia 18 de maio de 2018 pelo presidente do Ibram, Marcelo Araújo.

A referida exposição vem se unir às inúmeras ações (projetos e cursos) realizadas na instituição com o propósito de popularizar as ciências desenvolvidas no Museu Nacional/UFRJ nas comemorações de seu bicentenário.

Por fim, apresentamos as áreas do conhecimento desenvolvidas no Museu Nacional/UFRJ: a Antropologia (Arqueologia e Etnologia); a Botânica; Entomologia; Geologia e Paleontologia; Invertebrados e Vertebrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Paço de São Cristóvão foi tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan),¹⁴³ em 11 de maio de 1938, nos Livros de História e Belas-Artes, e em 14 de abril de 1948, no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. O prédio, em estilo neoclássico, representa a maior presença da monarquia na Quinta da Boa Vista, com suas estátuas de deuses e a imponência natural do prédio, caracterizado por detalhes do Renascimento italiano, que buscam imitar e classificar as ordens e composições da arquitetura clássica.

O palácio faz lembrar aos seus visitantes e demais frequentadores que foi cenário de parte da história de nosso país e abarca o Museu Nacional desde 1892, quando se reafirmou como espaço de ciências. Referimo-nos à existência do “Museu do Imperador” na residência imperial antes da transferência da instituição científica ao palácio.

O Museu Real, atual Museu Nacional, integra a Universidade Federal do Rio de Janeiro e representa o primeiro museu de história natural e antropológica do Brasil caracterizado como espaço acadêmico e de ciências. Seu acervo iniciado e incentivado por personagens das famílias real e imperial no Brasil, desenvolvido por incansáveis pesquisadores, hoje com aproximadamente vinte milhões de itens, coroam seus 200 anos de História.

143 O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), inicialmente chamado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) foi fundado em 13 de janeiro de 1937.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cícero Antonio Fonseca de. O colecionismo ilustrado na gênese dos museus contemporâneos. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 3, 2001, p. 126.

BARRETO, Célia de Barros et al. *O Brasil monárquico: o processo de emancipação*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 2, v. 1).

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. A casa do imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional (dissertação). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

_____. Casa Inca ou Pavilhão da Amazônia? A participação do Museu Nacional na Exposição Universal Internacional de Paris em 1889 (tese). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

FALCÃO, E. de Cerqueira (org.). Obras científicas, políticas e sociais de José Bonifácio de Andrada e Silva. São Paulo: Revista dos Tribunais, v. 1, 1965.

LACERDA, João Baptista de. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

LEINZ, Vitor. A coleção de minerais do Museu Nacional: comemoração aos 200 anos da Casa de História Natural. *Revista Gemologia*, São Paulo, n. 2, 1955, pp. 2-13.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

NETTO, Ladislau. *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Philomático, 1870.

ROSSI, Paolo. Ricordare e dimenticare. In: _____. *Il passato, la memória, l'oblio: sei saggi di storia della idee*. Trad. Icléia Thiesen Magalhães Costa e Alejandra Saladino. Bologna: Il Mulino, 1991.

SANTOS, Francisco Marques. O leilão do Paço Imperial. *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, v. 1, 1940.

SCHWARCZ, Lilian Moritz; DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 46, fev. 2008, pp. 123-65.

VAINFAS, Ronaldo. *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Documentos da SEMEAR – Museu Nacional/UFRJ

BR MN. AO, pasta 1, doc. 2, 6.06.1818.

BR MN MN. DR. CO, RA. 9/f. 156-157.

BR MN MN. DR. CO, RA.10/f. 42v-43.

**Cartografia dos
museus de História no
Brasil: uma escrita em
movimento**

3

A vertical decorative bar on the right side of the page, featuring a light gray background with overlapping, semi-transparent circles in various shades of gray. A large, stylized, black number '3' is positioned in the upper-middle section of the bar.

Cartografia dos Museus de História no Brasil: uma escrita em movimento

Paulo Knauss

Diretor do Museu Histórico Nacional/Ibram. Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

Falar de cartografia dos museus de história no Brasil não é um desafio simples, mesmo na direção segura de uma nau como o Museu Histórico Nacional. Para essa missão, o ideal seria construir não um simples mapa de localização de museus no espaço e no tempo, mas um “roteiro de interrogação”. Ao escapar da cartografia topográfica, também é possível “dissolver” o Brasil no mundo e o mundo no Brasil, contornando de um outro modo o recorte nacional proposto sem deixar de levá-lo em conta.

Antes de mais nada é importante lembrar que os museus de história são uma invenção das sociedades contemporâneas. Mesmo sendo tão recentes, o termo que usamos para designar estas instituições remete ao templo das musas da Antiguidade clássica. O *Museion* era a morada das entidades míticas que foram criadas por Zeus para exaltar os feitos da guerra contra titãs, cabendo às musas inspirar as artes e o conhecimento.

A derrota dos titãs inaugura a era dos deuses do Olimpo e a época da hegemonia de Zeus. A narrativa mitológica grega situa a vitória de Zeus sobre seu pai Cronos, o titã que era senhor do tempo, de certo modo, como a suspensão do tempo que se estabelece entre a lembrança e o esquecimento. A morada das musas das artes e do conhecimento tinha como objetivo perenizar o poder de Zeus e manter viva a memória de sua conquista.

Metaforizando a leitura do mito, se a Cronos corresponde o tempo daquilo que passa por ser efêmero e que ordena o passado, o presente e o futuro, pode-se dizer que o tempo de Zeus corresponde ao que se eterniza na memória. Ou seja, quando o passado é capaz de reviver sempre no presente dissolvendo as distinções entre épocas ou confundindo-as de modo anacrônico. Pode-se dizer então que o nome pelo qual se designa os museus alude às relações entre Cronos e Zeus. O que conduz a localizar as relações entre tempo e memória – o que se localiza como evento cronológico e o que se sustenta na duração memorial.

Como anota Jonah Siegel, a natureza arcaica do nome dessa invenção tão contemporânea é parte do charme dos museus.¹⁴⁴ Esse charme instala os museus no terreno da história. E aqui antecipa-se o argumento geral de que em alguma medida podemos pensar que a história contagia todos os gêneros de museus. Então, pergunta-se por que falamos em museus de história se a história está em todos os museus.

No caso do Brasil, isso não parece evidente, pois os museus de história não caracterizaram a era dos museus que marcou o século XIX, ao contrário da tendência ocidental. Até mesmo no Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, (o mais antigo museu privado do Brasil, criado em 1839, na cidade do Rio de Janeiro) o conjunto inaugural do acervo foi uma amostra de minerais. Nos primeiros anos, juntou-se à coleção de mineralogia, amostras de madeiras e produtos vegetais e animais empalhados que conferiam à instituição cultural caráter de gabinete de ciência.

Nos anos seguintes, o acervo se enriqueceria com peças indígenas, compondo uma coleção etnográfica. Mesmo colecionando ainda moedas e medalhas, classificadas como objetos curiosos pelo sócio Silva Pontes, claramente o IHGB repetia o modelo do Museu Real, criado em 1818, origem do nosso Museu Nacional. Na década de 1880, o sócio do IHGB e diretor do Museu Nacional, Ladislau Neto, levantou o debate sobre a conveniência de permuta dos objetos de produtos naturais e históricos das duas instituições definindo o perfil das coleções. Mesmo aprovada, a iniciativa se consolidou, de fato, depois do fim do regime imperial.¹⁴⁵

A construção dos museus no mundo contemporâneo é expressão de novos significados atribuídos às práticas de colecionar e realizar exposições como meios de operar processos de construção de conhecimento. Comumente se associa a origem das práticas dos museus contemporâneos com a construção histórica dos gabinetes de curiosidade ou salas de maravilhas que se constituíram na Europa a partir do século XVI.

A descoberta do Novo Mundo e de novas culturas alimentou ainda mais o espírito de curiosidade que se combinou na Europa moderna com a prática de colecionar objetos de culturas exóticas.¹⁴⁶ Sua importância

144 SIEGEL, Jonah. Introduction. In: ____ (ed.). *The emergence of modern museum*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2008.

145 BITTENCOURT, José Neves. Memória para o futuro: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e seu museu – 1839-1889. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 37, 2005, pp. 195-219.

146 BLEICHMAR, Daniela e MANCALL, Peter C. *Collecting across cultures; material exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

reside, especialmente, no fato de que representam o afastamento do interesse por relíquias sagradas em favor da aproximação do colecionismo como método de estudo, definindo-se como processo de construção de conhecimento.

No contexto do gabinete de curiosidades, o colecionismo era uma estratégia de investigação do universo e da natureza. Por sua vez, essa prática de colecionar movida pela curiosidade e pelo interesse em desvendar o maravilhoso e o exótico, combinou-se ao gosto pela cultura clássica, cujas evidências serviam como modelo de inspiração e referência para a construção de valores culturais. Esse gosto moveu o interesse pela história traduzida em coleções para compreender o passado de antigas civilizações.

Acompanhando as pesquisas de Antoine Schnapper, sabe-se que ainda no século XVII a curiosidade que identificava os colecionadores, muitas vezes, foi moralmente depreciada. De um lado, por que a prática era vista como desregrada. De outro, porque representava uma atividade sem utilidade.¹⁴⁷ Contudo, o movimento dominante do colecionismo europeu a partir de meados do século XVIII fez a curiosidade ser superada pela ciência.

As coleções passaram cada vez mais a se especializar e controlar a sua objetividade pela classificação por tipologia e materiais em busca de bases normativas para seu tratamento, tal como indicou Krzysztof Pomian. Seguindo a célebre fórmula do historiador franco-polonês, curiosos, amadores e conhecedores estiveram no centro de uma rede de sociabilidade da época moderna que tinha a prática de colecionar como motivação.¹⁴⁸

Em sintonia com o espírito enciclopedista das ideias do Iluminismo, os primeiros museus se instituíram como centros de investigação e estudos, ou casa de saber, e reunião de homens letrados. Nesse sentido, o Museum Veronense, hoje mais conhecido como Museu Lapidario Maffei, idealizado por Scipione Maffei (1675-1755), e inaugurado na cidade italiana de Verona em 1738, tornou-se um modelo de referência. O ato de colecionar e de sistematizar a prática colecionista definiu a razão da nova instituição.

A opção pelo recorte tipológico da coleção especializada na epigrafia, reunindo peças com inscrições em pedra e medalhas da Antiguidade, se combinou ao tratamento em série progressiva para classificar o acervo em ordem cronológica ou por classes de línguas – que correspondiam às civilizações. A datação e a transcrição dos textos inscritos definiram o desafio da erudição da operação crítica que demarcou a tradição do antiquariado que envolveu esse tipo de coleção.¹⁴⁹

O que importa sublinhar nesse processo é que a história associada à cronologia se constituiu como chave para a organização de acervos, mesmo antes que o gênero dos museus de história se consagrasse.

147 SCHNAPPER, Antoine. *Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e. siècle*. Paris: Flammarion, 1994.

148 POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux; Paris, Venise: XVI-XVIII^e. siècle*. Paris: Gallimard, 1987.

149 POULOT, Dominique. *Patrimoine et musée; l'institution de la culture*. Paris: Hachette, 2001.

A experiência do Museum Veronese na sua origem como centro de estudos e pesquisa, ainda não pode ser comparada propriamente ao que passamos a identificar como museus.

A motivação política e a nacionalização do patrimônio como bem comum renovou completamente o sentido da prática de colecionar na passagem das antigas sociedades da monarquia absolutista para as sociedades do liberalismo político que caracterizam o mundo contemporâneo. O caso da França revolucionária no fim do século XVIII é, sem dúvida, o mais marcante, pois claramente, a criação dos museus resultou no movimento de evitar a dispersão dos bens culturais, dando uma resposta aos impulsos iconoclastas motivados pela política e afirmando a possibilidade de tornar bens exclusivos da Igreja, da aristocracia e da realeza em bens públicos com a capacidade de representar a nação. Os museus são expressão desse processo histórico de transformação da ordem social em que destruir e conservar era parte do mesmo movimento em busca de valores universais.¹⁵⁰

Assim, por decreto do ano de 1793, os salões do antigo palácio real do Louvre foram transformados no *Muséum*, criando a oportunidade para que todo cidadão pudesse usufruir da rica coleção de obras de arte que antes eram de fruição restrita aos privilegiados da sociedade. As obras eram distribuídas nos conhecidos Salon Carré e na Grande Galerie, exibindo 537 quadros, 124 bronzes esculturas, além de outras peças. Havia os dias abertos para o público em geral, os dias reservados aos copistas e artistas em formação e os dias para os serviços gerais de manutenção.

Assim, desde essa época na França, se concebeu que os museus deveriam agregar à sua missão a tarefa de receber visitantes e organizar a gestão de públicos específicos, especialmente de jovens estudantes. Pensar as formas de apresentar ao público as coleções, ou seja, produzir exposições, terminou se colocando como um imperativo para definir os museus da era contemporânea.

A complexidade dessa tarefa, segundo nos conta Dominique Poulot, levou o Louvre a fechar suas portas poucos meses depois de sua abertura ao público para rearrumar os seus salões de exposição.¹⁵¹ O programa decorativo foi confrontado pelo imperativo da comunicação. A história passou a ser uma chave de leitura e apresentação do acervo artístico, variando entre o modelo que propunha a exposição por escolas ou por gêneros artísticos, procurando explorar de um modo ou de outro uma abordagem comparativa das civilizações.

Ao lado das salas que reuniam peças de civilizações antigas, várias outras salas foram sendo criadas para apresentar escolas artísticas nacionais e regionais. Ao lado disso, o debate sobre as formas de expor afirmou igualmente a necessidade de restauração para sua boa observação das obras de arte,

150 POULOT, Dominique. *Musée, nation, patrimoine; 1789-1815*. Paris: Gallimard, 1997.

151 POULOT, (op. cit.).

assim como de boas molduras e condições para uma iluminação adequada à exibição das peças e seus materiais.

Pioneiramente na França, o museu revolucionário revelou a necessidade de competências específicas. De todo modo, a mirada histórica serviu para embasar a lógica de interpretação do acervo em exposição numa instituição dedicada ao estudo da arte. Em resumo, na origem dos museus da nossa era, a história estava em todos os museus, colocando em questão a validade da divisão dos museus em gêneros.

O mesmo contexto que envolveu a implantação do museu do Louvre contagiou também a criação do primeiro museu de história da França, que surgiu em 1791 da decisão de proteger obras de arte relacionadas à Igreja católica, à nobreza e à realeza no convento dos Petits-Augustins. O empenho pessoal de Alexander Lenoir levou à transformação do depósito em museu no ano de 1795, criando o Museu Nacional dos Monumentos Franceses, afirmando o conjunto reunido como bem público. Antes de sua criação, as obras de artes mais significativas foram transferidas do depósito para o Louvre, e o museu dos Petits-Augustins, quando foi criado efetivamente, ficou mais conhecido pelo conjunto de túmulos de grandes personalidades da história francesa, além das sepulturas dos reis de França.

Tratava-se de um conjunto escultórico excepcional. Essa marca do jazigo fez com que o museu pudesse ser visto como uma espécie de antecedente do panteão nacional, para onde muitos túmulos foram transferidos no tempo da Restauração, depois da queda de Napoleão, quando o museu teve seu acervo disperso, sendo extinto em 1816. Persistiu, porém, a abordagem da história a partir dos personagens conduzida pela coleção de túmulos representados no acervo. As peças eram apresentadas em ordem de época e data, formando conjuntos que relacionavam uma família ou personagens envolvidos no mesmo fato histórico ou na mesma época. O museu contribuiu para afirmar o indivíduo como uma chave da interpretação histórica.

No século XIX, os modelos de museus de história se definiram na França. Em 1837, no tempo do rei Luis-Felipe, no famoso Palácio de Versalhes, foi criado o Museu de História da França – definido como o museu “de todas as glórias da França”.¹⁵² No novo museu ganhou destaque a instalação da Galeria de Batalhas, reunindo 33 grandes telas de pintura histórica dos principais pintores franceses, além de bustos de oficiais militares, apresentando ao público um conjunto de representações de eventos do passado militar francês de todas as dinastias, num claro espírito de conciliação. Ainda que a maioria das telas tenham sido encomendadas para o local, as quatro maiores telas da galeria antecederam o projeto do museu histórico e foram trazidas do Louvre. Evidencia-se uma fronteira tênue entre o que era próprio de um gênero de museu ou de outro.

152 Idem.

Por outro lado, em 1843, a partir da coleção particular de Alexandre Du Sommerard (1779-1842), foi criado o Museu Nacional da Idade Média, no antigo edifício do Hotel de Cluny, ao qual se juntaram as ruínas das antigas termas galo-romanas. O mais importante é destacar que o Museu de Cluny estabeleceu um outro modelo de museu de história, que se caracteriza como oficina de pesquisadores capaz de mobilizar a sociabilidade de eruditos em formação ou consagrados, à moda do Museu de Veronese.

A combinação e o diálogo de objetos de tipologia variada no mesmo ambiente caracterizavam uma certa identidade de época, aproximando o Museu de Cluny da ideia de um “museu de época” (*Epochemuseum*), o que ficou mais conhecido na Europa na experiência posterior dos museus alemães. Essa será uma tendência que caracterizou os museus históricos pela mistura de objetos diversificados de uma mesma época, criando uma ambiência que procurava traduzir pela apresentação da cultura material a singularidade do tempo histórico.¹⁵³

Assim, a partir do caso francês, evidencia-se a concepção de dois modelos de museus históricos. Um primeiro modelo, representado por Versalhes e sua Galeria de Batalhas, que tinha como base a criação de representações do passado em que os artistas terminavam se afirmando como protagonistas da interpretação histórica. A integração das obras de arte com a arquitetura favorecia o sentido narrativo do espaço, mas congela o discurso expositivo considerando a dificuldade de transformar a disposição das peças.

Nesse caso, a obra em exposição tem sentido monumental que envolve o visitante na narrativa do ambiente construído.

No segundo modelo, representado por Cluny, os pesquisadores de História e Arqueologia se afirmam como sujeitos da interpretação histórica com base no conhecimento elaborado pelo estudo e reunião de peças que não foram concebidas para exposição ou qualquer significação visual e que possuem um sentido de documento e que se caracterizam na constituição de uma série tipológica ou cronológica, que podem ser rearranjados de acordo com a criação de novas narrativas. O arranjo expositivo das peças provoca a atenção e a sensibilidade do visitante para cada objeto.

No caso do Brasil, pode-se observar que as coleções dos principais museus de história misturam essas vertentes, o que pode se considerar uma originalidade local. No Museu Histórico Nacional, pode-se admirar a famosa tela pintada por Victor Meirelles, *O combate naval do Riachuelo*, datada de 1882-83, que é claramente uma representação do passado de sentido monumental. A representação, contudo, é carregada de elementos de verossimilhança própria de uma construção iconográfica estudada para

153 Idem.

oferecer uma interpretação histórica. Na galeria do museu a grande imagem é apresentada ao lado das carrancas originais das naus da guerra, assim como de uniformes militares que são documentos de época e que aparecem na cena criada pelo pintor. A pintura representa uma cena que contextualiza as peças originais em exposição. Essa lógica de exposição se distingue do caso do Museu Imperial que busca apresentar uma ambientação completa da residência da aristocracia do tempo do Império do Brasil.

Pode-se apontar ainda uma terceira vertente, mais contemporânea, dos museus históricos no Brasil, que em suas exposições apresentam os objetos em séries tipológicas, caracterizando a marca histórica de época pelas formas, materiais, usos ou costumes. No Museu da Inconfidência vê-se, por exemplo, o mobiliário apresentado sem ambientação, em vitrines com cadeiras de vários formatos, baús ou arcas diversas e oratórios. A solução permite contornar as lacunas descritivas do acervo para representar uma época, promovendo a análise material do objeto em exposição. Abre também a possibilidade de uma abordagem mais próxima da história das técnicas e do design. Em todos os casos, o sentido documental encontra boa convivência com o tratamento sensível da história.

Mas o que interessa ressaltar no caso brasileiro é que o gênero de museu histórico se estabelece a partir da década de 1920, com a criação do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, seguida do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora. O modelo de museu no Brasil é herdeiro do colonialismo e com isso foram as riquezas naturais que se constituíram como o foco do trabalho pioneiro de constituir coleções e museus. Os museus históricos inverteram essa lógica anterior dos primeiros museus no Brasil a partir de seu sentido cívico.

Há assim uma diferença cronológica fundamental em relação ao contexto europeu que deve ser salientada. Na Europa, o conceito moderno de museu como espaço institucionalizado da cultura nacional se constituiu em torno da afirmação dos museus históricos e de arte, antecedendo os museus de história natural ou tecnológicos.

Tal como na Europa, porém, na origem dos museus históricos do Brasil está a questão do debate sobre o mercado de bens culturais e a imposição do estado exercer um papel para garantir o caráter público de bens culturais. A memória imperial, na verdade, tornou-se a questão marcante para a construção da ideia de patrimônio cultural nacional.

Foi a partir da dispersão de peças da família imperial no leilão do Paço que as coleções Brasileiras de sentido histórico se formaram pela atividade privada de colecionismo. Algumas personalidades vinculadas ao regime imperial, acompanharam os Orléans e Bragança no exílio europeu, desenvolvendo o interesse por descobrir especialmente obras de arte relacionadas a épocas históricas do Brasil.

Foi assim que o visconde e a viscondessa de Cavalcanti apresentaram à boa sociedade a tela que adquiriram do pintor holandês do século XVII, Frans Post, com representação de uma paisagem com engenho colonial em terras do Brasil. O casal se tornou um exemplo para os que tinham o gosto de colecionar como forma de investigar a história nacional.

O passado monárquico conjugado com a questão do exílio da família imperial, colocou inicialmente um desafio político para a criação de museus históricos, que teriam irremediavelmente de tratar o protagonismo dos governantes do tempo do Império do Brasil. Assim, coleções históricas de objetos se formaram no âmbito do Exército, no Arsenal de Guerra, na Marinha – que chegaram a criar seus museus institucionais, e cujos acervos foram reunidos na criação do Museu Histórico Nacional e que juntou ainda coleções oriundas do Museu Nacional, da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional.

A importância social da constituição de coleções históricas foi tamanha que na mesma época da criação do Museu Histórico Nacional, em 1922, ocorreu a transformação dos antigos Museu Paulista, no bairro do Ipiranga na cidade de São Paulo, e do Museu Julio de Castilhos, em Porto Alegre. Esses antigos museus abandonaram o perfil de museus científicos com interesse nas riquezas naturais para se tornarem centros de interpretação regionalista da história nacional, ao constituir coleções que garantiram sua transformação em museus históricos.

No caso francês, vale salientar que o esforço para tornar os bens culturais em patrimônio representativo da nação e compartilhados por todos os cidadãos se combinou igualmente com a missão educativa dos museus, valorizando o enfoque nas exposições e formas de expor. Enquanto o colecionismo era praticado pelos estudiosos que tendiam à especialização, a exposição era o modo de aproximar o conhecimento do público não iniciado do conhecimento por meio da exploração de acervos.

No fim do século XVIII, no contexto de criação inicial do museu do Louvre, o ministro do Interior Manon Roland registrou sua expectativa de que o museu “elevantará fortemente os espíritos, aquecerá especialmente os corações, que se tornará um dos mais poderosos meios de afirmar a República francesa”.¹⁵⁴ Ainda nas suas palavras: “O Museum não é exclusivamente um lugar de estudos. (...) é preciso que ele interesse aos amadores sem deixar de atrair os curiosos”.¹⁵⁵

De outro modo, o pintor Jacques-Louis David, uma das personalidades mais influentes no mundo artístico da época, corroborou esse ponto de vista sobre a missão educativa dos museus do seguinte modo: “O Museum não é um mero ponto de reunião de objetos de luxo ou frivolidade, não deve servir apenas para satisfazer à curiosidade. É preciso que ele se torne uma escola importante. Os professores

154 Apud Poulot (op. cit., p. 52).

155 Idem. (p. 52).

conduzirão os seus jovens estudantes; os pais levarão seus filhos”. Ou seja, o debate sobre o sentido público de acervos e coleções não se afirmou apenas por uma questão de definição da propriedade, mas igualmente sobre as suas formas de difusão e sentido pedagógico.

Na verdade, cabe sublinhar que a constituição dos museus como instituições do mundo contemporâneo participou de um processo amplo de nacionalização das massas – para usar a definição de George L. Mosse – constituindo uma religião civil que tinha como objeto o culto do povo e da nação como unidade cultural.¹⁵⁶ Nesse sentido, os museus integraram o movimento de promoção de uma ideologia de culto à pátria e de práticas de civismo que tinham como horizonte o fortalecimento do estado nacional.

No século XIX europeu pode-se dizer que os museus, a partir da perspectiva histórica, também foram envolvidos por uma ética do progresso da cultura. Os museus se tornaram medida da concorrência entre os estados nacionais, assumindo um papel no quadro das relações internacionais, especialmente no ambiente em que as guerras e o colonialismo definiram a face das ideologias imperialistas que conduziram à Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, decisiva na alteração do concerto das nações.

O conflito mundial também foi importante para construir a imagem do soldado desconhecido concebendo o herói anônimo que é capaz de dar a vida pela pátria, instaurando novas bases para o culto da nação, fornecendo novos contornos ao patriotismo. Os museus, especialmente os museus históricos, acompanharam de perto essas mudanças da política contemporânea, renovando no plano simbólico a crença no culto da unidade nacional.

Se a missão pedagógica dos museus vale genericamente para a Europa do século XIX, não se pode deixar de apontar que vale também para o Brasil, mas só a partir da criação dos museus históricos no século XX. No acervo do Museu Histórico Nacional se pode encontrar ainda a placa inaugural da instituição em que diz: “Entrada permitida”. Até então, os museus científicos existentes não eram dirigidos primordialmente para os leigos, atendendo quase que exclusivamente os pesquisadores estudiosos. O *culto da saudade* proposto em artigo na grande imprensa por Gustavo Barroso em 1912 era carregado do mesmo sentido cívico sentimental que se viu anunciado nos registros da França do fim do século XVIII.

Ocorre que o deslocamento cronológico coloca o Brasil da década de XX no quadro dos museus de história europeus do século XIX. Os desafios postos pela dor da guerra e perda de grande número de soldados não foi uma questão colocada para o Brasil que teve participação muito discreta na Primeira Guerra. O tema do soldado morto em combate será colocado no Brasil depois da Segunda Guerra e vai se confundir com a memória dos Voluntários da Pátria da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai do século XIX

156 MOSSE, George L. *La nacionalización de las masas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.

e, em São Paulo, com os mártires da revolta de 1932. No panorama internacional, na segunda metade do século XX, pode-se dizer que os museus foram afetados fortemente pelas políticas de memória que derivaram de processos sociais traumáticos de larga escala. Na escala planetária, as memórias sensíveis obrigaram a rever a imagem das nações como unidade cultural integrada e homogênea. A memória da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) especialmente envolve tanto a lembrança do holocausto ocasionado pelo projeto nazista de genocídio de diversos grupos étnicos e minorias sociais, assim como a rememoração do lançamento da bomba de Hiroshima no Japão.

O museu do campo de concentração de Auschwitz, criado em 1947, na Polônia, pode ser considerado um marco de referência importante. Da mesma época, no Japão, é marcante a decisão de preservar a Cúpula Genbaku, na cidade de Hiroshima, como cúpula da bomba atômica, representando uma estrutura arquitetônica que resistiu perto do epicentro da explosão, e que hoje é envolvida por um parque com várias instalações que remetem à promoção da paz, incluindo um museu. A guerra colocou povos em confronto, mas também dividiu nações. Os museus e casas do Partigiano, na Itália, e da Resistência, na França, registram a memória dessa divisão política de um mesmo povo.¹⁵⁷

As consequências do processo de descolonização, obrigaram a transformar a identidade de instituições como o Museu do Instituto Francês da África Negra, em Dakar, no Senegal, que mudou seu nome para Museu do Instituto Fundamental da África Negra. Há ainda a questão das guerras coloniais e, em especial, da Guerra do Vietnã, que se encerrou em 1975, e cuja memória é tratada por exemplo no Museu de Memórias da Guerra, em Ho Chi Minh, no Vietnã. As lutas pelo fim dos regimes de segregação racial, como o movimento que derrubou na década de 1990 o regime do Apartheid na África do Sul, originou entre outras instituições o Museu do Apartheid na cidade de Johannesburgo que obriga o visitante a vivenciar o regime de segregação quando adquire o ingresso e é conduzido a entrar por uma porta ou outra. Na América latina, os fatos da repressão política pela violência do autoritarismo de regimes com diversos matizes ideológicos, representados, por exemplo no Memorial da Resistência de São Paulo, ou os Museus da Memória da Argentina ou do Chile, não permitem mais encarar a história como um processo linear e unívoco. Os muitos museus indígenas que proliferam em várias partes, assim como os museus de quilombolas no Brasil e variantes em outros países, fazem da memória recurso para a luta por conquista de direitos. Os museus de comunidades urbanas vulneráveis também se multiplicam no Brasil com o mesmo sentido de resistência. A memória não é mais da unidade nacional, mas é a memória da luta social.

157 ROLLEMBERG, Denise. *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.

Por consequência, constata-se que a miragem da unidade cultural das nações promovidas pelo civismo patriótico que sustentou os museus de história nacional por todas as partes tende na atualidade a ser substituída pela promoção do reconhecimento da diversidade cultural, da liberdade de expressão e de comportamento individual.¹⁵⁸ Esse contexto sublinha as contradições e os conflitos sociais contemporâneos que se relacionam com fatos históricos que não conseguem ficar para trás. Emergem do território do passado para insistir no presente. Diante dessa experiência temporal contemporânea, os museus históricos são desafiados a enfrentar os efeitos da latência do tempo que se colocam como origem do presente, para seguir o argumento de Hans Ulrich Gumbrecht.¹⁵⁹

Nessa altura, penso que seja possível considerar que a atualidade dos museus de história seja se aproximar mais do terreno do dever de memória que anda junto do exercício da cidadania, para tornar os processos de construção de memórias motivos de investigação histórica e pesquisa museal. Esse tipo de pesquisa permite evitar reificar ou naturalizar o passado em peças de acervo, como se a análise das coleções trouxesse respostas definitivas. Ulpiano Bezerra de Menezes, num texto clássico, afirmava com toda propriedade que a memória é sempre do presente.¹⁶⁰

Interessa enfatizar o pressuposto que os museus de história – e arriscaria dizer de outros gêneros na atualidade no Brasil ou no mundo – tendem a se afirmar como museus do tempo presente que operam mais no universo da história da memória e, portanto, das relações entre lembranças e esquecimentos, situando-se nos cruzamentos entre passados e presentes, continuidades e rupturas. Isso exige mais compromisso com a pesquisa e o estudo sistemático da história e de nossas coleções, pois abre os museus para escutar mais o público e promover a imaginação com responsabilidade.

A aproximar-se da interrogação da memória pode ser uma oportunidade para superar a imagem dos museus como lugares em que o passado é congelado e afirmar que os museus são espaços dinâmicos de pensamento e construção de conhecimento sobre o presente em perspectiva histórica. Ou seja, museus de história são museus do presente! O pensamento histórico não está no documento de época, mas na capacidade que temos de ler os documentos e contextualizá-los historicamente.

Interessa é a pergunta que nos desafia a pensar.

158 Para o debate sobre os museus nacionais, veja-se: ROLLAND, Anne-Solène e MURAUSSKAYA, Hanna (dirs.). *Les musées de la nation; créations, transpositions, renouvelaux – Europe, XIX^e-XX^e siècles*. Paris: L'Harmattan, 2008.

159 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

160 MENESES, Ulpiano Bezerra de. História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do IEB*, v. 34, 1992, pp. 9-24.

REFERÊNCIAS

- BITTENCOURT, José Neves. Memória para o futuro: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e seu museu – 1839-1889. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 37, 2005.
- BLEICHMAR, Daniela e MANCALL, Peter C. *Collecting across cultures; material exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do IEB*, v. 34, 1992.
- MOSSE, George L. *La nacionalización de las masas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux; Paris, Venise: XVI-XVIIIe. siècle*. Paris: Gallimard, 1987.
- POULOT, Dominique. *Musée, nation, patrimoine; 1789-1815*. Paris: Gallimard, 1997.
- _____. *Patrimoine et musée; l'institution de la culture*. Paris: Hachette, 2001.
- ROLLEMBERG, Denise. *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.
- SCHNAPPER, Antoine. *Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe. siècle*. Paris: Flammarion, 1994.
- SIEGEL, Jonah. Introduction. In: _____ (ed.). *The emergence of modern museum*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2008.

Museu do seu tempo

Sérgio Rodrigo Reis

Formado em Jornalismo pela PUC/MG, em Artes Plásticas pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e em Estudos Diplomáticos pelo Cedin - Milton Campos; ex-diretor do Museu de Arte da Pampulha e do Palácio das Artes; diretor do Museu de Congonhas.

O Museu de Congonhas foi criado há três anos, para ser um catalizador do processo de recuperação, preservação e compreensão do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, conjunto considerado pela Unesco, desde 1985, como Patrimônio Cultural da Humanidade. Suas ações se desdobram entre programas de exposições, educação patrimonial, ação cultural, desenvolvimento da economia criativa local e ainda pesquisa sobre arte e fé popular. Projetado para suprir esta antiga aspiração, em pouco tempo conseguiu ir além dos anseios iniciais, oferecendo oportunidades de transformação social a partir da valorização da memória, patrimônio e da qualificação do município como um dos principais destinos turísticos de Minas Gerais. As atividades desenvolvidas sugerem formas de fortalecer as atividades locais a partir da relação entre cultura, democracia, cidadania, convivência, participação, criatividade, novas formas de parcerias, negócios e modelos de governança, e, ainda, pelo uso de novas tecnologias. As ações realizadas buscaram qualificar o patrimônio cultural e histórico do entorno. Outro ponto positivo foi o impacto social e econômico regional. Se até então Congonhas não exibia um turismo qualificado, com este Centro Cultural em pleno funcionamento a realidade começou a mudar, inclusive com impactos na economia criativa. O processo foi uma novidade. Desde o século XVIII, Congonhas se tornou um importante centro de mineração, com o povoamento motivado pelas descobertas de vastas jazidas de ouro. Com o declínio da atividade a mineração de ferro se tornou a

principal atividade até que, no início do século XIX, foi instalado na região o primeiro centro siderúrgico do País. A vocação permaneceu ao longo das décadas até que, a partir dos anos 1960, o aumento da extração mineral impactou a vida urbana, causando poluição, aumento populacional e a perda gradual da identidade cultural e social. O avanço da extração mineral coincidiu com a perda de boa parte do seu patrimônio histórico edificado.

Mas um dos maiores exemplos da produção artística brasileira se manteve preservado: o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos. A obra emblemática depositária das estátuas dos doze profetas representando o Velho Testamento e a representação dos Passos da Paixão de Cristo, seguem atraindo turistas de várias partes do mundo pela singularidade. Até pouco tempo, a beleza do lugar convivia com as críticas em relação à necessidade de informações mais qualificadas para melhorar a experiência de visitação. O Museu de Congonhas chegou para suprir essa lacuna. A partir dos resultados de sua implantação, abriram-se perspectivas não só para qualificação de Congonhas como destino turístico como para a busca de financiamentos para outros patrimônios históricos locais que, pouco a pouco, foram sendo restaurados. Os benefícios vieram numa soma de esforços entre diversas instâncias de Governo. Desde a sua inauguração, a Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Congonhas (Fumcult) tem cuidado da gestão do espaço, tendo como suporte a supervisão da Unesco e do Iphan. Com ações transversais pensadas em diálogo com manifestações religiosas e devocionais o Museu se tornou, em pouco tempo, o principal catalisador desse processo de transformação de valorização do patrimônio do município, principalmente pela opção curatorial e o projeto museográfico desenvolvidos. Os princípios que norteiam as exposições, bem como os programas educacionais e as demais atividades, partiram do reconhecimento da pluralidade de significados do sítio histórico e da dimensão social, para fornecer meios facilitadores de apropriação cognitiva, sensorial e emocional. As ações educativas, culturais e de valorização dos patrimônios materiais e imateriais começam pelo edifício sede, instalado em um prédio de 3.500m², com reserva técnica, uma biblioteca, um auditório, um espaço educacional, um anfiteatro ao ar livre e áreas administrativas. A partir daí se irradiam pelas comunidades vizinhas, em diálogo com tradições e eventos artísticos do entorno. A estratégia deu certo. Pouco a pouco, o Museu se tornou, um mediador entre a história, a memória e o público, qualificando a experiência insubstituível de estar no lugar, intensificando os sentidos e a percepção, seja por meio de descrições, interpretações ou criando condições favoráveis à fruição. Ao expandir as atividades para diversos setores da comunidade, a instituição promoveu ainda a produção artística e gerou uma cadeia produtiva de conhecimento que foi sendo também replicada em escolas. Promovendo o encontro entre tradição e modernidade, a instituição passou a cuidar das vocações e dos ofícios da fé

peculiares à Congonhas, trazendo benefícios para os cidadãos, turistas e acadêmicos. O Museu também foi um catalizador de um processo de valorização do patrimônio religioso material e imaterial da cidade ao desenvolver uma série de projetos estratégicos. O site Era Virtual (www.ervirtual.org) foi um deles assim como o aplicativo Congonhas Era Virtual – Patrimônios da Humanidade. Eles foram idealizados para permitir visitas imersivas com visualização em 360 graus do sítio histórico – recurso, até então, inédito entre os demais locais considerados Patrimônios da Humanidade no país. Outro projeto modelo foi a implantação da sinalização interpretativa no sítio histórico – padrão Unesco, que, após a implantação no centro histórico da cidade mineira, foi replicado para outros municípios. Após o desenvolvimento do manual, várias estratégias de mediação foram realizadas permitindo assim, maior acessibilidade ao conteúdo. O Programa de Formação de Mídia-Educação do Museu de Congonhas foi outra inovação. O Programa de Formação de Educadores buscou, desde o seu início, contribuir para que os professores de distritos de Congonhas e de Ouro Preto se apropriassem de conhecimentos inerentes ao conteúdo exibido pelo Museu, a partir do uso das novas tecnologias de informação e comunicação. A intenção foi transformar e atualizar a experiência da sala de aula vivida por professores e alunos, tornando o processo de aprendizado mais interessante e eficaz. O Museu, com o uso de recursos tecnológicos e abraçando novas linguagens midiáticas, se transformou em um centro de educação não-formal capaz de atingir vários nichos. Conhecendo o desafio de trabalhar de maneira interessante os conceitos de história, arte, religião e patrimônio, a instituição desenvolveu projetos que instigassem os públicos a utilizarem o espaço de maneira criativa. O processo começou pela comunidade escolar. Extrapolando os temas expostos, o Museu trabalhou com os jovens, temas de projetos sociais, como inclusão, violência, sexualidade e novas mídias, abrangendo públicos também que, historicamente, não tinham o hábito de frequentar museus. O processo, além de atuar no sentido de valorizar o sentimento de pertencimento e orgulho da população em relação ao seu patrimônio cultural, também instigou a instituição a buscar outros diálogos. Ao perceber que o público que frequentava as ações estava se repetindo, o Museu de Congonhas resolveu propor estratégias de mediação buscando outros segmentos. Parte deles, até então, nunca tinham ido ao local e ou não demonstravam, até aquele momento, interesse pelo trabalho desenvolvido. A estratégia foi um sucesso. Ao propor sair da zona de conforto buscando diálogos com diversos setores, o Museu se abriu para o novo ampliando as perspectivas de diálogos. Reunidas em torno do programa “Museu para Todos”, a série de estratégias utilizou-se de exposições, apresentações artísticas, pesquisas de recuperação de acervos, ações educativas e oficinas, para atingir um horizonte mais amplo. A reflexão sobre diversidade, pertencimento e interatividade esteve no centro da ampla agenda de atividades desenvolvidas. O desafio

fez com que o Museu convidasse turistas, visitantes, crianças, jovens, idosos, beneficiários de programas sociais, associações comunitárias, trabalhadores e toda a comunidade, para visitar e revisitar o espaço e ainda participar das diversas atividades. Alguns eixos de trabalho nortearam as estratégias.

EXPOSIÇÃO

A exposição permanente que inaugurou o Museu de Congonhas tratou das manifestações da fé no passado e no presente, em particular, o sentido de exteriorização da devoção projetado na monumentalidade teatral do espaço do Santuário, nas práticas da romaria e nos ex-votos. A mostra também retratou o Santuário como expressão de trânsito cultural resultante da expansão portuguesa; da relação do espaço religioso com a vida urbana de Congonhas; do Santuário como obra de arte; do trabalho do escultor Aleijadinho e do deslocamento da arte como transcendência da fé para o objeto de devoção convertido em arte.

Temas como a arte religiosa como substrato da universalidade do patrimônio do Santuário; o patrimônio como expressão da permanência do homem no tempo e espaço e os desafios de sua durabilidade (perspectivas de conservação do conjunto do Santuário, em particular dos Profetas) e o conjunto do Santuário no presente foram também abordados durante a mostra. A relação com o entorno, um dos trunfos da exposição, se estabeleceu de outras formas.

O projeto expográfico, assinado pelo design espanhol Luís Sardá, se inspirou na caligrafia de Aleijadinho, retirada de documentos de época. Usando as letras iniciais do Museu de Congonhas, o “M” e “C”, foi criado o símbolo da instituição. Aliado a elas foram utilizados um conjunto de cores quentes pinçado da obra do escultor. A proposta deu tão certo que, tempos depois, a lógica foi expandida para uma sinalização interpretativa do centro histórico do município.

A exposição de longa duração mantém em exibição permanente importantes acervos como a coleção Márcia Moura Castro. Composta por 342 peças que pertenceram à colecionadora, as obras foram adquiridas pelo Iphan, em 2011. Enquanto viveu, por mais de meio século, a pesquisadora dedicou-se a adquirir arte sacra e objetos de religiosidade popular, com destaque para ex-votos e santos de devoção. A coleção está exposta numa sala especial.

Outro acervo importante é composto por uma biblioteca de referência sobre o barroco, arte e a fé. Reunido em mais de quatro décadas pelo professor Fábio França, com a colaboração de vários pesquisadores, o acervo é composto por publicações de interesse geral, temas históricos, artísticos, sendo o foco especial obras sobre a arte barroca, o barroco mineiro e a temática da vida e obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

PROJETOS DE PESQUISA

A ocorrência de lesões à pedra, causadas por fungos e bactérias, e de marcas de vandalismo, tem motivado frequentes debates sobre a possibilidade de remoção dos profetas do Aleijadinho, que estão ao ar-livre no adro da Basílica do Senhor Bom Jesus, para um local protegido. No entanto, os especialistas não têm uma posição definitiva sobre o assunto, prevalecendo, até o momento, a convicção de que o mais relevante é tomar medidas de prevenção e conservação, não só visando aos profetas de Congonhas, mas a todos os monumentos e elementos decorativos em pedra. A criação do Museu de Congonhas não guardou, portanto, nenhuma dependência da retirada das esculturas do espaço público para abrigá-los no seu interior. Seu objetivo foi contribuir para fortalecer a rede de estudos sobre a conservação de monumentos em pedra, atuando na educação e na conservação preventiva, assim como na pesquisa e difusão de técnicas e medidas de preservação.

Se no futuro essa medida for recomendada, o Museu será a melhor alternativa para apresentação das peças originais, já que se localiza no mesmo contexto em que as obras foram criadas. Até que a situação se resolva, o Museu de Congonhas segue trazendo contribuições para a pesquisa. Nos últimos anos, produziu, por meio de ações coordenadas pela Unesco, novos conhecimentos para a conservação de monumentos em pedra, em especial para a produção de cópias digitais das esculturas, além da atualização da técnica de produção de cópias físicas.

A intenção é a de, nos próximos anos, consolidar e difundir esses conhecimentos, além de se utilizar dos moldes para ações de monitoramento. As cópias são uma medida de segurança essencial para se reproduzir as peças em caso de danos irreversíveis aos originais. Os profetas de Congonhas tinham moldes feitos em várias épocas, em especial nas décadas de 1970 a 1980, os quais não apresentam mais as condições necessárias à reprodução. Para dois profetas – Joel e Daniel – foram produzidos novos moldes em fôrma flexível de silicone, possibilitando a produção de cópias em gesso. A produção das demais cópias é parte dos próximos projetos. Os doze profetas também foram moldados digitalmente em 3D, o que foi a primeira aplicação dessa tecnologia no Brasil. A ação foi coordenada pela Unesco, que contratou a Universidade Federal do Paraná, instituição de excelência que detém a expertise exigida para o trabalho. A digitalização em 3D possibilitou, dentre outros, a visualização pura e simples (no Museu ou remotamente pela internet), o uso profissional na preservação e restauro das obras; o monitoramento do estado de conservação das peças frente à ação do tempo; o estudo minucioso da obra e a compreensão das técnicas utilizadas pelo artista; e, finalmente a produção de réplica de grande precisão.

O Museu de Congonhas, ao aliar estratégias de preservação, pesquisa, comunicação, inclusão social e educação, se colocou na vanguarda entre as demais instituições. A reflexão da preservação abrangeu

atividades relacionadas à aquisição e à gestão de coleções, incluindo a análise de risco e o desenvolvimento de capacidades de prevenção e de planos de emergência e a restauração de objetos. O eixo da pesquisa potencializou questões inerentes às possíveis contribuições ao público. Já as estratégias de comunicação foram pilares da boa repercussão da instituição. Por fim a educação, a partir de estratégias de desenvolvimento de transmissão do conhecimento, completou as funções primordiais do Museu: a de formar cidadãos conscientes da sua história, com olhos voltados ao futuro.

Um museu de história em um lugar de memória

Solange Ferraz de Lima

Historiadora, docente e diretora do
Museu Paulista da USP.

Há mais de cem anos, em 1917, o historiador Afonso de Escragnole Taunay assumia a direção do Museu Paulista, com a missão de prepará-lo para as comemorações do centenário da Independência, em 1922. O museu já era, à essa época, uma instituição referencial na pesquisa científica nos campos da Zoologia e História Natural. Sua missão era tornar o museu também uma referência para o conhecimento da História do Brasil e, especialmente, fazer cumprir o artigo 3 do decreto de criação do Museu, de 1894 (Decreto nº 249, de 26 de julho de 1894): o museu deveria, além das coleções de ciências naturais, manter uma seção de História Nacional e colecionar documentos referentes ao período de Independência política.¹⁶¹

Entre 1917 e 1922, Taunay concretizou o essencial referente ao que hoje conhecemos como o eixo monumental, que reúne pinturas e esculturas representando cenas e personagens protagonistas do movimento de independência e da formação da nação, com destaque para as bandeiras, e os bandeirantes. Embora documentos textuais e mapas também estivessem presentes nas duas primeiras salas que montou em 1917, a história nacional, representada expograficamente, tinha como suporte privilegiado a iconografia com predomínio de retratos de vultos da história destinados a serem cultuados e rememorados.

161 BREFE, Ana Claudia. História Nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista*, v. 10-11, 2002-2003, pp. 79-103.

As pinturas e as esculturas encomendadas atendiam ao propósito de narrar a formação da nação por meio do apelo estético. A narrativa cumpria também papel pedagógico importante: ensinava-se por meio dos modelos exemplares representados nas pinturas de temas históricos. Assim, funções celebrativas, de culto e pedagógicas concorreram para a formação de um dos mais potentes imaginários em torno da independência do Brasil.

Correspondências trocadas entre Taunay e autoridades do governo, intelectuais e artistas nos dão a medida dos seus esforços. Outras correspondências e relatórios do período dão a conhecer, também, as dificuldades: necessidades de pequenos reparos no edifício, que naquela altura já completava quase vinte anos, as necessidades de verbas para os projetos expográficos e encomendas, a corrida contra o tempo.

A conjugação de esforços e recursos garantiu que em 1922 o Museu fosse aberto com parte significativa da exposição histórica já montada. A instituição tornou-se, desde então, a tradicional sede das comemorações da Independência do Brasil. Nos cem anos que se seguiram não perdeu essa prerrogativa de lugar de memória da formação da nação brasileira. As pinturas e esculturas de seu acervo tornaram-se matrizes visuais do ensino de história no universo escolar e daí para outros circuitos.

Ao mesmo tempo em que Taunay concretizava seu projeto expográfico, garantiu não só a continuidade das ações de coleta e formação das coleções de ciências naturais como instituiu prática semelhante na Seção de História, formando coleções de documentos para a pesquisa histórica que dessem lastro para suas criações expositivas e alimentassem outras pesquisas no campo historiográfico. Como aponta Ana Claudia Brefe, Taunay formou um arquivo e ampliou a biblioteca, já idealizando em 1917 uma *Brasiliana*, alimentada por permutas com a Biblioteca Nacional e outras instituições.¹⁶² Ele mesmo foi um dos muitos beneficiados pela formação dessas coleções. Sua obra sobre o bandeirantismo é resultado de uma coleta sistemática de documentos – originais e facsimilares – obtidas graças aos contatos que estabeleceu com instituições brasileiras e portuguesas.

Se as pesquisas de Taunay ajudaram no apelo popular que o Museu Paulista gozou ao longo de sua vida centenária, a política de acervo que imprimiu garantiu um caráter epistemológico à História ali produzida – pautada pela investigação científica do modo de produção de conhecimento daquele momento e valorizando, sobretudo, fontes textuais, cartográficas e fotográficas para serem mobilizadas por pesquisadores (e por ele mesmo) na produção de sua história visual.

Ao longo da gestão de Taunay (que durou até 1945) as salas do Edifício-Monumento foram sendo paulatinamente preenchidas com pinturas que tinham sempre como lastro documentação levantada e

162 Ibid. (p. 85).

arquivada por ele. É o caso, já estudado por mim e Vânia Carneiro de Carvalho, das representações pictóricas da São Paulo oitocentista, baseadas em fotografias de Militão Augusto de Azevedo (1993), ou da maquete de São Paulo, ou ainda da série de pinturas sobre as monções e a vida tropeira nos sertões paulistas – objeto de um estudo da professora Maria Aparecida Borrego.

Aliada à sua ação de coleta de documentos para a escrita da história, o Museu Paulista nunca deixou de receber “dádivas”, como o diretor denominava as doações feitas por famílias e personalidades de expressão política e econômica. Nesse caso também, eram as boas relações de Taunay e seu trânsito na sociedade paulistana que criavam o vínculo de confiança que sempre ancorou os processos de transferência de bens da vida privada para instituições públicas. A prática iniciada e legitimada na sua gestão teve continuidade nas seguintes e é assim que o Museu Paulista, até hoje, mantém seu acervo em permanente crescimento. Esse relato evidencia como, no Museu Paulista, a narrativa sobre o passado, na forma de um “teatro da memória” para citar um texto clássico de Ulpiano B. de Meneses, cumprindo funções celebrativas e evocativas, sempre conviveu com a prática historiográfica assentada em coleções formadas sistematicamente. Como já apontado por Cecília Helena de Salles Oliveira e Ana Claudia Brefe, Taunay estava sintonizado com o seu tempo, e via o Museu Paulista como um centro de pesquisa já que, antes da Universidade se transformar no lugar de excelência da produção de conhecimento, eram os museus e institutos que cumpriam esse papel. Não é por acaso que o decreto de criação da Universidade de São Paulo, de 1934, dá ao Museu Paulista, entendido como um Museu de Arqueologia, História e Etnografia, a condição de Instituto Complementar, juntamente com outros institutos renomados centros de pesquisa como o Instituto Butantã e o Instituto Agrônomo de Campinas. Em 1939 as coleções de ciências naturais são transferidas para formar o Museu de Zoologia que compartilharia da mesma condição de Instituto Complementar.

A integração definitiva à Universidade de São Paulo, em 1963, consolidou o compromisso com a pesquisa e a educação. Em 1990, sob a direção de Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, o Museu Paulista torna-se um Museu de exclusivamente de História, especializado no campo da cultura material com foco na sociedade brasileira, com recorte cronológico em que predominam os acervos oitocentistas e do século XX, até 1960. As linhas de pesquisa instituídas no Plano diretor – Cotidiano e Sociedade, História do Imaginário e Universo do Trabalho – alinhavam-se com as tendências da produção da História naquele momento.

Ao privilegiar o campo da cultura material, estabelecia-se também uma aproximação com a Antropologia. Essas linhas de pesquisa consideravam, ainda, a vocação do acervo centenário do museu. As

muitas “dádivas” de famílias e as aquisições por compra legaram ao longo do século XX coleções que permitem estudar e entender o espaço doméstico burguês, das salas de visitas à cozinha, e as formas de construção do sujeito social, indo da indumentária ao retrato em variados suportes.

O passado imaginado e materializado em pinturas de temas históricos e as cidades transformadas pelas paisagens urbanas fotográficas alimentam as reflexões para os projetos na linha da História do Imaginário. O Universo do trabalho era a linha de pesquisa de menor representatividade no acervo do museu mas o acervo com objetos usados em práticas comerciais e de ofícios urbanos foram ampliados recentemente.

A trajetória do Museu Paulista é formada por continuidades e rupturas nas formas fazer e difundir o conhecimento histórico. As funções celebrativas e evocativas mantiveram-se ativas: o sete de setembro sempre superlotou o museu, de forma surpreendente. Os desafios começam justamente quando essa memória nacional de acento paulista, cristalizada no imaginário torna-se ela própria, objeto da história.

A produção acadêmica mais recente promoveu uma revisão histórica. A identidade nacional, conformada pelo discurso expositivo do Edifício-Monumento, como todo processo identitário, precisou ser historicizado para, daí ser possível problematizar seu alcance, foi repensada e reavaliadas reverberações, força ideológica, limites, enfraquecimentos. O olhar crítico do presente não podia correr o risco de ser anacrônico.

Nesse sentido, a gestão do professor Ulpiano abriu novas perspectivas de abordagem do museu no edifício-monumento e de sua história centenária. E desde então, o projeto de Taunay, as continuidades e rupturas das gestões seguintes, e as coleções (existentes e as novas) tornaram-se centrais para as pesquisas dos docentes da casa e outros. O primeiro passo para garantir esse perfil de produção de conhecimento histórico foi sistematizar, em bases modernizadas, a documentação dos acervos. Assim, ao longo da década de 1990, um grande projeto de reorganização física e documental, contando com a informatização dos dados, foi colocado em andamento.

O primeiro resultado foi a organização, com apoio da Fapesp, do arquivo institucional – o Fundo Museu Paulista e o fundo Museu Republicano Convenção de Itu – abarcando toda a documentação sobre como a instituição evoluiu entre 1894 e 1963 – momento de integração à USP. Organizado, esse arquivo alimentou e vem alimentando desde então muitas dissertações, teses e pós-doutorados.

Em outra vertente, o público visitante passou a ser, ele também, objeto de investigação. Na sua livre-docência, a professora Cecília Helena de Salles Oliveira mobilizou as entrevistas realizadas no sete de setembro ao longo de três anos 1993 a 1995, para entender a recepção, ou, o imaginário em ação.

A educadora Denise Peixoto tem se dedicado, em sua pesquisa de doutorado, a recuperar as práticas educativas no Museu Paulista desde o início do século XX e assim entender a recepção do objetos e exposições

para o público escolar. Além de receber escolas, o Museu emprestava seus acervos para aulas nas escolas, promovia exposições itinerantes de cunho pedagógico.

Essas pesquisas, aliadas às experiências cotidianas de curadores e dos educadores nas últimas duas décadas tem convergido para uma reflexão mais ampla por parte das equipes do Museu Paulista no que se refere a quais perspectivas de ação adotar na transmissão do conhecimento histórico que vem sendo produzido mais recentemente. É preciso levar em conta o que observa Dominique Poulot, em artigo publicado na coletânea organizada pelo Museu Histórico Nacional em 2003 – *História Representada*, quando afirma que existe uma distância muito grande, ou mesmo uma contradição, entre o que é produzido nos museus de história e no campo historiográfico. Vivenciamos essa situação como um desafio. A aposta na formação de professores, em oficinas abertas, visitas monitoradas, recursos de multimídia serão suficientes?

Hoje vivemos momento semelhante àquele vivido por Taunay há cem anos. Mas os desafios são distintos em vários sentidos. O acervo que nas primeiras décadas do século XX não ultrapassava mais do que algumas centenas de itens, hoje alcança aproximadamente 450 mil itens. O edifício-monumento, com mais de 120 anos, sofreu as marcas do tempo – apresentando problemas nas coberturas e nas fachadas. Devido às infiltrações de água nos forros de muitas salas, especialmente o Salão Nobre, tomamos a decisão de suspender a visitação pública em 2013. Foi uma medida de segurança. Foram feitos escoramentos emergenciais para garantir a segurança do ambiente e a universidade acelerou o processo de desenvolvimento do projeto de restauro e modernização, que já se encontrava em curso. E nesse momento começaram os desafios.

O primeiro deles foi saber comunicar, especialmente para a universidade, que os acervos não serviam só para exposições, mas também como matéria-prima para a pesquisa e o ensino. Dessa premissa, que precisava ser compartilhada com os dirigentes da universidade, dependia a estratégia de sobrevivência da instituição no período em que o edifício-monumento estivesse sob restauro e modernização. Esse consenso foi finalmente alcançado e, entre 2013 e 2015, foram alugados, adaptados e mobiliados seis imóveis para abrigar acervos, laboratórios e as equipes. Com um projeto de pesquisa da Fapesp, foi adquirido mobiliário especial para reservas técnicas, garantindo melhor acondicionamento e segurança das coleções.

Paralelamente, teve início o planejamento para a transferência dos acervos a partir de experiências nacionais e internacionais. Métodos de controle, localização e logística de saída dos itens foram desenvolvidos, testados e feitos para os 200 metros lineares de documentação textual (300 mil papéis), setenta mil imagens, setenta mil livros e periódicos e mais de trinta e cinco mil objetos. Essas ações se somaram a outras, de caráter público.

O nosso desafio seguinte: deixar claro que o edifício-monumento estava fechado, mas não a instituição! Era importante dar visibilidade para as ações do museu. Além de divulgar as atividades de pesquisa e ensino, foram realizadas parcerias para exposições na Pinacoteca do Estado, Sesc Ipiranga, Cidade Universitária e Palácio do Governo e oito mostras do acervo em painéis na Esplanada do Parque da Independência, em frente ao edifício-monumento.

Em 2017, firmamos convênio com o Google Cultural Institute para disponibilizar as nossas coleções e promover exposições virtuais. No mesmo ano, estabelecemos parceria com o NeuroMat, ainda com apoio da Fapesp, para a disponibilização do acervo em domínio público no Wiki GLAM Museu Paulista.¹⁶³ Foram realizadas, também, duas edições da programação cultural “Museu do Ipiranga em Festa”, que ocupa o Parque da Independência durante o feriado de 7 de setembro.

Em outra frente, o processo de restauração e modernização do edifício-monumento continuou em andamento. Um concurso realizado pela Fundação da Universidade de São Paulo (FUSP) foi o caminho para a seleção da melhor proposta (estudo preliminar) para o desenvolvimento de um projeto arquitetônico executivo que deverá ser finalizado em abril de 2019, o que tornará possível o início das obras até o final do próximo ano.

Além do restauro e adequação completa do edifício histórico às normativas atuais de infraestrutura, acessibilidade, segurança e sustentabilidade, o edifício renovado contará com ampliação de quase 4.000m². A nova área proporcionará a melhoria dos acessos e fluxos, acolhimento do público, além de facilidades anteriormente inexistentes no edifício: uma área de exposições temporárias de 1.000m², um auditório, salas especiais para o trabalho educativo e, ainda, um café e uma loja.

O novo museu é também nosso novo desafio.

Não é exagero dizer que vivemos um momento preocupante no âmbito da gestão da cultura, carente de políticas perenes e estruturantes e com verbas cada vez mais reduzidas. O caso do Museu Paulista não é exceção. O edifício-monumento do Ipiranga deverá estar pronto até 2022 para as celebrações do Bicentenário da Independência. O caminho trilhado até agora viabiliza esta meta, mas o Museu precisa do apoio da sociedade e das esferas públicas municipal, estadual e federal.

Há muito trabalho pela frente e temos que obter os recursos para o financiamento do projeto, estimado em mais de R\$100 milhões. O Museu já começou a receber patrocínios diretos e por meio da Lei Rouanet, mas é necessário intensificar os apoios públicos e privados e, para isso, estamos em processo de captação de recursos pensando não só nas obras de restauro e modernização mas também na sustentabilidade da instituição após 2022.

¹⁶³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:GLAM/Museu_Paulista. Acesso em: 20 jul. 2019.

E o horizonte nos apresenta outro grande desafio: que museu queremos para 2022?

Como garantir, de fato, a aproximação do público com o conhecimento histórico que vem sendo produzido a partir dos acervos coletados e documentados?

Como garantir, na política de aquisição de acervos, formas de documentar não só os objetos que irão dar forma a coleções, mas as motivações desse processo de transferência do privado para o espaço público?

Esses são temas em debate na instituição, e que deverão estar presentes na atualização de nosso Plano Museológico.

Para o bicentenário da Independência, em 2022, queremos reabrir o edifício-monumento inteiramente renovado e dedicado exclusivamente às exposições e aos espaços de visitação e contemplação não só da bela arquitetura palaciana mas também do parque em que se localiza. Queremos um museu para todos, plenamente acessível, moderno e atualizado tecnologicamente para promover a reflexão e o conhecimento histórico da diversa e múltipla sociedade brasileira em seus contrastes e particularidades. Nossos acervos, que não pararam de crescer, estarem sob a guarda da universidade nos garante abordagens inovadoras que darão continuidade à formação crítica e cidadã de novas gerações.

Queremos um museu que continue a figurar no coração de todo brasileiro e que nos represente internacionalmente. Como há 100 anos, para atingir essa meta, será necessário estabelecer parcerias, mobilizar esforços para a captação dos recursos e manter ativo o canal de comunicação com a sociedade.

REFERÊNCIAS

BREFE, Ana Claudia. História Nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista*, 2002-2003, v. 10-11, pp. 79-103.

MENESES, Ulpiano B. T. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico (fim). *Anais do Museu Paulista*, jun.-dez. 1995, v. 3, pp. 83-4.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Museu Paulista da USP: percursos e desafios. *Estudos Avançados*, v. 25, n. 73, 2011, pp. 229-40.

POULOT, Dominique. Another history of museums: from the discourse to museum-piece. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 21, n. 1, jan.-jun. 2013, pp. 27-47.

**Museus de Arte
no Brasil: entre o
coleccionismo público
e o privado**

4



Museu-espelho

Wagner Barja

“Em tempos de crise, é preciso estar com os artistas”.
Mário Pedrosa

Coordenador do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, em Brasília/DF. Artista plástico, mestre em Arte e Tecnologia da Imagem pelo IdA/VIS – UnB, notório saber em Plástica, Arte-Educação, História e Teoria da Arte pelo Conselho Superior de Educação/ME e doutorando em Ciência da Informação pela FCI/UnB.

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MUN) foi uma das últimas (2006) obras de Oscar Niemeyer em Brasília. Formado por uma enorme cúpula que faz uma composição com o retângulo da Biblioteca Nacional e a pirâmide do Teatro Nacional Claudio Santoro (emblemáticos equipamentos do Setor Cultural da cidade) o edifício contribui com a vocação de cartão postal de Brasília – capital planejada e verdadeiro museu a céu aberto, que lhe valeu o reconhecimento como Patrimônio Cultural da Humanidade.

Sua localização, planejada por Lúcio Costa no centro da Esplanada dos Ministérios, não tem repercussões apenas estéticas, mas também no que se refere ao perfil do público frequentador. Situado junto à rodoviária do Plano Piloto, que recebe diariamente 150 mil passageiros, o Museu Nacional tem uma visitação na média de 1.000 usuários/dia.

O MUN é um programa obrigatório para os turistas estrangeiros e brasileiros, tornando-se uma importante vitrine não apenas da cultura e das artes locais, mas também das nacionais e internacionais. No entanto, a instituição não é meramente um ponto turístico, já que a maioria de seus visitantes é formada pelos habitantes do próprio Distrito Federal — que a reconhecem como um marco cultural fundamental da cidade.

Todos esses fatores territoriais tornam o MUN eminentemente popular, o que contribui para a decisão, tomada desde sua abertura, de mantê-lo gratuito. É atualmente uma das mais importantes instituições

culturais do Centro-Oeste e do país. Um ponto de convergência para os mais de 3,7 milhões de habitantes da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (RIDE-DF), que engloba as regiões administrativas do Distrito Federal e mais de vinte municípios de Minas Gerais e de Goiás.

A instituição tem 2.294 obras em seu acervo (sendo 1.135 peças abrigadas da coleção do Museu de Arte de Brasília), acondicionadas e climatizadas em condições ideais. O sistema informacional do museu conta com câmeras de vigilância 24h, controle do sistema de climatização, sonorização nas salas de exibição e dimerização da luminotécnica. Desde sua criação, já organizou mais de 281 exposições, visitadas por 7.992.963 pessoas. Seus mais de 784 eventos (seminários, palestras, programas de debates, de música, de artes cênicas/performance, cinema, exposições extramuros etc.) envolveram um número expressivo, incalculável de pessoas.

O Museu Nacional dedica-se à apresentação, ao estudo e à discussão da cultura visual contemporânea. Nesse conceito compreende-se a ampla abrangência da arte atual e sua transversalidade com outros domínios do pensamento contemporâneo. Esse pressuposto se manifesta tanto na formação e na construção de seu acervo artístico, quanto na programação de exposições temporárias e em outras ações abarcadas por seu projeto e plano museológico. Dessa forma, a instituição torna-se um “museu espelho”, com reflexo dos indivíduos e dos grupos sociais — um real centro de cálculo da sociedade.

Temos por missão a pesquisa, a coleta, a salvaguarda (proteção, conservação, documentação), a comunicação e a exposição de bens culturais e artísticos. Promovemos ações educativas, culturais e científicas além de ter o compromisso com a edição de publicações impressas, em mídias digitais e o que mais couber, de referências da cultura visual contemporânea, a partir da identificação e musealização de objetos diversos. Que sejam representativos e significativos das múltiplas linguagens artísticas e com vistas à constituição de um patrimônio público digno de ser testemunho e de tornar-se documento de manifestações artísticas e de manifestações científicas, culturais, educacionais e econômicas, daquelas decorrentes. Todas fruto da ação do homem deste tempo e capazes de contribuir para o desenvolvimento social, econômico e cultural da nossa sociedade.

“Em tempos de crise, é preciso estar com os artistas”. Esta frase do crítico de arte Mário Pedrosa, a coleção homônima ao título da mostra, com 48 obras doadas ao MUN pelo artista catalão José Zaragoza e o tríptico de João Câmara — *Instrumentos de tortura*, grande prêmio do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, de 1967, impulsionaram quarenta artistas brasileiros e a equipe do Museu Nacional a realizar a exposição *Não Matarás* (2017), que ocupou 3.000m² com obras que contestaram a violência do Golpe de 1964. Esse gênero de mostra simboliza o perfil republicano do Museu, assim como sua luta pela

liberdade de expressão, tornando tangível o conceito de “museu espelho”, com a vocação crítica da arte contemporânea.

Entendemos a educação como parte basilar de nossas funções e por isso contamos com um ininterrupto programa educativo que consiste principalmente no treinamento dos mediadores da instituição. Eles fazem a intermediação com o público, formado, entre outros, por alunos de escolas de nível fundamental e médio das redes pública e privada do Distrito Federal, além de estudantes universitários. O MUN recebe constantemente estagiários de diversos cursos que têm relação com seu campo de atuação.

É frequentemente recebermos turmas das faculdades de Arquitetura e Urbanismo que se interessem em pesquisar a arquitetura de museus, entre elas da Universidade de Brasília e o Centro Universitário do CEUB. Seus servidores participam de cursos de qualificação e visitas orientadas por curadores, pesquisadores e artistas e são incentivados a buscar informação e formação que possam agregar recursos à sua atuação institucional, como nos casos daqueles funcionários que se graduaram em Museologia, Conservação Preventiva e Restauração após seu ingresso no quadro funcional do equipamento.

Constantemente acolhemos pesquisadores e fornecemos todo o apoio possível. Promovemos várias oficinas e cursos de média duração nas áreas de Audiovisual, História da Arte, Museologia, para citar apenas algumas. E é importante apontar o esforço perene para o enriquecimento de nossa biblioteca especializada, a qual ainda está em desenvolvimento, mas que já dispõe de mais de dois mil títulos, todos decorrentes de doações, de acordos de cooperação técnica e publicações próprias.

A atividade do museu abarca a arte e suas transversalidades com a ciência, a cultura, a educação e a economia criativa. No que se refere à arte, a instituição volta-se para a constituição de um acervo focado em arte brasileira, num recorte que vai das primeiras manifestações modernas até a produção contemporânea. Sua coleção cobre a arte nacional desde as últimas manifestações da arte acadêmica — com itens, por exemplo, de Oscar Pereira da Silva e de Benedito Calixto —, passando por diversas fases e períodos modernistas — representados por Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Anita Malfatti, Alberto da Veiga Guignard, Djanira e outros —, até a arte contemporânea mais recente — com Lygia Pape, Amílcar de Castro, Iberê Camargo, Abraham Palatnik, Regina Silveira, Carmela Gross, Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Tunga, Beatriz Milhazes, Leonilson, Elder Rocha Filho, Ralph Gehre, Bené Fonteles e muitos outros.

Nesse esforço permanente de enriquecimento do acervo, o museu empenha-se apesar da falta de recursos, em obter aquisições por meio de prêmios, do estímulo a doações e ao ingresso não oneroso de obras de arte no acervo. Um dos exemplos desse tipo de iniciativa foi o esforço realizado pelo MUN para incorporar a coleção Oceanos Gêmeos ao seu patrimônio artístico. Esse excepcional conjunto de obras do

primeiro período modernista foi apreendido pela Polícia Federal em uma operação homônima, que visava o tráfico colombiano. As 198 obras desse confisco foram integradas ao acervo graças a gestões insistentes da direção do MUN junto à Justiça. O recebimento de doações, espontâneas ou objeto de cláusulas de premiações realizadas, pauta-se pela conformidade com a linha curatorial do museu e pelo alto nível de exigência em relação à qualidade das obras e à relevância dos artistas. A forma de ingresso das obras fornece um primeiro parâmetro de classificação, mas estas são constantemente reclassificadas segundo critérios estabelecidos pelo museu, de maneira a sistematizar seu potencial curatorial e oferecer aos pesquisadores matrizes organizadas do acervo. Desse modo, já foram empreendidos esforços para separar o acervo por linguagens e categorias, por filiação histórica, afinidade temática e suportes físicos. Esses agrupamentos servem de base e subsídio para grandes exposições próprias, como, *EntreSéculos* (2009), que abrangeu a arte brasileira do período colonial à idade contemporânea, com contribuição de diversas coleções de Brasília, e outras mostras, tais como, *EntreCopas* (2014), *Acervos em Movimento III* (2015), *Não Matarás* (2017) e *Possíveis Geometrias II* (2018). A difusão das artes e da cultura também é realizada por meio de exposições temporárias, como as voltadas para a extensa exibição da obra de Hélio Oiticica e de Glauber Rocha, Lúcio Costa, Armando Reverón, Marianne Pretti, Oswaldo Guayasamín, Obregón, Rubem Valentim, Juan Miró, Athos Bulcão, Maciej Babinski, da mostra *Tesouros do Japão – o Império dos Samurais* (Coleção do Museu Fuji de Tóquio), coleção FEMSA México (com Frida Kahlo, Diego Rivera, Siqueiros, Wilfredo Lan, Soto), Lucio Fontana, Joseph Beuys, Jay Milder, *Contraponto* (Coleção Sérgio Carvalho) e outras. Essas mostras e aquelas realizadas com acervo próprio resultam muitas vezes em grandes publicações, algumas delas premiadas internacionalmente, como foi caso do catálogo da exposição *Reverendo Reverón — O Relâmpago Capturado*, de 2013.

Na interseção entre a atuação do museu e o campo da ciência, cabe apontar diversas iniciativas pertinentes que a instituição reconhece como fundamentais para o êxito de sua missão. O Museu Nacional acolhe inúmeros eventos, palestras e ações focadas na convergência da arte, das ciências e da tecnologia, como o TEDx Brasília (2016) ou o XVII Simpósio de pesquisa e intercâmbio científico da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia (ANPEPP), em 2018. Vale citar também os projetos que tratam especificamente do cruzamento entre arte e ciência, como o workshop de arte cibernética (2016) e várias edições do Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (promovido pela Universidade de Brasília), bem como a parceria internacional mantida em várias edições com a École Le Fresnoy de Lille/FR, com foco nas artes cibernéticas e computacionais. Além disso, o acervo do MUN conta com diversas obras que celebram esse diálogo, como aquelas de Cirilo Quartim, Karina Dias, Milton Marques, Miguel Ferreira, João Angelini, entre

outros. A busca pela integração desses dois domínios da pesquisa e do conhecimento humano terá um de seus pontos altos em outubro de 2018, quando o Museu sediará uma grande exposição e um seminário em celebração da Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, a serem realizados com financiamento do Fundo de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF). O Museu Nacional, também voltado para a pesquisa em museologia, realiza seminários que envolvem instituições locais, nacionais e internacionais. Podem ser destacados o Seminário Internacional sobre Gestão Museológica, de 2013, com a presença de representantes da direção dos Museus da França, da Escola do Louvre, do Centro de Pesquisa e de Restauração dos Museus da França, da direção do Patrimônio da Cidade de Madri, da Escola Superior de Conservação e Restauração de Bens Culturais de Madri, do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, do Museu do Prado, do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), do Museu Calouste Gulbenkian, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, da Escola de Museologia da Unirio, do Laboratório de Ciência da Conservação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Lacicor/EBA/UFMG), do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (COPPE/UFRJ), do Museu da Câmara dos Deputados e do Ministério da Educação (MEC). O MUN organiza em parceria com a Universidade de Brasília e a Universidade Complutense de Madri, do Seminário Internacional de Museologia e Biblioteconomia, que leva docentes brasileiros para realizar visitas técnicas aos laboratórios do Museu Thyssen-Bornemisza, do Museu do Prado e da Escola de Restauro de Madri.

Em seu Programa da Diversidade Cultural, a bandeira da inclusão social e do direito à cultura é hasteada permanentemente pelo MUN, em favor de grupos historicamente excluídos ou marginalizados, tanto por meio de suas exposições quanto por eventos e seminários que promove e acolhe. O museu incorpora inclusive representantes desses grupos em seu quadro funcional, entre eles pessoas com síndrome de Down e egressos do sistema carcerário. No que se refere à população de rua do Distrito Federal, o MUN encampa diversos movimentos em prol desse segmento da sociedade. A instituição busca também promover e incentivar a arte urbana e a cultura hip hop, com a frequente inclusão de grafiteiros em suas mostras e o apoio a diversas iniciativas desse grupo. A conscientização sobre a preservação do meio ambiente também é prevista em seu programa, com práticas e eventos como o Green Move. Em relação a pessoas com mobilidade reduzida e outras deficiências, deve-se apontar que o projeto arquitetônico do equipamento fornece o máximo de acessibilidade possível, contando com elevadores, banheiros adaptados, pisos táteis etc. O Museu Nacional tem o programa Extramuros, voltado para o fomento e difusão da arte e da cultura. Recentemente, o MUN, com sua equipe técnica, possibilitou a criação do Memorial de Olhos d'Água, na vila rural de mesmo nome, que conta com expressiva cultura popular. Com 1.300 habitantes, é situada no município de

Alexânia (GO), no entorno do Distrito Federal. Nessa ação, o projeto do museu vislumbrou a preservação do extenso patrimônio histórico daquela comunidade, com vistas à reunião de objetos e elementos da cultura imaterial. Os profissionais do MUN também reformularam o prêmio de arte contemporânea do Museu Histórico e Artístico de Planaltina (DF), além de qualificar seu espaço expositivo para atender com mais eficiência e eficácia sua missão, permitindo o diálogo entre a arte tradicional e a contemporânea. O Museu contribui ativamente para a movimentação da economia criativa do setor cultural. Além de empregar um corpo especializado de funcionários e toda uma gama de serviços técnicos de apoio, sua atuação é um importante promotor e polo de fomento da cadeia produtiva da cultura, gerando empregos diretos e indiretos, principalmente em razão da organização de eventos e exposições. Efetivamente, essas ações mobilizam um sem número de profissionais, incluindo curadores, produtores, museólogos, montadores, técnicos de luz e som, cerimonialistas, seguranças entre outros, assim como empresas de bufê, de transporte, agências de comunicação, gráficas e editoras etc. Para sustentar concretamente o projeto de economia criativa e fazer jus à missão de promovê-la, o projeto Ondeanda, em sua terceira edição, busca ampliar o relacionamento de mais de vinte espaços culturais do Distrito Federal e seu entorno com o terceiro setor, embaixadas, colecionadores e promotores de feiras no Brasil e no exterior. Ao promover seminários e rodadas de negócios entre os envolvidos nesse projeto, que apresenta em exposição a produção artística local, a iniciativa movimenta o meio cultural e sua economia. O Museu Nacional da República é um dos desdobramentos mais recentes do sonho utópico relativo à criação de Brasília. Formando a paisagem urbana de uma das cidades mais peculiares do mundo, o museu foi abraçado pela comunidade local, que reconhece sua importância, visitando-o intensamente. Com o intuito de provocar a reflexão e o pensamento crítico por meio da cultura visual contemporânea, o museu vem constituindo, desde sua fundação, um acervo de referência em arte brasileira, que cobre desde o começo do século XX até o presente. Essa coleção é acessível por meio de exposições temáticas, empréstimos e publicações e é estudada tanto por seu corpo de especialistas como por pesquisadores externos. Seu programa educativo compreende não apenas a atuação de mediadores como também a formação por meio de estágios e visitas técnicas. Para além da arte, o museu promove a ciência e o debate sobre o meio ambiente e a inclusão social, visando ampliar seu impacto positivo. Mesmo contando com recursos limitados, é um importante fomentador da economia criativa no Distrito Federal, seja por meio de sua atuação direta, seja indiretamente. O Museu busca, dessa maneira, corresponder aos ideais republicanos de democracia e de desenvolvimento, provocando, ao mesmo tempo, a análise crítica do mundo.

**Museus de
Arqueologia no Brasil:
uma estratigrafia
de abandonos e de
desafios**

5

A vertical decorative bar on the right side of the page, featuring a light gray background with several overlapping, semi-transparent circles in various shades of gray, creating a layered, abstract pattern.

Museus de Arqueologia no Brasil: uma estratigrafia de abandonos e de desafios

Maria Cristina Oliveira Bruno

Professora titular em Museologia
Museus de Arqueologia e Etnologia
Universidade de São Paulo.

"Só que o presente é, ao contrário, uma escolha de futuros possíveis a se realizar num ponto de nossa trajetória"

Milton Santos, 2000¹⁶⁴

APRESENTAÇÃO

O tema proposto pela organização do seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*, voltado para a reflexão sobre a arqueologia musealizada, é permeado por desafios que nos estimulam a pensar novas estratégias e analisar realizações inovadoras que se espalham por todo o país, com a intenção de aproximar a sociedade brasileira dos bens arqueológicos e, neste sentido, entrelaçar as gerações contemporâneas com o nosso passado. Ao elaborarmos esta apresentação buscamos inspiração em Milton Santos, que nos alerta sobre a importância das opções do presente em relação aos futuros possíveis. Ao mesmo tempo, esse enfoque temático nos preocupa, pois ele tem sido reiterado nos eventos há algumas décadas, sinalizando que os problemas ainda são muitos, alguns quase incontornáveis e, cada vez

164 SANTOS, Milton. *Território e sociedade*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

mais, no Brasil, estes problemas têm reunido diferentes especialistas, multiplicando as perspectivas para as soluções, mas muitas vezes, tornando difusas as rotas de futuro.

É preciso lembrar que no evento sobre as questões que envolvem os museus de arqueologia, realizado em 1989, pelo Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo (IPH/USP),¹⁶⁵ reunimos profissionais de diversas regiões do Brasil e de outros países para discutirmos os processos comunicacionais destes museus e seus respectivos desdobramentos educacionais e preservacionistas e quais seriam os melhores caminhos interdisciplinares neste contexto. Repetimos, em 1993, já no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP,¹⁶⁶ a mesma proposta, só que incluindo a etnologia nesta discussão, ampliando e diversificando os desafios.¹⁶⁷ Ao longo dessas décadas participamos, em diversas partes do Brasil, de discussões regionais e setorializadas, realizadas em função da criação de novos museus, da revitalização de antigas instituições, como também, acompanhamos de muito perto as discussões internacionais referentes aos problemas que envolvem o estabelecimento de vínculos entre a herança cultural gerada pelas pesquisas arqueológicas e a dinâmica e necessidades das sociedades contemporâneas.

Assistimos com muito entusiasmo, no início dos anos 2000, a introdução desses temas no âmbito dos eventos da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB),¹⁶⁸ presenciando o momento ou os momentos em que a comunidade dos profissionais de arqueologia do Brasil começou a inserir em seus discursos e em suas pesquisas as preocupações preservacionistas. Participamos das primeiras iniciativas para a abordagem das questões da arqueologia musealizada no âmbito da implantação da Política Nacional de Museus, deflagrada pelo Departamento de Museus do Ministério da Cultura (Demu/MinC)¹⁶⁹ que, em seu primeiro Fórum Nacional de Museus, realizado em Salvador, em 2004, já abordou esta temática por intermédio de um minicurso sobre Acervos Arqueológicos.

Essas iniciativas, que têm permitido diálogos e reverberações com profissionais e instituições de todo o país, estão na base da organização da Rede de Museus e Acervos de Arqueologia e Etnologia (Remaae) no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura (Ibram/MinC) e com o Grupo de Trabalho/Acervos Arqueológicos, inserido na pauta da própria SAB. Da mesma forma, acompanhamos os avanços normativos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), por intermédio do Centro

165 Refiro-me ao evento "Museus de arqueologia: problemas e perspectivas", realizado na cidade universitária, São Paulo.

166 Em agosto de 1989 a Universidade de São Paulo promoveu a fusão dos Museus de Arqueologia e Etnologia, do Instituto de Pré-História, dos Setores de Arqueologia e Etnologia e do Acervo Plínio Ayrosa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, instituindo o novo Museu de Arqueologia e Etnologia.

167 Refiro-me ao evento "Programa de Estudos Museológicos", organizado em dois vetores realizados na cidade universitária, em São Paulo: Ciclo de Conferências sobre Nova Museologia e Simpósio Internacional – O Processo de Comunicação nos Museus de Arqueologia e Etnologia; e um terceiro vetor, ocorrido em Piraju (SP) – Projeto Paranapanema: Arqueologia Regional e Museologia.

168 Refiro-me, em especial, ao seminário "Acervos Arqueológicos: gerenciamento institucional", inserido no XIII Congresso da SAB: Arqueologia, Patrimônio e Turismo, realizado em 2005, em Campo Grande (MS); ao simpósio "Musealização da Arqueologia: desafios contemporâneos – Parte 2", ocorrido no XV Congresso da SAB, realizado em 2009, em Belém (PA).

169 Hoje, Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Nacional de Arqueologia (CNA) e a miniexpansão dos trabalhos acadêmicos, nos diversos programas de pós-graduação do país, que discutem os dilemas dessa problemática e buscam caminhos inovadores para novas abordagens que viabilizem a democratização da divulgação dos resultados das pesquisas arqueológicas e a proteção dos bens patrimoniais. Sempre lembramos, também, das ações pioneiras de Paulo Duarte,¹⁷⁰ ainda na década de 1960, no sentido de aproximar as pesquisas arqueológicas da educação e da divulgação museológica¹⁷¹ e, ao mesmo tempo, estabelecer estratégias para a proposição da legislação específica para a proteção do patrimônio arqueológico e para organização de instituições de pesquisa e ensino neste campo.

Todo esse tempo de experiências pode nos levar à falsa constatação que já discutimos tudo que seria necessário para o refinamento dos museus de arqueologia no Brasil, mas ainda estamos muito longe disso, se consideramos, sobretudo, o abalo considerável que estas instituições e a própria pesquisa arqueológica sofreram nas últimas décadas, decorrentes das ações de licenciamento ambiental no país, que trouxeram outra lógica para a pesquisa, exigiram experimentações metodológicas inéditas e evidenciaram, em curto espaço de tempo, um volume sem precedentes de vestígios arqueológicos que têm sido alvo de uma flagrante diáspora por todo o país no que se refere à salvaguarda dos bens arqueológicos.

Uma rápida verificação sobre a nossa realidade institucional, sobre as políticas museológicas brasileiras dos últimos tempos e, especialmente, sobre os problemas preservacionistas gerados a partir do nosso modelo de desenvolvimento econômico, nos desperta e nos coloca no meio de um furacão de desafios, obrigando-nos a alargar o nosso cenário de reflexão – para além dos limites museológicos. E nos leva à percepção de que atuar em relação ao passado, contribuindo para a construção da herança cultural da sociedade brasileira é, sobretudo, procurar compreender os dilemas contemporâneos.

É nesse sentido a inspiração da frase do geógrafo Milton Santos, que sempre retomo para as minhas análises como professora de Museologia, como museóloga dedicada, especialmente, à arqueologia e etnologia, e como orientadora de trabalhos acadêmicos.

“... Só que o presente é, ao contrário, uma escolha de futuros possíveis a se realizar num ponto de nossa trajetória” (2000).¹⁷²

Essas palavras, serviram de inspiração para esta apresentação e, ao mesmo tempo, evidenciam a pertinência da inserção deste tema neste evento, pois reiteram que o contexto presente que envolve pesquisa arqueológica & geração da herança cultural no Brasil, na perspectiva museológica, exige muitas discussões

170 Mencionar Paulo Duarte corresponde também a indicar a importância dos pioneiros nesse contexto, como Loureiro Fernandes do Paraná, Oswaldo Rodrigues Cabral de Santa Catarina, entre outros, que congregaram esforços para a promulgação da Lei no 3.924, referente à proteção de sítios arqueológicos.

171 Para além dos esforços para proteção de sítios arqueológicos, Paulo Duarte criou o Instituto de Pré-História na Universidade de São Paulo e realizou distintas ações para a divulgação das pesquisas arqueológicas.

172 SANTOS, (op. cit.).

e avaliações sobre as estratégias que estamos privilegiando e as ações que têm sido realizadas no país, no âmbito das políticas públicas.

Essas ações dependem da articulação entre campos disciplinares na academia, entre diferentes especialidades profissionais no âmbito das instituições preservacionista e da participação de distintos poderes públicos, além da participação das empresas envolvidas em projetos de licenciamentos ambientais e das organizações não governamentais e outras formas de articulação da sociedade civil.

Dependem, também, das reações das comunidades envolvidas nos locais das pesquisas contemporâneas, das condições institucionais no que se refere à guarda dos acervos, da audiência dos museus, das respostas que são dadas aos estímulos da comunicação museológica e, sobretudo, da percepção sobre as reações dos grupos sociais em relação às ações educativas que são propostas em nome da preservação patrimonial dos vestígios arqueológicos referentes às sociedades que nos precederam.

A partir dessas inspirações, este texto está organizado em três segmentos: argumentos, constatações e desafios.

ARGUMENTOS: AS CAMADAS DA ESTRATIGRAFIA DO ABANDONO

Os primeiros argumentos que indicamos estão vinculados à identificação de uma “estratigrafia do abandono”, construída ao longo da historicidade da cultura brasileira que, por sua vez, é responsável pela percepção de que os bens arqueológicos fazem parte do universo das “memórias exiladas”. Essa estratigrafia, por sua vez, tem sido construída por três camadas facilmente identificadas, que evidenciam distintas potencialidades de olhares sobre os vestígios arqueológicos: *olhares estrangeiros* – século XIX e século XX (décadas de 1930 e 1940); *deslocamento dos olhares* – século XX (décadas de 1950 a 1990) e *emergência e urgência dos olhares* – século XXI.

Em um primeiro momento do processo de colonização é possível verificar a projeção dos “olhares estrangeiros” liderando as expedições científicas, dirigindo as primeiras instituições de pesquisa do país e ordenando os acervos recolhidos. A partir desse momento, surgem as interpretações sobre o Brasil, a concentração de acervos nos grandes centros e as especializações científicas.

