



MUSEUS,
MUSEOLOGIA
& CIÊNCIA NO BRASIL:
VOLUME 1 - 200 anos de in(ter)dependência,
inquietação e utopia

Organizadores:
Charles Narloch
Marcus Granato

Museu de Astronomia e Ciências Afins



MUSEUS,
MUSEOLOGIA
& CIÊNCIA NO BRASIL:
VOLUME 1 - 200 anos de in(ter)dependência,
inquietude e utopia

Museu de Astronomia e Ciências Afins

Presidência da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação

Luciana Barbosa de Oliveira Santos

Secretaria Executiva

Luís Manoel Rebelo Fernandes

Sub-Secretaria das Unidades de Pesquisa e Organizações Sociais

Isa Assef dos Santos

Museu de Astronomia e Ciências Afins

Marcio Ferreira Rangel

Coordenação de Museologia

Marcus Granato

Serviço de Produção Técnica

Antônio Carlos Martins

Título:

Museus, Museologia e Ciência no Brasil.

200 anos de in(ter)dependência,
inquietude e utopia

Organizadores:

Charles Narloch e Marcus Granato

Publicação e edição:

Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST

Rua General Bruce, 586

Bairro Imperial de São Cristóvão

Rio de Janeiro, RJ, BRASIL | 20.921-030

<https://www.gov.br/mast/pt-br>

Projeto Gráfico | Capa | Diagramação:

Ivo Almico

Supervisão:

Charles Narloch

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira
responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente
o pensamento do Museu de Astronomia e Ciências Afins.

É permitida a reprodução,
desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Henrique Morize

Bibliotecária Reg. CRB7- RJ-007331

M986 Museus, Museologia e Ciência no Brasil: Volume I - 200 anos de in(ter)dependência,
inquietude e utopia [recurso eletrônico] / organizadores: Charles Narloch; Marcus
Granato. – Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2023.

Inclui Bibliografia

Formato digital

Disponível em: [https://www.gov.br/mast/pt-br/imagens/publicacoes/2023/
museu-museologia-ciencia-v-1.pdf](https://www.gov.br/mast/pt-br/imagens/publicacoes/2023/museu-museologia-ciencia-v-1.pdf)

ISBN: 9786500878998

1. Museologia. 2. História da Ciência – Brasil. I. Narloch, Charles. II. Granato,
Marcus. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDU 069.02:5(081)



MUSEUS,
MUSEOLOGIA
& CIÊNCIA NO BRASIL:
VOLUME 1 - 200 anos de in(ter)dependência,
inquietação e utopia

Organizadores:
Charles Narloch
Marcus Granato

Museu de Astronomia e Ciências Afins

SUMÁRIO

Apresentação

Charles Narloch, Marcus Granato 7

Formação para museus e afirmação da Museologia no Brasil e na América Latina: dependências, independências ou interdependências?

Teresa Cristina Scheiner 17

OS MUSEUS, AS CIÊNCIAS E O BRASIL NAS EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS NOS SÉCULOS XIX E XX

Uma museologia para o Brasil do século XIX: os museus, as ciências e as exposições universais

Andréa Fernandes Considera 87

Trânsitos entre museus e exposições universais no final do século XIX e início do século XX

Heloisa Barbuy, Paula Coelho Magalhães de Lima, Diego Amorim Grola 109

Os museus, as ciências e o Brasil nas exposições internacionais nos séculos XIX e XX

Maria Margaret Lopes 143

MUSEUS E PRÁTICAS MUSEAIS NO BRASIL: FAZERES E SABERES

Antropólogos na Repartição: imagem, pesquisa e política no Museu do Índio/FUNAI, 1953-2019

José Carlos Levinho, Ione Helena Pereira Couto, Thiago da Costa Oliveira 161

**O Museu Paulista da USP e os desafios das comemorações
do Bicentenário da Independência do Brasil**

Cecilia Helena de Salles Oliveira 215

**Inquietudes frente ao achatamento político e orçamentário da cultura
e da Política Nacional de Museus no Bicentenário da Independência**

Rose Moreira de Miranda 243

**MUSEUS E MUSEOLOGIA NO BRASIL DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX
À DÉCADA DE 1970: TEMPOS DE IDEALIZAÇÕES IDENTITÁRIAS?**

**Inquietudes e utopias:
Exposições de longa duração nos museus de arte decorativa**

Joseania Miranda Freitas 275

**Mirar o passado museal:
Compreender, criticar e transformar**

Mário de Souza Chagas 293

**MUSEUS E MUSEOLOGIA NO BRASIL DA VIRADA DOS SÉCULOS:
DAS PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES À TRANSDISCIPLINARIDADE**

**Museus e Museologias a serviço da diferença:
Indisciplinas e utopias museais no Brasil do século XXI**

Clovis Carvalho Britto 309



APRESENTAÇÃO

CHARLES NARLOCH ¹, MARCUS GRANATO ²

[...] não há utopia verdadeira fora da tensão entre a denúncia de um presente tornando-se cada vez mais intolerável e o anúncio de um futuro a ser criado, construído política, estética e eticamente, por nós, mulheres e homens. A utopia implica essa denúncia e esse anúncio, mas não deixa esgotar-se a tensão entre ambos quando da produção do futuro antes anunciado e agora um novo presente. A nova experiência de sonho se instaura na medida mesma em que a história não se imobiliza, não morre. Pelo contrário, continua.

Paulo Freire, em *Pedagogia da Esperança*, 1992.

Mais do que reflexos de um momento peculiar, as noções de *interdependência*, *inquietação* e *utopia* podem ser percebidas, nos capítulos deste livro, como *expressões-manifestos*. Em 2022, os duzentos

¹ Doutor em Museologia e Patrimônio. Tecnologista sênior do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST. Dedica-se à pesquisa em Museologia e Patrimônio, com ênfase em comunicação em museus e linguagens de exposição. Atuou no Departamento de Difusão e Popularização da Ciência, do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação - MCTI, em Brasília - DF. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2010495712225789>. ORCID n. 0000-0002-4844-9320.

² Doutor em Engenharia Metalúrgica e de Materiais. Tecnologista sênior do MCTI e coordenador de Museologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST. Diretor interino do MAST entre fevereiro de 2021 e janeiro de 2022. Editor do periódico eletrônico *Museologia e Patrimônio*. Professor colaborador do curso de mestrado profissional em Preservação de Acervos da C&T (MAST) e do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação (mestrado e doutorado) em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). Bolsista de produtividade 1B do CNPq. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0488653952117827>. ORCID n. 0000-0003-1616-9313.

anos da *Independência do Brasil* dividiram perspectivas e percepções, diante de um cenário nacional desfavorável e atípico, poucas vezes vivenciado por aqui. Por um lado, o mundo estava – e ainda está – profundamente impactado pelas milhões de mortes decorrentes da pandemia de COVID-19. Por outro, grandes dificuldades se intensificavam no Brasil, como resultado, dentre outros fatores, de uma guerra de narrativas que pregou e praticou o negacionismo da ciência, não sem sérias consequências.

Somando-se a esses aspectos, assistia-se, no Brasil, a um desmonte de políticas públicas consideradas fundamentais para o desenvolvimento social e humano, em especial nas áreas de meio ambiente, saúde, ciência e tecnologia, educação e cultura. Essas perdas, obviamente, impactaram as políticas públicas para os museus e para a preservação do patrimônio cultural e natural. Não por acaso, nos meios acadêmico e cultural, parecia haver consenso de que não havia motivos para celebrar. Mas como todo desalento nem sempre vem acompanhado de desesperança, oportunizou-se a perspectiva de *co-memorar* – no sentido de *lembrar junto*. Trazer à memória, assim, mais uma vez nos instaria a agir no presente pela reconquista do direito à utopia, que nos move em direção ao futuro que almejamos: com paz, justiça e equidade social.

A presente coletânea nasce desse *momento-sentimento*, e reflete parte do seminário *Museus, Museologia e Ciência: 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia*, organizado e realizado pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, nos dias 27 e 28 de outubro de 2022, no Rio de Janeiro. As questões e os objetivos debatidos no seminário, ganham outra abrangência e se refletem neste livro. Qual o papel dos museus ao analisar as realidades do passado e do presente, no ano do *Bicentenário da Independência do Brasil*? Como essa reflexão – entre inquietudes e projetos de esperanças – pode contribuir para o desenvolvimento de um futuro mais digno e menos desigual para a sociedade brasileira?

Os museus têm relação direta com a afirmação da ciência nacional e, dentre outros fatores e atores, contribuíram para o desenvolvimento do Brasil. O Museu Nacional, instituído em 1818, no Rio de Janeiro, em substituição à Casa de Pássaros, é reconhecido como a primeira instituição científica no Brasil. Sua

institucionalização estimulou a criação de outros museus, inicialmente voltados ao desenvolvimento das ciências e das artes. Apesar de terem seguido modelos europeus, os museus brasileiros desenvolveram práticas museológicas com características próprias, apropriadas às realidades locais. Até hoje, além de atuarem na preservação, produção e socialização de conhecimentos, os museus são considerados como ferramentas estratégicas de memória, transformação e socialização. Como instâncias de representação social, são tanto reconhecidos quanto questionados, por seus critérios de valoração, classificação e hierarquização.

Partindo-se dessas premissas, este livro aborda, em cinco seções e dez capítulos, diferentes aspectos dos museus e das práticas museológicas, ao longo dos dois últimos séculos no Brasil. Considera-se o papel dos museus no desenvolvimento das ciências e sua relação com movimentos políticos e de poder, na consolidação da nação brasileira e de uma identidade nacional idealizada, muitas vezes injusta e pouco representativa. Os capítulos apresentados permitem reiterar a percepção de que as práticas museológicas, adotadas por aqui, foram fundamentais na consolidação da Museologia como disciplina científica.

A primeira seção tem caráter introdutório e apresenta reflexões de Teresa Cristina Scheiner. No capítulo intitulado *Formação para museus e afirmação da Museologia no Brasil e na América Latina: dependências, independências ou interdependências?*, a autora oferece um registro analítico/epistemológico sobre os processos formativos voltados aos profissionais dos museus modernos, ao longo dos séculos. Em consonância com o desenvolvimento das ciências e dos processos formativos de um “cogito disciplinar”, a afirmação da Museologia ocorre entre as potencialidades e controvérsias comuns a qualquer disciplina do conhecimento humano. No entender da autora, Museu e Museologia, no Brasil e na América Latina, se afirmam entre relações de dependência, independência e interdependência. Atualmente, se expressariam mais como uma “(in)disciplina – um modo alternativo, porém muito atual, de encaminhar o pensamento como ato criativo, insurgindo-se contra a ditadura do não-pensamento, das formas aparentes de vivenciar as realidades”.

Os museus, as ciências e o Brasil nas exposições internacionais nos séculos XIX e XX é o tema da segunda seção, analisado em três capítulos. No primei-

ro, Andréa Fernandes Considera aponta que os museus no século XIX, no Brasil, surgem sob um “cenário de tensões entre pelo menos três mundos: o europeu, o dos povos originários de nosso continente e o de uma sociedade miscigenada de culturas, desejos, religiões e visões de mundo”. Em muitos casos, essas tensões se refletiram nas exposições internacionais e nos primeiros museus modernos, e “contribuíram para a formação de uma museologia caracteristicamente brasileira”. No segundo capítulo dessa seção, Heloisa Barbuy, Paula Coelho Magalhães de Lima e Diego Amorim Grola, discutem os trânsitos entre os museus e as exposições universais no final do século XIX e início do século XX. Embora os autores enfatizem as estratégias para formação e estudo de coleções e padrões de exposição, destacam que a abordagem científica daquelas mostras trabalhava com perspectivas diversas, entre as quais, algumas hoje consideradas inaceitáveis. Assim, buscava-se promover a “observação empírica das culturas humanas, racionalizar as diferenças através de sua espetacularização e [...] construir junto ao público noções científicas – nos parâmetros de então – sobre o que se considerava primitivo ou civilizado”.

Maria Margaret Lopes fecha a segunda seção do livro com o capítulo intitulado *Os museus, as ciências e o Brasil nas exposições internacionais nos séculos XIX e XX*. A autora destaca que as exposições internacionais mobilizaram coleções, museus, edifícios, instituições de ensino e pesquisa, governos, empresas e especialistas de diversas áreas de conhecimento. Tais exposições suscitaram reflexões relevantes e controversas, como a “da cristalização do ‘medo do outro’ [...] *versus* exposição do poder [...] dos países europeus”, e dos marcadores de gêneros, raças e etnias, “como pelos corpos das mulheres, em que a *Vênus Hotentote* é um dos casos mais perversos”. Contradições consideradas, a autora reflete que, naquele período, tanto “as exposições geram museus pelo mundo” quanto os “museus geram exposições pelo Brasil”, e aponta para uma multiplicidade de aspectos nem sempre considerados, como “a participação das mulheres nesses processos”, “as propostas de seguir as coleções” e a “constituição e dispersão de acervos”.

A terceira seção do livro, intitulada *Museus e práticas museais no Brasil: fazeres e saberes*, apresenta três capítulos com casos de trajetórias e de desenvol-

vimento de museus e de políticas de reconhecimento e preservação cultural no território brasileiro, entre processos de conquistas, avanços, transformações e rupturas institucionais. No capítulo *Os antropólogos na repartição: imagem, pesquisa e política no Museu do Índio/FUNAI, 1953-2019*, José Carlos Levinho, Ione Helena Pereira Couto e Thiago da Costa Oliveira, argumentam que o desenho institucional do Museu do Índio - MI “[...] - um museu concebido para realizar uma política patrimonial a serviço dos índios no Brasil - é indissociável das relações que a instituição teceu, ao longo do tempo, com especialistas na temática indígena, notadamente com a antropologia”. Essas relações, segundo os autores, se deram em pelo menos “dois sentidos: de um lado, levaram para dentro do Museu as relações e os conhecimentos do campo científico; por outro lado, agiram como tradutores entre os espaços institucionais do Museu e aquele das comunidades parceiras”. Mais do que um relato fundamental sobre as diferentes gestões a frente de uma instituição museológica, o capítulo enfatiza o quanto o MI se associa, direta ou indiretamente, à consolidação de ações de fomento e de apoio à pesquisa, “como forma de gerar subsídios para a política indigenista nacional”, de “comunicar e mediar questões indígenas com a sociedade brasileira”, e de “compromisso político e democrático com os interesses das populações indígenas no Brasil”.