Apesar de alguns levantamentos arqueológicos, especialmente propiciados pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, a ênfase recaiu sobre os indígenas contemporâneos, legando às sociedades do passado um papel de coadjuvante nas pesquisas e nos acervos institucionais. Ainda nesse momento, mas já no período republicano, tem início a proliferação de instituições museológicas e as ações para o estabelecimento de legislação preservacionista e um olhar agudo voltado para a proteção do passado no âmbito das políticas

de Estado. Entretanto, essa perspectiva privilegia o passado colonial em seus esforços preservacionistas e os acervos arqueológicos não assumem protagonismo.

Em um segundo momento dessa historicidade de abandono é possível enquadrar dois movimentos importantes. Por um lado, a expansão da pesquisa arqueológica em todas as regiões do país, ainda no âmbito de missões francesas ou programas norte-americanos. Contavam com a participação de estudantes e profissionais brasileiros que, paulatinamente, assumiram a liderança dos projetos de pesquisa, possibilitando o crescimento dos acervos, mas enquadrados muitas vezes em instituições não museológicas, marcando a criação de institutos especializados, departamentos e laboratórios acadêmicos.

Por outro lado, a proliferação de museus nas diversas esferas públicas e privadas, nas distintas regiões do país, não contemplou os acervos arqueológicos e nem a produção de exposições com temáticas sobre o passado pré-colonial. Entretanto, a promulgação da Lei nº 3924 que protege os sítios arqueológicos trouxe outro alento, mas ao mesmo tempo pavimentou os caminhos no âmbito do Iphan de um tratamento diferenciado para os bens arqueológicos. Embora as últimas décadas do século passado tenham representado um período de fortalecimento acadêmico no que tange às pesquisas arqueológicas no país, a repercussão museológica ficou à margem, considerando um “deslocamento dos olhares” em relação aos movimentos do campo museal.

O início do século XXI, coincidindo com a aplicação da legislação ambiental que exige os licenciamentos de impacto e o crescimento de obras de diferentes portes em todo o território nacional, desvela uma nova perspectiva presa à “emergência e urgência de olhares” capazes de constatar o crescimento exponencial dos acervos e uma esmagadora diáspora destes vestígios arqueológicos, que raramente foram ou estão sendo preservados em instituições museológicas.

Esse momento acentuou a necessidade de mobilizações dos profissionais da área, impulsionou o Iphan a dar uma atenção específica, criando o Centro Nacional de Arqueologia e, sobretudo, alavancou a produção acadêmica voltada para o estudo desta problemática.

Esse breve histórico, permeado apenas por pontos que sinalizam para alguns caminhos que permitam a compreensão do cenário contemporâneo, mostram que essa historicidade legou aos vestígios arqueológicos a conotação de memórias exiladas em relação à cultura brasileira, ainda hoje de difícil tratamento nos contextos das políticas museológicas. Essas abordagens já têm sido tratadas nas últimas décadas por diferentes autores em trabalhos acadêmicos, publicações e comunicações em eventos científicos.¹⁷³

173 Um panorama dessas análises pode ser verificado na *Revista de Arqueologia da SAB – Sociedade de Arqueologia Brasileira*, v. 26, n. 2, 2013/v. 27, n. 1, 2014, que conta com o dossiê “Musealização da arqueologia e produção acadêmica: novos problemas, novos desafios”.

CONSTATAÇÕES: AS PERCEPÇÕES DO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

Compreender o contexto museológico contemporâneo dos museus de arqueologia no Brasil, a partir da verificação dos pontos apresentados anteriormente, exige uma reflexão em três frentes, conforme apresentados a seguir:

1ª - A arqueologia enraizada em distintas tipologias de museus, ou os museus de arqueologia artísticos e/ou tecnológicos:

- estudos e preservação para a valorização das “culturas clássicas”, como as instituições que guardam obras do período da antiguidade europeia, do norte da África e do Oriente;
- estudos e preservação para explicação sobre a “barbárie” das sociedades indígenas de distintos continentes;
- estudos e preservação da materialidade das culturas.

2ª - Os museus de arqueologia entre nós, encontro e confronto de heranças coloniais:

- cenários e contextos políticos, acadêmicos e preservacionistas que evidenciam dilemas para se afirmarem no âmbito de políticas públicas para a ciência, cultura e educação;
- múltiplas compreensões sobre a necessária função da pesquisa nos museus em ambientes não acadêmicos, especialmente àquelas instituições sob a tutela dos estados e municípios;
- distanciamento entre pesquisa, museus e órgãos preservacionistas, gerando incontornáveis problemas de gestão e governança de ações museológicas.

3ª - Museus & arqueologia & sociedades – aproximações e distanciamentos:

- premência de articulações mais sistemáticas entre museus e as distintas camadas da sociedade;
- dificuldades para o gerenciamento da difusão científica, considerando os distintos modelos explicativos sobre as sociedades pré-coloniais e as inúmeras metodologias para ações colaborativas com as comunidades envolvidas;
- limites e reciprocidades entre o que se identifica e se pratica sob a égide dos conceitos de arqueologia pública, educação patrimonial e museologia social.

Essas constatações permitem apontar que é necessária a distinção entre a herança institucional da arqueologia musealizada, que traz os elementos apresentados anteriormente, inseridos em uma estratigrafia do abandono e, ao mesmo tempo, a compreensão sobre a importância da busca de novos rumos com vistas

à musealização da arqueologia, na expectativa de diminuir as distâncias entre os indicadores da memória valorizados entre nós e as memórias exiladas. Nesse contexto, cabe a indicação de três pontos a serem considerados quando tratamos dessa problemática:

- A compreensão sobre a musealização da arqueologia como um campo transdisciplinar de análises e ações vocacionado, especialmente, para a difusão do conhecimento, tratamento de problemas preservacionistas e educação da memória;
- O papel da universidade no enfrentamento dos desafios museológicos referentes às políticas públicas patrimoniais e educacionais e na formação de novos profissionais;
- A singularidade desses desafios no contexto brasileiro contemporâneo e as perspectivas de futuro.

São variáveis entrelaçadas e interdependentes, mas foram selecionadas para a abordagem do tema proposto com o objetivo de consolidar a elaboração de argumentos que permitam a indicação de rotas a serem percorridas por aqueles que têm a responsabilidade pelas ações de formação profissional, pelas pesquisas sobre o nosso passado, pela condução de instituições museológicas brasileiras e pelas estratégias de preservação patrimonial.

O conceito de musealização, nas palavras de Shanks e Tilley (1987)¹⁷⁴ – conhecidos dos arqueólogos – corresponde aos processos orientados “*para a elaboração de um sistema estético para criar significados*”. Já para a museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri – conhecida dos museólogos – esse conceito nos reporta a processos de documentalidade orientados para a informação das ações das sociedades a partir de estratégias museológicas, especialmente, de salvaguarda e comunicação dos acervos e das referências culturais. Segundo a autora

*“quando musealizamos objetos e artefatos (aqui incluídos os caminhos, as casas, as cidades, entre outros, e a paisagem com a qual o homem se relaciona) com as preocupações de documentalidade e de fidelidade, procuramos passar informações à comunidade, ora, a informação pressupõe, conhecimentos (emoção/razão), registro (sensação/imagem/ideia) e memória (sistematização de ideias e imagens e estabelecimento de ligações). É a partir dessa memória musealizada e recuperada que se encontra o registro e daí o conhecimento suscetível de informar a ação”.*¹⁷⁵

Aproximando esses dois olhares podemos propor que a compreensão sobre o conceito de musealização nos leva a considerar: a perspectiva processual e sistemática; a projeção de fatores (contexto sócio histórico) e a aplicação de procedimentos (domínios técnicos) e a vocação preservacionista.

174 SHANKS, M. e TILLEY, C. *Re-constructing archaeology*. Londres; Nova York: Routledge, 1987.

175 Essa citação corresponde ao texto “Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação”, publicado na obra GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *Textos e contextos de uma trajetória profissional* (coord. editorial – Maria Cristina Oliveira Bruno). Cidade: Editora, 2010, p. 205.

Em outro ângulo de análise, quando buscamos subsídios específicos nas áreas de conhecimento arqueologia e museologia, identificamos que:

- a arqueologia permite à museologia perceber (e dar a perceber) que um fragmento, vestígio, ou indicador da memória pode informar sobre a condição humana, sobre a vida em sociedade e suas relações com os seus territórios ao longo de um tempo alargado e de um espaço expandido;
- a museologia, por sua vez, permite à arqueologia preservar e divulgar essas informações e participar de forma integrada das ações vinculadas à educação da memória e às políticas públicas patrimoniais.

Essa reciprocidade, portanto, representa algum ganho para as duas áreas.

Identificamos, ainda, zonas de confluência de interesses comuns, como por exemplo: o apreço ao estudo e valorização da cultura material; a consolidação do conceito de curadoria e das práticas inerentes ao processo curatorial; o interesse na compreensão dos gestos, das técnicas, das relações sociais pretéritas e suas respectivas relações com o ambiente circundante e o envolvimento com as comunidades circundantes ao universo da pesquisa.

Mas sabemos que, ainda hoje, as reciprocidades entre a arqueologia e a museologia são frágeis e existem muitos pontos de desencontro, tais como: a formação profissional e produção de conhecimento desarticuladas; a incapacidade de trabalho interdisciplinar e multiprofissional e os preconceitos e desconhecimentos sobre os avanços das respectivas áreas.

Entre perdas e ganhos, apostamos que a perspectiva da musealização da arqueologia ainda é pertinente e produtiva para as questões relativas à socialização do conhecimento arqueológico. Às responsabilidades preservacionistas e às exigências educacionais sobre o nosso passado, pois, sob esse enfoque, são valorizadas a identificação, socialização e preservação dos indicadores das paisagens culturais, depositando um grande interesse pela memória dos territórios e pela constituição de conjuntos patrimoniais.

Entendemos que é possível explicitar que esse campo de reflexão e ação – a musealização da arqueologia – tem como princípios: o refinamento entre objetos interpretados e olhares interpretantes; a elaboração de sentidos patrimoniais a partir das pesquisas e dos respectivos acervos para a percepção pública e construção de significados e a consciência que há a exigência de uma ação interdisciplinar, realizada com o outro e para o outro.

Trata-se de uma trajetória museológica com expressivas cumplicidades com a produção de conhecimento e uma tardia consolidação da perspectiva comunicacional e suas ramificações expográficas e

educativas e, ainda mais tardiamente, esta trajetória passou a contar com a emergência das preocupações preservacionistas.

Nas últimas décadas, o patrimônio arqueológico tem sido musealizado a partir de outros modelos institucionais e tem estabelecido novas reciprocidades com a sociedade envolvente. Os vestígios do passado, desvelados pela arqueologia, têm constituído indicadores da memória nos museus de cidade, museus de território, museus de sociedade, ecomuseus, e outros, compondo outros recortes patrimoniais, abandonando a perspectiva especializada e colaborando com a construção da herança patrimonial a partir de inéditas composições de campos científicos e profissionais.

A partir dessas perspectivas, as instituições brasileiras têm assumido um novo perfil no que se refere à musealização da arqueologia, enfrentando desafios característicos dos nossos problemas socioeconômicos e culturais. Esse contexto tem delineado os caminhos da construção da herança patrimonial e definido a compreensão que a sociedade pode ter do seu passado, ou pelo menos do passado deste território, ou seja, as ações de musealização têm assumido um contorno muito específico entre nós. Essa complexidade que identificamos no presente no cenário brasileiro exige que os esforços acadêmicos se voltem para a sua análise e proposição de novas estratégias de ação, apesar de certa asfixia que tem nos deixado sem fôlego para o enfrentamento dos dilemas da arqueologia em nosso país.

DESAFIOS: O ENFRENTAMENTO DOS DILEMAS

A partir dos argumentos propostos, inseridos na perspectiva da estratigrafia do abandono, e das constatações do cenário contemporâneo, direcionadas para a potencialidade da aplicação dos princípios e das práticas da musealização da arqueologia, é possível identificar alguns desafios para os museus de arqueologia no Brasil:

- incrementar a capacidade de pesquisa para o desvelamento e a decodificação da realidade arqueológica, a partir de levantamentos de projetos de pesquisa, acervos e coleções e a avaliação sobre os procedimentos de salvaguarda e comunicação já implementados (ou ausentes). Ou seja, avaliar se os projetos de pesquisa e as ações museológicas que correspondem à potencialidade patrimonial do território selecionado;
- possibilitar a proposição de estratégias (cadeia operatória museológica) para o gerenciamento e administração da memória, do ponto de vista museológico, com desdobramentos em relação à realidade arqueológica evidenciada;

- equacionar os problemas decorrentes das diásporas dos acervos e qualificar do ponto de vista técnico-conceitual os processos curatoriais das instituições que são responsáveis pela salvaguarda de acervos;
- multiplicar as experiências das ações colaborativas e compartilhadas, contando com a participação das comunidades envolvidas em todas as etapas das ações arqueológicas;
- incentivar as reciprocidades das ações de governança entre o Iphan/CNA e o Ibram, com o propósito de inserir sistematicamente as questões e problemas da arqueologia nos contextos da Política Nacional de Museus;
- ampliar as ações e as respectivas reverberações das ações em rede das instituições, dos profissionais e dos estudantes, valorizando a necessária militância.

Voltando à inspiração inicial a partir das palavras de Milton Santos, entendemos que a preocupação do presente deve estar voltada para a diminuição dos impactos da estratigrafia do abandono e das memórias exiladas, para que os futuros possíveis possam contar com maiores reciprocidades entre a arqueologia musealizada e a musealização da arqueologia. Para tanto, a militância profissional e acadêmica ainda é indispensável.

REFERÊNCIAS

GUARNIERI, Waldisa Rússio C. Formação profissional. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri – textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, v. 1, 2010, p. 205.

Revista de Arqueologia da SAB – Sociedade de Arqueologia Brasileira, v. 26, n. 2, 2013/ v. 27, n. 1, 2014.

SANTOS, Milton. *Território e sociedade*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

SHANKS, M. e TILLEY, C. *Re-constructing archaeology*. Londres; Nova York: Routledge, 1987.

Museus e Antropofagia do Patrimônio Arqueológico: (des) caminhos da prática brasileira

*Camila Azevedo de Moraes
Wichers*

Professora adjunta do Bacharelado em Museologia e subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS/UFG). Bacharel e licenciada em História (USP, 2003 e 2004), mestre e doutora em Arqueologia (USP, 2007 e 2012), doutora em Museologia (ULHT, 2011).

PREÂMBULO

Esse texto está sendo finalizado em um momento extremamente triste para o campo dos museus e do patrimônio cultural brasileiro. Na noite do dia dois de setembro de 2018, o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, ardeu em chamas e com ele perdemos um acervo inestimável. Difícil finalizar esse texto, que tem como objetivo integrar as reflexões que apresentei na Mesa Redonda “Museus de Arqueologia no Brasil – uma estratigrafia de abandonos e de desafios”, uma mesa destinada a pensar as especificidades da relação entre museus e patrimônio arqueológico.

A mesa, realizada no dia 1º de agosto de 2018, foi iniciada por Cristina Bruno, que trouxe uma refinada reflexão sobre a história da cultura brasileira e a estratigrafia do abandono do patrimônio arqueológico, as

memórias exiladas e a desvalorização dos indicadores de memória, apontando a importância da formação profissional e a necessária articulação entre o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para a gestão e musealização desses acervos. Essa mesa foi, ainda, dividida com a colega Fernanda Tochetto, que trouxe sua experiência na gestão e musealização de acervos arqueológicos advindos de pesquisas em arqueologia urbana, inseridos em um museu de cidade – o Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.

Neste texto buscarei sintetizar as ideias que apresentei na mesa, com o título de um dos trabalhos acadêmicos que produzi no campo da musealização da arqueologia: “Museus e Antropofagia do Patrimônio Arqueológico: (des)caminhos da prática brasileira”.¹⁷⁶ Ao retomar o título da referida tese como título da fala e do presente texto, busco, em um primeiro momento, fazer um panorama da relação entre museus e arqueologia no país, atualizando reflexões presentes na tese. Em um segundo momento, trago experiências diversificadas no trato com o patrimônio arqueológico, não como modelos prontos, mas como percursos que são bons para pensar.

Não esperava finalizar esse texto em um momento tão desolador para os museus que abrigam o patrimônio arqueológico brasileiro, que acompanham consternados o desenrolar do desastre no Museu Nacional. Esse desastre, nesse museu que também abrigava outras categorias de acervo, revela-se como uma camada perversa da estratigrafia do abandono, culminando na extinção de referências do nosso passado. Que possamos deglutir esse episódio em um gesto antropofágico, lutando por um novo capítulo no tratamento da nossa diversidade cultural, expressa nas coisas estudadas pela Arqueologia.

MUSEUS E A ANTROPOFAGIA DAS COISAS

Nos processos de musealização da arqueologia no Brasil, não só encontramos sintomas de antropofagia em relação aos indicadores da memória, mas também identificamos os sinais da estratigrafia do abandono, construída ao longo do século XX, da qual os museus representam a última camada.¹⁷⁷

As instituições museológicas são antropofágicas, resignificam fragmentos do patrimônio para parcelas da sociedade. Analisar a inserção das coisas estudadas pela arqueologia (denominadas como patrimônio arqueológico pelos especialistas e pelo Estado) nos museus é um exercício complexo, dado que

176 Além da tese mencionada ao longo do texto, defendida no Programa de Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, defendi uma tese no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, com o título *Patrimônio arqueológico paulista: proposições e provocações museológicas* (MORAES WICHERS, 2011). Nesse trabalho, verticalizei a análise realizada na tese em Museologia para o território do estado de São Paulo. Para uma síntese das teses em questão, ver: “Dois enquadramentos, um mesmo problema: os desafios da relação entre museus, sociedade e patrimônio arqueológico”, publicado no dossiê “Musealização da arqueologia e produção acadêmica: novos problemas, novos desafios”, na *Revista de Arqueologia da Sociedade de Arqueologia Brasileira* (v. 26/27, n. 2/1, 2013/2014), onde foram reunidos trabalhos significativos concernentes aos debates acadêmicos nesse campo.

177 BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Arqueologia e Antropofagia: A musealização de sítios arqueológicos. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, 31, 2005, p. 235.

uma peculiaridade caracteriza a interface entre museologia e arqueologia: a *antropofagia museológica* se desenvolve sobre uma *antropofagia arqueológica*.

Essa complexa rede inicia-se na própria coleta das coisas que fizeram parte da dinâmica social, econômica ou cultural das sociedades estudadas. Evidências que sobreviveram ao tempo e que conformam o contexto arqueológico. Mas a pesquisa arqueológica não aborda esse contexto de forma integral. Ela opera seleções, configurando práticas de colecionamento,¹⁷⁸ projetando apenas parcelas do contexto arqueológico na esfera patrimonial.

No contexto museológico, os processos de salvaguarda e comunicação também são antropofágicos, operam recortes e tem o poder de ressignificar essas evidências. Essa dupla antropofagia é caracterizada por tensões entre passado e presente, por abandonos, conquistas, exílios e apagamentos.

Parto da premissa que a musealização da arqueologia, compreendida como a cadeia operatória museológica de ações de salvaguarda (documentação e conservação) e comunicação (exposições e ação educativa) aplicadas à realidade arqueológica,¹⁷⁹ coloca-se como crucial para a preservação desse patrimônio, para seu uso social. Nesse sentido, a preservação pode ser compreendida como um gesto antropofágico.

Esse gesto pode ser um gesto de violência, mas também pode ser um gesto libertador, quando atravessado por um desejo de memórias multifacetadas. A disciplina arqueológica, ao abordar um amplo espectro temporal, tem a potência de trazer à tona as coisas de diversas sociedades, ressignificadas pelas narrativas do presente.

Por essa trilha, cabe apontar que a musealização da arqueologia se debruça sobre os *acervos herdados* (objetos provenientes de coletas e pesquisas realizadas no passado e que estão nas instituições), os *acervos gerados no presente* (objetos coletados em pesquisas em andamento em diversas partes do Brasil), assim como os sítios arqueológicos. Mas a musealização da arqueologia deve abordar também as histórias construídas com base nesses objetos – sejam *narrativas arqueológicas*, construídas pelos especialistas do campo, sejam as *narrativas comunitárias*, construídas pelas pessoas e coletivos que se identificam com essas coisas, com o denominado, patrimônio arqueológico.

Concordo com Laurajane Smith e Emma Waterton, quando as autoras destacam que os profissionais (arqueólogas/os) são apenas um dos grupos envolvidos com o patrimônio, sendo necessário considerar outros importantes atores, como, por exemplo, os gestores, a partir do estado. As autoras chamam ainda atenção para as disputas, tensões e diferenças que caracterizam uma comunidade, rejeitando a ideia de comunidades

178 ABREU, Regina. Museus, patrimônios e diferenças culturais. In: _____; CHAGAS, Mario; SANTOS, Myrian (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/lphan/DEMU, 2007, pp. 114-25.

179 BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Musealização da Arqueologia – alguns subsídios*. (Texto digitado). 2007.

homogêneas e harmônicas.¹⁸⁰ Tais ideias trazem desafios para a musealização da arqueologia, os quais espero sintetizar nesse texto.

MUSEUS E AS CAMADAS DE ABANDONO DO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO

Para iniciar esse percurso, escolhi três aspectos da relação entre museus e patrimônio arqueológico que, a meu ver, podem ser compreendidos como camadas de abandono desses indicadores da memória, uma *estratigrafia do abandono*, segundo termo cunhado por Cristina Bruno.¹⁸¹

1. A medida que o patrimônio arqueológico desvelado pelas pesquisas se aproxima ou se afasta de determinadas construções identitárias, a relação com os museus também é de aproximação ou afastamento.

Ulpiano Meneses defende que a preservação do patrimônio arqueológico como contribuição à formulação ou reforço de uma identidade cultural não tem autonomia ou natureza própria, já que conflui para questões gerais, como os conceitos de identidade e memória.¹⁸²

As práticas arqueológicas e museológicas estiveram associadas à construção de identidades nacionais, nas quais despontava uma forma de cidadão pleno: homem, branco, heterossexual e proprietário. No Brasil, a inserção do patrimônio arqueológico na narrativa da Nação se deu de forma marginal e residual, isso porque o processo de colonização resultou na negação as evidências arqueológicas associadas aos povos indígenas, ou sua inserção de forma subalternizada.

Por outro lado, a arqueologia dos tempos históricos e recentes tardou em se colocar como vetor significativo nos processos mnemônicos. Dessa forma temos a seguinte síntese:

Século XIX: museus como espaços de produção de coleções e narrativas cujos critérios classificatórios buscavam justificativas para detratar ou representar os grupos indígenas no discurso histórico que forjava a identidade nacional.

Século XX: os vestígios arqueológicos não coadunavam com as práticas e narrativas de construção da nação. Nesse projeto, o patrimônio arqueológico só poderia assumir papel coadjuvante. Nesse contexto, a arqueologia passa a ser desenvolvida e ter seus acervos guardados em laboratórios e centros de pesquisas nas universidades, configurando o denominado “movimento arqueológico-universitário”, segundo Cristina Bruno.¹⁸³

180 SMITH, Laurajane; WATERTON, Emma. *Heritage, communities and archaeology*. Londres: Bloomsbury, 2009.

181 BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Musealização da arqueologia: um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema* (tese). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995, p. 93.

182 MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Identidade cultural e arqueologia*. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira, temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Fundamentos).

183 Bruno (op. cit.).

2. No contexto contemporâneo a configuração dos campos da museologia e da arqueologia, no Brasil, tem sido caracterizada por uma significativa efervescência, deflagrada por molas propulsoras diferenciadas, resultando em rotas de colisão.

No século XXI, vivenciamos a ampliação do campo da arqueologia associada ao licenciamento de empreendimentos diversos, assim como o aumento do número de cursos de formação. Mas, de acordo com a legislação pertinente, a seleção do patrimônio arqueológico é reservada aos especialistas e chancelada pelo Estado, resultando na colonialidade do saber.¹⁸⁴ Na museologia, temos a ampliação do campo por meio política de museus e aumento dos cursos de formação. Cada vez mais, discute-se a democratização não apenas do acesso, mas também da produção e seleção do patrimônio cultural. Essa ligação da arqueologia com a implantação de grandes empreendimentos e os entraves jurídicos para a participação efetiva das comunidades distanciam as práticas arqueológicas das práticas comunitárias e educativas em museologia e memória social.¹⁸⁵

3. O afastamento do campo disciplinar da arqueologia de abordagens críticas acaba por isolar o patrimônio arqueológico das discussões contemporâneas onde essas disciplinas podem desempenhar função social de destaque

Ainda que os projetos de Educação Patrimonial (obrigatórios segundo a legislação de proteção do patrimônio arqueológico) tenham se multiplicado – bem como as exposições, materiais didáticos e demais ações de socialização da arqueologia – permanece, muitas vezes, uma visão bastante conservadora nas narrativas arqueológicas que ainda são pautadas em um ideal de cientificidade moderno e europeu. Uma colonialidade de saber se impõe,¹⁸⁶ sendo que o ponto de virada desse cenário seria a articulação de arqueologias críticas, onde as/os arqueólogas/os são interpretes do passado com museologias compartilhadas que lancem proposições inovadoras para a musealização dessas coleções.

Dessa forma, a interface entre arqueologias pós-processuais e museologia social é tomada como caminho profícuo a ser trilhado, pois ambos os campos assumem o caráter subjetivo do conhecimento, questionam o papel social do patrimônio no mundo contemporâneo e investigam os interesses subjacentes à seleção das referências patrimoniais. A museologia social aparece como campo que possibilita a constante ressignificação dos vestígios arqueológicos projetados na esfera patrimonial.

184 QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

185 BAPTISTA, Jean; SILVA, Cláudia Feijó da (orgs.). *Práticas comunitárias e educativas em memória e museologia social*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2013.

186 Quijano (op. cit).

MUSEUS DE ARQUEOLOGIA, MUSEUS E PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO

Os vestígios arqueológicos, as coisas estudadas pela Arqueologia, são considerados como Bens da União segundo a Lei nº 3.924 de 26 de julho de 1961. Esses vestígios estão inseridos em uma miríade de instituições: desde objetos incorporados a museus ecléticos, dado seu caráter “exótico” e “belo” [as pontas de projétil, as lâminas de machado e as urnas funerárias são os exemplos mais recorrentes], passando por museus de história natural, museus de história, museus de antropologia e chegando às instituições especializadas: os museus de arqueologia propriamente ditos. Hoje são cada vez mais recorrentes os museus de território e museus comunitários que também contemplam esses vestígios, evidenciando a inserção dessas evidências em processos alinhados à museologia social. Mas há também a inserção desses acervos em laboratórios e centros de pesquisa nas universidades, sem, necessariamente, um olhar museológico.

O Museu Nacional, como instituição mais antiga do país, abrigava o acervo arqueológico advindo das primeiras coletas e pesquisas arqueológicas realizadas no Brasil,¹⁸⁷ ainda no século XIX. Sua exposição ainda contava com resquícios da ordenação realizada para a Exposição Antropológica de 1882, o que certamente é um indicador das dificuldades vivenciadas ao longo de dois séculos de existência da instituição (Figura 1). Esse museu, que nasceu como Museu Real, tinha um perfil de museu de história natural, com coleções paleontológicas, arqueológicas, etnográficas e botânicas, entre outras.

Dois pontos da trajetória do museu e do desastre ora vivenciado são elucidativos da relação entre museus e arqueologia: primeiro, o Museu Nacional é um exemplo de que o patrimônio arqueológico está inserido em instituições extremamente diversificadas. Segundo, a situação de



Fonte: SEDUCE, 2017

Figuras 1 - Setor de Arqueologia Brasileira da exposição do Museu Nacional do Rio de Janeiro que aguardava semelhanças com o arranjo da Exposição Antropológica de 1882 (Fonte: imagem da autora em agosto de 2008).

187 Utilizo o tempo verbal no passado, pois tudo indica que grande parte desse patrimônio foi destruído, por isso o “abrigava”. Encontra-se em andamento o escoramento do prédio para que uma pesquisa arqueológica seja realizada no local, em busca de objetos do acervo.



Figuras 2 - Aspecto da exposição do Museu Goiano Zoroastro Artiaga com urna funerária à direita

abandono vivenciada por esse museu é análoga à situação de grande parte das instituições brasileiras que guardam o patrimônio arqueológico do país.

Em diversos estados, existem museus de perfil eclético que abrigam o patrimônio arqueológico. Para exemplificar essa tipologia de instituição trago o Museu Goiano Zoroastro Artiaga, inaugurado em 1946, o primeiro museu do estado de Goiás (Figura 2). Além de integrar objetos arqueológicos em sua exposição permanente – que inclusive traz uma visão bastante colonialista do processo de ocupação histórica do território goiano, o museu chegou a oferecer endossos institucionais a pesquisas arqueológicas realizadas no âmbito do licenciamento ambiental.

Essa é outra faceta a ser destacada da relação entre museus e arqueologia: o licenciamento de empreendimentos diversos deve, obrigatoriamente, envolver pesquisas arqueológicas, sendo que para a obtenção de autorização de pesquisa no Iphan, a/o arqueólogo/o responsável deve apresentar uma carta de endosso, onde uma instituição se responsabiliza pelo acervo eventualmente gerado pela pesquisa. Essas pesquisas de licenciamento correspondem a cerca de 95% dos estudos arqueológicos realizados no Brasil no século XXI. Teoricamente, os empreendedores devem arcar com os custos relacionados à preservação do acervo, contudo, temos observado que isso raramente ocorre a contento, cabendo às instituições o ônus da preservação desses acervos.¹⁸⁸

Entre os anos de 2010 e 2015, o Museu Goiano Zoroastro Artiaga ofereceu apoio a um total de cinquenta pesquisas – ocupando o segundo lugar no *ranking* das instituições que mais ofereceram endossos em Goiás. Entretanto, a exposição da instituição continua com a mesma narrativa. Atualmente, após avaliação realizada pelo Iphan, a instituição só pode receber pequenos volumes de acervos. Cabe destacar que o museu não conta com museólogo/a e/ou arqueólogo/a em sua equipe permanente de profissionais, sendo essa uma situação bastante recorrente nessas instituições.

188 Sobre o endosso institucional e o papel passivo que as instituições museológicas ocupam nesse processo, ver o texto “Você me daria um “cheque em branco”? Um olhar sobre o endosso institucional em projetos de arqueologia”, de Carlos Alberto Santos Costa e Fabiana Comerlato, publicado em dossiê na *Revista de Arqueologia da Sociedade de Arqueologia Brasileira* (v. 26/27, n. 2/1, 2013/2014), já mencionado.

Há, também, instituições especializadas, os museus de arqueologia propriamente ditos, destacando-se, nesse panorama, o Museu do Sambaqui de Joinville (MASJ), o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/ USP) e o Museu de Arqueologia de Xingó da Universidade Federal de Sergipe (MAX/ UFS). A história do MASJ, instituição de suma importância na musealização da Arqueologia no estado de Santa Catarina, teve início em 1963 com a aquisição da Coleção Guilherme Tiburtius pela Prefeitura Municipal de Joinville.

Em 1969, o museu foi criado por lei municipal e inaugurado em 1972, em prédio especialmente concebido para esse fim. Para Bruno, esse museu “pode ser apontado como a melhor expressão da musealização da Arqueologia regional. Como um museu monográfico, ele tem procurado atuar em três frentes: pesquisa, preservação e comunicação. Este museu sempre estimulou a sua vocação comunitária e educacional”.¹⁸⁹ Nos últimos anos, o MASJ tem sofrido inúmeros cortes de verbas, inviabilizando a continuidade de diversas de suas ações.

O MAE é resultado da fusão, realizada em 1979, do Instituto de Pré-História e do antigo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, assim como dos setores de Arqueologia e Etnologia do Museu Paulista e do Acervo Plínio Ayrosa do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Essa fusão marcou a musealização da arqueologia no estado de São Paulo, marcando uma centralização das pesquisas e acervos, mas avançando na formação de profissionais interessados na interface arqueologia-museologia, sobretudo, por meio de dezenas de dissertações e teses defendidas no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da instituição, orientadas pela professora Cristina Bruno.

Avanços podem ser observados nos programas educativos desenvolvidos pela instituição. Por outro lado, até hoje o MAE ocupa um prédio que não foi projetado para isso, estando paralisadas as obras para a sua nova sede, destinada a abrigar adequadamente seu acervo, laboratórios, exposições e espaços de ensino e socialização.

Merece destaque o Museu de Arqueologia de Xingó (MAX), pois, embora inserido na estrutura universitária, foi deflagrado por questões relacionadas à arqueologia preventiva (Figura 3). Esse foi o segundo museu brasileiro resultante de uma pesquisa associada ao licenciamento arqueológico de uma grande obra, no caso, a usina hidrelétrica de Xingó – o primeiro foi o Ecomuseu de Itaipu que integra outros tipos de acervo. Localizado a 230km da capital do estado de Sergipe, o museu foi inaugurado em abril de 2000, destacando-se a integração entre o meio circundante, projeto arquitetônico e concepção expográfica. Sua exposição foi reformulada em 2005, trazendo uma maior interação com o público por meio de cenários e repro-

189 Bruno (op. cit., 1995, p. 93).



Figuras 3 e 4 - Aspecto da exposição Museu de Arqueologia de Xingó com cenário que representa rituais funerários (Fonte: imagem da autora em agosto de 2012) e aspecto da exposição do Memorial do Homem do Cariri (Fonte: imagem da autora em julho de 2008)

duções de sítios arqueológicos. Mas essa é mais uma instituição que vem passando por dificuldades financeiras e de gestão.

Nos últimos anos, o patrimônio arqueológico também tem sido destacado em instituições de perfil comunitário, sendo exemplar o caso do Memorial do Homem Kariri da Fundação Casa Grande, em Nova Olinda, estado do Ceará (Figura 4). Inaugurado em 1992, a instituição articula o patrimônio arqueológico às narrativas acerca do passado indígena local. Artefatos provenientes de diferentes contextos arqueológicos, classificados como de diferentes épocas e processos socioculturais, são compreendidos como artefatos do 'Homem Kariri'.

As monitorias são conduzidas pelas crianças da Fundação Casa Grande que convidam o visitante a entrar no museu, ambientado com imagens e objetos sacros recorrentes nas casas do sertão nordestino. A partir de então, narram, com a mesma cadência típica do repente, a história dos indígenas Kariri. O patrimônio aqui aparece como recurso devotado ao desenvolvimento integrado e sustentável da comunidade. A homogeneização de contextos distintos aos olhos da arqueologia, ou seja, a associação desses vestígios a uma identidade Kariri acaba por aproximar as pessoas do presente dos povos indígenas do passado e do presente. Nos últimos anos, a instituição tem investido na formação de pessoal especializado, na organização de laboratórios e reserva técnica, visando também a emissão de endossos de apoio aos projetos de licenciamento ambiental.¹⁹⁰

Cabe destacar que nesse século XXI, vimos o fortalecimento do denominado "movimento arqueológico-universitário", que já na segunda metade do século XX se fez sentir, caracterizado pela inserção do patrimônio arqueológico em laboratórios e centros de pesquisa, os quais raramente desenvolvem toda a cadeia operatória de musealização dos acervos, restringindo-se às pesquisas e, quando muito, à salvaguarda do patrimônio.

190 Minha homenagem à Rosiane Limaverde, arqueóloga que estava à frente das pesquisas da instituição, que nos deixou no ano de 2017.

Entre 2000 e 2016, mais de dez mil portarias de pesquisa foram emitidas pelo Iphan, evidenciando um crescimento exponencial dos estudos, resultando em um cenário de difícil equacionamento por parte das instituições museológicas. Vivenciamos o avanço do olhar arqueológico em territórios ainda não abordados, o crescimento dos acervos a serem preservados e a inserção de novas instituições na cadeia responsável pela musealização desses acervos.

A diversidade de tipologias institucionais que aparecem mencionadas como instituições de guarda e pesquisa¹⁹¹ nas referidas portarias pode ser assim sintetizada:

- 12,8% das pesquisas mencionam museus de arqueologia propriamente ditos;
- 26,9% das pesquisas mencionam museus tipologias diferenciadas;
- 43,8 % das pesquisas mencionam laboratórios, institutos e centros de pesquisa;
- 9,5% das pesquisas mencionam fundações e casas de cultura;
- 7,9% das pesquisas mencionam outros tipos de instituições, sendo indicadas até mesmo empresas.

Conforme já pontuado, temos um crescente abandono da identidade museológica no tratamento dos acervos arqueológicos, um fator preocupante. Outra característica que demanda cuidado é o fato de que 48% dos endossos emitidos no período estão associados a instituições de tutela privada, em grande parte instituições de ensino superior.

Recentemente, o Instituto de Pesquisas em Arqueologia (IPARQ) da Universidade Católica de Santos, que ocupou o quinto lugar dentre as instituições que mais forneceram apoio a pesquisas realizadas em São Paulo, colocou seu acervo à disposição do Iphan, alegando que não poderia dar continuidade às pesquisas e à salvaguarda do acervo. Cabe indagar qual o compromisso de instituições privadas com um patrimônio público.

EXPERIÊNCIAS

Na última parte dessa reflexão gostaria de trazer algumas experiências das quais participei na última década, destacando alguns desafios e potencialidades da relação entre museus e arqueologia.

Um primeiro conjunto de experiências está inserido em processos de licenciamento ambiental, ou seja, tratam-se de percursos trilhados no intuito de construir processos preservacionistas de acervos gerados no âmbito de empreendimentos de natureza diversas. O primeiro desafio e ponto de convergência dessas

¹⁹¹ O termo “instituição de guarda e pesquisa” tem sido utilizado pelo Iphan, como pode ser visualizado na Instrução Normativa nº 1, de 25 de março de 2015, e na Portaria nº 196, de 18 de maio de 2016.

experiências reside no fato de que esses empreendimentos provocam mudanças bruscas na organização das comunidades envolvidas, chegando, até mesmo, a expropriá-las economicamente, socialmente e simbolicamente. Muitas vezes, é difícil falar de um patrimônio importante quando direitos básicos são colocados em risco.

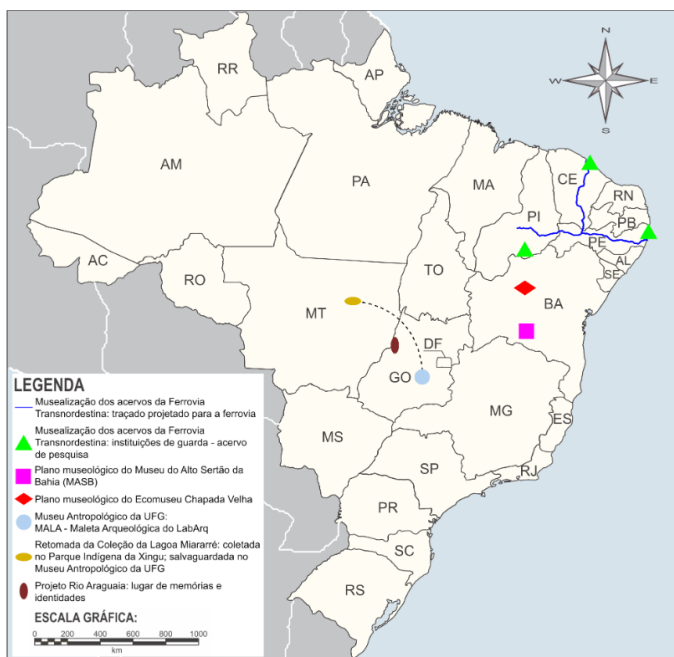


Figura 5 - Mapa com a localização das experiências mencionadas no texto

Nesse conjunto temos a proposta de musealização dos acervos da Ferrovia Transnordestina, projeto desenvolvido entre 2007 e 2015, sob a coordenação do arqueólogo Paulo Zanettini (ver Figura 5). Esse projeto inseriu-se em um contexto de crescimento econômico do país e da demanda por estudos arqueológicos em processos de licenciamento. Com base em um estudo de dezoito meses, envolvendo visitas técnicas e reuniões nos sessenta e três municípios interceptados pela ferrovia projetada, propusemos a inserção do acervo em instituições existentes, considerando especificidades de Acervo de Pesquisa e Acervo de Referência, bem como a possibilidade de guarda compartilhada. Em Pernambuco, levantamos informações acerca da viabilidade da inserção dos acervos de pesquisa no Laboratório de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco, em Recife. Contatamos também a Universidade Estadual do Ceará, em Fortaleza, para os acervos do estado e, por fim, no Piauí, indicamos a Fundação Museu do Homem Americano, localizada em São Raimundo Nonato. O acervo de referência, composto por peças dotadas de 'apelo' museológico, poderiam permanecer nos polos¹⁹² que possuem unidades museológicas, onde o acervo pudesse ser inserido por meio de comodato.

192 Foram definidos 15 polos multiplicadores, a saber: Ipojuca, Altinho, Arcoverde, Custódia, Serra Talhada, Salgueiro e Ouricuri, em Pernambuco; Paulistana, Simplicio Mendes e Rio Grande do Piauí, no estado do Piauí; Brejo Santo, Abaiara, Iguatu, Quixeramobim, Quixadá e Caucaia, no Ceará.

Dessa forma, seriam formadas quinze coleções de referência, a serem utilizadas em cada um dos polos, compostas por vestígios arqueológicos advindos das pesquisas na região de abrangência de cada polo. Essa proposta foi iniciada em três polos, no que concerne as ações educativas, sendo, depois, paralisada.

Com relação aos acervos, eles encontram-se, até hoje, com a equipe de pesquisa ¹⁹³ – cujo coordenador busca, na justiça, dar encaminhamento à remessa do acervo à instituição indicada pelo Iphan, no caso, o Museu de Paleontologia de Santana do Cariri, instituição fora do eixo dos municípios envolvidos e sem uma identidade com acervos de arqueologia.

No mesmo conjunto de processos de musealização associados ao licenciamento de empreendimentos, foram trilhados também os caminhos de elaboração de planejamentos museológicos visando a criação de instituições, como um museu de território e um ecomuseu, respectivamente. O plano museológico do Museu do Alto Sertão da Bahia (MASB) e o plano museológico do Ecomuseu Chapada Velha, ambos na Bahia (ver Figura 5) são relacionados ao licenciamento de empreendimentos de energia eólica. Enquanto o primeiro museu foi fruto de um projeto de investimento social privado da empresa responsável pelos parques, o segundo atende à condicionante de operação dos parques eólicos estabelecida pela Superintendência do Iphan na Bahia.

O MASB é resultado do desejo de permanência de acervo na região, envolvendo uma gestão mista (município e universidade estadual), uma sede com reserva técnica e laboratórios – visando a salvaguarda dos bens arqueológicos móveis advindos das pesquisas – bem como núcleos museológicos no território de intervenção, voltados ao trabalho com as referenciais patrimoniais. O planejamento museológico foi realizado ao longo de dezoito meses, seguido de dois anos de implantação com a participação da equipe técnica da Zanettini Arqueologia (2011-2015).

Esse projeto sofreu os impactos da crise que assolou a empresa responsável pelos parques eólicos e, ainda que ativo por meio do grupo de trabalho formado no bojo do planejamento, ainda não obteve êxito na obtenção do acervo que deu origem à instituição. Por fim, o plano museológico do Ecomuseu Chapada Velha, ¹⁹⁴ realizado durante seis meses (2017-2018), envolve a criação de um ecomuseu, resultante da necessidade de preservação de mais de uma centena de sítios rupestres (bens imóveis), a partir da gestão privada da empresa, articulada ao fomento à núcleos autônomos no território. Nesse último caso, os acervos móveis foram encaminhados a instituição de apoio da pesquisa: o Núcleo de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da Bahia da Universidade Estadual de Santa Cruz.

193 A equipe da Zanettini Arqueologia, responsável pelo estudo, foi substituída pelo empreendedor em julho de 2015.

194 Realizado pela equipe da Zanettini Arqueologia, com coordenação da museóloga Aluane de Sá.

Um segundo conjunto de experiências são de processos em andamento, a partir do Laboratório de Arqueologia do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, onde atuo como pesquisadora colaboradora. Se os projetos associados ao licenciamento são caracterizados por um tempo mais restrito, estando também sujeitos às contradições dos processos de licenciamento, aqueles inseridos em uma estrutura de universidade federal apresentam melhor potencialidade e um tempo maior para o desenvolvimento.

Ao chegar ao Museu Antropológico, passei a trabalhar, em um primeiro momento, com acervos depositados em suas reservas técnicas, mais precisamente, com acervos frutos da gênese do museu, cuja criação passava por um desejo de preservação de culturas que estariam em 'vias de desaparecimento'. Imbuídos desse desejo, Acary Passos de Oliveira e Iluska Simonsen construíram os primeiros acervos arqueológicos do museu, sendo que Acary foi o primeiro diretor da instituição e esteve profundamente envolvido também na formação dos acervos etnográficos.

Ao identificar que o acervo coletado por Iluska Simonsen carecia de informações de contexto, propus o projeto *Maleta Arqueológica do LabArq (MALA)*, voltado a construção de kits pedagógicos, com o objetivo de ampliar a ressonância do acervo do Museu Antropológico da UFG por meio da ação educativa museal. A coleção Iluska Simonsen é preponderantemente formada por artefatos de pedra lascada. Durante esse projeto tive acesso a objetos cerâmicos, também sem contexto arqueológico, identificados com o nome de Acary.

Por meio de uma arqueologia da reserva técnica e da documentação existente, observei que essa coleção havia sido trazida do Xingu. Era o início do projeto de *Retomada da Coleção da Lagoa Miararré do Museu Antropológico da UFG*. Essa coleção, formada, sobretudo, por figuras zoomorfas e antropomorfas, tem origem em coletadas realizadas na Lagoa Miararré,¹⁹⁵ localizada no Parque Indígena do Xingu, por indígenas Kamayurá, a partir da insistência de Acary em formar uma coleção desses objetos.

Essa retomada tem envolvido uma biografia da coleção, com levantamento e análise de fundo documental, estudo arqueológico dos objetos, documentação museológica das peças e interlocução com indígenas Kamayurá para traçar os rumos do projeto e do futuro da coleção, considerada como sagrada pelos indígenas. Aspectos da colonialidade presente nas trajetórias de musealização desses acervos têm sido enfatizados.

Em outro percurso, o *Projeto Rio Araguaia: lugar de memórias e identidades* está devotado a compreender as relações do povo Iny/Karajá com o rio Araguaia por meio de pesquisas arqueológicas, envolvendo a *musealização desse processo*, a partir da construção de mapas, vídeos e exposições. O

195 SIMONSEN, Iluska; OLIVEIRA, Acary de Passos. *Modelos etnográficos aplicados à cerâmica de Miararré*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1980.

município de Aruanã, onde foi desenvolvida a pesquisa, foi cenário do primeiro trabalho etnoarqueológico realizado no Brasil, realizado por Irmhild Wust.¹⁹⁶

São três territórios indígenas na região: Karajá de Aruanã I e III, em Goiás, e Karajá de Aruanã II, no Mato Grosso. Os trabalhos, que contaram com financiamento da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás, foram executados na Aldeia Buridina, mais antiga e pesquisada por Wust na década de 1970, e a Aldeia Bdè-Burè, criada mais recentemente. Um novo sítio arqueológico foi identificado, no caso, na Terra Indígena Karajá de Aruanã III, tendo sido denominado como Sítio Aricá. Esse cadastro foi realizado por meio da interlocução com pesquisadoras/es indígenas, sendo que os diálogos acabaram por resultar na abertura de duas sondagens no sítio, com intuito de obter materiais para datação.

Cerca de 200 fragmentos cerâmicos foram coletados. Nesse caso, é possível observar que a musealização da Arqueologia esteve muito mais voltada à paisagem do rio Araguaia, às narrativas nativas acerca das paisagens, lugares e saberes, sendo que o acervo em si foi um pretexto para dialogarmos sobre temporalidades e espacialidades.

APONTAMENTOS FINAIS

A escolha do Museu Nacional, do MAE-USP, do MASJ e do MAX como exemplos da musealização da arqueologia não foi aleatória: todas essas instituições têm enfrentado enormes desafios para a manutenção de suas atividades. Por seu turno, o fato de que grande parte das pesquisas em andamento no país está associada a instituições de guarda que não possuem uma identidade museológica, bem como o dado de que se tratam, muitas vezes, de instituições privadas, é preocupante. O Memorial do Homem Kariri foi trazido no intuito de inspirar novas formas e práticas na relação entre museus e patrimônio arqueológico.

As três experiências apontadas no âmbito da musealização de acervos advindos de estudos de licenciamento ambiental revelam tensões entre as esferas pública e privada, assim como demonstram as disputas entre processos compartilhados e os saberes/ poderes disciplinares. Por sua vez, as experiências no Museu Antropológico da UFG mostram que a “escavação” de reservas técnicas se coloca como caminho potente, trazendo à tona materialidades que podem ser ressignificadas no presente. Por fim, o projeto rio Araguaia, foi trazido como percurso onde a relação entre museus e arqueologia passa pela musealização de processos e narrativas, ainda que mediadas pelas coisas abordadas pela prática arqueológica.

196 WÜST, Irmhild. A cerâmica Carajá de Aruanã. *Anuário de Divulgação Científica*, UCG, Goiânia, ano 2, n. 2, 1975, pp. 95-165.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Museus, patrimônios e diferenças culturais. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario; SANTOS, Myrian (orgs). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/Iphan/Demu, 2007, pp. 114-25.
- BAPTISTA, Jean; SILVA, Cláudia Feijó da (orgs). *Práticas comunitárias e educativas em memória e museologia social*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2013.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Arqueologia e antropofagia: a musealização de sítios arqueológicos. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, v. 31, 2005, pp. 234-47.
- _____. *Musealização da arqueologia – alguns subsídios*. Texto digitado, 2007.
- _____. *Musealização da arqueologia: um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema (tese)*. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.
- COSTA, Carlos A. S.; COMERLATO, Fabiana. Você me daria um “cheque em branco”? Um olhar sobre o endosso institucional em projetos de arqueologia. *Revista de Arqueologia*, v. 26/27, n. 2/1, 2013/2014, pp. 115-131.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Identidade cultural e arqueologia. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira, temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987 (Série Fundamentos).
- MORAES WICHERS, Camila Azevedo. Dois enquadramentos, um mesmo problema: os desafios da relação entre museus, sociedade e patrimônio arqueológico. *Revista de Arqueologia*, v. 26/27, 2013/2014, pp. 16-39.
- _____. *Museus e antropofagia do patrimônio arqueológico: (des)caminhos da prática brasileira (tese)*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2010.
- QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- SMITH, Laurajane; WATERTON, Emma. *Heritage, communities and archaeology*. London: Bloomsbury, 2009.
- WÜST, Irmhild. A cerâmica Carajá de Aruanã. *Anuário de Divulgação Científica*, UCG, Goiânia, ano 2, n. 2, 1975, pp. 95-165.
- SIMONSEN, Iluska; OLIVEIRA, Acary de Passos. *Modelos etnográficos aplicados à cerâmica de Miararré*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1980.

**A Educação
Museal no Brasil:
um panorama de
desafios**

6

Um breve panorama da Educação Museal no Brasil¹⁹⁷

Magaly Cabral

Mestre em Educação, professora, museóloga, pedagoga, foi diretora dos museus Casa da Marquesa Santos, Casa de Rui Barbosa e Museu da República/Ibram.

INTRODUÇÃO

O amadurecimento dos museus e a crescente conscientização acerca da importância de sua função social têm se traduzido na valorização de sua natureza educativa. O Ibram acredita ser fundamental que cada vez mais instituições voltem suas atenções para as potencialidades da educação em museus, indispensável na mediação com os públicos e suas memórias.

Marcelo Araújo¹⁹⁸

Embora a primeira referência a um museu no Brasil date do século XVII – por ocasião da presença do holandês Maurício de Nassau na região do atual Recife, entre 1637 e 1644, e cujas coleções foram levadas para a Holanda por ocasião da expulsão dos holandeses – e, depois, date de 1784, com a criação da Casa de História Natural (Casa dos Pássaros), que expunha ao público exemplares de pássaros e demais animais vivos ou taxidermizados que seriam regularmente enviados para a Corte, em Portugal, é somente com a presença da família real portuguesa no Rio de Janeiro a partir de 1808 e a elevação do Brasil à categoria de Reino Unido, em 1815, que vamos ter o primeiro museu criado por decreto, em 6 de

197 Este texto foi baseado em textos produzidos por mim e Aparecida Rangel para o caderno temático “Comunicação e Educação em Museus”, solicitado pelo então Departamento de Museus (DEMU) do Instituto Histórico e Artístico Nacional (Iphan), hoje Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). O caderno não foi publicado.

198 ARAÚJO, Marcelo. Apresentação. In: BRASIL. Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

junho de 1818: o Museu Real, depois Museu Imperial no período imperial e, na República, denominado Museu Nacional. E é assim, pois, que neste ano de 2018 comemoramos os 200 anos de museu no Brasil.

No século XIX, ainda no período imperial, foram criados, em 1871, o Museu Goeldi, de História Natural, em Belém do Pará; e, em 1876, o Museu Paranaense, em Curitiba. Todos criados à semelhança com o Museu Real, hoje Museu Nacional.

No século XX, já na República, foram criados, em 1895, o Museu Paulista, a partir da coleção de História Natural do Museu Sertório, um museu particular, em São Paulo, mas que acabaria por se tornar um museu histórico que se tornaria modelo para muitos outros no país, principalmente a partir de 1917.

Andréa Considera, em sua tese de doutorado,¹⁹⁹ informa que na segunda metade do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX o universo museal brasileiro não era pequeno. Em Salvador, Recife, Amazonas e, é claro, na Corte, no Rio de Janeiro, eram muitos os museus, inclusive particulares, às vezes verdadeiras casas comerciais. Abriam ao público – desde que estivesse vestido adequadamente – aos domingos.

Chamou minha atenção, entre os museus citados por Considera, em sua tese, o Museu Pedagógico criado pelo Conde D'Eu, voltado para o estudo e conhecimento dos modernos equipamentos educacionais estrangeiros.²⁰⁰ E, mais adiante, a citação ao Museu Nacional Escolar, preocupado em reunir objetos didáticos de todas as partes do mundo ocidental.²⁰¹ Parece-me que os dois museus são o mesmo.

Rui Barbosa dedicou, em seu Parecer da Reforma do Ensino Primário, um capítulo especial – o capítulo XI – à criação do Museu Pedagógico Nacional.

Em 1883, foi criado o Museu Escolar Nacional, iniciativa privada com o apoio do Conde D'Eu, a partir dos materiais expostos na Exposição Pedagógica realizada no Rio de Janeiro em julho do mesmo ano. O Museu durou até 1890, quando foi implantado o Pedagogium, por iniciativa do Estado Republicano Brasileiro, uma medida de Benjamin Constant como titular do Ministério da Instrução Pública, Correio e Telégrafos.

O Pedagogium compreendia dezessete seções, entre elas o Gabinete de História Natural, coleções tecnológicas e museus escolares. No Pedagogium haveria um Museu Pedagógico e todas as escolas deveriam ter um museu escolar, destinado ao ensino de *lições de coisas*, entendidas muito mais como noções concretas de ciências físicas e história natural. O Pedagogium deixou de existir em 1919.

Em 1922, no bojo das comemorações do centenário da Independência do Brasil, foi criado o Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

199 CONSIDERA, Andrea Fernandes. *Uma história dos fazeres museais no Brasil entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX: Museu Nacional, Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Paranaense e Museu Paulista*. Brasília: UnB, 2015, p. 58.

200 Idem.

201 Ibid. (p. 75).

Dois anos depois, após a morte do jornalista, jurista, político e ministro da República Rui Barbosa, o Governo Federal decidiu incorporar ao Patrimônio Público a casa por ele habitada nos seus últimos 28 anos de vida, criando assim o primeiro museu-casa no país: o Museu Casa de Rui Barbosa, aberto ao público em 1930, e hoje Fundação Casa de Rui Barbosa, órgão vinculado ao Ministério da Cultura.

Antes disso, porém, não podemos nos esquecer que a casa habitada por Benjamin Constant já havia sido destinada pelo governo brasileiro para se transformar em museu, só não o sendo porque a viúva de Benjamin Constant permaneceu ocupando a casa.

Nos séculos XX e XXI, os museus se multiplicaram por todo o território brasileiro, assumiram diferentes modelos, ampliaram suas áreas de atuação e marcaram a cultura brasileira de maneira decisiva.

Somos, portanto, uma nação muito jovem em termos de museus, embora hoje já tenhamos em torno de 3.700 instituições museológicas, conforme levantamento do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC), a partir do Cadastro Nacional de Museus, realizado em parceria com o Ministério da Cultura da Espanha, por intermédio da Organização dos Estados Ibero-Americanos.

Mas, por outro lado, apenas 16% dos 5.560 municípios brasileiros possuem museus, o que comprova que a instituição museu ainda não é uma realidade para todos.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DA RELAÇÃO ENTRE EDUCAÇÃO E MUSEU

Lição de Coisas (Segundo Madame M. Pape-Carpentier)

_ O que é uma lição de coisas?

_ Uma conversação familiar sobretudo o que fere os sentidos, o coração e a imaginação dos meninos.

_ Seu fim?

_ Dar um grande número de noções úteis que o programa escolar não comporta, mas que constituem o cabedal comum do bom senso. (...)

_ Os meios?

_ (...) munir-se de quadros ou coleções do sistema métrico, quadros de história natural, de agricultura, da história do país. Enfim, colecionar diversos objetos, plantas, minerais etc., que excitam a curiosidade dos alunos e facilitem a exposição das lições.

_ O sistema a seguir?

_ Um objeto tem um nome, uma cor, uma forma. Serve para alguma coisa. É composto de tais e tais materiais. Tem tal origem. E eis aqui outros tantos pontos a elucidar sucessivamente. Um fenômeno se produz: manifestação, coisas, resultados. Um acontecimento se dá: exposição, coisas, efeitos, conclusão moral.²⁰²

202 Publicador Maranhense, São Luís, 1878, p.1

A francesa Marie Pape-Carpentier teve importância em meados do século XIX para a educação infantil, adotando o método intuitivo para a educação dos sentidos – lições das coisas. Produziu uma imensa obra para professores e alunos. Foi traduzida para diversos países, inclusive o Brasil.

Rui Barbosa, em 1881, traduziu o livro *Primary Object Lesson*, para treinamento dos sentidos e desenvolvimento das faculdades das crianças. Um manual de instrução elementar para pais e professores, de Norman Allison Calkins. A tradução foi publicada em 1886 e foi o manual para professor mais difundido e usado no Brasil no final do Império e grande parte da primeira República. Propunha a instrução pelas próprias coisas.

A Reforma de Benjamin Constant, de 1890, reforçou a necessidade do museu escolar, que deveria ter coleções – de minerais, zoologia, botânica – e instrumentos necessários ao ensino intuitivo.

Podemos situar as origens da educação em museus na Lição das Coisas? Estou apostando que sim, o assunto merecendo um melhor aprofundamento.

O caráter educativo da instituição museu se destaca na década de 20 do século passado. O Museu Histórico Nacional, desde sua fundação, teve definido seu compromisso educativo. Em 24 de agosto de 1922, em reportagem do jornal A Pátria, seu diretor Gustavo Barroso dizia:

*O Museu Histórico Nacional não será somente um organismo receptor, um depósito de coisas históricas. (...) Não, ele será também um organismo vivo, como um coração histórico da Pátria, que pulsará e derramará pelo país o interesse e o amor pelo Culto da Saudade, quer publicando seus anais, documentos, peças de erudição, trabalhos notáveis, cópias, fotografias, enfim, tudo quanto se relacione com a História, quer revivendo em cursos especiais, em conferências públicas, em leitura e outros meios de publicidade as nossas melhores tradições, (...) além do que farão, naturalmente, os seus visitantes, as suas coleções.*²⁰³

O Museu Paulista, em São Paulo, seguia nessa toada.

Mas foi o Museu Nacional, “que sempre se dedicou à educação de forma geral e sem sistematização, (que) passou a exercer a educação como uma missão institucionalizada e preocupada com metas, objetivos e atendimentos específicos” (Pereira, 2010^a, p. 119), quando, em 1926, por iniciativa de Edgar Roquette Pinto, então diretor do Museu, foi criada a Seção de Assistência ao Ensino da História Natural.

Em 1930, com a criação do Ministério da Educação e Saúde e a atuação de educadores como Roquette Pinto e Anísio Teixeira, houve uma boa contribuição para valorizar o papel educativo dos museus, embora suas ideias escolanovistas tenham vindo a impregnar consideravelmente os museus de seu papel de complemento ao ensino escolar, o que perdurou por muito tempo, levando mesmo a estudiosa e pesquisadora Maria Margaret

203 BARROSO (1922) apud FÁRIA, Ana Carolina Gelmini de. *O caráter educativo do Museu Histórico Nacional: o Curso de Museus e a construção de uma matriz intelectual para os museus brasileiros (Rio de Janeiro, 1922-1958)* (dissertação). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013 apud BRASIL. Museu Histórico Nacional. *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 1989, p. 5.

Lopes a publicar o artigo “A favor da desescolarização dos museus” em 1991. Esse texto foi um alerta muito importante.

Na década de 1950, dois importantes encontros redimensionaram a relação museu e educação: o I Congresso Nacional de Museus e o Seminário Regional sobre a Função Educativa do Museu. O primeiro foi realizado em 1956, na cidade de Ouro Preto/Minas Gerais, sob a regência de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Cabe aqui um parêntese para lembrar que o intelectual mineiro Rodrigo foi um dos mentores e orientadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, atual Iphan –, criado em 1937, juntamente com outro intelectual, o paulista Mário de Andrade, autor do anteprojeto para a criação do citado Serviço. Já em 1930, Mário de Andrade dizia que “defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização”. Rodrigo Melo Franco de Andrade, por sua vez, em 1960, iria declarar que “em verdade, só há um meio eficaz de assegurar a defesa do patrimônio de arte e de história do país: é a educação popular”.

O segundo encontro, o Seminário Regional sobre a Função Educativa do Museu, foi realizado em 1958, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, promovido pela Unesco, com o apoio do Conselho Internacional de Museus (ICOM), e coordenado por Georges Henri Rivière, primeiro diretor do ICOM (1946 a 1962). Com a presença de educadores de, aproximadamente, vinte países latino-americanos, e especialistas de outras partes do mundo, este encontro pode ser considerado um marco nos avanços conquistados pela área da educação em museus no Brasil. Como uma das recomendações encaminhadas pelos presentes consta a indicação de que o trabalho educativo fosse confiado ao “pedagogo do museu”, ou ao serviço pedagógico; e, onde não existisse o pedagogo, que coubesse ao conservador desempenhar suas funções.²⁰⁴ Como parte do programa, foram realizadas visitas técnicas a museus de diferentes tipologias resultando nas seguintes sugestões:

- necessidade de criar instituições formadoras dada a carência de profissionais especializados;
- adequação do museu de modo a colaborar com a educação formal;
- inserção dentro da comunidade com vistas ao seu desenvolvimento;
- objetivação de conceitos abstratos veiculados pelo ensino formal;
- atendimento a necessidades sociais através de departamentos educativos ou de serviços didáticos;
- reafirmação do objeto como cerne do museu, com a utilização de todos os recursos disponíveis para produzir uma relação harmoniosa sujeito e objeto;
- consideração da exposição enquanto meio específico dos museus, definindo as seguintes

204 ALBERNAZ, Maria Beatriz. Levantamento historiográfico das atividades educativas do Museu Casa de Rui Barbosa (projeto de pesquisa). 2008 (não publicado) apud SEIBEL, Iloni. *A educação nos museus de ciências: o papel dos serviços educativos e as suas relações com o museu e seus públicos a partir de teses e dissertações – 1987-2006* (tese). Unicamp. Campinas, ano.

modalidades, de acordo com objetos e recursos: exposições ecológica e sistemática; exposições circulantes; exposições polivalentes; e ambientes sonorizados.

Cabe lembrar que neste ano comemoramos, em setembro, os 60 anos da realização do citado seminário e que dois museus do Ibram, o da República e o Museu Histórico Nacional, estarão realizando seminários reflexivos e complementares sobre este Encontro, em setembro e outubro, respectivamente.

Cabe ainda lembrar que o Ibram propõe, para a sua 12ª Primavera dos Museus, comemorada em setembro, o tema “Celebrando a Educação em Museus”.

Na década de 1960/70, começaram a ser implantados serviços educativos em diversos museus brasileiros.

Interessante observar que o Comitê Internacional para Educação e Ação Cultural do Conselho Internacional de Museus (CECA/ICOM), embora nascido em 1948, juntamente com outros comitês internacionais, durante a primeira Conferência Geral do ICOM, somente tomou a forma que tem hoje a partir de 1963.

Anteriormente, eram dois comitês que lidavam com as questões da educação em museus, que foram agrupados, em 1953, num Comitê Internacional sobre Educação, e dissolvido em 1962. O novo comitê surgido em 1963 incluía entre seus membros pedagogos e sociólogos e trabalhava com mais tópicos do que no passado e tinha uma visão mais moderna do papel educacional de um museu.²⁰⁵

Embora a Mesa Redonda de Santiago do Chile, considerada revolucionária para os museus, trazendo a discussão da função social do museu, tenha acontecido em 1972 e tenha contado com a participação da brasileira Lygia Martins Costa, seus ecos não chegaram ao Brasil de pronto.²⁰⁶ Na verdade, somente vão chegar a partir de 1984, por meio do Movimento por uma Nova Museologia (Minom). Também é bom lembrar que o Brasil se encontrava sob o regime da ditadura e que, como já dito, os termos da Carta de Santiago do Chile eram revolucionários. Chile e Argentina, logo em seguida, também estavam sob uma ditadura.

Ainda assim, pode-se dizer que a década de 1970-80 foi um momento renovador na área do patrimônio e, conseqüentemente, na área dos museus. Aloísio Magalhães, que desde 1975 dirigia o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), assumiu o Instituto do Patrimônio em 1979 e, com ele, a noção de patrimônio histórico foi ampliada com a ideia de ‘bem cultural’. Introduziram-se conceitos novos, justapondo-se, à visão clássica da história e da arte, a noção mais abrangente de memória social e buscou-se a participação da comunidade no processo de identificação e proteção do patrimônio cultural.²⁰⁷

205 Informações fornecidas por Nicole Gesché, ex-presidente do CECA/ICOM.

206 Eu me formei em Museologia em 1987. Durante o curso, nunca fui apresentada ao documento da Mesa Redonda de Santiago. Tomei conhecimento dele por outros meios. O convidado a participar da Mesa Redonda era Paulo Freire, mas o Brasil negou sua participação e indicou a Sra. Lygia Martins Costa.

207 CAMPELLO. Orelha. In: FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo – trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ;

Cabe lembrar aqui que o país vivia um momento de início da abertura política dos últimos governos militares, iniciada em 1974 e que se consolidou com a Nova República, em 1985. A década de 70-80 foi também rica em atividades educativas nos museus brasileiros, dando início a diversas discussões na área. Em 1983, é introduzido no Brasil o conceito de Educação Patrimonial, por Maria de Lourdes Parreiras Horta, adaptado de um curso para professores desenvolvido na Inglaterra.

A AÇÃO EDUCATIVA NOS MUSEUS NA DÉCADA 90/2000

Podemos dizer que foi bastante paradoxal o momento vivido pela educação em museus no Brasil na década 90/2000. Ao mesmo tempo em que diversos profissionais da área se atualizavam, participando ativamente de conferências nacionais e internacionais como, por exemplo, as do Comitê Internacional para Educação e Ação Cultural do Conselho Internacional de Museus (CECA/ICOM) – seja apresentando comunicações, resultados de pesquisas ou um texto coletivo dos membros do CECA/ICOM, Brasil –, concluíam mestrados e doutorados voltados à educação e comunicação nos museus, os quadros de profissionais nos serviços educativos se rarefaziam por motivos de aposentadorias e não renovação dos quadros com a realização de concursos públicos.

Eram muitos os museus brasileiros, inclusive nacionais que, à época, podemos afirmar, não possuíam serviços educativos estruturados. Somente em 2005, após 25 anos, foi realizado concurso público para os quadros de educação em museus dos museus federais, e assim mesmo, com vagas ainda incipientes para as necessidades que se apresentavam. Isso para não citar os museus estaduais e municipais. Em 2010, novo concurso daria melhores condições aos museus federais, embora atualmente a situação volte a ser difícil, por motivo de saída de muitos profissionais para outros espaços por melhores salários e, também, por motivo de aposentadoria.

Apesar desse quadro, entretanto, alguns dirigentes de museus brasileiros tinham consciência do papel educativo dos museus, tendo, inclusive, como eixo de sua atuação a função educativa. Um exemplo a ser citado foi Marcelo Araujo, nosso atual presidente do Ibram, quando diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Gostaria de registrar o avanço do país na área internacional. No Comitê Internacional de Educação e Ação Cultural (CECA) do Conselho Internacional de Museus (ICOM) acompanhei, nos últimos 41 anos de atuação nele, o respeito internacional pelo trabalho dos brasileiros (e hoje é uma colega nossa de São Paulo,

a Mila Chiovatto, Coordenadora do Setor Educativo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, quem preside o CECA). Eu e a colega Sonia Guarita, de São Paulo, já fomos membros do *board* do Comitê, sendo Coordenadoras para a Região da América Latina e Caribe.

Em 1995, foi criado o CECA-Brasil, formado por membros brasileiros do CECA. A partir de 1996, o CECA-Brasil passou a apresentar, nas conferências internacionais do CECA, um texto coletivo²⁰⁸ e, desde então, o faz anualmente. O nosso texto coletivo de 2018 já foi aprovado. Não esqueço a apresentação do texto conjunto (*O educador de museu brasileiro confrontando desafios sociais e econômicos contemporâneos*) dos membros do CECA Brasil, em 04 de julho de 2001, em Barcelona, sendo aplaudido de pé, pelos membros do CECA. A atuação dos membros do CECA-Brasil é sempre tomada pela diretoria do CECA como exemplo a ser seguido.

Já realizamos três conferências regionais do CECA no Brasil: uma no Rio de Janeiro (1993) e duas em São Paulo (2004 e 2005). E realizamos, ainda, duas conferências internacionais no Rio de Janeiro: em 1997 e, em 2013, no âmbito da Conferência Geral do ICOM.

Em 2003, educadores de museus do Rio de Janeiro, a partir de um encontro realizado no Museu da Maré, propuseram se reunir periodicamente para discutir textos e ações educativas nos museus. Foi criada, assim, a Rede de Educadores de Museus do Rio de Janeiro – e de cuja criação tive o prazer de participar – que continua firme no seu propósito de promover encontros sistemáticos entre educadores de museus e outras instituições afins, de modo a compartilhar ideias, refletir sobre a práxis profissional e formar um grupo de estudos na área da educação em museus. As coordenações da REM-RJ se renovam e continuamos firmes atuando nela, às vezes mais, às vezes menos, mas sempre atentos e prontos a colaborar. A ideia da REM se expandiu e hoje são em torno de 14 Redes de Educadores de Museus no país, umas mais atuantes, outras menos. Em 2014, criou-se uma Rede Nacional de Educadores de Museus, a REM Brasil, que por enquanto funciona virtualmente. Em junho/julho de 2010 foi realizado o 1º Encontro de Educadores de Museus do Instituto Brasileiro de Museus, no Museu Imperial, em Petrópolis. O Encontro teve por objetivo traçar diretrizes e estratégias para a elaboração de uma Política de Educação para os museus do Ibram. Nele foi lançada a Carta de Petrópolis. Dois anos depois, a Coordenação de Museologia Social e Educação (Comuse) do Ibram, dando continuidade à proposta do Encontro, deu início a um processo de consultas e construção participativa visando à constituição do Programa Nacional de Educação Museal. Por meio de um *blog* – o *Blog PNEM*, profissionais de todo o país foram convidados a participar. Também nos Fori de Museus em Petrópolis (2012), Belém (2014) e Porto Alegre (2017) e em diversos encontros presenciais,

208 Coletânea de textos produzidos de 1996 a 2004 e publicada na *Revista Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, publicada pelo Demu/lphan/MinC.

a construção do Programa foi evoluindo. Os coordenadores do Programa foram sempre incansáveis e lutadores, nunca esmorecendo. Finalmente, o Programa Nacional de Educação Museal se transformou na Política Nacional de Educação Museal, consolidando-se como política pública de âmbito nacional, uma demanda histórica do campo da educação museal e temos a publicação do Caderno da Política Nacional de Educação Museal, o Caderno da PNEM.

Creio ser possível dizer que a área da Educação em Museus avançou muito nos últimos anos. Claro que estamos falando de Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e das principais capitais. O interior do país ainda precisa de muita atenção e é possível muitas vezes que encontremos por lá a escolarização dos museus. Mas hoje vemos as pesquisas na área se tornando uma realidade, o que significa reflexão sobre a prática da educação museal. No Museu Histórico Nacional, por exemplo, foi criada a Linha de Pesquisa “Educação Museal: conceitos, história e políticas” no Grupo Escritas da História em Museus, MHN/CNPq. Isso significa pesquisa na área da educação museal sem ser somente em função de dissertações e teses.

A preocupação com a formação dos educadores de Museus se faz presente. Infelizmente, o Curso de Pós-Graduação em Educação Museal, estabelecido em 2014 por meio de parceria técnica entre os Museus Castro Maya e da República/Ibram/MinC e o Instituto Superior de Educação, vinculado à Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (Faetec), com uma turma formada em 2016, ainda não teve seu novo convênio renovado, estando por acontecer. Mas as Faculdades de Educação em Minas Gerais e no Rio de Janeiro estão em vias de abrir esses cursos de formação.

Nos últimos anos, três importantes prêmios têm sido destinados à área de educação em museus: o prêmio Darcy Ribeiro, criado em 2007, oferecido pelo Ibram; e dois prêmios internacionais, já concedidos a vários museus brasileiros: o Best Practice, oferecido pelo CECA/ICOM, mas somente aos membros do CECA/ICOM; e o Iberoamericano de Educação, oferecido pelo Ibermuseus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não podemos perder de vista, entretanto, que ainda há muito a se fazer na área, se levarmos em consideração o tamanho do país e as dificuldades. Ainda há museus que não possuem serviço educativo estruturado, nem educadores de museus bem preparados. Muitos, ainda, continuam escolarizando os museus.

Para tanto, é necessário retomar as oficinas de capacitação promovidas pelo Ibram pelo país e, na impossibilidade de realiza-las devido às restrições orçamentárias, dar ênfase ao programa Saber Museu,

desenvolvido pelo Ibram, um ambiente virtual de aprendizagem (Moodle) que visa a integrar os diferentes esforços de formação já empreendidos pelo Ibram.

Nos Estados, é importante também que os Sistemas Estaduais de Museus propiciem a realização de oficinas sobre a educação museal.

Mas acima de tudo, neste momento, a perspectiva e o desafio, na minha opinião, se concentram, em primeiro lugar, na realização de concurso público no caso dos museus vinculados ao Ibram, pois mais uma vez os quadros de funcionários se rarefazem por motivo de aposentadorias, e, em segundo lugar, mais importante ainda, na PNEM, resultante da Política Nacional de Museus (PNM), no desdobramento das ações de implementação dos seus princípios e das suas diretrizes, uma vez que se trata de um importante instrumento de consolidação da área da educação museal no país. Como lembra o presidente do Ibram na Apresentação do Caderno da PNEM, recém-lançado, “o documento resultante é representativo da interlocução entre museus de todo o país, com o protagonismo de seus educadores”.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Maria Beatriz. Levantamento historiográfico das atividades educativas do Museu Casa de Rui Barbosa (projeto de pesquisa). 2008 (não publicado)

BRASIL. Museu Histórico Nacional. *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 1989.

———. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

CAMPELLO. Orelha. In: FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo – trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC/Iphan, 2005.

CONSIDERA, Andrea Fernandes. *Uma história dos fazeres museais no Brasil entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX: Museu Nacional, Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Paranaense e Museu Paulista*. Brasília: UnB, 2015.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de. *O caráter educativo do Museu Histórico Nacional: o Curso de Museus e a construção de uma matriz intelectual para os museus brasileiros (Rio de Janeiro, 1922-1958)* (dissertação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo – trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC/Iphan, 2005.

Educação Museal na Pinacoteca – uma história em ação

Milene Chiovatto

Mestre em Ciências da Comunicação – Sociologia da Arte (ECA/USP) e coordenadora do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

“(...) Nos museus que eu já fui visitar tinha banheiro para usar, (...) e água para beber”

Tamara Gomes da Silva ²⁰⁹

Agradeço a Marcelo Mattos Araújo e às equipes do Ibram e CCBB pelo convite para participar desse já histórico seminário. É uma honra participar, mas ao mesmo tempo um desafio, posto que grande parte de nossa bibliografia se encontra sentada à plateia!

Agradeço, ainda, a toda a equipe do Núcleo de Ação Educativa (NAE), sem a qual seria impossível construir uma ação potente em educação Museal: Gabriela Aidar, Stella Maria Silva, Telma Mosken, Valdir Alexandre, Margarete de Oliveira, Rafaela Fusaro e Wilmihara B. Silva Alves dos Santos e demais educadores que atuam no Núcleo.

Início perguntando quem aqui se reconhece como educador museal? E também apontando que percebo como sintomático que nesse seminário as duas únicas mesas não articuladas por tipologia de museus são as dedicadas à educação e às memórias afro-brasileiras. Informo que apostei com as colegas antes de começarmos que a frequência para essa mesa (e possivelmente para a de memórias afro-brasileiras) seria diferente do que para as demais mesas desse encontro. (Parece que ganhei a aposta).

209 Extrato de poesia elaborada por Tamara Gomes da Silva, uma das pessoas em situação de rua que participam das ações extramuros promovidas pelo Programa de Inclusão Sociocultural do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo (AIDAR, Gabriela; SAMPAIO, Augusto (orgs.). *Plural – textos e imagens produzidos na ação educativa extramuros da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013, p. 45).

A Pinacoteca de São Paulo tem uma história de mais de cem anos, e durante esse período várias foram as conexões entre o museu e a educação, seja por seu início, a partir do Liceu de Artes e Ofícios, como parte da prática educativa daquela instituição, seja pelos anos em que parte de seu edifício esteve ocupado pela Faculdade de Belas Artes. Nesses 113 anos de existência muitos foram os momentos em que a educação, agora chamada museal, desabrochou e deixou marcas na história institucional. Muitos desses permanecem nas memórias da população brasileira e principalmente da paulista e paulistana. É preciso ainda, nomear alguns dos muitos profissionais de educação museal que atuaram na Pinacoteca em distintos momentos de sua história, tais como Paulo Portella Filho, Denise Grinspum, Sonia Guarita do Amaral, entre outros.

Terei meia hora para apresentar um pouco da história de constituição e consolidação das ações de educação museal no museu, chegando até a construção na qual estamos hoje em termos de organização dessas ações; e finalmente apontar os desafios enfrentados (ontem, hoje e ainda) pela educação museal nos museus, tema desse seminário.

Por isso trouxe como epígrafe esse verso de uma moradora de rua com a qual trabalhamos há já muitos anos como abertura de minha apresentação, e que desde suas referências, equipara como importantes, tanto os objetos de arte salvaguardados pelo museu quanto o fato de ali, no museu, moradores de rua terem direito à água para beber e um banheiro para usar.

HISTÓRICO

A partir do convite da direção, àquela época ocupada por Marcelo Mattos Araújo, em 2002, uma das prioridades da Pinacoteca do Estado de São Paulo passou a ser a implantação e consolidação de um Núcleo de Ações Educativas capaz de dar conta tanto da multiplicidade e riqueza do acervo da Pinacoteca, quanto da variedade de seu público. Esse desafio foi encarado a partir de uma primeira ação de pesquisa de perfil do público frequentador do museu que revelou que no início do século XXI o público visitante dessa instituição era ligeiramente mais feminino; tinha alta escolaridade e nível social e morava distante do entorno imediato do museu. Ao mesmo tempo apontou para as evidentes ausências nesse perfil: os habitantes do entorno da instituição, os cidadãos mais pobres e menos escolarizados e aqueles que sistematicamente foram exilados do convívio com a cultura. Ao mesmo tempo, sondamos por meio das fichas de agendamento de escolas quais eram as instituições que mais nos procuravam e tivemos a surpresa de perceber que nosso parceiro natural, a Secretaria de Estado da Educação, não figurava nos primeiros postos dessa demanda. Frente a esse cenário passamos a estruturar as ações educativas que almejávamos visando atender ambos: o público mais característico frequentador dos museus e àqueles que não o faziam, tentando aperfeiçoar os discursos,

métodos e projetos educativos às demandas dos públicos, cientes de nossa responsabilidade social. Interessados no aprendizado global do indivíduo, que se constitui em produtor de sentidos autônomos e coletivos, visando à participação social efetiva no desempenho de uma cidadania transformadora, estamos sempre atentos e em busca de novas formas de aprender *com* e *sobre* a Arte.

Assim, nossos objetivos gerais são desenvolver ações educativas a partir das obras do acervo e das apresentadas em exposições temporárias; promover a qualidade da experiência do público no contato com as obras; garantir a ampla acessibilidade ao museu²¹⁰ e incluir e transformar em frequentes, públicos não habitualmente frequentadores. E definimos como nossa missão promover processos educativos para diferentes públicos em arte, história/memória, patrimônio e cultura, contribuindo para o exercício da diversidade, o diálogo e a construção e difusão do conhecimento. Em complemento e ampliação da pesquisa preliminar de perfil de público realizada em 2002; conduzimos em 2007/2008, uma pesquisa de não-público, aplicada junto aos frequentadores do entorno do museu, buscando sua percepção e expectativas sobre a Instituição. Os resultados desta pesquisa subsidiaram transformações no museu, nas áreas de comunicação e relacionamento, ampliando sua penetração social. Também são utilizadas as pesquisas de satisfação institucional além de processos avaliativos internos realizados para cada ação desenvolvida. As propostas futuras também levam em conta nossa percepção interna em termos de crescimento desejado, infraestrutura e recursos humanos disponíveis e as demandas manifestadas por nossos parceiros.

Desde o início NAE vem se estruturando de maneira orgânica, gerando uma multiplicidade de programas e ações sistemáticas que, embora formuladas como programas autônomos voltados a diferentes perfis de público, atuam em sinergia, trocando constante experiências, regidos sob diretrizes pedagógicas comuns.

De forma geral temos atuado ao redor de dois grandes eixos: um mais voltado aos públicos recorrentes dos museus (escolas, professores, famílias e público em geral) e outro voltado aos processos que nomeamos de inclusivos (pessoa com deficiência, em situação de vulnerabilidade social, idoso e funcionários do museu). Essa diferenciação se faz necessária principalmente se considerarmos que enquanto um dos eixos deve estar preparado para o atendimento de uma demanda que já existe ou que pode ser estimulada, mas que acode a museus de maneira recorrente; o outro eixo precisa desenvolver ações que precedem a recepção dos públicos no museu, conscientizando parceiros, comunidades e indivíduos sobre o valor da cultura, arte, patrimônio, estimulando-os a visitar o museu. Outra diferenciação é em relação às equipes já que temos

210 Utilizamos o termo acessibilidade em sua ampla acepção, envolvendo não apenas as questões ligadas à promoção de acesso físico, por meio da garantia de circulação e fluxo de público às instituições, mas também – e especialmente – envolvendo questões ligadas a aspectos mais intangíveis do contato com os museus, como aqueles ligados ao acesso cognitivo, ou seja, ao desenvolvimento da compreensão dos discursos expositivos, e ao que podemos chamar de acesso atitudinal, por meio do desenvolvimento da identificação com sistemas de produção e fruição, e da confiança e prazer pela inserção no espaço do museu. Para maiores detalhes, consulte: CHIOVATTO, M. et al. Repensando a acessibilidade em museus – a experiência do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Diálogos entre arte e público, v. 3, 2010, pp. 18-21. Disponível em: <http://dialogo-senteartepublico.blogspot.com.br/>. Acesso em: 6 ago. 2015.

uma equipe preparada a atender todo o público do museu em sua diversidade, mas também contamos com equipes de educadores especializados para os atendimentos específicos de públicos que necessitam dessa ação a mais, desse esforço para a inclusão. As estratégias, métodos educativos utilizados, recursos, tempos, percursos e deslocamentos são também bastante diferentes de um a outro perfil, já que respondem às demandas dos perfis de público e, portanto, respeitam os tempos da escola (saída e retorno dos ônibus) ou possibilidade de permanência de idosos, por exemplo. Apresentação dos programas

No eixo voltado ao público comumente recebido pelo museu encontram-se o Programa de atendimento ao Público Escolar e em Geral (Papeg) que realiza as visitas educativas comumente vistas no museu e que estão disponíveis a quaisquer grupos organizados sob agendamento prévio e, nos fins de semana, também para o público espontâneo. Buscam estabelecer relações dialógicas com a variedade de público recebida pelo Museu e promover, por meio de diferentes métodos, discursos e recursos, a atribuição de significação pessoal e/ou coletiva dos participantes dos grupos e comunidades visitantes acerca das obras observadas durante as visitas, os edifícios e conceitos de preservação e patrimônio que envolvem as ações museais.

Têm como diferencial a realização de atividades lúdico-educativas denominadas Propostas Poéticas, cujo objetivo é criar situações de aprendizagem de âmbito mais concreto e vivencial, complementando as leituras de imagem, estratégia utilizada pelo educador que conduz um diálogo com os grupos de visitantes, estimulando-os a explorar os significados atribuídos às obras, além de seus aspectos técnicos, formais e contextuais. Esse mesmo contingente de recursos humanos também atua em processos formativos com professores e no programa Pinafamilia sobre o qual falaremos mais abaixo.

Realizamos sistematicamente várias ações formativas para professores buscando desenvolver junto aos professores a autonomia de criação de seu próprio projeto pedagógico, incentivando o gosto pela frequência cultural, revelando a importância do patrimônio e da arte como recursos potentes para gerar processos educativos no âmbito da cultura. Buscam ainda ampliar os canais de diálogo com o professorado de artes e demais disciplinas em geral, e particularmente com os professores ligados à rede pública de ensino, por meio de ações virtuais e presenciais, envolvendo parcerias com outras instituições culturais, museus e prefeituras, ampliando o espectro da ação a todo o estado de São Paulo. A elaboração e implantação do Clube do Professor, visa o atendimento preferencial a cinquenta professores que já frequentam nossas demais ações educativas e formação de grupo de estudos. Esta ação possibilita interatividade constante com os professores, promovendo oportunidades de reflexão e desenvolvimento de projetos qualificados que futuramente formarão um banco de projetos, considerados de excelência, associando a prática educativa formal aos conteúdos tratados pelo museu. Na página web do museu a parte nomeada Museu Para Todos é um espaço virtual

totalmente dedicado à educação, com textos e materiais de apoio à prática pedagógica, cujas informações e atividades propostas estão baseadas nas ações desenvolvidas pelo NAE. Esta ferramenta visa estimular a relação entre arte e educação e subsidiar a construção e o desenvolvimento de projetos em educação, tendo a arte, a cultura e o patrimônio como núcleos de articulação interdisciplinar. Nele é possível encontrar informações sobre visitas educativas, agendamento, materiais de apoio pedagógico disponível para download, acesso a jogos online, além de banco de textos e links para referência de pesquisa dos professores.²¹¹ Desenvolvemos, ainda, a partir da demanda dos professores o projeto Pina_Dentro & Fora, um conjunto de quatro mochilas pedagógicas fornecidas a professores e escolas a título de empréstimo, após formação dos docentes para sua utilização. A partir do tema Identidade, as mochilas abordam distintos vieses, como por exemplo, a identidade genética; a cultural; a de gênero para distintas faixas etárias e níveis de cognição. Recheada de recursos, textos de referência, jogos e atividades educativas, além de imagens de obras da coleção do museu, as mochilas permitem entrecruzar assuntos de diferentes disciplinas com a arte, além de abordar temas dos temas transversais curriculares recomendados pelo MEC. Em exposições temporárias apresentadas pelo museu são avaliadas as oportunidades de inserção de ações educativas que podem variar desde a construção de equipes educativas satélite para atendimento de grupos escolares e em geral em visitas, cursos e materiais de apoio pedagógico a professores até ações mais experimentais, como dispositivos para autonomia de visita de famílias, por exemplo, dependendo dos conceitos tratados pelo artista, curadoria, obras ou contextos e momentos nos quais a exposição se insere.

Atualmente, o NAE contabiliza mais de quarenta materiais de apoio à prática pedagógica distribuídos gratuitamente aos professores e escolas a fim de inserir as imagens da arte na prática cotidiana do professor.

Para o público em geral criamos distintas ações conjugadas a partir da ideia de Dispositivo para Autonomia de Visita (DAV). Tratam da inserção nos espaços do museu ou expositivos de recursos criados para estimular a percepção e a construção de conhecimentos próprios por parte de todo o público, sem a necessidade da presença física de educadores. Entre eles citamos a Educateca, composta de jogos para empréstimo deixados à disposição do público ou textos de parede com perguntas e estímulos interpretativos. Ou objetos a serem relacionados com obras das exposições pelos visitantes e que pretendem ampliar sua percepção visual formal ou contextual das obras. Outro exemplo é o mural Vamos Conversar? que abre um canal de diálogo com o visitante, que é convidado a deixar opiniões e sugestões sobre e para o Museu. Na exposição de longa duração *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca* está disponível o Arte em Diálogo, proposta de diálogo presente em algumas salas da exposição, que explora relações entre as obras expostas e trabalhos

211 Acessível pelo site www.pinacoteca.org.br no espaço Museu para Todos.

de artistas modernos e contemporâneos. Na mesma exposição, na Pinacoteca Luz, está inserida no percurso a Sala de Interpretação, que oferece maiores oportunidades de participação, interação e proximidade com o público, estimulando o contato com materiais e processos artísticos, investigando aspectos da educação patrimonial e colhendo depoimentos dos visitantes.

Para atender a família visitante de modo diferenciado, contribuindo para a interação entre seus membros, criamos o projeto Pinafamília, atualmente em sua segunda edição. Ao favorecer o convívio familiar por meio da fruição da arte e estimular a visita a espaços culturais, além de desenvolver processos de aprendizagem em arte por meio de atividades lúdicas e participativas e de favorecer a compreensão, por esse público, da importância do patrimônio e de sua preservação, o projeto optou por tratar na primeira edição os aspectos *linha, cor, ponto e forma*, como constituintes básicos da imagem. E construiu em torno desses elementos uma ilha repleta de atividades lúdico-educativas, jogos e guias de visita de distribuição gratuita além de um espetáculo de dança-teatro chamado Composição, em parceria com a Cia. Druw de Teatro. Já para a segunda edição, em cartaz desde 2017, tomamos como base os elementos *tom, escala e textura*, a partir dos quais construímos outras atividades lúdico-educativas, mais jogos e guia de visita e um espetáculo de música-teatro nomeado PinaCanção, uma aventura cantada entre pinturas, em parceria com o compositor Hélio Ziskind.

Os programas educativos inclusivos do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo são voltados ao desenvolvimento de ações educativas continuadas junto a grupos de pessoas que não são frequentadoras habituais de museus, como pessoas em situação de vulnerabilidade social, pessoas com deficiência e idosos. Também atuam na formação continuada das equipes do próprio museu.

O Programa de Inclusão Sociocultural realiza, desde 2002, visitas educativas a grupos em situação de vulnerabilidade social, muitos deles do entorno do museu, como pessoas em situação de rua, pessoas que fazem uso problemático de drogas, entre outros. E ministra, desde 2005, um curso de formação para educadores sociais, a fim de que utilizem o museu em suas práticas socioeducativas. Desde 2008 desenvolve uma ação educativa extramuros com dois grupos de adultos em situação de rua do entorno da Pinacoteca, por meio de oficinas de criação plástica e visitas ao museu – em seus onze anos de atuação esta ação já envolveu aproximadamente 250 pessoas em situação de rua do centro de São Paulo e gerou exposições temporárias na Pinacoteca, mostras itinerantes, assim como publicações de caráter documental, álbuns de gravuras, fanzines e um livro de poemas.

Para pessoas com deficiência física, sensorial ou intelectual e a grupos de pessoas com transtornos mentais desenvolvemos o programa educativo para Públicos Especiais desde 2003. Além das visitas

educativas, realiza desde 2004 um curso de formação para profissionais de educação e saúde que atuam esses públicos-alvo, a fim de qualificar suas práticas a partir de conteúdos da arte e da cultura. Conta em sua equipe com uma educadora surda para o atendimento em Libras (Língua Brasileira de Sinais) para grupos de pessoas com deficiência auditiva. Essa educadora desenvolve uma vez ao mês ações em Libras para o público surdo e ouvinte que visita a Pinacoteca. Desde 2014, realiza ações educativas extramuros com grupos de pessoas com deficiência intelectual e física.

Desde 2013 desenvolvemos ainda o Programa Meu Museu que realiza visitas educativas a grupos de idosos (pessoas com sessenta anos ou mais) e desenvolve desde o mesmo ano um curso de formação para profissionais de saúde e assistência social que atuam com idosos a fim de relacionarem suas práticas com as potencialidades socioeducativas da Pinacoteca. Finalmente, para garantir que os mais diversos públicos possam frequentar e usufruir do museu, desenvolvemos um programa continuado de ações de formação das equipes de funcionários da Pinacoteca, em particular das áreas de atendimento ao público e das equipes de prestadores de serviços, como seguranças e profissionais de limpeza. O Consciência Funcional desenvolve por meio de atividades educativas a consciência do museu como espaço público que serve a toda a sociedade, permitindo, ainda, que os funcionários que trabalham diretamente com o público sejam reconhecidos e possam também ser atendidos em suas necessidades de atenção postural ou expressão plástica, por exemplo.

Ao ser convidada a participar nesse seminário *200 Anos de Museus no Brasil: Desafios e Perspectivas* na mesa sobre “Educação Museal – um panorama de desafios”, o título provocativo me instigou bastante. Assim, para além de apresentar a multiplicidade de ações que conseguimos desenvolver e manter durante esses mais de quinze anos de atuação na Pinacoteca de São Paulo, apresento a seguir os desafios que percebo desse campo no Brasil.

Dividi essas reflexões em três blocos que se encontram intimamente relacionados: fatores externos às instituições e concernentes às políticas públicas; fatores internos às instituições e, finalmente, fatores referentes ao educador museal e à sua prática.

Assim, teríamos:

Do ponto de vista externo às instituições e concernente às políticas públicas:

- reconhecimento e profissionalização por meio de criação de legislações específicas (que a publicação da PNEM pelo Ibram auxilia a impulsionar);
- definição das nomenclaturas de suas práticas (trabalho ao qual em parte o Comitê de Educação e Ação Cultural (CECA) do Conselho Internacional de Museus (ICOM) atualmente se dedica;

- atuar na sensibilização constante e necessária para a compreensão da cultura não com produto e/ou custo, mas como ganho e direito social;
- atuar na sensibilização constante e necessária para a mensuração das ações de educação museal não serem percebidas apenas em termos quantitativos;
- suportar e valorizar as instituições da cultura e sua função educativa.

Do ponto de vista institucional:

- reconhecimento e profissionalização da educação museal por meio de contratação formal dos educadores como funcionários dos museus;
- constituição e sustentabilidade dessas equipes e projetos;
- compreensão e valorização dos saberes e fazeres da educação museal como expertise técnico;
- apoio constante das direções dos museus para realização de suas atividades;
- assegurar a participação da educação museal na construção conceitual do museu, bem como nas atividades a serem por ele desenvolvidas;
- compreender as ações educativas não apenas em termos quantitativos e/ou como mobilizador de público;
- compreender que a função social do museu não é responsabilidade apenas da área da educação museal.

Do ponto de vista dos educadores:

- lidar e atuar contra a falta de colaboração interna à instituição;
- lidar e atuar contra a falta de políticas públicas e de apoio institucional;
- compreensão de sua atividade em sua variedade e complexidade;
- compreender-se e atuar como profissional, abrindo mão de sua posição de estudante ou estagiário;
- lutar pela profissionalização da educação museal;
- compreender que sua atuação vai mais além dos conteúdos e discursos propostos pelo museu, e atuar em conformidade à variedade de públicos do museu.

Postos assim, em forma de lista, vê-se que muitas vezes esses desafios se reforçam mutuamente, articulando-se nas três esferas, implicando a necessidade de uma atuação sistêmica e conjunta para a sua solução. Como educadores, entretanto, somos naturalmente otimistas, e acreditamos que é sempre possível

contribuir para o cumprimento da função educativa do museu e conscientizar tanto nossos parceiros, a instituição e as políticas públicas para que os museus se abram cada vez mais a todos

Para encerrar, gostaria de retomar o texto de Tamara Gomes da Silva que diz: “(...) *Nos museus que eu já fui visitar tinha banheiro para usar, (...) e água para beber*” e lembrar que todos devem ser vistos como “público do museu”, e que cabe a nós, trabalhadores de museus, transformar essas instituições em espaços abertos e inclusivos, constituídos efetivamente como um serviço à sociedade; reafirmando em nossa ação que a cultura é tão fundamental ao homem como a água para beber.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

CHIOVATTO, M. et al. Repensando a acessibilidade em museus – a experiência do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Diálogos entre arte e público*, v. 3, 2010, pp. 18-21. Disponível em: <http://dialogosentrearteepublico.blogspot.com.br/>. Acesso em: 6 ago. 2015.

AIDAR, Gabriela; SAMPAIO, Augusto (orgs.). *Plural – textos e imagens produzidos na ação educativa extramuros da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013, p. 45.

WINTZERITH, Stéphanie; MADERBACHER, Wencke. CECA – Cultural Action. In: ICOM Education 28. 2018. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1EErtwOgLOiMfKe7cOBBAFWINivPTmoAy/view>. Acesso em: 24 jul. 2019.

Construindo uma Educação Museal: três décadas de prática-pesquisa-prática no MAST

Sibele Cazelli

Doutora em Educação (PUC-RJ) e pesquisadora da Coordenação de Educação do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTIC).

INTRODUÇÃO

O processo de criação do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), na década de 1980, só foi possível porque a redemocratização se tornou um valor constante na sociedade brasileira – uma palavra de ordem, cujo significado podia ser empregado inclusive no sentido de inclusão científica. O contexto político e fatores locais acabaram por garantir o êxito de uma proposta inovadora. A concepção do museu remonta ao debate protagonizado por renomados cientistas de São Paulo e do Rio de Janeiro. No *campus* de São Cristóvão, previa-se a desocupação do prédio sede da administração do Observatório Nacional (ON), visto que as atividades seriam transferidas para outra edificação. Logo, eram grandes as possibilidades do imponente prédio do Observatório, inaugurado em 1922 e fiel às características da arquitetura eclética, transformar-se em um museu de ciência.²¹²

As discussões evidenciaram a preocupação dos cientistas não apenas com a divulgação da ciência, mas igualmente com a preservação do legado

212 ANDRADE, Ana Maria Ribeiro; CAZELLI, Sibele. Museu e unidade de pesquisa: Mast, um projeto precursor. In: MATSUURA, O. T. (org.). *História da astronomia no Brasil* (2013). Recife: Cepe, v. 2, 2014. pp. 356-72. Disponível em: http://www.mast.br/pdf_volume_2/mast_projeto_precursor.pdf. Acesso em: ago. 2018.

histórico da produção científica e tecnológica do país. Com essa dupla preocupação, defendiam a criação de uma instituição dinâmica e interdisciplinar, onde o público pudesse ser estimulado intelectualmente. Isto é, um espaço voltado para a promoção de atividades relacionadas à cultura científica, tais como: exposições, debates, biblioteca especializada, arquivos de ciência e tecnologia, edição de livros e periódicos.²¹³ Assim o MAST iniciou suas atividades em 1985, orientado por um plano diretor²¹⁴ e vinculado ao principal órgão de gestão e fomento da ciência do país, o CNPq, e desde 2000 é subordinado ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI). Tem sob sua guarda importantes acervos arquivístico, museológico e arquitetônico relacionados ao Observatório. Passados todos esses anos, fica claro que a criação desta instituição ocorreu em momento singular da história dos museus e centros de ciência, como da própria história da ciência, e que estimulou a fundação de outros museus de ciência no Brasil.

Ao longo de pouco mais de três décadas, o MAST consolidou suas características de um museu de ciência e tecnologia no sentido amplo do termo: instituição de pesquisa voltada para a história e educação em ciência, que privilegia a divulgação da ciência e as atividades inerentes à preservação do patrimônio nacional da ciência e tecnologia. É importante destacar que o trabalho integrado entre estas principais bases de sustentação do Museu foi sendo construído (e continua até hoje), com muita discussão e, em determinados momentos, como um campo de lutas, no entendimento de Bourdieu,²¹⁵ onde os atores (indivíduos e grupos) elaboram estratégias que os permitem manter ou melhorar sua posição naquele espaço social. Em sua trajetória, o Museu enfatizou suas ações educativas dirigidas ao estímulo e à motivação para a ciência, fortalecendo seu caráter de museu dinâmico com preocupações pedagógicas, onde deveriam sobressair os experimentos e laboratórios de ciências, as exposições interativas, as exposições e atividades participativas.

O recém-lançado *Caderno da Política Nacional de Educação Museal* (PNEM), no âmbito do Princípio 3, “garantir que cada instituição possua setor de educação museal, composta por uma equipe qualificada e multidisciplinar, com a mesma equivalência apontada no organograma para os demais setores técnicos, prevendo dotação orçamentária e participação nas esferas decisórias do museu”,²¹⁶ destaca a Coordenação de Educação em Ciências (Coedu) como referência inspiradora, além de demonstrar possibilidades reais e factíveis de processos em educação museal de acordo com as orientações desta Política Nacional. Portanto,

213 CAZELLI, Sibebe. Alfabetização científica e os museus interativos de ciência. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, 1992. 163f. Orientador: Tânia Dauster. Disponível em: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/results?vid=0&sid=ed47e1c6-59c4-41bd-bade-95f4eda3d448%40sessionmgr4009&bquery=CAZELLI%252c%2BSibebe.%2BAfabetiza%25c3%25a7%25c3%25a3o%2Bcient%25c3%25adfica%2Be%2Bos%2Bmuseus%2Binterativos%2Bde%2Bci%25c3%25aancia&bdata=JmNsaTA9RIQxJmNsdjA9WS-ZsYW5nPXB0LWJyJnR5cGU9MCMZzaXRIPWVkcylsaXZlJnJjb3BIPXNpdGU%3d>. Acesso em: ago. 2018.

214 O primeiro plano diretor do MAST foi formulado por Fernanda Moro (MORO, 1985). Em 1986 foi anexado ao plano diretor o documento intitulado “Projeto Museu Dinâmico”.

215 BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1997.

216 BRASIL. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018, p. 45. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

o objetivo principal deste texto está relacionado a indagações de por que é possível identificar no MAST experiências que podem servir de referência para a elaboração de boas práticas de educação museal, além de apresentar e discutir linhas de ação e caminhos percorridos pela Coordenação.

PERÍODO DE 1985-1990

Os primeiros cinco anos do MAST foram de intenso dinamismo. Muitos projetos, exposições, atividades na sua sede e ações extramuros para se firmar como espaço de produção e divulgação do conhecimento científico. O Museu abriu suas portas para o público com a inauguração do “Parque da Ciência”,²¹⁷ isto é, conjunto de brinquedos científicos montados em estruturas metálicas e alvenaria que contemplavam as áreas de física e astronomia. Foi premiado em 1986, na categoria Desenho Industrial para fins educativos, pelo Instituto de Arquitetos do Brasil. Ao lado desse reconhecimento institucional, teve um grande impacto nos meios de comunicação social pelo seu caráter inovador na área de educação em ciências.

Para se firmar como espaço de divulgação do conhecimento científico por meio da promoção de exposições e eventos, o MAST definiu uma linha de ação para viabilizar atividades que trouxessem cada vez mais o público para dentro de sua sede. Em 1986, organizou o Evento Halley. Para apoiar a observação do cometa foi concebida a exposição *O Halley e o Rio de 1910* e a publicação *Caderno Halley* em formato de jornal tabloide. Foram recebidos mais de 2000 visitantes noturnos para a observação do cometa através das centenárias Lunetas Equatoriais de 21 cm e 32 cm.

O “Brincando com a ciência” foi um projeto realizado, no período de 1987-1997, para crianças na faixa etária de seis a doze anos. A ideia era “brincar com a ciência”, utilizando aparatos interativos de baixo custo em diversas áreas do conhecimento. Estão fundamentados em princípios científicos e visam estimular o pensamento reflexivo, a capacidade de questionar e a criatividade da criança.²¹⁸

A exposição *Laboratório Didático de Ciências* (1988) foi inicialmente constituída de trinta e três aparatos interativos, na sua maioria do tipo *hands-on*, organizados segundo leis e princípios de alguns conteúdos de física e de matemática. Apresentava uma estreita ligação com a tendência pedagógica construtivista, na perspectiva das concepções alternativas, acompanhando os principais resultados das pesquisas em educação em ciências na década de 1980.²¹⁹

217 SCHVARSBERG, Benny. et al. (orgs.). *Parque da Ciência: o brinquedo como possibilidade do aprendizado*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins/Salamandra, 1987; LINS DE BARROS, Henrique; MENDES, A. *A física do parque: ciência, história e brinquedos*. Rio de Janeiro: MAST/VITAE, 1997.

218 ALMEIDA, Ronaldo de; FALCÃO, Douglas. *Brincando com a ciência: experimentos interativos de baixo custo*. Rio de Janeiro: MAST, 1996.; _____. *Brincando com a Ciência*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

219 FRANCO, Creso. Laboratório de ciências do MAST: em busca de um perfil. In: ANDRADE, A. M. R. (org.). *Caminho para as estrelas*. Reflexões em um museu. Rio de Janeiro: MAST, 2007, pp. 46-53.

Para manter a ousadia na atração do público, o MAST aproveita a efervescência cultural que se instala no verão carioca e vai à praia. Nos verões de 1987-1988-1989 foi desenvolvido o projeto “O Museu vai à Praia”, fortemente orientado em uma perspectiva fenomenológica e baseado nas teorias de concepções alternativas e mudança conceitual. Desse modo, ratificava sua proposta de mostrar a ciência que está no dia a dia, cumprindo sua função social de democratizar o acesso a informações referentes à astronomia, física e etc. Este projeto foi reeditado em 2012, 2013, 2014 e concretizado em regime de parceria com outras instituições: Museu Nacional/UFRJ, Espaço Ciência Interativa do IFRJ e Secretaria Especial de Ciência e Tecnologia do município do Rio de Janeiro.

O MAST nesse período adquiriu uma experiência considerável na produção de recursos educacionais, atividades educativas e de divulgação/popularização da ciência construindo o alicerce para uma educação museal de qualidade, especificado no seu plano diretor: “(...) difundir e popularizar a ciência e seus métodos, de modo a despertar vocações para a atividade científica, estimulando o pensamento crítico e favorecendo a compreensão do papel da C&T na vida social”.²²⁰ Este conjunto de ações está em total concordância com o Princípio 1 da PNEM, ou seja, “estabelecer a educação museal como função dos museus reconhecida nas leis e explicitada nos documentos norteadores, juntamente com a preservação, comunicação e pesquisa”.²²¹

A PARTIR DA DÉCADA DE 1990

A partir da década de 1990, as ações desenvolvidas no Museu de Astronomia e Ciências Afins estão referendadas pelas Diretrizes da PNEM, notadamente no Eixo II – Profissionais, Formação e Pesquisa. O Item 1 deste Eixo destaca um aspecto muito importante relacionado à instituição museológica: “promover o profissional de educação museal, incentivando o investimento na formação específica e continuada de profissionais que atuam no campo”.²²²

O MAST, tanto como unidade de pesquisa do CNPq quanto do MCTI, incentivou seus profissionais, principalmente os das suas áreas finalísticas a participarem do Programa de Treinamento e Capacitação. Ele tem por objetivo promover ações de capacitação para os servidores, visando o desenvolvimento de competências, produção e disseminação dos conhecimentos necessários ao cumprimento da missão institucional, mediante a implementação de programas e projetos, que atendam efetivamente as necessidades constatadas de formação, aperfeiçoamento, pós-graduação *lato e stricto sensu* e pós-doutorado.

220 MORO, Fernanda C. A. *Museu de Astronomia e Ciências Afins: plano diretor*. Rio de Janeiro: Arquivo MAST, 1985.

221 INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Documento Preliminar da PNEM. Brasília: Ibram, 2017, p. 4. Disponível em: <http://pnem.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/DOCUMENTO-PRELIMINAR1.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

222 *Idem* (p. 6).

Para consolidar a pesquisa na Coedu, já em 1991, sua equipe multidisciplinar cadastrou no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil/CNPq, o “Grupo de Pesquisa em Educação Não Formal em Ciências”, em total alinhamento com as observações dos Itens 7 e 8 do Eixo II: “fortalecer a pesquisa em educação em museus e em contextos nos quais ocorrem processos museais, reconhecendo esses espaços como produtores de conhecimento em educação” e “promover o desenvolvimento e a difusão de pesquisas específicas por meio de agências de fomento científico, universidades e demais instituições da área”, respectivamente.²²³

Esse Grupo de Pesquisa²²⁴ foi um dos primeiros a desenvolver estudos em educação museal, no Brasil. Contribuíram também de forma constante e significativa na organização de eventos na área de popularização da ciência, educação em ciências, museus, bem como na publicação de artigos, livros e textos completos em anais de eventos científicos etc.

Seus pesquisadores participaram ativamente na criação da Rede de Popularização da Ciência e da Tecnologia da América Latina e do Caribe, RedPOP (1992), na fundação da Associação Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências, ABRAPEC (1997), na organização de conferências internacionais²²⁵ e nos Encontros Nacionais de Pesquisa em Ensino de Física (EPEF) e de Pesquisa em Educação em Ciências (ENPEC).

Com o Grupo de Pesquisa estruturado, a Coedu começou a participar dos editais das instituições de fomento para o desenvolvimento de projetos de pesquisa. Cabe destacar, no período de 1993 a 1995, o estudo “Educação para a ciência: papel de um museu interativo”, financiado pelo Programa de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico/Subprograma de Educação para a Ciência (PADCT/SPEC).²²⁶ Com este projeto deu-se início à pesquisa na Coordenação e com ele vieram os primeiros bolsistas de iniciação científica.²²⁷

Outra vertente de pesquisa diz respeito aos estudos voltados para a educação formal, com o objetivo de compreender o sistema educacional brasileiro e com isso propor projetos em educação museal que considerem a realidade deste sistema. Os estudos desenvolvidos deram continuidade às investigações anteriores e abriram possibilidades para o aprofundamento do conhecimento da instituição museu e sua interface com a instituição escola.

223 Idem.

224 Atualmente, seus pesquisadores atuam em duas linhas: (i) Divulgação da ciência, educação e avaliação – formada por três projetos – “Museu e público”, “Estratégias de divulgação científica em museus de ciência” e “Um olhar para o ensino de astronomia no Brasil” e (ii) Cultura científica, comunicação e cognição – formada por dois projetos – “Cultura científica e linguagem” e “Educação não formal e formação de professores”.

225 A 34ª Conferência do Comitê Internacional de Museus de Ciência e Tecnologia, CIMUSET/COM (apoio CNPq, Faperj, Finep, Unesco, Consulado da França) e a 43ª Conferência (apoio CNPq, Faperj, Secretaria de Cultura do Município de Vassouras).

226 O Programa de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico foi lançado em 1985 como um instrumento da Política Nacional de C&T brasileira. Complementou as que já estavam sendo desenvolvidas por agências de fomento preexistentes: CNPq, Capes e Finep. O Subprograma de Educação para a Ciência teve início em 1983 e foi encerrado em 1997.

227 CAZELLI, Sibeles. et al. Padrões de interação e aprendizagem compartilhada na exposição laboratório de astronomia. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 78, n. 188/189/190, 1997, pp. 413-471.

O primeiro, foi o projeto “Formação Continuada de Professores: estratégias inovadoras em espaços formais e não formais de educação”, parceria do MAST com a Faculdade de Educação e o Instituto de Física, ambos da Universidade Federal Fluminense, e teve apoio da Financiadora Nacional de Estudos e Pesquisa (Finep) (1996 a 1998). As pesquisas foram realizadas junto às escolas da rede municipal do Rio de Janeiro.²²⁸

O segundo, foi o Acordo Internacional, viabilizado por uma cooperação financeira entre a Capes/Brasil e o Conselho Britânico/Grã-Bretanha (1997 a 2000, envolvendo uma universidade britânica e quatro instituições brasileiras: UFF, PUC-Rio, UFSC e MAST). No âmbito deste Acordo, o projeto de pesquisa “Modelos e Aprendizagem em Museus”, desenvolvido pelos pesquisadores da Coedu e seus parceiros, tinha como ponto de partida o entendimento de que os museus e centros de ciência incluem modelos consensuais e pedagógicos (com amplo espectro de interação), objetos (originais e réplicas) e textos. O estudo realizado abordou a questão da aprendizagem na exposição “Estações do Ano: a Terra em movimento”,²²⁹ organizada a partir de princípios construtivistas.²³⁰

Em 2003, fruto de um trabalho coletivo de experiências cotidianas e reflexões realizadas pelo grupo de pesquisadores da Coedu e seus parceiros do Brasil e do exterior, foi publicado, com apoio da Faperj, o livro “Educação e Museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência”. Foi revelado o esforço de colocar em mãos de diferente profissionais – cientistas, educadores, curadores, museólogos, divulgadores, comunicadores, professores e formadores de professores de ensino fundamental e médio, entre outros – o resultado de uma produção acumulada na área da educação em museus de ciência.²³¹

Na segunda metade da década de 2000, a avaliação das atividades educacionais fora do contexto escolar ganhou importância, uma vez que passou a receber um volume maior de verbas do estado e se tornou objeto de política pública.

No período de 2005 a 2008, com a pesquisa “Proposta para a avaliação da prática pedagógica de professores”, a Coedu deu início aos estudos sobre o conceito de motivação.²³² Por conta deste estudo,

228 CAZELLI, Sibebe. et al (orgs.). A relação museu-escola: avanços e desafios na (re)construção do conceito de museu. In: *Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*, 21., 1998. Caxambu - MG. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPED, 1998.; VALENTE, Maria Esther. et al. The audience of a science museum and the concept of time. In: DUFRESNE-TASSÉ, C.; WINTZERITH, S. (org.). In: *Special issue of ICOM-CECA: devoted to research. Montréal - CA: Université de Montréal*, 2015. pp. 135-154. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B8yHu7SudP4kNHVQR0JzeWc5ZVE/view>. Acesso em: ago. 2018.

229 A exposição *As estações do ano: a Terra em movimento* foi concebida pela Coedu e inaugurada em 1997. As pesquisas realizadas contribuíram para o seu aprimoramento e orientaram uma robusta modernização, realizada em 2007-2008, com apoio financeiro do Edital 12/2006/MCTI/CNPq/Secretaria de Popularização de Ciência e Tecnologia. Foi reaberta em junho de 2009 e pode ser tomada como um bom exemplo da relação entre pesquisa educacional em museus e a produção de recursos voltados para exposições.

230 FALCÃO, Douglas. et al (orgs.). Aprendizagem em museus de ciência e tecnologia sob o enfoque dos modelos mentais. In: Encontro de Pesquisa em Ensino de Física, 6., 1998, out. 26-30: Florianópolis, SC. *Anais...* São Paulo: SBF, 1998. 1 CD-ROM; ___ et al (orgs.). A model-based approach to science exhibition evaluation: a case study in a Brazilian astronomy museum. *International Journal of Science Education*, v. 26, pp. 951-978, 2004; ___; GILBERT, John. *Método da lembrança estimulada: uma ferramenta de investigação sobre aprendizagem em museus de ciências. História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (Supl.), 2005, pp. 93-115. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/05.pdf>.

231 GOUVÊA, Guaracira. et al (orgs.). *Educação e museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access, 2003.

232 CAZELLI, Sibebe; COIMBRA, Carlos Alberto Quadros. Proposta para a avaliação da prática pedagógica de professores. *Ensino Em Re-Vista*, Uberlândia, v. 20, n. 1, 2013 (jan./jun.), pp. 133-148,. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/23218/12758>. Acesso em: ago. 2018.

em 2008, aconteceu a consolidação de uma parceria entre Coedu e Departamento de Educação da PUC-Rio.

Da cooperação, nasceu o projeto “Juventude e mídia: contextos escolares e sociais” (apoio Faperj), que tinha como objetivo, por um lado, identificar e analisar possíveis correlações entre fatores escolares e sociais e modos de uso de mídias digitais por jovens estudantes da cidade do Rio de Janeiro e, por outro, conhecer como a motivação para o aprendizado se relaciona com o contexto social e escolar, proporcionando um entendimento mais amplo da composição do perfil motivacional de estudantes.²³³

Considerando a temática que trata da relação entre educação museal e formação de professores, sem deixar de reconhecer as especificidades de cada instituição, vale destacar o projeto “A educação não formal e a formação de professores: estruturando relações”,²³⁴ que teve como foco a possibilidade de professores responsáveis por disciplinas dos cursos de pedagogia e licenciaturas incorporarem os museus de ciência, em particular, como elemento constitutivo da formação pedagógica de futuros professores.²³⁵

Os resultados desse projeto orientaram os profissionais da Coedu a organizarem o evento, “Encontro Internacional de Educação Não Formal e Formação de Professores”, em 2012 (apoio CNPq e Faperj). Na discussão da apresentação da síntese final do Encontro foram identificados cinco desafios e quais são as possibilidades, dificuldades e propostas de ação para enfrentá-los. Cabe sublinhar um deles: dificuldade da universidade utilizar as instituições de educação museal como espaços de formação inicial de professores. Apesar disso, existem universidades que reconhecem a importância das instituições de educação museal e que oferecem disciplinas relacionadas e/ou outras estratégias.²³⁶

Todos os projetos de pesquisa realizados no âmbito dos editais acima destacados resultaram em artigos publicados em revistas especializadas nacionais e internacionais e em anais de eventos científicos. Um exemplo é a participação marcante com apresentação e publicação de trabalhos no Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências (ENPEC/ABRAPEC). José Renato de Oliveira Pin (et al.) realizaram um levantamento de trabalhos publicados nas dez edições do ENPEC (1997-2017),²³⁷ que tratam de museus localizados na cidade do Rio de Janeiro a partir da perspectiva da divulgação da ciência. Dos vinte e sete trabalhos identificados e posteriormente analisados, quinze são da Coedu/MAST.

233 DUARTE, Rosalia. et al. Computer. Skills and Digital Media Uses among Young Students in Rio de Janeiro. *Education Policy Analysis Archives Arizona State University*, v. 21, n. 53, 2013, pp. 1-33. Disponível em: <http://epaa.asu.edu/ojs/article/view/1241>. Acesso em: ago. 2018.

234 Projeto desenvolvido no âmbito do Programa de Capacitação Institucional/PC/CNPq/MCTI (bolsas de pesquisa para graduados, mestres e doutores) no período de 2006-2008.

235 CAZELLI, Sibeles. et al. O que precisa ter um futuro professor em seu curso de formação para vir a ser um profissional de educação em museus? *Ensino Em Re-Vista*. Uberlândia, v. 17, n. 2, 2010, pp. 579-595. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/11360/6597>. Acesso em: ago. 2018.

236 *Projetos de extensão, bolsas de apoio*, Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – *Pibid/Capes etc.*

237 PIN, José Renato de Oliveira. et al. Divulgação da ciência em espaços não formais: levantamento de trabalhos publicados nas edições do Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências, 11., 2017, jul. 3-6: Florianópolis, SC. *Anais...* Florianópolis: ABRAPEC, 2017, pp. 1-13. Disponível em: <http://www.abrapecnet.org.br/enpec/xi-enpec/anais/resumos/R0604-1.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

ALGUNS ESTUDOS SOBRE OS DIFERENTES PÚBLICOS DE MUSEUS

As ações desenvolvidas no MAST também estão em consonância com as orientações da PNEM – Item 9/Eixo II, ou seja, “promover, em colaboração com outros setores dos museus, diagnósticos, estudos de público e avaliação, visando à verificação do cumprimento de sua função social e educacional”.²³⁸

A produção periódica de dados sobre as formas de apropriação dos museus pela sociedade constitui instrumento estratégico para avaliação, orientação e planejamento de políticas públicas. Esta instituição, no âmbito da cultura, é vetor de múltiplos movimentos e sua ação e impacto na sociedade avançam intersetorialmente. Em maio de 2005, o Ministério da Cultura assinou um acordo de cooperação técnica com o Ministério da Saúde, dando origem ao Observatório de Museus e Centros Culturais²³⁹ (OMCC), que se destinava justamente a conhecer o público de visitação espontânea acima de 15 anos de idade.

Após a aplicação da primeira rodada da pesquisa Perfil-Opinião,²⁴⁰ criou-se um circuito de discussão, produção de dados, reflexão sobre as práticas diante de novas informações, análises comparativas, formando uma rede colaborativa, envolvendo, por adesão, profissionais, especialistas ou não dos estudos de público. Os resultados desta pesquisa não contrariam os dos estudos desenvolvidos desde o final da década de 1960 que vinham identificando o uso do museu por grupos majoritariamente educados, economicamente ativos e com renda acima da média de sua população de referência.²⁴¹

Com a dissolução em 2012 do OMCC, reuniram-se em uma nova frente de ação, em 2013, cinco das instituições participantes do projeto original, que têm a ciência como tema de ligação, e decidiram propor a criação do Observatório de Museus e Centros de Ciência e Tecnologia (OMCC&T). Foi realizada a pesquisa Perfil-Opinião, mantendo a periodicidade de quatro anos, seguindo o protocolo original, garantindo a comparabilidade dos resultados com as rodadas anteriores.²⁴² Este Observatório²⁴³ também é uma rede interinstitucional de produção de conhecimentos de forma horizontalizada, que fortalece a mobilização para construir e ampliar a interlocução com os diferentes públicos dos museus. Com esta estratégia,

238 Ibram (op. cit., 2017, p. 6).

239 O Observatório reunia instituições culturais variadas (Departamento de Museus e Centros Culturais/Iphan, Museu da Vida/COC/Fiocruz, Museu de Astronomia e Ciências Afins/MCTI, Escola Nacional de Ciências Estatísticas/IBGE), integrando, por adesão, diversas instituições museológicas parceiras.

240 O mesmo instrumento de pesquisa do OMCC (2005) foi aplicado ao público de museus de São Paulo nos anos 2006 e 2007 (OMCC/II Boletim, 2008) e, de novo no Rio de Janeiro, em 2009. Os dados obtidos constituem a mais abrangente pesquisa realizada no país.

241 KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda. et al. *Museus e seus visitantes: relatório de pesquisa perfil-opinião 2005*. Brasília: Gráfica e Editora Brasil, 2008. Disponível em: http://www.fiocruz.br/omcc/media/5_relatorio_museu.pdf. Acesso em: ago. 2018.

242 COSTA, Andréa F.; DAMICO, José Sérgio; GONÇALVES, Mônica de Macedo; CAZELLI, Sibebe; MANO, Sonia; CRUZ, Wailã de Souza. *Museus de ciência e seus visitantes: pesquisa perfil-opinião 2013*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Casa de Oswaldo Cruz / Museu da Vida, 2015. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/MuseusdecienciaevisitantesOMCCT2013.pdf. Acesso em: ago. 2018.

243 O II Seminário de Pesquisa OMCC&T, “Os públicos dos museus e centros de ciência, indicadores e percepções da cultura científica” (apoio CNPq) foi promovido pela rede de nove instituições que à época constituía este Observatório. Rio de Janeiro, 6 nov. 2017.

os museus participantes vêm dando prosseguimento ao estudo longitudinal sobre o perfil demográfico, social, cultural e econômico e sobre os hábitos, antecedentes e opiniões de seus visitantes.²⁴⁴

Continuando nessa linha de estudos, as pesquisas sobre o público de visitação estimulada surgiu com a preocupação de pesquisadores da Coedu com a questão da inclusão social. Acredita-se que ao visitar um museu de ciência, algo fora de seu padrão de consumo cultural, um indivíduo social e economicamente excluído, inaugure em sua vida uma nova categoria de experiências que faça com que se reconheça integrante de um contexto em relação ao qual até então, não havia laços de pertencimento e identidade.

A pesquisa “Visitação de Grupos de Audiência Estimulada” foi realizada em três rodadas, nos anos de 2006-07, 2007-08 e 2013-14 (esta última com apoio do Instituto TIM). Tomou como referência os conceitos de inclusão social, experiência e empoderamento. Os resultados sugerem que, para a completude do processo de empoderamento do público de visitação estimulada, é necessária uma dimensão associada à aplicabilidade do ganho de conhecimento ao seu mundo social, no nível de suas relações pessoais – família e amigos – e de suas relações com esferas sociais mais externas – escola, trabalho, sociedade.²⁴⁵

Outra investigação realizada – iniciativa que se aproxima dos estudos desenvolvidos no âmbito da comunicação museológica e das pesquisas de recepção em exposições – partiu da premissa de que o museu é instituição com vocação para se ocupar do objeto, pesquisando-o, preservando-o e comunicando-o. Considerando essa área de atuação, em parceria com pesquisadores da Seção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional/UFRJ, a investigação teve como objeto de análise o planejamento, a produção e a avaliação da exposição “Faz Tempo”, buscando aprofundar a interação do público de visitação espontânea com a coleção de instrumentos científicos do acervo do MAST (edital da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro).

Cabe destacar os resultados mais significativos, como a incorporação dos conhecimentos prévios dos visitantes sobre a noção de “tempo” e outros aspectos a ela relacionados, no sentido de melhor adequar as estratégias de mediação. No caso específico dos museus de ciência é importante saber o envolvimento do público com os assuntos sociocientíficos. Os achados mostram que se deve ousar em apresentar nas exposições questões controversas que envolvem a relação ciência e sociedade. Nesse caso, os elementos expositivos devem ser bem equilibrados para que as conexões entre os interesses do público e as informações transmitidas tenham lugar na aquisição, ampliação e aperfeiçoamento da cultura científica.²⁴⁶

244 MANO, Sonia. et al. *Museus de ciência e seus visitantes: estudo longitudinal - 2005, 2009, 2013*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Casa de Oswaldo Cruz / Museu da Vida, 2017. Disponível em: <http://www.omcct.fiocruz.br/images/pdf/Publicao-OMCCT-LONGITUDINAL-2017-internet.pdf>. Acesso em: ago. 2018

245 FALCÃO, Douglas. et al. Museus de ciência e tecnologia e inclusão social. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos; LOUREIRO, M. L. N. (org.). *O Caráter Político dos Museus*. MAST Colloquia, 1.ed. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, v. 12, 2010, pp. 89-116. Disponível em: http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_12.pdf. Acesso em: ago. 2018.; Cazelli. (op. cit., 2015).

246 VALENTE, Maria Esther. et al. The audience of a science museum and the concept of time. In: DUFRESNE-TASSÉ, C.; WINTZERITH, S. (org.). In: *Special issue of ICOM-CECA: devoted to research*. Montréal - CA: Université de Montréal, 2015. pp. 135-154. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B8yHu7SudP4kNHVQR0JzeWc5ZVE/view>. Acesso em: ago. 2018.

Com a elaboração do projeto “Um olhar para o ensino de astronomia no Brasil” (2013-14), pesquisadores astrônomos da Coedu viabilizaram ações para que a ciência dos astros pudesse servir como fonte de inspiração e entusiasmo aos jovens. Dos esforços empreendidos, sobressaíram aqueles que se apoiam nos ombros dos professores, público alvo de ações específicas de capacitação em Astronomia. A experiência da Coordenação tem mostrado que, quando capacitados, os professores se tornam agentes multiplicadores do conhecimento, promovendo suas próprias atividades de divulgação, além de fortalecer a cooperação entre museus e escolas.

O “Olhai pro Céu”, no âmbito deste projeto, surgiu da necessidade de capacitar professores de escolas do interior do Estado do Rio de Janeiro que receberam doações de telescópios para observação do céu noturno. Em 2014, uma nova etapa começou a ser financiada pela Faperj, o que possibilitou a elaboração de material que tratasse de temas relacionados à Astronomia para uso exclusivo diurno (AstroKit)²⁴⁷ e que ficasse disponível para empréstimo no próprio MAST. Quando o material desenvolvido tornou-se disponível (2015), este projeto passou a ter uma linha de atuação na região metropolitana do Rio de Janeiro, sendo chamado de “Olhai pro Céu Carioca”.²⁴⁸

AS AÇÕES EDUCATIVAS DO MAST

A educação museal que ocorre nos museus e centros de ciência é cada vez mais tema de discussão, reflexão e aprofundamento. É nesse contexto e em conformidade com as orientações da PNEM, considerando o Item 2, do Eixo II, “reconhecer entre as atribuições do educador museal: a atuação na elaboração participativa do programa educativo cultural; (...) a implementação dos programas, projetos e ações educativas; a realização do registro, da sistematização e da avaliação dos mesmos (...)”,²⁴⁹ que a Coedu vem desenvolvendo suas atividades educativas. As concepções que orientam estas atividades sofreram significativas transformações ao longo de pouco mais de três décadas de existência do MAST, sempre alinhadas com as pesquisas na área de educação em ciências e com a evolução dos modelos de comunicação pública da ciência. Fez-se e ainda se faz um grande esforço no sentido de migrar dos modelos de déficit de conhecimento dos anos de 1980 para um modelo mais participativo e dialógico nas práticas educativas a partir dos anos 2000.

247 O AstroKit é composto por um telescópio específico para observar o Sol (PST – com as seguintes características: peso – 24 kg, comprimento – 91 cm, altura – 29 cm, largura – 49 cm), filtros para observação solar de mão, apostila com atividades e alguns materiais para realização de atividades extras. O professor inscrito participa do Encontro de Capacitação para Professores (ECAP), que tem por finalidade instruí-lo para o uso do *kit* e, sobretudo, para o manuseio do telescópio.

248 SPINELLI, Patrícia Figueiró; REIS, Eugênio. Ao encontro do público. In: VALENTE, M. E.; CAZELLI, S. (org.). *Educação e Divulgação da Ciência*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015, pp. 264-283 (Coleção MAST - 30 anos de Pesquisa, v. 2). Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_30_anos/pdf_02/volume_02.pdf. Acesso em: ago. 2018.

249 Ibram (op. cit., 2017, p. 6).

Um importante desdobramento da experiência de desenvolvimento na produção de modelos didáticos para exposições e atividades educativas ocorreu em 2010 quando a Coedu teve aprovado o projeto “Laboratório de Inovação de Recursos Educacionais” (Lire) com poio Faperj. Isto representou um passo considerável para a institucionalização de um laboratório que promove o aumento de qualidade, quantidade e celeridade no processo de criação de recursos educacionais. É importante destacar que o Lire não tem como objetivo produzir os recursos desenvolvidos em escala de distribuição. A ideia é constituir um espaço voltado ao desenvolvimento, avaliação e divulgação da ciência e matemática para os diferentes públicos de museus e para a constituição de parcerias com outros grupos que desenvolvam ações dessa natureza.

A atividade “Visita Escolar Programada”, que tem como parte integrante a reunião de apoio pedagógico aos professores, acontece no MAST desde a sua institucionalização. A partir dos anos 2000, passou a ser constituída pela proposta metodológica intitulada “Trilhas Educativas: entre o MAST e a Escola”, consolidando a relação museu-escola em uma perspectiva de complementaridade entre a educação formal e a museal. Complementaridade entendida não como forma de uma instituição suprir deficiências da outra e sim como uma relação que amplie as possibilidades educacionais de ambas.

Vale sublinhar a posição protagonista que a Coedu/MAST vem desempenhando nas edições da Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT) desde 2006. Um importante resultado alcançado neste tipo de iniciativa diz respeito ao fortalecimento da parceria entre as instituições de pesquisa, ensino e divulgação em prol da popularização da ciência. Neste sentido, destaca-se também o amadurecimento das relações entre as instituições de âmbito municipal e estadual (Secretarias de C&T e de Educação) e federal (MCTI), que em um esforço coordenado, articulam ações para a promoção do acesso do grande público à cultura científica durante a Semana na cidade do Rio de Janeiro.²⁵⁰

O PROGRAMA EDUCATIVO DO MAST

Pesquisadores e técnicos da Coedu sempre estiveram comprometidos com a elaboração de atividades educacionais diversas voltadas para o público de visitação espontânea. Frequenta a instituição basicamente nos finais de semana e possui uma composição tipicamente familiar, no caso do MAST. Tais condições de contorno levaram ao desenvolvimento de uma ampla variedade de atividades de curta duração na área de divulgação da ciência. São concebidas de forma a estimular interações sociais entre os participantes e

250 FALCÃO, Douglas. et al. O programa educativo do Museu de Astronomia e Ciências Afins. *Ensino Em Re-Vista*, v. 20, n. 1, 2013, pp. 193-208. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/23222/12764>. Acesso em: ago. 2018.

motivar questionamentos associados às temáticas apresentadas. Atualmente são realizadas cerca de dez atividades²⁵¹ que abordam temas de ciência e matemática. Usam uma gama de recursos como palestras, oficinas, filmes, jogos, desafios matemáticos, experimentos de baixo custo, esquetes teatrais, instrumentos científicos do acervo e o conjunto arquitetônico da instituição, entre outros.

A título de exemplo, pode-se destacar a atividade “Contando Mitos”. Criada em 2009 pela Coedu, por meio do teatro, o grupo responsável aborda narrativas míticas acerca dos fenômenos da natureza, mostrando que astronomia e cultura sempre estiveram correlacionadas. Desde 2017, traz narrativas de diversos povos do mundo, discutindo diferentes olhares acerca da natureza que foram e são construídos a partir de lógicas não eurocêntricas. *No Bosque da Dona Aurora – O Tempo dos Leões* trata da nossa relação com o tempo e como a maneira de percebermos sua passagem se relaciona com nossas raízes. A personagem Dona Aurora conta as diferentes formas de marcar o tempo a partir dos mitos de seus ancestrais africanos.

No cotidiano dos museus e centros de ciência, o papel da mediação na educação museal, assim como na interação entre público, exposições e atividades educativas ocupa lugar de destaque. Claro que a importância que a educação tem nos museus de ciência não é exclusividade dessa tipologia de museus. Como ocorre em outros países, cada instituição adota uma filosofia particular e estratégias diferenciadas para a mediação e a capacitação dos mediadores. No MAST, desde o início dos anos 2000, as atividades educativas têm se pautado também por uma valorização de abordagens sociointeracionistas, nas quais as falas do público, resultantes das interações com os recursos educacionais e entre os visitantes, são interpretadas como evidências de aumento de motivação e/ou ganhos cognitivos. No programa educativo importa sublinhar que as atividades são orientadas pelos pesquisadores da área de educação em ciências, mas em sua maioria, são efetivamente realizadas por bolsistas e estagiários. Para cada uma é constituída uma equipe que fica responsável pela sua gestão e realização. Neste sentido, o protagonismo é fortemente estimulado.

A discussão teórica e prática das questões relativas à mediação humana são consideradas essenciais para o aprimoramento das práticas educativas. O mediador pode ser compreendido não apenas como um intermediário, no sentido de transmissor de informações, mas como aquele que proporciona diálogo ao se colocar entre o público e exposições e/ou atividades. Para isso é imprescindível o domínio dos saberes próprios dos museus de ciência e a capacidade de seduzir o público, o que envolve inúmeras habilidades, tornando a mediação multifacetada e complexa.

251 ASTROmania, Brincando de Matemática, Ciclo de Palestras, Cine Ciência, Contando Mitos, Cozinhando com a Ciência, Faça Você Mesmo, Planetário Inflável Digital, Programa de Observação do Céu, Visita Orientada.

Na Coedu, os processos de formação conversam com a mediação, nos quais os bolsistas Programa de Capacitação Institucional (PCI) e Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) necessariamente dialogam com a produção de conhecimento sobre a mediação e educação museal. Vale destacar os cursos: MediAção em Museus e Centros de Ciência: Teoria e Prática, aberto também para mediadores de outras instituições (2008 a 2012) e Mediação em Centros e Museus de Ciência e Tecnologia no bojo do Acordo de Cooperação Técnica, Científica e Pedagógica, firmado entre o IFRJ – Campus Mesquita e o MAST (2013-2016).

Já o projeto de pesquisa Formação de Mediadores em Museus de Ciência: o caso do MAST (2014-17) propôs a Semana Pedagógica da Coordenação como recurso estratégico para aprofundar o conhecimento dos mediadores na concepção e consolidação das atividades educativas. As Semanas são realizadas no mês de janeiro/fevereiro e constituem-se como um momento de “reflexão-ação-reflexão”. Em 2018 aconteceu a 4ª edição. O curso para mediadores de museus e centros de ciência, aberto aos profissionais de outros museus, serviu de modelo para que fosse desenvolvido o curso para Planetário (básico e avançado). Um desdobramento importante do projeto foi a inserção de ações voltadas para a inclusão do público infantil no Plano Diretor da Unidade (2017-21).

No período de 25 a 27 de abril de 2018, o evento *Encontro Nacional sobre Práticas Educativas em Museus e Centros de Ciência e Tecnologia*, fruto de uma parceria entre o MAST e o Museu Nacional/UFRJ, promoveu a troca de experiências entre realizadores de práticas educativas nestas instituições e seus pressupostos pedagógicos. Foram analisadas e debatidas, entre outras, questões relacionadas à educação e divulgação da ciência e tecnologia, à forte demanda que recai sobre as instituições que atuam na divulgação/popularização da ciência por conta dos indicadores que refletem a baixa qualidade do ensino de ciências no país e à Política Nacional de Educação Museal, que traz princípios, diretrizes, eixos temáticos e ações para orientar e subsidiar boas práticas educativas nos museus brasileiros.

O caminho percorrido pela Coordenação de Educação em Ciências, com mais de 30 anos de ações educativas e pesquisas, é muito intenso, apesar de os problemas típicos que acolhem as instituições públicas, nas ainda jovens áreas de educação museal e de divulgação/popularização da ciência no Brasil. A relação entre pesquisa acadêmica e a prática educativa perpassa a formação de mediadores, o que se relaciona com as próprias finalidades desta coordenação, onde os estudos em educação museal e temas correlatos são realizados desde 1996 com o objetivo de avaliar suas próprias atividades educacionais.²⁵² Assim,

252 GOMES, Isabel; CAZELLI, Sibeles. Formação de mediadores em museus de ciência: saberes e práticas. In: *Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências*. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epec/2016nahead/1983-2117-epec-2016180102.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

desenvolver atividades educativas e associá-las a projetos de pesquisa é a solução que lhe permite contar com a participação de bolsistas de dois programas importantíssimos: PCI e PIBIC. O protagonismo orientado, no qual pesquisadores e bolsistas mais experientes estimulam e orientam os novatos na atuação das atividades em curso e na geração de novas atividades, é um marco das ações educativas do MAST.

COMENTÁRIOS FINAIS

A bibliografia brasileira sobre educação e pedagogia museal é constituída em grande parte por artigos produzidos por pesquisadores vinculados aos museus e centros de ciência. Estas instituições têm em sua história uma forte ligação com as questões de cunho educacional e segundo Lima são compreendidas como “espaços para a produção de conhecimento e formação de pesquisadores”. A autora em questão, em sua pesquisa de doutoramento, após reflexão teórica consistente, levando em conta as definições do sociólogo francês Bourdieu, diz que é possível entender a educação museal como um campo de conhecimento, ainda em construção, com pouca autonomia e em processo de acúmulo de capital científico. Considerando “a pouca inserção deste campo em cursos e grupos de pesquisa em programas de pós-graduação, os museus são espaços protagonistas para a formação de pesquisadores nessa área”.²⁵³

Um dos grandes desafios para que a educação museal deixe de ser um campo de conhecimento com pouca autonomia e baixo capital científico está associado à disseminação dos princípios, diretrizes e eixos da Política Nacional de Educação Museal na realidade cotidiana dos museus, bem como na sua gestão.

Para os museus, a implementação de políticas como essas é um instrumento para fortalecer o setor educativo, aglutinar os educadores e estimular o trabalho conjunto com as outras esferas da instituição para a concepção de exposições, atividades educativas e, principalmente, para o desenvolvimento de projetos de pesquisa. Desse modo, é possível construir uma educação museal de qualidade, valorizando-a e legitimando-a, tanto no que diz respeito às suas práticas quanto aos profissionais que as desenvolvem. Não é mais um esforço isolado de educadores ou de setores educativos e sim uma ferramenta que dá permanência, viabilidade e visibilidade interna e externa. Com a PNEM, a educação museal ganha força e passa a ter um lugar efetivo no plano museológico ou plano diretor das instituições, acarretando outra forma de gestão nos museus.

253 LIMA, Isabel Victória Corrêa Van Der Ley. O estágio em museus de ciência: o museu como espaço de produção do conhecimento e formação. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, 2018, p. 173. 196f. Orientador: Maria Cristina Monteiro Pereira de Carvalho. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=34685@1. Acesso em: ago 2018.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ronaldo de; FALCÃO, Douglas. *Brincando com a ciência: experimentos interativos de baixo custo*. Rio de Janeiro: MAST, 1996.

_____. *Brincando com a Ciência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro; CAZELLI, Sibeles. Museu e unidade de pesquisa: Mast, um projeto precursor. In: MATSUURA, O. T. (Org.). *História da astronomia no Brasil* (2013). Recife: Cepe, v. 2, 2014. p. 356-372. Disponível em: http://www.mast.br/pdf_volume_2/mast_projeto_precursor.pdf. Acesso em: ago. 2018.

BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1997.

BRASIL. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

CAZELLI, Sibeles. *Alfabetização científica e os museus interativos de ciência*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, 1992. 163f. Orientador: Tânia Dauster. Disponível em: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/results?vid=0&sid=ed47e1c6-59c4-41bd-bade-95f4eda3d448%40sessionmgr4009&bquery=CAZELLI%252c%2BSibeles.%2BAI-fabetiza%25c3%25a7%25c3%25a3o%2Bcient%25c3%25adfica%2Be%2Bos%2Bmuseus%2Binterativos%2Bde%2Bci-25c3%25aancia&bddata=JmNsaTA9RIQxJmNsdjA9WSZsYW5nPXBLWJyJnR5cGU9MCZzaXRIPWVkcj1saXZlJnNjb3BIPXNpdGU%3d>. Acesso em: ago. 2018.

_____; GOUVÊA, Guaracira; FRANCO, Creso; SOUSA, Nereu. Padrões de interação e aprendizagem compartilhada na exposição laboratório de astronomia. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 78, n. 188/189/190, 1997, pp. 413-471.

_____; VALENTE, Maria Esther; GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; FRANCO, Creso. A relação museu-escola: avanços e desafios na (re)construção do conceito de museu. In: *Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*, 21., 1998. Caxambu - MG. Anais... Rio de Janeiro: ANPED, 1998.

_____; COSTA, Andréa Fernandes; MAHOMED, Carla. O que precisa ter um futuro professor em seu curso de formação para vir a ser um profissional de educação em museus? *Ensino Em Re-Vista*. Uberlândia, v. 17, n. 2, 2010, pp. 579-595. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/11360/6597>. Acesso em: ago. 2018.

_____; COIMBRA, Carlos Alberto Quadros. Proposta para a avaliação da prática pedagógica de professores. *Ensino Em Re-Vista*, Uberlândia, v. 20, n. 1, 2013, pp. 133-148. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/23218/12758>. Acesso em: ago. 2018.

_____; GOMES Isabel Lourenço; VALENTE, Maria Esther. Inclusão social e a audiência estimulada em um museu de ciência. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 4, n. 7, 2015, pp. 203-223. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16630/11865>. Acesso em: ago. 2018.

COSTA, Andréa F.; DAMICO, José Sérgio; GONÇALVES, Mônica de Macedo; CAZELLI, Sibeles; MANO, Sonia; CRUZ, Wailã de Souza. *Museus de ciência e seus visitantes: pesquisa perfil-opinião 2013*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Casa de Oswaldo Cruz / Museu da Vida, 2015. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/Museusdecienciaseseus-visitantesOMCCT2013.pdf. Acesso em: ago. 2018.

DUARTE, Rosalia; CAZELLI, Sibebe; MIGLIORA, Rita; COIMBRA, Carlos Alberto. Computer. Skills and Digital Media Uses among Young Students in Rio de Janeiro. *Education Policy Analysis Archives*. Arizona State University, v. 21, n. 53, 2013, pp. 1-33. Disponível em: <http://epaa.asu.edu/ojs/article/view/1241>. Acesso em: ago. 2018.

FALCÃO, Douglas; GOUVÊA, Guaracira; CAZELLI, Sibebe; VALENTE, Maria Esther; QUEIROZ, Glória, COLINVAUX, Dominique; KRAPAS, Sônia; ALVES, Fátima. Aprendizagem em museus de ciência e tecnologia sob o enfoque dos modelos mentais. In: Encontro de Pesquisa em Ensino de Física, 6., 1998, pp. 26-30: Florianópolis, SC. Anais... São Paulo: SBF, 1998. 1 CD-ROM.

____; COLINVAUX, Dominique; KRAPAS, Sônia; QUEIROZ, Glória; ALVES, Fátima; CAZELLI, Sibebe; VALENTE, Maria Esther; GOUVÊA, Guaracira. A model-based approach to science exhibition evaluation: a case study in a Brazilian astronomy museum. *International Journal of Science Education*, v. 26, 2004, pp. 951-78.

____; GILBERT, John. Método da lembrança estimulada: uma ferramenta de investigação sobre aprendizagem em museus de ciências. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12, Supl., pp. 93-115, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/05.pdf>>.

____; COIMBRA, Carlos Alberto Quadros; CAZELLI, Sibebe. Museus de ciência e tecnologia e inclusão social. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos; LOUREIRO, M. L. N. (Org.). *O Caráter Político dos Museus*. MAST Colloquia, 1.ed. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, v. 12, 2010, p. 89-116. Disponível em: http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_12.pdf. Acesso em: ago. 2018.

FALCÃO, Douglas; COIMBRA, Carlos Alberto Quadros; CAZELLI, Sibebe; VALENTE, Maria Esther. O programa educativo do Museu de Astronomia e Ciências Afins. *Ensino Em Re-Vista*, v. 20, n. 1, 2013, pp. 193-208. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/23222/12764>. Acesso em: ago. 2018.

FRANCO, Creso. Laboratório de ciências do MAST: em busca de um perfil. In: ANDRADE, A. M. R. (Org.). *Caminho para as estrelas. Reflexões em um museu*. Rio de Janeiro: MAST, 2007, p. 46-53.

GOMES, Isabel; CAZELLI, Sibebe. Formação de mediadores em museus de ciência: saberes e práticas. In: *Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências*. Belo Horizonte, mar. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epec/2016nahead/1983-2117-epec-2016180102.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; LEAL, Maria Cristina. (Org.). *Educação e museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access, 2003.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Documento Preliminar do Programa Nacional de Educação Museal*. Brasília: Ibram, 2017. Disponível em: <http://pnem.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/DOCUMENTO-PRELIMINAR1.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda; CAZELLI, Sibebe; LIMA, José Matias de. *Museus e seus visitantes: relatório de pesquisa perfil-opinião* 2005. Brasília: Gráfica e Editora Brasil, 2008. Disponível em: http://www.fiocruz.br/omcc/media/5_relatorio_museu.pdf. Acesso em: ago. 2018.

LIMA, Isabel Victória Corrêa Van Der Ley. O estágio em museus de ciência: o museu como espaço de produção do conhecimento e formação. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, 2018. 196f. Orientador: Maria Cristina Monteiro Pereira de Carvalho. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=34685@1. Acesso em: ago 2018.

LINS DE BARROS, Henrique; MENDES, A. *A Física do Parque: ciência, história e brinquedos*. Rio de Janeiro: MAST/VITAE, 1997.

MANO, Sonia; CAZELLI, Sibebe; COSTA, Andréa F.; DAMICO, José Sérgio; SILVA, Loloano Claudionor da; CRUZ, Wailã de Souza; GUI-

MARÃES, Vanessa Fernandes. *Museus de ciência e seus visitantes: estudo longitudinal – 2005, 2009, 2013*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Casa de Oswaldo Cruz / Museu da Vida, 2017. Disponível em: <http://www.omcct.fiocruz.br/images/pdf/Publicacao-OMCCT-LONGITUDINAL-2017-internet.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

MORO, Fernanda C. A. *Museu de Astronomia e Ciências Afins: plano diretor*. Rio de Janeiro: Arquivo MAST, 1985.

OMCC – Observatório de Museus e Centros Culturais. II Boletim: Pesquisa Perfil-Opinião. São Paulo: OMCC, 2008. Disponível em: http://www.fiocruz.br/omcc/media/II_boletim_SP.pdf. Acesso em: ago. 2018.

PIN, José Renato de Oliveira; GONZALEZ, Ana Helena Grieco; ROCHA, Marcelo Borges. Divulgação da ciência em espaços não formais: levantamento de trabalhos publicados nas edições do Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências, 11., 2017, jul. 3-6: Florianópolis, SC. *Anais...* Florianópolis: ABRAPPEC, 2017, pp. 1-13. Disponível em: <http://www.abrapeccnet.org.br/enpec/xi-enpec/anais/resumos/R0604-1.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

SCHVARSBERG, Benny; CAMENIETZKI, Carlos Ziller; CAZELLI, Sibeles; DUARTE, Jusselma; SERGIO, Nilo. Parque da Ciência: o brinquedo como possibilidade do aprendizado. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins; Salamandra, 1987.

SPINELLI, Patrícia Figueiró; REIS, Eugênio. Ao encontro do público. In: VALENTE, M. E.; CAZELLI, S. (org.). Educação e Divulgação da Ciência. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015, pp. 264-283 (Coleção MAST - 30 anos de Pesquisa, v. 2). Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_30_anos/pdf_02/volume_02.pdf. Acesso em: ago. 2018.

VALENTE, Maria Esther; CAZELLI, Sibeles; GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; QUEIROZ, Glória. Professores em ação com modelos pedagógicos. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM ENSINO DE FÍSICA, 6., 1998, out. 26-30: Florianópolis, SC. *Anais...* São Paulo: SBF, 1998.

VALENTE, Maria Esther; COSTA, Andrea F.; REQUEIJO, Flávia. The audience of a science museum and the concept of time. In: DUFRESNE-TASSÉ, C.; WINTZERITH, S. (Org.). In: Special issue of ICOM-CECA: devoted to research. Montréal – CA: Université de Montréal, 2015. pp. 135-154. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B8yHu7SudP4kNHVQR0JzeWc5ZVE/view>. Acesso em: ago. 2018.

Educação Museal em Museus-Casas: desafios e possibilidades no Museu Casa de Rui Barbosa

Aparecida M. S. Rangel

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); museóloga/tecnologista da Fundação Casa de Rui Barbosa/MinC (FCRB/MinC); e docente do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da FCRB/MinC.

Pensar os termos *desafio* e *possibilidade* em relação a um museu-casa é exercício de reflexão que deve ser analisado a partir de duas perspectivas, sendo uma *geral*, na medida em que é compartilhado por todos os modelos conceituais; e outra *específica*, pois é um ponto bastante caro aos museus-casas.

No primeiro item temos como grande desafio a questão estrutural, cada vez mais desafiadora, sobretudo nos museus que compõem a esfera pública. Nesses, um número reduzido de profissionais é responsável por diferentes atividades que envolvem ações operacionais e burocráticas que consomem grande parte do tempo que deveria estar sendo utilizado no planejamento e execução de projetos técnicos ou na produção do conhecimento.

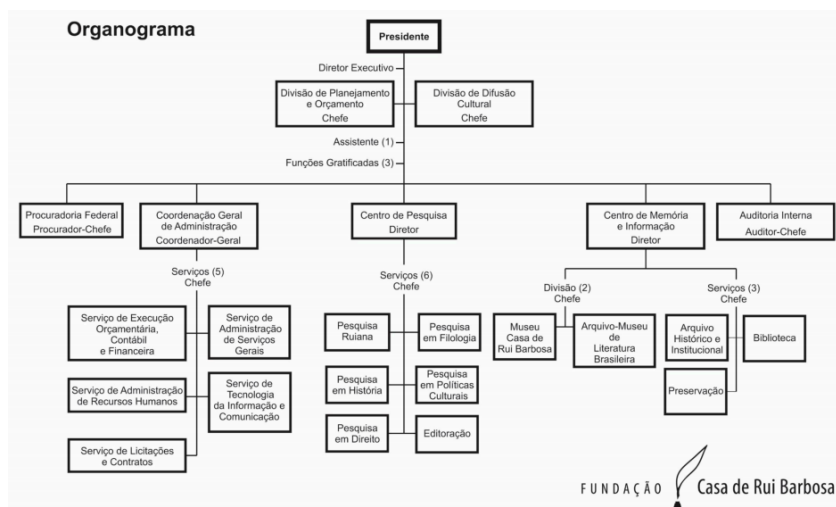
Tomemos como exemplo uma experiência que vivenciamos recentemente. Entre setembro de 2016 e o início de 2018 a equipe do Museu Casa de Rui Barbosa trabalhou na construção do Plano Museológico 2018-2021,²⁵⁴ ação que inicialmente acreditávamos que seríamos capazes de concluir em seis meses. No entanto, foram necessários quase dezoito para sua finalização.

254 Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7274/3/Plano%20museol%C3%B3gico%20-%202018-2021.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2018.

A periodicidade das reuniões foi sendo alterada, partindo de duas vezes na semana e chegando a uma reunião mensal – quando conseguíamos – pois a todo o momento surgiam situações que se tornavam prioritárias, e embora o Plano estivesse em nossas metas nos víamos pressionados a atender demandas imprevisíveis, demandas geradas por diferentes setores, na maioria das vezes externas à instituição.

Essas demandas eram de natureza e graus de complexidade bastante variados, mas todas exigiam muito tempo para serem resolvidas, e com isso o que era prioritário para a equipe acabava “indo para o fim da fila”.

Ainda sobre a construção do Plano Museológico, outra questão se destacou, reforçando a premissa acima apontada: a precariedade estrutural dos espaços museais. Um dos grandes desejos que alimentávamos era a setorização do museu, posto que a partir de 1966, com a alteração da personalidade jurídica da instituição, que passou a ser denominada Fundação Casa de Rui Barbosa, um novo organograma foi estruturado e neste contexto nos tornamos uma divisão, conforme esquema abaixo:²⁵⁵



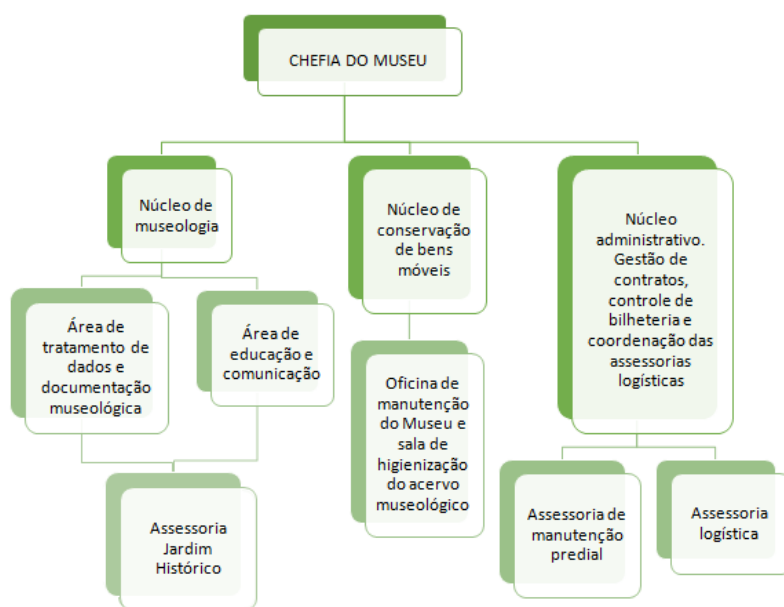
A inexistência dos setores “formais” reflete a forma como atuamos, ou seja, sem um recorte técnico específico no qual o profissional está envolvido com toda a dinâmica do Museu, não havendo dedicação a uma área exclusiva. Com a chegada dos concursados, em 2014, pretendíamos sanar esta questão, entretanto continuamos com um número bastante reduzido de funcionários. Nesta perspectiva, embora tenhamos conseguido elaborar um organograma, uma mesma pessoa continua a desempenhar múltiplas funções e não foi possível criar os setores que almejávamos. Equacionar teoria e realidade se tornou um exercício difícil, pois os elementos disponíveis não eram suficientes para a criação do cenário ideal: como instituir, por

255 Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Relatorios/orgonograma_FCRB_2017\(1\).pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Relatorios/orgonograma_FCRB_2017(1).pdf). Acesso em: 20 jul. 2018.

exemplo, um setor educativo autônomo sem dotá-lo das condições mínimas para sua existência efetiva? Não dispomos em nosso quadro funcional oficialmente da figura do educador, e sim de museólogas que vem atuando na área de educação, mas também em todas as outras áreas pertinentes ao funcionamento da instituição, tais como gestão, documentação e pesquisa. Sabemos da fundamental importância da constituição de setores educativos nas instituições como forma de consolidação do campo, entretanto esta é uma conquista que depende de muitas variáveis. O Cadastro Nacional de Museus nos aponta que 48,1% possui um setor específico para ações educativas, ressaltando, contudo, conforme palavras de Maria Célia T. Moura Santos que

É necessário compreender que não é somente o setor educativo do museu o responsável pelos programas com as escolas; a operacionalização das programações pode ser responsabilidade de um setor específico, ou de vários setores em interação. O que é mais importante compreender é que todas as ações museológicas devem ser pensadas e praticadas como ações educativas e de comunicação, mesmo porque, sem essa concepção, não passarão de técnicas que se esgotam em si mesmas e não terão muito a contribuir para os projetos educativos que venham a ser desenvolvidos pelos museus, tornando a instituição um grande depósito para guarda de objetos.²⁵⁶

Neste sentido, a decisão da equipe foi elaborar um organograma que de fato refletisse a forma como atuamos, sendo factível apenas delimitar algumas áreas para nos organizarmos internamente, como representado a seguir.²⁵⁷



256 SANTOS, Maria Célia T. Moura. Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: MinC/lphan/Demu, 2008, p. 141 apud INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Instituto Brasileiro de Museus Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, p. 119.

257 Disponível em: <http://rubi.casuaribarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7274/3/Plano%20museol%C3%B3gico%20-%202018-2021.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2018.

O Núcleo de Museologia é composto por três servidoras, enquanto o de Conservação de Bens Móveis por dois, sendo um de nível superior e outro de nível médio; o denominado Núcleo Administrativo conta com cinco, sendo que um deles é o mesmo que compõe o de Conservação, e dois deles são os porteiros que trabalham por revezamento, incluindo sábado, domingo e feriados.

A intenção com este relato não é instaurar o desânimo, mas demonstrar que os desafios perpassam questões que estão além das nossas possibilidades. Entretanto, eles não impedem nosso caminhar, nem mesmo atrofiam nossa capacidade produtiva, como demonstram os relatórios institucionais.²⁵⁸ Passada esta análise conjuntural, comum a todas as instituições culturais, e por isso a denominei *perspectiva geral*, sigo em direção a um desafio específico.

POR QUE VOLTAR A UM MUSEU-CASA?

Os museus-casas são espaços que resumidamente se estruturam num tripé conceitual: personagem-edifício-coleção. Estas três categorias servem de viés para as narrativas construídas ao longo do circuito, e ainda para os projetos desenvolvidos. O circuito, por sua vez, apresenta, por meio dos cômodos-objetos expostos, as formas de viver de um período e as questões a ele associadas, tais como a intimidade, o gosto, as relações, os valores e as transformações ocorridas em sociedade.

Os ambientes se configuram como espaço de exposição de longa duração, na medida em que eles também são entendidos como objetos cujas trajetórias são discutidas com os visitantes em nossas mediações. Por outro lado, o projeto museográfico é pouco alterado ao longo do tempo em função da natureza deste modelo conceitual. E este fato pode ser a resposta para um dado que constatamos em todas as pesquisas de público que realizamos; dado esse também corroborado nas estatísticas resultantes das duas edições do *Observatório de Museus e Centros Culturais*²⁵⁹ que participamos em 2005 e 2009: o Museu Casa de Rui Barbosa possui um altíssimo índice de visitantes de primeira vez, nos levando ao desafio da fidelização do público visitante.²⁶⁰

Algumas questões vêm direcionando nossas ações com o objetivo de alterar este dado: como introduzir a diferença na semelhança? Quais os limites de um projeto museográfico de um museu-casa? Qual o propósito educacional de um museu-casa? Estes questionamentos serviram de fio condutor de alguns estudos com resultados muito positivos, nos âmbitos da Comunicação e da Educação Museal.

258 Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=77. Acesso em: 22 jul. 2019.

259 Iniciado em 2003, com a participação de onze museus no Rio de Janeiro, sob a coordenação da Dra. Luciana Sepúlveda, do Museu da Vida da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, em parceria com o DEMU/lphan, a Ence/IBGE e o Mast.

260 Disponível em: http://www.fiocruz.br/omcc/media/3_boletim_OMCC.pdf. Acesso em: 17 jul. 2018.

A compreensão da vocação dos nossos espaços é fundamental para que tenhamos segurança na construção dos projetos que visam a introduzir mudanças que podem, até mesmo, comprometer as características do modelo conceitual no qual a instituição está inserida. Nesse contexto, destaco um artigo da autoria de Magaly Cabral, publicado no nº 17 do *CECA Education*,²⁶¹ intitulado educação em museus casas históricas que já nos sinaliza seu objetivo, ou seja, refletir sobre o processo da educação museal em um modelo conceitual específico.

Considero importante estabelecer um diálogo com este texto porque ele foi divulgado em inglês, mas pouco mostrado em nosso país. Se analisarmos que o universo de museus-casas brasileiros conta com mais de três centenas de espaços segundo levantamento coordenado por Ana Cristina Carvalho,²⁶² o compartilhamento dessas ideias contribui para adensar a produção do conhecimento sobre este campo.

Magaly afirma que em um museu-casa a noção de documento não se restringe ao objeto museológico, devendo ser ampliado ao personagem e ao espaço/cenário, representado pelo edifício. Eles se tornam, segundo a autora, referenciais que devem fundamentar todas as ações de comunicação empreendidas na instituição. Ao analisar os projetos museográficos destes espaços, ela esclarece que esse modelo conceitual, em geral, não trabalha com exposições espetaculares pela dificuldade em dialogar com seus cômodos, tendo em vista que um museu-casa é organizado respeitando a configuração dos mesmos, a partir de um recorte histórico. Alguns espaços, ressalta a autora, distinguem-se desta análise pela sua origem, como o Palácio de Versalhes que lida com números e dimensões que não correspondem à maioria dos museus-casas. Há nesse modelo conceitual uma significativa quantidade de residências de músicos, escritores, poetas, entre outras categorias que retratam casas mais modestas, entretanto o mesmo modelo comporta, também, moradias de políticos e astros do rock. A produção de sentido e reverberação junto à sociedade se configura em um grande desafio, pois alguns destes personagens atuaram em segmentos com pouca visibilidade, ou ainda, com visibilidade questionável, cabendo nestes casos uma análise sobre os critérios que definem a musealização de determinados espaços.

Por outro lado, a partir do momento que esses locais têm sua personalidade jurídica alterada e são investidos do “poder museal” todas as ações relacionadas à preservação, em seu sentido mais amplo, devem ser iniciadas. Essa premissa, entretanto, deve ser compreendida numa perspectiva crítica por meio da qual as narrativas reflitam as contradições e os conflitos presentes nos processos permeados por interesses político-sociais como ocorre em situações nas quais a construção de memórias e das identidades estão em jogo.

261 CECA – Museum Education and New Museology. *CECA Education*, n. 17. Paris: Conselho Internacional de Museus (ICOM); Bélgica: C.G.R.I. – Communauté Française de Belgique, 2003, pp. 42-4.

262 CARVALHO, Ana Cristina (org.). *Museus-casas históricas no Brasil*. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.

Esses espaços, portanto, não podem ser percebidos, pelo público ou pelos profissionais que neles atuam, como meros cenários suspensos no tempo, desconectados dos contextos que o produziram e sem vínculos com a contemporaneidade. Neste sentido, Magaly Cabral considera que essas residências históricas devem ser mantidas com

dignidade e a serviço das comunidades em que estão inseridas, provocando questões e a reflexão sobre fatos históricos ou sobre a vida de seus personagens. É fundamental e é tarefa dos dirigentes dos “pequenos” museus-casas históricas. Assim como é tarefa dos governantes uma política para esses museus, reconhecendo-os como espaços culturais que necessitam de recursos específicos, pois dificilmente atraem o interesse de grandes investidores, mas que podem ser vistos como investimento numa política governamental voltada à preservação de valores culturais e de identidade própria, num mundo globalizado.²⁶³

Embora ela conclua, fundamentada em Huyssen, que esses espaços não estão ameaçados, na medida em que atendem à necessidade de memória e permanência – que nos trazem conforto emocional em um mundo cada vez mais acelerado cujo ritmo nos empurra a um futuro que não nos inspira confiança – sua ressonância junto à sociedade (e, portanto, sua “existência real”) também não está garantida. Os elementos que singularizam os museus-casas são grandes trunfos para um trabalho diferenciado, mas também, são desafios a serem enfrentados.

Conforme sinalizado inicialmente, aponto neste contexto a dificuldade da revisita, em tornar o visitante um usuário. Neste sentido as pesquisas de público são fundamentais, sobretudo as que identificam o perfil dos visitantes e suas demandas. As diferentes metodologias que utilizamos com esta finalidade, indo da aplicação de questionários à observação participante, apontam para um visitante que: majoritariamente está acompanhado; com interesse em história de vida; que permanece no espaço por cerca de uma hora, completando sua passagem pelo museu com momentos de contemplação no jardim; que tem preferência por visita mediada; que verbaliza satisfação com a experiência, encantamento com a residência e saudade de uma cidade que não conheceu, mas acredita ter sido melhor do que a atual. Este é um dado interessante, pois embora as desigualdades sociais sejam sempre abordadas, a suntuosidade do espaço parece desmentir as palavras. Ao seu redor estão indícios de riqueza, de erudição representada pela biblioteca com seu vasto acervo, e do *hic et nunc* mencionado por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, posto que os museus-casas retratam para o visitante o espaço da autenticidade; estar no mesmo local em que o personagem passou parte da sua vida, em contato com

263 CECA – Museum Education and New Museology. *CECA Education*, n. 17. Paris: Conselho Internacional de Museus (ICOM); Bélgica: C.G.R.I. – Communauté Française de Belgique, 2003, pp. 42-4.

os mesmo objetos que ele utilizava em seu cotidiano transforma o museu-casa numa heterotopia como define Foucault,²⁶⁴ e também numa zona de contato, expressão analisada por James Clifford,²⁶⁵ a partir do uso feito por Mary Louise Pratt.²⁶⁶ E nesta perspectiva ele é envolvido pela aura do lugar, sentindo-se próximo ao personagem e seu contexto. Ainda assim, a experiência da revisita não ocorre, embora a maioria sinalize que tem a intenção de retornar ao espaço, mas por outro lado, a indicação de amigos, aparece como uma opção bastante apontada no item sobre a forma de conhecimento do espaço.

Como consta em nosso Plano Museológico, o Programa Educativo-Museal do Museu Casa de Rui Barbosa, coordenado pela área de educação e comunicação, foi elaborado com o objetivo de

contribuir para o enriquecimento da experiência cultural e garantir um estreito canal de comunicação com os vários segmentos de público que nos visitam, propiciando o acesso qualificado aos bens culturais da instituição formado por todo o seu conjunto arquitetônico, museológico, paisagístico e biográfico.²⁶⁷

Esta premissa nos leva a transformar nossos desafios em possibilidades de apropriação do espaço de forma plena e muitas vezes inusitadas, como foi feito em duas ocasiões que relato a seguir.

Entre dezembro de 2015 e novembro de 2016 passamos por duas grandes obras, referentes à primeira etapa da restauração das superfícies arquitetônicas da residência onde o Museu está instalado, e a execução do projeto de restauração e revitalização do jardim histórico, sendo necessário o fechamento total da instituição ao público por um longo período.

Tendo em vista que a primeira intervenção produziria muita poeira e possíveis danos ao acervo, foi necessária a vedação das janelas com a colocação de folhas de compensado, impedindo a passagem de luz natural aos ambientes. Com o objetivo de mantermos a instituição em funcionamento, ainda que de forma restrita, desenvolvemos, juntamente com os bolsistas de um projeto²⁶⁸ que estava em curso, o *museu às escuras: iluminando os detalhes*.

Durante esta atividade os visitantes eram convidados a conhecerem o espaço em outra perspectiva, pois estando o mesmo totalmente escuro, sendo iluminado apenas pelo foco de uma pequena lanterna que ele recebia na recepção, a interação se tornou mais sensorial, pois os cômodos-objetos não estavam visíveis, nem mesmo os outros elementos que atuam como dispositivos de memória. Para esta atividade

264 FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. Disponível em: http://www.scielo.org/br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008. Acesso em: 30 jun. 2018.

265 CLIFFORD, James. *Museus como zonas de contato*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>. Acesso em: 2 jul. 2018.

266 PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes. Travel writing and trans-culturation*. Londres/Nova York, Routledge, 1992.

267 RANGEL, Aparecida et al. (org.). *Plano museológico Museu Casa de Rui Barbosa* [recurso eletrônico]: 2018-2021. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, p. 88. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7274/3/Plano%20museol%C3%B3gico%20-%202018-2021.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2018.

268 O projeto mencionado – Museu Casa de Rui Barbosa: estabelecendo relações com os turistas nacionais e internacionais – foi realizado entre 2014 e 2016, no âmbito do Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na área da Cultura, da Fundação Casa de Rui Barbosa.

era importante a concentração no caminhar e os detalhes dos ambientes iam surgindo aos poucos a partir da movimentação do feixe de luz, controlado pelo visitante, permitindo assim que a exploração ao espaço se estabelecesse em outra dimensão.

Esta experiência foi interessante também para os funcionários que todos os dias estão na instituição, e acabam mimetizando os elementos na paisagem, perdendo a capacidade de perceber os detalhes dos objetos, dos variados elementos que compõem cada imagem.

Ainda neste contexto e, tendo como objetivo prestar contas ao público a respeito do fechamento do jardim, espaço que atrai diariamente um grande número de usuários, desenvolvemos a ação denominada *aberto para obras*. Com uma edição a cada mês, entre fevereiro e outubro de 2016, esta ação era formada por duas atividades: uma palestra com um especialista em uma das disciplinas existentes na obra, tais como paisagismo, restauração dos elementos integrados, iluminotécnica, arqueologia, irrigação entre outras; e uma visita mediada aos canteiros da obra, possibilitando que o público acompanhasse a evolução do trabalho até a data da reabertura.

Esta ação foi muito importante, pois uma série de questionamentos, e mesmo mal-entendidos foram resolvidos antes que estas informações incorretas caíssem numa rede de comentários que contestavam a seriedade do trabalho. Dúvidas sobre a retirada de elementos arbóreos, a colocação de novos bancos, a pavimentação, a iluminação noturna entre outros temas que acabaram gerando comentários em redes sociais e E-mails foram discutidos e esclarecidos durante as edições do *aberto para obras*.

Seguindo a linha das ações construídas com o objetivo de fidelizar o público visitante destaco os roteiros temáticos que têm como proposta discutir assuntos específicos que muitas vezes são tratados de forma panorâmica no discurso museográfico, bem como dar visibilidade às pesquisas empreendidas na instituição por meio de transposições didáticas. Os primeiros temas selecionados foram pesquisados pela museóloga Claudia Reis, no âmbito do programa denominado *Estudo do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa*, desenvolvido entre os anos de 1997 e 2011 que compõem uma série de seis publicações.

A estas pesquisas agregamos o conhecimento produzido em outros estudos que potencializam os temas abordados nas mostras. Além disso, tem sido possível expor objetos que não faziam parte do circuito, acondicionados em reserva técnica há muito tempo. O roteiro que se encontra em exposição neste momento, intitulado “saúde, higiene e toalete: um paralelo entre Rui, sua casa e sua época”, distribuído em seis cômodos, aborda a questão sanitária na virada do século XIX para o XX propondo, ainda, uma análise dos avanços e retrocessos desta matéria. Para estimular este debate a abertura da mostra contou também com uma palestra intitulada *Saúde e doença: a higiene como prevenção*.

Estes exemplos, que foram apresentados de forma bastante resumida, servem para corroborar a afirmação pontuada inicialmente, ou seja, os desafios não neutralizam o potencial criativo das instituições. Muitas outras ações estão sendo desenvolvidas para que a Fundação Casa de Rui Barbosa cumpra sua missão²⁶⁹ prevista no artigo primeiro do seu estatuto que estabelece como finalidade o desenvolvimento da cultura, por meio da pesquisa, do ensino, da preservação de acervos e da produção e da difusão de conhecimento. Em sintonia com esta missão, o Museu Casa de Rui Barbosa assume dentre os seus compromissos manter o diálogo com o campo museal, sobretudo com os espaços inseridos no modelo conceitual *museu-casa*, e ainda,

- Conservar, documentar e comunicar os acervos museológico, paisagístico, arqueológico e biográfico, compostos por objetos materiais e imateriais (como a imagem do patrono), por meio de estudos, pesquisas e projetos que potencializem as ações institucionais.
- Analisar e pesquisar o modelo conceitual museu casa em diferentes vieses, buscando parcerias que possibilitem o fortalecimento do campo e o trabalho em rede.
- Valorizar os profissionais que atuam na instituição promovendo um ambiente de trabalho harmonioso e digno, investindo nas relações humanas.
- Qualificar o atendimento ao público visitante acolhendo a todos com hospitalidade, garantindo acessibilidade, dentro das limitações existentes e o respeito às individualidades.²⁷⁰

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus-casas são lugares de possibilidades de atuação que devem estar fundamentadas em seu tripé conceitual, estruturado no edifício, na coleção e na personagem. Para que os desafios não inviabilizem sua missão é imprescindível que a vocação do Museu, bem como o perfil e demandas de seu(s) público(s) sejam conhecidos e direcionem os programas e projetos que transformam estes espaços em zonas de contatos com reverberação positiva junto à sociedade.

Dentre os muitos desafios impostos a um museu-casa, a fidelização do público pode ser identificada como a mais singular em função das características que estes espaços possuem. Por outro lado, esta singularidade é um trunfo que serve como fio condutor ao programa educativo-museal que precisa estar, como afirma Magaly Cabral, comprometido com os sujeitos contribuindo para a análise de discursos historicamente construídos e apropriados pelo senso comum sem reflexão crítica.

269 Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Relatorios/estatuto_FCRB_2017.pdf. Acesso em: 2 jul. 2018.

270 RANGEL, Aparecida et al. (org.). Plano museológico Museu Casa de Rui Barbosa [recurso eletrônico]: 2018-2021. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, p. 88. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7274/3/Plano%20museol%C3%B3gico%20-%202018-2021.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2018.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Ana Cristina (org.). *Museus-casas históricas no Brasil*. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.

CECA – Museum Education and New Museology. *CECA Education*, n. 17. Paris: Conselho Internacional de Museus (ICOM); Bélgica: C.G.R.I. – Communauté Française de Belgique, 2003.

CLIFFORD, James. *Museus como zonas de contato*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>. Acesso em: 2 jul. 2018.

FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008. Acesso em: 30 jun. 2018.

PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes. Travel writing and trans-culturation*. Londres/Nova York, Routledge, 1992.

RANGEL, Aparecida et al. (org.). *Plano museológico Museu Casa de Rui Barbosa* [recurso eletrônico]: 2018-2021. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, p. 88. Disponível em: <http://rubi.casarui Barbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7274/3/Plano%20museol%C3%B3gico%20-%202018-2021.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2018.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MinC/Iphan/Demu, 2008, p. 141 apud INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Instituto Brasileiro de Museus Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, p. 119.

**Museus e Centros
de Ciência no
Brasil: dois séculos
de conquista**

7

A vertical decorative bar on the right side of the page, featuring a series of overlapping, semi-transparent circles in various shades of gray, creating a layered, abstract pattern.

Cinco questões para pensar os museus de ciência e tecnologia no Brasil

Nelson Sanjad

Doutor em História da Ciência e Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz (com pós-doutorado em História Natural no Museu de Burgergemeinde, em Berna, Suíça. Tecnólogo Sênior do Museu Goeldi. Professor do programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará. Líder do Grupo de Pesquisa em História das Ciências na Amazônia.