No segundo capítulo da terceira seção, Cecilia Helena de Salles Oliveira apresenta considerações e ponderações sobre *O Museu Paulista da USP e os desafios das comemorações do Bicentenário da Independência do Brasil*. A autora ressalta que nos museus históricos, os “nexos entre memória e esquecimento não são inocentes, tampouco são inocentes os procedimentos utilizados por instituições de salvaguarda, em relação aos acervos que mantêm e estudam”. Nesses casos, os muitos “silenciamentos não são efeito da ausência de evidências, mas dos modos como vestígios do passado foram recolhidos, classificados, preservados e expostos, transformando-se em referências universais da cultura e do conhecimento histórico sobre o país”. Isso se dá porque os “agentes do poder, no passado e no presente, enterram conflitos, aplainam diferenças e afirmam consensos, em busca de legitimação e de justificativas para a dominação que se dispõem a exercer sobre a política e a memória histórica”. Cecilia analisa, especificamente,

o quanto o novo Museu Paulista, reaberto em setembro de 2022, por ocasião do *Bicentenário da Independência*, novamente se apresenta “entre realizações e impasses”, reiterando que cabe aos museus históricos oferecer “possibilidades de reflexão sobre as relações viscerais entre o que está ali colocado, [...] e o que se encontra sombreado, incontornavelmente, pelas opções políticas adotadas frente às coleções e ao conhecimento histórico no passado e no presente”.

Rose Moreira de Miranda apresenta o terceiro e último capítulo dessa seção, intitulado *Inquietudes frente ao achatamento político e orçamentário da cultura e da Política Nacional de Museus no Bicentenário da Independência*. Partindo da letra do *Samba da Utopia*, de Jonathan Silva e Ceumar, a autora aborda temas como “esperança e resistência”, ao analisar o momento brasileiro em 2022, notadamente quanto ao “encolhimento político e orçamentário” do Estado frente às políticas culturais, a partir de 2016, quando comparados às décadas anteriores, desde a criação do Ministério da Cultura, em 1985. A análise, embasada em dados quantitativos e qualitativos, se apresenta como um relato fundamental para o entendimento e a reflexão crítica sobre esse momento específico, recentemente vivido no Brasil. Por fim, a autora restabelece as perspectivas de esperança e, assim, destaca os versos do referido samba: “Se acontecer afinal / De entrar em nosso quintal / A palavra tirania / Pegue o tambor e o ganzá / Vamos pra rua gritar / A palavra utopia”.

A quarta seção do livro, intitulada “Museus e Museologia no Brasil da primeira metade do século XX à década de 1970: tempos de idealizações identitárias?”, complementa e reafirma as questões e preocupações abordadas na seção anterior, especialmente quanto às possibilidades e contradições das representações sociais nos museus. A seção conta com dois capítulos. Em “Inquietudes e utopias: Exposições de longa duração nos museus de arte decorativa”, Joseania Miranda Freitas considera que as últimas décadas têm apontado para a necessidade de uma nova “compreensão dos objetos museais e suas biografias”. Na busca por “abranger dimensões mais amplas que a junção fetiche-fascínio de outrora”, surgem caminhos que não se restringem aos entendimentos de “descolonização” dos museus e às possibilidades de “repatriações” de objetos. Para a autora, embo-

ra a “quietude museal, vivenciada hegemonicamente, principalmente até os anos 1970, tenha sido [...] questionada e enfrentada”, algumas categorias de museus, instituídos hegemonicamente, ainda resistem a mudanças estruturais, como é o caso dos museus de arte decorativa. Joseania cita, dentre outros exemplos, o caso de um salão expositivo do Museu de Arte da Bahia, “instalado em um solar que pertenceu ao comerciante de ‘escravos’ [...], José de Cerqueira Lima”. Segundo a autora, a apresentação do mobiliário se ancora em um chamando “sossego museal”, que insiste na “glorificação colonial-imperial-escravista como algo estável, inquestionável”. Em suas considerações, a partir de diversos exemplos, a autora reflete que, não somente nesses museus, é tempo de se construir “novas ‘idealizações identitárias’ que busquem abarcar outras vozes e identidades em suas narrativas museais”, por “suas múltiplas faces”.

O capítulo intitulado “Mirar o passado museal: Compreender, criticar e transformar”, de Mario de Souza Chagas, conclui a quarta seção desta coletânea. Apresentado sob a forma de um conjunto aforístico, o texto “serviu de base para conferências e debates realizados em 2022, nas cidades do Rio de Janeiro, México e Lisboa, em comemoração aos 50 anos da *Mesa Redonda de Santiago do Chile - MRSC*”. Mario Chagas parte do entendimento de que o tempo, que “pode ser apenas uma ilusão, capaz de gerar aprisionamentos”, também “pode gerar liberdades” e, nesse sentido, “De algum modo, esse é (ou deve ser) o ofício do museólogo, do historiador, do cientista social e do filósofo comprometidos com a libertação das nossas humanidades, qual seja: escovar a história e os museus a contrapelo”. No texto, o autor inicia suas reflexões sobre a relevância, as limitações e a atualidade do evento de Santiago do Chile, para o desafio de uma museologia “que não se aprisiona nas grades disciplinares [...], mas que antes convoca a academia para assumir compromissos sociais e se ancora e se sustenta na vida prática, na práxis museal”. O texto aborda algumas das principais conquistas da política de museus no Brasil e, em seguida, apresenta dois casos de atuação dos museus em seu compromisso com a cidadania, especificamente no Museu da República, no Rio de Janeiro. Tais iniciativas foram vivenciadas justamente no período da pandemia de COVID-19: a transferência da *Coleção Nosso Sagrado*, do Museu da Polícia Civil para o Museu da República, e a transformação do Museu da República em posto

de vacinação.

Encerrando o livro, a última seção, *Museus e Museologia no Brasil da virada dos séculos: das perspectivas interdisciplinares à transdisciplinaridade*, traz o capítulo de Clovis Carvalho Britto. No seu texto, intitulado “Museus e Museologias a serviço da diferença: Indisciplinas e utopias museais no Brasil do século XXI”, o autor sugere a manifestação de mudanças paradigmáticas nos campos das “museologias”, assim evidenciadas, “no plural”. Clovis Britto considera que as configurações paradigmáticas de distintas “museologias” se afirmam “a serviço da diferença no Brasil, tendo como exemplos as ressonâncias da nova definição de museu”, pelo Conselho Internacional de Museus - ICOM, e de outros compromissos internacionais abrangentes. Ao sugerir a existência de três diferentes paradigmas, o autor conclui seu capítulo enfatizando a possibilidade de afirmação de “museologias indisciplinadas” - concepção que propõe com Mario Chagas e Inês Gouveia. Tais “indisciplinas”, segundo Britto, não serão “práticas anárquicas (até porque se realizam dentro de uma disciplina científica de feição interdisciplinar), mas propostas epistemológicas que visam resistir, problematizar e transformar as tentativas hegemônicas de disciplinamento, padronização e hierarquização dos corpos, contribuindo, assim, para a construção da diversidade epistemológica”.

As acepções propostas nesta coletânea, como pode ser constatado na leitura de seus capítulos, não têm a pretensão de se apresentar como novos “fundamentos” ou como “novas perspectivas epistêmicas” e “teórico metodológicas” para os museus, ou para os atuais “cercamentos disciplinares” do que se entende por Museologia, em suas múltiplas e dinâmicas correntes de pensamento e ação. Entretanto, ao apresentar múltiplos entendimentos, tanto diversos quanto plurais, e dentre outras reflexões fundamentais, as contribuições dos autores deste livro permitem a percepção de que, nas diferenças que imprimem valor a distintos olhares, também coexistem proximidades e complementaridades. Minimizam-se, assim, as desgastadas análises maniqueístas e/ou binárias que, por seus limites e contradições, são naturalmente substituídas, corrigidas ou complementadas, por retroalimentação.

O Museu de Astronomia e Ciências Afins agradece aos autores por sua fundamental contribuição, tanto no Seminário de 2022, quanto na elaboração de seus capítulos, para a composição deste volume. Agradecemos, também, a toda equipe do MAST, envolvida na realização do evento e organização/editoração do livro. A quem ler este livro, desejamos que estes significativos textos possam reforçar, sempre e mais, nossas inquietudes e desejos de novas utopias.

FORMAÇÃO PARA MUSEUS E AFIRMAÇÃO DA MUSEOLOGIA NO BRASIL E NA AMÉRICA LATINA: DEPENDÊNCIAS, INDEPENDÊNCIAS OU INTERDEPENDÊNCIAS?

TERESA CRISTINA SCHEINER¹

INTRODUÇÃO

A formação profissional para museus, na sua relação com a configuração e constituição do campo museológico, é um tema vastíssimo, amplo e complexo, que já há algumas décadas vem sendo abordado por especialistas do campo, especialmente aqueles vinculados ao ICTOP - o Comitê Internacional de Formação de Pessoal para Museus; e ao ICOFOM - o Comitê Internacional para a Museologia, ambos do Conselho Internacional de Museus - ICOM; e também em pesquisas desenvolvidas no âmbito universitário, vinculadas à História da Ciência, à Teoria do Patrimônio e à Teoria da Museologia.

Podemos considerar que a formação para o trabalho em museus teve suas origens ainda na Antiguidade, com experiências de capacitação de pessoas para o cuidado com objetos integrados a coleções; e prosseguiu até a Modernidade sob a forma de ações raras e esporádicas, ligadas à manutenção desses conjun-

¹ Museóloga. Mestre e Doutora em Comunicação. Docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Foi membro do Conselho Executivo e Vice-Presidente do Conselho Internacional de Museus - ICOM e Editora Chefe da revista *Museum International*. Foi presidente do Comitê Internacional de Museologia - ICOFOM/ICOM, criadora e consultora permanente do ICOFOM LAM (atual ICOFOM LAC). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1943496132657459>. ORCID n. 0000-0002-3361-109X.

tos, alguns dos quais serviram de base ou ilustração para experiências didáticas. Configurou-se como âmbito profissional entre os séculos XVIII e XIX e finalmente institucionalizou-se entre o século XIX e a primeira metade do século XX, quando se organizaram as primeiras iniciativas de formação profissional, não exclusivamente voltadas para o conhecimento disciplinar de coleções.

Em artigo publicado em 2020, comentamos que até meados do século XVIII a formação de profissionais para o trato de coleções “parece ter ocorrido como singularidade (ou exceção), nas experiências pedagógicas desenvolvidas em espaços musealizados (gabinetes de estudo, coleções documentadas e similares) e direcionadas a grupos limitados de estudiosos e seus respectivos mestres”.² Os “museus” eram então, em sua grande maioria, constituídos por coleções privadas, a cargo dos próprios coletores e seus descendentes, os quais essencialmente tratavam de manter intatos esses conjuntos. Singleton³ comenta que “os museus públicos eram pouco mais do que coleções privadas às quais o público era admitido em certas ocasiões, e sob certas condições (às segundas, quartas e sextas, qualquer pessoa com sapatos limpos – Hofburg, Viena, 1792; às quartas e sábados, exceto em dias de chuva – o Prado, Madrid, 1820)”.⁴

Entretanto, não podemos deixar de lembrar a importância dos Tratados de Museografia publicados desde o século XVI, como “o manual de ordenação de coleções publicado em 1565 por Quiccheberg⁵ [...]”; as normas e procedimentos do Museu Ashmoleano, publicadas em 1714, e que incluíam procedimentos para a recepção de visitantes;⁶ ou o Manual de Museografia publicado em 1727

² SCHEINER, Teresa Cristina. Qualificação profissional para museus: trajetórias, conquistas e provocações. In: SCHEINER, T. C., GRANATO, M. (org.) *Museus e museologia na América Latina: compartilhando ações para a pesquisa, a qualificação profissional e a valorização de estratégias inclusivas* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: UNIRIO / PPG-PMUS / MAST, 2020. 1 E-book. 463 p. il.

³ SINGLETON, H. Raymond. *Museum training: status and development*. *Museum International*, v. 39, n. 4, 1987, p. 221.

⁴ *Public museums were little more than private collections to which the public were admitted on certain occasions, and under certain conditions ('On Mondays, Wednesdays & Fridays, to anyone with clean shoes' – the Hofburg, Vienna, 1792; 'On Wednesdays & Saturdays, except on rainy days' – the Prado, Madrid, 1820).*

⁵ Obra considerada por muitos autores como a primeira publicação no campo da museologia teórica.

⁶ MAROEVIC, Ivo. *Introduction to Museology - the European Approach*. Munich: Verlag Müller-Straten, 1998, p. 44 apud SCHEINER, Teresa. *Cultura Material e Museologia: considerações*. In: GRANATO, M. (org.) *MAST: 30 ANOS DE PESQUISA*. v. 1. *Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015, p. 35.

por Neickelius, obra considerada formalmente como o primeiro livro de estudos do “campo” museal.⁷

Com a proposta iluminista, tais experiências estenderam-se a grupos maiores e mais diversificados: a ampliação das coleções levou à percepção do seu valor para os estudos comparativos na pesquisa acadêmica e do seu potencial educativo. Outras pessoas foram empregadas, “trazendo novas habilidades e abordagens no manejo e uso do material dos museus”.⁸

Scheiner comenta que a abertura dos museus ao público daria nova ênfase à necessidade de tratamento adequado das coleções: “multiplicaram-se obras sobre o modo de tratar conjuntos de objetos e de espécimes científicos, como a de Lineu - *Systema Naturae* - e a obra *Instructio museirerum naturalium* (*Estabelecimento de um museu de coisas naturais*), ambas publicadas em Uppsalla, respectivamente em 1735 e em 1753”.⁹

Entretanto, de modo geral o foco do treinamento permaneceu vinculado à natureza de cada uma dessas coleções: “museus de vários países implementaram experiências formativas ligadas ao estudo e ao trato de suas coleções”, sendo que algumas delas “contribuíram exemplarmente para implementar e sedimentar áreas específicas do conhecimento, como a Zoologia, a Botânica, a Antropologia e a História; e possibilitaram a formação, em serviço, de técnicos especializados”.¹⁰

Ao longo do século XIX, pouco a pouco os museus deixaram de ser vistos apenas como repositórios de objetos e começou-se a perceber sua importância como locais de estudo e pesquisa e como recurso educacional; passaram, também, “a ser reconhecidos como amenidade cultural e recreativa”.¹¹ Foi este o passo para a sua institucionalização como organizações sociais.

⁷ SCHEINER, *ibid.*, p. 35-36.

⁸ SINGLETON, 1987, *loc. cit.* “[...] bringing new skills and approaches to the management and use of museum material” (tradução nossa).

⁹ SCHEINER, 2015, *loc. cit.*

¹⁰ SCHEINER, 2020, *op. cit.*, p. 76.

¹¹ SINGLETON, 1987, *loc. cit.* “[...] to being recognized as a cultural and recreational amenity” (tradução nossa).

Para Singleton, a percepção de uma instituição multifuncional servindo à sociedade, de muitas formas e em muitos níveis intelectuais, levava à necessidade de contar com pessoal adequadamente qualificado para tais fins. À formação acadêmica especializada nas disciplinas relativas às coleções somaram-se as experiências de treinamento em serviço para as funções de manutenção de coleções, nos próprios museus. Inicialmente, tais práticas “deixavam pouco espaço para a iniciativa, a inovação e o progresso, em grande parte porque falhavam em encorajar tutores e estudantes a considerar os fundamentos básicos das funções e propósitos dos museus”;¹² mas pouco a pouco expandiu-se a ideia do papel dos museus como serviço público – e, nesse contexto, destacaram-se as “práticas de documentação e conservação de objetos/espécimes, que mais tarde viriam a ser incluídas entre as ‘funções básicas dos museus’”.¹³

Este é também o período em que começa a instituir-se a Museologia como disciplina: o livro *A Prática da História Natural*, publicado em 1869 em Weimar, Alemanha, por Philipp Leopold Martin, “apenas 122 anos após Neickelius”,¹⁴ já fazia uso do termo “museumologia”. Alguns anos mais tarde, em 1882, J. G. Theodor von Grässe publicaria a obra *Museologia como Ciência*, em que pela primeira vez se trata da Museologia como saber científico, dedicado ao tema dos museus, enquanto o cuidado com as coleções seria determinado pelas diferentes disciplinas científicas”.¹⁵ Os séculos XVIII e XIX teriam marcado, portanto, “o momento em que se desenvolve a ideia da profissionalização do trabalho em museus – com um desenvolvimento gradual do corpo de conhecimentos teóricos hoje identificado como Museologia, acompanhando a identificação do papel social dos museus”.¹⁶

¹² SINGLETON, *op. cit.*, p. 222.

¹³ SCHEINER, 2020, *loc. cit.*

¹⁴ LEWIS, *s/d apud* SCHEINER, 2015, p. 37-38.

¹⁵ MAROEVIC, 1998 *apud* SCHEINER, *op. cit.*, p. 78. Criam-se também os primeiros periódicos sobre Museologia – como a publicação organizada e dirigida por Grässe a partir de 1882, intitulada *Revista de Museologia e Antiguidades* [Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften] – *Journal of Museology and Antiques*. O mesmo autor teria publicado, em 1874, um *Catálogo Descritivo de Porcelana Real* [Beschreibender Katalog der königlichen Porzellansammlung].

¹⁶ SCHEINER, 2015, *op. cit.*, p. 39. “Este processo emancipatório, envolvendo o distanciamento da museologia das disciplinas específicas e o estabelecimento de uma orientação cognitiva e metodologia próprias”

PROCESSO FORMATIVO E COGITO DISCIPLINAR: BREVE REFLEXÃO

Para tratar da formação de profissionais para museus, buscaremos fazer uma abordagem resumida e, de certa forma, horizontal do tema, sem, entretanto, resistir ao impulso de pontuar as dependências, independências e interdependências presentes no âmago da questão. O caminho a seguir será o da análise crítica. Neste movimento tentaremos indicar alguns aspectos que podem, talvez, ajudar a pensar de maneira mais nítida as relações entre formação profissional e o campo da Museologia.

Iniciaremos lembrando o significado do termo formação: do latim *formatio*, é o ato, efeito ou modo de formar, constituir algo; ou a maneira pela qual uma pessoa é criada ou educada – conceito que se estende à constituição do caráter e da personalidade. Pode ainda estender-se ao conjunto de conhecimentos e/ou instruções sobre um assunto específico, que, facultados a um indivíduo, promovem a sua capacitação para um ou mais campos do conhecimento ou da atividade humana. O processo formativo é, por natureza, holista e ocorre de forma integral, envolvendo o processo de aprendizado de conceitos e métodos, a aquisição e gestão de competências (âmbito da prática – o *know-how*) e o desenvolvimento pessoal, que permite a busca do bem-estar e situa o indivíduo no seu contexto sociocultural (conceito heideggeriano – *Ser no Mundo*). No seu sentido mais amplo, está associado à essência do conceito de *Educação*: o conjunto de processos, institucionalizados ou não, que visam transmitir conhecimentos e padrões de comportamento que possam garantir a continuidade da cultura de uma dada sociedade; um modo de socializar o indivíduo, desenvolvendo e orientando suas aptidões e faculdades físicas, intelectuais e morais; um modo de preparar para a vida.

Resumindo, temos aqui que a formação é um processo (se dá em continuidade), holista (e portanto, articula *Logos* e *Physis*), essencialmente relacional (depende

(MENSCH, 1992, p. 2 *apud* SCHEINER, 2015, id.) teria correspondido ao segundo estágio identificado por Stránský: o estágio empírico-descritivo, pontuado pela unificação e sintetização de experiências e conceitos (SCHEINER, 2015, loc. cit.).

do encontro entre pessoas, mentes e universos simbólicos e perceptuais), e que visa situar o indivíduo no mundo a partir do desvelamento pleno de sua potencialidade (conceito freireano de *Educação*). Um processo que exclui o direcionamento, a indução e a manipulação.

Do ponto de vista acadêmico, o processo formativo está diretamente vinculado à educação formal, e se relaciona ao conjunto de saberes e competências teórico / práticos que capacitam o indivíduo para o mundo do trabalho. A expressão “formação acadêmica” se vincula ao “conjunto de cursos concluídos e graus obtidos por uma pessoa”¹⁷ relativos a uma área disciplinar; e nesse contexto se estabelece uma hierarquia de saberes e competências que o indivíduo precisa ir adquirindo e incorporando à sua trajetória pessoal, da educação básica à educação superior – que, por sua vez, se hierarquiza em graduação, especialização e pós-graduação. Galgar todos esses degraus é tarefa de uma vida; e nem todos podem, ou desejam, chegar ao topo – esse lugar que o discurso acadêmico promoveu, historicamente, como o lugar de onde se pode alongar a vista em direção à paisagem do conhecimento; o lugar que confere o domínio do conhecimento existente numa determinada área, e a competência plena de, nela, gerar novos conhecimentos.

Começa a esboçar-se, aqui, uma primeira instância de relação entre formação / estrutura acadêmica / aquisição de saberes e competências / geração de novos saberes. Uma relação de subordinação e dependência: subordinação às estruturas formais do universo acadêmico; e dependência dos processos avaliativos engendrados no interior do próprio sistema e nele realimentados, em movimentos de agregação e desagregação, inclusão e ruptura, que instrumentalizam saberes e competências como dispositivos de constituição, manutenção e difusão de poder.

Neste âmbito, a proposta da educação como processo formativo pleno se perde no contexto autocrático da estrutura disciplinar: a aquisição de conhecimentos se relaciona à experiência da ordem, o que faz com que se apreenda a ordenação do *Múltiplo* segundo categorias pré-estabelecidas – as diferentes disciplinas. É um movimento que pode levar a uma apreensão de mundo subordinada ao cogito disciplinar, privilegiando o *logos* em detrimento da *physis*; e

¹⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *FORMAÇÃO. Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2008, p. 413.

relegando a segundo plano os aspectos criativos e mais libertários dos planos mental e perceptual.

O estudo da evolução dos saberes nos mostra os processos de configuração e reconfiguração dos diferentes campos disciplinares, marcando as similitudes e diferenças de ordenação epistêmica nos diferentes momentos de uma história do conhecimento. Lembremos Foucault, para quem a estrutura disciplinar permite reconhecer os códigos da ordem e os modos e formas sob os quais ela se apresenta: a eles as trocas devem suas leis, “os seres vivos, suas regularidades, as palavras seu encadeamento e valor representativo”.¹⁸

Para Foucault, trata-se de “organizar, sem falha, sem contradição, sem imposição interna, um domínio em que estão em questão os enunciados, seu princípio de agrupamentos, as grandes unidades históricas que eles podem constituir e os métodos que permitem descrevê-los”. É em torno do enunciado, “um domínio coerente de descrição”,¹⁹ princípio unificador de cada um desses âmbitos, que essas unidades se articulam – assim como as formações discursivas que a partir dele se configuram.

Foucault²⁰ propõe chamar de “arquivo” os sistemas “que instauram os enunciados como acontecimentos” e como coisas, de certa forma regendo o seu aparecimento: não como acumulação, mas como um âmbito ordenador “que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria”.²¹ O arquivo seria, assim, um “sistema geral da formação e da transformação dos enunciados”, uma prática “que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação”²² – e que se situaria “entre a tradição e o esquecimento”, permitindo aos enunciados subsistir e modificar-se.

¹⁸ PORTOCARRERO, Vera. A vida e a experiência da ordem. In: CASTELO BRANCO, Guilherme, BAÊTA NEVES, Luiz Felipe (org.). *Michel Foucault - da arqueologia do saber à estética da existência*. Rio de Janeiro: NAU; Londrina: CEFIL, 1998, p. 200.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber* [1969]. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 129-130.

²⁰ *Ibid.*, p. 146.

²¹ *Ibid.*, p. 147.

²² *Ibid.*, p. 148.

Não é preciso mergulhar em todos os momentos dessa trajetória; mas seria interessante assinalar que para Foucault as disciplinas se tornariam, ao longo dos séculos XVII e XVIII, “as formas gerais da dominação”,²³ “tecnologias para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas”.²⁴

O espaço disciplinar tende a se dividir em infinitas parcelas, tantas quantas forem necessárias para repartir todos os corpos e todos os elementos, organizando um espaço analítico. [...] os elementos são intermitentes, já que cada um deles se define pelo lugar que ocupa numa série, assim como pela distância que os separa dos outros. [...] Assim, a disciplina individualiza os corpos através de uma localização que os distribui e os faz circular numa rede de relações.²⁵

Aqui, é preciso lembrar o caráter dual do termo *disciplina*: a disciplina (substantivo) disciplina (verbo) os indivíduos – tanto no âmbito físico, comportamental, como no âmbito mental: é um modo de frear a espontaneidade, a criação, o inusitado, a demasia. Um indivíduo “disciplinado” comporta-se de acordo com as normas gerais de uma sociedade estratificada, atende aos cânones, às normas, às leis; um saber “disciplinar” é também um saber disciplinado, que se insere num âmbito do conhecimento para o qual foram desenhadas / instituídas normas, leis e procedimentos específicos.

Toda estrutura disciplinar, diz Foucault, é uma forma de poder; mas é mais fácil reconhecer a dominação dos corpos que a dominação da mente, resultado de sutis microprocessos de compartilhamento... Não esqueçamos, nem todo poder se instaura pela repressão ou pela força: quase sempre, ele se instaura pela sedução.²⁶ Neste sentido, o conhecimento disciplinar se implementa e articula num nítido quadro de subordinação e dependência aos cânones acadêmicos, que organizam e distribuem os saberes em redes específicas de relações.

²³ PORTOCARRERO, *op. cit.*, p. 197.

²⁴ *Ibid.*, p. 196.

²⁵ *Ibid.*, p. 197-198.

²⁶ Cf. FOUCAULT, Michel [1979]. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2023. 15. ed. Org., Intro. e Rev. Técnica de Roberto Machado. p. 44-45.

Podemos assinalar a importância dos séculos XVII e XVIII - e também do século XIX - no debate sobre a configuração da Museologia como lugar específico de pensamento, já que foi na passagem entre os dois primeiros que o modo de conhecer o real se articulou de forma tal que tornou-se possível “organizar os elementos visíveis, [...] definir as variáveis da descrição e [...] constituir um espaço de vizinhanças”²⁷ que iria permitir uma ênfase especial no processo classificatório, dando origem a novas epistemes. Ao longo do século XVIII, o universo das coisas vistas, tocadas, vividas e pensadas torna-se um “espaço constituído de organizações [...] de elementos, cujo conjunto assegura uma função”.²⁸

Este é o momento em que se define e consolida o Museu Tradicional, representação instituída do fenômeno Museu - lugar de acolhimento, documentação e interpretação de um extraordinário conjunto de evidências que, articuladas sob a lógica das diferentes epistemes, se apresentariam ao corpo social sob a forma de acervos, cuja identificação e estudo ficariam a cargo de especialistas que “dominavam” os saberes específicos a elas atribuídos. Como sabemos, é um modelo europeu, que sintetiza a episteme da Modernidade no [dito] Ocidente; e que se alimenta das relações de poder e força que dariam centralidade aos movimentos de expansão territorial, em cujo âmbito tantos objetos / espécimes seriam apreendidos e somados aos acervos já existentes. Este modo de “fazer museu” multiplicou-se na França pós-revolucionária e irradiou-se em direção a outros países, por meio de movimentos colonizatórios que legitimaram o Museu Tradicional como o único modelo possível de museu.²⁹

²⁷ PORTOCARRERO, Vera. Descartes e a experiência da ordem na Arqueologia. In: *As Ciências Da Vida: De Canguilhem a Foucault*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2009, p. 165. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7476/9788575414101.12>.

²⁸ *Ibid.*, p. 177.

²⁹ Cf. SCHEINER, Tereza. *Apolo e Dioniso no Templo das Musas*. Museu: gênese, ideia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental. Dissertação apresentada à ECO/UFRJ. Rio de Janeiro, 1998. Orientador: Paulo Vaz. [não publicada]. Em 1998, já havíamos comentado que este foi o modelo de museu “[...] implantado pelo colonizador nos territórios conquistados, mesmo naquelas cujas sociedades não atribuem valor especial à propriedade enquanto patrimônio. O museu serve, assim, duplamente à ideologia colonialista: por um lado, nos países colonizadores, oferece abrigo aos bens recolhidos do mundo, como troféus de guerra ou testemunhos de soberania política ou científica; por outro lado, cumpre o papel de agente simbólico da ‘supremacia cultural’ do colonizador, testemunho material da sua visão de mundo e da sua presença nos territórios conquistados” (id., p. 66). Foi, portanto, pela via da conquista e da exposição cultural que o modelo europeu de Museu atravessou terras e mares, difundindo-se “por todos os continentes, perpetuando a falsa impressão de ser o único museu existente, o único museu possível, em todos os tempos, a todas as sociedades” (*ibid.*, loc. cit.).