Esse texto retoma algumas reflexões feitas em 2006 durante um dos seminários promovidos anualmente pelo Museu Histórico Nacional, com o tema “Museus, ciência e tecnologia”.²⁷¹ Na ocasião, diversos profissionais apresentaram trabalhos sobre distintos aspectos relacionados ao tema, incluindo a constituição da museologia como disciplina científica, a virtualidade, o domínio da tecnologia, os museus como centros de produção de conhecimento científico, a pesquisa em conservação e restauração de acervos. Aquela foi uma rara ocasião em que se pôde discutir amplamente o tema em três diferentes eixos: a) a relação entre museus e pesquisa científica; b) o suporte dado pela ciência às práticas museais; e c) as transformações que o desenvolvimento tecnológico vem provocando no campo museológico.

Passados doze anos, durante os quais significativas mudanças ocorreram no campo museal brasileiro – como a criação do Estatuto dos Museus e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), ambos em 2009, e a consolidação da Associação Brasileira de Museus e Centros de Ciência (ABCMC) como um importante fórum de discussões para os museus

271 SANJAD, N. O lugar dos museus como centros de produção de conhecimento científico. In: BITTENCOURT, J. N.; GRANATO, M.; BENCHETRIT, S. F. (orgs.). *Museus, ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, pp. 123-33.

dessa categoria – o seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas* mostra-se como uma boa oportunidade para retomar alguns pontos de reflexão.

Evidentemente, nossa discussão será mais restrita. Não trataremos da relação entre museus e ciência, em sentido amplo, mas de uma categoria institucional específica, os “museus de ciência e tecnologia”. A caracterização dessa categoria é, em si própria, o primeiro ponto de reflexão.

O QUE SÃO MUSEUS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA?

No 4º Fórum Nacional de Museus, realizado em Brasília em 2010, discutiu-se o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM). Ele foi estruturado com base em eixos setoriais, constituídos por oito categorias de museus (arte, história, culturas militares, ciência e tecnologia, etnográficos, arqueológicos, comunitários e ecomuseus, imagem e do som e de novas tecnologias), além de um grupo específico para arquivos e bibliotecas, e nove temas transversais, entre os quais consta a “Pesquisa e a Inovação”.²⁷²

O PNSM integrou-se ao Plano Nacional de Cultura (PNC), aprovado pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, com diretrizes, estratégias e ações estabelecidas para um horizonte de dez anos (2010-2020). Enquanto o primeiro documento (PNSM) formaliza as oito categorias de museus e reconhece a pesquisa como um tema a exigir atenção de todos os museus, independentemente da categoria, com importantes recomendações nesse sentido,²⁷³ o segundo (PNC) aproxima a gestão cultural do campo da ciência e valoriza a pesquisa como um recurso para a construção e avaliação de políticas públicas, como instrumento para o conhecimento e a documentação de práticas culturais e como meio de qualificação de ações no campo cultural, incluindo todas as práticas museais.²⁷⁴

Ambos os documentos, contudo, não esclarecem as razões para organizar o setor museal em oito categorias e nem discutem se essas categorias são capazes de abranger a imensa diversidade de museus atualmente existente – incluindo as formas híbridas que parecem constituir boa parte dos museus contemporâneos. Ficamos sem saber, por exemplo, o que define a categoria “museus de ciência e tecnologia”.

Claro que não se trata dos museus cuja missão é notoriamente associada à pesquisa científica, como os museus de história natural e os jardins botânicos, pois a pesquisa e a inovação foram consideradas temas transversais que interessam a todas as categorias de museus, cada qual com sua especificidade. Da mesma maneira, está claro que não se trata dos museus que têm no campo científico sua base epistêmica – como

272 Os demais temas são gestão museal; preservação, aquisição e democratização de acervos; formação e capacitação; educação e ação social; modernização e segurança; economia dos museus; acessibilidade e sustentabilidade ambiental; e comunicação e exposições. Ver BRASIL. Ministério da Cultura. *IV Fórum Nacional de Museus. Direito à memória, direito a museus: relatório*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2010a, p. 89.

273 BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano Nacional Setorial de Museus – 2010-2020*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2010b, pp. 41-2.

274 BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura. Lei n. 12.343, 2 de dezembro de 2010*. Brasília, 2010c.

os museus de etnografia e arqueologia, pois estes compõem categorias à parte. Por fim, também não se trata de museus que trabalham com conteúdos científicos e tecnológicos, pois outras categorias, como os museus de culturas militares e os da imagem e do som e de novas tecnologias, também estão fortemente associados a esse tipo de conteúdo.

Uma definição pode ser encontrada no Cadastro Nacional de Museus (CNM), um instrumento construído pelo Ministério da Cultura para mapear a diversidade museal brasileira. No questionário, amplamente distribuído entre os museus do país, o item 2.2 pede que se identifique a tipologia de acervo de cada museu. É possível escolher entre onze tipos, entre os quais, “antropológico e etnográfico”, “arqueológico”, “ciências naturais e história natural” e “ciência e tecnologia”. Este último reúne “bens culturais representativos da evolução da História da Ciência e da Técnica”, distinto, portanto, do tipo anterior, definido como “bens culturais relacionados às Ciências Biológicas (Biologia, Botânica, Genética, Zoologia, Ecologia etc.), as [sic] Geociências (Geologia, Mineralogia etc.) e a [sic] Oceanografia”.²⁷⁵

Os dados do CNM possibilitaram a publicação do livro *Museus em Números*, no qual a referida classificação tipológica foi mantida. Um dado interessante é o fato de a maioria dos museus que declararam preservar acervos de “ciências naturais e história natural” e de “ciência e tecnologia” ser vinculada a empresas e a fundações.²⁷⁶ Os mesmos dados também deram origem à plataforma digital *Museusbr*, mantida pela Rede Nacional de Identificação de Museus e criada pelo Ibram em 2017. Há, contudo, divergência na forma de classificar os museus, pois na plataforma *Museusbr* eles aparecem organizados em “tipos” e “temas”. No primeiro caso, temos cinco tipos: “tradicional/clássico”, “virtual”, “museu de território/ecomuseu”, “unidade de conservação da natureza” e “jardim zoológico, botânico, herbário, oceanário ou planetário”. Quanto aos temas, são oito, entre os quais “antropologia e arqueologia” e “ciências exatas, da terra, biológicas e da saúde”.²⁷⁷

Nossa intenção não é questionar essa ou outra divisão, que tem uma evidente função heurística, mas destacar que estamos lidando com uma categoria complexa, talvez a mais complexa de todas as categorias de museus aqui enumeradas. Há duas razões para pensar dessa maneira: em primeiro lugar, existem museus classificados no grupo “ciências exatas, da terra, biológicas e da saúde” que poderiam ser classificados em outro grupo porque se identificam com mais de um tema e/ou preservam coleções características de outros grupos. Isso gera um problema para uma análise temática dos museus, que terá de ser, necessariamente, excludente e reducionista.

275 BRASIL. Ministério da Cultura. *Cadastro Nacional de Museus*. 2. ed. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2010d.

276 INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, v. 1, p. 77.

277 Os demais temas são “história”, “educação, esporte e lazer”, “meios de comunicação e transporte”, “produção de bens e serviços” e “defesa e segurança pública”. Ver INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Rede Nacional de Identificação de Museus – Museusbr*. Sem data. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br>. Acesso em: 9 ago. 2018.

A outra razão aparece se observarmos a classificação dos museus segundo a sua tipologia. Aqui, percebemos que a categoria “museus de ciência e tecnologia” é a única que abrange todos os tipos de museu: existem museus de ciência tradicionais e virtuais e ainda museus de território, unidades de conservação, zoológicos, jardins botânicos, herbários, aquários e planetários – todos, essencialmente, museus de ciência ou museus que têm na ciência sua base epistemológica.

O problema complica um pouco mais se observarmos que a tipologia criada na plataforma *Museusbr* (“tradicional/clássico”, “virtual”, “museu de território/ecomuseu”, “unidade de conservação da natureza” e “jardim zoológico, botânico, herbário, oceanário ou planetário”) baseia-se em critérios diferentes. Enquanto os três primeiros tipos são construídos a partir do processo de musealização e das relações que se estabelecem entre *musealia*, público e entorno, os dois últimos parecem ser definidos de acordo com a estrutura organizacional, de maneira a distingui-los de imediato do conjunto de museus. Cabe lembrar, contudo, que jardins botânicos, zoológicos, aquários e vivários são classificados pelo ICOM como “museus de natureza”, ao lado de museus de história natural e parques naturais; e que, entre os “museus de natureza”, jardins botânicos, zoológicos, aquários e vivários são considerados “museus tradicionais com coleções vivas”, enquanto os parques naturais são considerados “museus de território”.²⁷⁸ Ou seja, os dois últimos tipos da plataforma *Museusbr* parecem estar contidos em outros tipos, como são os casos das unidades de conservação da natureza, as quais também seriam, a princípio, museus de território, e dos zoológicos, jardins botânicos, herbários e oceanários, que também podem ser considerados museus tradicionais. Isso gera uma evidente dificuldade de ordem lógica e conceitual para o usuário da plataforma.

Para concluir este primeiro ponto, convém reiterar duas coisas: 1) a dificuldade em definir a categoria com que lidamos, seja do ponto de vista temático ou do tipológico, de acordo com os critérios de classificação aqui apresentados; 2) a abrangência e a diversidade dessa categoria em termos organizacionais, patrimoniais e educacionais. Se a categoria “museus de ciência e tecnologia” não pode ser definida pela capacidade institucional de realizar pesquisas, nem pelo lugar que a pesquisa científica ocupa entre as práticas museais, nem pelos conteúdos e acervos que esses museus preservam e divulgam, posto que todos esses aspectos não lhe são exclusivos, a pergunta inicial restará irrespondível.

Qualquer definição para a categoria será arbitrária, na medida em que será decorrente de escolhas com finalidades pragmáticas, como a que distinguiu “ciência”, “antropologia” e “arqueologia” ou acervos de “ciências naturais”, de “história da ciência” e de “história”; e a que reuniu em um mesmo grupo museus de ciências exatas, da terra, biológicas e da saúde ou ainda aquários e planetários.

278 INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Development of the museum definition according to ICOM statutes (2007-1946)*. 7 jan. 2009. Disponível em: <https://goo.gl/Bs2vbH>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Em todo caso, se introduzirmos nessas considerações informações coligidas na literatura acadêmica sobre o assunto, poderíamos afirmar que a categoria “museus de ciência e tecnologia” aproxima-se, cada vez mais, de três modelos institucionais: a) o dos centros de ciências, voltados, sobretudo, para a divulgação científica (alguns dos quais com significativas coleções e atividades de pesquisa); b) o dos museus universitários em todas as áreas de conhecimento, geralmente vinculados a faculdades ou pró-reitorias, originados de antigas coleções musealizadas (mas nem sempre com amplo acesso do público); c) e, em menor escala, o dos museus industriais/empresariais, concebidos como memoriais, centros de documentação e conservação de equipamentos, instrumentos e processos tecnológicos.

Sendo impossível tratar da categoria em sua diversidade e complexidade, passaremos à próxima reflexão, concebendo esse tipo de museu como um centro de produção, comunicação e preservação de conhecimentos e acervos científicos.

OS MUSEUS DE CIÊNCIA BRASILEIROS: RAÍZES HISTÓRICAS

A segunda reflexão remete à história dos museus de ciência no Brasil. Como já demonstraram muitos historiadores e antropólogos, as ciências naturais e humanas foram institucionalizadas no país por meio dos museus de história natural e dos jardins botânicos.²⁷⁹ Esse fato não deve nos causar estranheza, pois essas instituições eram, até a segunda metade do século XIX, os locais onde se desenvolvia uma ciência de ponta, núcleos a partir dos quais as ciências humanas se consolidaram como disciplinas autônomas e as ciências naturais se reinventaram a partir do desenvolvimento das teorias evolucionistas.

Primeiramente no Rio de Janeiro e depois em Recife, Belém, Curitiba, Manaus, São Paulo e Porto Alegre, os museus de história natural foram, simultaneamente, as primeiras instituições científicas e os primeiros museus brasileiros. É lícito afirmar, portanto, que os museus e as ciências naturais e humanas nasceram juntos no Brasil – e permaneceram identificados uns aos outros até a implantação das primeiras universidades.

No século XIX, predominaram dois tipos de museus no país: os de natureza, entre os quais estão os museus de história natural e os jardins botânicos, e os de arqueologia, história e geografia, estes vinculados, principalmente, aos institutos históricos e geográficos. Todos poderiam ser classificados como museus de ciência.

279 DANTES, M. A. Institutos de Pesquisa Científica no Brasil. In: FERRI, M. G.; MOTOYAMA, S. (orgs.). *História das ciências no Brasil*. São Paulo: EPU-Edusp, 1979-1980, v. 2, pp. 341-80; JOBIM, L. C. Os jardins botânicos no Brasil colonial. *Bibl. Arq. Mus. Lisboa*, v. 2, n. 1, jan.-jun. 1986, pp. 53-120; RIBEIRO, B. G. Museu e memória. Reflexões sobre o colecionamento. *Ciências em Museus*, v. 1, n. 2, 1989, pp. 109-22; LOPES, M. M. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997; SANJAD, N. *Nos jardins de São José: uma história do Jardim Botânico do Grão-Pará, 1796-1873* (dissertação). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001; GUALTIERI, R. C. E. *Evolucionismo no Brasil: ciência e educação nos museus, 1870-1915*. São Paulo: Livraria da Física, 2008; SANJAD, N. *A coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República, 1866-1907*. Brasília: Ibram, 2010; BEDIAGA, B. *Marcado pela própria natureza: o Imperial Instituto Fluminense de Agricultura, 1860 a 1891*. Rio de Janeiro: Faperj/FGV, 2014.

Esse predomínio das ciências naturais e humanas nas instituições museológicas e científicas da época é bem estudado. Ele aconteceu em razão de um duplo processo, de ordem simbólica e pragmática. Por um lado, esse processo estava relacionado à necessidade de dar forma, caráter e uma imagem ao território da jovem nação – e também à prospecção de produtos que pudessem ser explorados comercialmente, como vegetais e minerais.²⁸⁰ Por outro lado, ao evidenciar a materialidade da vida indígena, os museus de história natural e os institutos históricos avaliavam a possibilidade de o índio representar uma nação moderna. Esse índio, ícone artístico e literário do Império do Brasil, aparecia nos museus de maneira objetificada, associada a um discurso contraditório que o idealizava e negava sua realidade social.

São particularmente relevantes os debates arqueológicos levados pelos museus e pelos institutos históricos do período, sobretudo a forma como os objetos foram interpretados, de acordo com um projeto de construção histórica da nação. Esse projeto valorizava o índio nobre, guerreiro e industrioso, mas extinto, como mito de origem de um país que rejeitava seu passado colonial e ibérico. O Império do Brasil aparecia como o resultado de um processo de longo termo, tomando culturas indígenas antigas como seu ponto de origem histórica.²⁸¹

O período que vai de 1870 a 1920 é particularmente importante. Ele já foi identificado como a “Era dos Museus Etnográficos”, após o qual os museus teriam entrado em decadência.²⁸² Contudo, concordo com Mario Chagas de que há, nessa afirmação, alguns equívocos: os citados museus não podem ser caracterizados como etnográficos, não foram criados em quantidade e nem deixaram de funcionar para que possamos caracterizar o início e o fim de uma era.²⁸³

É questionável também a afirmação de que a agenda científica desses museus teria sido pautada pelo debate racial, contribuindo, por meio do darwinismo social, para uma visão pessimista e preconceituosa do país. Em minha opinião, essa perspectiva falha ao aplicar à realidade brasileira análises feitas para a Europa e a América do Norte, como a de George Stocking Jr.,²⁸⁴ fazendo da história dos museus brasileiros uma quase-caricatura.²⁸⁵

280 LOPES, M. M. A formação de Museus Nacionais na América Latina independente. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30, 1998, pp. 121-45.; LOPES, M. M.; PODGORNÝ, I. The shaping of Latin American museums of natural history, 1850-1990. *Osiris*, v. 15, 2000, pp. 108-18.

281 ANDERMANN, J. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. *Topoi*, v. 5, n. 2, 2004, pp. 128-70; KODAMA, K. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Fiocruz; São Paulo: Edusp, 2009; FERREIRA, L. M. *Território primitivo: a institucionalização da arqueologia no Brasil (1870-1917)*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2010.

282 SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

283 CHAGAS, M. Pesquisa museológica. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. (orgs.). *Museus: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: Mast, 2005, pp. 51-63.

284 STOCKING JR., G. W. *Objects and others. Essays on museums and material culture*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

285 O assunto foi abordado com mais profundidade em SANJAD, (op. cit., 2010) e SANJAD, N. Bela Adormecida entre a vigília e o sono: uma leitura da historiografia do Museu Paraense Emílio Goeldi, 1894-2000. In: FAULHABER, P.; TOLEDO, P. M. (orgs.). *Conhecimento e fronteira: história da ciência na Amazônia*. Brasília: Paralelo 15; Belém: MPEG, 2001b, pp. 113-45.

Ainda com o objetivo de equacionar o contexto de criação dos museus brasileiros do século XIX, o mesmo período também foi identificado como o “Movimento dos Museus no Brasil”.²⁸⁶ Desta vez, um modelo de análise inspirado em Susan Sheets-Pyenson²⁸⁷ foi utilizado para dar destaque aos intercâmbios internacionais efetuados por esses museus.

Sem pretender negar a existência desses intercâmbios e nem sua centralidade no estabelecimento de redes científicas, mas alertando para o fato de que esse viés pode facilmente resvalar em um conceito que obscurece, em vez de iluminar – o de “museu colonial”, creio ser fundamental ampliar e verticalizar a pesquisa, isto é, olhar para o interior dos museus, para as práticas museais, para os homens e as mulheres que os construíram e reconstruíram continuamente, para as relações que mantiveram com os governantes, com o público e com seus pares. É necessário compreender, nos quatro cantos do continente Brasil, como se processou, entre os museus do século XIX, o fenômeno da “imaginação museal” a que Mario Chagas alude.²⁸⁸ Somente assim teremos uma noção mais clara do que significou a criação desses museus para a construção de identidades locais e da importância da pesquisa ali desenvolvida, tanto em âmbito local quanto nacional.

Em todo caso, é possível admitir, inspirando-se em Lynn Nyhart,²⁸⁹ que o século XX não trouxe o fim de uma “era” ou de um “movimento”, e sim a reelaboração política dos museus, a formulação de novos problemas e contextos teóricos, bem como a diversificação da base institucional, tanto a museal quanto a científica. Houve, em minha opinião, uma expansão institucional no Brasil, com o surgimento, de um lado, dos museus históricos, dos museus de arte, dos museus etnográficos propriamente ditos, geralmente com uma forte agenda educacional; e de outro lado, dos institutos bacteriológicos e agrônômicos, dos laboratórios universitários, das estações biológicas etc., e a consequente diferenciação de agendas científicas nessas instituições, muitas vezes instável e conflituosa. A relação entre museu e ciência deixou de ser evidente, embora ela não tenha sido extinta ou declinado nos museus de história natural.

É importante reiterar que os museus se transformam continuamente, independentemente da categoria que os classifiquemos e de seu modelo institucional. No Brasil, há muitos casos que permitem estudar esse processo, do ponto de vista histórico, museológico e político.²⁹⁰ Esse contínuo processo de

286 LOPES, (op. cit., 1997).

287 SHEETS-PYENSON, S. *Cathedrals of science. The development of colonial natural history museums during the late nineteenth century*. Kingston: McGill/Queen's University Press, 1988.

288 CHAGAS, M. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Ibram, 2009.

289 NYHART, L. K. Natural history and the “new” biology. In: JARDINE, N.; RECORD, J. A.; SPARY, E. C. (eds.). *Cultures of natural history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 426-43.

290 Ver, por exemplo, LOPES, (op. cit., 1997); SANJAD, (op. cit., 2010); BEDIAGA, (op. cit., 2014); ALVES, A. M. A. *O Ipiranga apropriado. Ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, 2001.; SUESCUN, L. et al. Construção do espaço museal: ciência, educação e sociabilidade na gênese do Parque Zoobotânico do Museu Goeldi (1895-1914). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 26, pp. 1-67, 2018; e SANJAD, N. Nimuendajú, a Senhorita Doutora e os ‘etnógrafos berlinenses’: rede de conhecimento e espaços de circulação na configuração da etnologia alemã na Amazônia no início do século XX. *Asclepio*, v. 71, 2019 (no prelo).

reelaboração dos museus, se observado em seu longo termo, tem estreita relação com questões políticas, econômicas, culturais e também pessoais.

Nesse processo, a estrutura organizacional e as práticas museais tendem a ser modificadas por forças internas e externas ao museu, algumas vezes de maneira tão profunda que a instituição reformada perde seus vínculos identitários com a original. Por essa razão, panoramas cronológicos dos museus de ciência e tecnologia devem ser elaborados com cuidado, pois frequentemente – ainda que essa não seja a intenção – deixam transparecer uma história teleológica dessas instituições, iniciada com os “tradicionais” museus de história natural e finalizada com os “modernos” centros de ciência, tal como formulado por Paulette McManus²⁹¹ no seu trabalho sobre as “gerações” de museus. Muitas vezes, o contexto histórico de criação desses museus, assim como suas características e finalidades, não são evidenciados. Na maioria das vezes, omite-se a transformação dos museus mais antigos, como se não tivessem se modernizado ou atualizado e permanecessem congelados no tempo.²⁹²

O SÉCULO XX E A EXPANSÃO INSTITUCIONAL

A terceira reflexão parte de uma pergunta: em que momento do século XX houve uma expansão significativa dos museus de ciência e tecnologia (museus de ciências exatas, da terra, biológicas e da saúde) no país, levando em consideração que, em 2018, de acordo com a plataforma *Museusbr*, existem 170 instituições cadastradas nessa categoria?²⁹³

A resposta apareceu no momento em que alguns dados da plataforma foram cruzados, particularmente, os grupos temáticos e tipológicos de museus com sua data de fundação. O resultado será apresentado na forma de gráficos, que permitam visualizar, de maneira concisa e simples, a distribuição dos museus ao longo do eixo temporal. Contudo, antes de apresentar esses gráficos, convém lembrar que deles estão ausentes as instituições extintas e que eles deixam transparecer as limitações conceituais da categoria “museu de ciência e tecnologia”, mencionadas anteriormente.

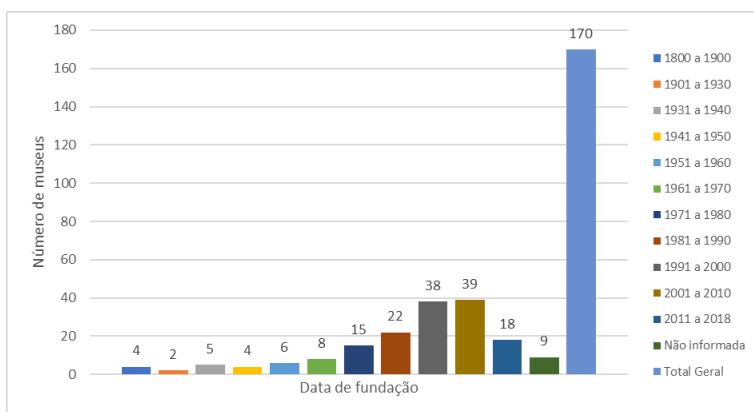
No Gráfico 1, que distribui no eixo temporal os 170 museus classificados como “museu de ciência e tecnologia”, vemos que o cenário muda muito pouco até a década de 1970. Poucas instituições foram criadas até esse momento, um indício de que a expansão do sistema nacional de ciência e tecnologia, acelerada a partir da década de 1950, ocorreu de forma paralela aos museus, isto é, por meio das universidades e dos

291 MCMANUS, Paulette. Topics in museums and science education. *Studies in Science Education*, n. 20, 1993, pp. 157-82.

292 Ver, por exemplo, PADILLA, J. Conceptos de museos y centros interactivos. In: CRESTANA, S. (org.). *Educação para a ciência: curso para treinamento em centros e museus de ciência*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2001, pp. 113-141. Ao colocar lado a lado as características dos “museus tradicionais” e dos “centros de ciências”, esse autor parece referir-se a um museu do século XIX quando trata dos primeiros, com o evidente objetivo de destacar as vantagens dos segundos.

293 Agradeço a Alexandre Feitosa, do Instituto Brasileiro de Museus, a gentileza de me permitir o acesso aos dados da plataforma *Museusbr* e de elaborar os gráficos.

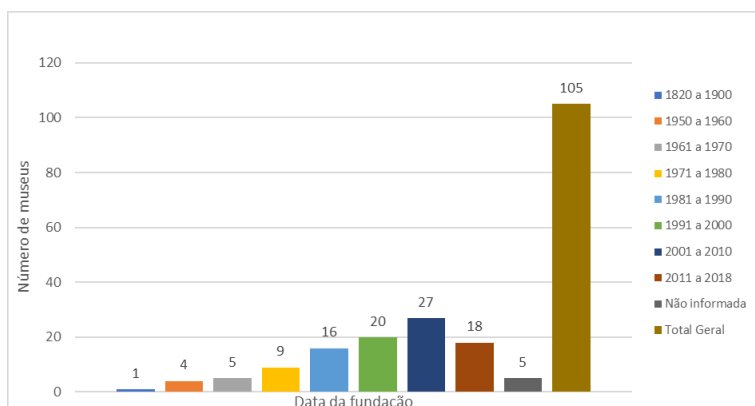
institutos de pesquisa. Somente na década de 1970 houve uma alteração no padrão, com um maior número de museus sendo criados, processo que parece ter atingido o ápice entre 1990 e 2010.



Fonte: Museusbr, Coordenação-Geral de Sistemas de Informação Museal, Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

Gráfico 1 - Data de fundação dos museus de ciência e tecnologia do Brasil.

No Gráfico 2, que reúne o mesmo tipo de informação para os 105 museus classificados como “museu de antropologia e arqueologia” na plataforma *Museusbr*, vemos um padrão semelhante, com um detalhe notável: entre 1901 e 1950, não foi registrada a criação de nenhum museu de antropologia e arqueologia que ainda esteja ativo. O único criado no século XIX é o Museu Nacional, cadastrado nessa categoria. Esse pode ser um problema de amostragem ou mesmo consequência de erros de digitação. Mas é certo que poucos museus nesse tema foram criados ao longo dos primeiros 50 anos do século XX. Nesse caso, o cenário também começa a mudar na década de 1970 até atingir o ápice entre 2001 e 2010.

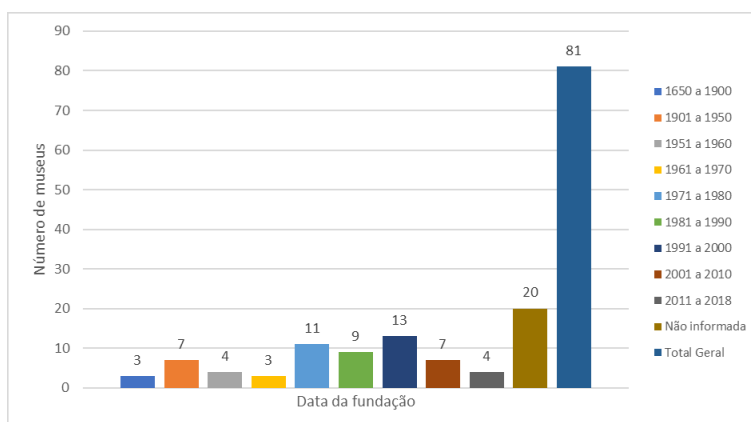


Fonte: Museusbr, Coordenação-Geral de Sistemas de Informação Museal, Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

Gráfico 2 - Data de fundação dos museus de antropologia e arqueologia no Brasil.

Os números relacionados aos zoológicos, jardins botânicos, herbários, oceanários e planetários estão no Gráfico 3 e não parecem seguir um padrão. Isso talvez se explique pela diversidade de instituições

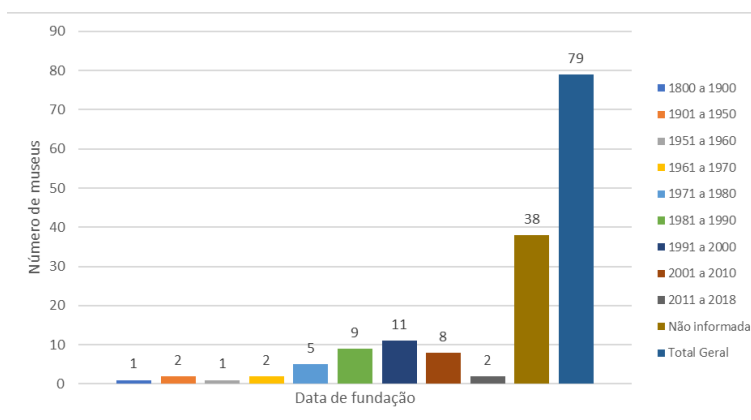
reunidas nessa categoria e também pelo elevado número de instituições, 20 em um total de 81, que não informaram a data de sua criação. Ainda assim, destaca-se a quantidade de instituições criadas entre 1991 e 2000.



Fonte: Museusbr, Coordenação-Geral de Sistemas de Informação Museal, Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

Gráfico 3 - Data de fundação dos zoológicos, jardins botânicos, herbários, oceanários e planetários no Brasil.

Por fim, os dados das unidades de conservação, exibidos no Gráfico 4, parecem remeter, a princípio, para o mesmo padrão verificado entre os museus de ciência, antropologia e arqueologia, com o ápice verificado entre 1991 e 2000. Contudo, esse resultado pode ser aparente, pois quase metade das 79 unidades de conservação cadastradas não informou sua data de criação. Isso significa que a redistribuição desse número (38) ao longo do eixo temporal poderia mudar completamente o desenho do gráfico.



Fonte: Museusbr, Coordenação-Geral de Sistemas de Informação Museal, Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

Gráfico 4. Data de fundação das unidades de conservação no Brasil.

De maneira geral, esses dados corroboram pesquisas que identificam as décadas de 1930 a 1970 como aquelas que criaram as condições políticas, institucionais e teóricas para a proliferação dos museus

de ciência a partir da década de 1980.²⁹⁴ Também corroboram pesquisas que associam a proliferação desses museus na década de 1980 com o processo de redemocratização do país e de construção de políticas públicas voltadas ao desenvolvimento da ciência e tecnologia e à democratização do conhecimento científico.²⁹⁵ São, ainda, coerentes com estudos sobre os impactos no campo museal e museológico das políticas públicas da década de 2000, particularmente a Política Nacional de Museus.²⁹⁶

Contudo, tendo em vista um amplo panorama nacional e as questões formuladas pelos citados autores, ainda podemos fazer muitas perguntas a partir dos números aqui exibidos. Por que razão a taxa de criação dos museus de ciência, antropologia e arqueologia foi tão baixa ao longo dos primeiros 70 anos do século XX? Por que essa taxa começou a mudar nesse período, considerando que o Brasil vivia uma ditadura militar? Por que o ápice de criação de museus ocorreu entre 1991 e 2010 (a verdadeira era dos museus no Brasil)? Estaria esse processo relacionado com a promulgação de uma nova Constituição e com a redemocratização do país? Houve políticas culturais, educacionais e científicas consistentes e de longo prazo que estimularam a criação de museus? Que tipos de museus foram criados nesse período, em que locais, em qual esfera administrativa? Quais os acervos reunidos e como foram reunidos? Em que medida esses museus privilegiam a educação e a pesquisa? De que ciência estão falando? Por que esse novo movimento de museus parece ter arrefecido a partir de 2011? Houve algum tipo de saturação de projetos e iniciativas museológicas? O sistema se mostrou incapaz de manter as instituições já criadas e de financiar novas instituições? E finalmente, como tem se comportado o público diante do grande número de museus criados no país em apenas 20 anos? Qual é o índice de visitação desses novos museus, o tempo de permanência do público, suas preferências e apropriações?

Ainda não temos resposta para essas questões, que demandam um grande esforço de pesquisa. Mas podemos fazer considerações metodológicas. Já mencionei o cuidado necessário com panoramas cronológicos, que tendem a apagar ou reduzir contextos e transformações ao longo do tempo. O mesmo cuidado é necessário com panoramas sincrônicos, que tendem a uma certa homogeneização das instituições criadas em uma mesma época (necessária por razões comparativas). Há, certamente, muitas semelhanças em instituições coetâneas, como aquelas criadas na década de 1980 ou na de 2000, mas, também,

294 Ver VALENTE, M. E. *Museus de ciências e tecnologia no Brasil: uma história da museologia entre as décadas de 1950-1970* (tese). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008; RANGEL, M. Políticas públicas e museus no Brasil. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P.; LOUREIRO, M. L. (orgs.). *O caráter político dos museus*. Rio de Janeiro: Mast, 2010, pp. 119-38; SILVA, C. H. G.; PINHEIRO, L. V. R. Políticas públicas para museus no Brasil: do Iphan ao Ibram. ENANCIB, 14. *Anais...* Florianópolis: ANCIB, 2013. Disponível em: <http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/459/1/Lena2.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

295 HANDFAS, E. R. *Políticas públicas de C&T e museus de ciência: o Museu de Astronomia e Ciências Afins* (dissertação). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

296 Ver TOLENTINO, A. B. Políticas públicas para museus: o suporte legal no ordenamento jurídico brasileiro. *Revista CPC*, n. 4, 2007, pp. 72-86; MORAES, N. A. Políticas públicas, políticas culturais e museu no Brasil. *Museologia e Patrimônio*, v. 2, n. 1, 2009, pp. 54-69; RANGEL, M.; NASCIMENTO JR., J. A trajetória da política nacional de museus: impactos sobre o campo museológico brasileiro. In: GRANATO, M. (org.). *Museologia e patrimônio*. Rio de Janeiro: Mast, 2015, pp. 298-315; VIAL, A. D. Aspectos de uma política pública para museus no Brasil. *Políticas Culturais em Revista*, v. 10, n. 2, 2017, pp. 167-87.

diferenças importantes na escala de atuação, na agenda de investigações, nas influências teóricas, no processo de musealização, na relação com os governantes, com os financiadores e com o público, entre outros aspectos. É preciso não perder de vista que os museus brasileiros de ciência e tecnologia, de qualquer época, ainda demandam muita pesquisa histórica e museológica – principalmente sobre as práticas museais, a constituição dos acervos, a apropriação, tradução e produção de conhecimentos, a representação do território, da natureza, dos povos indígenas e dos conceitos científicos, a participação do público e a trajetória dos sujeitos, homens e mulheres, que os construíram.

Outra consideração diz respeito à necessária inserção nas análises quantitativas, tipológicas ou temáticas, de dados produzidos por um conjunto de instituições representativas do setor museal brasileiro. Esses dados podem ser cotejados e complementar as informações obtidas pela Rede Nacional de Identificação de Museus. Refiro-me, por exemplo, à Sociedade de Zoológicos e Aquários do Brasil, fundada em 1977 e com 48 membros afiliados em 2018; à Rede Brasileira de Jardins Botânicos, fundada em 1991, com 65 instituições afiliadas; à Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciência, fundada em 1999 e com 69 membros; e ao Sistema Nacional de Unidades de Conservação, criado em 2000, depois de oito anos tramitando no Congresso Nacional, e gerido pelo Ministério do Meio Ambiente.

Não seria exagero pensar que o novo movimento de museus no Brasil ocorreu também graças à atuação dessas instituições, ao mesmo tempo originadas e incentivadoras desse movimento, por meio de um processo benéfico que vem se retroalimentando.

A PESQUISA CIENTÍFICA COMO FUNÇÃO BÁSICA DOS MUSEUS

A quarta reflexão parte de um pressuposto: acredito que o termo “museu” vem sofrendo o que os linguistas chamam de extensão semântica, isto é, seus significados vêm ampliando-se ao longo do tempo, permitindo a aplicação da palavra a lugares e ambientes cada vez mais diversos.

A acepção moderna do termo data do final do século XVIII, particularmente na França, quando a noção de “coleção pública” foi institucionalizada; quando a taxonomia desenvolveu-se e permitiu a classificação mais acurada dos objetos; e quando foram abertas as portas de palácios e parques e organizadas exposições voltadas para a instrução do público, para a formação do gosto burguês ou para o controle das massas, conforme a interpretação que se queira dar.²⁹⁷

297 Ver BENNETT, T. *The birth of the museum. History, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995; NORA, P. (org.). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997, v. 1; BLANCKAERT, C. et al. (orgs.). *Le Muséum au premier siècle de son histoire*. Paris: Éditions du Muséum National d'Histoire Naturelle, 1997; CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001; VALENTE, M. E. A conquista do caráter público do museu. In: GOUVÊA, G. et al. (orgs.). *Educação e museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access, 2003, pp. 21-45.

Desde então, como analisou Tereza Scheiner,²⁹⁸ de instituições onde são reunidos, classificados e apresentados objetos de interesse histórico, técnico, científico e artístico, as categorias de museus ampliaram-se e hoje é possível encontrar a palavra sendo aplicada a territórios, paisagens, cidades, bairros e ambientes virtuais. Existem, ainda, aqueles museus que possuem edifício, mas que proclamam não ter acervo, ou melhor, ter “coleções de informação”. Não seriam museus de objetos, mas de conteúdos, apresentados por meio de suportes. Por fim, com alguma observação, pode-se facilmente perceber que o termo “museu” também vem sendo fundido (ou confundido, se quisermos) com palavras de uso similar, mas com significados específicos, como “coleção” e “exposição”.²⁹⁹

Não é meu objetivo enumerar os possíveis conceitos de “museu”, nem julgar se a aplicação da palavra, neste ou naquele caso, é correta ou incorreta.³⁰⁰ Mas podemos supor que a multiplicação tipológica de museus, simultaneamente à ampliação de significados da palavra “museu”, verificadas nos últimos 30 anos, vêm contribuindo para que esse tipo de instituição seja cada vez mais identificado com a salvaguarda de patrimônio, como lugar para a documentação ou memória de processos e transformações sociais e/ou como espaço para o ensino não-formal, e não com a pesquisa científica propriamente dita.

Além de “lugar onde se guarda coisas velhas”, os museus também são comumente vistos como “lugar onde se aprende” e “lugar de memória”, mas quase nunca como um “lugar de ciência” ou onde é possível fazer pesquisa, mesmo nas instâncias governamentais, que mantêm inúmeros museus científicos, universitários ou não. Não obstante a ciência ter participado da fundação dos museus modernos, inclusive dos brasileiros, tendemos a concordar com Ulpiano Bezerra de Meneses³⁰¹ de que museus e pesquisa estão cada vez mais distantes.

Por outro lado, creio que os centros de ciências surgidos no século XX contribuíram para esse processo de desvinculação ou dissociação entre museu e pesquisa científica, pois a maior parte deles configura-se como lugar de demonstração de teorias e de fenômenos naturais, frequentado sobretudo por estudantes. Raros possuem acervo (além de seu aparato tecnológico e mobiliário) e pouquíssimos desenvolvem pesquisa na sua própria área de atuação.

Parece claro que, enquanto nos museus ditos tradicionais os objetos ocupam um lugar central, a partir dos quais o museu define e estrutura suas funções, incluindo a pesquisa científica, nos centros de ciência a base de atuação é a divulgação de informação em distintos suportes, que possibilitam múltiplas experiências

298 SCHEINER, T. C. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. (orgs.). *Museus: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: Mast, 2005, pp. 85-100.

299 DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (eds.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM, 2013.

300 Para um debate recente sobre as possíveis definições do termo “museu”, ver SOARES, B. B.; BROWN, K.; e NAZOR, O. (eds.). *Defining museums of the 21st. century: plural experiences*. Paris: ICOM/ICOFOM, 2018.

301 MENESES, U. B. O museu e o problema do conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre museus-casas: pesquisa e documentação*. Rio de Janeiro: FCRB, 2002, pp. 17-48.

sensoriais e meios de aprendizagem. Essa parece ser uma distinção elementar dentro da categoria “museu de ciências e tecnologia” – e que tem influenciado decisivamente a renovação dos museus ditos tradicionais.³⁰²

Um exercício interessante para ilustrar a pouca visibilidade da pesquisa científica como função básica dos museus pode ser feito nos próprios manuais de organização de museus. Em um recente levantamento feito para a redação desse texto, não encontrei nenhum manual que fornecesse informações sobre o assunto, sobre como estruturar um departamento de pesquisa, quais as linhas investigativas possíveis, quais os equipamentos necessários, qual o perfil dos profissionais, que princípios éticos devem ser seguidos etc. Em contraste, encontram-se facilmente orientações sobre legislação, financiamento, preservação de coleções, museografia, comunicação, ação educativa e marketing. A investigação, quando presente, resume-se às pesquisas de avaliação feitas junto ao público.³⁰³

MUSEUS, CIÊNCIA E O ELO PERDIDO: OS OBJETOS

Na quinta e última reflexão, quero pensar os museus de ciência e tecnologia a partir de seus acervos. Farei uso de exemplos tirados do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), atualmente um dos dois museus vinculados ao Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC).³⁰⁴ Esse museu, além de me ser mais próximo, pode ser considerado uma referência para o país por não ter sido incorporado por uma universidade, como o foram alguns museus congêneres do século XIX.

O acervo do MPEG reflete as variadas áreas de atuação de um museu de história natural: são, ao todo, dezessete coleções, que somam cerca de cinco milhões de bens tombados. Além do quantitativo, a diversidade de objetos também chama a atenção: plantas e animais vivos, peles, ossos, ninhos, ovos, peças anatômicas ou animais inteiros conservados em meio líquido ou alfinetados, material biológico (tecidos, plântulas, frutos etc.), plantas secas, lenho, minerais, rochas, fósseis, solos, artefatos cerâmicos e líticos, artefatos indígenas, registros audiovisuais, livros, manuscritos, fotografias, multimídias, réplicas, objetos de arte, mobiliário etc. Esses objetos estão organizados em diversos setores, sob a supervisão de curadores, e sua gestão (documentação, conservação, normas de acesso etc.) obedece a critérios específicos para cada tipo de material.

Evidentemente, há muitas maneiras de se relacionar com eles durante uma investigação científica. Um zoólogo não hesitará em destruir ou danificar seu objeto para estudar-lhe o conteúdo estomacal, as gônadas

302 Sobre a relação entre museus e centros de ciência, ver a esclarecedora análise de GIL, F. B. *Museus de ciencia y tecnologia: preparación del futuro*. In: MARTÍNEZ, E.; FLORES, J. (orgs.). *La popularización de la ciencia y la tecnología. Reflexiones básicas*. México: Fondo de Cultura Económica; Red-POP, 1997, pp. 110-34.

303 Ver, por exemplo: VALDÉS, J. F. *Cómo hacer un museo de ciencias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998; e SANTOS, F. H. *Metodología aplicada em museus*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2000.

304 A outra instituição é o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast).

ou o DNA. Um paleontólogo se apegará a pequenos ou grandes fragmentos fossilizados como indícios de vida pretérita, com a esperança de um dia poder reconstituir aquele organismo ou quiçá o conjunto de organismos que viveram na mesma época. Por sua vez, um etnólogo de hoje se defrontará com a missão de estudar e perenizar a cultura material de determinado grupo social, ao mesmo tempo em que precisará negociar com representantes desse grupo a permissão e a melhor maneira de fazer isso. Dito isto, fica evidente que o termo “coleção científica” abrange objetos de distinta natureza e de distintas finalidades. Se existe o compromisso ético de antropólogos para com populações indígenas, o mesmo não ocorre com biólogos e paleontólogos, desde que não trabalhem com conhecimentos tradicionais associados à biodiversidade.

Para demarcar essa diferenciação, basta lembrar que os grupos indígenas frequentemente requisitam o direito de acesso ao material fabricado por seus ancestrais, pois coleções etnográficas possuem essa dupla finalidade: são referências para a ciência que ajudaram a forjar, mas também o são para os povos que as fabricaram.³⁰⁵

Assim, existem diferentes políticas de aquisição de acervo. Se hoje os etnógrafos já pouco coletam, isso não significa que os museus perderam essa capacidade, e sim que a própria antropologia está revendo seus métodos. Diferentemente, arqueólogos e paleontólogos lidam com o imponderável. É até possível estabelecer prioridades de coleta e investir em prospecções e sondagens, mas o sucesso dessa coleta não dependerá do pesquisador e nem do museu. Quanto aos biólogos, esses sim, possuem políticas de aquisição cada vez mais refinadas, possíveis com a ajuda de sofisticados programas de computador que lhes dizem onde e o que coletar. Trata-se de um recolhimento ativo.

Em todos esses casos, o desenvolvimento de coleções é indissociável da investigação. Coleções e conhecimento científico geram-se mutuamente, motivo pelo qual universidades e institutos de pesquisa também mantêm coleções.³⁰⁶ Por exemplo, a taxonomia, área de conhecimento característica dos museus de história natural e dos jardins botânicos, continua sendo fundamental para a organização do conhecimento biológico, razão pela qual essas instituições estão sendo reconstruídas como gigantescos bancos de dados ou fontes para validação, revisão e divulgação do conhecimento científico.³⁰⁷

305 Ver RIBEIRO, (op. cit., 1989); FREIRE, J. R. B. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp. 219-54; ABREU, R. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 31, 2005, pp. 101-25; VELTHEM, L. H. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, 2012, pp. 51-66; VELTHEM, L. H.; KUKAWKA, K.; JOANNY, L. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, 2017, pp. 735-48.

306 As diferenças significativas entre museus e outras instituições que possuem coleções estão na estrutura institucional e no compromisso com o acesso público a essas coleções e às informações que geram. Por exemplo, diferentemente das universidades, organizadas em institutos e faculdades, o núcleo dos museus científicos é sua coleção, a partir da qual gravitam laboratórios e outros anexos. Por sua vez, museus também se revestem da função de comunicação com o público, feita por meio de várias técnicas, instrumentos e suportes.

307 Ver, por exemplo, o Programa Flora do Brasil 2020, coordenado pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro (JBRJ) e com participação de 107 instituições, e o Sistema de Informação sobre a Biodiversidade Brasileira (SIBBr), formado por uma rede colaborativa de onze instituições, entre as quais quatro museus (JBRJ, MPEG, Museu Nacional e Museu de Zoologia-USP). Esses e outros programas estão redefinindo acervos biológicos como informação, em vez de objetos.

Quero concluir que objetos museológicos são não apenas diferentes nos materiais de que são constituídos, exigindo cuidados diferenciados na conservação e exposição, mas também na própria relação que se estabelece entre eles e o humano – inclusive nos museus de ciência e tecnologia. Observemos a diferença entre uma ave morta, tornada objeto museológico (representante de um táxon) graças a uma etiqueta pendurada nos seus pés, da qual se extrai a informação científica, e uma urna arqueológica, com suas múltiplas leituras possíveis, da tecnologia de fabricação aos rituais funerários indígenas, passando pela iconografia e pelos estudos de gênero.

Se quisermos, podemos complicar um pouco mais o *status* do objeto científico se compararmos a ave e a urna com a cultura imaterial dos índios (danças, língua, cantos, mitos etc.), registrada em centenas de fitas cassete, vídeos e *compact discs*. Nesse caso, podemos nos perguntar o que se está realmente colecionando: o suporte, o conteúdo, os fragmentos de cultura contidos em ambos ou tudo junto? Em todo caso, o que dá unidade e sentido a esse conjunto tão diverso de objetos é, nas palavras de Ulpiano Bezerra de Meneses,³⁰⁸ “a dimensão material da produção/reprodução social”. Isso aproxima os museus de ciência e tecnologia de qualquer outra categoria, como os museus de arte ou de história.

Os museus de ciência e tecnologia não constituem a maioria dos museus brasileiros. Se os compararmos aos museus de história, de arte e de imagem e som, eles aparecem, de maneira geral, com números tímidos.³⁰⁹ Contudo, se observarmos não o número de instituições, mas a quantidade de objetos conservados no conjunto de museus brasileiros, a situação se inverte.³¹⁰

Alguns poucos museus de ciência reúnem a grande maioria dos bens museológicos brasileiros. Entre os dez maiores museus do Brasil, sete são de ciência. Ou seja, os objetos que eles reuniram e que continuarão a reunir nos desafiam a elaborar não apenas políticas de conservação, mas também agendas de investigação complexas, inclusive histórica e museológica. Essas duas áreas de conhecimento, ao serem incorporadas em museus de ciência e tecnologia, são capazes de questionar a identidade dos acervos e dos próprios museus, assim como aperfeiçoar uma prática que tem sido cada vez mais utilizada em outro contexto (o das exposições), a curadoria de coleções. Isso significa ampliar uma discussão que talvez muitos atualmente considerem ultrapassada ou inoportuna, mas que é fundamental também para os museus de ciência e tecnologia: o sentido do colecionamento de objetos (essa discussão remete, sobretudo, aos museus de história, mas convém nunca perdê-la de vista).

Nesse sentido, o importante é manter ativa uma agenda mínima de discussão sobre esse “campo em metamorfose”, como bem definiu Mario Chagas ao se referir às tensões e forças sociais que atuam sobre os

308 MENESES (op. cit., 2002).

309 Ver os números reunidos no gráfico 12 em INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, (op. cit., 2011, v. 1, p. 76).

310 Ver os números da tabela 5 em INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, (op. cit., 2011, v. 1, p. 73). Com a destruição de parte do acervo do Museu Nacional em setembro de 2018, esses números sofreram uma significativa redução.

museus, transformando-os continuamente.³¹¹ Essa agenda de discussão deve priorizar e problematizar temas relevantes, mas ainda pouco desenvolvidos no Brasil, como a história da constituição de acervos científicos no país; as possibilidades e limitações da pesquisa museológica como campo multidisciplinar; e as técnicas e os processos de comunicação em museus de ciência e tecnologia.

311 CHAGAS, M. Campo em metamorfose ou ainda bem que os museus são incompletos. In: BITTENCOURT, J. N. et al. (orgs.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, pp. 239-50.

REFERÊNCIAS

- ABREU, R. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 31, 2005.
- ALVES, A. M. A. *O Ipiranga apropriado. Ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- ANDERMANN, J. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. *Topoi*, v. 5, n. 2, 2004, pp. 128-70.
- BEDIAGA, B. *Marcado pela própria natureza: o Imperial Instituto Fluminense de Agricultura, 1860 a 1891*. Rio de Janeiro: Faperj/FGV, 2014.
- BENNETT, T. *The birth of the museum. History, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995.
- BLANCKAERT, C. et al. (orgs.). *Le Muséum au premier siècle de son histoire*. Paris: Éditions du Muséum National d'Histoire Naturelle, 1997.
- CHAGAS, M. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Ibram, 2009.
- _____. Campo em metamorfose ou ainda bem que os museus são incompletos. In: BITTENCOURT, J. N. et al. (orgs.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, pp. 239-50.
- _____. Pesquisa museológica. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. (orgs.). *Museus: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: Mast, 2005, pp. 51-63.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001.
- DANTES, M. A. Institutos de pesquisa científica no Brasil. In: FERRI, M. G.; MOTOYAMA, S. (orgs.). *História das ciências no Brasil*. São Paulo: EPU-Edusp, 1979-1980, v. 2, pp. 341-80.
- DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (eds.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM, 2013.
- FERREIRA, L. M. *Território primitivo: a institucionalização da arqueologia no Brasil (1870-1917)*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.
- FREIRE, J. R. B. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp. 219-54.
- GIL, F. B. Museos de ciencia y tecnologia: preparación del futuro. In: MARTÍNEZ, E.; FLORES, J. (orgs.). *La popularización de la ciencia y la tecnología. Reflexiones básicas*. México: Fondo de Cultura Económica; Red-POP, 1997, pp. 110-34.
- GUALTIERI, R. C. E. *Evolucionismo no Brasil: ciência e educação nos museus, 1870-1915*. São Paulo: Livraria da Física, 2008.
- HANDFAS, E. R. *Políticas públicas de C&T e museus de ciência: o Museu de Astronomia e Ciências Afins* (dissertação). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, 2 v.
- _____. *Rede Nacional de Identificação de Museus – Museusbr*. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br>. Acesso em: 9 ago. 2018.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946)*. 7 jan. 2009. Disponível em: <https://goo.gl/Bs2vbH>. Acesso em: 10 ago. 2018.

- JOBIM, L. C. Os jardins botânicos no Brasil colonial. *Bibl. Arq. Mus. Lisboa*, v. 2, n. 1, jan.-jun., 1986, pp. 53-120.
- KODAMA, K. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Fiocruz; São Paulo: Edusp, 2009.
- LOPES, M. M. A formação de Museus Nacionais na América Latina independente. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30, 1998, pp. 121-45.
- _____. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____; PODGORNÝ, I. The shaping of Latin American museums of natural history, 1850-1990. *Osiris*, v. 15, 2000, pp. 108-18.
- MCMANUS, P. Topics in museums and science education. *Studies in Science Education*, n. 20, 1993, pp. 157-82.
- MENESES, U. B. O museu e o problema do conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas: pesquisa e documentação*. Rio de Janeiro: FCRB, 2002, pp. 17-48.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *IV Fórum Nacional de Museus. Direito à memória, direito a museus: relatório*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2010a.
- _____. *Plano Nacional Setorial de Museus – 2010-2020*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2010b.
- _____. *Plano Nacional de Cultura. Lei n. 12.343, 2 de dezembro de 2010*. Brasília, 2010c.
- _____. *Cadastro Nacional de Museus*. 2. ed. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2010d.
- MORAES, N. A. Políticas públicas, políticas culturais e museu no Brasil. *Museologia e Patrimônio*, v. 2, n. 1, 2009, pp. 54-69.
- NORA, P. (org.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997, v. 1.
- NYHART, L. K. Natural history and the “new” biology. In: JARDINE, N.; SECORD, J. A.; SPARY, E. C. (eds.). *Cultures of natural history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 426-43.
- PADILLA, J. Conceptos de museos y centros interactivos. In: CRESTANA, S. (org.). *Educação para a ciência: curso para treinamento em centros e museus de ciência*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2001, pp. 113-141.
- RANGEL, M. Políticas públicas e museus no Brasil. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P.; LOUREIRO, M. L. (orgs.). *O caráter político dos museus*. Rio de Janeiro: Mast, 2010, pp. 119-138.
- _____; NASCIMENTO JR., J. A trajetória da política nacional de museus: impactos sobre o campo museológico brasileiro. In: GRANATO, M. (org.). *Museologia e patrimônio*. Rio de Janeiro: Mast, 2015, pp. 298-315.
- RIBEIRO, B. G. Museu e memória. Reflexões sobre o colecionamento. *Ciências em Museus*, v. 1, n. 2, 1989, pp. 109-22.
- SANJAD, N. Nimuendajú, a Senhorita Doutora e os ‘etnógrafos berlinenses’: rede de conhecimento e espaços de circulação na configuração da etnologia alemã na Amazônia no início do século XX. *Asclepio*, v. 71, 2019 (no prelo).
- _____. *A coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República, 1866-1907*. Brasília: Ibram, 2010.
- _____. O lugar dos museus como centros de produção de conhecimento científico. In: BITTENCOURT, J. N.; GRANATO, M.; BENCHETRIT, S. F. (orgs.). *Museus, ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, pp. 123-33.

- _____. *Nos jardins de São José: uma história do Jardim Botânico do Grão-Pará, 1796-1873* (dissertação). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001a.
- _____. Bela Adormecida entre a vigília e o sono: uma leitura da historiografia do Museu Paraense Emílio Goeldi, 1894-2000. In: FAULHABER, P.; TOLEDO, P. M. (orgs.). *Conhecimento e fronteira: história da ciência na Amazônia*. Brasília: Paralelo 15; Belém: MPEG, 2001b, pp. 113-45.
- SANTOS, F. H. *Metodologia aplicada em museus*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2000.
- SCHNEIDER, T. C. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. (orgs.). *Museus: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: Mast, 2005, pp. 85-100.
- SCHWARZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SHEETS-PYENSON, S. *Cathedrals of science. The development of colonial natural history museums during the late nineteenth century*. Kingston: McGill/Queen's University Press, 1988.
- SILVA, C. H. G., PINHEIRO, L. V. R. Políticas públicas para museus no Brasil: do Iphan ao Ibram. In: ENANCIB, 14, Florianópolis, 2013. *Anais...* Florianópolis: ANCIB, 2013. Disponível em: <http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/459/1/Lena2.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- SOARES, B. B.; BROWN, K.; NAZOR, O. (eds.). *Defining museums of the 21st. century: plural experiences*. Paris: ICOM/ICOFOM, 2018.
- STOCKING JR., G. W. *Objects and others. Essays on museums and material culture*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- SUESCUN, L.; SANJAD, N.; OKADA, W. Construção do espaço museal: ciência, educação e sociabilidade na gênese do Parque Zoológico do Museu Goeldi (1895-1914). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 26, 2018, pp. 1-67.
- TOLENTINO, A. B. Políticas públicas para museus: o suporte legal no ordenamento jurídico brasileiro. *Revista CPC*, n. 4, 2007, pp. 72-86.
- VALDÉS, J. F. *Cómo hacer un museo de ciencias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- VALENTE, M. E. *Museus de ciências e tecnologia no Brasil: uma história da museologia entre as décadas de 1950-1970* (tese). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.
- _____. A conquista do caráter público do museu. In: GOUVÊA, G. et al. (orgs.). *Educação e museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access, 2003, pp. 21-45.
- VELTHEM, L. H. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, 2012, pp. 51-66.
- _____; KUKAWKA, K.; JOANNY, L. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, 2017, pp. 735-48.
- VIAL, A. D. Aspectos de uma política pública para museus no Brasil. *Políticas Culturais em Revista*, v. 10, n. 2, 2017, p. 167-87.

O Museu de Ciências e Tecnologia PUCRS no contexto das comemorações dos 200 anos de museus no Brasil

Simone Flores Monteiro

Doutora em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa/Portugal; coordenadora da Coleção MUSEUM-E-DIPUCRS e de Projetos Museológicos do Museu de Ciências e Tecnologia da PUC-RS; e membro do Comitê Gestor do SBM/Ibram.

O seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas* – promovido em 2018 pelo Ministério da Cultura, por meio do Instituto Brasileiro de Museus – possibilitou um encontro de reflexões sobre o pensar e o fazer nos museus brasileiros. A mesa-redonda “Museus e Centros de Ciência no Brasil – dois séculos de conquistas”, teve a coordenação de Claudia Storino, diretora do centro cultural Sítio Roberto Burle Marx, localizado no Rio de Janeiro e a participação de Nelson Sanjad do Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém do Pará; Diego Bevilaqua, do Museu da Vida; Ricardo Piquet, do Museu do Amanhã; João Pacheco Oliveira, do Museu Nacional e eu, Simone Flores Monteiro, do Museu de Ciências e Tecnologia PUCRS.

A Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul é uma instituição de ensino superior, de pesquisa e de extensão, constituída por um conjunto de unidades (escolas, institutos etc.), que promove a formação profissional e científica de pessoal de nível superior, a realização de pesquisa teórica e prática nas principais áreas do saber, o armazenamento e a divulgação de seus resultados e a promoção de atividades de

extensão. A PUCRS é mantida, desde o ano 1994, pela União Brasileira de Educação e Assistência (UBEA), entidade civil da Rede Marista.

O Museu de Ciências e Tecnologia PUCRS nasce junto com os cursos de Ciências da Universidade, no início dos anos 1960. A instituição e seus professores tiveram a preocupação de montar laboratórios de ensino e pesquisa, organizando simultaneamente coleções científicas ou acervos e em 1967, foi aprovado pelo conselho universitário, como um departamento da universidade, o então Museu de Ciências da PUCRS.

Na década de 1980, por iniciativa do reitor da PUCRS, Ir. Norberto Francisco Rauch, iniciou-se um projeto para dar formato a um novo museu que tivesse como característica principal uma exposição interativa e com um espaço de 12.000m².

Em 1993 o espaço ficou pronto e teve início o trabalho de construir os experimentos. Neste mesmo ano, os acervos das coleções científicas do Museu de Ciências começam a ser transferidos para os novos espaços, sem estarem contemplados na exposição.

Em 1998, a exposição de longa duração interativa é aberta ao público. Ela foi desenvolvida a partir do conceito da Museologia da Ideia, que se preocupa em transmitir o conteúdo das mensagens, ou seja, transmitir o impacto real que a ciência tem na vida cotidiana presente e futura, através de exposições onde o componente didático e visual facilite a compreensão dos fenômenos da natureza e das técnicas, por meio da relação tátil entre os visitantes e os objetos, com o uso de recursos de multimídias.

A partir de 2007 um novo processo foi implementado no museu com a direção do professor doutor Emilio Jeckel Neto, que tem continuidade na direção da professora doutora Melissa Guerra Simões Pires. Foi implantado um novo modelo de gestão que seguiria as orientações da Política Nacional de Museus, com base no Estatuto Brasileiro de Museus. Assim o museu passou a desenvolver o “Repensando o Museu”, uma atividade realizada todos os anos onde participam todos os funcionários por



Fachada do MCT PUCRS Avenida Ipiranga, Porto Alegre/RS



Fachada MCT PUCRS

meio de uma metodologia integradora e diferenciada a cada edição para a revisão e avaliação das atividades do museu. É uma ferramenta importante para a construção e revisão do Plano Museológico.

O Museu de Ciências e Tecnologia, fundamentado nos princípios institucionais da PUCRS, tem por missão gerar, preservar e difundir o conhecimento por meio de seus acervos e exposições, contribuindo para o desenvolvimento da ciência, da educação e da cultura, conforme o regulamento.

A partir dessa reestruturação, o museu passou a estabelecer processos de gestão coerentes com a sua missão e com os princípios da universidade. Ações com foco na sustentabilidade ambiental foram introduzidas e sistematizadas com diretrizes claras e formuladas, como resultado da promoção do relacionamento interpessoal que possibilitou a troca de ideias e a discussão num ambiente de trabalho de interação comunicacional interna e externa.

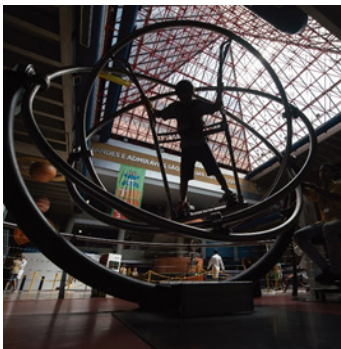
Várias práticas foram introduzidas e com o tempo ampliadas e ajustadas às necessidades, entre elas: o tratamento de documentos, o gerenciamento de projetos, utilização de *softwares*, compartilhamentos de pastas e arquivos intensificando os meios digitais e eliminando impressões, uso de material reciclado, inclusive nas exposições, controle de consumo energético com substituição de materiais e demais ações sempre com projetos que privilegiem comprometimento com a eficiência energética.

O museu, sendo também um museu universitário, atua como ferramenta de diálogo da universidade com a sociedade, sendo um instrumento de divulgação científica, mediador entre os saberes produzidos na universidade e a comunidade, possibilitando uma integração em diversas atividades entre alunos, professores, equipe do museu e o público.

O MCT PUCRS possui as seguintes coleções:

- **Coleções biológicas** – amostras conservadas de organismos inteiros devidamente preservados, ou suas partes, produtos,





registros fósseis, vestígios e outros registros de relevância científica, das seguintes coleções: Abelhas, Anfíbios, Aracnídeos (ordens menores), Aranhas, Aves, Crustáceos, Escorpiões, Fósseis, Herbário, Insetos, Mamíferos, Miriápodes, Moluscos, Opi-liões, Peixes e Répteis, que preservam a memória da biodiversidade, principalmente da região Sul do Brasil.

- **Coleção arqueológica** que abriga vestígios materiais da ação humana.
- **Coleção histórica** que é constituída de instrumentos ou equipamentos científicos sobre a história da ciência utilizados na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- **Coleções geológicas** que reúnem amostras de minerais, rochas.
- **Coleção de equipamentos** projetados ou construídos no próprio Museu e adquiridos.

As coleções possuem uma equipe responsável pela triagem de material proveniente de expedições científicas, preparo, identificação, catalogação, administração de empréstimos, manutenção e atividades de curadoria.

As coleções possuem uma equipe responsável pela triagem de material proveniente de expedições científicas, preparo, identificação, catalogação, administração de empréstimos, manutenção e atividades de curadoria.

Museus cadastrados com os maiores quantitativos de bens culturais do país, Brasil. Cadastro Nacional de Museus – Ibram

Nome do Museu	Cidade	UF	Nº total de bens culturais no acervo
Museu Nacional	Rio de Janeiro	RJ	20.000.000
Memorial da Medicina Brasileira – FAMEB/UFBA	Salvador	BA	8.001.201
Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo	São Paulo	SP	8.000.000
Museu Amazônico	Manaus	AM	6.037.373
Museu Paraense Emilio Goeldi	Belém	PA	4.515.560

Museu de Ciências e Tecnologia PUCRS	Porto Alegre	RS	3.571.060
Museu Nacional dos Correios	Brasília	DF	2.500.000
Centro de Memória Audiovisual	São Paulo	SP	1.271.000
Centro Cultural São Paulo	São Paulo	SP	1.026.800
Museu de Ciências da Terra	Rio de Janeiro	RJ	1.000.000

Fonte: *Museus em Números*, Ibram, 2011.³¹²

O Museu de Ciências é um centro de investigação e pesquisa, com equipes profissionais que investigam, conservam e difundem. Por meio da orientação dos professores, os alunos de mestrado e doutorado de programas de pós-graduação da universidade, alunos de iniciação científica contribuem para o desenvolvimento de pesquisas, para o trabalho com as coleções, com as exposições e para a divulgação científica, caracterizando o MCT PUCRS como um museu universitário e assim também ocorrem diversos projetos com assessoria científica dos professores e alunos que integram as diferentes Escolas da Universidade.

O desenvolvimento de estratégias orientadas para aproximar as coleções dos visitantes ocorre por meio de ações de difusão e comunicação, como: exposições, publicações, site, redes sociais, cursos, oficinas, seminários, concertos musicais e outras atividades como: Aniversário Genial, Noite no Museu e Férias no Museu.

A formação e integração de uma equipe educacional que integra todos os processos e projetos de comunicação com o público é considerada uma evolução educativa e didática. Assim, o museu proporciona vivências para além da sala de aula na exposição, nos laboratórios e nas coleções científicas. São desenvolvidas também atividades específicas para o público escolar, da pré-escola à Universidade, acompanhamento pedagógico de professores e educadores.



Área de exposição do MCT-PUCRS

312 INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

A área expositiva possui três pavimentos e dois mezaninos. As exposições interativas desenvolvidas por professores e alunos da PUCRS juntamente com a equipe do Museu demonstram diferentes assuntos, temas, conceitos integrando as diversas coleções. Mais de duzentas mil pessoas são atendidas durante o ano.



Caminhão do Promusit

O Museu possui um programa de itinerância da exposição chamado Promusit. O Museu Itinerante é um caminhão projetado para transportar exposições a escolas, eventos culturais, exposições e feiras. Ao chegar no local é montada uma exposição no espaço que o local oferece e no caminhão é montado um ambiente para projeções, oficinas, palestras, aulas ou rodas de conversas.



Exposição do Promusit

Esse programa já percorreu várias cidades do Rio Grande do Sul e outros estados brasileiros, permitindo quem não teria condições de vir até o Museu. Que muitos possam ter contato com a ciência, a cultura, ao conhecimento num modelo mais reduzido, mas de modo lúdico e alegre – possibilitando a popularização da ciência e diminuindo as distâncias entre os diferentes modos de acesso à cultura e conhecimento.



Exposição Temporária gripe H1N1

O Museu de Ciências e Tecnologia PUCRS tem uma função social de síntese dos conhecimentos possibilitando a apropriação deste pela sociedade.

É um local de patrimônio, local de coleções, local de pesquisa e difusão de conhecimentos.

O MCT PUCRS é também local de encantamento, de prazer, de alegria. Um local de sedução, de reflexão e de construção de novos conhecimentos.



Área expositiva do MCT-PUCRS

Para finalizar, algumas reflexões que inspiram o nosso dia a dia, para que sigamos mais 200 anos. Mario Chagas nos diz que “a arte e a ciência e a técnica dependem da memória e da criatividade e que a força e a potência dos museus podem ser multiplicadas pela articulação e associação entre memória e criatividade, e que tudo isso pode desaguar na

mudança social”.³¹³ Myriam Sepúlveda dos Santos nos diz que a herança que temos é a desigualdade e é preciso um pacto social para a reversão.

Então, acreditamos que os museus são instrumentos, ferramentas para o entendimento das linguagens diferenciadas e atores fundamentais num pacto social para a promoção de políticas de inclusão social, sustentabilidade ambiental e a proposição de valores éticos.

313 CHAGAS, Mario de Souza. Museu, memória, criatividade e mudança social. In: GOBIRA, Pablo; ROLLA, Marcos Paulo; SILVEIRA, Yuirí Simon da; LEMOS, Flavia (orgs.). *Refletindo sobre a cultura: política cultural, memória, universidade*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017, p. 114.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lucas Sgorla de et al. (orgs.). *Museu de Ciências e Tecnologia PUCRS = PUCRS Science and Technology Museum*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2018.

CHAGAS, Mario de Souza. Museu, memória, criatividade e mudança social. In: GOBIRA, Pablo; ROLLA, Marcos Paulo; SILVEIRA, Yuirí Simon da; LEMOS, Flavia (orgs.). *Refletindo sobre a cultura: política cultural, memória, universidade*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017, p. 114.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

Museu da Vida – um século de museus na Fiocruz

Diego Vaz Bevilaqua

Pós-Doutor pela Harvard University, tecnologista do Museu da Vida da Fundação Oswaldo Cruz e professor do Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde (Fiocruz).

INTRODUÇÃO

A Fundação Oswaldo Cruz é fundada em 25 de maio de 1900 sob o nome de Instituto Soroterápico Federal com o objetivo de fabricar soros e vacinas para combater a peste bubônica, sendo uma das instituições científicas mais antigas do Brasil. De sua fundação aos dias atuais, permanece o núcleo arquitetônico construído especialmente para abrigar as atividades da instituição, que tornou-se patrimônio brasileiro em ciência, saúde e tecnologia. Depois de abrigar vários museus ao longo de sua história, parte desse núcleo faz parte, hoje, do circuito de visitação do Museu da Vida, o museu de ciência da Fiocruz. Isso torna o museu um herdeiro direto desse século de história, reforçando seu compromisso em relação ao seu papel social e aos desafios da contemporaneidade.

INICIATIVAS PIONEIRAS

Em 1900, o Instituto Soroterápico Federal é instalado na Fazenda de Manguinhos, Zona Norte do Rio de Janeiro, tendo Oswaldo Cruz como seu primeiro diretor científico. A região era pouco habitada – área, como o próprio nome indica, de mangues e regiões alagadiças, escolhida por ser distante do centro da capital federal de então por conta dos receios

decorrente da manipulação de materiais patogênicos.³¹⁴ Instalada provisoriamente nas casas da fazenda, tinha como função o combate das principais epidemias que tomavam conta dos grandes centros urbanos no período, como a febre amarela, a peste bubônica e a varíola.³¹⁵ Em 1902, Oswaldo Cruz torna-se o diretor geral da instituição e em 1904, começa a construção do complexo de edificações que tinham como objetivo abrigar suas atividades científicas.

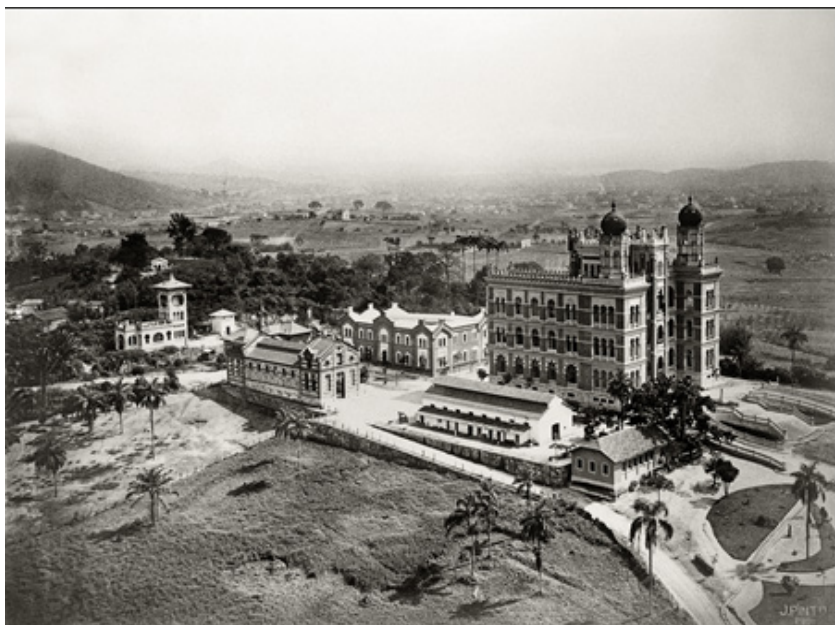


Figura 1 - Núcleo Arquitetônico Histórico de Mangueiras em torno da década de 1920, em fotografia de J. Pinto.

Essas edificações formam o patrimônio que hoje é conhecido como Núcleo Arquitetônico Histórico de Mangueiras (NAHM). O complexo é formado pelo Pavilhão da Peste, edificação destinada a abrigar os laboratórios de produção de soro contra a peste bubônica; o Prédio do Quinino, que abriga a produção de fármacos; o Castelo Mourisco, destinado aos outros laboratórios do instituto, e a Cavalariça para abrigar cavalos utilizados na produção de soros, além da Casa de Chá, que funcionava como local de refeições. Todas elas localizadas no topo do morro que abrigou as primeiras instalações. Além dessas construções, foram erguidos o Pombal, destinado a criação de pequenos animais e de pombos correio; o Hospital Oswaldo Cruz (hoje Instituto Nacional de Infectologia Evandro Chagas), e o Pavilhão Vacínico (atual Casa Amarela). Esse complexo é finalizado em 1922 e foi preservado em sua integridade, consagrado como patrimônio da ciência e da saúde brasileira.³¹⁶

314 OLIVEIRA, Benedito Tadeu de (coord.) *Um lugar para a ciência: a formação do campus de Mangueiras*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.

315 BENCHIMOL, Jaime L. (coord.) *Mangueiras de sonho à vida: a ciência na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz, 1990.

316 Ver OLIVEIRA, Benedito Tadeu de (coord.) *Um lugar para a ciência: a formação do campus de Mangueiras*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.; FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Plano de requalificação do NAHM: Núcleo Arquitetônico Histórico de Mangueiras*. Rio de Janeiro: [s.n.] 2015.; PINHEIRO, Marcos José de Araújo et al. *Arquitetura e espaços museológicos: experiências a partir do Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Mangueiras na cidade do Rio de Janeiro*. A ser publicado por ICAMT/ICOM, 2018.

As primeiras iniciativas expositivas e de divulgação científica da instituição viria com a participação em grandes exposições de higiene na Alemanha em 1907 e 1911.³¹⁷ Em 1907, Oswaldo Cruz e o arquiteto do Castelo Luiz de Moraes Jr. preparam a exposição do Instituto de Patologia Experimental de Manguinhos (nome da instituição na época) para o Congresso de Higiene e Demografia de Berlin. A exposição traz plantas do castelo, uma maquete do Prédio do Relógio, espécimes entomológicos, lâminas histopatológicas e outros exemplares das primeiras coleções científicas que começam a se formar do instituto com o intuito de mostrar os avanços de saúde pública alcançados. A exposição leva medalha de ouro e ajuda a projetar internacionalmente Oswaldo Cruz.

Já em 1911, Oswaldo Cruz leva os novos avanços da instituição para a Exposição Internacional de Higiene de Dresden, dentro do pavilhão do Brasil. A exposição de Dresden, destinada a grandes públicos, leva milhões de pessoas ao espaço ao longo de cinco meses. Os grandes destaques da exposição eram a erradicação da febre amarela e a descoberta da doença de Chagas. Na sala destinada à doença de Chagas poderiam ser observadas uma grande quantidade de barbeiros, exemplares anatômicos demonstrando a patologia, e esculturas buscando demonstrar os sintomas da doença.

Um dos destaques da exposição era a exibição de quatro curtos filmes na “Sala do Cinematógrafo”. Essa sala, que na sua entrada apresentava uma maquete da região de Manguinhos, além de maquetes da Cavalaria e do Castelo, foi especialmente preparada para exibição dos filmes.

Dos filmes exibidos, dois curtas foram produzidos pelo então Instituto Oswaldo Cruz. Mostravam tanto cenas do combate à febre amarela quanto as cenas registradas em Lassance de doentes acometidos pelo mal de Chagas.³¹⁸ Os dois ainda preservados (os outros dois estão perdidos) são possivelmente os filmes científicos mais antigos do Brasil segundo o pesquisador Eduardo Thielen, diretor – junto com Stella P. Oswaldo Cruz – do documentário, “O Cinematógrafo Brasileiro em Dresden”. Podemos imaginar que se trata da primeira exposição científica brasileira a utilizar material audiovisual em sua concepção.

A expografia do pavilhão, criada por Luiz de Moraes Jr., é bastante sofisticada, trazendo vários elementos que remetiam às edificações do NAHM que estavam em construção na época. Chama a atenção o uso de exhibits do tipo tridimensionais para exibição de estatísticas e outros elementos. Infelizmente, toda a expografia e a maior parte do acervo exposto foram perdidos e poucas peças retornaram ao Brasil.

317 Ver SOARES, Pedro Paulo; SOARES, Inês. Antecedentes. In: BEVILAQUA, Diego Vaz et al. (orgs.) *Museu da Vida: ciência e arte em Manguinhos*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz, 2017. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes/Educacao/PDFs/Museu_da_ViVi_Ciencia_e_Arte_em_Manguinhos.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.; NOGUEIRA, Inês; SOARES, Pedro Paulo. Patrimônio cultural da ciência e da saúde: conceitos e abordagens de pesquisa no acervo museológico da Fundação Oswaldo Cruz. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364840236_ARQUIVO_anpuh2013.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.

318 MORAES, Aline Ferry. O cinematógrafo e os filmes brasileiros na Exposição Internacional de Higiene de Dresden, em 1911. *Revista Livre de Cinema*, v. 2, n. 2, 2015, pp. 14-29.

O Castelo Mourisco é finalizado em 1918, mas antes disso muitas de suas partes já vinham sendo utilizadas pelos pesquisadores, entre eles Oswaldo Cruz. Com sua morte em 1917, seu gabinete de trabalho é preservado e posteriormente denominado Museu Oswaldo Cruz.³¹⁹ Essa sala é conservada para a glorificação daquele que é visto como fundador da instituição e mito da ciência nacional. Sua constituição é de sala memorial, com o objetivo de preservar as características originais do gabinete de trabalho de Oswaldo Cruz. Com o tempo, objetos de uso pessoal e científico ligados ao pesquisador foram sendo incorporados enquanto relíquias e foi sendo constituído o acervo museológico da Fundação.

Em paralelo, na planta original do Castelo, Oswaldo Cruz já planejava a instalação de um museu científico nos moldes de museus de pesquisa, voltado a manter as coleções científicas e de acesso apenas a pesquisadores e visitantes ilustres. Desde a primeira década do século, várias coleções começaram a ser coletadas, sendo elas fontes dos acervos levados às exposições de 1907 e 1911.

Com a finalização das obras, as coleções são transferidas para o castelo e em seu terceiro andar é aberto o Museu da Anatomia Patológica (SOARES; NOGUEIRA, 2015). Trata-se de um museu pioneiro no Brasil. Segundo o Cadastro Nacional de Museus do Ibram,³²⁰ tínhamos no Brasil nessa época seis museus de ciência³²¹ (em parênteses encontra-se a data de fundação constante no cadastro): Museu Nacional (1818), Museu Paraense Emílio Goeldi (1866), Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas (1876), Museu Paraense (1876), Museu de Ciências da Terra (1909) e Museu Anchieta de Ciências Naturais (1917). Nenhum desses museus possuía acervo expressivo relacionado à anatomia patologia ou histopatológica.

Ambos os museus dão origem a diferentes dinâmicas no interior da instituição.³²² Por um lado, as diferentes coleções científicas, ligadas aos laboratórios de pesquisa da fundação e vinculadas à agenda técnico-científica. Por outro lado, a constituição de acervos históricos destinados a valorização da memória institucional, agregadas na unidade Casa de Oswaldo Cruz, que ao longo do tempo foi incorporando novas vertentes do pensamento histórico a da museologia.

A ditadura civil-militar, que se instalou no Brasil por um golpe de estado em 1964 atuou de forma devastadora no Instituto Oswaldo Cruz. No evento chamado “Massacre de Manguinhos” cassou seus mais renomados pesquisadores e destruiu a maior parte desses acervos.³²³ Em 1970, por decreto o governo reconfigura a instituição, fundindo várias autarquias já existentes no Ministério da Saúde à sua estrutura, dando

319 Ver Nogueira e Soares (op. cit.) e Soares e Soares (op. cit.).

320 INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Rede Nacional de Identificação de Museus. Disponível em: <http://renim.museus.gov.br/registro-de-museus/>. Acesso em 17 ago. 2018.

321 Levando em conta museus que tinham acervos expressivos na área de história natural, biologia e ciências exatas e da terra, ou seja, sem incluir os museus classificados como de arqueologia, etnografia e antropologia.

322 Ver Nogueira e Soares (op. cit.); Soares e Soares (op. cit.).

323 Ver LENT, Herman. *O massacre de Manguinhos*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978; SANTANA, Matheus Santos. O “Massacre de Manguinhos”: segurança nacional, desenvolvimento econômico e o campo científico da saúde na ditadura civil-militar (1964-1971) (dissertação). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

origem à Fundação Instituto Oswaldo Cruz, que em 1974 vem a se chamar Fundação Oswaldo Cruz. A partir da segunda metade da década de 1970, o campo museal da instituição começa a se estruturar: os acervos que sobreviveram são reorganizados e novas iniciativas de curta duração são propostas. São dessa época as breves existências do Museu Científico do Instituto Oswaldo Cruz e do Museu Didático Marquês de Barbacena.³²⁴

Com a redemocratização do país, nos anos 1980, a Fiocruz experimenta um processo de democratização interna paralelo à construção do movimento da reforma sanitária que culminaria na construção do Sistema Único de Saúde, em 1988. Nesse período, o papel social da fundação é reforçado como promotor da democracia e algumas novas unidades técnico-científicas são criadas.

A Casa de Oswaldo Cruz (COC), instituída em 1986, tem como objetivo a valorização da memória institucional e a preservação do patrimônio cultural, a pesquisa sobre história da saúde e das ciências e a divulgação científica. Ao ser constituída, a COC agrega para si o patrimônio histórico existente da fundação, incluindo os acervos arquivísticos, arquitetônicos e museológicos. Nesse contexto, ainda em 1986, é aberto o Museu Casa de Oswaldo Cruz, na histórica Cavalaria, mas permanece aberto por pouco tempo, dando espaço a criação de um novo museu, na década de 1990 (GRUZMAN; FERREIRA; MAYRINK, 2015).

O MUSEU DA VIDA

A proposta de criação de um novo museu científico na Fiocruz tem origem em seu II Congresso Interno. De acordo com suas deliberações, esse novo museu deve ter como missão “articular à dimensão educativa, o imenso potencial informativo da Fiocruz, estabelecendo uma ponte entre especialistas e o público mais amplo para o qual devem-se destinar os resultados da pesquisa científica”.³²⁵

Ao longo da década de 1990, o projeto, denominado Espaço Museu da Vida, é formulado pela Casa de Oswaldo Cruz com apoio das outras unidades, incorporando as experiências museológicas anteriores. O projeto inicial previa um circuito básico de visitação e um circuito ampliado, denominado Complexo de Difusão Cultural e Científica (GRUZMAN; FERREIRA; MAYRINK, 2015). Apesar da captação de recurso de várias fontes, apenas uma versão reduzida do circuito básico foi implantada, dando origem ao Museu da Vida, que efetivamente abre suas portas para o público em 1999.

324 Ver Soares e Soares (op. cit.); Nogueira e Soares (op. cit.).

325 FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Segundo Congresso Interno: relatório final*. Rio de Janeiro, jan. 1994a. Disponível em: <https://congressointerno.fiocruz.br/sites/congressointerno.fiocruz.br/files/documentos/II%20Congresso%20Interno%20-%20Relat%C3%B3rio%20Final%20-%20janeiro%20de%201994.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2018.

O desenho do novo museu trazia em si algumas inovações para época que definem de forma bastante marcada sua atuação até hoje. Em primeiro lugar, inspira-se bastante na experiência dos centros de ciência interativos, criados a partir da experiência do Exploratorium aberto em São Francisco, nos Estados Unidos em 1969. Ele busca construir uma linguagem diferente de museu de ciência, mais focada nos processos científicos e na educação e divulgação científica dando pouca atenção a acervos históricos da ciência e tecnologia. Porém, busca agregar essa experiência à visão histórica da construção de conhecimento científico, área na época em expansão dentro da própria unidade que organizava o Museu.

O objetivo é construir um museu vivo, que coexista com as atividades científicas da própria instituição de forma orgânica. Dessa forma, almeja-se, também, construir um museu descentralizado, espalhado ao longo do campus da Fundação em Manguinhos. Por fim, pretende-se que essa experiência possa ser compartilhada com diferentes públicos, ampliando ao máximo seu alcance. Nesse sentido, uma das estratégias assinaladas é o uso de exposições itinerantes, como estratégia de permitir maior acesso à produção do museu.³²⁶

Assim, é inaugurado em 25 de maio de 1999 o Museu da Vida no campus de Manguinhos da Fiocruz. Trata-se de um museu que se associa com o tema da vida de uma forma interdisciplinar. Suas temáticas geradoras são descritas como “Saúde como qualidade de vida, a vida enquanto objeto de conhecimento, a intervenção do homem sobre a vida”.³²⁷

Diferente dos museus tradicionais, os espaços do Museu da Vida não se situam em uma única edificação, mas se localizam em diferentes espaços ao longo da área de preservação histórica do campus de Manguinhos da Fiocruz, incluindo espaços internos e externos. O museu também busca trabalhar diferentes linguagens e tipologias expográficas, disponibilizando atividades interativas, exposições de objetos, trilhas naturais, atividades artísticas etc. Suas visitas são caracterizadas pela mediação humana que busca “a construção de diálogos que articulam um discurso comum entre um grupo, um discurso que associa a cultura científica às interpretações pessoais e o contexto socioambiental”.³²⁸ O Museu da Vida é um museu público, gratuito e aberto ao público geral.

A visita ao Museu da Vida tem início no Centro de Recepção. Em uma edificação inspirada nas antigas plataformas de trem, os visitantes são recepcionados e orientados para as diferentes atividades. Logo na entrada encontram um grande painel do artista Glauco Rodrigues que representa imagens dos primeiros momentos da fundação. Em uma maquete do campus podem se localizar no território e compreender a

326 FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Espaço Museu da Vida: Museu de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – proposta*. Rio de Janeiro: [s.n.] set. 1994b.

327 FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Casa de Oswaldo Cruz. Museu da Vida. *Plano Museológico Museu da Vida 2017-2021*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/Museu da Vida, 2017. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/educacao/planomuseologico_maio_museudavida_2018.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.

328 BEVILAQUA, Diego Vaz. Promoção da saúde, popularização da ciência e mediação no Museu da Vida. In: BORGES, Regina M. R.; IMHOFF, Ana Lucia; BARCELLOS, Guy Barros (orgs.). *Educação e cultura científica e tecnológica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

diversidade da Fiocruz. De lá, os visitantes podem apanhar o Trenzinho da Ciência que percorre os espaços do museu.

Na primeira parada os visitantes podem conhecer o Parque da Ciência, ambiente externo do Museu da Vida repleto de grandes esculturas e equipamentos interativos – como uma grande célula animal e espelhos sonoros que transmitem o som à longa distância. Esse espaço destina-se aos temas da energia, comunicação e organização da vida.



Figura 2 - Mapa esquemático do circuito de visitação do Museu da Vida.

Por lá, chega-se à Pirâmide, espaço interno do Parque. Em um grande salão de jogos e experimentos, é possível montar uma célula com suas organelas, observar pequenos seres no microscópio e deitar-se em uma grande hemácia para observar um mobile feito de vírus e bactérias em escala. Na câmera escura, o visitante é levado em uma viagem para dentro do olho humano.

Seguindo a viagem, chega-se à Tenda da Ciência Virginia Schall. Na Tenda, oriunda do Fórum Global (evento paralelo à Eco-92 que reuniu a sociedade civil no Aterro do Flamengo) realizam-se espetáculos de teatro, contação de histórias e outras atividades que integram arte e ciência dentro de um ambiente museológico.