Evidência, classificação, estudo, interpretação, difusão: eis aí o contexto relacional que iria propiciar a consolidação de saberes já existentes e permitir a configuração e ascensão, nos séculos XVIII e XIX, de novos saberes, muitos dos quais se desenvolveram no âmbito dos museus: Biologia, Ergonomia, Arqueologia, Sociologia, Etnologia, Ecologia, Geografia, Paleontologia; e a própria Educação, impregnada dos ideais iluministas, mas ainda dependente dos valores consagrados por uma cultura eurocêntrica que desconsiderava outros modos de pensar o real. Nesse contexto, imaginava-se ser possível capturar e musealizar não apenas os registros materiais da natureza e da cultura humana, mas também pessoas – o *Outro* cultural. Objetificar a *Diferença* implicaria, também, ordenar corpos viventes, organizar culturas inteiras a partir de “campos comparativos que permitem classificar, formar categorias, estabelecer médias, fixar normas”.³⁰ Neste sentido, o Museu se assemelharia ao arquivo, na medida em que captura e organiza saberes e evidências, buscando articulá-los sob um sistema geral que busca dar-lhes um significado que justifique a existência desses saberes e evidências como registros da experiência humana no planeta.

Voltando à relação entre formação e universo acadêmico, é também no século XVIII que as salas de aula começam “[...] a definir a grande forma de repartição dos indivíduos na ordem escolar”,³¹ transformadas em espaços duplamente disciplinares: lugares de estudo de disciplinas, mas também espaços de aplicação de uma estrutura disciplinar de natureza panóptica – os alunos cuidadosamente dispostos, sob o olhar e o controle de um professor. São relações operatórias articuladas, destinadas a regular estudantes como segmentos do corpo social, e que tendem a organizar o *Múltiplo* aliando a “técnica de poder a um procedimento de saber”.³²

³⁰ PORTOCARRERO, 1998, p. 201-202.

³¹ PORTOCARRERO, *op. cit.*, p. 198.

³² PORTOCARRERO, 1998, *loc. cit.*

³³ Além dos já conhecidos despojos humanos agregados às coleções de museus - incluindo as incontáveis múmias musealizadas - ao longo do séc. XIX multiplicaram-se os casos de pessoas vivas, expostas como objetos em museus e institutos de pesquisa dos EUA e de alguns países europeus. Em algumas situações, tais pessoas e/ou grupos eram expostos em zoológicos como animais, para a curiosidade e o deleite dos visitantes. Em outras, os próprios grupos aceitavam vivenciar tais experimentos - como no caso de indígenas do grupo Sicangu Lakota Sioux, habitantes da Reserva Rosebud em Dakota do Sul, convidados pelo zoológico para apresentar-se em shows sobre o Oeste Selvagem. Cabe indicar que o Bureau of Indian Affairs aprovou o convite. In: *Cincinnati Sioux and Botanical Garden. Gehio - Geocaching+History+Ohio. A tour blog of Ohio Valley History. Saturday, July 26, 2014*. Acesso em: 2 maio 2023.

Figuras 1 e 2 - Indígenas Sicangu Lakota, do grupo Sioux, em zoológico de Cincinnati, Ohio, 1896.³³



Fotos: Enno Meyer. Disponível em: <http://gehio.blogspot.com/2014/07/cincinnati-sioux-and-botanical-garden.html>. Acesso em: 2 maio 2023.

Figura 3 - Sala de aula, final do século XIX.



Disponível em: https://gogogo.gogreenva.org/how_was_school_teach_in_.jpg. Acesso em: 20 abr. 2023.

Tais relações se dão não apenas nas escolas que oferecem educação básica e média, mas também nas universidades, onde se desenvolve uma estrutura corporativa que configura dois níveis hierárquicos principais – corpo docente e corpo discente, cada um deles com suas subdivisões. As relações são quase sempre verticais: o corpo docente detém o conhecimento, que flui em direção ao corpo discente. É um contexto de subordinação e dependência mútuas, mas sutilmente mais favorável ao corpo discente: o aluno pode aprender sem o professor, mas o professor não pode ensinar se não tiver alunos.

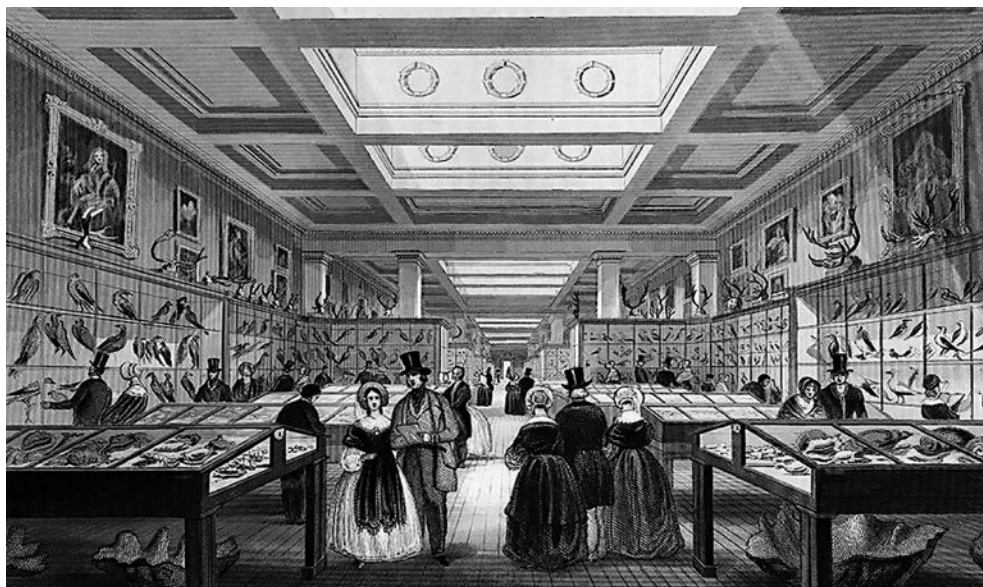
Podemos estender essa configuração estrutural aos museus: pois o que eram os museus tradicionais³⁴ nos séculos XVIII e XIX senão estruturas disciplinadas, organizadoras de determinados tipos de conhecimento e das evidências que geram novos conhecimentos, muitas vezes em âmbitos disciplinares específicos? Tais museus, ainda que desenvolvessem um discurso advogando os ideais iluministas – liberdade, igualdade, fraternidade, difusão do conhecimento e o fim do colonialismo – geraram espaços panópticos, ordenados segundo os cânones de uma ou mais disciplinas e onde os registros materiais eram cuidadosamente dispostos, sob o olhar e o controle do especialista. Aqui não há liberdade ou independência, mas subordinação e dependência a um sistema lógico que configura valores e comportamentos.

Cabe pontuar ainda que a similaridade organizacional entre museu e escola não se estendia, no século XVIII, ao modo como se dava o processo educativo: a pedagogia de gosto iluminista que havia configurado tanto a escola como o Museu Tradicional fundamentou-se no uso da evidência material para a transmissão coletiva de “saberes”, perpetuando a relação entre estudo, coleção e apresentação pública de registros comprobatórios do saber construído: a evidência científica. Mas, enquanto a escola se dedicava à instrução, o museu se articulava como vitrine do conhecimento, permitindo “compreender e ver a exemplaridade”³⁵ por meio da evidência. Escola e museu, assim, se completavam.

³⁴ Mais uma vez, esclarecemos aqui que o termo “tradicional” não se vincula a nenhuma valoração dos museus, mas simplesmente ao modelo conceitual ao qual esses museus estão vinculados: Museu Tradicional – ou museu clássico, conforme indicado no corpo do texto.

³⁵ CHAUMIER, 2011, p. 92, *apud* SCHEINER, Teresa. Sobre Ciência, Tecnologia, Patrimônio e Museus. In: RIBEIRO, E. S., ARAUJO, B. M., GRANATO, M. (org.) *Cadernos do patrimônio da ciência e tecnologia* [recurso eletrônico]: epistemologia e políticas. Recife: Ed. UFPE, 2020, p. 14.

Figura 4 - Galeria de Zoologia. Museu Britânico, 1841.
Gravura em ponta seca, Lewitt and Radclyffe.



Disponível em: fineartamerica.com/featured/1841-british-museum-zoological-gallery-c-paul-d-stewart.html. Acesso em: 20 abr. 2023.

Aqui, cabe fazer um parêntese para lembrar que os séculos XVIII e XIX iniciaram uma relação mais ampla entre o discurso e o visível: os elementos do discurso, historicamente mantidos como “temas” materializados em textos, ganhavam corpo “em motivos plásticos” submetidos a transformações,³⁶ num processo em que discurso e forma “se movimentam um em direção ao outro”,³⁷ mantendo uma certa dependência. Assim, a configuração iconográfica “representava”, pela forma, algo relativo a um determinado objeto, sobre o qual também se poderia enunciar uma narrativa. O século XIX perceberia a complexidade desta relação, que acentuava a função da arte como representação do real – e que, de certo modo, ampliava a dimensão do Museu enquanto instância de representação.

³⁶ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento* [1964]. Organização de Manuel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro. Col. Ditos e Escritos, 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 79.

³⁷ *Ibid.*

O desenvolvimento das metodologias didáticas permitiu apreender os museus como espaços educacionais, sobretudo na segunda metade do século XIX. “Organizados de forma pedagógica, os museus passam a desenvolver narrativas que buscam sintetizar informações, numa hierarquia de valores que muito se assemelha aos conteúdos didáticos das diferentes disciplinas do âmbito escolar”.³⁸ Este foi também o momento em que se multiplicaram os museus escolares e universitários, “eficazes instrumentos de apoio didático”³⁹ e as visitas escolares a museus.

É neste contexto que começa a articular-se o complexo sógnico que iria dar corpo e forma, já no século XX, a um novo saber, ou disciplina: a Museologia.

MUSEOLOGIA: IMPORTÂNCIA DA QUALIFICAÇÃO PROFISSIONAL

A Museologia se consolida, hoje, por um movimento integrado de ação e reflexão, e isso leva à necessidade estratégica de pensá-la não apenas como campo disciplinar de valor teórico e práticas especializadas, mas também – e principalmente – como área de atuação profissional. Em 1969, Stránský já afirmava que a Museologia só se consolidará efetivamente como campo quando for plenamente considerada e respeitada pelos demais campos; e isso inclui o fato de que museus devem ser atendidos por profissionais adequadamente qualificados.

Neste sentido, é importante conhecer alguns aspectos da trajetória da formação profissional para museus, pontuando as relações entre os programas de formação existentes, os países onde se desenvolvem e as relações que se tecem em âmbito nacional, regional e internacional. Entre outras abordagens, esses aspectos podem ser identificados sob a forma de relações de dependência e interdependência.

Lembremos que a qualificação de profissionais para museus e o patrimô-

³⁸ SCHEINER, 2020, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

nio tem sido uma das preocupações essenciais do ICOM desde a sua criação, em 1946: a pauta de sua primeira reunião (19 e 20 de novembro de 1946) incluiu o debate sobre a importância da formação e do intercâmbio entre estudantes e conservadores de museus, instando os comitês nacionais a indicar as possibilidades e condições de formação existentes em seus respectivos países. Este item consta do Acordo de Cooperação assinado em 2 de outubro de 1947, regulando as relações entre a UNESCO e o ICOM;⁴⁰ e foi objeto de debate na primeira Conferência interna da Organização, realizada no México em novembro do mesmo ano. O Acordo estabelece que o ICOM passaria a cooperar com o desenvolvimento do programa de ação da UNESCO, por meio do levantamento de métodos de formação técnica e acadêmica de pessoal para museus. Estava aí incluído o esboço de um plano para essa formação, baseado nas práticas desenvolvidas e nos estudos implementados pelas associações nacionais de museus e instituições de pesquisa e formação de diferentes países - nos campos da administração, restauração, técnicas de preparo de espécimes e outras técnicas especializadas, relações públicas e educação.⁴¹

Vemos aqui dois aspectos relevantes:

- a. o texto desse documento, base para a definição do papel do ICOM em suas relações com a UNESCO, contempla a formação de pessoal para museus em todos os níveis, “[...] incluindo as raras [naquele momento] especialidades de educação para museus e serviços de relações públicas”;⁴²
- b. esta relação de interdependência entre UNESCO e ICOM, estabelecida desde o primeiro momento e vigente até a atualidade, viria a pautar os modos e formas pelos quais o ICOM, mesmo sendo uma Organização Não Governamental - ONG, se alinha às diretrizes da UNESCO, braço das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Isto nos leva a entender por que, do ponto de vista estratégico e diplo-

⁴⁰ L'UNESCO et l'ICOM: trente-quatre ans de coopération. In: *Museum*, v. XXXII, n. 3, 1980, p. 154-162.

⁴¹ ICOM. Resolutions of International Council of Museums (ICOM) 1st Interim Conference of ICOM. Mexico City, 8 nov. 1947.

⁴² BOYLAN, Patrick J. The Museum Profession: definition and functions. In: MACDONALD, Sharon J. (ed.) *The Museum Profession*. Blackwell Companion to Museum Studies Malden, MA. & Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 422. “[...] including what were at that time on a world wide basis ther are specialties of museum education and public relations services, for example” (tradução nossa).

mático, não é possível ao ICOM desenhar políticas de ação ou estabelecer diretrizes independentes da UNESCO; e nem é possível aos países membros da ONU desenhar e implementar políticas para museus e o patrimônio, fora desse contexto.

A primeira Conferência Geral de Museus, realizada em Paris, em 1948, definiu para o ICOM a criação de 12 comitês internacionais, um dos quais seria dedicado à formação, estatuto e intercâmbio de profissionais de museus.⁴³ A importância da formação profissional ficou expressa com a realização, no evento, de uma sessão de trabalho dedicada à “formação do pessoal científico e técnico dos museus”,⁴⁴ durante a qual realizou-se uma análise comparativa dos cursos e programas de formação existentes.⁴⁵

Durante o evento, George Salles, Diretor dos Museus de França, ressaltaria o caráter inovador do ICOM, que possibilitava a cada especialista afastar-se de suas “múltiplas formações científicas para nos desafiar, no seio de nosso grupo, a considerar apenas a missão museográfica que nos une profissionalmente”.⁴⁶ E enfatizava que, para confrontar uma experiência universal, “uma nova profissão busca dar-se a conhecer, a desenvolver regras, delimitar seu campo de atuação. Antes de dizer museu, deve-se definir seus atributos”.⁴⁷ Salles pontuaria ainda a importância de reconhecer-se “as qualificações necessárias em nossos tempos

⁴³ É interessante pontuar que, nesta primeira Conferência do ICOM, representou o Brasil o Professor Mario Barata, membro criador da Organização, indicado nos Anais da Conferência como “Conservador do Museu Nacional de Belas Artes e Professor da Escola de Museografia [sic] do Museu Histórico do [sic] Rio de Janeiro” (ICOM, 1948, p. 2).

⁴⁴ ICOM. *Première Conférence Biennale*. Paris, 28 Juin-3 Juillet 1948. *Résumé des Travaux*. Compte-rendu des manifestations. Paris, 1948. p. 42.

⁴⁵ Representando a França, Germain Bazin informou que o curso de Museografia [sic] da École du Louvre passaria a ter dois anos de duração; e Mario Barata assinalou as diferenças entre o programa da École du Louvre e o do Curso de Museus [École de Muséographie, no documento original da Conferência do Brasil] - onde, segundo Barata: “a) os programas são enciclopédicos; b) o estudo da museografia estende-se por dois anos; c) os programas obrigatórios para todos comportam cinco matérias por ano e apenas no terceiro ano os estudantes são chamados a optar entre arte, arqueologia e história” (ICOM, 1948, p. 44).

⁴⁶ ICOM, *op. cit.*, p. 7. “[...] nos dégager de nos multiples formations scientifiques pour nos inciter à ne considérer, au sein de notre groupement, que la mission muséographique qui, professionnellement, nous unit” (tradução nossa).

⁴⁷ *Ibid.* “[...] un nouveau métier cherche à se connaître, à se donner des règles, à délimiter son champ d'action. Avant de parler musée, encore faut-il en définir ses attributs” (tradução nossa).

para que um curador possa desempenhar satisfatoriamente seus deveres”.⁴⁸

Essa diretriz foi enfatizada na Conferência Geral de 1950, na qual o ICOM trataria, entre outros temas, dos “problemas da formação profissional”.⁴⁹ considerando a importância de conhecer e comparar as condições da profissão museal nos diferentes países, tomou a resolução de “constituir, no âmbito do comitê internacional de pessoal, uma comissão fechada destinada a analisar essas condições, com especial atenção às seguintes questões: formação profissional, qualificação, tratamentos, comparados a outras profissões, tempo disponível para o trabalho científico, aposentadoria”.⁵⁰ Durante esta conferência, assumiu a Direção do ICOM Georges-Henri Rivière, que em 1955 designaria especialistas para realizar um levantamento sobre a formação e qualificação de profissionais para museus, em âmbito internacional – iniciativa que resultaria na realização em 1958, no Rio de Janeiro, do Seminário Regional ICOM / UNESCO sobre o Papel Educacional dos Museus.

O Seminário de 1958 deu origem a uma série de reflexões sobre a importância da formação de pessoal para museus: foram identificados três níveis formativos (básico; formação geral em Museologia; e nível especializado – estudos avançados – em Museologia); e definidos os parâmetros sob os quais deveria ser implementada a atuação dos profissionais. Quanto à escolha do Brasil para sediar o encontro, certamente deveu-se ao fato de nosso país ter sido um dos primeiros do mundo a criar e implementar um Curso de Museologia, com mandato universitário desde 1951 – constituindo, assim, um exemplo digno de análise no que se refere à formação profissional. Cabe ainda esclarecer que, naquele momento, não havia no mundo mais do que “um punhado de centros de formação para museus”;⁵¹ e que muitos países e mesmo continentes não contavam com nenhum tipo ou recurso formal de formação profissional – situação esta que perdurou até, pelo menos, o final da década de 1970.

Em 1987, a UNESCO publicaria, junto com o ICOM, um número da revista

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ L'UNESCO et l'ICOM: trente-quatre ans de coopération. In: *Museum*, v. XXXII, n. 3, 1980, p. 155.

⁵⁰ BAGHLI, Sid Ahmed; BOYLAN, Patrick; HERREMAN, Yani. *History of ICOM (1946-1996)*. Paris: Conseil International des Musées - ICOM, 1998. p. 48.

⁵¹ BOYLAN, *loc. cit.*

Museum especialmente dedicado à formação profissional. Em artigo publicado nesse periódico, Boylan comenta: “[...] olhando para os quarenta anos de história do ICOM, fica claro que a Conferência Geral de 1965 marcou um ponto de inflexão no envolvimento do ICOM com a formação para museus, e o triênio seguinte viu um grande aumento de ações diretas e indiretas”.⁵² Boylan comenta que, em 1970, quando se publicou o volume sobre formação profissional,⁵³ “não existiam mais do que cem cursos e facilidades, e que grande parte destes tinha clientela muito reduzida, talvez dois ou três alunos internos e nenhum tipo de treinamento formal”.⁵⁴

A 6ª Conferência Geral de Museus, realizada em Washington, Philadelphia e Nova York, em setembro/outubro de 1965, consolidou essas posições, ao definir a qualificação profissional como prioridade do ICOM: o tema escolhido para a Conferência foi *Formação de Pessoal para Museus*. Esboçou-se naquele momento uma política para a formação profissional, abrangendo as atividades de pesquisa, conservação e restauração.

Vale a pena lembrar as recomendações e resoluções adotadas, que iriam fundamentar, a partir daquele ano, a configuração de um movimento internacional de capacitação para museus; e marcariam “o acesso do museu ao posto de instituição fundamental a serviço do patrimônio cultural e científico da Humanidade”.⁵⁵ São elas:

- a. o estatuto e o salário dos profissionais de museus devem equiparar-se ao de professores universitários e pesquisadores, já que as qualificações e responsabilidades necessárias são equivalentes;

⁵² BOYLAN, Patrick J. The training of museum personnel: a major concern of ICOM and of UNESCO for forty years. *Museum*. Paris: UNESCO, n. 156, v. XXXIX, n. 4, 1987. p. 226. “Looking back over the past forty years’ history of ICOM, it is clear that the 1965 General Conference marked a turning point in ICOM’s involvement with museum training, and the following triennial periods saw a great increase in both direct and indirect activity.” (tradução nossa).

⁵³ *Training of Museum Personnel. La Formation du Personnel des Musées*. Ver Figura 5.

⁵⁴ BOYLAN, 1987, loc. cit. “Even at the time of the 1970, training volume less than 100 training courses and facilities were currently available, and a great majority of these were extremely small - perhaps just two or three students on an intern basis with no formal training.” (tradução nossa).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 225-231.

- b. todo candidato ao posto de conservador de museus deve possuir diploma universitário e receber formação pós-graduada em universidade ou escola técnica, abrangendo a Museologia em geral. Tais estudos devem ser sancionados por um diploma;
- c. conservadores e outros profissionais especializados dos museus devem dispor do tempo e facilidades necessários à pesquisa e ao trabalho científico, para além de suas tarefas regulares nos museus; os profissionais de conservação e restauração devem ser recrutados entre os profissionais diplomados em ciências químicas, físicas ou biológicas e receber formação complementar nos campos abrangidos pelos museus em que trabalhem, bem como relativa à conservação de bens culturais;
- d. é preciso que haja profissionais especializados em museografia, iluminação, apresentação, audiovisual, documentação, segurança, e outras funções essenciais para o desenvolvimento dos museus.⁵⁶

O teor desses documentos permite identificar que, naquele momento, se nomeava Museologia a um conjunto de práticas articuladas às funções essenciais dos museus: coletar, documentar, pesquisar, conservar, comunicar, educar.

CONSTITUIÇÃO DA MUSEOLOGIA COMO DISCIPLINA E OS CURSOS DE FORMAÇÃO

O compromisso do ICOM com a formação profissional se intensificaria a partir de 1967, com a realização em Brno, República Checa, de uma reunião com representantes de 13 países europeus, visando ampliar as interfaces entre os poucos centros de formação profissional para museus naquele continente. A intenção era promover uma articulação dos programas de ensino, filosofia de formação e métodos didáticos, obtendo a isonomia entre os respectivos diplomas e a integração entre docentes e discentes, sob a liderança do ICOM. Os resultados desse encontro foram emblemáticos, sob vários aspectos:

⁵⁶ BOYLAN, *op. cit.*

- a. a partir dos debates realizados desenhou-se a primeira versão de um “programa elementar comum” para a formação profissional – o *Basic Syllabus*, documento que deveria fundamentar as atualizações e alterações curriculares dos programas existentes, bem como o desenho de novas estruturas curriculares e programas de formação;
- b. do ponto de vista teórico, a Museologia passaria a ser reconhecida como disciplina específica, devendo ser tratada com o mesmo grau de importância que se dava, então, ao ensino da Museografia;
- c. deste encontro resultou, em 1968, a criação do ICTOP – o Comitê Internacional do ICOM de Formação de Pessoal para Museus.

A constituição do ICTOP deu impulso aos estudos e análises sobre a qualificação de profissionais e sobre os perfis desejados de atuação profissional. Publica-se os resultados das pesquisas realizadas, sob o título *A formação de pessoal de museus no mundo: estado atual do problema*. Georges-Henri Rivière e Yvonne Oddon organizam no ICOM uma unidade de capacitação e, em 1970, com base nos estudos já realizados, apresentam o anteprojeto de um Programa-tipo para a formação profissional em museologia: o *ICOM Basic Syllabus for Museum Training*. Apresentado em 1972 em seminário da UNESCO sobre formação realizado em Jos, Nigéria e publicado no mesmo ano, o programa foi adotado em 1973 como programa oficial do ICOM.

Ressalte-se que o ICOM sempre enfatizou que a formação de profissionais para museus deveria ser de nível universitário, fato que só começou a se verificar em âmbito internacional a partir do final dos anos 1960. Entre 1969 e 1971, um acordo específico entre UNESCO e ICOM resultaria na realização de uma série de inventários regionais sobre a formação profissional, bem como visitas de especialistas a diferentes países da África, Pacífico e da América Latina. Em 1970 o ICOM publicaria, com subsídio da *Smithsonian Institution*, o livro *Training of Museum Personnel*, com capítulos a cargo de 12 especialistas eméritos, apresentando um panorama do estado da arte sobre o tema. Entre estes, figurava Jan Jelinek, com texto sobre Museologia e Museografia.

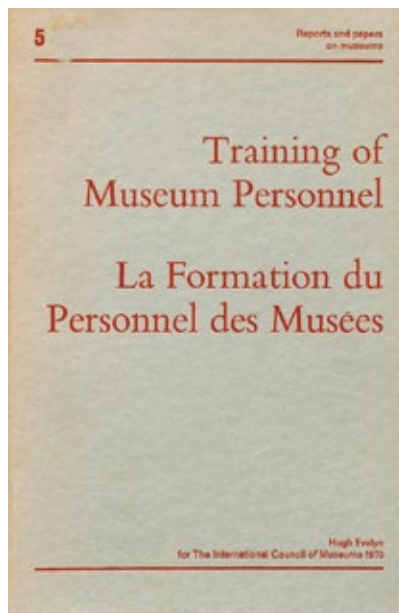
Em 1976 e 1979 seria publicado, com apoio da mesma *Smithsonian*, um catálogo internacional de programas e cursos de capacitação para museus: *Museum Studies Programs in the United States and Abroad*.

Figura 5 - The ICOM Basic Syllabus for Museum Training. Capa



Figura 6 - The ICOM Basic Syllabus for Museum Training. Sumário

SOMMAIRE / CONTENTS	
Introduction (French text)	pp. 2
Introduction (English text)	p. 6
I. Résumé d'un programme type de formation professionnelle du personnel de musée	p. 10
Project of a common basic syllabus for professional museum training.....	pp. 22
II. Quelques exemples caractéristiques de centres de formation professionnelle / Some representative examples of professional training centres	p. 58
III. Bibliographie muséologique de base / Basic museum bibliography	p. 68

Figura 7 - *Training of Museum Personnel, 1970.*

Disponível em: icom.museum/fr/ressources/bibliotheque-en-ligne/. Acesso em: 20 abr. 2023.

Em artigo publicado em 1987, Patrick Boylan lembra o intenso debate desenvolvido naquele momento sobre “o que, exatamente, transforma um grupo de praticantes de uma determinada área de trabalho em uma profissão”.⁵⁷ As muitas definições apresentadas priorizavam a ideia de que, para merecer o estatuto profissional, o indivíduo deveria dominar uma ampla gama de competências, teóricas e práticas, somadas a uma aceitação geral dos altos padrões éticos relativos a cada área de trabalho. Mas como se chamaria esse profissional? As diferentes estruturas acadêmicas e de gestão existentes nos países membros do ICOM e a tradição dos cursos oferecidos em países como a França levavam a diferentes denominações: conservador de museus / curador de museus / educador de museus / museógrafo. Nesse contexto, um novo termo se insinuaria: Museólogo.

É interessante notar ainda que foi apenas a partir da década de 1960 que começou a disseminar-se no âmbito do ICOM o termo “museologia”.

⁵⁷ BOYLAN, 1987, *op. cit.*, p. 225.

Lembremos que os primeiros estudos e debates internacionais sobre a natureza epistêmica da Museologia ocorreram num simpósio realizado na República Democrática Alemã - RDA, em 1964; e no I Simpósio de Teoria Museológica, realizado em Brno, em 1965. Tais estudos fundamentaram-se em reflexões teóricas desenvolvidas por autores da União Soviética e da França, como Rivière, entre as décadas de 1930 e 1950. A partir de então um grupo de especialistas, sobretudo da Europa central e do Leste, investigou de modo sistemático as bases científicas e filosóficas da Museologia, elaborando conceitos, definições e reflexões que foram responsáveis pela estruturação do que hoje se configura como “campo museológico” ou “campo museal”. As discussões realizadas em Brno, em 1967, dariam relevo internacional a esse debate, com a adesão de teóricos de outros países europeus e da América do Norte, América Latina e Ásia.

Assim, pode-se dizer que foi a partir das discussões realizadas entre 1964, na RDA, e 1967, em Brno, que a Museologia começou a tomar corpo e forma como campo disciplinar.