Logo ao lado, no subterrâneo Epidaurinho, é possível conhecer mais sobre a percepção humana do mundo. Ilusões de ótica, jogos de espelho e luzes compõem o ambiente. Além disso, o visitante encontra logo na entrada um pequeno Epidauro, onde peças de teatro e pequenos esquetes são encenados.

Na mesma quadra, o visitante pode entrar no borboletário, o único aberto ao público atualmente na cidade do Rio de Janeiro. Em um espaço aberto, o visitante pode conviver com quatro espécies diferentes de borboletas nativas. O espaço funciona dentro de um ciclo de sustentabilidade das borboletas, onde os ovos são diariamente coletados e levados a uma incubadora em que crescem e viram lagartas. Quando eclodem, voltam ao borboletário para mais um ciclo.

O ápice da visita é o Castelo Mourisco. Patrimônio científico brasileiro, o prédio é tombado pelo Iphan e símbolo do desenvolvimento da ciência e da saúde nacional. Além de conhecer a história e a arquitetura do Castelo, o visitante pode explorar as salas no segundo andar onde funcionava o antigo gabinete de Oswaldo Cruz. Lá, pode conhecer mais sobre a vida e as pesquisas dele e de Carlos Chagas, pioneiros da Fiocruz, onde uma pequena parte do acervo museológico do Museu está exposta. Além disso, logo ao lado, na sala Costa Lima, há uma pequena mostra sobre a coleção entomológica da Fiocruz. No terceiro andar, o visitante pode conhecer a Biblioteca de Obras Raras e seu detalhadamente decorado salão de leitura. Ainda na sala do antigo Museu da Anatomia Patológica, exposições temporárias são montadas e abertas ao público.

O Museu da Vida também disponibiliza ao lado de sua sede administrativa um Salão de Exposições Temporárias, (o mesmo de cima?) que recebe exposições temporárias e itinerantes. Além disso, na sede do Museu há um auditório que recebe eventos científicos e de divulgação científica de toda a Fiocruz, além da Biblioteca de Educação e Divulgação Científica Iloni Seibel.

Em seu programa educativo,³²⁹ além das visitas mediadas realizadas por sua equipe educativa, o Museu realiza oficina com professores e programas de capacitação de jovens de ensino médio em produção cultural (Pró-cultural) e jovens universitários em mediação de museus (Propop). O Museu oferece, ainda, curso de Especialização em Divulgação e Popularização da Ciência e Mestrado Acadêmico em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde.

O Museu da Vida também mantém a custódia do acervo museológico da Fiocruz, composto de cerca de 2500 peças em sua reserva técnica. Esse acervo tem origem no Museu Oswaldo Cruz e na coleção pessoal de seu patrono, e completou, no ano de 2017, o centenário de sua constituição.

O público do Museu é monitorado de forma sistemática desde sua abertura. Em média, o Museu da Vida tem alcançado em torno de 200 mil visitantes ao ano – 50 mil no campus e 150 mil em atividades

329 Fiocruz (op. cit.).

itinerantes. Desde 2005, o museu, em um protocolo compartilhado com outros museus de ciência no Rio de Janeiro, realiza perfil demográfico dos visitantes que frequentam suas instalações em Mangueiras.

Essa rede que compartilha o protocolo é atualmente chamada de OMCC&T, Observatório de Museus e Centros de Ciência e Tecnologia.³³⁰ De acordo com os dados da pesquisa de 2013, 85% do público espontâneo do Museu da Vida vêm da Zona Norte e Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro e Baixada Fluminense, regiões de menor índice de visitação em outras pesquisas sobre hábitos culturais de públicos a museus.

O museu tem um público majoritariamente feminino, 71% de seus visitantes são do sexo feminino. Se compararmos com dados do OMCC&T, nos outros museus da rede são 58% de público feminino. Além disso, 81% de seus visitantes estavam em sua primeira visita ao museu e 51% permanecem no museu por mais de duas horas, enquanto no total da rede OMCC&T, 66% estavam visitando o museu pela primeira vez e apenas 28% permaneceu mais de duas horas.

Do ponto de vista socioeconômico, 36% dos visitantes do Museu da Vida tem instrução até ensino médio incompleto (contra 17% do total de rede de pesquisa), 53% são pretos e pardos (41% no total da rede de pesquisa), 52% são considerados de baixa renda (contra 29%).³³¹ Essa caracterização sociodemográfica do Museu da Vida é próxima da demografia da cidade do Rio de Janeiro, comprando com outros equipamentos culturais similares, permitindo inferir que o Museu atrai uma população múltipla, respeitando a diversidade local. Segundo o censo do IBGE de 2010 (IBGE, 2012), a população da cidade do Rio de Janeiro possui uma população em 53% não completaram o segundo grau, 53% são negros ou pardos e 62% são considerados de baixa renda.

Uma marca da atuação do Museu da Vida é sua dedicação à itinerância. O Museu realiza atividades fora dos muros através do Ciência Móvel, de exposições itinerantes e de atividades no território. Suas mostras itinerantes são compostas por um portfólio de cerca de 10 exposições, oferecidas de forma gratuita a outras instituições culturais. Dessa forma, a experiência das exposições desenvolvidas pela equipe do Museu pode chegar a um público do território nacional. O Ciência Móvel é o programa que leva a experiência do Museu da Vida ao interior da região sudeste em um caminhão especialmente adaptado para isso. Dessa forma, ajuda a diminuir as desigualdades historicamente construídas de concentração dos centros e museus de ciência em capitais e grandes cidades e, nesses, em suas regiões mais ricas.

330 A rede de pesquisa OMCC&T (Observatório de Museus e Centros de Ciência e Tecnologia) é composta por Museu da Vida, Museu Aeroespacial, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Museu do Universo – Fundação Planetário da Cidade do Rio de Janeiro e Museu Nacional.

331 COSTA, Andréa Fernandes et al. *Museus de ciência e seus visitantes: pesquisa perfil-opinião 2013*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz/Casa de Oswaldo Cruz/Museu da Vida, 2015. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/MuseusdecienciaeseusvisitantesOMCCT2013.pdf. Acesso em 18 ago. 2018

EXPERIÊNCIAS NO TERRITÓRIO

Desde que abriu suas portas, o Museu da Vida buscou formular soluções que o aproximassem do público do território em que a Fiocruz está inserida, moradores de regiões vulnerabilizadas socialmente. Apesar de ser gratuito, era claro que a gratuidade, era condição necessária, mas insuficiente. As barreiras culturais dificultam e colocam obstáculos para a participação de populações historicamente excluídas dessas atividades culturais.³³²

Logo em seu primeiro ano, em parceria com Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), o Museu da Vida deu início ao Curso de Formação de Monitores que tinha como objetivo formar jovens, moradores das comunidades do território, estudantes de escola pública de ensino médio para a mediação de museus. Através desse curso, os jovens participavam do cotidiano da maior ação educativa do museu permitindo à instituição incorporar a voz desse grupo.

O curso foi oferecido até 2011, quando foi reformulado e deu origem ao curso que hoje é chamado de Pró-cultural. O Pró-cultural, Programa de Iniciação a Produção Cultural tem origem na reformulação do curso de monitores, trabalhando com o mesmo público, mas com o objetivo é capacitá-los nas ferramentas básicas de produção cultural, de forma a estimular a produção local de cultura.

Outras experiências importantes foram sendo desenvolvidas ao longo dos anos. Em 2007, o projeto Tecendo Redes por um Planeta Saudável buscou aproximar o Museu das escolas do território. Já em 2012, a exposição *Manguinhos: Território em Transe* trouxe uma nova forma de fazer exposições: o museu atuou essencialmente com um mediador e a produção de conteúdo foi realizada por jovens das comunidades de Manguinhos. Finalmente, em 2013, o Museu da Vida incorporou em seus grupos de trabalho uma equipe específica para realizar ações territorializadas e integrar as iniciativas do espaço no território. A partir desse marco, a atuação da instituição no território vem se ampliando, tendo sido um dos atores chaves nas iniciativas da Fiocruz com foco na redução dos casos de dengue e zika.

Outra iniciativa de destaque é a introdução em 2015 do Expresso da Ciência, um ônibus do museu focado em trazer escolas públicas e grupos comunitários de regiões socialmente vulnerabilizadas para a visita ao Museu da Vida, em resposta a pesquisas de público anteriores que apontaram a dificuldade em conseguir transporte como uma das principais razões da não-visita ao museu.³³³

332 Ver COIMBRA, Carlos Alberto Quadros et al. Tipos de audiência segundo a autonomia sociocultural e sua utilidade em programas de divulgação. *Tempo Brasileiro*, v. 188, 2012, pp. 113-124.; DAWSON, Emily. "Not designed for us": how science museums and science centers socially exclude low-income, minority ethnic groups. *Science Education*, v. 98, n. 6, 2014, pp. 981-1.008.; CAZELLI, Sibelet et al. Inclusão social e a audiência estimulada em um museu de ciência. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 4, 2015, pp. 203-23.; TRAUTMANN, C. et al. Reaching new audiences at science centers and museums. *The Informal Learning Review*, v. 149, 2018, pp. 13-9.

333 MANO, Sonia; DAMICO, José Sérgio. *O que dizem os ausentes: um estudo qualiquantitativo sobre visitas agendadas e não realizadas no Museu da Vida (2002-2011)*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/Museu da Vida, 2013. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/cadernoquatro.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.

VISÃO DE FUTURO

Em sua reunião inaugural, em 2014, o Science Center World Summit (Cúpula Mundial de Centros de Ciência), herdeiro do Congresso Mundial de Centros de Ciência, emitiu a Declaração de Mechelen, referendada em 2017 através do Protocolo de Tóquio. A Declaração, que tem sete pontos, em seu primeiro ponto estabelece que os museus e centros de ciência devem “investigar formas mais eficazes de envolver comunidades locais e públicos cada vez mais diversos, mantendo o foco nas diferenças de gênero”.³³⁴

Para atender o que considera sua função social, em particular por se situar dentro de uma instituição de saúde pública, o Museu da Vida vem buscando romper com as lógicas de iniquidades no Brasil com o objetivo de trazer cada vez mais esse público historicamente excluído de equipamentos culturais e científicos e criar um espaço de diálogo, convivência entre o diferente e exercício da democracia.

Dentro de seu plano museológico, o museu da Fiocruz estabelece a sua visão de futuro.³³⁵ Essa visão tem como objetivo uma maior integração do museu com o território que ocupa, uma maior clareza de sua função social e uma maior integração com as áreas de pesquisa da Fiocruz.

O Plano de Requalificação do NAHM é uma das peças chaves dessa visão de futuro. O plano prevê novas ocupações nas edificações do núcleo histórico original de prédios da fundação.³³⁶ Dessa forma, prevê uma maior apropriação pelo público desses espaços, deslocando muitas atividades para outros locais e ampliando as áreas expositivas, ao mesmo tempo em que atua na preservação desse patrimônio.

Ao fazer isso, permite ao museu também repensar sua própria relação com o território, tanto do ponto vista temporal como espacial. Assim, requalificar essa área histórica é também olhar esse núcleo como parte integrante de um território que sofreu enormes mudanças no século XX. O plano traz, ainda, inovações conceituais, como a ideia de campus-parque – que prevê a apropriação da área como cultural, mas também de lazer por seu público interno e externo. É importante que esse plano seja um vetor para que a instituição atue no desenvolvimento social local, integrando, inclusive, a região ao mapa cultural da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, ao aproximar as exposições científicas das áreas históricas, provoca-se um maior diálogo entre a exposição histórica tradicional, com seus objetos e coleções, e a divulgação da ciência contemporânea, buscando aproximar essas tensões e pensar em uma história que trate de passado e presente.

334 SCIENCE CENTER WORLD SUMMIT. Protocolo de Tóquio. 2017. Disponível em: https://scws2017.org/_assets/docs/Portuguese_Brazil_Tokyo_Protocol.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.

335 Fiocruz (op. cit., 2017).

336 BEVILAQUA, Diego Vaz; PINHEIRO, Marcos José de Araújo. Perspectivas. In: BEVILAQUA, Diego Vaz et al. (orgs.) *Museu da Vida: ciência e arte em Manguinhos*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz, 2017. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/Museu_da_Vida_Ciencia_e_Arte_em_Manguinhos.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.; PINHEIRO, Marcos José de Araújo et al. *Arquitetura e espaços museológicos: experiências a partir do Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos na cidade do Rio de Janeiro*. A ser publicado por ICAMT/ICOM 2018.

Dentro dessa lógica, é preciso também que a divulgação científica do museu aproxime-se da agenda de pesquisa da própria Fiocruz. O Museu deve se estabelecer como uma plataforma museológica de diálogo entre a instituição e a população. Dessa forma, tem-se os instrumentos necessários para promover uma aproximação horizontal entre saberes, para além de criar pontes, mediar os diferentes discursos.

Um elemento de aproximação importante é a integração entre os acervos da Fiocruz, tanto científicos como culturais, e dos esforços na sua digitalização. Por meio desse movimento de integração entre as duas tradições de museus na Fiocruz, é possível aproximar os acervos e coleções às exposições do museu, tendo como consequência, a aproximação do museu à agenda institucional de pesquisa. Esse desafio é o de criar novas conexões,

“(...) entre a própria comunidade científica, entre quem produz ciência e a sociedade, entre a instituição e os territórios em que ela se insere, entre os locais em que está presente e a cidade que a rodeia, entre o lugar em que está e o mundo que a cerca”.³³⁷

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse texto traçou uma narrativa sobre a história das experiências museológicas da Fiocruz, buscando, assim, revelar a identidade do próprio Museu da Vida nessa narrativa. Esse legado – fonte não apenas do Museu da Vida, mas também das valiosas coleções culturais abrigadas na instituição – é algo pouco explorado nas narrativas oficiais museológicas brasileiras. Em um momento de repensar categorias e experiências, serve também para compreender uma evolução do campo como um todo ao longo do século XX.

O Museu da Vida é, portanto, um museu de difícil classificação tanto temática quanto tipológica, pois agrega acervos de museus de ciências exatas, biológicas e da saúde, além de históricos, arqueológicos e artísticos. Configura-se em algumas exposições como museu tradicional, mas com equipamentos de alta interatividade. Além disso, incorpora elementos de museus comunitários e eco-museus, assim como de um jardim zoológico (ao abrigar um borboletário).

É também um museu que se espalha pelo país e atrai um público maior fora de seus muros do que dentro dele. Talvez, sua característica mais importante seja o fato de ser um museu que vem investindo e obtenho resultados importantes na atração de públicos historicamente excluídos. Através das séries temporais da pesquisa de público, é possível perceber que o museu vem se aproximando de um público que se encontra fora das estatísticas usuais de hábitos culturais. Dessa forma, mostra a efetividade de suas ações

337 Bevilacqua e Pinheiro (op. cit., p. 109).

destinadas a incorporar esse público, em particular àquelas voltadas para ações no território que ocupa.

É olhando para o futuro que o museu melhor se concilia com seu passado, pois, ao projetar sua visão, busca em suas origens o impulso para ir mais longe. Como bem disse Mia Couto: “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.”

REFERÊNCIAS

- BENCHIMOL, Jaime L. (coord.) *Manguinhos de sonho à vida: a ciência na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz, 1990.
- BEVILAQUA, Diego Vaz. Promoção da saúde, popularização da ciência e mediação no Museu da Vida. In: BORGES, Regina M. R.; IMHOFF, Ana Lucia; BARCELLOS, Guy Barros (orgs.). *Educação e cultura científica e tecnológica*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2012
- ____; PINHEIRO, Marcos José de Araújo. Perspectivas. In: BEVILAQUA, Diego Vaz et al. (orgs.) *Museu da Vida: ciência e arte em Manguinhos*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz, 2017. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/Museu_da_ViVi_Ciencia_e_Arte_em_Manguinhos.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.
- CAZELLI, Sibelet et al. Inclusão social e a audiência estimulada em um museu de ciência. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 4, 2015, pp. 203-23.
- COIMBRA, Carlos Alberto Quadros et al. Tipos de audiência segundo a autonomia sociocultural e sua utilidade em programas de divulgação. *Tempo Brasileiro*, v. 188, 2012, pp. 113-24.
- COSTA, Andréa Fernandes et al. *Museus de ciência e seus visitantes: pesquisa perfil-opinião 2013*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz/Casa de Oswaldo Cruz/Museu da Vida, 2015. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/Museusdecienciae seusvisitantesOMCCT2013.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018
- DAWSON, Emily. "Not designed for us": how science museums and science centers socially exclude low-income, minority ethnic groups. *Science Education*, v. 98, n. 6, 2014, pp. 981-1.008.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Segundo Congresso Interno: relatório final*. Rio de Janeiro, jan. 1994a. Disponível em: <https://congresso-interno.fiocruz.br/sites/congresso-interno.fiocruz.br/files/documentos/II%20Congresso%20Interno%20-%20Relat%C3%B3rio%20Final%20-%20Janeiro%20de%201994.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2018.
- ____. *Espaço Museu da Vida: Museu de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – proposta*. Rio de Janeiro: [s.n.] set. 1994b.
- ____. *Plano de Requalificação do NAHM: Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos*. Rio de Janeiro: [s.n.] 2015.
- ____. Casa de Oswaldo Cruz. Museu da Vida. *Plano museológico Museu da Vida 2017-2021*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/Museu da Vida, 2017. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/educacao/planomuseologico_maiomuseudavida_2018.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo Brasileiro de 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Rede Nacional de Identificação de Museus. Disponível em: <http://renim.museus.gov.br/registro-de-museus/>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- LENT, Herman. *O massacre de Manguinhos*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.
- MANO, Sonia; DAMICO, José Sérgio. *O que dizem os ausentes: um estudo qualiquantitativo sobre visitas agendadas e não realizadas no Museu da Vida (2002-2011)*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/Museu da Vida, 2013. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/cadernoquatro.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018
- MORAES, Aline Ferry. O cinematógrafo e os filmes brasileiros na Exposição Internacional de Higiene de Dresden, em 1911. *Revista Livre de Cinema*, v. 2, n. 2, 2015, pp. 14-29.

NOGUEIRA, Inês; SOARES, Pedro Paulo. Patrimônio cultural da ciência e da saúde: conceitos e abordagens de pesquisa no acervo museológico da Fundação Oswaldo Cruz. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – Anpuh*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364840236_ARQUIVO_anpuh2013.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.

OLIVEIRA, Benedito Tadeu de (coord.) *Um lugar para a ciência: a formação do campus de Manguinhos*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo et al. *Arquitetura e espaços museológicos: experiências a partir do Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos na cidade do Rio de Janeiro*. A ser publicado por ICAMT/ICOM 2018.

SANTANA, Matheus Santos. O “Massacre de Manguinhos”: segurança nacional, desenvolvimento econômico e o campo científico da saúde na ditadura civil-militar (1964-1971) (dissertação). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

SCIENCE CENTER WORLD SUMMIT. Protocolo de Tóquio. 2017. Disponível em: https://scws2017.org/_assets/docs/Portuguese_Brazil_Tokyo_Protocol.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.

SOARES, Pedro Paulo; SOARES, Inês. Antecedentes. In: BEVILAQUA, Diego Vaz et al. (orgs.) *Museu da Vida: ciência e arte em Manguinhos*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz, 2017. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/Museu_da_Vida_Ciencia_e_Arte_em_Manguinhos.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.

TRAUTMANN, C. et al. Reaching new audiences at science centers and museums. *The Informal Learning Review*, v. 149, 2018, p. 13-9.

**Cartografia
dos Museus de
Antropologia no
Brasil: onde o
outro nos habita**

8



Cartografia dos Museus de Antropologia no Brasil: onde o outro nos habita

Regina Abreu

Pós-Doutora no Centro de Estudos Sociais (Universidade de Coimbra/Portugal) e docente do Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UNIRIO).

Adriana Russi

Doutora em Memória Social, Professora da UFF.

APRESENTAÇÃO

O tema da alteridade está presente em todos os museus brasileiros, pois só existe memória onde o jogo entre subjetividade e alteridade pode se fazer. Apenas somos capazes de lembrar na relação com os outros e exercitando vivências e experiências sociais. A dinâmica entre lembrança e esquecimento é tributária da capacidade humana de “outrar”, de se colocar no lugar do “outro”, de olhar para fora de si mesmo e projetar no outro frações decrescentes de si mesmo para adentrar um lugar onde não somos mais apenas nós mesmos e nem os outros são apenas eles mesmos: um lugar de encontro, onde as lembranças afloram em seu estado mais sublime, a partir daquilo que afeta, que toca, que emociona, que nos conduz para fora e para dentro na direção daquilo que Umberto Eco chamou de viagem à irrealidade cotidiana ou que Mario Chagas batizou de imaginação museal.

No limite, todos os museus são lugares de alteridade, lugares onde representamos ou evocamos os “outros”, lugares onde saímos de nós mesmos para imaginar outros mundos possíveis. Para criarmos alegorias sobre projetos ou fragmentos de realidades de outros indivíduos ou povos, onde produzimos estranhamentos retirando da vida cotidiana objetos que a povoam para dar a eles novos sentidos ou reacender neles outras vidas, para além das utilidades, do circunstancial, do contingente, do efêmero.

Assim, pensar uma antropologia e uma museologia “onde o outro nos habita” pudesse estender além do projeto de uma “cartografia dos museus antropológicos brasileiros” e nos conduzir para a imperiosa necessidade de ampliar os espaços na direção de que mais outros nos habitem e habitem os museus! Transitar, experimentar, acolher os “outros que nos habitam” nos parece incontornável como projeto cosmopolítico para os dilemas que se impõem nos novos tempos em que vivemos. Tempos de diásporas em massa, de fugas espetaculares por mar, por terra, por ar, de sujeitos des-territorializados pelas guerras, pelos massacres em massa, pela cobiça, pela vontade de poder, pela fúria dos novos modos de escravização impostos aos despossuídos pelo capital internacional.

É nesse contexto, que nos colocamos numa perspectiva da antropologia como cosmopolítica.³³⁸ Entender a antropologia como cosmopolítica significa entender que a antropologia contém desde seu nascedouro um projeto político relativo à importância da diversidade para a humanidade.

Na base deste projeto, encontramos um discurso político que se firmou no respeito ao outro, no combate ao etnocentrismo, na luta pela diversidade cultural que rechaça toda e qualquer forma de racismo e intolerância. Foi mais de um século de afirmação de um ponto de vista onde os seres humanos são vistos como seres de uma mesma espécie biológica, mas com inúmeras diferenças culturais.

A luta dos antropólogos tem sido incansável pela afirmação e livre expressão das diferenças. E, hoje, muitas têm sido as conquistas neste campo. Contudo, este é um combate sem tréguas, onde forças reativas e reacionárias se fazem ouvir com a arma da violência contra a expansão da diversidade cultural e de novas e criativas formas de “outrar”.

É neste novo contexto do século XXI, num mundo interconectado e com crescentes assimetrias de poder e riqueza, onde percebemos novas formas de humilhação e massacre aos diferentes, aos despossuídos, aos povos tradicionais e indígenas, que se faz necessária uma antropologia como cosmopolítica, abrangendo discursos e modos de fazer política que se preocupam com seus alcances e impactos globais. Interessam-nos, sobretudo, as cosmopolíticas relacionadas a conflitos sobre o papel da diferença e da diversidade na construção das grandes unidades políticas.

338 RIBEIRO, Gustavo Lins. Outras globalizações: cosmopolíticas pós-imperialistas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, pp. 92-3.

Pensar e atuar no contexto da antropologia como cosmopolítica significa também entender e vivenciar a possibilidade de muitas e diversas formas de fazer antropologia ou de dar passagem às incontáveis formas de diferenças culturais. A ilusão criada no contexto acadêmico do predomínio de uma Antropologia do Atlântico Norte sobre as demais, começa a ser desfeita para dar origem a uma antropologia no plural, a crescentes e novas vertentes do fazer antropológico, incluindo uma Antropologia que hoje é praticada por jovens indígenas que chegam à Universidade e que passam a dispor deste instrumento acadêmico que é também um projeto político de afirmação da diversidade cultural.

Assim, ao nos dedicarmos à cartografia dos Museus de Antropologia no Brasil e do lugar do outro nos museus brasileiros, estamos também afirmando uma forma de fazer antropologia que é peculiar, que é própria à trajetória brasileira. Para usar uma expressão de Oswald de Andrade, também com relação à antropologia somos mestres na antropofagia!

E certamente degustamos com muito gosto todos os bispos sardinhas que nos chegam de além-mar, principalmente os grandes mestres que refletiram e teceram projetos no campo da relação entre museus e antropologia, como Franz Boas, Georges Henri Rivière, Paul Rivet, Lévi-Strauss, Hugues de Varine e, mais recentemente, James Clifford, Arjun Appadurai, Benoit de l'Estoile, Alfred Gell. O texto de Lévi-Strauss publicado na Unesco em 1960 continua atualíssimo, escrito no bojo de uma cruzada de estudos sobre a diversidade cultural como antídoto permanente à ameaça do racismo e da intolerância:

A humanidade é rica de possibilidades imprevistas, cada uma das quais, quando aparecer, sempre encherá os homens de assombro (...). A humanidade está constantemente às voltas com dois processos contraditórios, um dos quais tende a instaurar a unificação, enquanto o outro visa a manter ou restabelecer a diversificação. (...) É o fato da diversidade que deve ser salvo (...). Cumpre, pois, escutar o trigo que germina, encorajar as potencialidades secretas, despertar todas as vocações de viver junto que a história mantém em reserva; cumprir também estar pronto para encarar sem surpresa, sem repugnância e sem revolta o que todas essas novas formas sociais de expressão não poderão deixar de oferecer de inusitado. A tolerância não é uma posição contemplativa, dispensando as indulgências ao que foi ou ao que é. É uma atitude dinâmica, que consiste em prever, em compreender e em promover o que quer ser. A diversidade das culturas humanas está atrás de nós, em torno de nós e diante de nós. A única exigência que poderíamos fazer valer a seu respeito é que ela se realize sob formas das quais cada uma seja uma contribuição à maior generosidade das outras.³³⁹

Uma cartografia não implica visão linear ou evolutiva. Tomada de empréstimo da geografia, a noção de cartografia é útil para, sinalizar percursos, marcas, vestígios, traços de ocupações humanas em territórios que podem ser delimitados. Assim, uma cartografia pode indicar tendências, rumos inconclusos,

339 LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e história. In: *Raça e ciência I*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1960, pp. 268-9.

caminhos traçados ou percorridos, sem necessariamente apontar conclusões, desfechos, desdobramentos.

Arriscamos pois apresentar uma cartografia rizomática. A noção de rizoma permite mencionar tanto as realizações quanto os projetos tomando como foco o olhar sobre o outro nos museus brasileiros e o conceito de museus antropológicos ou museus etnográficos.

Assim, revisitando estes 200 anos de museus antropológicos no Brasil, elegemos uma classificação que servirá como um guia para nossa reflexão: os museus dos outros; os museus com os outros; os museus dos outros tornados sujeitos.

OS MUSEUS DOS OUTROS

Primeiras experiências antropológicas no Museu Nacional: o outro está fora da nação brasileira, em busca dos artefatos de povos ameríndios em desaparecimento

O marco inaugural do “olhar sobre o outro nos museus brasileiros” associa-se aos primeiros departamentos de antropologia nos museus enciclopédicos que visavam dar conta de todo o conhecimento humano e a inauguração de práticas de colecionamento. Vamos falar aqui dos nossos primeiros grandes museus, em especial do Museu Nacional.

Mas, é interessante também sublinhar que “outro” é sempre uma categoria relacional. Quem são os primeiros “outros” dos museus brasileiros?

Os museus brasileiros, a começar pelo Museu Nacional, vão eleger como “outros” inicialmente aqueles a quem nossos primeiros antropólogos e também a sociedade brasileira sempre viu como distantes e exóticos, os “povos indígenas”! Marisa Peirano³⁴⁰ chama a este primeiro movimento da antropologia brasileira, de estudo da alteridade radical, contemplando “povos” ameríndios, vistos como não ocidentais.

É o fascínio do diferente como exótico e ao mesmo tempo como fadado ao desaparecimento que vai mover o trabalho dos primeiros antropólogos brasileiros tanto com relação à pesquisa quanto ao colecionamento. Inspirados pelas teorias evolucionistas do período, os primeiros antropólogos (que também eram chamados de antropologistas) acreditavam que os “povos primitivos” poderiam ser estudados como uma espécie de infância da civilização ocidental, aquilo que os ocidentais tinham sido um dia, quando ainda eram “pobres” em tecnologia e ainda não tinham atingido “formas superiores de organização social, política e econômica”.

340 PEIRANO, Marisa G. S. Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada). In: MICELI, S. (org.) O que ler na ciência social brasileira 1. Antropologia. São Paulo: Sumaré, 1999.

O processo de colecionamento nos museus neste período tinha muitos sentidos: um, recuperar exemplares de cultura material de povos que iriam desaparecer e que portanto deveriam ser preservados nos museus como relíquias e testemunhos de formas antigas e superadas de sociedades primitivas. Outro sentido era o de constituir uma coleção de estudos, pois os antropólogos como os demais cientistas do século XIX defendiam uma visão positiva, ou mesmo positivista da ciência, na qual os cientistas precisavam ter as provas documentais, os objetos comprovadores de suas teses. Outro sentido ainda era adquirir cada vez mais objetos para os então jovens museus como signo de riqueza, poder, civilidade.

Esta competitividade internacional entre os grandes museus nacionais é expressa em texto do professor Luis de Castro Faria datado de 1949, escrito inicialmente como conferência pronunciada no dia 14 de abril de 1947, por ocasião da reabertura das novas exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional, integrando as solenidades comemorativas da Semana do Índio. Aqui cabe uma digressão para homenagear o professor. Luis de Castro Faria, um intelectual híbrido formado em museologia na Escola de Gustavo Barroso e em antropologia, que permaneceu durante anos no setor de antropologia do Museu Nacional e foi parceiro de Lévi-Strauss em suas andanças pelo Brasil.

Segundo Castro Faria, ainda durante o Império, em 1828, era nomeado para diretor do Museu Nacional, o frei Custódio Alves Serrão que era professor de física e química na Escola Militar. Sob sua direção foi realizado em 1838 o primeiro inventário das coleções do museu, talvez o primeiro inventário dos museus brasileiros. É por este inventário que podemos estimar o vulto das primeiras coleções etnográficas do Museu Nacional.

Já figuravam ali quase todas as coleções exóticas que hoje possuímos, de quase nada acrescentadas, posteriormente – a coleção egípcia, como já referimos; a coleção africana; a coleção oceânica; a coleção da América boreal – todas elas em exposição atualmente.³⁴¹

Com relação às coleções indígenas, seguia o relatório: Vestimentas; carapuças; cetros de penas matizadas de diferentes cores; enfeites de formas as mais variadas; armas de caça, de pesca e de guerra e mais de duzentos artefatos diferentes, peculiares a muitas das tribos dos aborígenes do Brasil.³⁴²

O primeiro inventário do Museu Nacional revela a abrangência universalista do museu: além de coleções dos “nossos outros” – os aborígenes do Império –, havia uma pretensão com a formação de coleções dos “outros” de outros continentes: Egito, África, Oceania, América boreal. Estas coleções, além de documentos em sua maior parte sobre povos tradicionais ou primitivos em diferentes territórios, eram também “troféus” para um museu que começava a formar suas coleções etnográficas.

341 FARIA, Luiz de Castro. *As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949, p. 6.

342 Idem.

Frei Custódio reclamava em seu relatório da falta de empenho do governo em formar mais coleções, dizendo-se receoso que o museu ficasse “reduzido aos armários vazios” e sem pessoal técnico. Seus apelos tiveram eco e em 1842, o diretor conseguiu algumas melhorias e um regulamento técnico para o museu.

É neste regulamento que a antropologia ou etnografia era incluída timidamente no organograma do museu, numa das quatro especialidades em que este era dividido: “De Numismática, artes liberais, arqueologia, usos e costumes das nações antigas e modernas”. Castro Faria assinala que o campo da etnografia inserida nesta classificação “de usos e costumes das nações antigas e modernas” era a área mais jovem e menos prestigiada das demais. Os campos considerados mais relevantes eram os da botânica, zoologia e mineralogia.

Para o novo campo da etnografia, o primeiro responsável nomeado foi Manuel de Araújo Porto Alegre, que permaneceu à frente dos trabalhos até 1859. Mas, eram frequentes as reclamações sobre a falta de recursos e a insalubridade dos espaços no museu. O próprio frei Custódio Serrão menciona em relatório em 1844: “A seção de Numismática e Artes Liberais, Arqueologia, usos e costumes das nações antigas e modernas acha-se em uma sala cujo teto ameaça ruína, visto as grandes fendas do estuque que continuamente se alargam”.³⁴³

O relatório de frei Custódio Serrão, citado por Castro Faria, é um documento precioso do espírito que animava o empreendimento museológico na ocasião. Queixando-se aos Governantes do Império, Serrão afirma o empenho em aumentar as práticas colecionistas, chamando a atenção para a corrida de pesquisadores europeus em busca de objetos dos povos indígenas brasileiros. Serrão argumentava sobre a incompreensão dos governantes diante da enorme riqueza de cultura material que ia se esvaindo do território nacional para outros museus fora do país.

A utilidade do nosso museu ainda não está perfeitamente sentida no seio da Representação Nacional, nem grande parte de nossos administradores tem reconhecido a benéfica influência de semelhante estabelecimento (...). Enquanto as nações europeias vão mandando com enormes sacrifícios seus sábios perلustrarem este riquíssimo Império, vamos nós amesquinhando esta criação dos tempos coloniais.³⁴⁴

Castro Faria está aqui se referindo ao grande número de viajantes e naturalistas que percorriam o mundo em busca de artefatos primitivos. O Brasil era um dos principais destinos destes coletores que recolhiam centenas de objetos e os enviavam para os museus europeus. Muitos dos naturalistas europeus

³⁴³ Ibid. (p. 7).

³⁴⁴ Frei Custódio Serrão apud Faria (op. cit., p. 7).

que chegaram ao Brasil frequentaram os melhores centros de pesquisa, e recebido uma formação bastante especializada e, como vimos, recebiam apoio das instituições científicas em seus empreendimentos.

Um dos mais emblemáticos coletores de artefatos brasileiros foi o zoólogo austríaco Johann Natterer (1787-1843) que veio ao país na comitiva da arquiduquesa austríaca, Maria Leopoldine Josepha Caroline da Áustria (1797-1826), ela própria dedicada à mineralogia. Leopoldina, como é conhecida no Brasil, foi enviada pelos imperadores austríacos para se casar com o príncipe português Dom Pedro de Alcântara.

Johann Natterer aqui permaneceu por dezoito anos, voltando para Viena em 1835 e vindo a falecer em 1843. Além de Natterer, participaram da comitiva de Leopoldina inúmeros especialistas, entre eles, o médico e botânico J. Christian Mikan (1769-1844); o mineralogista e botânico Johann Emanuel Pohl (1782-1834); o jardineiro do Império Heinrich Wilhelm Schott (1794-1865); os artistas Johann Buchberger (-1822), pintor de plantas, e Thomas Ender (1793-1875), dedicado a pinturas de paisagens. Com exceção de Natterer, que ficou no Brasil por dezoito anos, retornando apenas em 1835, os demais voltaram para a Europa em 1821.

Natterer recolheu uma quantidade tão grande de artefatos de povos indígenas brasileiros e de objetos variáveis de botânica, geologia, mineralogia que em Viena chegou a ser criado o Museu Brasileiro que funcionou de 1821 a 1836, a partir das coleções de Natterer e das coleções do antigo Gabinete Imperial de História Natural, também em Viena. Estima-se que foram mais de 2.000 artefatos indígenas de aproximadamente sessenta aldeias diferentes das diversas regiões do Brasil.

Mais tarde, todo seu acervo foi transferido para o Museu de Etnologia de Viena (Museum für Völkerkunde), um dos museus que ainda hoje conta com maior número de artefatos de povos ameríndios e acervos variados retirados de várias regiões do Brasil, formadas por minérios, itens da flora e fauna, litografias, registros diversos, bem como por objetos e registros de idiomas e costumes de povos indígenas.

Mas, voltando ao relato dos primeiros passos da antropologia no campo museológico brasileiro, Castro Faria relata que foi apenas sob a direção de F. L. César Burlamaqui (1847-1866) que o museu conseguiu dispor de pequena verba para designar o tenente-coronel Francisco Raimundo de Faria como colecionador de “produtos naturais e etnográficos no vale do Amazonas”. Essa foi a primeira referência de colecionamento de material etnográfico por parte do museu. A instituição passou então não apenas a abrigar artefatos colecionados por naturalistas, como inaugurava uma política de colecionamento própria.

No ano de 1870, Ladislau Neto passou a exercer a direção do Museu Nacional e, com ele, iniciaram-se as primeiras definições do que podemos chamar de uma política para o museu. Além de um conjunto de reformulações e adaptações da instituição, ele protagonizou a abertura da *Exposição Antropológica* de 1882 que segundo Castro Faria representou uma “conquista singular”:

Quando se considera que o primeiro museu de etnografia da França, fundado em 1877 graças ao esforço de Hamy, sucessor de A. de Quatrefages no ensino oficial de antropologia, só foi instalado em 1879, é deveras surpreendente que no Brasil, três anos após se conseguisse levar adiante um empreendimento de tal vulto.³⁴⁵

Segundo descrição de João Batista de Lacerda, citada por Castro Faria: (...) armaram-se nas salas de exposição cabanas com as redes e apetrechos domésticos dos índios, canoas e ubás, como no ato da pesca; figuras de índio na caça, tudo por imitação do natural. As belas coleções de ornatos e vestimentas de penas, que o museu já possuía, ficaram num arranjo mais artístico; as armas, as flechas, os maracás, os borés, os tacapes, as zarabatanas, os arcos ocupavam grande extensão da sala; os machados de pedra, os polidores, os instrumentos de sienitos, os almofarizes, os tembetás... formavam, pela sua regular disposição, quadros dignos de ver-se e comparar-se. (...). A seção de cerâmica avultava pelo grande número de amostras vindas de Marajó (...). Cada espécie de amostra correspondia a uma tribo, tornando-se destarte fácil fazer-se a comparação entre os artefatos da mesma espécie, pertencentes a tribos diferentes.³⁴⁶

Em suma, a *Exposição Antropológica* de 1882, ainda sob o Império, foi a nossa primeira exposição antropológica de fôlego, com um investimento público de monta e prestigiada por homens públicos, homens de ciência e governantes.

No campo da antropologia nos museus, o nome de Ladislau Neto merece portanto destaque, pois foi ele que criou um campo próprio para a etnografia no Museu Nacional. Além disso, dedicou-se como homem de ciência aos problemas americanistas, representando em 1888, o Brasil e o Museu Nacional no Congresso de Americanistas, que se reuniu em Berlim, levando material cerâmico de Marajó, segundo Castro Faria, "provavelmente daquele mesmo que pessoalmente coletara para a *Exposição Antropológica*".³⁴⁷

Ainda sob a direção de Ladislau Neto, o Museu Nacional no último ano do Império, em 1888, ganhou novo regulamento com quatro seções, sendo que a quarta nomeada "seção de antropologia, etnologia e arqueologia".

Já sob a República, em 1895, o Museu Nacional passou a ser dirigido por João Batista de Lacerda, um antropólogo. O museu já havia sido totalmente transferido para o antigo Paço de São Cristóvão, antiga residência do imperador. Com relação ao material das exposições, já em 1905, Lacerda se vangloriava dizendo que (...) as coleções etnográficas do Museu Nacional, no referente às raças indígenas do Brasil,

345 Faria (op. cit., p. 10).

346 João Batista de Lacerda apud Faria (op. cit., p. 12).

347 Faria (op. cit., p. 12).

não podem ser consideradas inferiores às que existem nos outros museus da América. Em objetos de enfeite e de adorno, de armas e de utensílios, creio – dizia ele – que nenhum pode com ele competir.³⁴⁸

Daquela data em diante as coleções continuaram a crescer e o museu nacional continuou com uma política de aquisição de acervo.

Esta etapa inaugural da Antropologia nos museus brasileiros era protagonizada não apenas por antropologistas, etnólogos ou especialistas de um campo disciplinar que dava seus primeiros passos. Eram muitos os naturalistas, curiosos e os aventureiros que entravam na empresa do colecionamento para prover os grandes museus em todo o mundo.

Um dos personagens emblemáticos desse período é Curt Nimuendaju, que se tornou a maior autoridade no campo da etnologia indígena durante toda a primeira metade do século, mantendo relações com praticamente todas as instituições e órgãos importantes de seu tempo. Sua vida e obra relacionam-se diretamente com a emergência da etnologia como disciplina no Brasil e a institucionalização do indigenismo nacional, ocorridos no início do século, chegando a ser considerado o “pai da etnologia brasileira”.

Nimuendaju nasceu na Alemanha, sob o nome de Curt Unkel, em 1883, e emigrou para o Brasil aos vinte anos de idade, em 1903. Seu primeiro contato com os índios ocorreu em 1905, quando, na qualidade de ajudante de cozinheiro, foi contratado pela Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, tomando parte na exploração do rio Aguapeí, e entrando em contato com os guarani e com os Kaingang, no oeste de São Paulo. No ano seguinte passou a conviver com os Apapokuva-Guarani, do rio Batalha, sendo adotado ritualmente pela tribo e recebendo o nome de Nimuendaju – “o ser que cria ou faz o seu próprio lar”.³⁴⁹

Desde então, até sua morte em dezembro de 1945, ocorrida de forma misteriosa por envenenamento entre os índios Tikuna em Santa Rita do Weil no Amazonas, Nimuendaju participou de dezenas de expedições científicas, patrocinadas por instituições brasileiras e estrangeiras, estudando, coletando artefatos dos povos indígenas e interferindo em questões relacionadas a estes povos. Seu trabalho abarcou domínios do indigenismo, da linguística, da etnografia e do colecionamento. Nimuendaju foi responsável pela reunião de milhares de peças de grupos indígenas diversos, entre eles os Canela, Xerente, Tikuna, Pataxó, Kamakã, Kariri-Sapuyá, Baefia, Maxakali e Botocudos. De acordo com Grupioni (1998), o trabalho em diversos domínios ou especialidades nem sempre interligava-se.

O colecionamento particularmente era uma atividade paralela às pesquisas etnográficas e, muitas vezes, realizada com o intuito de sobrevivência, uma vez que não havia ainda a institucionalização de órgãos de fomento à pesquisa científica. Nimuendaju coletava para museus europeus e brasileiros, especialmente

348 João Batista de Lacerda apud Faria (op. cit., p. 10).

349 Ibid. (pp. 173-4).

para o Museu de Gotemburgo, o Museu Nacional e o Museu Goeldi. Grupioni cita, por exemplo, a venda em 1937 de 146 artefatos dos Xerente e 22 artefatos dos Apinayé para o Museu de Gotemburgo e, no mesmo ano, a venda para o Museu Nacional de 278 objetos e para o Museu Goeldi, 560 objetos dos Canela. Também nos anos 1930, Nimuendaju colaborou com instituições americanas realizando pesquisas e colecionando artefatos indígenas. Grupioni revelou uma quantidade impressionante de 251 artefatos indígenas que saíram do país ou foram coletados para os grandes museus nacionais.

ALARGANDO O OLHAR: O OUTRO ESTÁ DENTRO DA NAÇÃO BRASILEIRA OU EM BUSCA DO POVO BRASILEIRO

A República trouxe consigo novas demandas e questionamentos para os intelectuais brasileiros. Uma onda crescente de indagações sobre a construção de uma identidade própria para o país passou a ser a pedra de toque do Pensamento Social Brasileiro. De republicanos de primeira hora como Euclides da Cunha a antropólogos, folcloristas, homens de ciência de diferentes matizes, todos foram tocados pelo tema da construção de um projeto para o Estado e para a nação brasileira. Não por acaso, a antropologia praticada no Brasil passou a ser cada vez mais comprometida com os ideais da nacionalidade. Uma geração de novos antropólogos como Roquette-Pinto, Gilberto Freyre (formado por Franz Boas nos anos 1920 nos Estados Unidos) e de folcloristas como Sílvio Romero, Amadeu Amaral, Câmara Cascudo, Gustavo Barroso irá substituir o antigo perfil do antropologista colecionador das primeiras experiências antropológicas no contexto dos museus.

O “outro” não será mais apenas os povos ameríndios, refletindo uma alteridade radical e distante para o pesquisador formado nos trópicos que carrega a bagagem do pensamento antropológico dos grandes centros de pesquisa europeus. Os “novos antropólogos culturais” em contato com as teorias de Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Van Gennep irão se debruçar sobre o tema do “povo brasileiro”. O “outro” está dentro de nós, ele nos habita como constitutivo do projeto nacional.

A República desponta para estes intelectuais como um regime político moderno ao qual é preciso aderir, mas para o qual, também e paradoxalmente, o país não havia se preparado. O olhar antropológico que se configura expressa o distanciamento entre uma elite política e intelectual e amplo segmento de população, principalmente os sertanejos, habitantes do interior. Olhar para o outro significa olhar para dentro do país, mapeando, identificando, documentando e colecionando índios, sertanejos, seringueiros.

Entretanto, todo este mapeamento não significou a adesão a um conceito antropológico de cultura, à formação de um pensamento relativizador. A pedra de toque do pensamento social brasileiro dos primeiros anos da República permaneceu sendo a da civilização. A de como uma nação – economicamente atrasada,

com um contingente vultoso de negros recém-saídos do seu longo cativeiro, com um passado colonial ainda por tantos motivos tão arraigado ao nosso presente, com um lastro rural, caipira, sertanejo tão onipresente – poderia dar o salto que a igualasse às coirmãs da sociedade das nações.

O advento da República inaugura e coincide com um novo momento no pensamento social brasileiro: novos desafios que visam superar os diagnósticos que predominaram durante o período monárquico de maldição racial, de determinação climática, de doenças degenerativas, de culpa histórica e de atraso cultural. Mas esses desafios não serão transpostos com rapidez. Pelo contrário, dependerão de um lento processo de transformação de mentalidades arraigadas e marcadas por uma visão de mundo imersa nos paradigmas das Ciências Naturais do século XIX. Processo que, em grande medida, ainda se encontra em curso.

Nos museus brasileiros, o olhar antropológico desloca-se para a população rural e num primeiro momento, os “sertanejos” parecem ocupar este lugar do “outro autenticamente nacional”. Grupioni (1998) relata que em documento enviado a Curt Nimuendaju em 1938, Dona Heloísa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional, solicitava proceder ao colecionamento de peças documentando aspectos de vida peculiares a população sertaneja, que ela chama de “etnografia regional”. O interesse pelo colecionamento de objetos da população sertaneja foi também manifestado por um outro diretor do Museu Nacional, Roquette Pinto, que chegou a formar uma sala dedicada a Euclides da Cunha com relíquias da Guerra de Canudos e artefatos dos grupos sertanejos.³⁵⁰

Exposições que enalteciam a fábula das três raças, tiveram lugar em museus etnográficos, especialmente no Museu Nacional e levaram também à coleta de objetos dos grupos afro-brasileiros. Ainda durante a primeira metade do século XX, o etnólogo Édison Carneiro, especialista em estudos afro-brasileiros chegou a organizar vitrines com os principais orixás do candomblé, novidade para uma época onde apenas se iniciavam os estudos das contribuições dos negros no Brasil.

Grupioni entende que os anos 60 do século passado coincidem com o fim de uma era dos grandes etnólogos-colecionadores, cujo personagem emblemático teria sido Curt Nimuendajú. A partir deste período, a institucionalização das Ciências Sociais nas Universidades teriam colocado em segundo plano o papel dos museus e do colecionamento no campo da Antropologia, com um ingresso reduzido de novas coleções etnográficas nos museus brasileiros e uma estagnação nos estudos de cultura material.³⁵¹

Com a introdução de novos paradigmas na pesquisa antropológica, onde a cultura passa a ser estudada prioritariamente por seus aspectos imateriais e simbólicos, os museus etnográficos ficam em segundo plano, bem como a formação de coleções etnográficas. O deslocamento das pesquisas dos museus e dos

350 ABREU, Regina. O enigma de Os sertões. Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1988.

351 GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas* São Paulo: Hucitec, 1998, p. 249.

institutos históricos para as universidades faz com que muitos antropólogos passem ao largo do colecionamento, chegando ao ponto de não frequentarem museus etnográficos. O caso do Museu Nacional é exemplar. Com um curso de pós-graduação em Antropologia Social funcionando desde os anos setenta, muitos são os relatos de alunos que jamais tiveram a curiosidade de entrar no prédio das exposições ou das reservas técnicas, frequentando apenas as salas de aula e as bibliotecas.

A BUSCA DO “POVO BRASILEIRO” COMO FONTE DE IDENTIDADE NACIONAL

Na primeira metade do século XX, além dos departamentos ou seções de etnologia ou antropologia em grandes museus nacionais, não havia no Brasil um “museu antropológico ou etnológico” em sentido estrito. O campo da museologia fortaleceu-se com a criação em 1922 do Museu Histórico Nacional, a criação em 1933 da Escola de Museologia sediada no Museu Histórico Nacional, a criação do Sphan em 1937, a criação do Museu Imperial em 1940. Assim, além dos grandes museus enciclopédicos como o Museu Nacional, o Museu Paulista, o Museu Goeldi, o campo da museologia estruturou-se em novas bases, com a criação de uma Escola própria e o surgimento de um conjunto de museus voltados para o tema do nacional.

Uma das ideias-força que atravessou a primeira metade do século XX e que será relevante no contexto de um pensamento sobre o outro no Brasil é o folclore. Um consistente movimento de folcloristas, que culminou com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958, com a organização de inúmeros congressos por todo o país, de comissões estaduais e locais de folclore deve ser aqui citada como um certo olhar para o “outro” que articulava correntes de pensamento antropológicas com uma militância de salvaguarda do que seriam nossas raízes mais autênticas que estariam se perdendo por força das modernizações.

O interesse dos intelectuais brasileiros pelo folclore ou a “cultura do povo” dialogava com um pensamento romântico sobretudo de base germânica que, em oposição ao universalismo estrito, argumentava que “o espírito do povo constituiria a base de formação de uma nação”. O folclore seria a tradição mais pura e mais autêntica e, por esse motivo, capaz de singularizar e dar uma feição às nações modernas.

Muito resumidamente, é no contexto destes ideais, que alguns folcloristas imaginam criar um museu de folclore nacional onde a nação brasileira poderia ser apreendida como uma unidade homogênea que estaria representada no seu folclore. Assim, o folclore valeria como metáfora do nacional, como sua ilustração, numa relação onde cada objeto folclórico valia pelo todo nacional. Cada objeto ou fato folclórico seria a representação da unidade nacional, seria parte que conteria em si a representação desse todo.

Na visão da época, “o povo brasileiro ainda estava nascendo dos cruzamentos entre portugueses, índios e negros, que produziram uma população nova”.³⁵² Admitia-se uma heterogeneidade, mas a ênfase era na unidade englobante dessas possíveis diferenças. Enfatizava-se a noção de mestiçagem que articulava as etnias fundadoras do brasileiro e a diversidade regional como partes integrantes da nação. Mário de Andrade, por exemplo, buscava no Brasil um “povo dotado de características físicas e culturais distintivas, resultantes da miscigenação”.³⁵³ Para Silvio Romero, o mestiço era:

(...) o brasileiro por excelência (...) podendo-se considerar uma raça nova, de formação histórica e servir de base ao estudo e nossas tradições populares. Os brancos puros e os negros puros que existem no país, e ainda não estão mesclados pelo sangue, já estão mestiçados pelas ideias e costumes, e o estudo das ideias e costumes dos hábitos e fornece a prova dessa verdade.³⁵⁴

As regiões geográficas do Brasil também eram representadas nas peças do “quebra-cabeça” da nacionalidade. Nos eventos de folclore era exposto o “todo” regional e, por desdobramento, o “todo” nacional. Era preciso então “intervir reforçando os traços culturais que denunciavam alguma originalidade brasileira (...) incitar o governo a proteger as expressões da nacionalidade”.³⁵⁵ A construção da cultura nacional se dava pela sobreposição das culturas regionais, exploradas nos *Congressos e Semanas de Folclore* e reconhecidas por suas especificidades. Divulgava-se a ideia de que a união das culturas regionais era necessária para a construção da identidade nacional.

A constituição de um museu do folclore nacional foi idealizada também por Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional (MHN) em 1942, que acreditava faltar ao Brasil um Museu Ergológico Brasileiro, um museu “(...) onde a alma brasileira adquirisse concretude, apoiado na ideia de que a nação era constituída basicamente por dois segmentos: as elites e o povo”.³⁵⁶ Dessa forma, um Museu do Folclore Nacional comporia, juntamente com o Museu Histórico Nacional, uma representação completa da nação, constituída por esses dois segmentos sociais, as elites e o povo. E é justamente através de uma parceria com o MHN que o Museu de Folclore da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), em 1968, terá seu primeiro espaço para exposições.³⁵⁷

Em 1976, o Museu de Folclore da CDFB passa a chamar-se Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC), para homenagear o folclorista e antigo diretor. O período compreendido entre 1976 e 1980 foi intenso em

352 TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 144.

353 Ibid. (p. 152).

354 Apud VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

355 Travassos (op. cit., p. 144).

356 ABREU, Regina. *Síndrome de museus? Museu de Folclore Edison Carneiro/ Coordenação de Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 199, p. 57. (Encontros e Estudos 2).

357 SILVA, Rita Gama. *Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Édison Carneiro em Perspectiva Comparada* (dissertação). PPGSA/UFRJ, mimeo, 2008, p. 47.

exposições itinerantes e catalogação do acervo, sem exposição permanente devido ao fechamento do prédio. Em 1980, com a conclusão das obras e o retorno ao imóvel nº 179 da Rua do Catete, no Rio de Janeiro, e tendo em vista o crescimento que o acervo do MFEC tivera nos últimos anos, o espaço da antiga garagem do Palácio do Catete foi cedido pelo Departamento de Assuntos Culturais do MEC. A partir dessa data, ali passou a funcionar o Museu de Folclore, pela primeira vez num prédio separado do Instituto Nacional do Folclore. O MFEC voltaria, naquele ano, a exibir uma exposição permanente. Nesse novo espaço haveria duas salas, uma destinada à exposição permanente e outra a exposições temporárias.

A exposição de 1980 que consolida o Museu de Folclore Edison Carneiro como um importante museu voltado para o “outro interno da nação brasileira”, foi realizada com a participação de antropólogos, muitos ligados aos estudos de Antropologia Urbana oriundos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ. É importante salientar a participação da também antropóloga e museóloga Lelia Coelho Frotta neste empreendimento. Nesta exposição, eram privilegiados módulos temáticos que focalizavam sobretudo a cultura popular brasileira e suas representações: *brinquedos, medicina popular, danças e folguedos, literatura de cordel, instrumentos musicais, artesanato e religiosidade popular*.

“ANTROPOLOGIA DA AÇÃO” E MUSEUS COMO INSTRUMENTOS DE POLÍTICAS SOCIAIS

A “Antropologia da Ação” designa um amplo movimento no contexto da Antropologia no sentido da sensibilização para as questões vivenciadas por grupos sociais, em especial os grupos indígenas, estudados por antropólogos diante das crescentes frentes de expansão da modernidade e das forças econômicas no país. Alguns artigos começaram a ser produzidos, paralelos aos estudos principais destes antropólogos, como o artigo de Herbert Baldus intitulado “A necessidade do trabalho indianista no Brasil”, publicado em 1939, na *Revista do Arquivo Municipal*³⁵⁸ ou o artigo de Egon Schaden, “As culturas indígenas e a civilização”, publicado em 1955 nos *Anais do 1º Congresso Brasileiro de Sociologia*.³⁵⁹

Enquanto Baldus dedicava-se ao estudo dos índios Tapirapé, Schaden era estudioso da cultura dos Guarani. Estes dois artigos expressavam uma preocupação crescente dos antropólogos com o inter-relacionamento dos grupos estudados com outros grupos e, especialmente, com a sociedade nacional. Como salientou Marisa Peirano,³⁶⁰ uma literatura considerável foi herdeira direta das preocupações indigenistas que por muito tempo, eram geralmente explicitadas somente em artigos publicados à parte da obra principal dos antropólogos.

358 BALDUS, Herbert. A necessidade do trabalho indianista no Brasil. In: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. LVII.

359 Peirano (op. cit.).

360 Idem.

Darcy Ribeiro (1922-1997) centrou suas preocupações na direção do indigenismo e Roberto Cardoso de Oliveira cunhou a expressão “fricção interétnica” para se referir aos estudos que focalizavam a situação dos índios com a sociedade nacional.³⁶¹ O antropólogo se colocava ao lado do grupo estudado e engajado com suas questões. Particularmente o tema do contato dos índios com os não-índios revestiu-se de preocupação central.

Para Darcy Ribeiro, o “problema indígena” tornou-se um dos principais focos de análise e de atuação política. Neste contexto, atuando na Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), idealizou a criação do Museu do Índio – cujo lema era “um museu contra o preconceito”.³⁶² O projeto do Museu do Índio já vinha sendo gestado na Seção de Estudos do SPI desde sua criação em 1942. Mas, foi somente em 1952, ano em que Darcy Ribeiro assumiu a chefia da Seção que a ideia do museu foi ganhando corpo.³⁶³

Em janeiro de 1953, o projeto de adaptação do prédio no Rio de Janeiro da rua Mata Machado para a função de museu, feito pelo arquiteto Aldary Toledo, com o desejo de representar, de acordo com os termos do relatório, “uma inovação na técnica da museologia do Brasil”. Assim, no dia 19 de abril de 1953, como parte das comemorações oficiais do “Dia do Índio”, foi inaugurado o Museu do Índio. Durante a cerimônia de inauguração da instituição, cuja direção ficaria a cargo de Darcy Ribeiro, estiveram presentes Candido Rondon, o diretor do SPI José Maria da Gama Malcher e o diretor do Museu Paulista, o etnólogo Herbert Baldus.

Em artigo escrito na *Revista da Unesco*, em 1955, Darcy discorre sobre o recém criado museu, associando-o a uma nova orientação da etnologia que “deveria descartar os antigos preconceitos e se interessar sobretudo pelos problemas humanos da população focalizada”. Darcy contrapunha-se à visão evolucionista que estudava os chamados povos primitivos como “fósseis da espécie humana” e que, segundo ele, “cujo único interesse consistia em oferecer um exemplo das condições arcaicas que teria conhecido a nossa sociedade”.

Darcy opunha o novo museu do índio aos “tradicionais museus de etnologia”. Ele almejava com seu novo museu inspirar “o sentimento de solidariedade com os povos de um destino trágico e estimular a compreensão de suas criações artísticas”. O Museu do Índio, criado pelo SPI teria como propósito “despertar

361 Marisa Peirano considera que a conceituação teórica proposta por Roberto Cardoso de Oliveira sobre a “antropologia da ação”, que apareceu como bricolagem de preocupações indigenistas e inspiração teórica sociológica, revelam uma situação na qual dois grupos são dialeticamente unidos por interesses opostos e foi uma inovação importante da antropologia feita no Brasil.

362 As bases da política indigenista brasileira foram lançadas durante o governo de Nilo Peçanha (1909-1910), com a criação, em 1910, do Serviço de Proteção ao Índio, que teve em Cândido Rondon seu pai fundador, seu primeiro diretor e seu grande ideólogo. Foi durante os governos de Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954) e de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) que a política indigenista do SPI ganhou visibilidade, densidade e enraizamento na vida social brasileira. Sobre o tema, ver Chagas (2003, p. 212).

363 Quando assumiu a chefia da Seção de Estudos do SPI, Darcy Ribeiro procurou incentivar as atividades de pesquisa, reorganizar e atualizar a biblioteca e o arquivo cine-fotográfico, ampliar o setor de registro sonográfico, incrementar o intercâmbio com instituições nacionais e internacionais e fortalecer o contato com antigos aliados, como Oracy Nogueira, Egon Schaden, Eduardo Galvão, Herbert Baldus e outros. No final do ano de 1952, em seu relatório anual, Darcy fazia referência à previsão de criação de um museu “dotado de instalações modernas” e informava que o que até então existia era “um simples depósito onde o material etnográfico colhido em dez anos de atividades do SE era meramente conservado” (Chagas, 2003, p. 214).

a simpatia face aos índios, apresentados como seres humanos que, dentro dos limites de suas culturas e dos recursos de seu ambiente trouxeram soluções próprias a problemas humanos universais". A ideia era sublinhar o que os índios poderiam oferecer:

(...) de mais característico em suas vidas cotidianas, em suas lutas pela existência, no comportamento que adotavam em família, em suas atitudes com relação às crianças, na alegria de viver e na busca da beleza [segundo ele seriam] características que se [exprimiriam] em todas as suas obras".³⁶⁴

Darcy reforçava o objetivo de utilizar o museu como instrumento de luta "combatendo os preconceitos mais correntes" como "a convicção de que os índios (eram) incapazes de executar qualquer trabalho delicado, que eles (eram) seres inferiores de nascimento, que eles (eram) inaptos à civilização ou (eram naturalmente acometidos) de uma preguiça invencível". O antropólogo fornecia alguns exemplos de como poderia combater o preconceito contra os índios: alguns guias especialmente treinados evidenciariam para os visitantes o virtuosismo dos objetos executados (peneiras, cestas, cerâmicas).

O guia levaria os visitantes a concluir que o desejo de perfeição que se exprimia em todas as atividades dos indígenas frequentemente transformava os objetos do cotidiano (arco, flecha, vaso) em obras de arte. Darcy sublinhava a preocupação estética dos indígenas como demonstração da riqueza de suas culturas. Assim, ele afirmava ter se preocupado em colocar em vitrines especiais esculturas de argila de grande beleza estética e coleções de ornamentos plumários que ele considerava esplêndidos pela combinação de cores e pela habilidade técnica dos artesãos que os confeccionaram.³⁶⁵

Levando os visitantes a observar um outro painel, que abrigava machados de pedra, o guia explicaria que a alimentação da maior parte dos índios do Brasil repousaria sobre a cultura da mandioca e do milho e que por este motivo eles precisavam abrir largas clareiras nas florestas. O guia deveria falar dos esforços extenuantes necessários às derrubadas de árvores com os machados de pedra. Assim, todos seriam levados a concluir que a "famosa preguiça" dos índios seria muito mais uma "reação à dominação estrangeira ou uma repugnância natural a executar trabalhos nos quais os índios não (encontravam) nenhuma satisfação de ordem emocional".

O museu deveria privilegiar informações sobre as condições de vida dos povos indígenas na sociedade brasileira, os graves problemas sociais e o fato dos índios não terem a propriedade de suas terras asseguradas. Darcy propunha que a exposição fugisse da tendência em mostrar os objetos indígenas

364 RIBEIRO, Darcy. Le Musée de l'Indien, Rio de Janeiro. *Museum*, v. 8, n. 1, Paris, Unesco, 1955, pp. 8-10.

365 Para detalhes sobre a relação de Darcy com a arte, especialmente arte plumária, ver COUTO, Ione Helena Pereira. *Darcy e os Urubu: um caso entre colecionador e coleção* (dissertação). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

como exóticos para se fixar na ideia de que estes objetos integrariam o elenco de soluções encontradas pelos indígenas para os problemas com que se defrontavam diante das necessidades de subsistência em florestas tropicais ou regiões áridas.

Por fim, a exposição deveria trazer painéis ilustrativos das contribuições dos indígenas à sociedade brasileira, como por exemplo, os instrumentos e culturas agrícolas que se expandiram como o milho, a mandioca, o tabaco. Darcy finalizava dizendo que diante das contribuições indígenas, o visitante deveria perceber nos índios as mesmas qualidades essenciais que veria em si próprio, ou seja, as qualidades inerentes a qualquer ser humano que tem direito à liberdade e à busca da felicidade.

O surgimento do Museu do Índio, em 1953, pode ser visto como marco de uma museologia engajada no contexto antropológico brasileiro. O museu era visto como instrumento de luta para afirmação de um lugar para os povos indígenas.

É interessante perceber como, nesta modalidade de museu, o tema da arte era colocado em evidência. A estetização das culturas indígenas serviria para atribuir um valor positivo aos objetos que os arautos do cientificismo evolucionista haviam relegado ao lugar de “fósseis” de estágios inferiores de evolução humana. Darcy propunha a inversão do sinal diacrítico na apresentação das contribuições culturais, especialmente da cultura material indígena.

Este movimento de valorização pela arte dos povos ditos primitivos estava na ordem do dia nos anos 1940 e 1950. André Breton e os pintores surrealistas chamavam a atenção para o valor estético de objetos confeccionados nas chamadas sociedades tradicionais. Na Europa, pintores modernos colecionavam objetos recolhidos em viagens a lugares longínquos. Desde a década de 20, quando novas correntes artísticas explodiram com vigor na Europa (Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Purismo, Construtivismo) e entraram na América Latina, os conceitos de arte (belas-artes, artes decorativas, utilitárias) e as próprias fronteiras entre as diversas linguagens artísticas (pintura, escultura, arquitetura) foram questionadas.³⁶⁶

Por outro lado, o fim da Segunda Guerra havia lançado novos desafios para o mundo intelectual, notadamente os antropólogos. A criação da Unesco em 1945, com o objetivo de construir a paz entre os povos por intermédio do estímulo ao encontro das culturas foi um divisor de águas neste sentido. Projetos de pesquisa sobre a noção de cultura e a ideia de diversidade cultural foram postos em prática. A Unesco congregando 171 países, com sede em Paris, centrava sua atuação em projetos de educação, ciência e cultura.

De acordo com Ângela Mascelani,

366 Apud LYNTON, Norbert. *Arte moderna. Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1966.; e MASCELANI, Maria Ângela. *A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira. Revista do Patrimônio*, n. 28, Rio de Janeiro; Brasília: Iphan, 1999.

(...) a arte, tomada como linguagem universal, desempenhava papel importante – denominador comum através do qual os homens podiam se entender e reforçar seus elos. A difusão destas ideias – do homem universal – tocava o meio artístico e intelectual que delas compartilhava na maior parte dos países do Ocidente. Tal concepção favorecia uma visão menos rígida sobre os conceitos de arte e estimulava a percepção de novas formas expressivas. (...) É justamente essa maleabilidade das fronteiras que vai possibilitar que se olhe de maneira diferente para a atividade criativa em geral, permitindo a identificação do caráter artístico em obras que não obedeciam aos grandes estilos reconhecidos, como é o caso das obras feitas pelos artistas populares.³⁶⁷

Desse modo, além do campo da antropologia, o campo da arte estava se renovando com a valorização da chamada “arte primitiva” ou “arte naïf”.

Darcy Ribeiro era contemporâneo de uma geração de artistas brasileiros que, como seus pares na Europa, buscavam inspiração na produção artística das etnias indígenas ou dos segmentos populares, como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, e Augusto Rodrigues, este último responsável pela descoberta do ceramista Vitalino Pereira dos Santos, o mestre Vitalino (1909-1963), cuja trabalho em barro se notabilizou em todo o país.

É importante assinalar que, em 1947, seis anos antes da inauguração do Museu do Índio, Augusto Rodrigues havia organizado no Rio de Janeiro, a primeira exposição da arte popular pernambucana. Esta exposição tornou-se referencial para todos aqueles que passaram a trabalhar com a chamada arte popular, valorizando “obras produzidas em meios periféricos e surgidas em comunidades em que (prevaleciam) os modos de vida e culturas tradicionais”.³⁶⁸

Foi ainda no contexto dos anos 1940 e 1950 que se consolidou, em Paris, como grande novidade, o projeto do Museu do Homem. Antropologia universalista e o humanismo conjugavam-se num museu cujo objetivo era mostrar a unidade da espécie humana em sua diversidade cultural. O homem era o centro deste mega empreendimento que conjugou esforços de antropólogos como Paul Rivet, Alfred Métraux, Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss.

A perspectiva iluminista da paz entre os homens representava o fio condutor da proposta de um museu onde os antropólogos deveriam mostrar as diferentes culturas em relação umas com as outras. De forma bem diversa dos museus enciclopédicos, onde cada cultura era estudada e exibida em separado, fruto de sólidas pesquisas de estudiosos dedicados unicamente a cada uma delas, no Museu do Homem, o objetivo era conjugar pesquisas e exposições de culturas que se relacionavam umas com as outras. A ideia da relação, da troca, do intercâmbio das culturas predominava numa intenção clara de enfatizar a unidade do

367 Mascelani (op. cit., pp. 131-2).

368 Mascelani (op. cit., p. 133).

homem, num contexto em que as diferenças culturais enriqueciam o conteúdo da humanidade. Um dos conceitos fundantes desta modalidade universalista de museu antropológico era, pois, o conceito de humanidade.

O antropólogo Paul Rivet (1876-1958), contemporâneo e amigo de pais fundadores da Antropologia Cultural como Franz Boas e Marcel Mauss, membro do Instituto de Etnologia desde 1925, professor da cadeira de antropologia do Museu Nacional de História Natural da França desde 1928, havia assumido desde 1928, juntamente com Georges Henri Rivièrre, a tarefa de reorganizar inteiramente o velho museu de Etnografia do Trocadero.

Assim, em 1938, os dois haviam transformado este velho museu no Museu do Homem. Os princípios norteadores eram aqueles formulados por Boas de uma Antropologia que buscava contextualizar os objetos atribuindo a eles uma visão etnográfica. O objetivo era divulgar uma etnologia progressista, atenta aos fatos da língua e da cultura e, fundamentalmente, atingir um público amplo. O Museu do Homem deveria expor os objetos, mostrando como a cultura era produzida, como o homem representava um elemento transformador da natureza, do mundo à sua volta e de si próprio.³⁶⁹ O foco do museu concentrava-se na cultura material das sociedades não ocidentais.

Paul Rivet e os antropólogos envolvidos com o Museu do Homem também estavam articulados com a proposta da criação da Unesco. A tragédia da Segunda Guerra Mundial provocou nesta geração de pensadores uma reflexão importante sobre o papel dos intelectuais na construção da paz mundial. Diversos combates centrados na luta contra o fascismo e o racismo foram travados por esta geração de antropólogos, que conjugavam pesquisa e ação, ciência e militância. No final da guerra, o Museu do Homem iria assumir-se como veículo estratégico no combate a todas as formas de racismo e na afirmação do conceito antropológico (leia-se boasiano) de cultura.

Em 1948, no primeiro volume da *Revista Museum da Unesco*, Paul Rivet escreveu um artigo intitulado "Museus do Homem e Compreensão Internacional". Neste artigo, Rivet propunha que a experiência do Museu do Homem se difundisse para todas as nações do Ocidente como instrumentos na luta contra o fascismo e o racismo. Para ele, a equação que unia a antropologia e a instituição museológica era o único mecanismo capaz de fazer frente ao obscurantismo que havia levado à Segunda Guerra e que ainda assombrava o Ocidente.

Rivet pregava, assim, que se fundassem por toda a parte "museus do homem" que ele classificava como "museus para a paz". A antropologia detinha papel decisivo nesta cruzada, pois por meio do conceito

369 LAURIÈRE, Christine. *Paul Rivet: le savant et le politique*. Paris: Muséum National d'Historie Naturelle, 2008, p. 723. (Archives, 12)

antropológico de cultura e da noção de diversidade cultural, a humanidade poderia compreender que suas diferenças e particularidades nada mais eram do que expressões variadas de uma mesma unidade: a unidade da espécie humana. Por meio do conhecimento de culturas diferentes, os indivíduos aprenderiam a respeitar e admirar as diferenças entre sua cultura e a de outros povos.

Paul Rivet acreditava que divulgando as novas concepções da ciência antropológica, as massas populares compreenderiam que o racismo era desprovido de “base científica” e que a ciência o condenava definitivamente. Cabia ao Museu do Homem demonstrar o caráter mestiçado de toda a humanidade e a impropriedade da noção de raça, uma vez que já não se encontraria mais nenhum agrupamento populacional que assim pudesse ser chamado. O Museu do Homem e seus congêneres, espalhados por diferentes países deveriam exibir os tipos humanos constitutivos da população mundial, focalizando as múltiplas misturas que teriam dado origem aos homens modernos.

(...) desde a época quaternária superior, os tipos humanos que povoavam a Europa Ocidental eram oriundos da raça negra (tipo negroide de Grimaldi), da raça amarela (tipo de Chancelade), da raça branca (tipo de Cro-Magnon) que fizeram cruzamentos entre si, como fizeram cruzamentos posteriormente com os invasores neolíticos, isto é os homens que introduziram na Europa a técnica da pedra polida, a cerâmica, a agricultura, os animais domésticos e as plantas cultivadas. Estas populações mestiçaram-se com os invasores bárbaros, depois com os conquistadores romanos, que eram eles mesmos mestiçados, e, posteriormente mestiçaram-se com os invasores bárbaros e assim por diante. (...) Na Ásia oriental, no quaternário superior, frequentavam-se os negroides, os mongoloides e homens apresentando características do homem de Cro-Magnon. Na América, este quadro não é diferente. Os índios pré-colombianos são descendentes de emigrantes vindos da Ásia do Nordeste e da Oceania, mongoloides e negroides, e a este substrato veio a agregar-se, depois da conquista, o elemento branco”.³⁷⁰

Em resumo, o estudo do homem pode e deve, por intermédio de nossos museus, demonstrar que os agrupamentos humanos atuais são o resultado de múltiplas mestiçagens, e que será inútil procurar em suas composições um argumento em favor de um racismo. Ele pode e deve provar a solidariedade de todos os povos da terra, exaltar e fortificar o sentimento de interações culturais que, no curso dos anos, são produzidos entre diversos continentes; ele pode e deve estimular a confiança do homem no seu destino e provar, que é na via da compreensão internacional e da solidariedade humana, que os homens podem caminhar confiantes num futuro melhor.

Museus para o combate aos preconceitos e para a construção de solidariedades, este parecia ser o lema orientador do Museu do Homem no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Este também parecia

370 ABREU, Regina. O diálogo entre intelectuais franceses e brasileiros e a fundação de museus etnográficos no Brasil: uma contribuição aos estudos sobre circulação internacional e formação de escolas de pensamento no campo da memória social, dos museus e do patrimônio cultural. *Anais da ANPOCS*, 2007.

ser o lema que inspirou Darcy Ribeiro a fundar o Museu do Índio. Os museus de cunho antropológico eram pensados como instrumentos de políticas públicas e práticas sociais.

Vinculados a instituições estatais e de pesquisa, tanto o Museu do Homem quanto o Museu do Índio, foram idealizados para atingir um público amplo, disseminando informações capazes de modificar mentalidades arraigadas de preconceitos e discriminações. No caso do Museu do Homem, a intenção era fortalecer a ideia da mestiçagem, valorizando as diferentes contribuições culturais para o progresso da humanidade.

No caso do Museu do Índio, o objetivo era fortalecer as etnias indígenas numa perspectiva também humanitária. Por diversas vezes, Darcy Ribeiro utilizou a expressão “humanidade índia” para se referir aos índios no Brasil. Para atingir seus objetivos, Darcy propunha um museu estetizado. Os objetos indígenas chamariam a atenção pelo belo, pela elaboração estética complexa que os envolveria.

Darcy queria combater os preconceitos específicos no Brasil, de uma época que qualificava as culturas indígenas brasileiras como inferiores com relação às suas congêneres da América Latina. Não eram poucos os intelectuais que no contexto das aquisições humanas enalteciam contribuições notáveis dos incas, astecas e maias, considerando poucas e frágeis as contribuições dos índios brasileiros. Darcy estava pois irmanado a Paul Rivet nos mesmos ideais de uma antropologia humanista e universalista, mas seus objetivos com o Museu do Índio eram mais específicos, voltados para a construção positiva da relação da sociedade brasileira com as etnias indígenas.

O Museu do Índio estabeleceu desde o início relações com o Museu do Homem. No *Relatório de Atividades do Museu do Índio*, de 1954, mereceram destaque a recepção a Paul Rivet, que veio ao Brasil representando o Instituto de Etnologia Francesa e a conferência do professor. Alfred Métraux do Departamento de Ciências Sociais da Unesco.

A proposta de criação de museus do homem no Brasil encontrou boa acolhida em Darcy Ribeiro e também em Gilberto Freyre. Gilberto Freyre (1900-1987) era também como Paul Rivet um admirador de Franz Boas.³⁷¹ Em 1922, havia concluído Dissertação de Mestrado na Universidade de Colúmbia sob orientação do eminente antropólogo, intitulada *Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century*. No mesmo ano, embarcou para a Europa em viagem de estudos percorrendo alguns museus de antropologia sob orientação de Franz Boas.

Paris e agora Berlim – nos seus museus etnológicos ou etnográficos – como aqui se diz – ou do Homem, isto é, antropológicos, tenho cumprido meu programa de estudos, a seu modo pós-graduado e segundo

371 Durante os anos de 1920/1930, Paul Rivet e Franz Boas nutriram forte relação epistolar. Analisando essa correspondência, Christine Laurière sinaliza que os dois homens partilhavam de uma mesma concepção de engajamento científico. Travaram em comum muitos combates e dialogaram sobre muitos projetos. Franz Boas morreu em 1942 em Columbia, justamente num jantar oferecido em homenagem a Paul Rivet, onde se encontrava também Claude Lévi-Strauss, na época um jovem etnólogo ainda pouco conhecido. Ver: Laurière (op. cit.).

sugestões do europeu Boas. Pois na Europa, pedi a orientação do grande Boas para esses contatos com museus vivos como são os da Alemanha, os ingleses e franceses. Boas, como antropólogo, é um entusiasta de museus desse gênero. Pensa que neles se pode aprender mais do que em simples conferências abstratas em puras salas de aula. Esses três museus – o de Paris, o de Oxford, o de Berlim – pedem dias seguidos de estudos panorâmicos. Panorâmico sem se considerar o que pode ser realizado em qualquer deles como estudo especializado.³⁷²

MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE

Gilberto Freyre alimentava o sonho da criação de um museu do homem no Brasil, “especializado na apresentação sistemática, didática, cientificamente orientada, de material antropológico relativo à gente brasileira – aos seus físicos, às suas etnias, às suas culturas (entrando aqui uma reorientação dos nossos estudos antropológicos sob inspiração de Boas, de Wissler, de Kroeber) – nas suas várias expressões regionais”. Ainda em 1922, ele comentava em seu diário, que se pudesse, quando voltasse ao Brasil, organizaria um museu antropológico segundo a orientação de Franz Boas.³⁷³ Procurou justificar a inclusão no corpo do Instituto Joaquim Nabuco de um museu de antropologia, “um museu de etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira”.³⁷⁴

Segundo Mario Chagas, o foco do Museu do Homem do Nordeste deveria ser a cultura regional. Freyre enumerou em seu projeto os objetos que deveriam constar no museu:

Será obra de maior interesse científico e prático a de reunir-se, com critério científico, o material mais relacionado com a vida e com o trabalho das nossas populações regionais. Tipos de habitação, de redes de dormir, de redes de pesca, de barcos como os do Rio São Francisco – cuja figura de barqueiro reclama estudo especial – de brinquedos de menino, de mamulengo, de louça, de trajo, de chapéu, de alpercata, de faca, de cachimbo, de tecido, de bordado, de renda chamada da terra ou do Ceará, receitas de remédios, alimentos, doces, bebidas, crendices, superstições, tudo isso tem interesse científico, artístico, cultural, social, prático. Enganam-se os reformadores de gabinete que veem em tudo isso apenas divertimento para os olhos dos turistas ou dos antiquários”.³⁷⁵

O **Museu do Homem do Nordeste**, preconizado por Gilberto Freyre em seu discurso de 1947 só foi aberto ao público em 1964, com a denominação de Museu de Antropologia. Até esta data, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais priorizou a consolidação de suas práticas de documentação, preservação, divulgação científica e promoção cultural.

372 Freyre (1975) apud Chagas (2003, p. 148).

373 Freyre (op. cit.) apud Chagas (op.cit.).

374 Biblioteca Virtual Gilberto Freyre (<http://prossiga.bvgf.fgf.org.br>). Necessidade de institutos de pesquisa social no Brasil. Discurso proferido na Câmara Federal, Rio de Janeiro, 4 dez. 1948, citado por Chagas (op. cit., p. 167).

375 Idem apud Chagas (op cit, p. 168).

O museu surgiu como um desdobramento das atividades do Instituto sob a supervisão de Gilberto Freyre, a direção de Mauro Mota e contando com os antropólogos René Ribeiro e Waldemar Valente na equipe de organização museal. Em 1978, o Museu de Antropologia foi fundido a dois outros museus pernambucanos, o Museu de Arte Popular e o Museu do Açúcar, dando origem finalmente ao Museu do Homem do Nordeste.

É interessante observar como a tradição dos museus de arte popular foram caminhando lado a lado com os novos museus antropológicos. O Museu de Arte Popular de Pernambuco tinha sido criado por iniciativa do pintor Abelardo Rodrigues em 1953, no contexto de valorização por parte dos artistas modernos da arte produzida pelos segmentos populares.

Contava com obras de Vitalino, Zé Caboclo, Zé Rodrigues, Porfírio Faustino, Severino de Tracunhaém, além de coleções de imagens, brinquedos populares em madeira, couro, pano e palha, de ex-votos. O Museu do Açúcar tinha sido criado pelo Instituto do Açúcar e do Alcool, em 1961 e contava em seu acervo com representações dos processos tecnológicos de plantio, corte, colheita, transporte e manufatura do açúcar em épocas distintas, além de requintadas coleções de alfaías referentes às famílias tradicionais de Pernambuco.³⁷⁶

Mario Chagas destaca que em folheto denominado “Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Freyre sistematizou seu projeto de museu. Este deveria reunir, “sob critério antropológico, documentação quanto possível significativa acerca do passado, da vida e da cultura de uma região tradicionalmente agrária do Brasil como a que se estende da Bahia ao Amazonas”. Em outras palavras, tratava-se de um Museu de Antropologia Regional.

ANTROPOLOGIAS E MUSEUS NATIVOS COMO ESTRATÉGIAS DE MOVIMENTOS SOCIAIS

O Museu Magüta

No início dos anos 90, uma surpresa insinuou-se no horizonte das experiências museológicas vinculadas ao campo da Antropologia. Era criado o Museu Magüta, um pequeno museu em Benjamim Constant, uma cidade de aproximadamente doze mil habitantes, localizada na confluência dos rios Javari e Solimões, na região do Alto Solimões, Amazonas, próximo à fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia por índios Ticuna.

³⁷⁶ Para detalhes da criação do Museu do Homem do Nordeste, ver: Chagas (op.cit, pp. 173-8).

O pequeno museu, instalado numa casa de arquitetura simples, com varandas ao redor, cinco salas de exposição e uma pequena biblioteca, foi criado no bojo da luta pela demarcação de terras. Algumas lideranças ticuna perceberam que o direito dos Ticuna à terra dependia, em grande parte, de serem reconhecidos como índios pela sociedade brasileira. Muitas vezes, eles eram identificados como “caboclos” pela população local. Do ponto de vista das lideranças indígenas, era preciso fortalecer a identidade ticuna, muitas vezes escondida pelos próprios índios e negada sempre pela população regional. A ideia de criação do museu surgiu como um instrumento de luta, num momento crítico de mobilização política, quando os Ticuna estavam organizados na luta pela defesa de seu território, confrontando-se até mesmo com grupos armados. Em março de 1988, pistoleiros atacaram um grupo de índios no igarapé do Capacete, matando catorze deles, entre homens, mulheres e crianças, ferindo vinte três e deixando dez desaparecidos, num massacre que teve ampla repercussão nacional e internacional.³⁷⁷

A ideia de criação de um museu surgia como uma estratégia de organização da memória e revigoração da identidade étnica. Com o apoio de ONGs, destacadamente da CGT, algumas lideranças indígenas converteram-se subitamente em profissionais de museu, aprendendo algumas técnicas de museologia e museografia. Para a formação do acervo, essas lideranças mobilizaram cerca de 95 aldeias, com uma população de vinte e oito mil índios, nos municípios de Benjamin Constant, Tabatinga, São Paulo de Olivença, Amaturá, Santo Antonio do Içá, Tocantins, Jutai e Beruri.

O principal trabalho consistiu de um lado, em recuperar antigas tradições e técnicas artesanais em desaparecimento e, de outro lado, estimular os artistas indígenas, especializados em diferentes artes (confeção de máscaras rituais, esculturas de madeira e de cocos de palmeira, pinturas de painéis decorativos de entrecasca, fabricação de colares, cestos, redes e bolsas). Para a recuperação das antigas tradições de artefatos ticuna foram consultadas fotografias antigas e registros feitos em 1929, pelo etnólogo Curt Nimuendajú. Em seguida, foram realizadas entrevistas com anciãos das aldeias e com a colaboração destes, oficinas com os mais jovens que reaprendiam a confeccionar os antigos artefatos.

Durante três anos, de 1988 a 1991, os índios participaram ativamente na organização do acervo com a assessoria da antropóloga Jussara Gomes Gruber. A definição dos objetos, o levantamento de dados sobre as peças, a seleção dos objetos para a exposição, o desenho das ilustrações, tudo isto foi realizado pelos próprios índios sob a liderança de Constantino Ramos Lopes Cupeatücü, índio ticuna, que havia escapado do massacre do Capacete com um ferimento à bala e tornara-se responsável, depois de algum treinamento, pela guarda do acervo e sua dinamização.

377 Oliveira Filho e Lima (1988) apud Freire (2003, p. 220).

A experiência de criação do Museu Magüta estava longe de constituir um evento cultural pacificado. No entender de Freire, essa singela instituição nas mãos das lideranças indígenas adquiriu um “potencial explosivo” na luta pela autoafirmação da identidade étnica dos Ticuna e no confronto com os madeireiros, políticos e latifundiários da região. No dia e na hora da inauguração do Museu Magüta, o prefeito de Benjamin Constant “convocou uma concorrida manifestação de rua, carregada de hostilidade, contra a demarcação das terras indígenas, em frente ao museu”, provocando o cancelamento da solenidade e seu adiamento. O museu só foi inaugurado três semanas depois, em dezembro de 1991, devido à ampla repercussão na imprensa e de protestos de instituições, como a Universidade do Amazonas e o Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras (Crub) e à intervenção do Comando Militar da Amazônia.³⁷⁸

Na época em que foi fundado, o Museu Magüta representou uma grande novidade no panorama dos museus no país. Se, outrora, os grupos indígenas eram representados nos museus etnográficos a partir de práticas de colecionamento de etnólogos-colecionadores, o Museu Magüta teve desde seu início uma proposta de autorrepresentação indígena.

Tratava-se de um lugar de construção e de afirmação de uma identidade étnica na primeira pessoa, ou seja, implementada pelo próprio grupo interessado. A participação dos índios no processo de constituição das coleções e montagem da exposição, bem como as responsabilidades que eles próprios assumiram na administração e dinamização do museu, configuraram um dos aspectos da singularidade desta experiência.

Com o trabalho do museu, os índios Ticuna passaram a ser mais respeitados e valorizados na região e mais conhecidos no país e até internacionalmente. Em 1995, o museu sofreu nova ameaça por parte dos madeireiros que queriam incendiá-lo. Mas ainda naquele ano, o museu foi premiado como “Museu Símbolo” pelo *International Council of Museums* (ICOM), em julho do mesmo ano, em Stavanger (Noruega). Também em 1995, obteve o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), por sua contribuição para a preservação da memória cultural brasileira.

Hoje, quase três décadas desde sua fundação, o Museu Magüta constituiu uma experiência nova e pioneira no panorama dos museus etnográficos. A experiência de um museu sobre índios criado na confluência de um diálogo entre índios e antropólogos merece ser registrada como um momento importante de passagem para um novo estilo de museu etnográfico e de prática de colecionamento. O falar sobre o

378 Dados citados por Freire, 2003, op cit.

“outro” foi substituído por uma narrativa que mescla a construção da alteridade com a autor-representação e construção de si, numa “alteridade mínima”.

Após esta iniciativa, surgiram muitas outras das quais podemos destacar o trabalho do antropólogo Renato Athias (Universidade Federal de Pernambuco) e de Alexandre Gomes de Oliveira na militância pelos museus indígenas que hoje são muitos e formam uma atuante rede de museus indígenas. Importante também foi a contribuição da antropóloga Lux Vidal na criação do Museu Koahi dos Povos Indígenas do Oiapoque.

Uma outra experiência neste sentido da mediação entre antropólogos, museólogos e povos indígenas ocorreu em 2002, abrindo espaço para novos diálogos em “museus tradicionais” através da exposição sobre (e dos) Wajãpi no Museu do Índio. Registramos aí o pioneirismo desta experiência no sentido do que hoje chamamos de processos de exposição e colecionamento compartilhado no contexto de um “museu tradicional”. O processo de idealização e montagem da exposição no Museu do Índio envolveu várias etapas e foi uma vivência rica, resultado do intercâmbio de experiências, conhecimentos e tradições culturais entre a curadora, os técnicos do museu e os índios. Desde o início, todos firmaram o compromisso de incorporar o ponto de vista dos Wajãpi sobre sua própria cultura. Este procedimento implicava a abertura para alterações de diversas ordens, inclusive na abordagem estética da própria museografia concebida pelo setor.

A participação dos índios deu-se em todos os momentos, tendo início com a confecção dos objetos para a exposição. Dominique Gallois explica que “os Wajãpi se mobilizaram para produzir a coleção de mais de 300 objetos e todos os materiais necessários para a casa que seria construída no Rio. Com apoio dos jovens que dirigem o Conselho das Aldeias/Apina, os produtores comunicavam-se através da radiofonia, circulavam listas, preocupados com os prazos e com a qualidade dos objetos”. No entender da antropóloga,

(...) foi a primeira vez que um grupo indígena da Amazônia participou tão intensamente e, sobretudo, coletivamente, da preparação de uma exposição. Eles se organizaram para que todos os diferentes grupos locais da área pudessem colaborar com o evento. Foi assim que eles fizeram a lista dos objetos, distribuindo tarefas entre todos. Durante três meses, trabalharam muito em todas as aldeias, selecionando as melhores peças, transportando tudo desde lugares muito distantes. Depois, escolheram as pessoas que viriam para orientar a montagem da mostra e os músicos que iriam tocar suas flautas na festa de abertura.³⁷⁹

Sobre a participação dos Wajãpi na mostra, devemos destacar alguns aspectos importantes. Em primeiro lugar, esta participação não se deu de forma isolada, mas organizada, já que a troca com o museu foi mediada pela ONG Apina – criada a partir de trocas de informações entre os índios, a antropóloga e outros grupos e entidades. Cabe lembrar que faz parte do processo de luta e de afirmação dos grupos indígenas a criação de

379 Dominique Gallois apud ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. CHAGAS, Mario. *Revista do Patrimônio Artístico Nacional*, Brasília, Iphan, n. 31, 2005, pp. 102-21.

entidades próprias para a defesa de seus interesses. Os índios não se colocam mais como objetos da tutela de organismos estatais, mas falam em seu próprio nome de maneira organizada. Este é um dado novo, importante de ser levado em consideração por museus e instituições congêneres.

Em segundo lugar, a antropóloga tinha um trabalho anterior com este grupo, o que a levou a conjugar múltiplos interesses na confecção da exposição. De um lado, era importante confeccionar os objetos para a exposição. Mas, de outro lado, era importante estimular a participação coletiva dos índios na reflexão e na apropriação de diferentes aspectos de sua própria cultura.

Por exemplo, alguns objetos em cerâmica antes tradicionalmente confeccionados pelos Wajãpi não eram mais produzidos, em função de certas facilidades de aquisição de objetos no comércio, como as painéis de alumínio – grande sucesso entre as índias. Espingardas industrializadas já há muito passaram a fazer parte do acervo de objetos wajãpi; pentes de material orgânico foram preteridos por pentes de plástico (em geral vermelhos); suas vestimentas, antes confeccionadas pelos próprios, com algodão nativo e tingido com sementes, deu lugar a aquisição de tecidos industrializados.

Aproveitando o motivo da exposição, a curadora da mostra e as lideranças indígenas estimularam em oficinas a produção dos objetos tradicionais. Em alguns casos, como o da confecção de um vaso de cerâmica foi preciso a consulta a índios mais velhos, pois os mais jovens já haviam perdido o conhecimento desta técnica de confecção. Então, neste sentido, a exposição provocou um outro movimento que foi além dela e cujos efeitos provavelmente ainda devem se fazer sentir nas aldeias.

A curadora da mostra teve também o cuidado para que todas as aldeias Wajãpi fossem contempladas, integrando-as coletivamente na produção da mostra. Sua preocupação era de que o museu adquirisse peças de todas as aldeias, para não gerar conflitos internos ao grupo e estimulá-los a produzir seus próprios objetos, valorizando-os. Todos os objetos foram comprados em duplicata, visando produzir uma coleção para o acervo do museu e uma outra para a exposição, visando a itinerância da mesma. Além do processo de confecção dos objetos, os índios Wajãpi participaram da montagem da exposição. Eles foram chamados ao museu em algumas ocasiões, nas quais puderam expressar seus pontos de vista sobre a exposição. Eles assistiram aos vídeos produzidos pela equipe da mostra e externaram suas opiniões sobre o que estavam assistindo ao diretor do museu. Eles chamaram a atenção para o fato de que o museu não poderia exibir nenhuma imagem de pessoas que já tivessem falecido, pois, no entender deles, isto seria prejudicial aos espíritos dos Wajãpi.

Ao chegarem numa sala onde estavam expostas varas compridas confeccionadas para a “festa de empurrar o céu”, algumas índias disseram que seria necessário pintar um circo em vermelho ao redor delas, pois senão não atingiriam o objetivo de “empurrar e conter o mundo de cima”.

Mas a participação mais ativa deu-se na montagem da casa wajãpi. Matapi, Noé, Mata e Emyra foram os índios designados para irem ao Rio de Janeiro montar a jurá, uma casa tradicional wajãpi. O detalhe importante é que eles nunca tinham ido ao Rio. O processo da montagem desta casa, com 5,5 metros de altura, 5 metros de largura e 9 metros de comprimento, foi muito rico em termos de relações interculturais, no que se refere aos funcionários do museu que colaboraram com eles.

Além disso, o próprio procedimento de confecção da casa mostrou uma riqueza em tecnologias arquitetônicas. A arquiteta Catherine Gallois, consultora da mostra, acompanhou esse processo. Palhas, troncos e cipós utilizados foram trazidos do Amapá por um caminhão. Os Wajãpi cortaram os troncos de palmeira ao meio e trançaram-nos para fazer a parte de cima, onde fica a área íntima da família, com espaço para o fogo e para as redes. Bem adaptada às condições climáticas da Floresta Amazônica, a jurá protege contra as chuvas constantes sem deixar de ser arejada.

Ainda assim, o processo de construção dessa casa no museu foi bem diferente do mesmo processo na aldeia. Na aldeia, é o dono da casa que a constrói sozinho com a ajuda da família e as mulheres ajudam a carregar o material. Enquanto na aldeia um Wajãpi pode levar até um ano para construir sua jurá, – tendo ainda de dividir o seu tempo entre outras atividades, como a roça, a caça e a pesca –, no Museu do Índio a ambientação ficou pronta em uma semana, tanto por causa da dedicação dos quatro índios que vieram apenas para este fim como por causa da disponibilidade da matéria-prima.

Nesse processo, aconteceram algumas situações inusitadas, como índios posando para fotos com funcionários do museu, dando entrevista para a televisão, conversando com estudantes, provando da comida da cantina do museu e passeando pela cidade. O que se passou em uma semana no Rio de Janeiro, certamente foi uma experiência muito rica, que afetou todas as partes envolvidas: os índios, os funcionários do museu, os visitantes e todos os que entraram em contato com esses índios por algum motivo.

O entrecruzamento de pontos de vista diferenciados – da curadora, da equipe do museu, dos próprios índios – gerou como resultado final uma exposição onde a construção da alteridade wajãpi foi também um processo de construção de identidades e de subjetividades. Em outras palavras, tratou-se de um processo onde os diversos sujeitos foram permanentemente afetados entre si, transformando-se mutuamente.

O Museu da Maré

Mas o movimento de mudanças na relação entre Antropologia e Museus abarcou também outros agrupamentos sociais. Assim, no início do século XXI, um pequeno museu instalado na Favela da Maré,

no Rio de Janeiro, chamava a atenção do Ministro da Cultura que fez questão de participar de sua inauguração em maio de 2006. O museu trazia uma curiosa linguagem antropológica, sendo dividido em doze tempos como os meses do ano: Tempo da Água, da Resistência, da Casa, da Festa, da Criança, do Medo, do Futuro... Nessa proposta é importante destacar a participação do museólogo Mario Chagas que foi precedida de oficinas e trocas entre professores e pesquisadores e as jovens lideranças do Ceasm, na época jovens universitários.

Moradores da Maré organizados numa associação civil expressavam o ponto de vista daqueles que viviam numa comunidade de baixa renda e que foram os protagonistas de incansáveis lutas para se manter no espaço de uma cidade plena de conflitos e exclusões. O museu era fundamentalmente criado para fomentar a autoestima de trabalhadores que habitavam o lado considerado feio e violento da cidade. Contar a história da Maré, trabalhar com o público escolar (são várias escolas públicas no complexo da Maré) para mudar a imagem do bairro para os próprios moradores, propiciar a reflexão sobre as tensas relações entre a favela e a cidade, mas ao mesmo tempo lembrar com alegria e nostalgia das festas, dos batizados, das redes de amigos e familiares que se teceram ao longo do tempo. Estes têm sido alguns dos objetivos do Museu da Maré. Seu grande ícone é a casa de palafitas, símbolo maior da resistência e da insistência do próprio homem para sobreviver nas condições mais adversas.

O Museu da Maré emerge assim como estratégia de um movimento social contemporâneo, onde os cidadãos apropriam-se de instrumentos antes ligados a políticas públicas, construindo novas possibilidades para suas próprias vidas. O discurso antropológico, antes restrito às academias e aos museus de ciência, é absorvido e reinterpretado por segmentos populacionais que lutam em defesa de novos projetos sociais. Os novos usos dos museus e, em particular dos museus etnográficos ou antropológicos, merecem ser estudados pois configuram novidades interessantes para os impasses e questões do mundo contemporâneo.

OUTRAS EXPERIÊNCIAS DESTA NATUREZA:

O **Museu Koahi – Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque** foi uma importante iniciativa ainda nos final dos anos 1990. As quatro etnias que habitam a região do Oiapoque ao Norte do país – Palikur, Galibi Kali'na, Karipuna e Galibi Marworno – com a mediação da antropóloga Lux Vidal, solicitaram ao Governo do Amapá a criação de um museu indígena.

Desde 1998, vêm se desenvolvendo nestas aldeias, projetos e ações de fortalecimento do Patrimônio Cultural desses povos que vivem no extremo norte do Brasil, fronteira com a Guiana Francesa. Destacamos neste caso muitas articulações e parcerias entre organizações indígenas, órgãos governamentais, ONGs

voltadas para o funcionamento e aprimoramento de uma instituição museológica regional, que pretende abrigar, preservar e divulgar o acervo cultural dessas populações, incentivando a capacitação de técnicos em museologia, professores e pesquisadores indígenas.³⁸⁰

O **MARquE – Museu de Arqueologia e Etnologia Prof. Osvaldo Rodrigues Cabral** – está vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e por isso é também um museu universitário. O MARquE é oriundo do antigo Instituto de Antropologia desta universidade, criado nos anos de 1960 e que desde então contemplava pesquisas de etnologia indígena.

Ocupando uma área superior a 2.000m² e com mais de 30.000 bens musealizados, seu acervo é constituído por coleções de arqueologia e antropologia (etnologia indígena e cultura popular). Embora as ações colaborativas com os povos indígenas seja ainda muito recente (a referência é do ano de 2012 da exposição *Ticuna em dois tempos*), a antropóloga do museu, Dorothea Darella, reconhece que iniciativas de levar os objetos do museu para aldeia ou levar os indígenas para o museu datam dos anos 1990.

Exemplo de trabalho efetivamente colaborativo foi a recente exposição resultante da ação *Tecendo saberes pelos caminhos Guarani, Kaingang e Laklano-Xokleng*, em cartaz entre junho de 2017 e fins de julho de 2018. Esta exposição foi idealizada e executada por representantes indígenas escolhidos por suas comunidades conjuntamente à equipe do museu.

Dessa forma, desde a concepção do que seria a exposição à escolha dos objetos e textos, tudo foi amplamente debatido e decidido de forma coletiva. Para o museólogo do museu, embora a experiência tenha sido difícil e demorada, revelou um outro fazer museal, um fazer “com os outros” que trouxe satisfação e realização para os diferentes atores nela envolvidos.

O **Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre**, vinculado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo se localiza no município do oeste paulista de Tupã. Criado em 1966, ocupa uma área entre 1.001m² a 2.000m². Com mais de 30.000 bens musealizados, seu acervo é constituído por objetos etnográficos, arqueológicos e históricos. Há mais de dez anos essa instituição procura transformar seu fazer museal, resultante de uma significativa mudança em sua administração que, desde então, está sob responsabilidade de uma organização social – a ACAM Portinari³⁸¹ – e da parceria estabelecida com o MAE/USP.

Suas ações colaborativas envolvem os povos indígenas da região – os Kaingang e os Krenak principalmente – e se destacam pela variedade, frequência e densidade. Entre estas ações destacamos as mudanças na formação e documentação do acervo, no acesso às coleções, nas exposições que incluem

380 Para mais informações, citamos dois trabalhos publicados no volume 10, número 1, da revista *Vibrant* dedicados ao tema dos Museus e do Patrimônio: Vidal (2013) e Abreu (2013).

381 A ACAM Portinari – Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari foi criada em 1996 e administra, por cessão estadual, o Museu Índia Vanuire, a Casa de Portinari e o Museu Felícia Lerner. Informações sobre suas atividades estão disponíveis em seu site: <https://www.acamportinari.org>.

também exposições auto-narrativas, na elaboração de produtos (como folders e material audiovisual) e na ação educativa da qual mensalmente um indígena participa diretamente. Para algumas lideranças indígenas este trabalho de parceria tem contribuído para suas lutas em defesa de seus direitos e contra o preconceito social.

O MUSEU DIALÓGICO: OS “OUTROS” TORNADOS SUJEITOS

A partir do Guia dos Museus Brasileiros editado pelo Ibram em 2011, dos 3.118 museus, identificamos 457 instituições museológicas classificadas na tipologia “antropologia e etnografia”. Esse número revela não apenas os museus exclusivamente de antropologia, mas também aquelas instituições que mantêm acervos etnográficos. Dessa forma, na ocasião do corte dos dados do Cadastro Nacional de Museus para a elaboração do Guia, esse conjunto de instituições (museus de antropologia ou com acervos etnográficos) representava quase 15% do total de museus no Brasil.³⁸²

Esse Guia apresenta os dados dos museus brasileiros por região, como segue no quadro a seguir.

Quadro 1 – Total de museus por região no país

Região	Total de museus
Norte	143
Centro-Oeste	242
Nordeste	709
Sul	874
Sudeste	1.151
Total	3.118

Quadro elaborado por Russi³⁸³ a partir do Guia dos Museus Brasileiros (Ibram, 2011).

A partir de seu levantamento, Russi³⁸⁴ identificou ainda a seguinte distribuição de museus de antropologia por região e sintetizou o seguinte quadro:

Quadro 2 – Museus de antropologia por região no país

Região	Total de museus de antropologia ou com acervo etnográfico
Centro-Oeste	27
Norte	28

382 Vasconcelos (2015), embora também tenha usado o mesmo guia (Ibram, 2011), registrou que os museus de antropologia representavam 29,5% do total de museus no Brasil.

383 Resultado parcial da pesquisa de pós-doutoramento de Russi no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (2018-2019).

384 RUSSI, Adriana. Nas fronteiras dos museus: processos museológicos compartilhados com povos indígenas em museus de antropologia e etnologia no Brasil. Projeto de pesquisa de pós-doutoramento. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Nordeste	101
Sudeste	140
Sul	161
Total	457

Quadro elaborado a partir de dados de Russi (2017).

Comparando os dois quadros, verificamos que a região Nordeste se mantém na terceira posição em ambos. Verificamos ainda que as regiões Norte e Centro-Oeste e Sul e Sudeste se revezam na classificação; ou seja; no quadro total de museus a região Norte tem a menor quantidade de museus, seguida da região Centro-Oeste e a região Sudeste é a que tem a maior quantidade de museus.

Se considerarmos os museus de antropologia (quadro 2) os dados destas regiões se invertem. A região Centro-Oeste tem a menor quantidade de museus de antropologia, seguida pela região Norte. Nesse análise, a região Sul é onde se localiza a maior quantidade de museus desta tipologia.

Dos 457 museus de antropologia ou com acervos etnográficos conforme Russi, foram identificadas noventa e quatro instituições que mantêm coleções indígenas, o que representa aproximadamente 21% desse total. Na pesquisa de Russi, ainda em andamento, vinte museus afirmam desenvolver algum tipo de atividade museológica participativa, o que significa que 21% desse total, ou quase $\frac{1}{4}$ dos museus com acervos indígenas se reconhecem abertos a iniciativas desta natureza, sugerindo que por isso se circunscreveriam, então, nos chamados museus com os “outros” ou ainda em alguns casos nos museus “dos outros”.³⁸⁵

No Brasil, no processo de fortalecimento institucional dos museus e do campo museológico, deu-se a consolidação do Sistema Brasileiro de Museus, que procura articular as diversas instituições museológicas existentes no país. Ainda neste sentido, em 2009, foi criado o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), uma autarquia vinculada ao MinC, responsável pela continuidade da Política Nacional de Museus (PNM) implementada desde 2003. Inúmeras iniciativas no âmbito do Ibram/MinC visam melhorias no setor museológico, tais como aquisição e preservação dos acervos, gerenciamento e divulgação das informações relativas ao campo dos museus³⁸⁶ hoje ameaçadas com a crise política e socioeconômica que afeta o Brasil.

A PNM, organizada em sete eixos programáticos, dá especial destaque para as ações participativas. Um destes eixos denominado “democratização e acesso aos bens culturais” diz respeito a processos participativos, o que acaba por estimular as chamadas práticas museológicas colaborativas com diferentes grupos sociais, entre eles as reconhecidas “comunidades tradicionais”. Esta é uma premissa associada a um novo projeto de nação mais inclusivo e com maiores estímulos à participação cidadã.

³⁸⁵ Dados fornecidos diretamente às autoras pela pesquisadora.

³⁸⁶ RUSSI, Adriana et al. (orgs.). Artigo. *Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, pp. 1.115-29.

Desse modo, podemos pensar como um desafio para o futuro que os “museus sobre os outros”, “os museus com os outros” e “os museus dos outros tornados sujeitos” possam dialogar criando novas experiências onde uns tragam vitalidade aos demais. Dos grandes museus sobre os outros, como o Museu Nacional e o Museu Goeldi, há anos museólogos e antropólogos colocam em prática fazeres inclusivos a partir de inúmeras e diferentes ações, particularmente envolvendo os povos indígenas.

No caso do Museu Paulista, houve um remanejamento da sua coleção de etnologia e arqueologia que foi transferida nos anos 1990 para o MAE – Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. O MAE hoje vem se pautando pelo trabalho colaborativo com povos indígenas em diferentes etapas do trabalho museológico: são trocas de conhecimentos, práticas e técnicas relacionadas aos artefatos ali preservados.

O caso das coleções etnográficas destes museus e de seus pesquisadores ilustra o caso de instituições bicentenárias, clássicas e “tradicionais”, que procuram através de diferentes iniciativas, cumprir, entre outros, os princípios do Código de Ética³⁸⁷ e se manter em consonância com as diretrizes da PNM,³⁸⁸ com o Plano Nacional Setorial de Museus – PNSM³⁸⁹ e com as discussões internacionais. Muitos de seus profissionais assumem com respeito e compromisso uma relação mais dialógica com os povos cujos objetos foram um dia musealizados e estão sob a guarda das instituições onde trabalham.

Dessa forma, embora o Museu Nacional, o Museu Goeldi e o MAE/USP ainda possam ser entendidos como “museus tradicionais”, em função das implicações e engajamento de seus profissionais com os povos indígenas, por exemplo, tais instituições tem acompanhado transformações de suas práticas e discursos. Seriam, então, museus em transição – entre o museu “sobre os outros” e o museu “com os outros”.

Num contexto internacional, observamos que se desde o século XIX até as primeiras décadas do século XX, os museus antropológicos se mantiveram numa lógica de coleta, pesquisa e exibição dos objetos dos “outros”, que nas últimas décadas do século XX, sofreram muitas críticas a partir da perspectiva pós-colonial. Muitos dos artefatos colecionados nos grandes museus além de repositórios de perspectivas científicas datadas, constituíam também testemunhos ou vestígios de processos coloniais complexos. Muitos destes objetos evocam populações desaparecidas por guerras coloniais ou pilhagens.

Sabemos que a antropologia caminhou lado a lado com a destruição ou a colonização em massa de populações autóctones. Se muitos antropólogos se colocaram como militantes em defesa das populações estudadas, nem sempre as instituições museológicas tiveram essa mesma postura. A preservação de objetos cujas populações foram dizimadas em guerras coloniais não pode ser tratada como um ato dissociado.

387 ICOM. Código de ética para museus. XXI Assembleia Geral do ICOM. Seul, 2004; IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. *Guia dos museus brasileiros*. Brasília, 2011.

388 BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília, 2003.

389 _____. *Plano Nacional Setorial de Museus 2010/2020*. Brasília: Ibram, 2010.

Movimentos decoloniais vão se afirmando e se voltando para estas instituições que são, ao mesmo tempo, lugares de memória e de apagamento. Movimentos que exigem repatriação de objetos, que ensaiam uma participação mais efetiva na gestão e na pesquisa de coleções e que trazem elementos cruciais para a construção de memórias subalternizadas por longos períodos. Estamos num momento crucial de repensar a antropologia, a museologia e também a relação entre estes dois campos de pesquisa e conhecimento no jogo permanente entre “subjetividades” e “alteridades”.

É nesta capacidade de “outrar” que antropólogos, museólogos, intelectuais híbridos, militantes, sujeitos, protagonistas dos novos tempos encontrarão novos caminhos para a dinâmica da memória e da representação sobre nós mesmos e sobre os outros seres com os quais nos relacionamos.

Seguindo essa sumária cartografia, podemos dizer que as duas últimas décadas do século XX foram decisivas para mudanças mais radicais do fazer museológico e antropológico no ambiente dos “museus antropológicos ou etnográficos”, quando se constituíram processos com a participação destes “outros”. No exterior, são muitos os exemplos, sendo os casos mais conhecidos os do Museu de Arte de Portland (Oregon), nos Estados Unidos da América, cuja experiência foi acompanhada pelo antropólogo James Clifford,³⁹⁰ e do Museu de Antropologia da Universidade da Columbia Britânica, no Canadá, com práticas desenvolvidas pelo também antropólogo Michael Ames.³⁹¹

No Brasil, temos uma ebulição de possibilidades neste sentido. As relações entre “museologia”, “antropologia” e diferentes populações, incluindo povos indígenas, quilombolas, moradores de favelas, vítimas de remoções, populações atingidas por barragens, entre outras, vem se constituindo num verdadeiro laboratório de experiências museológicas e de novas formas de mobilização, organização social e construção de memórias.

Um fenômeno complexo de mobilização e de organização dos chamados “povos tradicionais” configurados como “novos sujeitos coletivos de direito”³⁹² vem se desdobrando em processos de objetivação da cultura e de autoconsciência cultural.³⁹³ Numa espécie de “antropologia nativa”, muitos destes coletivos humanos vem praticando uma “antropofagia” dos meios, técnicas e processos de representação, protagonizando novas formas de construção das memórias, novas experiências museológicas e novos processos de pesquisa antropológica onde os outrora “outros” afirmam-se como protagonistas e sujeitos

390 CLIFFORD, James. Museums as contact zone. In: ROUTES: *travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, pp. 188-219.

391 AMES, Michael M. Cultural empowerment and museum: opening up anthropology through collaboration. Suan Perace (Ed). *News Research in Museum Studies: objects of knowledge*. Atlone: Londo, 1990, v.1, p.158-173.

392 ABREU, Regina. *A patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil*. Relatório de pesquisa “Patrimonialização das diferenças: a categoria conhecimento tradicional e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil” ao CNPq. Rio de Janeiro, 2012.

393 SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (parte 2). *Mana: Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, pp. 103-150, 1997.; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009.

dos seus destinos. É um presente e um futuro promissor, ainda que propensos a incontáveis desafios. Oxalá tenhamos a serenidade e a liberdade de aprender com estes novos processos sem querer impor regras que há cada dia se tornam mais e mais caducas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. *O enigma de Os sertões*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco/Funarte, 1988.
- _____. Síndrome de museus? Museu de Folclore Edison Carneiro/Coordenação de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. (Encontros e Estudos 2).
- _____. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. CHAGAS, Mario. *Revista do Patrimônio Artístico Nacional*, n. 31. Brasília: Iphan, 2005.
- _____. O diálogo entre intelectuais franceses e brasileiros e a fundação de museus etnográficos no Brasil: uma contribuição aos estudos sobre circulação internacional e formação de escolas de pensamento no campo da memória social, dos museus e do patrimônio cultural. *Anais da ANPOCS*, 2007.
- _____. *A patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil*. Relatório de pesquisa "Patrimonialização das diferenças: a categoria conhecimento tradicional e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil" ao CNPq. Rio de Janeiro, 2012.
- _____. The peoples of Oiapoque and the Kuahí Museum (film). *Vibrant*, v. 10, n. 1, 2013. Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/issues/v10n1/regina-abreu-kuahi-museum-film/>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- _____. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER et al. *Ciências e fronteiras*. Rio de Janeiro: Mast, 2014, pp. 285-313.
- _____; CHAGAS, Mario. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. *Musas*, Iphan, 2007, pp. 130-53.
- AMES, Michael M. Cultural empowerment and museum: opening up anthropology through collaboration. In: PEARCE, Susan (ed). *News research in museum studies: objects of knowledge*. London : The Athlone Press, v. 1, 1990, pp. 158-73.
- BALDUS, Herbert. A necessidade do trabalho indianista no Brasil. In: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. LVII.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília, 2003.
- _____. Ministério da Cultura. *Plano Nacional Setorial de Museus 2010/2020*. Brasília: Ibram, 2010.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com asas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CHAGAS, Mario. *A imaginação museal* (tese). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.
- CLIFFORD, James. Museums as contact zone. In: *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 188-219.
- COUTO, Ione Helena Pereira. *Darcy e os Urubu: um caso entre colecionador e coleção* (dissertação). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.
- FARIA, Luiz de Castro. *As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos. Trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

- GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- ICOM. *Código de ética para museus*. 21. ed. Assembleia Geral do ICOM. Seul, 2004.
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. *Guia dos museus brasileiros*. Brasília, 2011.
- LAURIÈRE, Christine. *Paul Rivet: le savant et le politique*. Paris: Muséum National d’Histoire Naturelle, 2008, p. 723. (Archives, 12).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e história. In: _____ et al. *Raça e ciência I*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1960, pp. 268-9.
- LYNTON, Norbert. Arte moderna. *Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- MASCELANI, Maria Ângela. A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro; Brasília, Iphan, n. 28 1999.
- PEIRANO, Marisa G. S. Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada). In: MICELI, S. (org.) O que ler na ciência social brasileira 1. Antropologia. São Paulo: Sumaré, 1999.
- RIBEIRO, Darcy. Le Musée de l’Indien, Rio de Janeiro. *Museum*, v. 8, n. 1, Paris: Unesco, 1955.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. *Outras globalizações: cosmopolíticas pós-imperialistas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, pp. 92-93.
- RUSSI, Adriana. Nas fronteiras dos museus: processos museológicos compartilhados com povos indígenas em museus de antropologia e etnologia no Brasil. Projeto de pesquisa de pós-doutoramento. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.
- _____ et al. (orgs.). *Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, pp. 1.115-29.
- SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (parte 2). *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, 1997, pp. 103-50.
- SILVA, Rita Gama. Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em Perspectiva Comparada (dissertação). PPGSA/UFRJ, mimeo, 2008.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- VASCONCELOS, Camilo de Mello. O imaginário sobre o indígena: uma experiência de aprendizagem significativa no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*, v. 7, out.-nov. 2015, pp. 224-44.
- VIDAL, Lux. The indians of the lower Oiapoque and their museum. *Vibrant*, v. 10, n. 1, 2013, pp. 387-423. Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/issues/v10n1/lux-vidal-the-kuahi-museum/>. Acesso em: 24 jul. 2019.
- VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte; FGV, 1997.

*Porque tudo o que
é coisa que está no
museu é nosso!*

Museus indígenas, mobilizações étnicas e a Rede Indígena de Memória e Museologia Social³⁹⁴

Alexandre Oliveira Gomes

Historiador e antropólogo; doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); e consultor da UNESCO na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ-MEC).

Em memória de Nino Fernandes (08/11/1954 – 07/02/2018), povo Tikuna/AM
Em homenagem ao cacique Sotero, povo Kanindé/CE

(...) Todo museu do branco, todo museu do branco, todo! Ele não mostra como é que eles chegaram aqui, como que é a vida dele. Sabe o que é que ele mostra? Imagem do índio primeiro. Nós tivemos reunião foi, ano passado, em três países: Brasil, Colômbia e Peru. Na minha ideia, os peruanos, mostra... assim, o que que acontece lá, no Peru, deles, né. Mas o que é que eles mostra primeiro? Imagens dos índios. Quando chegou o colombiano, foi a mesma coisa. E porque é que nós, que nós que somos indígenas, por que é que nós não tem isso? Porque é nosso! Porque tudo o que é coisa que está no museu é nosso! – Nino Fernandes.³⁹⁵

394 Texto elaborado a partir da apresentação oral realizada na mesa-redonda “Cartografia dos museus de antropologia no Brasil – onde o outro nos habita”, coordenada por José Carlos Levinho (Museu do Índio, RJ), com a introdução de Regina Abreu (Unirio) e participação de Alexandre Gomes (UFPE), Henrique Cruz (Museu do Homem do Nordeste, Fundaj) e Cláudia Ferreira (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, RJ), realizada no seminário 200 Anos de Museus no Brasil: Desafios e Perspectivas, promovido pelo Ibram e pelo Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, de 30 de julho a 3 de agosto de 2018. Anexo 1, 2 e 3 – Mapas. Rede Indígena de Memória e Museologia Social (agosto de 2018).

395 Nino Fernandes, durante apresentação oral dos articuladores estaduais da Rede Indígena de Memória e Museologia Social, realizada no III Fórum Nacional de Museus Indígenas, dia 19 de outubro de 2017, em Nazaré, município de Lagoa de São Francisco (PI).

Para mim, como um índio, como cacique, eu acho muito importante aquilo ali. Para quem? Principalmente, para o mais novo, os alunos, que aquilo ali é uma aula que, quando eles vão com os professores consultar a gente o que é aquele, eu sei explicar ou também alguma liderança mais velha sabe explicar o que é e quem utilizou aqueles couros ali. A gente comia a carne e fazia do couro, costura, come, deixa o tamanduá, o tejo, que mesmo que é está olhando para ele vivo, para mostrar que tinha e tem ainda pouquinho, mas ainda tem aquela caça ali. Porque se a gente não mostrar aquilo ali, pode, hoje, o mais novo dizer “ou papai, ou vovô ou tataravô, dizia que comia isso, pegava aquilo e a gente nunca viu um couro ou uma figura, da onde ele disse que tinha no museu”. Mas lá tem essa história e tem as coisas para quem quiser ver ou viver. Eles não estão vivos, eles estão mortos, mas é um morto-vivo. Para a sociedade, a gente mostrar à sociedade, que existia aquilo ali. E é um livro, nós não vê um aluno hoje, não estuda num livro? Nós também ensina o mais novo naquela coisas, que tem todo naquele quartozinho no nosso museu Kanindé, lá em Aratuba, no Ceará. Era isso. (...) Hoje, os Kanindé estamos sabendo que vocês têm museus lá na aldeia de vocês, e vocês também vão sair sabendo que os Kanindé também tem museu. Que quando eu ouvi falar do seu Nino, do primeiro museu do Brasil, museu indígena, e também o primeiro Museu dos Kanindé Indígena do Ceará, foi o nosso, que ele está sendo uma lição para todos nós, como o dele também está sendo. Muito obrigado vocês por hoje. Até amanhã, Deus quiser.³⁹⁶

Como parte do processo de mobilização dos povos indígenas que protagonizam processos museológicos em seus territórios no Brasil, em dezembro de 2014, foi formalmente constituída a Rede Indígena de Memória e Museologia Social, na cidade do Recife (PE). A criação desta instância de comunicação e interação entre os integrantes de museus indígenas propiciou um conjunto de novas situações, constituindo um parteguas no formato dos intercâmbios e das trocas que passaram a realizar-se entre os povos e suas iniciativas culturais de memória e patrimônio. Tenho atuado como assessor técnico desta rede de museus indígenas desde sua criação. Nesta condição, acompanhei os processos que fomentaram seu surgimento e, posteriormente, grande parte de suas ações e das atividades que foram realizadas em diversos Estados brasileiros.

A Rede Indígena de Memória e Museologia Social se organiza de modo descentralizado, entre contatos presenciais constantes e digitais ininterruptos, para onde interagem coletividades étnicas que vêm se apropriando da noção de “cultura” como ferramenta de empoderamento em suas relações. Estas são potencializadas pelas ressignificações e traduções produzidas sobre história, memória e patrimônio, operadas nos museus e processos museológicos efetuados como parte de seus projetos de memória, associados aos movimentos indígenas dos quais fazem parte.

Além desta relação com a Rede Indígena desde a sua criação, entre 2006 e 2018, tenho acompanhado variados processos museológicos indígenas como pesquisador. Entre 2000 e 2010 estive vinculado ao Museu do Ceará,³⁹⁷ e, entre 2010 e 2018, à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como docente e, paralelamente,

396 Apresentação oral do cacique Sotero, do povo Kanindé, na roda de conversa “A visão dos pajés, caciques e lideranças sobre os museus e a memória indígenas”, realizada no III Fórum Nacional de Museus Indígenas: dia 19 de outubro de 2017, em Nazaré, município de Lagoa de São Francisco (PI).

397 Estive vinculado ao Museu do Ceará, principal equipamento museológico do Estado, como bolsista da Secretaria de Cultura do Estado (2000-2004), colaborador (2005-2006), pesquisador (vinculado à Fundação Cearense de Apoio à Pesquisa/Funcap) e técnico do Sistema Estadual de Museus do Ceará (SEM/CE) (2007-2010).

como mestrando e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, no qual integrei o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE), efetuando pesquisas sobre os museus e processos museológicos indígenas.³⁹⁸

Este artigo é uma condensação de diferentes partes de nossa Tese de Doutorado em Antropologia,³⁹⁹ que teve por objetivo compreender as relações entre memória e etnicidade através do estudo dos museus indígenas e da análise dos processos de “apropriação” e “tradução” desta criação ocidental no horizonte das mobilizações étnicas e de acordo com as dinâmicas cosmológicas dos povos indígenas.

A junção de termos designativos aos processos de criação de museus por populações nativas já vem ocorrendo em círculos científicos e entre integrantes dos movimentos indígenas em nível global. Referidos também como museus tribais e museus étnicos, em nosso percurso investigativo problematizamos o conceito de museu indígena, associando esta análise aos dados e processos vivenciados através de uma pesquisa de campo de longa duração, na qual desenvolvemos uma observação participante junto ao universo das experiências dos povos indígenas com as questões museológicas.

Nos esforçamos para formular conceitos apropriados ao estudo antropológico dos museus indígenas, a partir das noções de *etnomuseografia*, *ação museológica indígena*, *apropriação*, *tradução* e *cosmopolíticas da memória*, construídas como ferramentas analíticas voltadas à compreensão dos processos de indigenização de museus e das ressignificações das noções de “patrimônio” e “cultura” na constituição de autorrepresentações efetuadas pelos indígenas em seus processos museológicos. Estes processos vem sendo chamados por alguns pesquisadores de “indigenização” ou “descolonização de museus”.⁴⁰⁰ Em nossa abordagem, a reflexão teórica está firmemente ancorada na práxis etnográfica, que constitui o motor do processo interpretativo.

A partir da reflexão teórica sobre práticas de investigação que buscam simetria, horizontalidade, coautoria e participação, desenvolvemos uma análise sobre a formação contemporânea do campo dos museus indígenas no Brasil, a partir da experiência do Museu dos Kanindé (Sítio Fernandes, Aratuba, CE). Ele foi criado em 1995, pelo cacique Sotero (como é conhecido o agricultor e ex-sindicalista José Maria Pereira dos Santos) que também foi seu mantenedor por longos anos.

398 Cursei o mestrado entre 2010 e 2012, com bolsa de estudos da Capes, e o doutorado entre 2014 e 2019, sob orientação do professor-doutor Renato Monteiro Athias e com bolsa de estudos do CNPq-Brasil, instituições às quais agradeço e cujos apoios foram fundamentais em minha formação como pesquisador. Desempenhei a função de professor no Departamento de Antropologia e Museologia entre 2011-2013 e entre 2018-2020; e na Licenciatura Intercultural Indígena (Centro Acadêmico do Agreste/Caruaru), entre 2015 e 2017.

399 A tese de doutorado em Antropologia *Museus indígenas, mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória: um estudo antropológico* foi apresentada ao PPGA/UFPE no dia 28 de fevereiro de 2019, em banca coordenada pelo orientador professor dr. Renato Athias e cujos avaliadores externos foram: Lúcia Hussak Van Velthen (Museu Paraense Emílio Goeldi/Pará) e Mario de Souza Chagas (Unirio e Museu da República/Rio de Janeiro); e os avaliadores internos foram Edwin Ressink (PPGA/UFPE) e Vânia Fialho (PPGA/UFPE e Universidade de Pernambuco/UPE).

400 GOMES, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012.; _____. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade no Museu dos Kanindé de Aratuba/CE*. Recife: Editora da UFPE, 2016.; ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional, v. 21, n. 1, 2015, pp. 123-55.; _____. Museus Indígenas na Costa Noroeste do Canadá e dos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. In: *Revista de Antropologia*, v. 58, n. 2, 2015, pp.117-42.

Em meados de 2009, propus aos Kanindé estudar mais detidamente a experiência museológica de seu povo – sobre o qual ainda não havia nenhuma pesquisa antropológica – reunindo em um caso emblemático as principais temáticas de investigação de meu interesse desde então: processos museológicos entre populações indígenas, etnicidade, mobilização política e construção social da memória. Ao final desta pesquisa, em 2012, assim sintetizei o que entendia como uma perspectiva teórica etnomuseológica:

As relações entre memória e etnicidade são fundamentais para compreensão dos processos de construção social do passado associados aos movimentos de afirmação étnica. **A perspectiva teórica etnomuseológica frutificou junto a uma ação de museologia social, que possibilitou um rico processo de pesquisa-ação entre os Kanindé da aldeia Fernandes. Para isto, a problematização sobre o Museu dos Kanindé foi o fio condutor para uma análise relacional e situacional do povo Kanindé através dos objetos, em sua relação com passado e presente (tempo) e em suas implicações com a organização social das diferenças** (negrito nosso).⁴⁰¹

Em um segundo momento, após 2012, nosso interesse analítico deslocou-se para a descrição e análise da construção de redes de trocas e interações sociais nas quais a mobilização dos integrantes dos museus indígenas resultou na criação da Rede Indígena de Memória e Museologia Social. Este fato que possibilitou o surgimento de novas situações a partir das quais identificamos e analisamos categorias nativas e formulamos categorias analíticas destinadas a compreender um processo em curso: a constituição de uma “museologia indígena” no Brasil.

A criação dessa Rede resultou numa crescente associação entre atividades nas aldeias (oficinas, encontros, pesquisas etc.) e encontros em diversos estados brasileiros, gerando uma intrincada trama de caráter interétnico e multissituado, que evidenciou múltiplas interações sobrepostas e que produziram diferentes estratos de construção de significados e sentidos. Com a consolidação desta instância de organização e mobilização dos museus indígenas, através da realização de seus três encontros nacionais,⁴⁰² passamos a exercer papéis que influíram sobremaneira na análise empreendida, na medida em que assumimos posicionamentos que ampliaram nossa visão dos processos. A condição de assessor técnico de vários museus e da própria Rede, como um conjunto de iniciativas museais indígenas, possibilitou que uma gama de informações e dados fossem construídos, para além das realidades locais, na escala das múltiplas trocas oriundas das interações em curso a partir de 2014.

401 GOMES, (op. cit., 2012, p. 252).

402 Foram realizadas três edições do Fórum Nacional de Museus Indígenas: em maio de 2015, no Museu dos Kanindé (Aratuba/CE); em agosto de 2016, na aldeia Mina Grande, do povo Kapinawá (Buique/PE); e em outubro de 2017, no povoado de Nazaré, onde vivem os Tabajara e os Tapuio-Itamaraty (Lagoa de São Francisco/PI).

Entre 2014 e 2018, se fortaleceram uma série de processos relacionados aos museus indígenas no Brasil. Na região Nordeste, um conjunto de iniciativas consolidou-se com a ampliação de suas conexões externas e de ações museológicas de base local, desempenhando um papel preponderante na organização de uma rede nacional de museus indígenas, que fomentou o diálogo, o intercâmbio e as trocas de conhecimentos. Este protagonismo deslocou para o Nordeste o seu reconhecimento enquanto principal polo para onde convergem, com uma maior dinamicidade, as práticas e diálogos sobre os museus indígenas no país. Paralelamente, a experiência museológica dos Kanindé de Aratuba emergiu crescentemente. Seu museu obteve visibilidade nacional, passando a ser reconhecido como um dos principais museus indígenas no país e seus integrantes estiveram diretamente envolvidos na criação da Rede Indígena.

Nosso olhar sobre o campo dos museus indígenas foi se ampliando a partir de 2012, quando terminamos a pesquisa que resultou em nossa dissertação de mestrado sobre o Museu dos Kanindé.⁴⁰³ Desde então, nosso interesse pela constituição das redes de troca e articulação entre experiências situadas em diversos Estados, nos permitiu acompanhar os processos locais e as interações entre museus indígenas no Ceará e em Pernambuco – de modo mais intenso, dos quais partiram redes de contato tecidos em diálogos com povos dos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Amapá, Amazonas, Rondônia, Rio Grande do Norte, Paraíba, Piauí e outros, abrangendo todas as cinco regiões brasileiras no final de 2017.

O Museu dos Kanindé de Aratuba (CE) foi um museu indígena criado em 1995, portanto, após o Museu Maguta, dos Tikuna (AM), de 1990/1991. Debrucei-me sobre a relação entre a mobilização étnica, o processo de musealização e a construção social da memória indígena, considerando que a organização do Museu dos Kanindé é concomitante ao processo de emergência étnica/etnogênese. A prolongada reflexão sobre as experiências a partir dali vivenciadas foi um fator crucial no amadurecimento da noção de *etnomuseografia*, que se originou da fusão da observação participante no trabalho de campo com a utilização de métodos museográficos na construção de dados para a descrição etnográfica, que estão associados ao processo de constituição de autorrepresentações e de construção social da memória efetuadas na ação *museológica indígena*.

Em 2012, no I Encontro de Museus Indígenas de Pernambuco, aconteceu o primeiro encontro entre dois pioneiros do que podemos considerar uma “museologia indígena” no Brasil: Nino Fernandes, do povo Tikuna (AM), e o cacique Sotero, do povo Kanindé (CE). Este encontro histórico pode ser visto, metaforicamente, como o início de uma aliança de dimensões nacionais entre povos indígenas, um do Nordeste e

403 Essa pesquisa resultou na dissertação intitulada *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará*, que foi vencedora do Concurso Brasileiro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs) de Obras Científicas e Teses Universitárias em Ciências Sociais – Edição 2013, na categoria Menção Honrosa em Ciências Sociais (Antropologia). Em 2018, em edição datada de 2016, uma versão atualizada foi publicada como ebook pela Editora Universitária da UFPE, sob o título *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade no Museu dos Kanindé-CE*.

outro do estado do Amazonas, em prol de fortalecerem-se colaborativamente em seus projetos de memória étnicos, que se expressam nas políticas de reconhecimento associadas às práticas de colecionamento dos museus indígenas.

Um mês antes desse encontro histórico, Nino havia participado, juntamente com o filho do cacique Sotero, Suzenilson Santos, do 4º Fórum Nacional de Museus, organizado pelo Ibram, em Petrópolis (RJ), onde haviam juntos organizado uma reunião entre os integrantes de museus indígenas que estavam no evento. Esta primeira reunião teve como um dos seus desdobramentos a participação de representantes de Pontos de Memória Indígenas no I Encontro de Museus Indígenas de Pernambuco, organizado através do projeto de extensão homônimo, que então coordenava, juntamente com o antropólogo Renato Athias, como professor-assistente do curso de Museologia da UFPE.

Meu primeiro contato pessoal com Nino havia se dado no ano anterior, em 2011, em Belém, durante o Simpósio Especial “Museus e Antropologia”, que foi um evento prévio à Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) daquele ano. Ele falou na mesa-redonda “Museus e Povos Indígenas: saberes tradicionais e contemporaneidade”. Encontrei com Nino várias vezes nos seguintes anos, primeiro, em eventos do MinC e do Ibram; depois, em encontros sobre museus indígenas. Nino esteve no Nordeste em algumas oportunidades, interagindo também com os povos indígenas da região, que criaram uma relação de admiração e respeito por ele, que já era uma experiente liderança indígena nas lides de uma forma de fazer e pensar museus apropriada e traduzida pelos povos indígenas para suas realidades.

Fui notando, ao longo dos vários reencontros com Nino, que ele fazia associações recorrentes ao falar sobre o Museu Maguta: sempre relacionava a sua criação à questão do “respeito à cultura”. Em 2010, assim ele falou, em Belém:

Nós mesmos, os Tikuna, pensamos. Por que nós pensamos no museu? Por causa da discriminação. Parece que nós somos é um passarinho. A pessoa pegava uma espingarda e pá! Ai, o passarinho morre, num valia pra nada. Parece com nós naquele tempo. Por isso que nós pensamos melhor, nós mostramos a nossa cultura para os brancos poder respeitar o nós. Hoje em dia, como os caciques disseram, o Museu não é só dos indígenas, é patrimônio do Alto Solimões (Nino Fernandes).⁴⁰⁴

Na visão de Nino, o uso da noção de “cultura” como “arma” (diferentemente da espingarda, usada para matar), servia para que fossem respeitados (e permanecessem vivos), articulando-se a outra noção, a de “patrimônio”. Noção que traduzia a memória de seu povo e, assim, operava na construção de narrativas de auto-apresentação de suas histórias. Como contar a história é também uma escolha de como organizar a

404 Apresentação oral de Nino Fernandes no Simpósio Especial Museus e Antropologia – Reunião Brasileira de Antropologia, Belém (PA), 2010.

memória: um ato de gestão. E a história, nos termos dos próprios indígenas, nos conduz a outras interpretações dos processos macro e micro localizados, legitimando e dando sentido ao que se é, no presente, e ao que se quer ser, como projeto de futuro.

É necessário compreendermos as construções sociais da memória concebidas nos museus indígenas como processos em que as concepções de história e as categorias nativas articulam-se às experiências individuais e coletivas de cada povo. Por meio de seus atos e palavras e, por meio de uma linguagem dos objetos e sua (i)materialidade, numa perspectiva de “patrimônio” (o que nos pertence) fortemente marcada pela esfera cosmológica. Essa, por sua vez, se constrói concomitantemente sobre relações sociais e concepções de natureza.

Nessa direção identificamos, em 2012, o que o cacique Sotero chamava à época de “sistema da mata”, uma categoria nativa usada por ele para definir o modo de vida dos Kanindé. Suzenilson Santos, do povo Kanindé, seu filho, afirmava, em outubro de 2017, no Piauí que:

O povo Kanindé, nós somos conhecidos como povo caçador, quase todos os nossos objetos, que tem no museu, vem da caça (...). **Essa formação tá articulada diretamente a um sistema de formação educacional, nós partimos diretamente para aquilo que nós entendemos, para aquilo que é formação (...), que nós entendemos que é vida e que dá corpo dentro do povo Kanindé, aquilo que dá sustentabilidade, aquilo que dá formação, dentro do próprio sistema do povo.** Depois ele vai explicar isso, que são as coisas dos velhos, as coisas das matas e as coisas dos índios, que são esses significados que tem lá dentro, da própria formação do museu.⁴⁰⁵

Estariam os museus indígenas vinculados a esses “sistemas próprios” de cada povo? Estariam exprimindo, no modo como se tornam realidade nas aldeias, aspectos desses modos de vida, refletidos na memória e nas narrativas que apresentam? As palavras de Suzenilson Santos são enfáticas na afirmação do museu como espaço de formação política. Mas, espaço de formação política alicerçado em quê?

Tudo aquilo que tem lá dentro, de formação, as lideranças, a própria formação deles, tem um significado pra cada objeto, pra tudo que se tem lá dentro. E ali, nós sistematizamos uma formação que esse espaço que nós construímos ele tem que ter uma relação forte, fortíssima, diretamente, com a escola diferenciada. **Ele além de ser um espaço cultural, ele tem que ser um espaço de formação, não somente social, mas principalmente político.** Porque é um espaço de interligação, onde o povo Kanindé sente a necessidade de quê? **A cultura, a educação e a memória tem que estarem ligadas diretamente, e essencialmente, com aquilo que tem no museu”.**⁴⁰⁶

Se a “cultura”, a “educação” e a “memória” são os elementos potencializadores da função étnico-política nos museus indígenas, compreender a resignificação destes termos-ideias ocidentais – usados

405 Suzenilson Santos, durante apresentação do povo Kanindé na roda de diálogos 3, “Organização social dos povos indígenas”, durante o III Fórum Nacional de Museus Indígenas, dia 20 de outubro de 2017.

406 Idem.

classicamente como ferramentas de dominação colonialista – nas práticas e discursos dos indígenas sobre seus museus, é um caminho instigante para chegar em outro ponto fundamental para a sua compreensão: como, nestes espaços e processos, os indígenas se constituem não apenas como protagonistas da história – ao contarem-nas em seus próprios termos – mas, também, como afirmam e consolidam novas relações de poder com a sociedade envolvente, nas quais a violência e a discriminação cedem espaço para o respeito e o diálogo entre as diferenças. Isso fica muito claro quando Nino Fernandes se refere às motivações que levaram os Tikuna à criação do Museu Maguta.

Na roda de conversa realizada no pré-evento do III Fórum Nacional de Museus Indígenas, na Universidade Federal do Piauí, em Teresina, no dia 18 de outubro de 2017, Nino narrou como o Museu Maguta surgiu, como parte da trajetória de mobilização de seu povo:

(...) Gente, nós Tikuna, nós nos organizamos desde década de 80, década de 80 nós organizamos, mas antes, em década de 78, nós organizamos, nós professores, professores Tikuna (...) na nossa região, nós chamávamos, o pessoal chama Alto Solimões, Manaus pra lá (...) **E nós Tikuna porque é que nós organizamos? Primeiro, nós criamos nossa organização, que chama Conselho Geral da Tribo Tikuna, e nós criamos conjunto com as lideranças e as comunidades, né. Em década de 80, depois, em década de 86, nós criamos a organização dos professores, que chama Organização Geral dos Professores Tikuna Bilíngue.** Porque é que nós criamos? Por que é que nós pensamos todas essas organização? Naquele tempo nem existe COIAB ainda, não tem nada de COIAB, num é (...) quem fez COIAB foi nós Tikuna, nós que começamos, né. Então gente, aí nessa organização, depois nós professores pensamos como nós nos valorizamos, vocês sabem (...) que a história, quem conta são os colonizadores, a colonização. Desde muito tempo, desde 1619, 16, que os colonizadores chegaram em Belém do Pará, num é, e depois em 1637 subiram o tal do coronel, do general Pedro Teixeira, conhecido, e encontraram os Tikuna lá, os primeiro que encontraram os Tikuna, os Tikuna que encontraram os brancos (...) então, assim gente depois, em 1988, **nós pensamos, nós passamos vários discriminação, nosso liderança fica preso, nosso liderança assassinado, no município. Aí, nessa assembleia, nós pensamos, porque é que nós não temos respeito, porque que nós num temos valor,** nós Tikuna. Gente, nós Tikuna somos aproximadamente 60 mil hoje em dia, nós temos 160 comunidades, aldeias, nós temos 8 comunidades onde tem 10 mil habitantes (...) E nossa comunidade, gente, desculpa os outros índios que estão aqui presente, nós fala só na nossa idioma, nossos professores, trabalha só na nossa fala pra nossos alunos. (...) **por que é que nos somos discriminados naquele tempo, que nós somos não respeitado,** num é... também que aconteceu muita coisa com nós, né. (...) **Massacre dos Tikuna, 88, ano em que os Tikuna foram matado, onde os Tikuna foram morto, e onde os Tikuna foram ferido. No 88, aquele tempo. E foi causa disso que nós pensamos no museu (...)** para que nós tenha esse respeito, que maneira, uma assembleia dos caciques, um cacique disse assim, **'porque é que nos num temos respeito, porque? Porque que nosotros no tienes respecto de pueblo, de brasileiros?'** (...) Assim nós naquele tempo, na cidade, pode ser homem pode ser mulher (...) realmente, os branco não gostava de nós. Causa disso que nós pensamos no museu, (...) onde nós mostrar alguma coisa nosso pra poder ser respeitado (...), aí que nós pensamos, de sobre museu, certo assim. Nós temos respeito. Ai nós partimos, num é, naquele

tempo... Com certeza os outros professores conhecem, o professor João Pacheco, a Jussara Gruber... chegaram lá com nós, são pesquisadores, e nós, Tikuna, conversando, chegando perto, pra pedir, pra ter uma orientação, num é, e assim, que nós conseguimos algum projeto pra nós fazer o Museu Maguta, num é. Assim foi o Museu Maguta, nós criamos, nós fazemos, num é. Quando nós queremos inaugurar, gente, antes de inauguração lá, o pessoal da cidade soube que vão chegar vários pessoal, algum deputado vai chegar, algum pessoal de alguma instituição, pegaram, fizeram muita manifestação, fizeram, 'vamos queimar, vamos queimar, tem que queimar'. Aí tava lá naquele tempo João Pacheco e Jussara Gruber, aí foram embora senão podia acontecer alguma coisa. Eu e meu colega, Constantino, meu colega que já faleceu, nos acoitamos lá, realmente não aconteceu nada com nós, nós dois Tikuna (...) Mas, assim, na inauguração não conseguimos inaugurar porque a causa de discriminação, porque lá se localiza os madeireiros, os seringueiros, num é, que não querem a terra dos Tikuna pra demarcar, então causa disso, ele ficaram assim, palavra assim, ficaram muito puto com nós (...) Mas nós sofremos, nós saímos, nós inauguramos o museu. E nós mostramos agora pros filhos, pros netos daqueles madeireiros, eles vão lá fazer pesquisa, vão lá, eles foram na semana passada, a Universidade do Estado do Amazonas, foram lá, os alunos, (...) não só indígena, mas foram também não indígena e indígena, foram lá (...) então isso com certeza, aquele cacique chegou na cabeça dele, né, 86, ele falou isso com certeza ali nós indígenas nós ter mais respeito. Então era isso que eu queria deixar aí, pra não falar muito, na minha língua, muito obrigado, (...). (Nino Fernandes).

No trecho acima, fica bastante evidente que a narrativa de Nino Fernandes associa a criação do Museu Maguta como um local de mostrar a "cultura", impor respeito e combater o preconceito, a discriminação e a violência. Nestas apropriações, a "cultura" não é usada mais como essa noção que exclui e hierarquiza, e nem a memória é a do poder de dominação – como nos museus oficiais.

Os usos da memória e o modo como as noções ocidentais de "cultura" e "patrimônio" são "indigenizadas" dizem respeito à sua apropriação em contextos de luta política, nos quais são traduzidas como instrumentos de libertação, e não, ferramentas de opressão. As ressignificações destas categorias, como partes integrantes de processos de mobilização, fortalecem o poder político dos museus indígenas como espaços que promovem o empoderamento – de suas visões sobre si e sobre o mundo, de suas subjetividades, de suas formas próprias de viver e de autovalorizarem-se.

Em 2014, quando surgiu a Rede, ainda era escasso o uso do termo "museologia indígena" pelos próprios indígenas para referirem-se às suas práticas e aos discursos sobre seus museus. No entanto, o quadro mudou. O termo passou a ser crescentemente utilizado, em diversas ocasiões e em meio às interações que passaram a ocorrer nos mais diferentes espaços e com uma diversificada rede de sujeitos e instituições. Há uma categoria nativa em construção, oriunda de um diálogo interétnico entre os povos indígenas que passaram a interagir e se aproximar em âmbito da Rede.

"Museologia indígena" pode ser considerada enquanto uma categoria nativa em constituição. Como vem sendo utilizada, refere-se a um conjunto heterogêneo de práticas e discursos criados e desenvolvidos

pelos indígenas que protagonizam processos museológicos em seus territórios, entre suas populações, ou junto às instituições da sociedade civil e/ou vinculadas ao Estado, a partir de formas específicas de apropriação e tradução desta instituição ocidental – os museus, no horizonte de suas mobilizações étnicas e cosmologias, a partir de interações sociais multifacetadas envolvendo sujeitos, humanos e não-humanos, entre agências compartilhadas, redes de troca, comunicação e fluxos constantes.

Em 2012, propus uma conceituação para “museu indígena”, a partir de nossa experiência junto ao Museu dos Kanindé e dialogando com antropólogos, museólogos e historiadores. Afirmava, àquela época, que

Os museus indígenas são espaços construtores de representações sobre si e materializam sentidos incorporados nos objetos, constituindo o que consideramos, utilizando a denominação de Regina Abreu, sua “Antropologia Nativa.”⁴⁰⁷ Não há um tipo ideal de museu indígena: são espaços polifônicos por excelência, que primam pela diversidade e especificidade. O que existem são diferentes formas de tradução e apropriação deste espaço para a construção da alteridade, de acordo com cada realidade. O MK é uma possibilidade de expressar, através da apropriação de objetos e memórias, uma poética política das “coisas”, tornando-se “não absolutamente museus, e sim prolongamentos das tradições indígenas de contar histórias, de colecionar objetos e de representá-los visualmente”.⁴⁰⁸ Esses museus são construídos no interior de (e por) comunidades onde a identificação étnica é resignificada através dos (e nos) objetos, como parte de processos educacionais, de mobilização política e de organização sociocomunitária. Não se constituem como “um museu sobre os índios, mas dos índios”,⁴⁰⁹ organizando a memória indígena em primeira pessoa, dos índios sobre eles próprios, apresentando “seus próprios pontos de vista sobre suas culturas”.⁴¹⁰ “Suas coleções não provêm de despojos, mas de um ato de vontade”, a partir da “iniciativa de um coletivo não para exibir a realidade do outro, mas para defender a própria”.⁴¹¹ Se na contemporaneidade, “(...) o centro da discussão está evidentemente nos limites da representação etnográfica do ‘outro’”,⁴¹² a representação de si, levada a cabo nos espaços museais indígenas inverte a lógica de uma “autoridade etnográfica” de outrem, possibilitando que os sujeitos apresentem-se. Os museus indígenas, além de contarem suas versões da história e “representar museograficamente” os grupos étnicos, tornam-se também “instrumento da chamada causa indígena”,⁴¹³ a partir do momento em que assumem determinado lugar social para a construção de seus discursos e narrativas contra-hegemônicas. Nestes museus, indígenas “não recusam a história: eles se propõem a responder por ela; pretendem orquestrá-la segundo a lógica de seus próprios esquemas”.⁴¹⁴ Se torna um “processo

407 ABREU, Regina. Museus, patrimônios e diferenças culturais. In: _____; CHAGAS, Mario; SANTOS, Myrian (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/Ifpan/DEMU, 2007, pp. 138-78.

408 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, p. 259.

409 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 do Xingó, 2008, p. 3.

410 CHAGAS, Mario. Museu do índio. Uma instituição singular e um problema universal. In: BELTRÃO, Jane Felipe; et al. (orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural. Diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, p. 176.

411 LERSCH, Teresa Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. O conceito de museu comunitário. História vivida ou memória para transformar a história? In: Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas, Kansas City, 2004, p. 3. Disponível em: <https://bibliotextos.files.wordpress.com/2011/12/o-conceito-de-museu-comunitario3a1rio.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2019.

412 GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Museus, coleções e patrimônios: Antropologia dos objetos*. Brasília: Ibram, 2007.

413 CHAGAS, (op, cit., 2007, p.181.).

414 SAHLINS, Marshall. O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte II). In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS-MN)/UFRJ, v. 3, n. 2, 1997, p.126.

coletivo que ganha vida no interior da comunidade, se constitui como um museu 'da' comunidade, não é elaborado fora, 'para' a comunidade"^{415, 416}

Uma das deficiências desta primeira conceituação, mirando retrospectivamente, é que ela não partia das visões indígenas sobre seus processos museológicos. Não dialogando nem com o que diziam e nem com o que faziam. Logo, por ausência de substrato empírico, distanciava-se das categorias próprias construídas pelos protagonistas nos processos de se apropriarem e traduzirem museus para suas realidades.

Com a continuidade das pesquisas e estudos, seguidos ao amadurecimento das reflexões e a permanente vinculação aos museus indígenas, surgiram ideias que permitiram-nos tecer formulações que partiram da ampliação das experiências observadas e de um maior quantitativo de práticas e situações que observamos e participamos, em uma diversidade de contextos étnicos e institucionais. Neste alargamento do campo analítico, a realidade observada gerou um aumento exponencial dos dados coletados e um amadurecimento das conceituações propostas, com o objetivo de buscarmos entender melhor o olhar dos indígenas sobre seus processos museológicos, conscientes de que uma das suas principais especificidades é a diversidade de situações de tradução e apropriação que caracteriza os museus entre as populações indígenas. Como disse Suzenilson, é necessário "(...) a gente ter a consciência porque em cada comunidade vai nascer um museu diferente. Por exemplo, o museu pros Kanindé, que é pai, é avô, a Lucilene acabou de dizer, você acabou de dizer que o museu pode ser também a Mãe das águas, pra cada um de nós vai ter que ter um sentido"⁴¹⁷.

A partir da reunião das diferentes definições dadas e das associações atribuídas ao termo "museu(s) indígena(s)" – em várias situações e contextos; e da observação das práticas e relações associadas aos processos museológicos indígenas sistematizamos diferentes aspectos de museus sob a ótica dos indígenas, baseado na análise do material empírico reunido desde 2006.

O que fazem, falam e como se relacionam, entre si e com os outros, na esfera da ação museológica indígena? Não teremos tempo aqui para analisar mais detalhadamente a noção indígena de museus. Basta assinalar que existem noções correlatas e associações recorrentes nas falas de indígenas de diferentes povos, que vinculam os museus com seus territórios e apresentam a ideia do museu indígena como um "museu-vivo".

415 LERSCH, (op. cit., p. 4).

416 GOMES, (op. cit., 2012, pp. 250-1).

417 Suzenilson Santos, II Fórum Nacional de Museus Indígenas, intervenção no debate do Painel 1 – Acervos indigenistas, coleções etnográficas e educação intercultural: diálogos colaborativos com os museus indígenas, 17 de agosto de 2016, Aldeia Mina Grande, Buique (PE).

Os processos museológicos indígenas são *locus* privilegiado para a análise e observação participante dos diferentes usos das categorias “cultura” e “patrimônio”. Apropriadas no processo de mobilização e em contextos de luta política, tornam-se ferramentas de empoderamento que recebem distintos significados. Com a criação de uma rede de museus indígenas, as construções destas ressignificações (modos específicos de apropriação e tradução) passou a acontecer como parte de novos fluxos de trocas, com o crescimento do número de pessoas ligadas aos museus indígenas que passaram a interagir e dialogar sobre como atuar conjuntamente, em meio à descoberta de semelhanças e diferenças entre seus museus e experiências.

Nesta trajetória, conhecemos, nos aproximamos e mediamos o contatos entre os dois principais precursores dos museus indígenas no Brasil: Nino Fernandes e Cacique Sotero. A formação do Museu dos Kanindé e do Museu Maguta não podem ser entendidas à parte das trajetórias biográficas de Sotero e Nino, dois pioneiros dentre as lideranças indígenas no Brasil que reuniram os museus aos processos de mobilização e luta política de seus povos. Provenientes dos contextos indígenas da Amazônia e do Nordeste brasileiros, estes dois protagonistas se encontraram pela primeira vez em 2012, em Recife e, pela segunda e última vez, em 2017, no Piauí em dois dos mais significativos momentos para o surgimento e a consolidação de uma mobilização em rede de um conjunto de experiências de museus indígenas no país – processo para o qual eles foram fonte de inspiração e precursores, influenciando notavelmente as mais novas gerações.

José Maria Pereira dos Santos, mais conhecido como “**cacique Sotero**”, 74 anos, nasceu no dia 15 de novembro de 1943, no Sítio Fernandes, zona rural do município de Aratuba, localizado no maciço de Baturité, a cerca de 130 quilômetros de Fortaleza (CE). Filho de Lafaete Francisco dos Santos e Maria Pereira dos Santos, recebeu o nome por conta da devoção dos pais à São José e à Santa Maria, que, junto com São Francisco do Canindé (CE) e ao padre Cícero Romão Batista do Juazeiro do Norte (CE), formam o quarteto ao qual ele e o seu povo Kanindé prestam culto e reverência. Cresceu em meio às matas da região, de onde nunca saiu, “comendo passarim no mato”, como gosta de dizer. Acompanhou os pais desde pequeno em infindáveis caçadas e nos trabalhos agrícolas nas terras que herdaram de seus antepassados, os três irmãos “Francisco dos Santos”, que compraram a “quebrada de plantar dos Fernandes” no ano de 1874, onde seus descendentes permanecem até os dias atuais.⁴¹⁸

“Sotero”, apelido pelo qual é amplamente conhecido na região de Aratuba, foi o criador do Museu dos Kanindé, em 1995, e é hoje uma referência nacional no processo de apropriação que lideranças indígenas têm feito dos museus, traduzindo-os e recriando-os a partir de suas próprias realidades. Assim como Nino, Sotero teve uma vida inteira dedicada à militância em movimentos sociais e populares.

418 GOMES, (op. cit., 2016).

Aposentado por invalidez em 2007, devido à uma cirurgia feita por conta de uma úlcera gástrica, Sotero trabalhou na agricultura familiar de subsistência por toda a sua vida. Em 1968, foi um dos fundadores do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Aratuba (STRA), no auge da ditadura civil-militar no Brasil. Nesta entidade atuou por 40 anos e nela possui o primeiro registro como agricultor sindicalizado.

Desempenhou um importante papel na organização do campesinato rural na região de Aratuba, compondo por inúmeras vezes a diretoria do STRA. Esteve na direção das delegacias sindicais e participou dos trabalhos de organização comunitária que aconteceram em torno das três Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que existiram nas décadas de 1970 e 1980 na área do Sítio Fernandes.

Se desligou definitivamente do STRA apenas em 2007, para dedicar-se, exclusivamente, às atividades como liderança indígena, como sempre reafirma. Tem compartilhado saberes e fazeres museológicos para as novas gerações Kanindé, atuando também na Escola Indígena Manoel Francisco dos Santos e na Associação Indígena Kanindé de Aratuba (AIKA), instituições que também foram fundadas por ele.

À sua maneira, ao longo de vários anos Sotero implementou práticas museológicas visando a salvaguarda, a comunicação e a pesquisa feitas pelos indígenas Kanindé sobre sua história, além de abrir o espaço para a visita de moradores do Sítio Fernandes e para pessoas de fora. Por conta disso, juntamente com Nino Fernandes, é pioneiro nos processos de descolonização e, mais especificamente, de indigenização dos museus na América Latina.

No III Fórum Nacional de Museus Indígenas, a participação de ambos resultou na apresentação de suas concepções de museu, especificamente, na roda de conversa na qual cerca de 35 caciques, pajés e lideranças apresentaram como percebiam a ideia de museu. Assim falou o cacique Sotero:

Meus parentes, todos vocês, boa noite. (...) Não vamos pensar que são só as peças não, mas vocês hoje andando no Museu dos Kanindé, vocês vão ver muita peça, tem quinhentas e tanta peças lá, nas paredes, no chão, nas vidraças, e alguém "mas para que vocês querem esses couros de tamanduá, de girita, de todo tipo de caça"? Para mim, como um índio, como cacique, eu acho muito importante aquilo ali. Para quem? Principalmente, para o mais novo, os alunos, que aquilo ali é uma aula que, quando eles vão com os professores consultar a gente o que é aquele, eu sei explicar ou também alguma liderança mais velha sabe explicar o que é e quem utilizou aqueles couros ali. A gente comia a carne e fazia do couro, costura, come, deixa o tamanduá, o tejo, que mesmo que é está olhando para ele vivo, para mostrar que tinha e tem ainda pouquinho, mas ainda tem aquela caça ali. Porque se a gente não mostrar aquilo ali, pode, hoje, o mais novo dizer "ou papai, ou vovô ou tataravô, dizia que comia isso, pegava aquilo e a gente nunca viu um couro ou uma figura, da onde ele disse que tinha no museu". **Mas lá tem essa história e tem as coisas para quem quiser ver ou viver. Eles não estão vivos, eles estão mortos, mas é um morto-vivo. Para a sociedade, a gente mostrar à sociedade, que existia aquilo ali. E é um livro, nós não vê um aluno hoje, não estuda num livro? Nós também ensina o mais novo naquela coisas, que tem todo naquele quartozinho no nosso museu Kanindé, lá em Aratuba, no Ceará.** Era isso. Eu quero, mais uma vez, parabenizar todos nós, todos esses que falaram, tudinho, que eu sabia

que tinha museu em suas residências, em seu estado, mas nós estava calados com isso aí. Talvez estivesse ou na comunidade dele, estava num estadinho como a nossa. Nós dizia que era um museu, mas não dizia, mas os outros não estavam sabendo. Hoje, os Kanindé estamos sabendo que vocês têm museus lá na aldeia de vocês, e vocês também vão sair sabendo que os Kanindé também tem museu. Que quando eu ouvi falar do seu Nino, do primeiro museu do Brasil, museu indígena, e também o primeiro Museu dos Kanindé Indígena do Ceará, foi o nosso, que ele está sendo uma lição para todos nós, como o dele também está sendo. Muito obrigado vocês por hoje. Até amanhã, Deus quiser.⁴¹⁹

Nino Fernandes era filho de Irineu Fernandes e Lucinda Fernandes, nascido em Benjamin Constant (AM) no dia 8 de novembro de 1954. Assim Nino expressou sua visão sobre a ideia de museu indígena, no Piauí, em 2017:

Aonde que eu vou começar? Eu estou ouvindo várias palavras, a fala do pessoal. Eu não sei. Mas eu vou começar, vou entrar alguma nessas linhas. **Nós, gente, parentes, vocês daqui do Nordeste, nessa região, eu fiquei pensando assim de vocês, por que eu estava dizendo isso?** Não é agora que estou fazendo essa palestra. Quando eu tenho 22 anos de idade eu falando sobre o povo, eu estava fazendo palestra numa cidade, ele disseram: – Lá na minha região não tem índio. – Onde é sua região? – Alagoas, lá não tem índio, graças a Deus, ele disse assim. O que que vocês...quem é lá de Alagoas? (...) **Meu parente, desculpa, meu parente lá do Acre, ele me mostrou assim, essa daqui que é nosso, onde colocamos bebida. Não aconteceu só com vocês, também com os Tikuna aconteceu. Os Tikuna sempre fazem bebida, antigamente ele coloca aqueles igaçaba grande. Hoje em dia, gente, aquela caixa d'água plástico. Isso aqui, muitas vezes, "nós estamos pensando", cada vez o nosso povo, não sabendo porque que é cerâmica, porque que é prato, porque que é sarapatã, porque que é espírito de natureza. Eles não estão sabendo mais nossa tradição.** Eu não acompanhei vocês, porque nossa cultura, nossa tradicional é outro tipo, a nossa é festa de Moça Nova, a nossa. Então, gente, por isso, que nós fazemos esse museu para poder, para que eles venham daqui 10 anos, 20 anos pra ver, pra ele conhecer. Tudo bem, eu vou sair desse congresso, com certeza, vocês daqui do Nordeste vão fazer museu, vão pensar museu. Eu escutei a fala do governador, eu acho que deve ele está consciente, mas que depois quando ele vai sair, outro, vai entrar outro, com certeza, é outra ideia. "Ele não é a ideia dele" que ele falou aqui ou que que ele colocou. Entra outro político e já troca de experiência.⁴²⁰

Nino participou ativamente das lutas do seu povo desde a década de 1970, sendo um dos protagonistas do processo de criação das organizações Tikuna: o Conselho Geral da Tribo Ticuna (CGTT) e Organização dos Professores Bilíngues Ticuna (OGPBT).

Gente, nós, desde 1991, nós temos um museu. Aquele nosso museu vários prêmios recebeu, vários, vários. Mas a prefeitura, o prefeito, Estado, como é, Secretaria da Cultura do Estado, até a gente compara hoje em dia Ibram, ele não queria vir conhecer. O Museu Maguta está sofrendo, porque não tem apoio.

419 Apresentação oral do cacique Sotero, povo Kanindé, na roda de conversa "A visão dos pajés, caciques e lideranças sobre os museus e a memória indígenas", no III Fórum Nacional de Museus Indígenas, dia 18 de outubro de 2017.

420 Apresentação oral de Nino Fernandes na roda de conversa "A visão dos pajés, caciques e lideranças sobre os museus e a memória indígenas", no III Fórum Nacional de Museus Indígenas, no dia 20 de outubro de 2017.

E eu tentei várias vezes falando com o prefeito. Ele sempre negava. Isso também eu pensava naquela hora quando o governador falava. Se hoje em dia o prefeito vai dizer, “não, não, vou te apoiar”. Mas vai entrando daqui 4 anos mais outro, essa ideia não vai ser assim. Porque que nós queremos que o melhor fosse. Tem uma lei, tem um decreto que fala do museu, mas esse decreto, ele fala mais do museu, eu disse: “museus deles, né?!” Tem tanto museu, ele fala mais do que que ele contempla. (...) Aquele decreto, com certeza os antropólogos sabem muito bem, melhor do que eu, fosse contemplar também o museu indígena. Nessa lei, não contempla, só o museu deles, não é?! (...) Para poder ser museu o importante é que defenda a nossa causa. Muito obrigado.⁴²¹

Após 1991, com a abertura do Museu Maguta, Nino foi uma das personalidades mais atuantes no cenário museológico brasileiro, em uma época em que os museus indígenas eram praticamente desconhecidos em território nacional. Fernandes atuou à níveis nacional e internacional como um porta-voz dos direitos dos povos indígenas e em defesa de suas culturas, memórias, patrimônios e territórios, combatendo veementemente o preconceito e a violência, que denunciava e destacava como o motivo principal para a criação do Museu Maguta. Assim contava sobre o Museu Maguta, em outubro de 2017, no Piauí, durante o III Fórum Nacional de Museus Indígenas:

Gente, nós, nós Tikuna, nós pensamos nossos museus é para nós mostrar para os brancos que nós existia, e também não só pro branco, também para nós mostrar o futuro, nossos filhos, nossos netos, que vão vir daqui há um século. Porque aqueles meninos, aqueles que vão nascer depois, eles não vão saber mais, porquê que nosso velhos antepassados fizeram. Não estão sabendo. Hoje em dia, os Tikuna, quando é “tempo de menino”, a casa dele é toda de palha, hoje em dia já é de alvenaria. A comida, tradição não estamos sabendo mais. Onde está esse documento? No museu.⁴²²

O Museu Maguta conseguiu reunir uma ampla rede de apoiadores, que contribuíram de diferentes maneiras com a experiência dos Tikuna. Nino recebeu vários prêmios nacionais e internacionais em vida, por conta da sua atuação no Museu Maguta, com forte projeção no terreno das políticas públicas culturais e museológicas. Era figura carimbada nos eventos nacionais da área de museus. Nas suas falas, sempre exibia desenvoltura ao falar do trato dos indígenas com o Estado, em que expressava sua experiência crítica acumulada no diálogo com órgãos governamentais, especialmente do Governo Federal. “A nossa intenção, a nossa ideia é pra, assim, falar sobre museu num é? É importante pra gente, né. Mas eu fiquei assim, triste. Por que é que o pessoal do Ibram num estão aqui? Porque é que pessoal do Ministério da Cultura num estão aqui? Por que?”.⁴²³ Entre as premiações que recebeu, no dia 8 de novembro de 2005, Nino foi condecorado através das mãos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, com a “Ordem do Mérito Cultural”, uma das

421 Roda de conversa “A visão dos pajés, caciques e lideranças sobre os museus e a memória indígenas”. III Fórum Nacional de Museus Indígenas, 20 out. 2017.

422 Idem

423 Nino Fernandes, na apresentação dos articuladores estaduais da Rede Indígena no III Fórum Nacional de Museus Indígenas, dia 19 de outubro de 2017.

mais importantes comendas do Brasil, concedida pelos relevantes serviços prestados à frente do CGTT e ao Museu Magüta, em favor da memória e da história dos povos indígenas no Brasil. O processo de criação do Maguta, mesmo considerando todos os apoios e relações institucionais estabelecidas por eles nestes cerca de 27 anos de sua existência, resultou de um processo organizativo interno do próprio povo Tikuna, em diálogo com agentes externos, pessoas e instituições. A participação do Museu Maguta dentre as iniciativas do Programa Pontos de Memória, sempre representado por Nino Fernandes, foi fundamental na constituição do grupo formador da Rede Indígena de Memória e Museologia Social, pois já eram, naquele contexto entre 2012 (quando conheceu Sotero) e 2014 (quando a Rede foi criada), uma referência no cenário dos museus brasileiros. Interessante perceber como Nino narra a criação do Maguta, elencando-o junto às demais instâncias de organização de seu povo. Em seus relatos e apresentações, há uma associação recorrente, entre a criação do Museu Maguta e a necessidade de se fazer respeitar, em um contexto de violência e preconceito. Tanto que o museu não foi inaugurado conforme planejado, escapando de ser queimado por madeireiros da região. Depois de 2014, com a criação da Rede Indígena, passamos a nos reencontrar também nos eventos sobre museus indígenas, em âmbito acadêmico e que, posteriormente, passaram a ser realizados com mais constância nos territórios indígenas.⁴²⁴ Nino esteve no Nordeste em algumas oportunidades, interagindo também com os povos indígenas da região, que criaram com ele uma relação de admiração e respeito, visto como possuindo uma vasta experiência dentre os indígenas que geriam museus. Nino foi uma presença marcante no fórum do Piauí, em 2017, assim como tinha sido em 2012, em Recife, no I Encontro de Museus Indígenas. Nino era uma presença. Em 2016, no Fórum dos Kapinawá, e em 2014, quando a Rede fora criada, Nino não pôde estar por conta de pendências administrativas que impediram a compra de suas passagens aéreas. Acostumado a dialogar com as instâncias do estado, com gestores públicos e representantes de órgãos, no fórum Nino cobrou a presença de Ibram e MinC, problematizando as parcerias dos indígenas Tabajara com as diferentes esferas da administração pública, no que se refere à construção do museu na comunidade Nazaré. Em seus discursos, Nino evidenciava sempre uma forte ligação entre o museu e a luta contra a discriminação e a violência. Percebe-se o uso que ele faz das noções de “cultura” e “patrimônio” como forma de empoderamento, para se fazer respeitado. Nesse sentido, o museu indígena em sua percepção é uma ferramenta para combater o preconceito, lugar onde se mostrar “a nossa cultura para os brancos poder respeitar a nós”. O reconhecimento da “cultura” do outro, através do museu, impõe respeito, com o objetivo obter mais igualdade nas relações. Nos meses anteriores à realização do Fórum, retomei o contato com Nino e conversávamos constantemente, para viabilizar a sua participação no encontro, através

424 Em 2014, Nino havia sido um dos convidados para palestrar no II Encontro de Museus Indígenas em Pernambuco, no qual a Rede Indígena foi formalmente constituída. Entretanto, não pôde participar porque estava com uma pendência no Sistema de Concessão de Diárias e Passagens (SCDP) do Governo Federal.

do Museu do Índio (RJ). Nino convivia de maneira muito próxima com duas colegas antropólogas que viviam na região onde ele morava e, através delas, sempre tinha suas notícias: Nilvânia Barros, profa. do curso de Antropologia da UFAM, que morava em Tabatinga; e Salima Cure, colombiana, diretora do Museu Etnográfico do Banco de la Republica da Colômbia. Quando não conseguia localizá-lo, e não eram poucas vezes, sempre recorria a estas colegas.

E foi justamente através de Nilvânia que fui informado sobre a morte de Nino, que aconteceu repentinamente, após uma tarde de trabalhos no roçado de mandioca da família. Após a realização do fórum, Nino havia expressado para Salima uma nova visão sobre os indígenas do Nordeste, que já havia compartilhado um pouco em algumas falas feitas durante aquele encontro. Uma mudança de perspectiva se processava na forma como Nino percebia a indianidade daqueles povos, transformada pelo seu contato ao longo daquela semana. No dia 7 de fevereiro de 2018, menos de três meses após o encontro no Piauí, museus indígenas integrantes da Rede Indígena de Memória e Museologia e Museologia Social do Brasil amanheceram de luto. Na noite anterior, aproximadamente às 23 horas, tinha falecido aos 63 anos de idade, na aldeia Filadélfia (Benjamin Constant, AM), Nino Fernandes. Todos ainda estávamos com uma lembrança muito forte de sua destacada atuação no III Fórum Nacional de Museus Indígenas do Brasil, contribuindo nas discussões sobre a Rede com sua longa experiência no mundo dos museus, dos índios e dos brancos. Na ocasião, tinha participado da criação do Conselho de Gestão Participativa da Rede Indígena de Memória e Museologia do Brasil, sendo como um dos representantes da região Norte, juntamente com Fabrício Karipuna (AP), Ninawá Huni Kuin (AC) e Luiz Suruí (RO). É necessário reconhecer seu pioneiro papel no desenvolvimento dos museus indígenas na América Latina e em reconhecimento de sua vida dedicada à defesa dos povos indígenas no Brasil. Nino Tikuna, juntamente com o cacique Sotero, como dois importantes precursores da formação de uma “museologia indígena” no Brasil.

Ao longo dos anos, o nosso campo empírico de estudos e assessoria se ampliou e diversas outras problemáticas surgiram. O diálogo extrapolou o território nacional. Entre abril e agosto de 2017, aprofundi olhares sobre os museus indígenas vivenciando a realidade dos *museos comunitarios* entre *pueblos* indígenas e mestizos congregados na *Unión de Museos Comunitarios* de Oaxaca, a UMCO, sediada na cidade de Oaxaca de Juárez, capital do Estado homônimo, sul do México. O estágio *sandwich* foi realizado no *Centro de Investigaciones e Estudios Superiores em Antropología Social, Unidad Pacifico Sur* (Estado de Oaxaca), com a supervisão do professor doutor Salvador Siguenza Orozco.⁴²⁵

425 A realização do estágio do doutorado-sanduíche no exterior foi efetuada com o apoio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da Capes, Brasil (Processo Número 88881.132320/2016-01), durante os meses de abril e agosto de 2017. Nesse período, estive vinculado enquanto bolsista do PDSE à Capes e, na condição de estudante-huésped, ao Programa de Pós-Graduação em Antropología Social do Centro de Investigación y Estudios Superiores em Antropología Social, Unidad Pacifico Sur, sediada na cidade de Oaxaca de Juárez, sul do México.

Constituiu a culminância de um diálogo empreendido como parte da pesquisa desde 2014, junto aos antropólogos que desempenham a função de assessores da UMCO, da *Unión de Museos Comunitarios y Ecomuseos de México* e da *Red America de Museos Comunitarios*, Cuauhtémoc Camarena Ocampo e Teresa Morales Lersch, duas referências mundiais em museologia comunitária e, especialmente, de museus entre populações nativas no México e na América. Nesse processo, mediamos a aproximação entre a UMCO e a Rede Indígena de Memória e Museologia Social, que resultou na participação do maestro Adrián Silva Rodriguez, presidente do Consejo Directivo desta organização indígena oaxaquenha no III Fórum Nacional de Museus Indígenas, em 2017. Neste encontro, na roda de conversa sobre o conceito de museu na visão de caciques, pajés e lideranças indígenas, o *maestro* Adrián foi o último a falar, após ouvir mais de trinta indígenas brasileiros. Assim expressou sua percepção das discussões:

Buenas noches. ¿Están felices? ¡Y yo también! Voy a participar. Y después de lo que han dicho ustedes no tengo mucho que agregar. Son sabias palabras, defienden muy bien el concepto de museo comunitario. Yo logro entender que dicen el museo comunitario debe ser un lugar sagrado, no solamente el espacio, sino nuestro territorio, nuestra vestimenta, nuestro penacho de plumaje de aves preciosas, nuestra pintura, nuestra comida, nuestra forma de ver el mundo y la vida: ese es el museo. ¡Cuidado! El museo comunitario no es un espacio para fines de lucro, para que venga mucho turismo a dejar dinero. ¡No! El espacio del museo comunitario debe ser el reflejo de como concebimos los pueblos indígenas, el mundo y la vida, la naturaleza, las montañas, el sol, la luna, las estrellas, las nubes, la lluvia, el calor. La naturaleza es parte de nosotros. ¿No “esté en” nosotros la naturaleza? Somos también todo la naturaleza y el ser humano. No hagan el museo para vender su historia, su forma de vivir, sino corremos el riesgo de que venga turismo, turistas a ver, a vernos como una especie en peligro de extinción. ¡No! Nuestra dignidad no se vende, nuestro amor de la naturaleza, nuestro amor al nuestros semejantes no se vende, ni la historia, ni nuestra sangre, ni nuestra libertad. Eso he entendido de lo que han platicado ustedes. Me llevo ese mensaje de los pueblos indígenas de Brasil hacia México, hacia Oaxaca, aquí en mi corazón y en mi mente la idea de ustedes. ¡Muy bien! Yo vine aprender de los pueblos indígenas de Brasil. ¡Felicidades! Para mí, Nazaré se convirtió en un santuario espiritual en donde nos reunimos como las mariposas monarca (...), nos nutrimos en nuestro corazón, en nuestra mente y nos vamos a volar a sus comunidades y a sembrar, a regar más ideas de hermandad. Somos hermanos de unidad, de respeto a las autoridades, a los caciques, a los ancianos, a los niños, mucho amor a las plantas, a los animales, a nuestros hermanos, mucho respeto, mucho amor, mucho amor a dios. ¡Felicidades! Yo me voy contento, porque hay muchos pueblos y ustedes están muy fuertes. ¡Felicidades! Y aprendí sus cantos, aquí lo llevo sus cantos, sus rituales, sus plumas de aves preciosas, sus colores hermosos, su lengua: todo. ¡Felicidades! ¡Bendiciones de dios! Somos hermanos: México, Brasil, Oaxaca, todos los pueblos de América e del mundo. ¡Felicidades!⁴²⁶

Em agosto de 2018, realizamos uma sistematização dos dados coletados sobre os processos museológicos indígenas identificados no Brasil. Essas informações cartografadas resultaram em 43 museus

426 Roda de Conversa “A visão dos pajés, caciques e lideranças sobre os museus e a memória indígenas”. III Fórum Nacional de Museus Indígenas, dia 20 out. 2017.

indígenas e iniciativas de memória e patrimônio, localizadas entre dezessete estados brasileiros e nas cinco regiões. No Nordeste estão em sete estados (Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Bahia); no Sudeste em dois estados (São Paulo e Espírito Santo); no Sul em dois estados (Paraná e Rio Grande do Sul); no Norte em quatro estados (Rondônia, Acre, Amazonas, Amapá e Tocantins) e no Centro-Oeste, no estado do Mato Grosso.⁴²⁷ O empreendimento investigativo sobre os museus indígenas brevemente apresentado nesse texto é parte da construção de um arcabouço para o estudo antropológico da memória nos processos étnicos dos museus indígenas, considerando a resignificação das noções de “patrimônio” e “cultura”, as categorias nativas identificadas e construídas e as práticas de colecionamento, em meio a quadros de mobilização étnica e de dinâmicas cosmológicas. Práticas participativas de pesquisa de campo embasam e sustentam uma reflexão sobre o caráter colaborativo do conhecimento antropológico, em nosso caso, construído junto aos sujeitos envolvidos com os museus indígenas. A construção de uma museologia indígena está em curso no Brasil. O que ela é e no que irá resultar? Não sei. Os indígenas o dirão. O que sabemos é que os indígenas estão falando em “museologia” e fazendo “museus”, que possuem sentidos variados e específicos. Estas experiências museológicas indígenas, extremamente diversificadas, constituem processos de etnicização de patrimônios e compõem suas estratégias e projetos políticos de memória. São parte de suas mobilizações e ganham sentido à luz de suas dinâmicas cosmológicas. Algo novo paira no ar, que precisamos nos esforçar para compreender e interpretar. Esse foi o desafio a que me propus ao longo dos últimos anos. Acredito que esta é uma problemática fundamental aos pesquisadores de diferentes áreas das ciências humanas e sociais interessados em questões contemporâneas de memória e etnicidade, no Brasil e no mundo.