Em 1969, um simpósio realizado em Leicester, UK, discutiria a necessidade de as universidades reconhecerem a Museologia como disciplina acadêmica; e a importância da adoção do *Syllabus*, já internacionalmente reconhecido. Entre as recomendações do evento, destaca-se a que segue:

As autoridades responsáveis por museus e universidades em todos os países devem imediatamente reconhecer a Museologia como disciplina de valor e estatuto acadêmico, constituindo uma especialização profissional aberta a estudantes qualificados de todas as disciplinas relativas às coleções de museus [...].

Em 1971, a Assembleia Geral de Museus em Grenoble demandaria que as autoridades responsáveis pelo ensino e pela pesquisa em cada país reconhecessem a Museologia “como uma disciplina científica de nível universitário”.⁵⁸

Estas são as matrizes que dariam origem aos primeiros textos de Teoria Museológica - e que, alguns anos mais tarde, resultariam na criação do Comitê

⁵⁸ BAGHLI et al., 1998, p. 49.

Internacional de Museologia do ICOM – ICOFOM, responsável pela constituição da Museologia como campo disciplinar.

A análise dos documentos produzidos pelas Escolas de Leicester, Brno e outras, entre 1967 e 1977, revela claramente os primeiros passos deste novo campo do conhecimento, articulados por meio da produção de autores como Stránský, Beněš, Lewis, Jelinek e outros. Como em todo campo emergente, discutia-se naquele momento o estatuto epistemológico da Museologia, seu objeto de estudo e sua inserção no âmbito do sistema de conhecimento; e identificavam-se os primeiros termos e conceitos específicos do campo: *museal*, *musealização*, *musealidade*.

Fica aqui legitimada a relação de dependência que se esperava das universidades e museus com relação às diretrizes do ICOM e às estratégias desenhadas pelo seu comitê de formação profissional; e também a inequívoca posição de hegemonia em que se colocaram algumas instituições europeias que sediavam tradicionais programas de formação para museus – mais especificamente, as universidades de Leicester (Inglaterra) e Masaryk (República Tcheca); a Reinwardt Academie, de Leiden (Holanda); e a Escola do Louvre (França). As estruturas dos cursos dessas instituições vêm servindo de fundamento e exemplo para a criação de programas em diferentes países e regiões do mundo, como ocorreu no continente africano.⁵⁹

Quanto ao *Basic Syllabus*, adotado formalmente pelo ICOM em 1971, como documento de base para a capacitação profissional, influenciaria o desenho de estruturas curriculares em programas de formação de todo o mundo – inclusive no Brasil, onde todas as alterações curriculares da Escola de Museologia (MHN/UNIRIO), realizadas entre 1973 e 1997, basearam-se neste documento.

Nos anos seguintes, o ICTOP ampliou as discussões sobre as metodologias para a formação profissional em nível universitário; e procedeu a estudos comparativos sobre termos e conceitos da Museologia. Tais estudos resultaram na elaboração de um Dicionário de Museologia e de vários Tesouros,⁶⁰ bem como um

⁵⁹ Podemos citar como exemplo o Centro de Formação de nível técnico (*Centre de Formation de Techniciens des Musées en Afrique*) de Jos, Nigéria – projeto piloto financiado pela UNESCO e implantado em 1964, onde especialistas do ICTOP e do próprio ICOM, como Yvonne Oddon, ministravam as disciplinas.

⁶⁰ Ver SCHEINER, Teresa. Termos e Conceitos da Museologia: contribuições para o desenvolvimento da

considerável número de estudos, teses e publicações. Em 1993, dariam origem ao projeto permanente de pesquisa *Termos e Conceitos da Museologia*, ponto de partida para a produção de importantes obras de referência, como o *Dicionário Enciclopédico de Museologia* (2011); o *Dicionário de Museologia* (2022) – ambos em francês; e o *Dicionário Enciclopédico de Gestão em Museus*, publicado no Japão, em japonês e chinês, com registros em outras línguas asiáticas (2015).

Os estudos sobre a constituição de uma Teoria Museológica permitem mapear o corpus teórico dessa disciplina a partir de algumas matrizes:

- a. autores do centro/leste europeu, com produção representada especialmente pela “Escola de Brno”; teóricos de língua alemã; autores francófonos e de língua italiana; autores de língua portuguesa, incluindo Brasil; e de língua espanhola, incluindo países da América Latina e Caribe – em geral, defendem a existência da Museologia como disciplina de caráter científico / filosófico e a denominação de Museólogo para o profissional de museus;
- b. autores do norte da Europa; de países anglófonos; do Japão, Coreia do Sul e outros países da região Ásia / Pacífico – em geral, não reconhecem a Museologia como campo disciplinar; e utilizam pouco os termos Museologia e Museólogo, preferindo identificar diferentes profissões para o âmbito museal: conservador, curador, educador, administrador etc.

A influência dessas matrizes tem origens e gera consequências diretas no universo acadêmico, a começar pela denominação dos programas de formação: no primeiro caso, serão denominados programas e cursos de Museologia; no segundo caso, programas de Estudos para Museus, ou sobre Museus (*Museum Studies*); ou programas de estudo sobre o Patrimônio (*Heritage Studies*). Tais denominações têm consequências diretas sobre o perfil dos profissionais e sua denominação: no primeiro caso, museólogos; no segundo, curadores, conservadores, administradores etc.

Quanto aos cursos e programas existentes, os estudos apontam a existência emblemática de tradicionais escolas e cursos de capacitação para museus desde a última década do século XIX: na França, a *École du Louvre* (com

curso de História da Arte oferecidos desde 1892; e a partir de 1927, curso de museografia); o curso para curadores de museus de arte, desenvolvido em 1908, no *Pennsylvania Museum*, na Filadélfia, por Sarah Yorke Stevenson, curadora das coleções de Egito e Mediterrâneo; a cátedra de Museologia criada e dirigida em 1922 na Universidade de Masaryk, em Brno, República Tcheca (1919) por Jaroslav Helfert, e o curso de Museologia que a partir dela se estabeleceu, em 1962; a Universidade de Leicester (1921) e o *Diploma Program* para museus estabelecido em 1948, derivado no *Museum Studies Program*, em 1961; as iniciativas pioneiras empreendidas nos Estados Unidos, nos primeiros anos do século XX (1920, Paul Sachs, Harvard; John Cotton Dana, *Newark Museum*).

Apesar dessas iniciativas, a maioria dos cursos e programas de formação existentes é posterior à criação do ICTOP. Centenas de cursos e programas criaram-se a partir dos anos 1970 em todas as regiões, como o programa de *Museum Studies da Reinwardt Academie* (1976) e o da Universidade de Nova York (1970s) – a maioria em nível de mestrado.⁶¹

Em palestra apresentada em 2018 sobre o tema da formação,⁶² já havíamos comentado que o relato sobre esta sequência de acontecimentos poderia dar a impressão de que a formação de profissionais para museus desenvolveu-se totalmente subordinada ao ICOM e aos países europeus. Mas não foi sempre que isto ocorreu: “importantes iniciativas tiveram lugar em outras regiões, especialmente na África e na América Latina – onde alguns países já apresentavam, desde as primeiras décadas do século XX, um interessante histórico de capacitação, configurando uma realidade que logo viria a tornar-se um caso de estudo”.⁶³ Neste sentido, vale a pena observar como se estruturou e evoluiu, na América Latina e Caribe, o tema da capacitação profissional.

⁶¹ Até o presente, ainda são poucas as universidades que oferecem Doutorado em Museologia ou *Museum Studies*. As tentativas de mapeamento desses programas são muito recentes e ainda precisam ser avaliadas, já que existem muitos doutorados que se apresentam como de Museologia / *Museum Studies* mas que, na verdade, oferecem o PhD em áreas específicas abrangidas por museus, como arte, ciência, educação e áreas afins.

⁶² SCHEINER, Teresa, 2018. *The Training of Museum Professionals in South America: overview and perspectives*. Palestra realizada, a convite, para o *P-MUS Project Workshop*, UMAC/ICOM. Belo Horizonte, outubro de 2018. [não publicada].

⁶³ SCHEINER, 2018, op. cit.

BREVE PANORAMA SOBRE A FORMAÇÃO PARA MUSEUS NA AMÉRICA LATINA

ANTECEDENTES E PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS

Um dado relevante e ainda pouco conhecido é o fato de a América Latina ter levado a cabo um importante conjunto de experiências e programas de capacitação para museus desde o início do século XX, muito antes da criação do ICOM. Essas experiências desenvolveram-se sobretudo na Argentina, Brasil e México. Outro aspecto é o papel de destaque exercido nessa trajetória por alguns profissionais latino-americanos, que foram reconhecidos por sua excelência intelectual e acadêmica e por terem desenvolvido, em seus respectivos países, experiências emblemáticas de melhoria da gestão de museus e de aproximação entre museus e sociedade. Como exemplo podemos mencionar a chilena Grete Mosny, a cubana Marta Arjona, o mexicano Felipe Lacouture Fornelli e os peruanos Alfonso Castrillón e Luís Lumbreras – todos eles, figuras de relevo da Museologia e do Patrimônio latino-americanos.

Segundo Lacouture,⁶⁴ a experiência pioneira da América Latina no âmbito do treinamento profissional para museus cabe à Argentina, onde desde 1922 teria funcionado, na Faculdade de Artes da Universidade Nacional de Buenos Aires – UBA, um curso de capacitação para profissionais de museus. Uma busca sobre o tema revela que, efetivamente, em 1923 criou-se um curso destinado a formar técnicos para o Serviço de Museus, integrado ao curso de História da Faculdade de Filosofia e Letras – FFyL, daquela universidade. Em 1948, esse curso transformou-se em curso independente – chegando a contar, em 1957, com 20 egressos. Em 1971, após ter funcionado por 47 anos, o curso foi suspenso e não voltou a abrir. Outra experiência foi realizada no âmbito da Cátedra de Arqueologia Americana, do Museu Etnográfico: entre os anos 1920 e 1930, Salvador De Benedetti, diretor do Museu, incluiu no programa de ensino da Cátedra as unidades de Documentação e Catalogação de coleções e guias de museus.

⁶⁴ LACOUTURE FORNELLI, Felipe. Aspects of Staff Training. In: UNESCO. *Museum*, v. XXXIV, n. 2, 1982, p. 90.

As análises comprovam que, entre os países latino-americanos de língua espanhola, predominaram as experiências autônomas de treinamento em serviço, como as realizadas no México desde 1939, vinculadas ao Instituto Nacional de Arqueologia e História - INAH. Essas experiências determinaram o curso de alguns importantes museus e conjuntos patrimoniais na região, estabelecendo, inclusive, as diretrizes relativas à educação em museus e também o perfil do conhecimento museográfico no país, mais ligado às experiências práticas do que ao contexto acadêmico. Mas tais experiências, ainda que louváveis, não resultaram na criação de cursos estáveis de formação em Museologia.

A pesquisa sobre capacitação nas fontes disponíveis revela uma certa inconsistência, com dados contraditórios que apontam para equívocos de interpretação. Por exemplo, em muitos casos, as ações de divulgação realizadas pelos museus são confundidas com programas de capacitação profissional. Mas há dados interessantes, que apontam certa similaridade de situações que torna comuns algumas experiências levadas a cabo na região - como a influência do pensamento positivista na criação dos primeiros museus de vários países, sugerindo uma relação entre as jovens repúblicas, o ideário nacionalista, a ideia de proteção à memória e ao patrimônio e o desenho de ações de difusão empreendidas pelos museus. Estas articulações também ocorreram no Brasil, onde podemos apontar como experiências pioneiras:

- **Museu Nacional** (1818) – organizou conferências públicas desde 1836, e cursos públicos sobre ciências naturais a partir de 1876. Já no século XX, organizou uma Seção de Extensão Cultural que oferecia cursos regulares de capacitação para professores, com ressonância nacional;
- **Museu Paraense Emílio Goeldi** (1866) – ofereceu cursos e palestras desde a sua criação;⁶⁵
- **Museu Paulista** (1895) – criado como museu de História Natural e marco da Independência brasileira, tinha como objetivo preencher “uma lacuna no campo da pesquisa científica, num país ainda sem universidade nem escola de ciências”;⁶⁶

⁶⁵ COSTA, Rafaela Paiva. Carlos Estevão de Oliveira e o Museu Paraense Emílio Goeldi (1930-1945). *História da Ciência e Ensino*, v. 10, 2014, p. 44.

⁶⁶ MUSEU Paulista (MP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural,

- **Museu Paranaense** (1876) - criado como um museu privado, organizou, desde 1882, conferências que legitimavam sua função educadora.⁶⁷

Cabe lembrar que a República, instaurada no Brasil em 1889, difundiu no país uma ideologia que valorizava o discurso científico, beneficiando a criação e reformulação de instituições que pudessem reafirmar o novo projeto político nacional: “a construção de uma nação rumo ao progresso e à civilização”.⁶⁸ Nesse contexto a educação teve lugar especial - e as escolas e museus foram usados como instrumentos de reprodução/reificação da ideologia do novo regime e agentes de transmissão dos ideais nacionalistas.

Também não foi por acaso que todos esses museus construíram relações estreitas com o ensino universitário. O Museu Paranaense confundiu sua história com a da criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná, contribuindo para a sua implementação e crescimento, entre as décadas de 1930 e 1940. O Museu Nacional foi incorporado, em 1946, à Universidade do Brasil (atual UFRJ); e o Museu Paulista foi incorporado à USP, em 1963. O Museu Paraense Emílio Goeldi, integrado à estrutura do Ministério da Ciência e Tecnologia (hoje Ciência, Tecnologia e Inovação), faz interface aberta e sistemática com a Universidade Federal do Pará. A trajetória dos primeiros museus brasileiros está, portanto, calcada no desenvolvimento da educação no país e na implantação e implementação do ensino universitário. Entretanto, nenhum desses museus desenvolveu cursos estáveis de formação profissional em Museologia.

No Brasil, a experiência verdadeiramente transformadora no campo da formação profissional para museus foi a criação em 1932, no Rio de Janeiro, do **Curso de Museus do Museu Histórico Nacional**, considerado por alguns pesquisadores como o primeiro curso de formação profissional para museus da América Latina.⁶⁹ O Curso nasceu impregnado pelos ideais do movimento

2016.

⁶⁷ LOUREIRO FERNANDES, José. *Museu Paranaense. Resenha Histórica (1876-1936)*. Publicação Avulsa, s/d, p. 6. Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/resenhahistorica.pdf>. Acesso em: 6 out. 2018.

⁶⁸ COSTA, 2014, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁹ Lembramos que Barroso foi também responsável pela proposta de criação, em 1922, de um Curso Técnico com a duração de dois anos, tendo como objetivo capacitar oficiais para o Museu Histórico Nacional e

Neocolonial, que fazia a defesa do que então se identificava como “as raízes da nacionalidade brasileira” – propondo a recuperação e retomada de traços culturais “autóctones” do país. Seu idealizador, Gustavo Barroso, também responsável pela concepção do Museu Histórico Nacional, era um típico intelectual do período, cultor das “tradições artísticas” e da história nacional; e a feição originária do Museu Histórico Nacional, com suas representações e narrativas articuladas em torno dos fundamentos da nacionalidade brasileira, influenciou de modo determinante o desenho e a estrutura disciplinar do Curso de Museus.

A criação do Curso de Museus marcou o início do ensino sistemático da Museologia no país. Funcionou como curso técnico de 1932 a 1948, quando foi considerado de Nível Superior; em 1951, obteve o mandato universitário. Sediado no Museu Histórico Nacional até 1977, foi incorporado à recém-criada Federação das Escolas Isoladas do Rio de Janeiro – hoje UNIRIO. Entre 1932 e 1969, caracterizou-se como um curso de elite, oferecendo uma formação profissional estável no campo das artes, do patrimônio material móvel e da cultura erudita, com base no modelo da *École du Louvre (Cours de Muséographie, 2^e. Cicle)*.

Os profissionais formados no Curso recebiam o diploma de Conservador de Museus e qualificavam-se no trato de objetos existentes nas coleções do MHN e de outros museus nacionais, como fica claro pela análise da sua estrutura curricular e das disciplinas ensinadas: armaria, numismática, história da arte (incluindo arte brasileira),⁷⁰ sigilografia, filatelia, arte militar e naval, prataria, indumentária civil e religiosa. Revela-se aqui a qualidade dos bens simbólicos considerados como “representativos” naquele momento, no cenário “patrimonial brasileiro”⁷¹. Devido a essa influência, a formação profissional

amanuenses para a Biblioteca Nacional e o Arquivo Nacional. A proposta se insere no texto do Decreto-Lei n. 15.596, de 2 de agosto de 1922, que institui o Museu Histórico Nacional (item VI); e se fundamenta na estrutura curricular da *École Nationale des Chartes*, “[...] base para todos os cursos de formação em patrimônio que trabalhavam com coleções nesse período”. Cf. DALLA ZEN, Daniel. O Curso de Museus e a Museologia no Brasil. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, v. 3, n. 1, nov. 2015, p. 79. Sá (2013) comenta que este curso não chegou a concretizar-se devido a “divergências de natureza política” entre os diretores das citadas instituições. Cf. SÁ, Ivan Coelho de. As matrizes francesas e origens comuns no Brasil dos cursos de formação em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. *Acervo*, v. 26, 2013, p. 31-58.

⁷⁰ Sá (2013, *ibid.*, p. 10-48) comenta que o Curso de Museus teria sido pioneiro no ensino de uma História da Arte Brasileira.

⁷¹ Cf. SCHEINER, Teresa. Sociedade, Cultura, Patrimônio e Museus num país chamado Brasil.

Figura 8 - Gustavo Barroso (sentado, à esquerda) com professores e formandos do Curso de Museus. 1937.



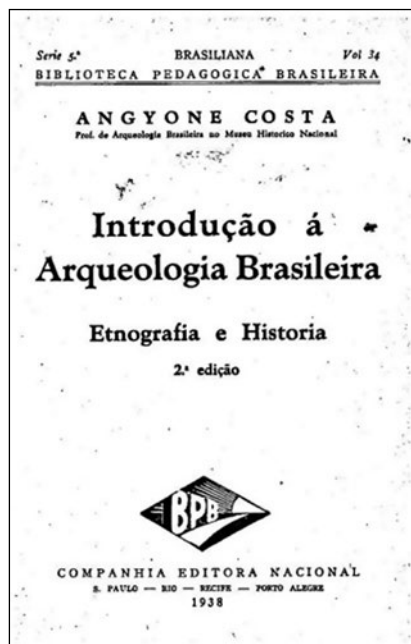
Fonte: Acervo NUMMUS, Escola de Museologia - UNIRIO

do museólogo priorizou o ensino de disciplinas ligadas ao campo da Arte e da História, relegando a segundo plano a reflexão sobre os museus de ciências e sobre as coleções científicas não consideradas material arqueológico ou etnográfico.⁷²

Apontamentos, Memória e Cultura, Rio de Janeiro, RJ, v. 4, n.1, p. 14-34, 1994. Ver também SCHEINER, Teresa. Sociedad, cultura, patrimonio y museos en un país llamado Brasil. In: *II Encuentro Regional del ICOFOM LAM*, 1993, Quito, Ecuador. *Museos, Museología, Espacio y Poder en América Latina y el Caribe*. Quito, Ecuador: ICOM/LAC, 1993. p. 87-98.

⁷² É certo que o Curso de Museus contou, desde o início, em sua estrutura curricular, com a disciplina Arqueologia, ministrada por Anyone Costa - jornalista e estudioso da arqueologia no país. Mas tal disciplina, ministrada fundamentalmente de forma teórica, parece ter contribuído pouco para formar os arqueólogos que viriam a implementar e consolidar a prática arqueológica no Brasil. Lembremos as obras emblemáticas sobre arqueologia brasileira publicadas desde a segunda metade do século XIX, vinculadas ao trabalho de naturalistas estrangeiros, como Lund; ou os estudos desenvolvidos por especialistas em importantes museus: no Museu Nacional, Ladislau Netto (1885); no Museu Paulista, Ihering (1885-1908); no Museu Goeldi, naturalistas estrangeiros. Barreto (1999, p. 40) comenta que “a arqueologia (...) ainda moldada pelo cientificismo do século XIX, só seria integrada à universidade tardiamente, dissociada da antropologia e como um apêndice da História, isto é, como pré-História”. Nesse contexto destacaram-se nomes como Castro Faria (Museu Nacional), Paulo Duarte (USP) e José Loureiro Fernandes (Un. Paraná).

Figura 9 - Livro de Angyone Costa, professor de Arqueologia do MHN - 1938.



Disponível em: <http://brasilianadigital.com.br/obras/introducao-a-arqueologia-brasileira-etnografia-e-historia>

Ao longo de quase quatro décadas, esta feição marcou o desenho do perfil profissional do museólogo e a configuração do campo museológico no cenário brasileiro, caracterizado por uma cisão entre museólogos e profissionais de museus formados em outros campos disciplinares, especialmente no âmbito das ciências exatas e naturais. Museus de ciências não abriam espaços para museólogos, considerados não habilitados para a pesquisa científica; cientistas, na maior parte dos casos, deixaram de qualificar-se para a musealização de objetos e o trato museológico de coleções. A criação, em 1951, do Conselho Nacional de Pesquisas - CNPq, ao qual foram vinculados os museus e coleções científicas, apenas contribuiu para aumentar esta cisão: museus de história e arte, bem como amplos segmentos do que então se denominava “patrimônio cultural”, ficaram a cargo de museólogos, enquanto museus e coleções de ciências exatas e

Cf. BARRETO, Cristiana. A construção de um passado colonial: uma breve história da arqueologia no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.44, p. 32-51, dez.-fev., 1999-2000.

naturais permaneceram sob a responsabilidade de cientistas.

Aqui, se pensarmos as relações entre formação para museus e afirmação da Museologia, veremos que a experiência do Museu Histórico Nacional oferece um viés contraditório: por um lado, a subordinação aos ideais neocolonialistas que fundamentaram seu projeto e justificaram a sua criação; e ainda a subordinação ao modelo acadêmico e museológico francês, em sintonia com as matrizes mais tradicionais da intelectualidade nacional; por outro lado, o seu inegável pioneirismo, a sua presença original e vigorosa no panorama acadêmico brasileiro e latino-americano, a competência da sua estrutura curricular para atender às necessidades dos acervos que então se formavam em alguns museus brasileiros. É nesta natureza dual que reside a riqueza do Curso de Museus, e que lhe confere uma identidade toda própria. Uma relação de paradoxos, que se alternava entre a dependência aos modelos existentes fora do Brasil e a independência didática com que dava curso às ações pioneiras da prática sistemática da formação.

Figura 10 - Livro *Introdução à Técnica de Museus*, de Gustavo Barroso - 1951.



Fonte: Coleção T. Scheiner

ANOS 1950 - 1990

É interessante pontuar que desde 1945 os museólogos brasileiros se destacaram no cenário internacional, especialmente no âmbito dos recém-criados UNESCO e ICOM - participando dos debates sobre a preservação do patrimônio mundial e a educação em museus; e contribuindo para a formulação de políticas e estratégias ligadas ao estudo e difusão do patrimônio em âmbito mundial. Esta tendência permanece até os dias atuais.

Figura 11 - Professor Mario Barata, membro fundador do ICOM e professor de Arte do Curso de Museus.



Fonte: Acervo NUMMUS, Escola de Museologia - UNIRIO

Quanto aos **demais países da América Latina**, apenas a partir do Pós-Guerra parecem ter-se desenvolvido as iniciativas de formação profissional na região. A criação da UNESCO e do ICOM sem dúvida contribuiu para o desenvolvimento dessas experiências. Em 1951, foi criada na Argentina uma Escola de Museologia, que iniciou seus trabalhos com um programa duplo: dois anos básicos para treinamento de pessoal auxiliar para museus, e dois anos avançados,

levando a um diploma em Museologia. Mas, na maior parte dos casos, ao longo da década de 1950, permaneceu na região uma enorme carência de capacitação de profissionais, agora agravada pela criação de organismos nacionais de gestão do patrimônio e da cultura e pela multiplicação de museus na maior parte dos países.

O primeiro diagnóstico da qualificação profissional para museus na América Latina realizou-se em 1958, no âmbito do Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus, organizado no Rio de Janeiro, em setembro daquele ano. O documento final do evento indica a necessidade de formação em museologia e museografia, e reconhece que na maioria dos países da região “não existe uma verdadeira escola de museus, nem sequer simples cursos de museologia”⁷³ – obrigando os profissionais a buscarem, no exterior, a titulação necessária. Nos países em que existe a formação, falta equilíbrio entre teoria e prática: alguns programas “estritamente museográficos, descuidam dos aspectos museológicos”;⁷⁴ esquecendo que uma formação para museus deve ter natureza humanista; outros replicam a universidade, e deixam de utilizar a fundo “um recurso que constitui o privilégio de uma escola de museus: o contato direto com o objeto”;⁷⁵ Outra questão debatida foi a dificuldade de abarcar o conjunto temático da Museologia: cursos e programas organizados por grandes museus dirigem-se aos temas de sua especialidade: arte, história ou ciências naturais. Finalmente, recomendou-se uma cooperação harmoniosa com a Academia.

O diagnóstico indicou que a formação básica, levando aos títulos de Bacharel ou Mestre, poderia ser dada pelas universidades ou instituições afins; mas que a formação em Museologia deveria ser promovida pelos principais museus, em cooperação com a Academia, as associações nacionais de conservadores e os comitês nacionais do ICOM, com o apoio do poder público. A formação em Museologia Geral deveria destinar-se a todos os que aspiram a cargos nos museus – e os cursos deveriam dar direito a um título. Já a formação especializada (para o cargo que, naquele momento, denominava-se *conservador*) deveria ter maior du-

⁷³ UNESCO. *Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus*. Rio de Janeiro, 7-30 de setembro de 1958. Georges Henri Rivière, diretor.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

ração, incluindo trabalhos práticos, resolução de problemas e o desenvolvimento de exposições. O documento deixa claro que esta seria uma formação em nível de pós-graduação.

Percebe-se que naquele momento a Museologia ainda não era considerada uma disciplina científica, mas um âmbito de ideias e conhecimentos que deveria “aprimorar” o conhecimento acadêmico adquirido em cursos específicos (de Graduação ou Mestrado) de outros campos disciplinares. A estrutura proposta para os cursos de Museologia equivaleria, assim, ao que seriam, hoje, os MBAs⁷⁶ – cursos especializados voltados para aspectos específicos da gestão de museus.

O documento defende, ainda, a necessidade de regulamentar o ingresso na profissão, contando-se com o apoio dos Comitês Nacionais do ICOM; e o direito à atualização e aperfeiçoamento dos profissionais já em exercício nos museus, com a possibilidade de realizar viagens de estudo e de publicar os resultados das pesquisas desenvolvidas. Tece uma série de considerações sobre os museus universitários. E propõe que os países que desejassem criar cursos de qualificação para museus deveriam solicitar à UNESCO o envio de especialistas estrangeiros como consultores, em missões de estudo.

As Conclusões e Recomendações deste Seminário tornaram-se um documento emblemático para os museus e a museologia latino-americanos, vindo a influenciar a criação de museus e outros órgãos de pesquisa e de ensino ligados ao campo museológico. Não se pode deixar de notar, entretanto, que estas são diretrizes advindas do alto, colocando, de certa forma, os países na situação de subordinar-se às diretrizes internacionais. Neste contexto, o Brasil ocupava situação especial, já que contava com o Curso de Museus e as demais experiências formativas oferecidas por museus nacionais; e ainda que escolhesse receber consultores estrangeiros para cursos e projetos, já existia no país, desde meados da década de 1930, uma massa crítica constituída pelos conservadores formados.

Os demais países da Região reagiram de formas diversas à influência e às recomendações da UNESCO e do ICOM.

⁷⁶ *Master in Business Administration.*

No **Chile**, Glaser⁷⁷ indica que a formação profissional para museus se oficializou em 1968, com a criação do Centro Nacional de Museologia, que capacitava pessoal técnico para museus de ciências; e este centro funcionou até 1974.⁷⁸ Mas o principal evento relacionado ao Chile, no período, foi a Mesa Redonda de Santiago, subsidiada pela UNESCO e pelo ICOM - que teve enorme impacto sobre os profissionais da Região, já que pela primeira vez na América Latina se vinculava a formação profissional para museus ao tema do desenvolvimento.