427 Anexo 1, 2 e 3 – Mapas. Rede Indígena de Memória e Museologia Social (agosto de 2018).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Tal antropologia, qual museu? In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario de Souza (orgs). *Museus, coleções e patrimônios. Narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/Minc/Iphan/Demu, 2007, pp. 138-78.
- CHAGAS, Mario. Museu do índio. Uma instituição singular e um problema universal. In: BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornélia; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (Orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural. Diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, pp.175-198.
- 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, p. 254-302.
- GOMES, Alexandre Oliveira. Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012.
- _____. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade no Museu dos Kanindé de Aratuba/CE*. Recife: Editora da UFPE, 2016.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Museus, coleções e patrimônios: Antropologia dos objetos*. Brasília: Ibram, 2007.
- LERSCH, Teresa Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. O conceito de museu comunitário. História vivida ou memória para transformar a história? In: Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas, Kansas City, 2004, p. 3. Disponível em: <https://bibliotextos.files.wordpress.com/2011/12/o-conceito-de-museu-comunitc3a1rio.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional, v. 21, n. 1, 2015, pp. 123-55.
- _____. Museus Indígenas na Costa Noroeste do Canadá e dos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. In: *Revista de Antropologia*, v. 58, n. 2, 2015, pp.117-42.
- SAHLINS, Marshall. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte II). In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS-MN)/UFRJ, v. 3, n. 2, 1997, pp. 103-50.
- 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 do Xingó, 2008, pp. 173-82.

**A presença das
memórias afro-
Brasileiras nos
museus**

9



Desafios da diversidade: a diáspora negra e os museus

Renata Bittencourt

Doutora em História da Arte (Unicamp) e diretora de Processos Museais (DPMUS/Ibram).

Rapto. A palavra se aplica a retirada forçosa de milhões de africanos de seu continente de origem. Os raptos inauguram um endereço: a diáspora. Nosso endereço é a diáspora negra. Vejam, não o meu, ou o nosso, dos indivíduos negros, mas o nosso, de todos nesta rua, nesta cidade neste país. “Diáspora” é palavra que é utilizada em sentido ampliado para nomear o universo marcado pela presença de africanos e seus descendentes, e pelo patrimônio cultural que herdaram, construíram, transformaram. Raptos diversos também contribuíram para a constituição de museus pelo mundo.

No Rio de Janeiro, foi o rapto de objetos de terreiros que constitui a coleção que recebeu o nome de Museu da Magia Negra. A polícia confiscou, em ação repressora, objetos rituais de terreiros relacionados ao que denominou por incompreensão de feitiçaria, delito descrito na lei penal (Arts. 156, 157 e 158) como baixo espiritismo, o charlatanismo, a prática de medicina ilegal e de sortilégios.⁴²⁸ A coleção, tombada pelo Sphan (hoje Iphan),⁴²⁹ em 1938, é o primeiro registro do livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, e hoje é objeto de um debate que envolve instituições e representantes da sociedade civil.

428 CORRÊA, Alexandre Fernandes. A coleção museu de magia negra do Rio de Janeiro: o primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. *Mneme-Revista de Humanidades*, v. 7, n. 18, 2010.

429 O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), inicialmente chamado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) foi fundado em 13 de janeiro de 1937.

História semelhante tem a Coleção Perseverança do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.⁴³⁰ Em 1912 a Liga dos Republicanos Combatentes invadem Xangôs, ou terreiros, e residências de pais e mães de santo, roubando objetos, que são expostos para a população curiosa, sendo reservada uma menor parte que é queimada em praça pública. Os objetos raptados são então integradas ao acervo do Museu da Sociedade Perseverança e Auxílio dos Empregados no Comercio de Maceió (caixeiros ou comerciários) ao lado de peças indígenas, armas, máquinas industriais e moedas. Os objetos são de fatura africana em sua maior parte e o conjunto foi tombado em 2013. São adês (coroas), esculturas rituais representando orixás e instrumentos musicais, dentre outros objetos. Em Salvador as peças subtraídas em dinâmica semelhante formaram o acervo Estácio de Lima,⁴³¹ recentemente incorporado ao Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Já o conjunto Pernambucano encontra-se no Centro Cultural São Paulo, sendo hoje disponibilizado virtualmente pelo Museu da Abolição de Recife.⁴³² A ideia de perigo e primitivismo seria associada às práticas religiosas afro-brasileiras, justificando a arbitrariedade do rapto de objetos, a estigmatização das tradições e a criminalização da fé. Estabeleceu-se assim uma tradição de rapto do sagrado. Essas operações contrariam os princípios dos museus, que preconizam o estabelecimento de relações entre objetos e de pessoas com objetos, bem como o impulso para os relacionamentos entre pessoas e coletividades.

Essas rupturas provocadas alienam possibilidades dos objetos conversarem entre si, rompem o relacionamento das pessoas com objetos e inviabilizam coletividades. Uma busca na plataforma museus.br utilizando afro como palavra-chave, revela trinta e seis instituições espalhadas pelo Brasil. Podemos somar a estas as que abordam a escravidão, memória quilombola, ou cultura urbana e favelas distribuídos entre as instituições registradas. Marcelo Cunha investiga os recortes curatoriais e as representações presentes em exposições sobre culturas africanas e suas diásporas.⁴³³ Reconhece como um dos temas mais frequentes o do trabalho, sobretudo o escravo, sem a inserção do trabalhador livre e de suas contribuições para a economia. Assim como a religião e as festas .

Dentre as peças africanas há a presença recorrente de esculturas, máscaras, instrumentos musicais, cerâmicas, e objetos em metal, elementos apresentados para fazer figurar uma África que restou estante no passado. Representando as culturas afro-brasileiras estão peças de vestuário, insígnias de divindades, instrumentos musicais, instrumentos de trabalho e objetos utilizados para a tortura de escravos, apresentados

430 Sobre a coleção é possível consultar: DANTAS, Beatriz Góis. Tambores silenciosos: a saga dos objetos de terreiros no acervo do IHGSE. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, n. 44.1, 2014; e RAFAEL, Ulisses Neves. A Coleção Perseverança do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas: o papel dos objetos na preservação da memória da violência contra os terreiros de Xangô em Maceió na Primeira República. *Viver para contá-lo*, p. 42.

431 GALAS, Dora. O som do silêncio: ecos e rastros documentais de vinte e seis esculturas afro da Coleção Estácio de Lima. 2016.

432 Os objetos apreendidos pela polícia foram cedidos à Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade durante sua passagem pelo Recife, em 1938, e hoje se encontram sob a guarda do CCSP. O projeto "Repatriação digital" identificou os objetos, atualizou sua documentação museológica e produziu imagens disponíveis como acervo digital do Museu da Abolição – Ibram.

433 CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Museus, memórias e culturas afro-brasileiras. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, nov. 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4e6f109d/d1c0/4350/953c/c36cbae0f9fc.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.

como expressões desprovidas de complexidade, sem que sua contextualização aborde as transformações culturais ocorridas a partir da diáspora. A religião, embora assunto assíduo, não sobrevém, pelo tratamento simplificado, como manifestação da intrincada cosmogonia que lhe dá origem, aparecendo muitas vezes subordinada às tradições de matriz judaico-cristã.

Entre os raptos do início do século XX e o cenário atual, ao menos mais diverso temos muita história. Deste quadro faz parte o Museu Afro-Brasileiro da UFBA e fará parte o Museu da Escravidão e da Liberdade, previsto para ser instalado na região do Cais do Valongo, Patrimônio Mundial.

Antes destes registramos ainda o pioneiro Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (MABS), inaugurado em janeiro de 1976. Foi um projeto museológico elaborado pelo jornalista e memorialista Luiz Antônio Barreto, localizado na cidade de Laranjeiras, interior de Sergipe. Foi o primeiro montado especialmente para o estudo da presença do negro na formação do povo brasileiro.

Consta deste conjunto, também, o Museu Afro Brasil de São Paulo, inaugurado em 2004. Ali o sagrado é celebrado. O ritualístico é contextualizado. O Museu Afro Brasil, pela inteligência de Emanuel Araújo, mostra o negro que é o Brasil. Ali aspira-se à cultura, vista como um direito que pode ser considerado em diferentes instâncias. O direito à cultura compreendido na possibilidade de participar da vida cultural, de contar com proteção para sua própria produção artística, de ter determinado recorte de patrimônio conservado ou desenvolvido; de ser público da cultura institucionalizada, e também de ter acesso a instâncias de poder no campo cultural.

É evidente que se precisarmos escolher uma palavra para retratar a inserção das narrativas relacionadas ao universo afro-diaspórico nos museus brasileiros, certamente essa palavra não será naturalidade. O estabelecimento de museus afro, ou mesmo a ênfase recente expressa em exposições temáticas e também em aquisições, caracterizam esforços que podemos classificar com termos que vão da batalha à guerrilha.

Certamente houve combate no estabelecimento do Museu Afro Brasil que é um museu vingador, capaz de capturar a voz, assumindo a primeira pessoa, expandindo possibilidades de protagonismo, e pausando com sensibilidade os discursos museológicos. De uma instituição museológica enunciativa de narrativas, vistas sob novos ângulos, resulta uma perspectiva política que atravessa o tempo evidenciando permanências derivadas da escravidão e atualizadas na desigualdade, em um museu que declara desejar abordar a tradição que os mais velhos dolorosamente souberam guardar, e também as festas que evidenciam o encontro de culturas africanas e luso-afro-ameríndias para formar a cultura mestiça do Novo Mundo.

Este é um museu capaz de raptar também as manifestações afro-brasileiras do olhar que teme e estigmatiza, utilizando uma pedagogia inscrita na curadoria, que trata com poesia os costumes, enquanto

atualiza conhecimentos sobre a África e o Brasil africano de hoje. Também rapta de posições subalternas personagens históricos e artísticos, alargando o cânone. Em ação subversiva, Emanuel rapta das sensibilidades predominantes os estereótipos do negro inculto, servil ou que projeta cordialidade no sorriso superlativo à Louis Armstrong, oferecendo conforto a interlocutores.

Artista renomado, gestor cultural e colecionador de olhar erudito, constituiu um acervo de mais de cinco mil obras e objetos, e uma biblioteca com cerca de sete mil publicações. Cumpre ainda outro papel importante, abrindo espaço para profissionais negros, formando técnicos e curadores. Portanto se a descolonização dos museus passa por novas políticas de aquisição, novas narrativas, e a incorporação de profissionais negros, o Museu Afro parece incorporar na prática os pressupostos, mesmo que sem a adoção intencional da teoria.

O Museu Afro Brasil, assim como outros museus afro, seria um museu “plutônico”. Encontra paralelo no mito de Hades, ou Plutão, e Perséfone. Plutão é o nome romano de Hades, figura da mitologia grega que reina nas profundezas da terra, território para onde se destinam os mortos. No mito, Hades vem a superfície e rapta a bela Perséfone como imagina Bernini na escultura inesquecível.

Hades leva Perséfone para as profundezas de seu reino provocando a ira de Demeter, mãe da jovem e deusa da natureza. Deméter faz secar a vegetação, e promete que as plantações, agora mortas por sua fúria, não voltarão a fornecer alimento enquanto não houver o retorno de sua filha.

Hades permite que Perséfone então passe parte do ano na superfície em companhia da mãe. Esse é o mito que explica a alternância das estações do ano, já que quando Perséfone deixa as profundezas, sua mãe nos presenteia com a primavera e o verão. Perséfone se torna rainha do mundo subterrâneo, ao mesmo tempo em que consegue emergir como presença transformadora.

Acredito que os museus que se identificam como afro, têm essa vocação plutônica ou uma missão como a de Perséfone. Mergulham, cada um à sua maneira, nas áreas de sombra da história do país. É uma história infernal, em que pese as belezas que nos alcançam. São museus com poder de transmutar as sombras. Emergem desse mergulho na violência inominável dessa história, e a transformam sem anular sua dor. Nos possibilitam olhar para trás sem virar pedra, sem nos cegar. Tratam dessa história que pertence a negros e brancos, utilizando objetos e obras artísticas capazes de falar sobre aquilo que a palavra não alcança.

Visitam esse mundo habitado pelos mortos, ancestrais. Pessoas herdeiras da África que habitaram a superfície da terra, dançaram sobre ela. Povoaram o planeta com suas ideias e invenções mais excelsas, suas perdas e medos mais abissais. É do revolver da terra e da dinamização da dureza mineral profunda, que brota essa museologia. O tema da violência imposta aos negros nesta sociedade escravocrata habita hoje

profundezas de nossa subjetividade coletiva, mas não vem à luz, contribuindo com as visões de democracia racial que ainda se imprime nas relações.

ENQUADRAMENTOS RECENTES

Para além dos museus afro, um conjunto de exposições recentes tem reunido artistas negros, com destaque para o cenário paulistano. *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural, que reuniu trabalhos realizados por artistas ligados aos campos das artes visuais, do teatro e do cinema brasileiros e *Onde estão os negros?*, que foi uma exposição organizada pela Associação Videobrasil, são bons exemplos. Mais recente é a programação do Museu de Arte de São Paulo, tematizada como *Histórias Afro-atlânticas* em 2018. Artistas negros contemporâneos como Rosana Paulino, Jaime Laureano, Dalton de Paula e Moisés Patrício, tem obtido maior visibilidade, mesmo que por vezes haja uma desconfiança de ser este momento uma onda de interesse passageiro.

Mas para melhor avaliar as dificuldades de instauração destas iniciativas, e antes que pensemos estar em um cenário em que a abordagem de criadores negros seja algo naturalizado no sistema das artes, vale lembrar que quando da realização da exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes* no Acervo da Pinacoteca, com curadoria de Tadeu Chiarelli, projeto de 2015, uma crítica do jornal Folha de São Paulo foi categórica. A manchete afirmava: *Mostra da Pinacoteca mantém preconceito com gueto*.⁴³⁴ A crítica se dirigia ao fato de todos artistas serem negros.

Ora, não seria a curadoria o exercício da seleção? Porque o mesmo argumento não foi lançado quando a mesma instituição realizou uma exposição sobre artistas mulheres, o Museu de Arte Moderna de São Paulo sobre artistas italianos, o Museu Lasar Segall sobre artistas de origem judaica, ou ainda Instituto Tomie Othake sobre artistas japoneses? Também não foram tratadas como exposições mantenedoras de guetos aquelas que tratam de diversidade sexual, sendo um exemplo recente a polêmica *Queermuseum – Cartografias da diferença na arte brasileira* realizada no Santander Cultural, recentemente aberta no Parque Lage(RJ). Não se trata de gueto mas de ênfase, evidentemente necessária.

Em contraste com a matéria da Folha de São Paulo, o New York Times publicou no mesmo período, *Artistas Negros e a Marcha para dentro do Museu*.⁴³⁵ O jornal trata de como as instituições vem dedicando novos olhares a estes criadores, o que carregaria, segundo o periódico, a potência de modificar a perspectiva

434 CYPRIANO, Fabio. Mostra da Pinacoteca mantém preconceito com gueto. *Folha de São Paulo*, 24 dez. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1722562-mostra-da-pinacoteca-mantem-preconceito-com-gueto-negro.shtml>. Acesso em: 22 jul. 2019.

435 KENNEDY, Randy. Black artists and the march into the museum. *New York Times*, 28 nov. 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/11/29/arts/design/black-artists-and-the-march-into-the-museum.html>. Acesso em: 22 jul. 2019.

vigente sobre a arte do século XX. São mencionadas aquisições e exposições de instituições expressivas como o *Whitney Museum* e o *Los Angeles County Museum of Art*. Diz a matéria:

*A mudança é parte de uma revolução mais ampla em andamento nos museus e na academia para mover o cânone, após uma versão estreita, eurocêntrica, predominantemente masculina do Modernismo, trazendo trabalho de todo o mundo e mais o trabalho das mulheres.*⁴³⁶

O jornal abre aspas para Thelma Golden, diretora – não por acaso negra – do Studio Museum in Harlem, instituição dedicada à artistas da diáspora africana, que afirma ser preciso compreender que “a coleção e exposição dessas obras não são moda ou iniciativas especiais, mas parte fundamental da missão dos museus”. Lowery Stokes Sims, curadora também afro-americana do Metropolitan Museum of Art, afirma reconhecer um impulso de mudança, ainda que não se manifeste de modo generalizado.

É possível identificar outras iniciativas com foco na constituição de acervos. O Museum of Fine Arts de Boston constituiu em 2005 o Fundo Herança para uma Coleção Diversa, que viabiliza a aquisição de artistas americanos não-brancos.⁴³⁷ No site a instituição declara que a presença de um elenco etnicamente diverso no acervo propicia uma representação mais adequada da riqueza da arte americana, da composição da população, contribuindo com a qualidade da experiência de seus visitantes.

O Museum of Modern Art oferece um exemplo em que sinaliza reconhecer em seu acervo o espelhamento dos tensionamentos que acompanham a história da multicultural sociedade americana. No blog do museu, denominado *Inside Out*, encontramos um artigo que exemplifica como a coleção é vista como ferramenta para interpretação de conflitos de motivação racial, e o museu como ator integrado à vida social. Intitulado *Como vidas negras tem importância na coleção do MOMA?*,⁴³⁸ o texto relaciona obras de artistas que responderam ao racismo dos últimos 50 anos, ao movimento *Vidas negras tem importância*. O MOMA adquiriu mais de cinquenta obras de afro-americanos apenas nos últimos três anos.

Também as bienais internacionais de arte tem recebido atenção a contabilidade que observa a presença de artistas negros e mulheres nos elencos de suas edições recentes, e também na escolha de seus curadores. Se em 2004 apenas 4% dos artistas em exposição na Bienal do Whitney eram mulheres, sendo um percentual ainda menor de artistas de descendência africana, em 2016 eram 21% mulheres e 14% não-brancos.

A Bienal de Veneza de 2015 tinha um quarto de artistas de ascendência africana compondo a exposição *Todos os futuros do mundo*, de curadoria do nigeriano Okwui Enwezor. Em 2017, o percentual caiu para

436 Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/11/29/arts/design/black-artists-and-the-march-into-the-museum.html>. Acesso em: 22 jul. 2019.

437 No site lê-se *American artists of color, broadly defined, and other art that broadens the visitor experience by presenting a more complete record of American culture*. Disponível em: www.mfa.org/give/gifts-art/heritage-fund. Acesso em: 22 jul. 2019.

438 Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/07/09/how-do-black-lives-matter-in-momas-collection. Acesso em: 22 jul. 2019.

4% na curadoria da francesa Christine Macel. De trinta e cinco artistas negros para cinco, sendo apenas uma mulher negra.

Vale mencionar aqui a iniciativa inglesa denominada *Modernismo dos Artistas Negros*.⁴³⁹ Esse projeto de pesquisa de três anos (2015-2018) propõe a catalogação de dezenas de artistas negros britânicos, e pretende reavaliar sua influência na arte do século XX. Financiado pelo Conselho de Pesquisa nas Artes, em colaboração com duas universidades, é apoiado pela Tate Gallery.⁴⁴⁰

Abro um parêntese para o teórico Kobena Mercer :

Uma amnésia histórica prevalece com relação a arte britânica negra, do esquecimento do objeto artístico em favor das discussões sobre etnicidade e identidade política. Como resultado se retira a atenção do objeto artístico.

Essa passagem destaca a importância de conciliar o reconhecimento da etnicidade como dado relevante, as implicações sociais e políticas imbricadas na história, sem perder de vista a atenção ao objeto artístico, apreciado em suas características e qualidades, desafio colocado em pauta também para os museus brasileiros. Por fim gostaria de dizer que é possível contestar a tese de que haveria uma *contribuição* negra à cultura brasileira. O fator negro não é uma adição e muito menos um tempero que lhe dá sabor. Talvez seja verdade que há algo de negro que nos informa a todos, na linguagem da palavra e dos gestos, no corpo, nos sons, nos afetos, no paladar, na fatura das coisas, na construção do que nos cerca. Se estamos imersos no que é criação negra, porque não estão dessa água encharcados os museus? E se é assim, parecem ser perversas as ausências todas. De mais negros nesse campo, de mais narrativas negras nos museus, assim como nas escolas, nos livros, nas telas. As questões que se colocam para as instituições museológicas para os muitos 200 anos que nos aguardam no futuro são de ordem ética, política e epistemológica. Os museus, e não apenas os museus afro, devem tratar do enfrentamento dos paradoxos de uma terra que extrai do negro o dionisíaco sem enxergá-lo em suas dimensões integrais. Uma terra tão negra, tão negra, tão negra, mas que não foi e não é, capaz de nutrir pleno amor por isso.

439 Disponível em: www.blackartistsmodernism.co.uk. Acesso em: 22 jul. 2019.

440 A Tate Modern, aliás, expôs em 2017 obras de artistas afro-americanos para compor a exposição *Soul of a Nation*.

REFERÊNCIAS

CORRÊA, Alexandre Fernandes. A coleção museu de magia negra do Rio de Janeiro: o primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. *Mne-me-Revista de Humanidades*, v. 7, n. 18, 2010.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Museus, memórias e culturas afro-brasileiras. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, nov. 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4e6f109d/d1c0/4350/953c/c36cbae0f9fc.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.

CYPRIANO, Fabio. Mostra da Pinacoteca mantém preconceito com gueto. *Folha de São Paulo*, 24 dez. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1722562-mostra-da-pinacoteca-mantem-preconceito-com-gueto-negro.shtml>. Acesso em: 22 jul. 2019.

DANTAS, Beatriz Góis. Tambores silenciosos: a saga dos objetos de terreiros no acervo do IHGSE. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, n. 44.1, 2014; e RAFAEL, Ulisses Neves. A Coleção Perseverança do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas: o papel dos objetos na preservação da memória da violência contra os terreiros de Xangô em Maceió na Primeira República. *Vivir para contarlo*, p. 42.

GALAS, Dora. O som do silêncio: ecos e rastros documentais de vinte e seis esculturas afro da Coleção Estácio de Lima. 2016.

KENNEDY, Randy. Black artists and the march into the museum. *New York Times*, 28 nov. 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/11/29/arts/design/black-artists-and-the-march-into-the-museum.html>. Acesso em: 22 jul. 2019.

Quebrando 200 anos de silêncio – a presença das memórias afro-brasileiras nos museus

Nilcemar Nogueira

Doutora em Psicologia Social (UERJ),
fundadora do Centro Cultural Cartola
(hoje Museu do Samba) e Secretária
Municipal de Cultura do Rio de Janeiro

O Brasil vive hoje ao limiar de uma sociedade esfacelada, e ousado dizer, sem face. Vivemos tempos de profundas fissuras que se encontram refletidas em todos os níveis de nossa convivência sociocultural e econômica. Estas divisões não são desconhecidas de nossa sociedade, mas encontram-se hoje desproporcionalmente acentuadas. Devemos lidar com este contexto atual como reflexo da sociedade em que vivemos, e aproveitarmos este momento de divisões para questionarmos quem somos, e com que face queremos seguir construindo nosso futuro.

Nesse contexto, a oportunidade de discorrer sobre a presença das memórias afro-brasileiras nos museus é, antes de mais nada, a oportunidade de discutir exclusões culturais crônicas que assolam nossas estruturas sociais, e apontar como os museus podem e devem se posicionar sobre estas questões no intuito de responder a necessidades reais de reconciliação da sociedade hoje, assumindo papel de relevância social e cultural.

MUSEU DA ESCRAVIDÃO E DA LIBERDADE (MEL)

O projeto do Museu da Escravidão e da Liberdade quer contribuir para a busca de uma narrativa coletiva, pautada na diversidade cultural do povo brasileiro, sem falsos nacionalismos – renovada, valorizando nossas várias matrizes culturais de forma a nos aproximarmos pela nossa multiplicidade de sujeitos, e não nos afastarmos.

Os últimos doze meses viram inúmeros esforços de um grande número de atores e da Secretaria Municipal de Cultura em realizar o projeto do Museu da Escravidão e da Liberdade, um compromisso com a cultura da cidade do Rio de Janeiro. Através dele buscamos uma historiografia ligada ao sítio arqueológico do Cais do Valongo que seja pautada em pesquisa de testemunhos reais, possíveis, e que contem uma história ainda desconhecida pelo povo brasileiro – a trajetória do povo negro contada pelas suas vozes.

Mas este sonho, que compartilho com diversos atores e comunidades, parece ainda enfrentar resistências e obstáculos. Impostos pelos mesmos jogos de forças e interesses viciados de um passado dominado por aqueles em posição de privilégio, sem lugar em nossa sociedade hoje, mas que surpreendentemente ainda parecem mobilizar interesses menores em detrimento de interesses sociais coletivos em nosso país.

“Museus e histórias contestadas: dizendo o indizível em museus” foi o tema de trabalho do Conselho Internacional de Museus (ICOM) para 2017. Esta escolha em momento de profundas divisões não foi aleatória. É preciso apurar e confrontar traumas históricos para não repetirmos horrores do passado. A única proposta possível hoje para desenvolver o Museu da Escravidão e da Liberdade é nomear, reconhecer e debater legados difíceis com coragem, promover sua ressignificação e visionar um futuro coletivo sob a ótica da reconciliação.

MEL: UM MUSEU SOBRE A VERDADE

O que é a verdade? A verdade que buscamos não é singular, unilateral ou factual, e sim aquela que imbui processos e conteúdos de verdade. Para isto, o rigor do processo de pesquisa histórica deve encontrar a subjetividade da memória coletiva de forma complementar. Neste processo, metodologias de participação e colheita de memórias dos protagonistas destas histórias são centrais e entrelaçadas ao trabalho de pesquisa científica, ambos processos que queremos perseguir com o mais profundo rigor.

Sob esta ótica, o MEL se estabelece hoje em um território repleto de camadas históricas e memórias. Queremos nos debruçar sobre este território e seus significados na busca de um território de verdades múltiplas.

O Valongo foi uma das mais significativas portas de entrada de milhões de africanos escravizados no Rio de Janeiro e no Brasil. Estudar e interpretar o Valongo hoje significa abrir uma nova porta para entendermos nosso presente, sob a ótica de novas verdades que podem emergir com as descobertas históricas, sociológicas e arqueológicas realizadas.

O Atlas do Comércio Transatlântico de Escravos, de Dom Eltis e Dom Richardson, aponta que quase metade de todos os africanos trazidos como escravos para as Américas vieram para o Brasil – cerca de 4,68 milhões. Destes, mais de dois milhões desembarcaram no Rio de Janeiro. Surpreendentemente, há uma sanitização desta memória no espaço urbano, e ousemos dizer, em nossa memória coletiva e historiografia oficial. Enquanto muitos locais de significado para a cultura afro-brasileira tenham sido memorializados na região do novo Porto Maravilha, estas iniciativas não são suficientes para reconhecer os golpes profundos deferidos por quatro séculos de escravidão contra parte significativa de nossa sociedade, e cujas inegáveis consequências perduram até hoje. Se a escravidão foi abolida há mais de cem anos, é inegável que muitos grilhões permanecem em nosso inconsciente.

Museus precisam assumir o compromisso de trazer à tona histórias cronicamente silenciadas, para benefício de toda a sociedade. A memória, quando transformada em ação, tem o poder de iluminar novas perspectivas e apontar novos caminhos. É com este compromisso que o MEL espera contribuir para futuros construtivos em nossa sociedade.

QUEBRANDO 200 ANOS DE SILÊNCIO. COMO?

Até meados do Século XX, museus eram instituições construídas por uma elite intelectual com função “civilizatória das massas”. Atualmente museus buscam servir seus públicos em toda a sua diversidade e necessidades. Entretanto, as memórias presentes em muitos museus ainda não refletem esta diversidade, especialmente a cultural, apresentando versões univocais e unidimensionais em suas narrativas, quase sempre com foco eurocêntrico. Representar a diversidade em museus requer rever camadas profundas das estruturas museais, suas coleções, linhas de pesquisa e suas perspectivas.

Deste silenciamento crônico, uma das memórias mais significativas e mais ausentes nos museus é a memória afro-brasileira.

COM QUE VOZ?

A preocupação de escavar memórias afro-brasileiras nas coleções, narrativas e representações dos museus brasileiros é razoavelmente recente, e reflete movimento que vem ocorrendo em museus em diversas partes do mundo. Traçamos aqui, no Brasil, um paralelo com o próprio compromisso assumido com a Lei nº 10.639 de incorporar o ensino da história e cultura afro-brasileira ao currículo escolar – um marco histórico da luta antirracista no Brasil e de transformação da política educacional e social brasileira. Quem tem liderado o resgate das memórias afro-brasileiras nos museus? É imprescindível que esta memória seja protagonizada por pessoas afro-brasileiras, a quem esta memória pertence.

Entretanto, as memórias afro-brasileiras tangem toda a sociedade. Assim, para resgatá-las, é necessário nos dispormos coletivamente, como sociedade, a reconstruir a historiografia existente a partir de perspectivas até hoje pouco exploradas na historiografia oficial: pela voz de protagonistas afro-brasileiros. Esta é uma versão da história pouco conhecida de todos nós. Regatá-la significa darmos direito aos afro-brasileiros de conhecer seu passado histórico e cultural, e aos brasileiros de se reconhecerem como parte de uma sociedade diversa, com verdades diversas que devemos juntos confrontar.

O MEL quer partir da problematização e ressignificação da história e legados da escravidão e seus desdobramentos, remetendo à privação de direitos humanos e cidadania, para poder dar testemunho da resiliência e indestrutibilidade do espírito humano e agência pessoal, e celebrar a contribuição dos afro-brasileiros para a construção da nossa cultura pela perspectiva da “unidade na diversidade”. Isto requer compreender que a ação que desumaniza a vítima, desumaniza também aquele que perpetrou a ação desumana. Assim somos todos inegavelmente tocados pelo legado da escravidão de formas visíveis e invisíveis. Reconhecendo este doloroso capítulo da nossa história, e ressignificando seus legados, poderemos partir para uma transformação deste passado em um presente e futuro construtivos.

Como ágoras modernas de diálogo, museus encontram-se em posição privilegiada para articular questões essenciais sobre a sociedade e encorajar reflexões críticas sobre os legados que lhe dão forma ou dilaceram. Construir um museu dedicado à história e legado da escravidão no Rio de Janeiro é uma iniciativa que demanda reflexões e atenção para não banalizarmos tema de tamanha complexidade, que ainda deixa marcas indeléveis no Brasil de hoje. Ciente de tal responsabilidade, desejamos pautar esta iniciativa em uma ralação dialógica e transparente com a sociedade.

A memória afro-brasileira que buscamos dificilmente será resgatada somente por registros documentais, e sim necessitará de fontes primárias – a memória das pessoas e comunidades – dando a voz àqueles que queremos ouvir. A dimensão de tal projeto só se viabiliza com processos participativos de baixo para

cima, rechaçando abordagens curatoriais autoritárias. Desta forma, queremos contar com o movimento negro, pessoas de notório saber e com a sociedade como um todo na construção deste bem cultural comum.

Para isto é necessário que abracemos 2 processos:

- A incorporação de Afro-brasileiros no corpo técnico dos museus, trazendo uma sensibilidade específica para o entendimento de temas e abordagens necessários;
- O desenvolvimento de processos de pesquisa participativa, de baixo-para-cima, construídos em conjunto com comunidades afro-brasileiras e com a sociedade.

MAIS QUE UM MUSEU, UM SERVIÇO MUSEAL

Reconhecer também que muitos daqueles tocados pelo legado da escravidão não superaram suas consequências, requer um museu que seja vetor de autoestima, desenvolvimento, oportunidades socioeducativas e impactos duradouros, para toda a sociedade.

Assim, o MEL quer ser um serviço museal socialmente responsável, voltado para seus impactos socio-culturais para a sociedade, colocando-se como utilidade de informação, referência, serviços, desenvolvimento e *advocacy* de causas relevantes para o museu, relacionadas sempre ao acesso à justiça e à inclusão social. Para servir devemos resgatar e interpretar a memória de forma participativa e agir de forma múltipla:

- Resgatar e interpretar a memória de forma participativa;
- Preservar e disseminar a história e cultura afro-brasileira;
- Educar:
 - Formação empoderamento de jovens afro-brasileiros para que ousem sonhar com um futuro de possibilidades.
- Capacitar:
 - Professores – para a aplicação da Lei nº 10.639 no dia-a-dia escolar;
 - Jovens e adultos;
 - Empoderamento e suporte ao empreendedorismo;
 - Preservação da memória;
 - Preservação arqueológica.
- Servir:
 - Apoio psicológico para lidar com passados dolorosos que reverberam hoje;
 - Apoio legal:
 - Trazer justiça para aqueles que não têm acesso à justiça;

- Combate ao racismo;
- Delegacias especializadas.
- Advogar:
 - Dar suporte à OAB para realização da Comissão da Verdade sobre a Escravidão Negra no Brasil através do resgate da Memória;
 - Laboratório de Políticas Públicas;
 - Liderança em discussões sobre questões afro-centradas.

UM MUSEU DE TERRITÓRIO

Museus de território são aqueles cujas coleções são representativas de um território específico, mais ou menos vasto e cuja ligação a esse mesmo território se concretiza através de um conjunto de ações em articulação com a comunidade e outras instituições locais, com ênfase dada às relações culturais e sociais homem/território. Valoriza também processos naturais e culturais e não somente os objetos enquanto produtos da cultura baseada no tempo social.

A evolução urbana da região portuária do Rio de Janeiro – uma sobreposição de intervenções – vem “apagando” a história da Pequena África. O espaço urbano contemporâneo precisa “contar a história” desejada, e o museu deve buscar transformações no território que possam contribuir para expor esse passado, “apagado” pelas sobreposições de intervenções ao longo do tempo, com implicações territoriais: fluidez urbana, sinalização, acessibilidade universal, conexão e mobilidade, flexibilidade e dinamismo, escalas distintas de leitura focal/local/regional.

O território do MEL na região portuária do Rio de Janeiro abrange os seguintes locais de memória:

1. Armazém Central Docas Pedro II – fundado em 1871, foi o primeiro armazém do porto do rio para guardar grãos trazidos pelos navios que atracavam no local. Nenhum escravo trabalhou no projeto, coisa rara à época.
2. Cais do Valongo/Imperatriz – local histórico de desembarque e comércio de africanos escravizados. Sítio arqueológico resgatado, agora monumento preservado e aberto à visitação, é Patrimônio da Humanidade (Unesco). As pesquisas foram intensificadas a partir de 2011, e culminaram com a escavação, da Praça Jornal do Comércio, e a revelação dos remanescentes do Cais do Valongo, ponto de desembarque de milhares de africanos escravizados. Esse sítio foi imediatamente apropriado pelo Movimento Negro e tornado símbolo da luta por maior equidade de direitos e oportunidades na contemporaneidade.

3. Centro Cultural José Bonifácio – local onde funciona hoje o Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira, é a sede inicial do MEL. A edificação tombada pela prefeitura foi inaugurada em março de 1877 como o primeiro colégio público da América Latina, construído por ordem de Dom Pedro II para a educação da comunidade carente da Região Portuária. Hoje abriga além do centro cultural, e a sede administrativa do MEL e a Biblioteca Municipal da Gamboa, cuja acervo é focado na história e cultura afro-brasileira.
4. Cemitério dos Pretos Novos – em 1996, moradores da Rua Pedro Ernesto nº 32/34 reformavam a sua casa e encontraram milhares de fragmentos de restos mortais de jovens, crianças, homens e mulheres africanos recém-chegados ao Rio de Janeiro. O sítio arqueológico foi considerado o maior cemitério de africanos escravizados das Américas, com estimativa de mais de 20.000 pessoas ali enterradas. Nesse local foi criado um Museu Memorial, o Instituto Pretos Novos (IPN), que foca em cursos, oficinas e biblioteca sobre o resgate da história e cultura africana e a temática negra.
5. Jardim Suspenso do Valongo – parque inaugurado em 1906 em área onde haviam sido abrigadas lojas que vendiam escravos recém-chegados e artigos relacionados à escravidão, além de “casas de engorda” onde os escravos eram acomodados para ganhar peso. Escavações arqueológicas encontraram ali vasto acervo da época, que revela aspectos do cotidiano dos habitantes do Morro da Conceição. Ocupações da Casa da Guarda e banheiros pelo Centro Cultural Pequena África e Casa da Tia Ciata resgatam a memória do local anterior à sua construção no governo de Pereira Passos.
6. Largo do Depósito – hoje Praça dos Estivadores, no século XVIII o local concentrou armazéns do mercado de escravos, além de trapiches e manufaturas. O mercado foi extinto oficialmente em 1831. O local foi ressignificado pela Associação Recreativa Cultural Afoxé Filhos de Gandhi-RJ, como local de festas e concentração do bloco carnavalesco.
7. Pedra do Sal – local onde o sal era descarregado na rocha por africanos escravizados no século XVII e onde, a partir da segunda metade do século XIX, estivadores se reuniam para cantar e dançar. Lá surgiram os primeiros ranchos carnavalescos, afoxés e rodas de samba. Tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) em 20 de novembro de 1984, dia da Consciência Negra, é considerada o berço do samba carioca, por onde já passaram grandes nomes da música. Reconhecendo a importância do local, em 22 de julho de 2014 foi aprovada a Lei Municipal nº 5781 que cria a Área de Especial Interesse Cultural – AEIC do Quilombo Pedra do Sal, identificando um

conjunto de imóveis e espaços públicos como representativos de um território étnico racial baseado na ancestralidade, parentesco e em tradições culturais de origem africana.

8. Laboratório Aberto de Arqueologia Urbana (LAAU) – localizado nas dependências do Galpão B da Rua da Gamboa, bem tombado pelo município, em cujas dependências está armazenado o acervo arqueológico da Fase 1 do Porto Maravilha, incluindo mais de 1.000 peças do acervo resgatado do Sítio Arqueológico do Cais do Valongo.

NOSSO COMPROMISSO

Estudar o Cais do Valongo e seu entorno, região hoje conhecida como Pequena África, é uma oportunidade de atravessar camadas da memória brasileira sob a óptica afro-brasileira, perpassando o período escravocrata, a abolição da escravatura, a vida dos ex-escravizados no pós-abolição, o Morro da Providência – primeira favela do Brasil, a exclusão social sistemática dos afro-brasileiros, movimentos de resistência e luta, religiosidade e cultura, a ditadura militar, o pós-ditadura e o presente, heróis afro-brasileiros: de Machado de Assis, Chiquinha Gonzaga, Tia Ciata e outros a heróis conhecidos e desconhecidos através dos tempos; dentre outros temas.

A exemplo de outras experiências de museus que ousaram representar a trajetória do povo negro em países marcados pela escravidão, como o International Slavery Museum, em Liverpool, na Inglaterra, e o National Museum of African American History and Culture, em Washington, nos Estados Unidos, não mediremos esforços para que esta historiografia seja construída com a seriedade, consistência e a qualidade que ela necessita e merece para que represente mais que um desejo do povo negro, mas uma necessidade de toda a sociedade brasileira.

**Desafios e
perspectivas
para os museus
no Brasil
contemporâneo**

10



Seminário 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas (a partir da museologia social) para os museus no Brasil contemporâneo⁴⁴¹

Mario Chagas⁴⁴²

Doutor em Ciências Sociais, poeta, museólogo, professor (UNIRIO) e diretor do Museu da República/Ibram.

In memoriam ao Museu Nacional

I

É um desafio com múltiplos pontos de fuga falar num seminário denominado 200 anos de museus sobre o tema “Desafios e perspectivas para os museus no Brasil contemporâneo”, uma vez que não se trata de olhar para o já feito, para o já realizado, e sim mirar e admirar no coração do tempo o devir museal, o tornar-se museu em múltiplas perspectivas, entre as quais se inclui a da Museologia Social.

441 O presente texto, composto de 11 fragmentos, deriva de palestra realizada no encerramento do seminário 200 Anos de Museus no Brasil, organizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, no período de 30 de julho a 3 de agosto de 2018. Os fragmentos II, III, IV, V e VI derivam de texto elaborado por mim e por Vladimir Sybilla Pires, publicado em 2018 no livro *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*, no âmbito da Coleção Museu, Memória e Cidadania do Ibram/Unirio.

442 Poeta, museólogo, mestre em Memória Social e doutor em Ciências Sociais. Presidente do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom), professor da Unirio, professor colaborador da UFBA, professor visitante da ULHT e diretor do Museu da República.

Enfrentar o desafio proposto, na perspectiva aqui adotada, significa contribuir para a articulação de novas possibilidades museais. Já não se trata de recordar, de repetir ou imitar o passado, mas sim, de ousar caminhar por novas trilhas, produzir novos agenciamentos e construir novas rotas, mapas e linhas de navegação.

A construção da fala – que se transformou em letras e outros sinais gráficos – tomou como referência quatro textos desafiadores, elaborados pelos seguintes intelectuais: 1. Manoel de Barros, 2. Cícero Pereira Kanindé, 3. Boaventura de Souza Santos e 4. Jorge Luis Borges. Nas seções seguintes vamos dialogar com seus textos.

II

O menino contou que o muro da casa dele era
da altura de duas andorinhas.
(Havia um pomar do outro lado do muro.)
Mas o que intrigava mais a nossa atenção
principal
Era a altura do muro
Que seria de duas andorinhas.
Depois o garoto explicou:
Se o muro tivesse dois metros de altura
qualquer ladrão pulava
Mas a altura de duas andorinhas nenhum ladrão
pulava.
Isso era.
(Manoel de Barros, “O muro”)⁴⁴³

O poema “O muro” é adequado para pensar as relações entre sociedade, território e museu. Há no referido poema uma forte tensão entre o lado de cá e o lado de lá do muro, sem que se saiba ao certo de que lado é que estão o pomar, o menino e o poeta. Essa incerteza dá ao poema um sabor singular de verão, especialmente quando contrastado com a (in)certeza do último verso: “Isso era”. É possível imaginar que o poeta se confunda (no sentido de misturar-se e identificar-se por empatia) com as duas andorinhas; é possível imaginar também que o poeta tenha se lembrado do ditado que diz: “uma andorinha só não faz verão”; mas o poeta também pode se confundir (igualmente por empatia) com o menino, com o pomar e com o muro. Isso parece ser.

443 Publicado no livro *Poesia completa* (2010, pp. 441-2).

Os muros, de uma maneira geral, impõem limites, produzem obstáculos, criam barreiras físicas e imaginárias. Muros, muralhas e cercas acompanham a história da humanidade do Oriente e do Ocidente, do Norte e do Sul. O discurso protecionista e de autopreservação dos povos e grupos sociais também produz muros, muralhas e cercas, muitos dos quais nascem e se sustentam no desejo de destruição do outro. Os “ismos”, as fobias e os preconceitos são produtores de abismos e muros. O racismo, o nazismo, o integralismo, a xenofobia, a aporofobia, a LGBTI-fobia produzem muros e investem, muitas vezes em nome de um “deus” partidário e de uma “família” idealizada e romantizada, na destruição do humano e da vida, na destruição de outras formas de lidar e viver amorosamente a espiritualidade e a família.

“O muro” de Manoel de Barros acena com outro registro. Há no poema uma potência criativa capaz de mobilizar afetos poéticos e uma potência de resistência capaz de mobilizar afetos políticos. A altura das duas andorinhas conjumina as duas potências e desfaz os limites do muro.⁴⁴⁴ Abrir um buraco no muro, transpor o muro, derrubar o muro são ações e desejos que fazem parte da vida humana. O poema de Manoel de Barros, no entanto, ao dizer que o muro em questão não tem dois metros, mas sim a altura de duas andorinhas, transpõe qualquer ideia de limite e produz um deslimite.

III

Em seu livro *Manoel de Barros: a poética do deslimite*, Elton Luiz Leite de Souza examina as relações entre a filosofia e a poesia presentes na obra poética de Manoel de Barros. É nessa (des)moldura que a poética do deslimite, que guarda correspondência com a poética do “inutensílio” e do “patrimônio inútil da humanidade”,⁴⁴⁵ ganha (ir)relevância.

Antes de abordar as questões do deslimite, todavia, é preciso considerar e pensar, ainda que ligeiramente, sobre o limite.

Em seu *Dicionário de Filosofia*, Nicola Abbagnano informa que Aristóteles enumerou diferentes significados para o termo “limite”, a saber: 1) “O último ponto de uma coisa, ou seja, o primeiro ponto além do qual não existe parte alguma da coisa e aquém do qual estão todas as partes dela”; 2) “A forma de uma grandeza ou de uma coisa que possui grandeza”; 3) “O término: tanto o *terminus ad quem*, ou ponto de chegada, quanto, por vezes, o *terminus a quo*, ou ponto de partida”; e 4) “A substância ou essência substancial de uma coisa, visto ser esse o limite de conhecimento da coisa, portanto da própria coisa”.⁴⁴⁶

444 Para aprofundar o debate sobre afetos e potências, ver o texto “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma, de Suelly Rolnik, disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Ver também, da mesma autora, o livro *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (2014).

445 Sobre a poética do inutilensílio. Ver “Arranjos para assobio”, publicado no livro *Poesia completa*, de Manoel de Barros (2010, p. 174). Sobre a poética do patrimônio inútil da humanidade, ver “O catador”, publicado no mesmo livro (p. 410).

446 Ver ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Disponível em: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2012/04/nicola-abbagnano->

A poesia de um modo geral, e a de Manoel de Barros de um modo particular, opera numa *ana-lógica* pouco aristotélica. O limite não resiste às investidas poéticas. O poema “O muro” é um bom exemplo – além de produzir deslimites, ele contribui para a poética e o pensamento de fronteira que implicam o esgarçamento dos limites, a produção de buracos nas cercas, o salto de vara sobre os muros, a derrubada dos muros, a imaginação de muros com a altura de “duas andorinhas”, o exercício de um pensamento, de uma prática, de uma política e de uma poética que investem deliberadamente na mistura sistemática entre o lado de cá e o lado de lá do rio, do muro, da cerca, da linha imaginária castradora. Por que não pode haver pomares (e poemas) do lado de cá e do lado lá do muro?

O mencionado livro de Elton Luiz Leite de Souza coloca Manoel de Barros em conversa com Gilles Deleuze, que diz:

Escrever não é certamente impor uma forma [de expressão] a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe ou do inacabamento. (...) Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.⁴⁴⁷

O comentário de Deleuze a respeito da escrita, da literatura, aplica-se inteiramente ao campo dos museus e da museologia. A museologia e os museus são antes de tudo inacabamentos. A museologia, a escrita e a leitura dos museus são devires, fazeres e saberes em processo, em passagem. Os museus e a museologia são ou podem ser passagem de vida que atravessa o vivível no aqui e agora e o vivido num passado-presente qualquer. Walter Benjamin que dava atenção aos fragmentos, bem sabia e iluminava a compreensão de que os museus são espaços que propiciam sonhos.⁴⁴⁸ Por tudo isso, é possível dizer de modo contundente: “A museologia que não serve para a vida não serve para nada”.⁴⁴⁹ A esse respeito, vale a pena dar atenção ao comentário de Elton Luiz Leite de Souza a partir do trecho de Deleuze anteriormente citado:

A Vida é renascer constantemente, a todo tempo e instante. Por conseguinte, a Vida é metamorfose, arte. A Vida nunca nasce, quem nasce são os indivíduos. A Vida sempre renasce nos indivíduos que nascem. A Vida, portanto, é puro renascer: por nunca nascer, a Vida também jamais morre (quem morre são os indivíduos). A Vida não é uma, mas muitas: são todas as que tivermos a potência de inventar e criar, conjugando nosso viver com a Vida, que, em si mesma, é criação, Arte.⁴⁵⁰

-dicionario-de-filosofia.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

447 Gilles Deleuze apud Elton Luiz Leite de Souza, em *Manoel de Barros: a poética do deslimite* (2010, p. 16).

448 Ver: BENJAMIN, Walter. Espaços que suscitam sonhos, museus, pavilhões e estâncias hidrominerais. *Museus: Antropofagia da Memória e do Patrimônio. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Iphan, 2005, pp. 133-46. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat31_m.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

449 Ver: *Declaração de Cordoba*. XVIII Conferência Internacional do Minom. Disponível em: http://www.Minom-icom.net/files/Minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_1.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

450 Ver: *Manoel de Barros: a poética do deslimite*, de Elton Luiz Leite de Souza (2010, p. 16).

O que Elton Luiz diz da “Vida, que, em si mesma, é criação, Arte” pode-se dizer dos museus. Aquilo que neles interessa é a potência de vida, é a *poiesis*, a criação, a arte, o afeto. Se por um lado é importante denunciar e criticar os museus necrófilos, por outro, é saudável anunciar e colocar em destaque, celebrar e evidenciar as iniciativas e experiências de Museologias biófilas.

IV

Durante pelo menos duzentos anos, como parte do discurso espaço-temporal que se autodenominou de modernidade, os museus foram apresentados como baluartes da civilização. Assim, museus e patrimônios fazem parte do moderno, mas esse moderno, de acordo com a produção do grupo que alimenta o giro decolonial,⁴⁵¹ não está ancorado em balizas temporais, mas em narrativas, em discursos. De outro modo: a ideia de modernidade não se sustenta em um marco temporal, mas em uma construção discursiva que implica a existência do moderno e do não moderno. O moderno, nesse caso, seriam as metrópoles, as potências colonizadoras; o não moderno seriam as colônias, onde habitariam os subalternos, os homens e mulheres e todos os outros subalternos que a colônia evita nomear.

Um dos desafios contemporâneos é reconhecer que o museu e o patrimônio são práticas sociais discursivas modernas, colonizadas e colonizadoras, e que é possível de(s)colonizá-los sem pedir e sem dar satisfações às universidades e às instituições públicas e privadas que alimentam a colonialidade, ainda que se possa, em certos casos, contar com essas mesmas instituições por meio de pessoas dispostas a apoiar e implementar propostas de mudanças sociais, propostas de de(s)colonização dos museus, do patrimônio, da memória e do pensamento museológico.

V

Nos séculos XVIII e XIX os museus foram construídos como muros, muralhas, cercas e limites. Na condição de muros, separaram culturas e visões de mundo. A ideia de museu serviu durante séculos para estabelecer barreiras e construir discursos sobre o “outro” a partir de âncoras fincadas na religião, na história, na antropologia, na arte, na ciência, na filosofia e no pensamento de um modo geral. As noções de edifício, coleção e público como limites para os museus atravessaram os séculos XVIII, XIX e XX e chegaram ao século XXI.

451 Ver: BALLESTRINI, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* [online], n. 11, 2013, pp. 89-117. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 2 jun. 2019.

A partir dos anos de 1970 e 1980 as citadas noções foram expandidas e, especialmente após o surgimento da denominada Nova Museologia, passou-se a admitir a hipótese de museus que se articulavam em torno das noções de território, patrimônio e comunidade. Essa expansão, a rigor, impactou os limites museais, ainda que em seguida tenha sido capturada.

Nos últimos dez anos, todavia, foi possível compreender que, no que se refere aos museus sociais e comunitários, e mesmo no que se refere aos museus clássicos, as noções de tema ou problema (em vez de acervo, coleção e patrimônio), de territorialidades ou de desterritório (em vez de edifício e território) e de protagonistas sociais e grupos de interesse (em vez de público e comunidade) ganharam muita força. Estudos a respeito dessas transformações e mudanças, bem como a respeito dos termos utilizados para registrar essas transformações conceituais e práticas, continuam sendo necessários. A utilização de expressões como tema ou problema, territorialidades ou desterritório, protagonistas sociais ou grupos de interesse indica que nesse campo ocorrem mudanças delicadas de percepção, reflexão, ação, movimentação e comportamento que, em última análise, implicam a produção de novos deslimites.

A ideia de um museu desterritorializado ainda encontra algumas resistências. O que seria um museu desterritorializado? É preciso compreender que, num primeiro tempo, os museus estavam ancorados em edifícios de caráter palaciano, murados ou não, mas sempre fechados, e bem fechados. O território do museu era o edifício; em casos singulares, incluía-se também o jardim.

A partir da segunda metade do século XX começaram a surgir experiências em que o território do museu define-se como uma área geográfica específica, bem delimitada e socialmente ocupada. Na sequência, especialmente depois dos anos de 1990 e do início do século XXI, o museu é considerado em perspectiva libertária.

O território do museu já não é o edifício e nem mesmo uma área geográfica específica, mas a sua área de abrangência conceitual que pode ser local, estadual, regional, nacional ou internacional, material ou imaterial. É nesse sentido que é possível pensar e praticar museus desterritorializados e, por esse percurso, compreender que mesmo os museus de território, aqueles que atuam em áreas geográficas específicas, podem vivenciar a experiência do desterritório.

VI

Os museus ancoram-se em perspectivas poéticas, políticas, pedagógicas e práticas que desejam conquistar uma dimensão pública. A questão que aqui se coloca não é a da existência (ou não), em todo e qualquer museu, de poéticas, políticas, pedagógicas e práticas, mas sim a de examinar e colocar sob suspeição suas qualidades e orientações filosóficas e ideológicas.

Como sugere Elton Luiz:

Atingir o deslimite não significa destruir-se ou negar-se. Ao contrário, é o limite que destrói a invenção que se pode e se deseja. O deslimite, portanto, é uma experiência com a Vida, e não com a morte (nos vários sentidos que essa palavra pode ter).

Embora seja uma experiência eminentemente poética, isso não significa que ela seja suscitada apenas pela leitura de poesia. A essência de tal experiência é exatamente nos ensinar a alargar a compreensão do que seja poesia, como faz Manoel de Barros, para que a vejamos em todas as coisas que, rompendo seus limites, deixam ver a Vida.⁴⁵²

Assim ocorre com as noções de desterritório, descolecão (ou despatrimônio) e grupos sociais de interesse múltiplo. Se o território é limite e impedimento de avanço, o desterritório propõe superação e transcendência do limite. Se a coleção exige tratamentos, comportamentos e posturas rígidas, a descolecão, incluindo a musealização e a desmusealização, pode ser libertária. Se a noção de público visitante é limitadora, as noções de comunidade, grupos de interesse, participantes, frequentadores, beneficiários são bastante emancipadoras. Mas, ainda assim, é importante reconhecer a provisoriidade dos conceitos. Em outras palavras: nenhuma noção, definição ou conceito; nenhuma ciência, arte, filosofia, religião ou tecnologia são definitivas, todas existem em mudança.

No que se refere às equipes que compõem os museus, vale observar com atenção especial os profissionais que negam a possibilidade de pensar a museologia para além dos museólogos. É importante observá-los e criticá-los de perto, face a face. Nenhum campo de conhecimento cresce apegado aos seus próprios limites. É o limite que destrói a vida, a poesia e a invenção. No caso dos museus e da museologia, isso não é diferente. No entanto, há que se observar e criticar também os profissionais que, montados em discursos inter-, multi- ou transdisciplinares, censuram (por reserva de mercado ou pelo desejo de censurar) a presença de museólogos nos museus. Para além das posições corporativas e mesquinhas, permanece o desafio de celebrar a vida nos museus, de ir além dos limites disciplinares.

VII

O museu pros Kanindé é bisavô, é avô, é pai e é mãe, porque é a história deles, a história que tinha lá atrás, é o que a gente tem aqui. O museu pros Kanindé é vida. Nós gostamos do museu o tanto que a gente gosta dos pais da gente, porque ai tem um pouco do retrato, da imagem de tudo. Tem a imagem do peba, tem a imagem do pote que foi feito antigamente. Tudo ali foi um retrato dos nossos antepassados, retrato de quem construiu aquela história.

Cícero Pereira Kanindé⁴⁵³

452 Ver: *Manoel de Barros: a poética do deslimite*, de Elton Luiz Leite de Souza (2010, p. 17).

453 Ver: PEREIRA, Cícero. Museu Kanindé. Aratuba (CE). Disponível em: <http://mkindio.blogspot.com/2013/07/museu-kaninde-missao.html>. Acesso em: 2 jun. 2019.

Para o povo Kanindé de Aratuba (CE) a experiência museal surgiu por intermédio do cacique Sotero e consolidou-se como ferramenta de luta, afirmação identitária, lugar de encontro e convivência, registro de cultura, história e ancestralidade indígena.

A imaginação museal do cacique Sotero explicitou-se na década de 1990, ao mesmo tempo em que se afirmava a identidade étnica dos Kanindé. O museu imaginado pelo cacique deveria guardar e colecionar objetos variados que fizessem referência aos mais velhos, à cultura, à memória, à sabedoria, aos encantados, aos costumes e modos de vida de seu povo, mas também aos enfrentamentos contemporâneos.⁴⁵⁴

Depois de aberto ao público em 1996 o Museu Kanindé serviu de inspiração para diversos povos e ganhou centralidade na luta dos próprios Kanindé.

De acordo com Alexandre Gomes e João Paulo Vieira Neto:

A atuação de sujeitos outrora marginalizados e as potencialidades de reescrita da história tornam o museu indígena um lugar privilegiado no conjunto das lutas providas da organização dos povos indígenas contemporâneos.

(...) O museu indígena é um potencial vetor para dar visibilidade as diferenças culturais e terreno fértil para as lutas providas do processo de construção social da memória.⁴⁵⁵

A reflexão dos pesquisadores encontra ressonância na afirmação de vida que se oferece na epígrafe desta seção (ou fragmento), elaborada por Cícero Pereira, uma das lideranças do povo Kanindé.

A primeira parte da epígrafe indica que “O museu pros Kanindé é bisavô, é avô, é pai e é mãe, porque é a história deles, a história que tinha lá atrás, é o que a gente tem aqui”. Aqui o museu é vinculado à história ancestral e familiar dos Kanindé, indicando que a vida atravessa gerações e que é na familiaridade, na subjetividade, na relação entre diferentes gerações, na articulação entre diferentes tempos, na perspectiva da herança cultural que o museu se constitui. Saber que Cícero Pereira é irmão mais novo do cacique Sotero faz muita diferença.

Na segunda parte ou movimento a afirmação é contundente: “O museu pros Kanindé é vida”. Aqui a imagem museu explode em pura potência. Aqui o devir museal assume toda a sua radicalidade e a museologia biófila ganha evidências incontornáveis. Aqui o sentido de vida como “renascer constantemente, a todo tempo e instante”, como “metamorfose, arte”, como algo que não morre, revela-se potente, crítico e criativo.

454 Ver: GOMES, Alexandre Oliveira. Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará. Recife: PPGA/UFPE. Disponível em: INFO/Documents/Projeto Extensão/Museus Indígenas/2012-dissertacao-Alexandre Gomes.pdf . Acesso em: 29 jul. 2019.

455 Ver: *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Secult, 2009, pp. 24-48. Disponível em: <https://museuscomunitarios.files.wordpress.com/2014/01/museus-e-memc3b3ria-indc3adgena-no-cearc3a1-indd.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.

No terceiro movimento o texto de Cícero Pereira afirma: “Nós gostamos do museu o tanto que a gente gosta dos pais da gente, porque ai tem um pouco do retrato, da imagem de tudo. Tem a imagem do peba, tem a imagem do pote que foi feito antigamente. Tudo ali foi um retrato dos nossos antepassados, retrato de quem construiu aquela história”. Revela-se o afeto, a museologia do afeto que não tem medo de enunciar e anunciar o gosto, o amor pela instituição que se compara ao amor pelos pais, mas também o amor irredutível pela imagem, pela iconografia do mundo.

Entre as imagens que habitam o museu e que também habitam o mundo, destacam-se: o peba ou tatu-peba (nome científico: *Euphractus sexcinctus*) e o pote antigo. Estas duas referências apontam para uma delicada indistinção entre natureza e cultura. A frase seguinte: “Tudo ali foi um retrato dos nossos antepassados, retrato de quem construiu aquela história”, sugere que a indistinção tem um ponto de vista, um ponto de fuga.

Na enunciação ou declaração de amor ao Museu Kanindé não está inscrita a construção de privilégios de classe ou de etnia, mas está desenhada a afirmação do museu como processo de identificação. Na anunciação ou comunicação do gosto pelo Museu Kanindé não está explicitada a origem e os desdobramentos dos museus etnográficos e antropológicos, mas está evidenciada a possibilidade de pensar e praticar uma Museologia que se faz na 1ª pessoa (do plural e do singular), uma Museologia que se constrói em perspectiva de(s)colonial.⁴⁵⁶

VIII

Este museu não pode sair daqui. Fica. Estou emocionado pela riqueza humana e cultural que vim encontrar neste Museu da Maré. Estive aqui há quarenta e cinco anos, a Maré era outra e muito mais longe da dignidade. Nas piores condições políticas sociais, no meio do racismo e da discriminação, esta comunidade maravilhosa conseguiu construir uma vida digna numa sociedade que não cessa de os criminalizar. Este museu é a prova mais eloquente da vitalidade e da criatividade desta comunidade. É um museu contra-hegemônico que conta a dignidade das classes populares. A tecnologia museológica que está aqui é uma demonstração maravilhosa do que chamo ecologia dos saberes: o diálogo entre o saber popular e o saber técnico na construção da emancipação.

Boaventura de Sousa Santos⁴⁵⁷

No dia 7 de novembro de 2015, Boaventura de Sousa Santos visitou o Museu da Maré e em seu “livro de visitantes” registrou o depoimento acima. No referido depoimento ele defende de modo enfático

456 Ver: Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, Iphan, n. 35, 2017, pp. 121-137. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

457 Registro manuscrito no livro de visitantes do Museu da Maré. O documento original foi consultado.

a permanência do Museu da Maré no lugar em que ainda hoje se encontra: Av. Guilherme Maxwel, 26. Na ocasião, esta defesa constituía-se numa forma concreta de resistência contra a ameaça de despejo que o Grupo Libra – “um dos maiores operadores portuários e de logística de comércio exterior do Brasil”, o primeiro a trabalhar de forma integrada o transporte portuário, rodoviário, ferroviário e fluvial⁴⁵⁸ – dirigia ao Museu da Maré. A rigor, o Grupo Libra é o proprietário do galpão, localizado na favela da Maré, cedido por dez anos ao Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), no período de 2004 a 2014. O referido galpão estava abandonado há mais de vinte anos e sua situação arquitetônica e de infraestrutura era bastante precária.

Ali, em 2006, instalou-se o Museu da Maré. Muitos investimentos estruturais foram feitos, muitas parcerias foram firmadas. O sucesso do Museu foi imediato, tanto no que se refere à produção de benefícios para a comunidade local, quanto na repercussão nacional e internacional, bem como na capacidade de inspirar políticas públicas e outros projetos inovadores. Por tudo isso, a equipe do Ceasm, a comunidade local, os parceiros e apoiadores do Museu desejavam a compra do galpão ou sua doação ao Ceasm ou, no mínimo, a prorrogação, por pelo menos mais dez anos, da sua cessão de uso. No entanto, o Grupo Libra, sem um motivo aparente e sem querer dialogar, resolveu, em 2014, despejar o Museu da Maré. Muitas manifestações em defesa do Museu foram feitas por artistas, pesquisadores, professores, estudantes, comunidade local e apoiadores nacionais⁴⁵⁹ e internacionais.

Importa compreender que o depoimento de Boaventura de Souza Santos foi produzido num contexto de luta, resistência e defesa do Museu da Maré. Por isso, suas duas primeiras frases são tão enfáticas: “Este museu não pode sair daqui. Fica”.

O depoimento do intelectual português constitui-se também num sinal de esperança, à medida que reconhece que em pouco mais de quarenta anos a comunidade da Maré, mesmo vivendo em situação adversa, conseguiu realizar inúmeras conquistas, incluindo a melhoria das condições de vida e a afirmação da cidadania e da dignidade social.

É notável como esse depoimento, escrito de próprio punho e no calor das emoções, reconhece e valoriza a importância do Museu da Maré, especialmente quando afirma: “Este museu é a prova mais eloquente da vitalidade e da criatividade desta comunidade”. Avançando um pouco mais o manuscrito identifica com precisão aquilo que para os trabalhadores do Museu da Maré sempre foi claro e foi motivo de orgulho: “É um museu contra-hegemônico que conta a dignidade das classes populares”.

458 Ver: GRUPO LIBRA. *Quem somos*. Disponível em: <http://www.grupolibra.com.br/pg/64/quem-somos>. Acesso em: 22 jul. 2019.

459 No Instituto Brasileiro de Museus e na Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, a hipótese da desapropriação chegou a ser considerada.

A identificação do Museu da Maré como um museu contra-hegemônico estimula novas investigações e problematizações: existem, no Brasil e no mundo, outras experiências museais contra-hegemônicas? Existe uma Museologia hegemônica e outra que poderia ser compreendida como contra-hegemônica? A Museologia Social ou SocioMuseologia poderia ser compreendida como contra-hegemônica?

Para todas estas questões a minha hipótese de resposta é sim e, por isso mesmo, penso que necessitamos de pesquisas que nos ajudem a pensar dentro e fora destas lógicas, comprovando ou negando hipóteses. A Museologia Social no mundo ibero-americano, bem como na CPLP e em outros países, conta com uma presença de longa data e cada vez mais se afirma singular, universal, interconectada e indisciplinada.

Na última parte de seu depoimento Boaventura registra que o Museu da Maré é uma “tecnologia museológica” e uma “demonstração maravilhosa” do que ele mesmo chama de “ecologia dos saberes”, o que aponta para o reconhecimento do museu como “diálogo entre o saber popular e o saber técnico na construção da emancipação”. Pensar o museu na chave do diálogo ou em perspectiva dialógica tem correspondência direta com a Museologia Social que, a rigor, investe na poesia, na cultura, na memória, na arte, no afeto, no amor e na produção de esperança e não está subordinada a nenhuma perspectiva teórica pré-estabelecida.

A respeito da esperança vale a pena levar em conta a reflexão de Paulo Freire, que diz:

Pensar que a esperança sozinha transforma o mundo e atuar movido por tal ingenuidade é um modo excelente de tombar na desesperança, no pessimismo, no fanatismo. Mas, prescindir da esperança na luta para melhorar o mundo, como se a luta se pudesse reduzir a atos calculados apenas, à pura cientificidade, é frívola ilusão. Prescindir da esperança que se funda também na verdade como na qualidade ética da luta é negar a ela um dos seus suportes fundamentais. (...) Enquanto necessidade ontológica, a esperança precisa da prática para tornar-se concretude histórica. É por isso que não há esperança na pura espera, nem tampouco se alcança o que se espera na espera pura, que vira, assim, espera vã.⁴⁶⁰

IX

No volume II das *Obras Completas* de Jorge Luis Borges está incluído o livro *Outras inquisições*, onde por sua vez, está incluído o conto O idioma analítico de John Wilkins,⁴⁶¹ que faz referência a um certo doutor Franz Kuhn que atribui “a certa enciclopédia chinesa intitulada Empório Celestial

460 Ver: FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 5. Disponível em: http://peadanosiniciais.pbworks.com/f/Pedagogia_da_Esperanca_-_Paulo.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

461 Ver: BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: _____. *Outras inquisições. Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000, v. 2. Disponível em: <https://2serieintegralpaulinia.files.wordpress.com/2018/02/jorge-luis-borges-o-idioma-anal-c3adtico-de-john-wilkins.pdf>.

de Conhecimentos Benévolos” a construção de uma classificação de animais, capaz de produzir estranhamentos e deslumbramentos. A taxonomia em questão foi citada no prefácio do livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*,⁴⁶² de Michel Foucault e, por esta ponte, inseriu-se nos debates filosóficos.

Na citada enciclopédia chinesa os animais estariam divididos em quatorze categorias:

- a) pertencentes ao imperador;
- b) embalsamados;
- c) domesticados;
- d) leitões;
- e) sereias;
- f) fabulosos;
- g) cães em liberdade;
- h) incluídos na presente classificação;
- i) que se agitam como loucos;
- j) inumeráveis;
- k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo;
- l) et cetera;
- m) que acabam de quebrar a bilha;
- n) que de longe parecem moscas.

Estas categorias produzem estranhamentos, provocam risos, mas também evidenciam a possibilidade de outra poética, de outro pensamento, por mais estranhos que sejam. “No deslumbramento dessa taxinomia – diz Foucault –, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso”.

Inspirado na taxonomia da tal “enciclopédia chinesa”, por seu intermédio, sou levado a imaginar, com um sorriso e com o desejo de estimular outros pensamentos, uma nova classificação tipológica de museus, quem sabe adequada aos seminários do futuro, quem sabe referenciada em algum passado:

- a) museus pertencentes ao imperador;
- b) museus embalsamados;
- c) museus domesticados;
- d) museus leitões;

462 Ver: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: <https://projeto-phronesis.files.wordpress.com/2009/08/foucault-michel-as-palavras-e-as-coisas-digitalizado.pdf>.

- e) museus sereias;
- f) museus fabulosos;
- g) museus cães em liberdade;
- h) museus incluídos na presente classificação;
- i) museus que se agitam como loucos;
- j) museus inumeráveis;
- k) museus desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo;
- l) *et cétera*;
- m) museus que acabam de quebrar a bilha;
- n) museus que de longe parecem moscas.

A taxonomia museológica imprevista também provoca risos e deixa patente que toda e qualquer classificação de museus é arbitrária. As taxonomias não organizam o mundo, não organizam a vida; quando muito organizam e condicionam a nossa forma de pensar, a forma de pensar de certos indivíduos e grupos sociais.

Como diz Jorge Luis Borges no final de seu conto: “Não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo”.

X

O seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas* para os museus no Brasil contemporâneo, foi decisivo para a construção deste texto singelo, fragmentado e ancorado em múltiplas referências. Como complemento das seções anteriores, apresento cinco comentários livres que, durante o seminário, foram desenvolvidos em improviso.

1. Classificação tipológica de museus – toda taxonomia de museus, por mais natural que pareça, é arbitrária e está vinculada à determinada forma de pensar no tempo e no espaço. Além disso, é importante registrar que, a tipologia de museus não define a relação dos museus com as áreas de conhecimento, com a comunidade, com os grupos de interesse, com a sociedade local.

Na atualidade, a taxonomia clássica, herdada do século XIX, que divide o campo museal em museus de arte, de história, de ciência e ecléticos, não dá conta dos questionamentos contemporâneos e já não tem serventia. A rigor, todos os museus são (ou podem ser) de ciência, espaços de produção

de conhecimento científico. A ciência, a história e arte não estão nas coisas, mas nas relações, nos métodos, nos procedimentos, nas éticas, nos exercícios de criatividade, nos resultados e nos impactos que geram no mundo.

Um conjunto de telescópios e microscópios e outros instrumentos utilizados na produção de um tipo de conhecimento científico, não são suficientes para definir a cientificidade de um museu ou mesmo de uma categoria arbitrariamente denominada de patrimônio científico, por exemplo. Um lápis, uma caneta, um binóculo e uns pares óculos e um caderno de campo também podem ser incluídos na categoria de patrimônios científicos. O mesmo poderia ser dito a respeito de um conjunto de manuscritos ou de pinturas do século XIX.

A ciência, a arte e a história não estão depositadas no acervo, como se fossem uma essência qualquer. Além de tudo isso, é importante registrar as possibilidades de um pensamento crítico no campo da museologia que insiste em romper fronteiras entre filosofia, ciência, arte e história; que dialogando com o inter-, o multi- e o transdisciplinar, afirma-se como indisciplinar.

Em outros termos: a museologia, como aqui é concebida, pode ser uma indisciplina, um campo de conhecimento aberto e rompido com o paradigma disciplinar.

2. Educação Museal e Museologia Social – a relação entre a Museologia Social e a Educação Museal precisa ser aprofundada. É indispensável que a Educação Museal esteja em diálogo franco com a Museologia Social, assim como é fundamental que a Museologia Social assuma uma perspectiva educacional. A necessidade desse diálogo, a rigor, já havia sido identificada em 2009, por ocasião da criação da Coordenação de Museologia Social e Educação (Comuse), no âmbito do Departamento de Processos Museais do Ibram.

Na atualidade, estes são, no Brasil, os dois movimentos museológicos mais fortes e consistentes. Por isso mesmo, considerando que eles não se opõem, é desejável que entre eles o diálogo seja franco. Nesse sentido, alguns desafios são bastante evidentes: é indispensável que a Política Nacional de Educação Museal (PNEM) desenvolva uma perspectiva crítica em relação aos programas e projetos denominados educacionais que são desenvolvidos nos museus; não basta ocorrer num museu para ser enquadrado na categoria de Educação Museal. De igual modo, é indispensável que o Programa Pontos de Memória e a denominada Museologia Social levem em conta os avanços realizados pela Educação Museal, especialmente aqueles que permitem um maior diálogo entre os museus clássicos e o conjunto de iniciativas sintonizadas com a mesma Museologia Social que, a rigor, trabalha com a

possibilidade de pensar e praticar museus na primeira pessoa (do plural ou do singular) e também como ferramentas de luta. Ocupar a palavra e conceito museu, ocupar a palavra e o conceito coleção, ocupar a palavra e o conceito patrimônio são desafios colocados para a Educação Museal e para a Museologia Social na contemporaneidade.

3. Poética, política e pedagógica de museus no Brasil contemporâneo – os museus resultam de projetos políticos e poéticos, explicitados ou não; projetos que podem produzir entre si determinadas tensões, mas que também podem contribuir para mútuas iluminações. Poéticas e políticas de museus estão presentes em suas narrativas e orientam planos museológicos, políticas institucionais, programas educacionais e culturais, programas arquitetônicos e urbanísticos, programas socioambientais e paisagísticos, programas de preservação, conservação e restauração de acervos, programas de acessibilidade (pensar e praticar uma poética da acessibilidade é um desafio contemporâneo) e outros programas, projetos e ações.

As investigações sobre a poética museal precisam levar em conta as dimensões lírica, épica e trágica. Estudos dessa natureza ainda são insipientes. A esse respeito, Simone Flores Monteiro em sua tese *Política pública para museus no Brasil: o lugar do Sistema Brasileiro de Museus na Política Nacional de Museus*, defendida em 2016 na ULHT, constrói uma abordagem criativa, original, inspirada e inspiradora. A questão que aciona o gatilho de sua pesquisa está registrada nos seguintes termos:

Em que medida as perspectivas épica, lírica e trágica podem ser utilizadas como categorias analíticas para a melhor compreensão da Política Nacional de Museus, ou seja, como perceber a dimensão poética na política onde “não somos indivíduos, somos pessoas definidas não só por um ser, mas também por um conjunto de relações, de conversações e expectativas que configuram uma existência” (Ugarte, 2008 p. 64) Como a dimensão política, compreendida como “a convivência entre diferentes” (Arendt, 2004, p. 21), esteve no processo de implementação da Política Nacional de Museus, tanto como disputas e enfrentamentos, quanto como “capacidade de gerar novos consensos, de desenhar novos jogos, novas experiências que muitos, ou todos em uma rede, entendam como uma melhoria (Ugarte, 2008, p.65)⁴⁶³

O estudo de Simone Flores é importante para a análise das políticas públicas no campo dos museus, e, de igual modo, para a percepção das relações entre o político e o poético, levando em conta as diferentes tensões produzidas pelas dimensões lírica, épica e trágica.

As relações entre política pública, poética e perspectiva pedagógica foram, em boa medida, abordadas na tese *Museologia Decolonial: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal*, de

463 Ver a tese de Simone Flores Monteiro. Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/doutoramentos/simone_flores.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

Marcele Pereira, defendida em 2017 na ULHT. Depois de apresentar um expressivo conjunto de questões a pesquisadora indica que

Aliados a estas questões podemos ainda perceber, por meio da análise das dimensões políticas, poéticas e pedagógicas, como os Pontos de Memória se relacionam com o campo dos museus e como podemos, a partir da observação desta prática, traduzir seus pressupostos e contribuir com as reflexões sobre o campo da Museologia Social, articulada às ideias teóricas dos intelectuais decolonizadores.⁴⁶⁴

O estudo de Marcelle Pereira depois de apresentar uma criativa matriz analítica passa a examinar o Programa Pontos de Memória, desenvolvido, em sua primeira versão, no âmbito do Departamento de Museus (Demu) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). A análise da pesquisadora contribui para a crítica e o aperfeiçoamento das políticas públicas de cultura e explicita as relações entre o referido Programa e a denominada Museologia Social e suas relações com a perspectiva de(s)colonial.

Em termos de política pública de cultura um aspecto de grande relevância evidenciou-se com a atuação da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro: a compreensão de que é possível e viável a construção de programas de fomentos e financiamentos a partir da sociedade civil, por meio de ações e projetos coletivos, construídos tanto a partir de pessoas físicas, quanto de pessoas jurídicas.

É importante registrar, no entanto, que o reconhecimento e a valorização dessa via inovadora, não deve servir de alibi para a exoneração do Estado (em suas diversas esferas) em relação aos compromissos e responsabilidades de manutenção dos bens culturais (especialmente daqueles que estão registrados como patrimônio cultural), em condições de uso e fruição. Estimular e garantir uma política de financiamento e fomento por parte do Estado está entre os desafios do Ibram.

4. Pesquisa em museus e produção de conhecimento – a produção de conhecimentos científicos, no século XIX, teve nas instituições museais uma base importante. Museus como o Nacional, o Paraense Emílio Goeldi, o Paranaense e o Paulista destacavam-se no panorama científico da época, sobretudo no campo das ciências naturais, sustentados por um paradigma classificatório e evolutivo, e ao mesmo tempo sustentando-o. Na atualidade, continua em pauta a afirmação dos museus como espaços de produção de conhecimento. Pelo exposto, é possível dizer que os museus foram (e em certa medida, ainda são), núcleos formadores de pesquisadores. Há quem argumente, no entanto, que após o advento das universidades os museus teriam se transformado numa espécie de fósseis da

464 Ver a tese de Marcelle Regina Nogueira Pereira. Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/doutoramentos/marcelle_pereira.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

pré-história do mundo científico. Essa argumentação não confere com a realidade museológica brasileira.⁴⁶⁵ Eis a principal evidência: mesmo depois do advento das universidades no Brasil a pesquisa continuou sendo praticada nos museus, ainda que gradualmente eles tenham passado a ocupar uma posição periférica, ainda que alguns museus tenham sido incorporados a universidades. É nesse quadro que devem ser lidas as atuações do Museu Nacional e do Museu Paulista, que mesmo não abandonando a posição de órgãos produtores de conhecimento científico, passaram a ser subordinados às estâncias universitárias. Situação diferente ocorre com o Museu Paraense Emílio Goeldi e com o Museu de Astronomia e Ciências Afins, ambos diretamente vinculados ao Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq); situação ainda mais diferente ocorre com a Fundação Casa de Rui Barbosa, a Fundação Joaquim Nabuco, a Fundação Osvaldo Cruz e seus respectivos museus que, a rigor, nunca deixaram de fazer ciência e de produzir conhecimento científico.

5. Por uma museologia de(s)colonial, indígena e encantada – indigenizar museus, africanizar museus, de(s)colonizar museus e desenvolver uma museologia que leve em conta o bem viver, a sabedoria dos ancestrais, as práticas dos povos tradicionais e o respeito aos encantados, ao sagrado. Em outros termos: a hipótese de uma museologia indígena e encantada está diretamente associada à noção de uma antropofagia museal,⁴⁶⁶ que pode ser compreendida como a capacidade de determinados segmentos e grupos sociais, étnicos e culturais se apropriarem da tecnologia museu – transferida das metrópoles para as colônias – e a partir dela produzir novos significados, novos valores em sintonia com suas formas de viver e existir, em sintonia com a celebração da vida. A vida encantada, una e múltipla; a vida inexplicável, sem alfa e sem ômega; este parece ser um dos mistérios dos encantados e, por esse caminho, de uma possível Museologia indígena e encantada. Nas ações e reflexões de Nino Fernandes – professor e diretor do Museu Magüta –, do povo Ticuna; do cacique Sotero, do povo Kanindé; da cacique Pequena, do povo Jenipapo Kanindé; do cacique João Venâncio e do pajé Zé Caboclo, do povo Tremembé; e do pajé Barbosa, do povo Pitaguary existem evidências de uma outra forma de pensar e praticar os museus e a museologia. Foi o pajé Barbosa, por exemplo, quem – durante o IV Encontro de Formação de Gestores de Museus Indígenas no Ceará, organizado pela Rede Indígena de Memória e Museologia Social, realizado no período de 14 a 16 de julho de 2017, na aldeia indígena Tremembé de Almofala – sustentou a ideia

465 Ver: CHAGAS, Mario. Pesquisa museológica. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (orgs.). *Museus: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: Mast, 2005. Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_7.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

466 Ver: CHAGAS, Mario (org.). *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Iphan, 2005. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat31_m.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

de que o “museu é um leque de penas coloridas”. Essa acepção tem extraordinária potência política, poética e pedagógica.

XI

A museologia brasileira está em acelerado processo de transformação. As práticas e iniciativas de Museologia Social espalhadas pelo Brasil, diferentes entre si, constituem notáveis testemunhos sobre a potência de um saber fazer em liberdade, que opera a favor da vida, dos direitos humanos, da cidadania, da dignidade e da coesão social, que se ancora num paradigma participativo; que rompe com os padrões museológicos autoritários e hierarquizados, com a reprodução colonial do saber museal, com os discursos cientificistas e tecnicistas, com o desejo de protagonismo sistemático dos atores acadêmicos.

O presente texto, como foi indicado, resulta da aceitação da provocação dos organizadores do seminário *200 Anos de Museus no Brasil: Desafios e Perspectivas* para os museus no Brasil contemporâneo. Trata-se de uma composição artesanal, de uma construção fragmentária, de uma colcha de retalhos, sem pretensões científicas.

Os fragmentos anteriores, bem como os cinco comentários livres que fazem parte do décimo fragmento, são pistas singelas, são projetos que objetivam contribuir para a análise crítica dos passados e para a projeção de possíveis futuros.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Disponível em: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2012/04/nicola-abbagnano-dicionario-de-filosofia.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- BALLESTRINI, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* [online]. n. 11, maio-ago. 2013, pp. 89-117. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: _____. *Outras inquisições. Obras completas*. Trad. Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Globo, 2000, v. 2. Disponível em: <https://2serieintegralpaulinia.files.wordpress.com/2018/02/jorge-luis-borges-o-idioma-anal-c3adtico-de-john-wilkins.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- CHAGAS, Mario. Pesquisa museológica. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (orgs.). *Museus: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: Mast, 2005. Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_7.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.
- ____ (org.). *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Iphan, 2005. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat31_m.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.
- ____; ABREU, Regina. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, Iphan, n. 3, 2007, 2004. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/01/Musas3.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- ____; GOUVEIA, Inês (orgs.). *Museologia social*. *Cadernos do CEOM*, v. 1, n. 1, Chapecó, Unochapecó, 2014. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2594/1521>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- ____. *Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 35. Rio de Janeiro: Iphan, 2017, pp. 121-37. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.
- ____; PIRES, Vladimir Sybilla. *Sociedade, museus e território*. In: _____. *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Brasília; Rio de Janeiro: Ibram; Unirio, 2018. (Coleção Museu, Memória e Cidadania). Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/09/LIVRO-TERRITORIO-MUSEUS-E-SOCIEDADE_WEB____vers%C3%A3o-02.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: <https://projetophronesis.files.wordpress.com/2009/08/foucault-michel-as-palavras-e-as-coisas-digitalizado.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. Disponível em: http://peadanosiniciais.pbworks.com/ff/Pedagogia_da_Esperanca_-_Paulo.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.
- GOMES, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará* (dissertação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012. Disponível em: [INFO/Documents/Projeto Extensão/Museus Indígenas/2012-dissertacao-Alexandre Gomes.pdf](INFO/Documents/Projeto%20Extens%20o/Museus%20Indigenas/2012-dissertacao-Alexandre%20Gomes.pdf). Acesso em: 29 jul. 2019.

____; VIEIRA NETO, João Paulo. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Secult, 2009. Disponível em: <https://museuscomunitarios.files.wordpress.com/2014/01/museus-e-memc3b3ria-indc3adgena-no-cearc3a1-indd.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.

GRUPO LIBRA. Quem somos. Disponível em: <http://www.grupolibra.com.br/pg/64/quem-somos>. Acesso em: 22 jul. 2019.

MONTEIRO, Simone Flores. *Política pública para museus no Brasil: o lugar do Sistema Brasileiro de Museus na Política Nacional de Museus* (tese). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT). Lisboa, 2016.

MOVIMENTO INTERNACIONAL PARA UMA NOVA MUSEOLOGIA. *Declaração de Córdoba*. Disponível em: <https://ecomuseus.wordpress.com/minom-conferencias-internacionais/declaracion-de-cordoba/>. Acesso em: 22 jul. 2019.

PEREIRA, Cícero. *Museu Kanindé*. Aratuba (CE). Disponível em: <http://mkindio.blogspot.com/2013/07/museu-kaninde-missao.html>. Acesso em: 22 jul. 2019.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. *Museologia decolonial: os pontos de memória e a insurgência do fazer museal* (tese). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT). Lisboa, 2017.

ROLNIK, Suely. *"Fale com ele" ou como tratar o corpo vibrátil em coma*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019.

____. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

Síntese do momento

*Maria Ignez Mantovani
Franco*

Doutora em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa/Portugal; diretora da EXPOMUS; e integrante do Strategic Allocation Review Committee (SAREC - ICOM Internacional).

Início com um agradecimento especial a Marcelo Araújo, presidente do Instituto Brasileiro de Museus, e aos diretores e demais colaboradores do Ibram, que tiveram a iniciativa e tornaram possível este encontro, reunindo palestrantes e participantes notáveis de distintas áreas do conhecimento, em celebração aos 200 anos de museus no Brasil. Destaco a oportunidade que se abriu para celebrar e refletir sobre a trajetória da implantação e da sobrevivência dos museus em nosso país, em dois séculos de história.

Cumprimento a equipe organizadora do seminário pelos temas e pelo partido conceitual adotados, elegendo, além do coordenador de cada mesa, um especialista na área de conhecimento em questão, para fazer uma abrangente introdução sobre cada temática. Esses introitos se configuraram como elementos de fundamentação de grande interesse e tornaram-se elos de sentido entre as falas subsequentes dos demais participantes das mesas.

Gostaria de me referir de forma muito especial, portanto, a essas apresentações introdutórias dos colegas, advindas de pesquisas em profundidade, que se tornaram imediatamente referências marcantes para todos nós que militamos no campo museal brasileiro, assim como pontes de diálogo com outras disciplinas análogas. Cumprimento igualmente ao Ibram por definir essa metodologia e confiar essa complexa tarefa a especialistas de renome nas áreas específicas. Peço licença para inverter a ordem das entradas, das falas e das próprias mesas que compuseram este seminário e dar prioridade à mesa desta manhã, com um tema que tem primazia e não pode ser postergado: "A presença das memórias afro-brasileiras nos

museus". Nela, destaco a fala icônica de Renata Bittencourt, diretora do Departamento de Processos Museais do Ibram – a quem agradeço ter ouvido. Ela contextualiza o tema central com solenidade e emoção, e impõe um rito, um reconhecimento do papel fundador dos afrodescendentes na construção da história brasileira. Bittencourt propõe uma recomposição historiográfica, ou seja, uma nova ordem dos nossos próprios valores humanos e sociais. Em meio àquela fala estruturada e competente, povoada de uma humanidade pungente, posso refletir sobre as Áfricas que trago em mim e que carregamos, como um talismã, em cada um de nós: no afeto, na coragem, nas lutas e nas permanências históricas.

Num país que se estruturou em bases tão marcadas pelo “esquecimento, por vazios, por raptos memoriais”, como diz Bittencourt, os museus podem e devem se compor como locais de reflexão, de reconhecimento das memórias traumáticas, de referência sobre os valores sociais igualitários que precisam ser restabelecidos. São eles potencialmente instituições capazes de mudar esse paradigma e agir com potência contra o grande ocaso, a escuridão, a insegurança, a violência e o descaso que temos reservado aos negros no Brasil.

Os processos de desrespeito e de exclusão dos negros têm sido naturalizados, diminuídos e fadados ao esquecimento permanente. Bittencourt nos chama hoje a pensar quão negros somos todos nós. Meu profundo respeito e admiração pelas matrizes africanas, que desejo ver valorizadas, celebradas e reconhecidas contemporaneamente, não apenas no plano do reconhecimento formal, mas também nas entranhas de nossa forma de pensar, de agir e de conviver socialmente.

Intuo que Lilia Schwarcz, curadora do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP), além do mérito dos conteúdos abordados, vem nos mostrar que a luta pela salvaguarda e comunicação da memória afro não tem como reduto único e afirmativo os museus afro-brasileiros, em nosso país. Ver o MASP abrir suas galerias para expor essa temática tão emblemática, ao longo de um ano, é simbólico e enuncia sim à sociedade que os museus estão dispostos a refletir e rever a historiografia brasileira, não só rompendo silêncios, como abrindo novas escutas e revolucionando seus discursos institucionais.

Agradeço por ter tido a oportunidade de trabalhar por mais de vinte anos sob a batuta curatorial de Emanuel Araújo na organização de exposições, como *Negras memórias*, *memórias de negros*, entre outras, e culminar com o privilégio de compartilhar a responsabilidade de implantação do Museu Afro Brasil, em São Paulo, em 2004, à revelia do pensamento preconceituoso e hegemônico de muitos, que julgavam descabido destinar um prestigioso pavilhão do Parque Ibirapuera, símbolo da modernidade brasileira, a um museu negro. O Museu Afro Brasil e outras instituições similares mostram que estão aptos a dialogar com a sociedade brasileira, para lembrar memórias apagadas ou esquecidas, para redimir abusos e exclusões,

para referenciar o papel da contribuição africana na formação de nossa sociedade, enfim, para recompor um novo lugar social para os negros no Brasil.

Feito esse reconhecimento às memórias afro-brasileiras, vamos agora às demais mesas.

Retomo, portanto, a ordem de entrada das mesas, sem compromisso de segui-la à risca, e cito a primeira delas, de abertura, em que Bruno Brulon, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Unirio), discorre sobre a “Memória do pensamento museológico brasileiro”. Um tema árduo e provocativo, sabiamente confiado a um jovem pesquisador e pensador sobre a museologia brasileira.

A ele agradeço muito pela tranquilidade que me trouxe ao evidenciar que as futuras gerações terão como mestres – e serão conduzidas por – pesquisadores contemporâneos da museologia, capazes de analisar a memória do pensamento museológico brasileiro, com isenção e paixão, evidenciando que não são, em si, perspectivas antagônicas.

Brulon traz uma percepção interessante sobre as mentalidades dos grandes construtores do pensamento museológico brasileiro, em intersecção com as diferentes correntes da museologia internacional, circunscrevendo-as em distintos momentos e movimentos históricos, com precisão e generosidade.

Margareth Lopes, da Universidade de Brasília (UnB), trata a historiografia dos museus de ciências dos séculos XIX e XX na mesa simbolicamente dedicada ao *200 Anos de Museus no Brasil: Desafios e Perspectivas*, com a mesma precisão e abrangência com que Bruno Brulon abordou as inflexões de memórias museológicas, em suas distintas dinâmicas processuais.

Eu faria uma constatação de que ambos nos apresentam falas que aprofundam e trazem novas luzes sobre tudo o que já se falou até hoje a respeito dessas respectivas temáticas.

Na medida em que Brulon traz novos olhares sobre fatos, personagens e pensamentos, povoados de poesia e generosidade, Margareth Lopes nos apresenta museus invisíveis, e até então raramente nomeados, que nos indicam um panorama ainda a ser descoberto no campo científico dos séculos XIX/XX. Para além do Museu Nacional, ela nos traz uma cadeia de museus de ciências que se espalharam pelo território brasileiro de maneira eventual, incipiente, oscilantes entre a missão de existir e a escolha de temáticas assimétricas, e muitas vezes específicas, em que poderiam atuar. Acredito mesmo que, segundo a fala de Margareth Lopes, o próprio Império se interessou em instaurar caminhos de conhecimento e da ciência – os museus de ciência adquirem hoje um papel essencial para a compreensão daquele período e persistem como indicadores de um futuro em que os trópicos possam vir de fato a rejeitar leituras colonialistas. Lopes discorre pautada pela precisão de uma pesquisa estruturante, nomeando os temas e agentes das pesquisas, como quem mapeia um território de distintos conhecimentos entrecruzados.

Acima de tudo, em ambas as falas, de Brulon e de Lopes, não existe sequer um ponto final; as pesquisas, as análises, as suposições, as aproximações se justificam como um processo contínuo e aberto à participação de outros colegas, capazes mesmo de subverter lógicas, adicionar novos achados, inclusive de adotar novos caminhos. Os riscos inerentes à pesquisa são assimilados com a coragem e tranquilidade de quem olha o passado com olhos de futuro.

Anaído Baraçal, do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/Ibram), dá ainda uma coesão complementar a esses ensaios, mostrando uma interconexão entre diferentes fontes de pesquisas, de conhecimento, de conexões perceptíveis, a partir de cada objeto. As recentes descobertas sobre personagens, que confirmam o que antes era apenas descrito, parecem lhes dar novas vidas, novas ocupações, novas atribuições sociais, novos desafios na formação e enriquecimento dos acervos.

Baraçal estira um novo tecido de fundo, mostrando que a história dos museus e da formação de coleções não respeita fronteiras e se expande em caminhos impensados. Estabelece pontes que só serão visíveis pouco a pouco, como na montagem de um *puzzle* entre personagens, influências, articulações, revelando, antes de tudo, memórias e fontes de pesquisas transterritoriais, notadamente na América Latina. O eixo de sentido, que antes apontava as relações entre a Europa e a América, se abre para uma compreensão mais articuladora na esfera regional.

A fala de Paulo Knauss, do Museu Histórico Nacional/Ibram (MHN), introduzindo a mesa “Cartografia dos museus de história do Brasil”, ilumina a manhã de terça-feira. Chama a minha atenção não só a erudição com que discorre sobre a cartografia dos museus de história no Brasil, mas sobretudo o peso e o valor que ele atribui à formação e ao conhecimento contínuo das coleções.

Comentando a fala de Brulon, ainda no primeiro dia, Knauss já circunscrevera o eixo de sentido dos museus, ou seja, suas coleções e a relevância dos processos formativos, dando relevo devido aos colecionadores que asseguraram a migração de suas coleções para a formação e alimentação dos acervos dos museus brasileiros. No entanto, o que mais me chama a atenção na fala de Paulo Knauss é a análise estratégica e descritiva das composições expositivas dos principais museus históricos brasileiros; a abordagem dos museus de memórias traumáticas na segunda metade do século XX – memórias sensíveis, notadamente dos genocídios mundiais e de processos de repressão política –, assim como museus e Pontos de Memória Indígenas e quilombolas; e o sentido de resistência dos museus de memória social, notadamente de populações preteridas pelos processos instaurados de desigualdades sucessivas. Desatenção e ultraje a comunidades vulneráveis; segregação racial, repressão política na América Latina; luta por direitos essenciais, sentidos de resistência – a memória da luta social está sempre presente.

Marília Bonas, do Memorial da Resistência de São Paulo, com a força de seu entusiasmo e sensibilidade, faz um contraponto à fala de Knauss, mostrando as dicotomias que as memórias traumáticas apresentam no processo de musealização.

Os museus históricos são espaços dinâmicos de construção do conhecimento em perspectiva histórica, no presente.

O que importa, diz Knauss, é a substituição de narrativas. No contexto dos museus históricos, interessam as perguntas mais do que as respostas, articula-se um enunciado que não necessariamente busca a completude.

Museus históricos tendem a se afirmar sobre o tema presente. Temos sim que nos apropriar do balanço simbólico entre a lembrança e o esquecimento, fazendo com que o presente seja protagonista, e possa conduzir múltiplas leituras colaborativas do passado, a ser socialmente compartilhado.

Ainda no território das falas fundadoras, destaco o enunciado de Maria Cristina Oliveira Bruno, do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE-USP), sobre os “Museus de arqueologia no Brasil – uma estratigrafia de abandonos e desafios”. Raramente temos a oportunidade de ouvir uma intersecção tão coerente sobre os processos arqueológicos, museológicos e de educação patrimonial, sobre os processos de exploração do território brasileiro, as lutas pela salvaguarda do patrimônio arqueológico, as permanências e dicotomias dos processos institucionais, e o sentido mais amplo de valorizar cacos que propiciem leituras do território e de populações pregressas.

Destaco também a fala de Camila Wichers, da Universidade Federal de Goiás (UFG), que se articula como um jogral de composição complementar à fala de Bruno, denotando não só conhecimento profundo da matéria, porém com o aditivo sedutor de quem escava a terra, detecta vestígios, estabelece leituras possíveis, preserva achados, protege artefatos do abandono, enfim, exerce funções de resistência arqueológica e patrimonial, literalmente, em territórios, quem sabe, “minados” por ações políticas e empresariais desastrosas.

Já Magaly Cabral, do CECA/COM, não só apresenta, mas atua, com a militância de sempre, a favor da educação museal, postada sobre a sua vasta experiência na matéria, enriquecida da vivência como gestora de museus. Na mesa dedicada à “Educação museal no Brasil – um panorama de desafios”, perpassa uma trajetória histórica importante da educação em museus brasileiros, chegando de forma enfática ao contemporâneo, estabelecendo claramente as rotas de conexão internacionais e dando destaque à tão singular produção de conhecimento compartilhado entre profissionais da área, prática inédita e genuinamente nacional.

Os diálogos que se sucedem, capitaneados pela fala potente de Mila Chiovatto, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, parecem mesmo orquestrados, ou seja, há uma sintonia de quem trabalha sob um mesmo signo no compartilhamento de metodologias, aplicações, experimentos e inovações.

Na mesa sobre os “Museus de arte no Brasil, entre o colecionismo público e privado”, registro a apresentação introdutória de Cícero de Almeida, da Casa Geyer/Museu Imperial/Ibram, e a poética curatorial de Maria Eugenia Salcedo, do Instituto Inhotim. A questão surgida sobre a classificação indicativa garantiu a polêmica esperada, evidenciando se tratar de um tema agudo, que demanda ainda reflexão da área museológica e merece a atenção imediata e a resistência de todos nós.

Nelson Sanjad, do Museu Paraense Emílio Goeldi, imbuído do desafio de trazer uma cartografia dos “Museus de ciência e tecnologia – dois séculos de conquistas”, nos traz uma fala competente, levantando, classificando, tentando encontrar similitudes e diferenças entre museus brasileiros ligados ao campo científico, nos seus mais diferentes formatos e configurações. Esse fala de Sanjad é algo inédito e extremamente estruturador para a compreensão do campo em análise, com o diferencial de que ele nos traz também uma visão multifocal contemporânea, com base em dados entrecruzados de pesquisas relevantes desenvolvidas pelo Ibram. Destaco ainda a consistente experiência do Museu da Vida/Fiocruz, que além do vigor de um programa articulador no campo da divulgação da ciência, mescla ações inclusivas, expandindo-as pelo território adjacente, povoado de conflitos sociais; ressalto também os dados e a prática de mensuração e estudo de públicos que Diego Bevilaqua apresenta, nos dando conta de uma Rede de Museus que se organiza para levantar e compatibilizar dados sobre museus de ciência no Brasil.

Considerando que a realização deste seminário celebra os 200 anos de museus no Brasil e traz à ribalta o Museu Nacional com suas potencialidades, desafios e perspectivas únicos, não poderia deixar de falar de uma simbiose latente e presente. Não só o Museu Nacional vive o clima da efeméride, não só ele tem desafios presentes e futuros, não apenas ele precisa se reequacionar, se reinventar e saltar em direção ao futuro.

O Museu Nacional vive os dilemas recorrentes relativos às carências e oportunidades que, invariavelmente, coexistem. No entanto, neste seminário, surge a apresentação de Solange Ferraz de Lima, diretora do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, que está à frente de um processo similar de requalificação integral do Museu. Solange franquia a todos em sua fala, em especial ao Museu Nacional, a narrativa sobre o planejamento integral que está sendo empreendido pela instituição, sob a égide da Universidade de São Paulo, desde o deslocamento de suas coleções para as obras de restauração do edifício-monumento, as estratégias institucionais, as parcerias desenhadas, a vinculação e as relações acadêmicas, as

interloquções com os agentes circundantes, ou seja, o Museu Paulista antecipa ao Museu Nacional a rota que irá percorrer até as celebrações de 2022. Que essas rotas inspiradoras se cruzem para além deste seminário, e iluminem uma relação colaborativa entre ambos os museus!

Gostaria de destacar agora um bloco de questões, algumas já abordadas nesse seminário e outras não, mas que merecem nossa reflexão, considerando o pressuposto desta mesa em abordar os desafios e perspectivas para os museus no Brasil contemporâneo:

- A cobertura de 200 anos de museus no Brasil pressupõe que possamos avançar nossas análises para além do século XIX e XX, e refletir sobre as perspectivas contemporâneas mais amplas dos museus no século XXI. Dentre elas, creio que os museus brasileiros são chamados a compreender os impactos de um mundo mutante, globalizado, incerto e irremediavelmente plugado na tecnologia e inovação contínua; nossos museus forçosamente terão de conviver sob o esteio da revolução trazida pelas novas tecnologias, pelas redes sociais, no seu mais amplo espectro, tanto na relação com seus diferentes públicos, como no léxico de todos os seus programas e atividades. Mais do que isso, essa é a plataforma contemporânea de ampliação de públicos, com potencialidade de aprofundamento de conteúdos sobre as coleções, atividades e sobre as bases de resistência que o museu procura defender. A implementação da missão de qualquer museu demanda a compreensão e aderência de seu público; as mídias sociais podem vir a ser fator fundamental de agregação, fortalecimento e defesa das conquistas institucionais. Podem ser mobilizadas facilmente para defender museus em momentos de fragilidade institucional, transformando-os em “causas” sociais. As mídias sociais, neste momento, encontram-se infestadas de *fake news* em toda a sua potência e perigo e, por isso mesmo, as instituições de pesquisa e conteúdo, ativamente ligadas à produção de conhecimento – como nossos museus – têm uma oportunidade ímpar de se impor como protagonistas de uma nova narrativa, transparente e sedutora, brindando os internautas com conteúdos reveladores de uma realidade que lhes diz respeito e que podem enriquecer suas vidas e as relações sociais.
- As falas de Nelson Sanjad e Diego Bevilaqua nos trazem a comprovação inexorável do número insuficiente de museus de ciências no Brasil, e da ausência de uma política pública capaz de suprir este déficit a curto prazo. Embora tenhamos tido mesas emblemáticas sobre museus de ciência e tecnologia neste encontro, é impossível deixar de considerar a parca distribuição desses museus pelas diferentes regiões brasileiras, e assinalar sua concentração no Sudeste e Sul. Não posso deixar de manifestar minha estranheza ao constatar que três das grandes universidades

brasileiras desenvolveram tentativas de estruturação de grandes museus de ciência, com projetos de envergadura, concebidos a partir de consensos transdisciplinares, e não lograram êxito, tendo lutado por uma década em suas respectivas trincheiras: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Universidade de Brasília (UnB) e Universidade de São Paulo (USP). Algo nos diz que, mesmo tendo um número expressivo de museus científicos de grande relevância, temos à frente uma luta imensa para que esses polos de ciência, tecnologia e inovação povoem o território brasileiro.

- Somos levados também a refletir sobre as pesquisas empreendidas a respeito dos museus brasileiros, sobre a necessidade de intensificá-las e também de apurar as análises dos dados representativos que já foram obtidos e estão disponibilizados por pesquisas sucessivas do Ibram e de outros organismos. Temos de conseguir ler o campo museal, estabelecer pontes comparativas, aprofundar compreensões, descobrir assimetrias, lacunas e imprecisões, além de investir cada vez mais em pesquisa de público, para obter uma compreensão mais ampla e apurada das visões e carências dos públicos presentes e, principalmente, dos ausentes em nossos museus. Obter indicadores confiáveis sobre os nossos museus e sobre a área museológica é uma estratégia essencial para que possamos atuar politicamente. Como nos ensina Alexandre Gomes, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ao discorrer neste seminário sobre “Cartografia dos Museus de Antropologia no Brasil – onde o outro nos habita”, “dizem os caciques que a noção de patrimônio pode ser utilizada como arma, e que não será mais preciso atirar flechas”; também nós podemos utilizar indicadores capazes de seduzir e atrair novas alianças em prol da viabilidade e sobrevivência de nossos museus. Lembrei-me também de um episódio em que um indígena amazônico explicou a Regina Casé que não era mais necessário guerrear contra os madeireiros para impedi-los de avançar em direção às terras de seu povo, porque bastava entrar na internet e denunciar isso em rede. Nós também poderemos ter indicadores sólidos sobre o campo museal para antepor em momentos de fragilidade política e institucional.
- Registramos da mesma forma como algo inovador a adoção de curadorias compartilhadas para além dos experimentos de natureza antropológica, etnográfica, mas também nos contextos urbanos. Refiro-me a experimentos de curadoria colaborativas e compartilhadas, que são hoje comuns em todo o mundo. Já se fazem presentes experiências inovadoras desenvolvidas em museus de cidade que desafiam as curadorias personalistas e optam por chamamentos públicos em que os próprios habitantes são convidados a contribuir, trazendo a sua vivência e o conhecimento sobre sua cidade como matérias-primas para o desenvolvimento de um projeto coletivo.

- Constatamos também e registramos neste momento a crise e a falência em curso de muitos dos museus brasileiros; os impasses institucionais, a precariedade de seu corpo funcional e as lacunas presentes nas transmissões geracionais; as fragilidades de financiamento de suas atividades; o estado precário de conservação e os riscos inerentes aos seus edifícios continentais; a riqueza e ao mesmo tempo a precariedade da conservação de seus acervos; o engessamento dos processos de gestão; as oscilações entre matrizes culturais e científicas, as dificuldades entre exercer funções complementares entre pesquisa e extroversão, entre outras.
- Destacamos ainda a evasão ilícita ou a migração não autorizada de coleções científicas no país ou para o exterior, com nota especial para a paleontologia brasileira. Devemos estar permanentemente atentos às questões éticas próprias do campo e das pesquisas científicas e sua transposição para o mundo dos museus.
- A consolidação das políticas públicas para os museus em nosso país foi uma conquista árdua, mas pressupõe não só o trabalho articulador do Ibram e suas equipes para garantir essa continuidade e ampliação. Todo o campo museal deve se manter alerta e engajado nessa luta, de forma a proteger e gerar novas expansões. Fica claro que não basta o Ibram trabalhar nesses múltiplos sentidos, se essas políticas não estiverem entronizadas em cada um de nós. Temos, portanto, de ser capazes de ativar as nossas instituições e a nós mesmos, no sentido de defender essas conquistas e lutar para ampliá-las para os sentidos plurais que aqui discutimos.
- De forma mais incisiva, inscrevo aqui alguns pontos cruciais que devem chamar nossa atenção e subsidiar nossas ações:
 - a) não permitir que o estado brasileiro se exima da responsabilidade legal de investimento contínuo na preservação patrimonial e científica que lhe é inerente;
 - b) lutar constantemente pela ampliação de recursos para museus, em todas as instâncias e fontes de financiamentos possíveis;
 - c) fomentar a aproximação entre as instituições museológicas e as fontes financiadoras de pesquisa no Brasil;
 - d) estabelecer bases mais abrangentes de interlocução com as instituições de ensino e pesquisa, no Brasil e no exterior, estendendo os programas e ações;
 - e) priorizar a implantação de programas educacionais desenvolvidos na própria instituição ou na extensão do território;
 - f) desenvolver ações de difusão dos planos de sustentabilidade dos museus e de seus programas estruturantes;

- g) promover o investimento sistemático em formação profissional; e
- h) buscar e implementar modelos inovadores de gestão museal.

Finalizando, gostaria de acenar com um alerta histórico. O momento político que estamos vivendo demanda nossa atenção máxima. A cultura, a ciência e os museus têm sido alvo de constantes desmanches e ameaças, em diferentes níveis. Como enfrentaremos essa situação de instabilidade? Parece haver uma estratégia possível, ou seja, nos organizarmos, compartilhando e atuando positivamente, não só na área dos museus, mas nos posicionando claramente no âmbito das lutas pelos direitos culturais, pela liberdade de expressão, pela defesa dos recursos sistêmicos para a cultura, ciência e tecnologia, por novos modelos de sustentabilidade para os distintos setores. Precisamos abrir mão dos discursos prontos em favor de novas escutas, procurar nos aliar a outras falas, observar e aprender com soluções exitosas encontradas por outros setores análogos, que possam mostrar novos caminhos de viabilidade para nossos museus.

Finalizando, gostaria de registrar a honra de compor esta mesa, e a disposição em me dedicar à escuta dos presentes, que poderão nos alertar sobre outros temas candentes do universo museológico brasileiro. Obrigada!

O narrador inconfiável: do museu como consagração da nação ao museu como lugar de construções políticas e culturais para as diferenças

Antonio Motta

Doutor em Antropologia Social e Etnologia (École des Hautes Études en Sciences Sociales/Paris) e professor no Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Não são poucas as controvérsias que envolvem os museus e suas formas de representação. Todavia, em torno delas há certamente um consenso: para que os museus sobrevivam, necessitam, antes de tudo, adaptarem-se a mudanças políticas e socioculturais mais amplas, o que exige a redefinição de seus papéis no mundo contemporâneo.

Isto ficou evidenciado no seminário intitulado *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*. As contribuições nele apresentadas nos incitam a refletir sobre a própria pertinência e sentido dos museus em um mundo cada vez mais globalizado e complexo, em que fenômenos socioculturais, até então pouco visíveis, vêm demandando inúmeros desafios e, sobretudo, novas perspectivas de entendimento e de compreensão da realidade.

Conforme foi amplamente ressaltado, os museus, que tradicionalmente eram identificados com projetos de construção de nacionalidades, adquiriram no presente novos significados sociais e políticos e, por isso,

já não podem ser pensados como espaços de produção de memórias nacionais hegemônicas, tampouco como lugares para consagração de identidades nacionais ou espaços para conservar relíquias de épocas passadas.

O que tem se sobressaído nos discursos museológicos mais recentes é a fragmentação das grandes narrativas, nem sempre confiáveis, que geralmente urdiam construções discursivas sobre identidades nacionais hegemônicas, cedendo lugar para micronarrativas individuais ou coletivas que têm como protagonistas os chamados atores sociais da diversidade, comprometidos com o reconhecimento das diferenças culturais enquanto valor ético e político fundamentais. Fazer isso significaria abandonar uma voz neutra ou factual, baseada numa série de eventos que se desdobram cronologicamente, em favor de um ponto de vista nem sempre consensual.

No Brasil, essas mudanças conceituais na construção de narrativas museológicas e em suas práticas museográficas vêm acompanhando diferentes dinâmicas históricas e, mais recentemente, podem ser associadas a processos democráticos que incorporaram o conceito de diversidade e de direitos culturais diferenciados ao campo das políticas públicas. O ensaio aqui apresentado busca avançar e sintetizar algumas dessas ideias, a partir do conjunto de reflexões apresentadas durante o referido seminário.⁴⁶⁷

NARRAR A NAÇÃO OU O DIREITO À DIFERENÇA?

Conforme se deixou entrever em algumas apresentações, o percurso histórico de emergência e consolidação dos museus no Brasil não deixa de estar associado a determinadas construções discursivas sobre a formação e construção da nação, embora tenham mudado de foco e de lugar ao longo do tempo. Tomemos como exemplo uma referência histórica importante e que, de alguma maneira, influenciou os primeiros museus fundados no Brasil. É a premissa universalista, inspirada no velho axioma iluminista, que considerava o museu como *locus* de salvaguarda e conservação de bens culturais vinculados a um conjunto de valores histórico-sociais comuns a um determinado povo, conferindo-lhe um sentido de pertencimento a uma comunidade nacional.

Tal perspectiva filiava-se à ideia de “civilização” que, em língua francesa, apesar de seus diversos empregos e sentidos, expressava valores universais que abrangiam um conjunto multifacetado de aspectos: sociais, políticos, econômicos, morais, religiosos, entre outros.

467 Este ensaio é resultado de comentários aos trabalhos apresentados no seminário 200 Anos de Museus no Brasil: Desafios e Perspectivas. A proposta era de que os participantes da mesa-redonda de encerramento, intitulada “Desafios e perspectivas para os museus no Brasil contemporâneo” formulassem uma síntese das questões apresentadas ao longo do seminário. Por essa razão, o ensaio ora publicado conserva o tom coloquial da síntese apresentada, uma vez que não foi escrito com intenção de artigo para publicação acadêmica.

Fortemente influenciado por esse ideal, os primeiros museus no Brasil desempenharam um papel importante na construção da ideia de nação, tendo como foco a coleta seletiva e acumulativa de objetos considerados relevantes para conservação de conhecimentos perdidos em épocas passadas, com propósito de divulgar a suposta missão civilizatória da nação.

No final do século XIX, como ocorreu em alguns países europeus, a *intelligentsia* brasileira também se viu fortemente influenciada pelo ideário de construção da nação. Foi nessa época que se desenharam os contornos de uma identidade nacional brasileira que se queria moderna, de acordo com os ditames europeus de civilização, mas que não se desvincilhava dos problemas de uma sociedade racialmente diversa e socialmente desigual que, segundo o corolário vigente, ameaçava a concretização dos projetos de futuro comum então almejados, direcionados ao fortalecimento do Estado-nação.

No caso brasileiro, no final do século XIX, a noção de identidade nacional foi concebida a partir da ideia de mestiçagem racial, então relacionada à presumida inferioridade racial da população brasileira e ao *etnopessimismo* da época, que considerava a mistura racial um obstáculo à construção da nação. Posteriormente, na década de 1930, a questão racial seria compreendida pelo viés da cultura, atribuindo à miscigenação um papel seminal na formação do conceito de povo, atuando como uma espécie de valor ontológico da sociedade nacional.

Para muitos intelectuais desse período, representar a ideia de nação era também forjar um conceito de “povo” e, portanto, conceber para si mesmo uma imagem do nacional sem fraturas, baseada em uma visão coesa da cultura. Para alguns, a exemplo de Gilberto Freyre, o nacional foi concebido como lugar de convivência harmônica para as diferenças, metaforizada na imagem do famoso equilíbrio de antagonismos e, por isso, atribuiu-se à mestiçagem funções democratizantes, onde as diferenças étnicas se harmonizavam, a produzir um estado de equilíbrio conciliador em que “todos” poderiam se integrar e se reconhecer como membros de uma mesma comunidade nacional.

De tal maneira que no plano imagético das elites nacionais cultas da época prevaleceria a ideia de que também havia um passado e uma memória comuns a serem preservados. Mas com ênfase em propósitos nacionalizadores, calcados, muitas vezes, em imagens idealizadas de um Brasil colonial, a partir das quais deveriam se inscrever as tradições culturais, servindo como amálgama de uma identidade nacional brasileira.

Inicialmente, foi este o modelo abraçado por alguns dos primeiros museus de sensibilidades históricas, que também excluíam a participação de determinados segmentos étnicos dessa comunidade nacional imaginada. Da mesma maneira procederia o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), criado por decreto presidencial em 1937, que pautou inicialmente sua política de patrimônio pelas noções de tradição e de civilização, referenciadas no passado glorificador da nação.

Já na segunda metade do século XX, a noção de identidade nacional perderia completamente sua utilidade heurística, passando a ser entendida, de forma crítica, como poderoso instrumento ideológico a serviço do Estado. O projeto político de uma unidade étnica nacional foi questionado e suas formas de representações monoétnicas e monoculturais da sociedade nacional, que tinham como objetivo apagar as diferenças culturais, foram igualmente contestadas. A inflexão discursiva foi deslocada para as diferenças socioculturais, passando o nacional a ser compreendido, a partir de então, por meio de suas dinâmicas históricas contraditórias, ou seja, de forças antagônicas irreconciliáveis tecidas através de uma intrincada rede de relações assimétricas de poder que refletem até hoje disparidades sociais seculares.

Mais recentemente, com os processos de construção democrática que o país chegou a conhecer, especialmente nos dois primeiros decênios deste século, começaram a ser questionados alguns princípios formais inspirados no universalismo liberal, baseados na premissa contratual de igualdade entre os indivíduos. Na produção de uma nova agenda para as chamadas políticas de reconhecimento, implementada nos últimos anos, as diferenças culturais passaram a orientar as construções discursivas a respeito das novas noções de cidadania, reivindicadas e negociadas por movimentos sociais junto ao Estado, sendo incorporadas à Constituição Federal de 1988. Isso se deve, em particular, a um conjunto de mudanças conceituais operadas no campo dos direitos relacionados às chamadas políticas de identidade e ao reconhecimento de direitos culturalmente diferenciados.

Foi também no contexto de redemocratização do país, especialmente no período de 2003 a 2016, que emergiram variadas demandas políticas na esfera pública, traduzindo a crescente e complexa pluralidade da sociedade civil, com diferentes intersecções nos processos de construções identitárias, como raça, gênero, classe social, entre outras. Foi assim que novos sujeitos de direito ascenderam à cena pública, muitos deles oriundos de movimentos sociais que eclodiram durante o processo de redemocratização do país, nos anos de 1980, tornando-se importantes porta-vozes das reivindicações de indígenas, de negros, de afrodescendentes, de quilombolas, de populações rurais, de jovens das periferias urbanas, de mulheres, de lésbicas, de gays, de transexuais, de transgêneros, de moradores de rua, de “sem-terra”, entre outras minorias.

Tais reivindicações passaram a orbitar em torno de um conjunto de questões associadas àquilo que os antropólogos, de forma genérica, denominam de cultura: distintas formas de organização material e simbólica da vida em sociedade produzidas por diferentes coletivos sociais que reclamam direitos de identidade ou direito à diferença. Deste modo, a nova retórica da identidade das minorias e das políticas de reconhecimento ou reparatórias, passava a constituir uma importante categoria discursiva e aplicativa, a compor e influenciar a agenda das políticas públicas no país, especialmente dos museus, que a partir de

então passaram frequentemente a ser entendidos, em sua extensão semântica, como *“instituições sociais com agendas políticas”*.

Convém lembrar que no início dos anos 2000, como foi também amplamente destacado nesse seminário, houve a criação de instrumentos normativos de caráter estruturante para o campo dos direitos culturais, merecendo destaque as políticas de patrimonialização das diferenças, ancoradas então na categoria dos chamados conhecimentos tradicionais. De um modo geral, tais categorias relacionavam-se ao campo dos recursos genéticos, da biodiversidade e do patrimônio cultural imaterial, colocando em perspectiva novos papéis para o Estado e novas possíveis relações dele com os povos tradicionais e étnicorraciais.

Isso permitiu que os povos indígenas, quilombolas, afrodescendentes e outras minorias étnicas passassem a criar, através de demandas junto aos estados e municípios da federação, os seus próprios museus e, para isso, reivindicassem o reconhecimento de seus costumes, tradições, línguas e conhecimentos tradicionais como patrimônio cultural.

Por sua vez, alguns grupos étnicos reivindicaram ainda, no caso dos Programas Brasil Plural e Cultura Viva do MinC, lançados em 2004, direito de participação em seus editais, o que originou o Prêmio Culturas Indígenas e a ação dos Pontos de Cultura Indígena.

Em resposta a estas demandas foi criado, em 2009, o Programa Pontos de Memória, no âmbito do recém surgido Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), com o objetivo de apoiar a criação de museus nas regiões metropolitanas atendidas pelo Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci) do Ministério da Justiça (MJ), contando ainda com o apoio da Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI). Como se sabe, esse programa se propõe a estimular e a apoiar o protagonismo comunitário, condição considerada fundamental para que os museus venham a se transformar em instrumento de mudança social e de desenvolvimento sustentável.

Se considerada dessa perspectiva, museus e patrimônios culturais seriam metaforicamente convertidos em uma espécie de “passaporte” para a conquista de direitos, bem como para a participação na construção e gestão de políticas culturais – a exemplo do Plano Nacional de Cultura, proposto pelo MinC e aprovado no final de 2010 (por meio da Lei nº 12.343) que incluía os Pontos de Cultura e colegiados setoriais do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), além da criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), com status de ministério, e as secretarias voltadas para as políticas da diversidade no âmbito dos ministérios da Cultura (MinC) e da Educação (MEC).

Ainda no âmbito das políticas culturais, o campo dos museus pode ser visto como agente de lutas sociais e políticas de grupos étnicos, ao favorecer a sua mediação com a sociedade nacional e o Estado,

servindo de canal institucional para o agenciamento de direitos diferenciados. Foi dessa maneira que surgiram variados “museus de si” que buscavam expor as contradições estruturais da sociedade e seus conflitos sociais, construindo narrativas próprias sobre diferenças e desigualdades, como reivindicação do reconhecimento de suas identidades e territorialidades específicas.

Convém lembrar que estou aqui me reportando a um contexto recente, onde as políticas culturais estiveram associadas a processos de construção democrática. Não se deve esquecer que tais políticas dependem de arranjos e alianças conjunturais, nem sempre favoráveis.

Foi em um contexto auspicioso e efervescente para as políticas públicas de cultura que os museus, mesmo aqueles considerados mais tradicionais, viram-se obrigados a repensar o sentido e o significado de suas coleções e políticas de acervo. Alguns deles, inclusive, sentiram-se confrontados com a necessidade de incluir como prioridade em suas pautas expositivas processos sociais dinâmicos que pudessem renovar e dar sentido às suas práticas de colecionismo.

No momento atual, importa identificar o impacto dessas inovações e quais desafios nos lançam. Sem pretender esgotar algumas dessas questões, esboçamos, a seguir, um conjunto inicial de indagações que oferecem caminhos para que possamos refletir a partir das provocações desse seminário.

DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA OS MUSEUS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Se por um lado os museus mantêm diferenças tanto em relação às suas escalas (globais ou hegemônicas, nacionais e locais) quanto às suas vocações ou tipologias, por outro lado, não deixam de conservar, ainda hoje, certas semelhanças em relação ao apreço que geralmente devotam às representações do passado e, talvez, por isso, sejam ainda identificados a lugares de preservação.

Para a maioria dos museus, o passado é um terreno mais conhecido e, certamente, mais seguro do que o presente.

Contudo, como aqui foi ressaltado em várias apresentações, ao invés de continuar reféns de memórias fincadas apenas em um passado de longa duração e se acomodarem a essa zona de conforto, os museus deveriam tornar mais flexíveis suas fronteiras temporais – ainda que estas não sejam necessariamente lineares e unívocas – para poderem ampliar, cada vez mais, o diálogo com o mundo contemporâneo a fim de que possam melhor entender novos fenômenos locais, nacionais e transnacionais e, assim, deixarem-se afetar por novas experiências que lhes permitam repensar e questionar seus acervos e exposições permanentes.

Em outras palavras, isso significa dizer que os museus deveriam colaborar de forma mais incisiva com a descolonização de uma história ocidental e, em contrapartida, oferecer visões alternativas e críticas do

passado, com a perspectiva de entender melhor o presente e o futuro. No caso de museus nacionais isso poderia representar um desafio, como vimos nas análises de casos que foram apresentadas.

Ainda nessa perspectiva de questionamento, valeria à pena refletirmos sobre o que James Clifford identificou nos museus históricos, notadamente nos museus etnográficos, como “zonas de contato”, isto é, espaços interativos de “encontros coloniais” que interligam conhecimentos, práticas e relações assimétricas de poder, mas que também permitem aos museus, por meio de relações de trocas recíprocas entre o passado e o presente transitar por temporalidades descontínuas, abrindo-se ao diálogo com o mundo contemporâneo.

É também através da atualização temporal de seus acervos e de iniciativas expográficas experimentais e inovadoras que os museus poderiam discutir e colocar em suas pautas de prioridades discussões sobre as relações assimétricas de poder e dominação que se construíram ao longo de séculos envolvendo seus objetos e coleções. Em certos casos, isso tem levado alguns museus a se questionarem criticamente sobre a origem, o sentido e os significados de seus próprios acervos, como também os limites de suas responsabilidades e políticas de aquisição. Naturalmente, no quadro dessas mudanças, algumas questões poderiam vir a ser problematizadas e discutidas pelos museus.

Por exemplo: Como e por que determinados objetos chegaram a ser incorporados aos acervos? Quais os critérios ou sistemas seletivos e classificatórios atribuídos a determinados objetos para que esses integrem um determinado tipo de coleção? Qual a importância da biografia social desses objetos, notadamente para os grupos que neles se veem cognitivamente representados? Quais os dilemas éticos e morais referentes à permanência de determinados objetos em um museu?

Nessa linha de questionamento, outra demanda que poderia ser considerada, especialmente pelos museus históricos e museus de antropologia, é o reconhecimento da condição coetânea dos grupos que se vêem neles cognitivamente representados (e aqui refiro-me ao conceito de coetaneidade, elaborado por Johannes Fabian: *The Time and the Other: how anthropology makes its object*).⁴⁶⁸ Como todos sabem, em muitos museus as alteridades geograficamente e culturalmente distantes permaneceram por longo tempo invisibilizadas, na medida em foram supostamente transformadas em objetos existentes em tempos passados, ou seja, reificadas e aprisionadas a uma temporalidade estática, convertendo-se em elementos ou signos expositivos a serem exibidos em vitrines. Dito de outra forma (sem incorrer em anacronismo), esses “outros” foram sempre pensados e visualizados a partir de um tempo e espaço diferente do “nosso” (do Ocidente), sendo afastados do que se convencionou definir como modernidade.

468 Fabian, Johannes. *Time and the other: How anthropology makes its object*. New York, NY: Columbia University Press, 1983.

Todavia, de acordo com o corolário pós-colonial, cujo mote premente é “descolonizar os museus”, esses “outros” que integram metonimicamente as coleções já não devem ser visualizados como objetos passivos e exotizados, mas como sujeitos e interlocutores ativos, necessariamente implicados em processos de negociação, mediação e decisão nos museus. Além disso, é importante considerar objetos e coleções como mediadores de relações sociais nos espaços museais, estando aptos a promover o diálogo crítico com diferentes grupos sociais.

No debate dedicado aos museus de antropologia, foi enfatizado o protagonismo de povos indígenas que criaram os seus próprios museus, os chamados “museus de si”, associados a um novo cenário político nas práticas de colecionismo. Tais iniciativas deram vozes a determinados grupos que constituíram outrora as figuras de alteridade nas macronarrativas nacionais, expostas nas vitrines dos museus históricos, de ciência e de antropologia. No presente, o denominador comum para os povos indígenas e outros grupos étnicos é transformar práticas de colecionismo em lutas pelo reconhecimento de seus direitos e memórias.

Por outro lado, isso impõe novos desafios para os museus que possuem coleções etnográficas, como em alguns casos aqui relatados. Esses museus já não deveriam falar em nome desses “outros”, nem tampouco representar cognitivamente esses “outros” sem consultar previamente o que “eles” pensam e como “eles” querem ver a si, agir e se autorrepresentarem nos museus. Talvez para isso, fosse mais profícuo que os museus criassem mecanismos de capacitação para que esses “outros” se autorrepresentassem, de acordo com suas expectativas do presente e, sobretudo, de futuro. Todavia, para que isso ocorra, faz-se necessário estabelecer e negociar novas relações éticas entre os “outros” e os detentores de coleções (especialmente no caso dos museus históricos e etnográficos) e os administradores e curadores que se ocupam da conservação dessas coleções.

Neste sentido, convém lembrar que nos processos de redefinição de políticas e legislação de acervos, alguns museus (refiro-me a algumas experiências internacionais) andam mais preocupados com o descarte e a repatriação ou restituições de objetos do que com novas aquisições. Em alguns casos, as repatriações têm mobilizados povos indígenas ou tradicionais que reivindicam a posse e propriedade de seus objetos então musealizados.

Há também uma preocupação por parte de alguns museus, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, em incluir curadores nativos em exposições temporárias, dedicadas a temas específicos, relacionados aos acervos, como também em curatorias compartilhadas. Neste caso, é provável que a chamada museologia colaborativa venha a contribuir com mudanças mais qualitativas na prática museográfica.

Para os casos dos museus comunitários, indígenas, quilombola e outras tipologias análogas, forças sociais são mobilizadas em torno das narrativas museais, expressando aquilo que Pierre Bourdieu se refere como uma luta pela classificação do mundo social em que se busca legitimar publicamente as diferenças culturais. Nestes casos, os campos semânticos do patrimônio e dos seus processos de musealização são vistos a partir das situações de disputas e negociações de sentido na definição das imagens e objetos a serem musealizados.

No campo da teoria dos objetos, os museus também vêm buscando novas formas de compreensão e de interpretação de seus sistemas de objetos, baseadas na perspectiva de que eles podem ter suas próprias agências, já que para alguns teóricos eles são equivalentes aos humanos. Essa ideia sugere que os objetos possuem capacidade de construir seus próprios sistemas de ação e comunicação, o que, de certo modo, nos ajuda a entender por que determinados objetos, quando musealizados, conseguiram resistir às representações atemporais que os museus coloniais lhes impuseram.

Observa-se também como tendência em alguns museus, independentemente de suas escalas e tipologias, a criação de novas interconexões temporais entre suas coleções e temas emergentes que dialoguem com a contemporaneidade.

Refiro-me, em especial, a determinadas categorias de entendimento aplicadas a processos de globalização – como fluxos e trânsitos culturais, que nos ajudam a problematizar a ideia de cultura não mais como algo fixo a um lugar ou a uma determinada experiência ou referência geográfica localizada, mas a partir, sobretudo, de suas formas dinâmicas e processuais.

Isto porque, com os efeitos da chamada “compressão tempo-espaço”, as grandes distâncias se encurtaram, alguns limites ou fronteiras geográficas diminuíram ou até mesmo desapareceram com o desencaixe do espaço-tempo. Assim, a correlação que havia entre espaço como unidade simbólica estável (baseada em relações sociais e culturais) e seu equivalente territorial, que lhe conferia materialidade, parece irrelevante no chamado mundo globalizado. É assim que as culturas se transformam, incorporam e recriam novos valores e sentidos, buscando reciprocamente estabelecer diálogos entre o local e o cosmopolita, entre o fixo e os fluxos.

Certamente o mundo se tornou mais próximo porque em larga medida tornou-se virtualizado. O papel do imaterial e dos serviços ligados à produção deste imaterial é certamente uma das características mais evidentes do mundo contemporâneo, marcado pela virtualização da economia, pelo fluxo de capitais e bens produzidos pelo chamado capitalismo cognitivo, impactando as relações sociais e a produção de novas subjetividades neoliberais, envolvendo a comunicação, o trabalho e a produção de conhecimento.

Como lembra Upiano Bezerra de Menezes, uma das funções dos museus é também desnaturalizar essa dimensão material do mundo, cabendo-lhes, sobretudo, traduzir e expor o intangível e suas formas de sentido. Não me refiro aqui aos museus virtuais que já cumprem esse papel a partir de outras linguagens digitais, mas aos museus presenciais.

Algumas preocupações dessa natureza têm sido também traduzidas por meio de exposições ou intervenções nos museus, a partir de um repertório temático heterogêneo que busca questionar novos fenômenos socioculturais como, por exemplo, ocupações de espaços urbanos (*Occupy Wall Street*), movimentos sociais, circulações transnacionais de pessoas e objetos, desterritorialização, processos de exclusão social, desigualdades, discriminação de gênero e orientação sexual, intolerância religiosa, racismo, violência, imigração, refugiados, impactos e desastres ambientais, antropoceno, identidades não-binárias (LGBT Museum e Queer museum), relações humanos e não humanos, entre tantos outros.

Geralmente alguns desses temas têm sido tratados por alguns museus (sobretudo em museus europeus e norte-americanos) em exposições temporárias ou de média duração, com a intenção de provocar e questionar o caráter particular de suas coleções, que embora datadas podem se atualizar, ganhar vida, potência e densidade em função de novas releituras, na maioria das vezes renovando o interesse e atração por parte do público. Tais iniciativas têm-se alinhado a uma agenda pública comprometida com os direitos diferenciados.

Daí a importância dos museus em atrair públicos heterogêneos, que possibilitem gerar contrapontos críticos e que possam provocar confrontos com outras compreensões da realidade. Que ao se desconstruir o passado, os museus possam igualmente reconstruir e ressignificar novas narrativas que traduzam culturalmente a pluralidade de experiências indentitárias e dramas sociais performatizados, vivenciados no presente, possibilitando, deste modo, exercitar de forma ética e comprometida debates públicos sobre cidadania e direitos fundamentais de grupos sociais que são frequentemente contestados.

Neste sentido, seria oportuno que os museus cultivassem como princípio ético aquilo que Nancy Fraser (corroborado por Axel Honneth) chama metaforicamente de uma “gramática da diversidade”, voltada para a promoção de uma justiça cognitiva-representacional, ancorada em demandas de reconhecimento e dignidade da pessoa humana. Para que se cumpra essa suposta vocação inclusiva e equitativa que se atribui aos museus torna-se premente que estimulem a criação de fóruns permanentes de discussão, incluindo em suas atividades educativas as múltiplas vozes de sujeitos historicamente subalternizados e excluídos – a exemplo paradigmático do que vem realizando o setor educativo da Pinacoteca de São Paulo.

Que esses indivíduos possam ser incluídos não apenas na condição de objetos, como no passado, meramente refletidos nos artefatos expositivos mas, de preferência, na condição de sujeitos que participem ativamente em processos decisórios que afetam suas vidas como também afetam as políticas de representação cognitivas nas quais se veem ou se viram envolvidos nos espaços museais.

Para finalizar, gostaria de retomar uma indagação de Gilles Deleuze, quando este se pergunta: para que serve um pensamento que não faz mal a ninguém nem àquele que pensa nem ao outro? Obviamente, o mal ao qual se refere Deleuze deve ser compreendido no sentido de provocar, afetar, incomodar, alterar, aturdir, mudar, passar de um estado de ânimo a outro.

Poderíamos colocar a mesma indagação para os museus: para que serve um museu que não causa mal a ninguém? Ou seja: que não seja capaz de provocar, mudar, transformar a compreensão do outro em relação ao mundo em que vive. Afinal, como sugere a Declaração de Córdoba, do Minon: “a museologia que não serve para vida, não serve para nada”. (XVIII Conferência Internacional de Minon, 2017).

Se em relação aos museus isso ainda resta como desafio a ser enfrentado dentre outros, o mesmo não se pode afirmar em relação ao seminário *200 Anos de Museus no Brasil: Desafios e Perspectivas*, promovido pelo Ibram, pois este alcançou o seu principal objetivo: suscitar mais questionamentos do que respostas, o que nos motivou, durante uma semana, a abandonar o confortável refúgio do consenso. Isto nos leva a concluir que os museus não são apenas bons para pensar como também bons para agir.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Antonio; MOTTA, Antonio (eds). Dossier Cultural heritage and museums. *Virtual Brazilian Anthropology (Vibrant)*, v. 10, n. 1, 2013.
- BANTING, Keith; KYMLICKA, Will. *Multiculturalism and the Welfare State: recognition and redistribution in contemporary democracies*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BERVERLEY, John. *Subalternity and representation: arguments in cultural theory*. Durham: Duke University Press, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, 2001.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: _____. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 311-73.
- CEDERMAN, Lars-Erik. *Emergent actors in world politics: how states and nations develop and dissolve*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. Millennial capitalism: first thoughts on a second coming. *Public Culture*, v. 12, n. 2, 2000, pp. 291-343.
- Conn, Steve. *Do museums still need objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.
- COWAN, Jane K.; DEMBOUR, Marie-Bénédicte; WILSON, Richard A. (eds.). *Culture and rights: anthropological perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CRANE, Susan (ed.). *Museums and memory*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- _____. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- _____. *De la grammatologie*. Paris: Seuil, 1967.
- EDENSOR, Tim. *Nation identity, popular culture and everyday life*. Oxford: Berg, 2002.
- ERIKSON, Thomas H. *Ethnicity and nationalism: anthropological perspectives*. Londres: Pluto Press, 1993.
- Fabian, Johannes. *Time and the other: how anthropology makes its object*. Nova York: Columbia University Press, 1983.
- _____. *Power and performance*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.
- FERGUSON, James. The uses of neoliberalism. *Antipode*, v. 41, S1, 2009, pp. 166-84.
- FRASER, Nancy. *Reframing justice*. Assen: Koninklijke Van Gorcum, 2005.
- _____; HONNETH, Axel. *Redistribution or recognition?: a political-philosophical exchange*. Londres: Verso, 2003.
- FRIEDMAN, Jonathan. *Cultural identity and global process*. Londres: SAGE, 1994.

- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropology theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GELLNER, Ernest. *Nation and nationalism*. Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- _____. *Culture, identity, and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- GRILLO, Ralph. *Pluralism and the politics of difference: state, culture, and ethnicity in comparative perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GUPTA, Akhil; FERGSON, James. Beyond 'culture': space, identity, and the politics of difference. *Cultural Anthropology*, v. 7, n. 1, 1992, pp. 6-23.
- HALE, Charles R. Neoliberal multiculturalism: the remaking of cultural rights and racial dominance in Central America. *POLAR: Political and Legal Anthropology Review*, v. 28, n. 1, pp. 10-28.
- HALL, Stuart. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. In: THOMPSON, Kenneth (ed.). *Media and Cultural Regulation*. Londres: Sage, 1997, pp. 207-38.
- HEIN, Georges. *Learning in the museum*. Londres: Routledge, 1998.
- HONNETH, Axel. *Struggle for recognition: the moral grammar of social conflicts*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- HOOPER-GREENHIL, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*. Nova York: Routledge, 1992.
- KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (eds.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- _____. (eds.). *Museum frictions: public cultures, global transformations*. Duke: University Press, 2006.
- KARP, Ivan; KREAMER, Christine Muller, LAVINE, D. (eds.). *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- KYMLICKA, Will. *Politics in the vernacular: nationalism, multiculturalism, and citizenship*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- L'ESTOILE, Benoît. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2010.
- LUKE, Timothy. *Museum politics: power plays at the exhibition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MENSCH, Peter von. *New trends in museology*. Celje, 2011.
- MOTTA, Antonio. Da África em casa à África fora de casa: notas sobre uma exposição em trânsito. In: DIAS, Juliana Braz; LOBO, Andréa de Souza. *África em movimento*. Brasília: ABA Publicações, 2012, p. 245-70.
- _____. Made in Africa: Gilberto Freyre, Câmara Cascudo e as continuidades do Atlântico Negro. In: SANSONE, Lívio (org.). *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas de identidade*. Salvador: Edufba/ABA Publicações, 2012, pp. 213-59.
- _____. Patrimônio. In: SANSONE, Lívio; FURTADO, Claudio. *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala portuguesa*. Salvador: Edufba/ABA, 2014, pp. 379-91.
- _____. Raza, cultura e identidade: marcas de origen en el discurso sócio-antropológico brasileño. In: ROTA y MONTER, José Fernández (orgs.). *Integración social y cultural*. Coruña: Universidad da Coruña/Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2002, p. 69-84.

____ (org.). A "cultura" na agenda de direitos e políticas públicas (2003-2015). *Revista Antropológicas*, v. 19, n. 26, 2015.

____; OLIVEIRA, Luiz Antonio de. Dramatização e patrimonialização de diferenças culturais: a experiência museográfica como ato performático. In: SANDRONI, Carlos (org.). *Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teórico-metodológicos*. Recife: Ed. Universitária, 2013, p. 175-193.

____. Cultura nas malhas da política: patrimônio, museus e direito à diferença. *Revista Antropológicas*, v. 26, 2015, pp. 156-78.

____. África, africanidades e afrobrasilidades: performances e dramas sociais como experiências museográficas. In: FURTADO, Cláudio Alves (org.). *Diálogos em trânsito: Brasil, Cabo Verde e Guiné-Bissau em narrativas cruzadas*. Salvador: EDUFBA, 2015, pp. 47-78.

Stocking, George. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

TAYLOR, Charles. *Human agency and language: philosophical papers I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

YOUNG, Crawford. *The politics of cultural pluralism*. Madison: University of Wisconsin Press, 1976.

YOUNG, Iris Marion. *Justice and the politics of difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Alguns comentários finais acerca do panorama museal brasileiro

Milene Chiovatto

Mestre em Ciências da Comunicação
– Sociologia da Arte (ECA/USP) e
coordenadora do Núcleo de Ação
Educativa da Pinacoteca do Estado de
São Paulo.

Agradeço a honra de estar sentada à essa mesa na qual se encontram muitas de minhas referências, tanto teóricas quanto de trabalho, e espero aqui cumprir aqui meu papel que julgo ser abordar o encontro de uma forma diversa, contribuindo para uma percepção plural das falas que aqui foram apresentadas.

Na tentativa de seguir a orientação de uma finalização que seja menos um relato e mais uma súmula das questões tratadas – ressaltando também os aspectos transversais que não tenham sido abordados e focando nas perspectivas e desafios do campo - percebo que só posso fazê-lo desde meu próprio ponto de vista de uma prática de mais de trinta anos como educadora museal. Além de relatar pontos desse seminário, estes vão estar mesclados com minhas vivências, percepções, experiências e histórias.

Há temas que desde meu ponto de vista foram apenas superficialmente tocados e que merecem mais luz, mas todas as apresentações, cada qual com suas próprias particularidades, foram muito interessantes, e já nascem referenciais. Os textos de apresentação de cada mesa foram verdadeiros tratados, resgatando as histórias de cada área e certamente nos obrigarão a repensar nossos modos de ação.

Muitas das participações teceram reflexões sobre os conceitos de cada área de conhecimento, e outros, ao apresentar exemplos de atuação, nos deram a oportunidade de conhecer um panorama de

tempo, conceituações e estudos de caso. Mal posso esperar pela publicação, mesmo que dela não façam parte as discussões que se seguiram, mobilizadas pelas indagações da audiência e que foram ainda além dos preciosos textos.

Para melhor organizar as informações que pretendo abordar, e, mais ainda, as reflexões delas surgidas, redigi um texto que opera em forma de itens e agrupei-os de maneira a fazerem sentido a partir de tópicos de caráter mais geral:

COLEÇÕES E MUSEUS: TEMPO, MATÉRIA, PODER E NARRATIVAS

As relações entre tempo e museus, já tão exploradas por diversos autores e estudiosos, foram mais uma vez protagonistas durante esse encontro. A consciência de que o museu, mais do que resguardar a memória, é responsável por contar a história do passado no presente, implica em que ao apresentarmos um objeto, estamos sempre falando mais de nós mesmos do que deste.

É preciso olhar as coleções com olhos críticos, já que tudo é historicamente contextual e político. Assim, tanto os objetos, quanto as coleções e os discursos tecidos sobre eles são sempre resultado de escolhas que têm por trás um agente político. As escolhas, quaisquer que sejam, são sempre políticas.

Bem como é necessária uma atuação crítica e decolonial, em função tanto da história de formação dos nossos museus, quanto das nossas próprias formações, como historiadores, pesquisadores, educadores etc. A colonialidade está em nós, como tão bem apontou Camila Wichers. Também foi voz corrente a necessidade de cultivar múltiplos olhares e diferentes narrativas, ou seja, mais do que os objetos, as narrativas e discursos sobre eles devem atualizar-se, tratando de ser contemporâneos.

É possível notar a nossa tradição colonial, ainda, nas eternas comparações de nossas condições, quantidades de visitantes, recursos, número de objetos de acervo, recursos humanos etc. com os museus do exterior.

Nas falas, ficou patente a necessidade de atenção para com a documentação e sistematização dos acervos e a importância, principalmente para os museus universitários, da pesquisa como uma das funções do museu. Sobre isso, comento que durante o seminário muitas vezes ouvimos a afirmação de que a pesquisa “vai muito bem, obrigado”, mas pergunto, como afirmar que a pesquisa vai bem se não se comunica para além de seus pares? Pode a pesquisa “ir bem” sem participar da função comunicacional intrínseca do museu? Pode-se separar o conhecimento produzido nos museus de sua operação de comunicação e sua função social?

Também foi voz corrente durante esse encontro a triste constatação do elitismo marcante no princípio da história dos museus e de suas coleções. Mesmo assim, por mais que lutemos ainda percebo a permanência do elitismo nos discursos de alguns pesquisadores e curadores, que insistem numa atuação descolada da compreensão e da voz múltipla do público. Alguns exemplos apresentados na mesa ocorrida nesta manhã, sobre memórias afro-brasileiras, nos deixam ainda mais viva a percepção da função social do museu e sua responsabilidade histórica, na tentativa de construir identidades menos elitistas e mais socialmente responsáveis do que nos séculos anteriores.

E, embora muitos desses profissionais estejam iniciando exercícios de cocuradoria e uma abertura para a participatividade de algumas parcelas (selecionadas) do público, os tópicos sociais “quentes” do momento, como grupos socialmente vulnerabilizados, questões de gênero, a tentativa de garantir voz a alguns grupos étnicos, são hoje apropriadas pelos discursos curatoriais, pelas pesquisas e políticas institucionais sem entretanto considerar a real ação colaborativa desenvolvida de forma contínua por anos pelas áreas educativas junto a esses públicos. Bem como deixando em segundo plano a potencialidade de contar com parceiros externos já sensibilizados por essas áreas para as ideias de patrimônio, cultura e museu.

Assim, se para fora dos museus existe uma muito bem-vinda abertura para cocuradorias, a mesma ânsia de coparticipação não necessariamente ocorre internamente às instituições, buscando a ação colaborativa entre os variados setores do museu.

Destaco ainda a utilização recorrente de linguagens artísticas (teatro, dança, artes visuais etc.) como forma de atualizar e fazer dialogar as peças e mostras dos museus de outras tipologias como nos de ciências, história, etnologia, arqueologia etc.

Além de termos que repensar os museus para verificar se suas tipologias podem e/ou devem ser mantidas na atualidade, cabe especular de que maneira essa transdisciplinaridade poderia ser melhor tratada por meio do estabelecimento de parcerias entre os museus de distintas tipologias para uma conexão mais profunda e menos pontual de suas coleções.

Por fim, nesse tópico, foi citada por diversas vezes a necessidade de incorporar recursos digitais aos museus, quase como um sinônimo de modernização, atualização. Creio que se faz necessário pensarmos com calma sobre isso e nos perguntarmos como e porque incorporar recursos e estratégias digitais nos museus. Seria para uma melhor e mais ágil organização de sua documentação e processos? Seria na digitalização e disponibilização de seus acervos aos públicos? Seria na busca por responder a demanda pública por participatividade?

Ou seja, o longo debate permanece: os recursos digitais são instrumentos, apenas isso. Que vantagens esses instrumentos podem trazer aos museus? De que forma podemos implementá-los? Para quê? Se não

fizemos uma profunda reflexão sobre isso corremos o risco de usar um mecanismo digital em algo que poderia ser melhor realizado por meio de recursos menos sofisticados (e caros), apenas pela tendência contemporânea de fazê-lo.

GESTÃO

Gestão do patrimônio (principalmente o público) e sustentabilidade dos museus contemporâneos foram temas que surgiram de forma recorrente. No Brasil em que estamos, esses temas apareceram no mais das vezes como queixa, tratando sobre os recursos e sistemas aos quais muitas vezes, o museu tem que se adaptar. Devido à diminuição sistêmica das verbas públicas, da dificuldade na captação de verbas por meio de isenção fiscal, ou da necessária criação de outras formas de financiamento, não são poucos os desafios pelos quais todos os museus atualmente passam.

É preciso atentar, ainda, que no caso dos museus públicos muitos dos profissionais concursados estão em vésperas de se aposentar, os recursos humanos estão escasseando sem possibilidade de novas contratações.

O trabalho que nós, profissionais de museu, temos para constantemente sensibilizar os poderes públicos para a importância fundante da cultura, bem como conscientizar as empresas para o valor desse investimento, nos toma tempo e deveriam ser desnecessários. Esses valores e importância deveriam ser de amplo e pleno conhecimento; isso nos pouparia inúmeros desgastes.

Na busca necessária por recursos financeiros muitas vezes a locação de espaços dos museus ou outras atividades de caráter privado pode parecer uma saída, entretanto chamo a atenção para o risco de um uso privado do espaço público, interrompendo ou diminuindo atividades ao público para preparações dos espaços; filmagens; organizações etc. para o uso de atividades privadas. Reincidindo, assim, na contumaz confusão que prima em nosso país, entre o público e o privado.

Saliento, portanto, que é fundamental o bom senso e um equilíbrio entre as pressões e oportunidades do hipercapitalismo e os ideais e funções primeiras dos museus, caso contrário, muitas vezes tenderemos a inverter as relações para com a sociedade. Nessa mesma chave, é preciso buscar apoio para sustentar as ações projetadas pelos museus, ao invés de criar projetos que “se encaixem” nas demandas dos editais, ou perfis de patrocinadores.

Estes últimos muito bem-vindos se imbuídos de legítimo interesse pela colaboração na construção da cultura, mas nem tanto se pautados por interesses exclusivamente econômicos ou em busca de visibilidade e “agregação de valor” às suas marcas. Assim, para além de leis de incentivo à cultura, há que se desenvolver

no país uma educação e cultura de apoio à Cultura, para além de quaisquer benefícios, apenas e somente porque é responsabilidade que deve ser compartilhada por todos, inclusive pelas empresas.

Nesse panorama, a quantidade de público é um dos fatores de constante atenção (e expectativa de crescimento) para que recursos venham a partir dessa informação por meio de aportes públicos ou privados. Em virtude disso, muitas vezes os museus imputam essa responsabilidade às suas áreas educativas. Quero deixar claro que embora a educação museal propicie o afluxo de visitantes, essa não é sua função; ao contrário, é seu efeito. O que deve propiciar a ampliação desse fluxo de visitantes é a qualidade da programação das instituições e a percepção de sua relevância e pertinência para as comunidades nas quais se inserem.

Se esses desafios são bastante complexos para os museus como um todo, é necessário reforçar que causam impacto de maneiras distintas nos seus diversos setores. Como vimos na fala dos diretores cada um tem uma determinada ideia de futuro para sua instituição. Embora fundamentais, os planos museológicos não são garantia de continuidade, posto que a cada diretor, os museus se reorganizam o que pode ser um risco de descontinuidades, mudanças de trajetória na orientação das equipes e até decisões de redução das mesmas.

MUSEU, PÚBLICO E EDUCAÇÃO: RELAÇÕES E POTENCIAIS

Ao longo desse seminário, embora muitos profissionais, principalmente diretores, tenham apresentado seus museus, a maioria deles apenas se referiu ao público em termos de quantidade desejada. Isso é um termômetro importante para compreendermos o que pensam ser o museu.

A maioria dos palestrantes, ainda, citou as ações educativas apenas quando estimulado externamente, por meio de perguntas da assistência, como algo que não participa ativamente dos museus, como se não fosse uma de suas funções centrais. O público se torna assim, não uma finalidade do museu (“...a serviço do público e de seu desenvolvimento...” na bem conhecida definição do ICOM), mas números, visando financiamentos, patrocínios, cumprimento de metas ou recebimento de recursos públicos, invertendo, assim as relações entre recursos para cumprir a função e dados para receber recursos.

Grande parte das apresentações demonstrou, ainda, que se pensa a criação e difusão da cultura sob a chave da “democratização da cultura” e não em termos de “democracia cultural”, vértices do binômio tão discutido a partir das experiências francesas.⁴⁶⁹ Considerando o público e a sociedade em geral apenas

469 Para mais informações sobre esse embate histórico, consulte TEIXEIRA LOPES, João. Da democratização da cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural. *Saber & Educar*, 14. 10.17346/se. vol 14.121, 2009.

como fruidores da cultura e não produtores e acreditando que a gratuidade basta para garantir a atratividade e acesso do público à uma cultura no mais das vezes estranha e incompreensível a eles.

Embora a gratuidade seja um componente importante de acesso, não é suficiente para atrair o público. Não se trata de abrir uma nova exposição ou ampliar o espaço expositivo se não se responde ao anseio do público. O que o público quer ver? E mais, como o público pode, ali, ver-se?

A acessibilidade plena, que ultrapassa a acessibilidade física, rumo a outros níveis de acesso atitudinal, cognitivo e afetivo⁴⁷⁰ é também fator de atratividade e pode e deve ser desenvolvida em conjunto com a área educativa, capaz de melhor compreender as demandas dos diferentes públicos, bem como daqueles potenciais.

Já passa – e muito – da hora de compreender o papel fundamental das ações educativas do museu bem como a importância da presença do público para além das quantidades. É simples: é para o público que existimos.

Internamente aos museus, entre os distintos pontos de vista, encontra-se um que assume a percepção do público como centro de atuação e outro focado nos objetos e na construção de conhecimentos para pares. Esse paradigma tem causado profundas marcas nos relacionamentos profissionais dos trabalhadores dos museus, constituindo cenários muitas vezes irreconciliáveis.

Para manejar essas posições tão diferentes é preciso uma gestão com diretrizes bastante claras que aglutine as diferentes equipes do museu, cada qual com sua *expertise*, rumo aos mesmos ideais e objetivos. Em virtude disso retomo os desafios que foram listados na mesa sobre educação museal, de que é fundamental estimular as instituições na compreensão do papel fundamental da educação museal e da função educativa dos museus, com o devido reconhecimento dos profissionais dessa área, bem como a garantia da sustentabilidade dos projetos e equipes educativas.

Compreender a *expertise* técnica dos profissionais da educação museal, entendendo seu papel para além da mobilização de públicos, apoia sua inserção na construção conceitual dessas instituições. Pensar, ainda, que a função social do museu não é responsabilidade apenas do educativo, deve certamente envolvê-lo, mas não o responsabilizar visando garantir uma diversidade de público ou o estabelecimento de relações com a sociedade. Esses dois objetivos devem ser encarados pelos museus como um todo, de maneira institucional.

Num país tão instável em questões econômicas e sociais e num momento em que o mundo parece carecer dos valores humanos mais óbvios, muitas vezes a cultura e o patrimônio são relegados como

470 CHIOVATTO, M. et al. Repensando a acessibilidade em museus – a experiência do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Diálogos Entre Arte e Público*, v. 3, 2010, pp. 18-21. Disponível em: <http://dialogosentrearteepublico.blogspot.com.br/>. Acesso em: 6 ago. 2015.

secundários, mas deveriam assumir papel central nos discursos políticos. Por exemplo, é fundamental entender que a atual discussão sobre classificação indicativa para museus deve se dar em amplo espectro social e não é um tema restrito apenas aos museus de arte.

E que todos devemos nos envolver nessa discussão como uma oportunidade de posicionamento político de resistência e fortalecimento da democracia e do campo museal, pois falta pouco para peças históricas, arqueológicas, etnográficas e antropológicas serem acusadas de subverter algum valor moral por parte de nossa sociedade desconfiada do corpo, confundindo nudez com sexo, sexo com violência, violência com direito. Tempos bicudos.

Saúdo, ainda, a publicação da Política Nacional de Educação Museal (PNEM) pelo Ibram, que atua rumo à profissionalização e valorização da educação museal, propondo que haja um setor educativo em cada museu. Entretanto, lembro de que é preciso agora acompanhar seu processo de implantação plena.

Finalizando esse tópico lanço uma provocação: vimos em diversas apresentações, principalmente nas experiências do Museu Paulista e do Museu da Língua Portuguesa, que alguns museus enquanto fechados mantêm suas ações educativas. Seria possível então, pensarmos a que a educação museal pode existir para além dos museus?

ESSE SEMINÁRIO E OS PRÓXIMOS 200 ANOS

Estarmos reunidos aqui, celebrando e comemorando o Museu Nacional e os 200 anos de museus no Brasil, encontrando e ouvindo profissionais destacados do cenário museológico nacional representa um momento único e extremamente proveitoso, para reafirmarmos nossas certezas, mas ainda mais, para questionar algumas delas. Sobre o próprio seminário, penso que seria potente perguntarmos: quais discussões faltaram ou poderiam complementar as aqui desenvolvidas?

O programa desse encontro foi organizado por tipologia de museu e isso deixou claro as sinergias e contrastes entre elas. Mas vale a pena refletir se, a partir dessas sinergias e contrastes, os museus podem atuar de forma mais conjunta, para além de suas tipologias e características de acervo.

Apenas duas das mesas do programa não se organizaram a partir dessa tipologia: a de educação museal e a de memórias afro-brasileiras e em ambas o público presente foi visivelmente maior e também mais diverso. Quais seriam, então, os interesses do público desse seminário?

Os próprios nomes das mesas organizadas já denotam algumas questões e formas de pensar e ser do campo dos museus, assim, enquanto a mesa dos museus de ciências aponta para o futuro, a dos museus de arqueologia constata o abandono.

Devemos, ainda, atuar ativamente na atual discussão promovida pelo ICOM (Conselho Internacional de Museus) em relação à nova definição de museus para que ela reflita nossos anseios (tantos) sobre os quais discutimos durante esses cinco dias, pois a nova formulação se tornará – por extensão – a base para a construção de políticas públicas ao redor do mundo.

Que o Ibram possa fomentar outros momentos de encontro tão potentes quanto esse e que venhamos, neles, mais do que constatar os que nos falta, celebrar o que nos une.

Para encerrar, e apenas trazer um dado recente, um estudo de abrangência nacional realizado em 2017⁴⁷¹ aponta que a grande variável para a mobilização de público para os museus é a educação; ou seja, quanto maior o nível de escolaridade (isolando-se todas as outras variáveis) maior a frequência ao museu.

Esse mesmo estudo mostra que mais de onze milhões de brasileiros nunca foram a um museu. Não no último mês, ou no último ano, mas na vida.

Some-se a esse dado o caso da Pinacoteca que em sua série histórica de pesquisa de público informava que 70% do público que recebemos é primo visitante – se não entrando pela primeira vez na vida em um museu, ao menos nesse museu.

Assim é fundamental lembrarmos sempre para e com quem estamos falando. Mais do que para nossos pares, para interessados e estudantes é para esses, os que estão intimidados ao entrar, os que acreditam não ser esse o seu lugar, aqueles que desconfiam da oficialidade representada pelos museus, aqueles que foram apartados das estruturas oficiais de saúde, educação e cultura da sociedade, é para esses indivíduos que falamos, ou que devemos e deveríamos falar.

Retomando as falas de alguns palestrantes, reitero que os museus devem cumprir e assumir seu papel social para que sejam cada vez mais relevantes para a sociedade contemporânea. Porque se não o são, que sejam espaços de resistência e de negociação contínua de significados e de poder, que possam contribuir para formar e transformar a sociedade em que vivemos naquela em que queremos viver.

471 Pesquisa *Cultura nas capitais*, realizada por J. Leiva, em parceria com o Datafolha. Disponível em: https://www.jleiva.co/cultura-nas-capitais?gclid=CjwKCAjwoMPcBRAWiEiwA-iAqZh892WctqgpP4yalozpo28dK9PKVOf9oOJl4IPGc-HF-PDaaelentBhoCYkAQAvD_BwE. Acesso em: 22 jul. 2019.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

CHIOVATTO, M. et al. Repensando a acessibilidade em museus – a experiência do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Diálogos Entre Arte e Público*, v. 3, 2010, pp. 18-21. Disponível em: <http://dialogosentreateepublico.blogspot.com.br/>. Acesso em: 6 ago. 2015.

Pesquisa *Cultura nas capitais*, realizada por J. Leiva, em parceria com o Datafolha. Disponível em: https://www.jleiva.co/cultura-nas-capitais?gclid=CjwKCAjwoMPcBRAWEiwAiAqZh892WctqgpP4yalozpo28dK9PKVOf9oOJl4IPGc-HF-PDaaelentBhoCYkAQAvD_BwE. Acesso em: 22 jul. 2019.

TEIXEIRA LOPES, João. Da democratização da cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural. *Saber & Educar*, 14. 10.17346/se. vol 14.121, 2009

**Outras
contribuições**

11

A sustentabilidade econômica viva dos museus contemporâneos

Lucimara Letelier

Professora do MBA de Gestão de Museus e Gestão Cultural, da Universidade Candido Mendes, ABGC, RJ. Fundadora do Museu Vivo, plataforma de inovação e regeneração para museus e instituições culturais que integra impacto social e sustentabilidade econômica.

INTRODUÇÃO

David Trobsky, internacionalmente aclamado como um dos inventores da economia cultural, professor australiano de economia, precursor dos estudos sobre o valor econômico da cultura e dos museus no mundo, abriu a Conferência Geral do ICOM em Milão (International Council of Museums, Conselho Internacional de Museus) em 2016 dizendo:

“Podemos dividir a forma como economistas tratam a economia dos museus em duas grandes áreas:

- A primeira, que considera a operação dos museus como empreendimentos de negócios (*Business enterprises*), nos quais a premissa prioritária é equilibrar a missão, voltada para valores científicos e culturais, com a necessidade de se constituírem como atividades financeiramente viáveis.
- A segunda, que compreende que os museus são parte essencial da economia criativa e das indústrias culturais e que portanto, gera o desenvolvimento de uma nova política pública para alavancagem dos museus como células econômicas a partir do entendimento dos governos de sua função junto ao turismo, geração de empregos,

influência diplomática e política (*soft power*) e outros desdobramentos que resultaram em uma mudança nos parâmetros de inserção dos museus no contexto macroeconômico.

Diante disto, é fundamental compreender as dimensões e a noção de “valor” no campo dos museus, que necessariamente passa pelo “valor cultural” e pelo “valor econômico” – sendo que este último inclui noções distintas entre o valor intrínseco ao usuário (*use value*), ou seja, o valor econômico que passa necessariamente pelo poder econômico daqueles que “consomem” a proposição programática e os serviços dos museus e espaços culturais, e a outra, que inclui o “valor do não usuário” (*non use value*).

Esta distinção vai ser determinante da gestão econômica dos museus que nasce da relação entre recursos provenientes dos serviços (receita gerada), que são mais facilmente mensurados, com os recursos que nascem do valor do museu atribuído por não usuários, que são mais difíceis de serem mensurados, e que geram recursos de fontes que reconhecem sua relevância e os apoiam (receita doada) por este valor cultural e social empenhado em suas atividades”.

Busco, desta forma, trazer aqui a referência do ICOM 2016, para introduzirmos a reflexão no nosso contexto brasileiro diante da perspectiva internacional ao integrar nossas práticas e entendimento às diretrizes globais de sustentabilidade e financiamento dos museus.

Diante deste olhar econômico ampliado, qual a percepção no Brasil para a sustentabilidade econômica dos museus brasileiros? Como caminhamos até aqui? Que avanços já tivemos no sentido de criar novas alternativas de inserção dos museus no cenário macroeconômico Brasileiro? Quais os desafios e perspectivas futuras?

CONTEXTO SEMINÁRIO 200 ANOS DE MUSEUS NO BRASIL

O seminário *200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas* traçou com maestria uma narrativa histórica da evolução dos museus brasileiros permeando as especificidades das tipologias de história, ciência, arte, arqueologia e antropologia, integrando discussões contemporâneas prioritárias como a reflexão sobre a presença das memórias afro-brasileiras nos museus, e os avanços na educação museal.

A questão da sustentabilidade econômica, que também inclui como pontos focais a comunicação, o desenvolvimento institucional, o marketing e o engajamento de públicos em museus, foi tratada de forma transversal nas mesas redondas e nas falas do público participante, tendo sido um dos pontos mais evidenciados nas questões levantadas na última mesa “Desafios e perspectivas para os museus no Brasil contemporâneo” (ainda que não estivesse sendo evidenciado em uma mesa específica dirigida ao tema).

Partimos, portanto, deste ponto de reflexão para aprofundarmos aqui este tema central que busca apoiar a evolução dos caminhos de sustentação dos museus na sociedade.

UM OLHAR HISTÓRICO: O FINANCIAMENTO ATÉ AQUI

O financiamento dos museus no Brasil vem se dando historicamente por recursos públicos diretos aportados, que são provenientes de fontes diversas como, por exemplo, o Ministério da Cultura, as Secretarias Estaduais de Cultura, Ministério da Educação, Ministério da Ciência e Tecnologia, Universidades e outros. E também por meio dos recursos de incentivos fiscais via Lei Rouanet, que por mais de vinte anos, mediou a participação da iniciativa privada pela qual patrocinadores empresariais cujos recursos aportados na cultura e nos museus foram destinados a projetos, sobretudo de exposições, programas educativos e acervos, e posteriormente, a planos anuais de atividades de cada instituição.

De acordo com a “Cartilha da Lei Rouanet” lançada em 2016 pelo Fórum Brasileiro de Direitos Culturais, “o incentivo fiscal, que vem se mantendo num patamar de R\$1,3 bilhão ao ano, acaba sendo responsável pela vitalidade de praticamente todo o movimento cultural brasileiro”. Os recursos, porém, passam por uma concentração de “quase 80% de projetos realizados na região Sudeste”, sobretudo pelo envolvimento das empresas patrocinadoras com lucro real também se concentrarem nesta região.

Uma questão relevante, é observar que a Lei Rouanet passa fundamentalmente pela decisão das estratégias de marketing, comunicação, marca e patrocínio de empresas privadas, com interesses específicos voltados a seus negócios e consumidores, que se tornam instáveis e imprevisíveis devido às flutuações econômicas do país.

Apesar de reconhecidos e comprovados méritos dos avanços econômicos que a Lei Rouanet trouxe em diversas dimensões, é importante sinalizar que o fato da política pública de financiamento à cultura vigente ter sido focada neste mecanismo, somado a legislação brasileira para organizações museológicas conter características restritivas quanto a sua capacidade de autogestão da captação de recursos e geração de receita, dificultou que a captação recursos dos museus de forma mais autônoma e multissetorial.

Trouxe ainda desafios severos no sentido de não desenvolver condições para atividades econômicas empreendedoras que cocriam arranjos econômicos novos com outros setores da sociedade, o que poderia ter atraído fontes disponíveis para o setor sem fins lucrativos, que hoje nem sempre reconhecem o campo dos museus como potencial área de financiamento como o investimento social privado com verba direta, por exemplo. De alguma forma, houve um isolamento dos museus em relação as formas de sustentabilidade financeira que já se aplicam no Brasil a setores como os da Educação, causas sociais,

saúde e meio ambiente que impossibilitou avanços na composição de recursos mistos, na capacitação das equipes internas dos museus para que pudessem dialogar com outros setores econômicos emergentes e no cultivo dos públicos dos museus como parte de um projeto de visão social, do qual a sociedade civil é também convidada a apoiar financeiramente, seja com programa de sócios, doações, compra de produtos, pagamento por serviços que suportem a realização da missão do museu.

Neste contexto, há também promissores caminhos desenvolvidos que apontam para uma composição nova da sustentabilidade econômica dos museus, e que precisam ser considerados neste tempo histórico, como os exemplos que se seguem.

O surgimento do modelo OS como um dos modelos de gestão e governança dos museus adotado pelas políticas públicas de Estados como São Paulo e Rio de Janeiro, renovou os indicadores de resultados de sustentabilidade econômica a patamares novos de diversificação, geração e continuidade de receitas a níveis de estabilização que possibilitou a expansão do conceito de macroeconomia em museus, do qual trata David Trobsky, citado na introdução deste artigo.

Também importante é citar as recentes iniciativas do Ibram, em compor diagnósticos sobre gestão e financiamento dos museus com uma linha de ação voltada para a *Sustentabilidade de Instituições e Processos Museais* no âmbito do Programa Ibermuseus mapeando o contexto local com estudos comparativos de dados de outros 12 países. Além de iniciativas como as que identificam que geração de receita própria pode ser convergente com a missão central de cada museu e a vocação econômica dos territórios aos quais estão inseridos, como por exemplo o projeto realizado pela *Coordenação de Comercialização de Produtos* do Ibram, que pretende estreitar a conexão entre museus Ibram e os artesãos de suas comunidades.

O BNDES, com o Departamento de Economia da Cultura, também trouxe imensas contribuições para o avanço de novas formas de financiamento como o estudo aprofundado da criação dos fundos patrimoniais (*endowments*) para a cultura, e também museus, no Brasil. Assim como propiciou investimento direto em iniciativas de integração do patrimônio cultural brasileiro, material e imaterial, com as vertentes da economia criativa resultante das indústrias criativas e culturais de forma mais abrangente.

E, é claro, a ampla participação do BNDES nos programas de revitalização e conservação do patrimônio cultural brasileiro (patrimônio material e imaterial, acervos memoriais e instituições culturais reconhecidamente portadoras da identidade cultural brasileira), que renovaram, em grande medida, os equipamentos museológicos no que tange seus acervos, conjuntos arquitetônicos, digitalização e requalificação dos prédios históricos.

UM OLHAR EXPANDIDO: O FINANCIAMENTO FUTURO

Do ponto de vista da sustentabilidade econômica futura dos museus no Brasil, um modelo de gestão que permita aos museus maior autonomia na administração estratégica dos recursos que podem gerar, produzir e receber, traria uma maior capacidade de resiliência frente as diversas flutuações da economia brasileira, e da economia global, que afetam não só os museus, mas a todos os setores da sociedade contemporânea.

Os museus urgem de um sistema menos rígido e burocrático que os permita cocriar uma economia da qual não apenas reagem a mercados oscilantes e à queda brusca de recursos públicos, mitigando riscos e reduzindo operações, mas também passam a ter uma maior capacidade de empreenderem soluções criativas coerentes com o tempo em que vivemos, com as respostas que podem dar a questões centrais da sociedade e às necessidades que possuem para gerir seus programas em colaboração com as comunidades que congregam.

Para o restauro da sustentabilidade econômica dos museus, para além da renovação do modelo de gestão, seria ainda mais urgente, a garantia da percepção pública de sua relevância no tempo presente, o que conduz a uma sustentabilidade econômica viva, pulsante, colaborativa, plena de sentidos e valores culturais e sociais compartilhados que se traduzem em recursos financeiros de forma mais orgânica e sistêmica. Algo que precisamos construir conjuntamente de forma multissetorial.

E deste ponto, cabe observar, têm nascido as principais experiências bem sucedidas internacionalmente e também no Brasil, no sentido de criar vias de financiamento aos museus que integram a noção ampliada de seu papel na sociedade. Sua função renovada atrai investimentos inovadores formando o futuro traçado de estratégias econômicas em museus.

Uma possível ponte para a construção de sua relevância em consonância com a urgências sociais que vivemos, é uma conexão ampla e profunda com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), aos quais todos os países signatários da ONU são chamados a uma implementação por meio do Pacto Global, de metas e ações previstas até 2030, convergentes com o alcance das dezessete ODS.

COMO SERIA NA PRÁTICA PARA OS MUSEUS IMPLEMENTAREM UMA ATUAÇÃO INTEGRADA ÀS ODS?

O trabalho que realizamos no campo museológico já contribui, e muito, para as dimensões recomendadas pela ONU na sustentabilidade social, ambiental e econômica. Ao mesmo tempo, caso os

museus passem a atuar de forma mais explícita, estratégica, melhor comunicada e em maior profundidade com as parcerias amplificadas nestas frentes de atuação, haveria um encaixe natural e necessário das suas atividades aos recursos já alocados para ODS em nosso país.

Sejam recursos públicos, previstos nas metas que cada governo se comprometeu em realizar, junto a ONU e a Unesco, sejam privados, nas corporações e empresas cujas linhas de atuação de investimento social privado e responsabilidade social corporativa, estão sendo revistas para adequação aos princípios das ODS.

Trata-se de um novo caminho de recursos econômicos sendo desenhado para financiar soluções colaborativas para questões sociais, e que passa a incluir os museus. Além dos recursos públicos e empresariais, inclui o engajamento da própria sociedade civil, que responde com recursos próprios investidos por meio de financiamento coletivo (*crowdfunding*), doações, compras, e investimento social e de impacto.

Neste caminho, museus passam a ser reconhecidos como agentes de mudança sociais necessários e relevantes, quando se integram, com suas coleções, objetos, comunidades, narrativas e memórias, às causas mais urgentes como a erradicação da pobreza e da fome, boa saúde e bem estar, educação, igualdade de gênero, cultura de paz, preservação da vida marinha e terrestre, equidade social, combate as mudanças climáticas e o crescimento econômico inclusivo, algumas das áreas prioritárias de ação das ODS um a dezessete.

Uma possibilidade concreta aos museus assumirem de forma mais explícita a sua natureza reconciliadora e regenerativa como parte integrante de sua missão central, na medida em que se constituem como instituições fundamentais na educação de um país, participantes ativos da formação do olhar crítico cidadão e peças fundamentais na evolução das sociedades em diversas épocas.

Podemos observar ainda exemplos no mundo, como também no Brasil, que renovam a sustentabilidade econômica a partir da cocriação colaborativa que integra princípios de outros setores para atuar junto aos museus, envolvendo a cultura digital, a *cultura maker*, negócios sociais e incubação criativa. Isto pode ser percebido tanto em museus do interior de pequeno e médio porte, seja a partir de uma produção de um festival gastronômico com consciência cultural, geração de renda, valorização dos produtos naturais locais e comércio justo, seja com a mediação das lutas indígenas por meio da ativação da rede de museus indígenas, quanto pela criação de pousadas domiciliares e “musealização” de casas em percursos históricos no interior do Brasil que fazem parte do impacto turístico e econômico de toda uma região. Adicionalmente, em museus urbanos de grande porte, com maior retorno de visibilidade e estruturas internas mais especializadas, as oportunidades de uma cultura digital crescente como canal de alavancagem de recursos financeiros ficam ainda mais latentes, em um país com 120 milhões de pessoas conectadas digitalmente, segundo o relatório da economia digital Conferência ONU/UNCTAD, 2017, no qual mais da metade da população brasileira é potencial doador pessoa

física, segundo pesquisa Doação Brasil, Instituto de Desenvolvimento do Investimento Social (Idis), de 2015 e que mais de R\$ 180 milhões já foram doados via plataformas de *crowdfunding*. O Museu Nacional que celebra, neste ano do seminário, seus 200 anos, foi também pioneiro na realização de *crowdfunding*, aplicado para restauro da sala onde o primeiro dinossauro de grande porte a ser montado no Brasil fica exposto.

A nova sustentabilidade econômica viva dos museus é um estado de permanente atenção e resposta às necessidades sociais emergentes dos territórios e campos de influência aos quais pertencem, que amplia a noção do que é museu, renova seus contornos institucionais e reabre a discussão sobre qual seu papel primordial e suas funções complementares. Principalmente quando, diante de um mundo em colapso ambiental e de valores, é chamado a responder de forma assertiva e trazer sua voz, a partir de seu lugar de consolidação da verdade e de fatos, dados e perspectivas históricas que embasam suas escolhas, mas que também permitem trazer como um novo valor para a melhor contribuição que podem fazer por um mundo em transição.

DESAFIOS E OPORTUNIDADES

A criação de uma sustentabilidade econômica viva para os museus tem como desafio maior a mudança de cultura organizacional necessária aos museus para que possam atuar em novos campos de influência social, comunicar-se de forma efetiva com posicionamentos claros que integrem estes novos caminhos, enquanto há simultaneamente a continuidade de processos centrais para a operação dos museus junto a suas coleções, públicos e patrimônios geridos. É preciso envolver conscientização, capacitação e integração de novos saberes no campo de museus para que esta economia floresça. Há ajustes necessários nas áreas de captação, comunicação, desenvolvimento institucional, engajamento de públicos, marketing e de conteúdos e programação que correspondam aos elementos necessários a compor a sustentabilidade.

Em síntese, vivemos um tempo de desafios críticos na sustentação financeira dos museus brasileiros, que por um lado, expõe as fragilidades da rigidez de um sistema insustentável de gestão dos museus e que, por outro, traz oportunidades cruciais de restauro da relevância social dos museus que renova a sustentabilidade econômica, como consequência de uma escolha de atuação integral, multissetorial, colaborativa, expandida que já não mais se isola no que poderia ser entendido como uma “ilha dos museus”, mas dignifica todos os elos da cadeia produtiva dos museus que interliga passado, presente e futuro a serviço de uma economia sagrada que restaura sistemas econômicos, valores culturais e constrói novos futuros conjuntamente. Um feito, que os museus, com a sua especificidade de atuação podem reverberar para outros campos de atuação em toda a sociedade e deixar sua marca e presença restauradora também sobre princípios econômicos que regem nossa contemporaneidade.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-63078-71-1



9 788563 078711