Quanto à **Colômbia**, pesquisa realizada em 1972 indicou que não existiam no país, até aquele momento, experiências ou cursos de capacitação profissional, workshops de museologia, ou sistema de seleção de pessoal para cargos em museus. Consequentemente, nenhum museu colombiano desenvolvia todas as funções e serviços deles esperados. O Instituto Nacional de Cultura reestruturou-se em 1973, criando um centro de documentação, um setor de conservação / restauração e uma seção de Museologia. No mesmo ano, o Reitor da Universidade Nacional reconheceu oficialmente a Museologia como carreira - e isto permitiu que o país se abrisse para as organizações internacionais do campo museológico e patrimonial, acolhendo um importante conjunto de iniciativas de difusão de políticas para museus, com ressonância em toda a América Latina e influência direta no desenvolvimento de ações de qualificação profissional. A primeira delas foi o Colóquio Internacional sobre *Museos y Patrimonio Cultural*, realizado em Bogotá em novembro de 1977, organizado no âmbito do projeto PNUD / UNESCO para a Proteção, Conservação, Restauração e Valorização do patrimônio cultural andino.⁷⁹ O evento contou com a participação de especialistas latino-americanos e europeus, entre os quais o historiador da arte Giulio Carlo Argan, então Prefeito de Roma. Teve especial destaque a proposta dos museus atuarem como agentes de promoção da consciência social e da participação criativa dos indivíduos na vida em sociedade.⁸⁰

⁷⁷ GLASER, Grete Mosny. Chile. The Role of Museums in today's Latin America. *Museum*, v. XXV, 1973, p. 176-178.

⁷⁸ A criação deste Centro parece estar relacionada com a escolha da chilena Grete Mosny como Secretária do primeiro "Board" do ICTOP, criado em 1968 - e tendo como presidente Raymond Singleton.

⁷⁹ Ver MUTAL, Sylvio. Museology courses organized by UNDP, Unesco and Colcultura. *Museum*, v. XXXIV, n. 2, 1982, p. 94-100.

⁸⁰ Os temas tratados incluíram debates sobre: o processo de formação e de evolução dos museus e sua função na sociedade contemporânea; os problemas da Museologia: conservação; formação de

Como resultado deste evento, realizou-se em Bogotá, entre 10 e 20 de janeiro de 1978, uma Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais nos Países da América Latina e do Caribe. Ao final do evento, a Colômbia solicitou à UNESCO e ao PNUD apoio técnico e financeiro para estabelecer em Bogotá uma Escola Regional de Museologia. Segundo Uribe,⁸¹ a Escola foi efetivamente criada em 1978. A partir de 1979 foram organizados vários cursos regionais de capacitação para museus, em diferentes níveis e para diferentes públicos, sob os auspícios do Colcultura e do Projeto PNUD, com recursos adicionais da Convenção Andrés Bello e tendo, como ministrantes, especialistas vindos de outros continentes.⁸² Entre 1980 e 1983 realizaram-se no país várias experiências de capacitação profissional;⁸³ e ainda experiências no Equador e na Venezuela. Foram também projetados cursos para Argentina, Brasil, Chile e Colômbia, ligados ao PNUD.

Em **Cuba**, as iniciativas de formação para museus tiveram início de certa forma tardio: Lacouture⁸⁴ comenta que, em 1959, o país tinha apenas 7 museus; em 1982, já contava com mais de 60, em sua maioria voltados para a proteção e promoção das raízes nacionais. Sob a direção de Marta Arjona, foi criada uma Diretoria de Museus e Monumentos, que implantou cursos de Museologia - e, em 1979, uma **Escola de Museologia**, sendo os cursos ofertados sob a forma de seminários com 6 meses de duração, abrangendo aspectos básicos da museologia e da museografia.⁸⁵ Aos egressos era garantido o trabalho em museus.

peçoal qualificado; e museus como centros de informação, comunicação e promoção cultural. Entre as conclusões apresentadas, destacaram-se a ideia de museu como instrumento de educação permanente, integrado ao contexto social e ambiental; a necessidade de um processo de musealização identificável a uma conservação ativa; e a defesa de ações museológicas voltadas para um conhecimento analítico das condições sociais (grifo nosso). Defendeu-se ainda o estreitamento das relações interdisciplinares entre museus, universidades e escolas, em todos os níveis - no âmbito de uma reforma do sistema educativo onde os museus seriam agentes complementares à educação formal.

⁸¹ URIBE, Gloria Zea de. Recent advances in Colombian Museology. *Museum*, v. XXXIV, n. 2, 1982, p. 124-126.

⁸² Ver SCHEINER, 2018.

⁸³ Em 1980, um seminário para diretores e administradores de museus, sobre planejamento, administração, financiamento e organização de museus; e um workshop para assistentes e técnicos de museus, para treinamento básico no desenvolvimento de exposições. Em 1981, um curso de Treinamento Técnico em Conservação para Museus. Em 1982, um curso de Museologia e Conservação, em Bogotá.

⁸⁴ LACOUTURE FORNELLI, Felipe. Aspects of Staff Training. In: UNESCO. *Museum*, v. XXXIV, n. 2, 1982, p. 93.

⁸⁵ O currículo incluía: organização de ações culturais, museologia e museografia geral, catalogação e classificação, conservação e restauro; e filosofia marxista.

No **Equador**, as poucas iniciativas de capacitação profissional para os cerca de 80 museus existentes multiplicaram-se a partir de 1978, com a inclusão de Quito, pela UNESCO, na lista do Patrimônio da Humanidade. Com a fundação do Instituto Nacional do Patrimônio Cultural desenvolveram-se vários cursos, patrocinados pelo PNUD e apoiados pelo Banco Central do Equador e pela Direção do Patrimônio Artístico: Conservação para profissionais de museus, com duração de seis meses e dando direito a certificados de participação; e em 1982, Museus e Educação. Menção especial deve ser feita à Escola de Restauração, Antiguidades e Museografia, implementada pelo Instituto Tecnológico Equinocial⁸⁶ a partir de 1973, e que oferecia um curso com a duração de três anos, podendo ser estendido por mais dois anos para a obtenção de um diploma de Especialista. O curso propiciava formação conjunta em restauro e museografia, e nos dois anos suplementares podia-se optar pelo campo em que seriam desenvolvidos os estudos especializados.

Quanto ao **México**, às iniciativas já existentes desde os anos 1950 somaram-se, nos anos 1970, cursos de atualização oferecidos pela Universidade Ibero-americana, com a duração de dois semestres, sobre o papel dos museus na sociedade. Nesse contexto, destacou-se o programa de treinamento organizado desde 1968 pela **Escola Nacional de Conservação, Restauro e Museografia** “Manuel del Castillo Negrete” do INAH-SEP, sediada no convento de Churubusco - que incluía cursos introdutórios de museologia, considerados essenciais para os profissionais de museus do INAH.⁸⁷ Finalmente, em 1979 criou-se um programa à altura das necessidades do país: um **Mestrado em Museologia**, oferecido a profissionais já graduados e que oferecia cursos sobre “aquisição, pesquisa, conservação, exposição, circulação, avaliação, cataloga-

⁸⁶ Criado em Quito, em 1971.

⁸⁷ Lacouture (*ibid.*, p. 91) comenta que a partir de 1971 o México “compreendeu a necessidade de promover cursos intensivos, em vista da crescente importância dos museus no país e da urgente necessidade de treinar profissionais para os mesmos”. Entre estes incluiu-se um curso de museografia, resultante de um acordo com a Organização dos Estados Americanos - OEA. Com a duração de 9 meses e oferecendo bolsas aos estados-membros, “foi ministrado durante nove anos consecutivos e treinou um total de 255 pessoas, 40 delas mexicanos” (*ibid.*). O curso se desenvolvia em três níveis: um nível teórico, sobre estudo dos museus nas ciências sociais, psicologia, antropologia cultural e pedagogia; um nível secundário, sobre organização de museus, pesquisa, documentação, educação e ação cultural, com ênfase nas técnicas de exposição; e um terceiro nível onde o estudante escolhia, com base em seu interesse pessoal, um trabalho prático a ser desenvolvido num dos museus nacionais. Esta iniciativa gerou, entretanto, sérios problemas, já que “Churubusco nunca pode intervir diretamente na seleção dos estudantes, que eram escolhidos pelos estados membros da OEA” - e o resultado foi que estudantes de nível secundário eram indicados juntamente com museólogos formados (*ibid.*), o que demandou a oferta de cursos preparatórios de nivelamento.

ção, documentação, restauração, interpretação, educação e comunicação”.⁸⁸

Já na **Guatemala**, até o início dos anos 1980, não existiam iniciativas de formação profissional para museus. Entre outubro e dezembro de 1979, diretores de museus guatemaltecos participaram de um curso oferecido para profissionais de países latino-americanos, organizado pelo PNUD, e ministrado por especialistas europeus, norte-americanos e da própria região. O programa abrangia os estágios do processo de musealização: “a) catalogação e arquivo; b) conservação e preparação de espécimes; c) exposição e museografia; d) comunicação e projeção social do museu. Estas áreas eram complementadas por temas tais como o museu e a cultura e história e conceito de museu”.⁸⁹ Outras experiências similares se desenvolveram, com a participação de pessoal dos museus do país – mas em geral, vincularam-se às práticas de conservação e restauro.

O **Peru** ofereceu, desde o final dos anos 1970, cursos de conservação de acervos artísticos e arqueológicos (materiais têxteis), a cargo do Instituto Nacional de Cultura e do Museu Nacional de Antropologia e Arqueologia. Participou, ainda, dos cursos regionais oferecidos pelo PNUD, com especialistas estrangeiros – mas em geral os profissionais de museus completaram no exterior sua formação, até a década de 1990. Alguns cursos e programas desenvolvidos no país privilegiaram a abordagem museográfica: em 1989, Vera e Martinez⁹⁰ descrevem a estrutura de ensino de um *Centro de Capacitación Técnica para Trabajadores de Museos*, com um curso integral de 12 meses, que incluía Museografia e Museologia, esta última dedicada a “*la historia del museo, del coleccionismo, la aparición y evolución de los museos, su democratización y el servicio al público*”⁹¹ – uma abordagem tradicionalista, alheia aos conteúdos de uma teoria museológica.

⁸⁸ UNESCO. Table of professional training courses. Museums, heritage and cultural policies in Latin America and the Caribbean, *Museum*, v. XXXIV, n. 2, 1982, p. 100.

⁸⁹ MUTAL, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁰ VERA, Rodolfo, MARTÍNEZ, Zaida. Centro de Capacitación Técnica para Trabajadores de Museos. In: MINISTERIO DE EDUCACIÓN / INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA – DIRECCIÓN GENERAL DEL MUSEO NACIONAL. *Primer Encuentro Nacional de Directores de Museos*. “Museos: Regionalización y Desarrollo”. Lima, 28, 29 y 30 marzo 1989, p. 61-66.

⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

A **Venezuela** participou também dos cursos regionais do PNUD, desenvolvendo inclusive, em 1982, um curso sobre Museus e Comunidades. Gagliardi⁹² comenta que até o final dos anos 1970 existiam no país 72 museus e poucas experiências de capacitação profissional; com a criação de novos museus nacionais⁹³ passou-se a organizar cursos com especialistas do ICOM e do ICCROM sobre aspectos básicos do trabalho museológico. Em 1984 criou-se uma Licenciatura em Museologia e História da Arte, vinculada à Faculdade de Arquitetura da Universidade José María Vargas. Em 1986, a recém criada *Dirección General Sectorial de Museos do Consejo Nacional de la Cultura* (CONAC) “assumiu a responsabilidade de capacitar pessoal para museus” através do seu *Programa de Formación de Recursos Humanos*, passando a oferecer cursos ligados às funções museológicas básicas: documentação, conservação, administração, exposição, ação educativa e cultural.⁹⁴ Com base em um diagnóstico nacional dos museus, desenhou-se, a partir de 1989, uma nova filosofia de gestão para o patrimônio venezuelano musealizado, que incluía a implementação de políticas de Estado. Criou-se um Sistema Nacional de Museus - uma rede de intercâmbio, formação, programação conjunta e apoio interinstitucional, que passou a realizar inventários e desenvolver ações de formação em todos os níveis.

Em todas essas iniciativas, percebe-se um claro movimento de interdependência entre organizações pertencentes aos estados nacionais, museus e institutos / centros de capacitação profissional, nos diferentes níveis - na maior parte dos casos, em direta dependência do patrocínio de organizações internacionais / regionais ligadas à Museologia e ao Patrimônio. Em consequência, definiu-se na América Latina um padrão de capacitação profissional diretamente associado às diretrizes europeias e/ou norte-americanas de trato museológico e patrimonial - e consagraram-se títulos e autores de procedência estrangeira. Seria interessante mapear as experiências que permitiram, até os anos 1990, o desenvolvimento de teorias, técnicas e práticas museológicas mais ligadas às realidades de cada país da região, a partir de matrizes de pensamento mais abertamente latino-americanas. Lembremos que na 12ª Confe-

⁹² GAGLIARDI, Armando. La formación de recursos humanos para los museos venezolanos. CONACULTURA/ INAH. *Gaceta de Museos*, n. 18, abr.-jun. 2000. p. 51-60.

⁹³ *Galería de Arte Nacional, Museo de Arte Contemporáneo, Museo de los Niños* (Caracas), *Museo de Arte Moderno Jesús Soto* (Ciudad Bolívar), *Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez* (Margarita) - hoje, museus emblemáticos do país.

⁹⁴ Segundo o autor, em 2000 tais cursos ainda eram oferecidos.

rência Geral de Museus, realizada no México em 1980, o país reivindicou “a independência da profissão museal contra toda pressão exercida do exterior”.⁹⁵

1990 / 2023 - MUSEOLOGIA NA AMÉRICA LATINA, HOJE:

PROGRAMAS DE FORMAÇÃO

Apesar do quadro de dificuldades relatado, a América Latina oferece hoje um panorama importante na formação de profissionais para museus – a começar pelo Brasil. Nossa longa e sólida experiência formativa, iniciada em 1932 com o Curso de Museus do MHN, depois Curso de Museologia e Escola de Museologia, em 2022 completou 90 anos de existência e trabalhos ininterruptos. Ao longo dessas nove décadas, a Escola formou mais de 3 mil museólogos, que vêm contribuindo de maneira determinante para estruturar e fortalecer o campo disciplinar da Museologia e a prática em museus, não só no país, mas em âmbito internacional.

A eles devemos a criação da Associação Brasileira de Museologia – ABM; a participação na criação do ICOM; a criação do Comitê Brasileiro do ICOM; a regulamentação, no país, da profissão de museólogo; a criação e implementação do Conselho Federal de Museologia – COFEM e dos Conselhos Regionais – COREMs; o planejamento, criação e implementação de centenas de museus; a participação no desenho e criação das políticas nacionais de museus; a criação do IBRAM e a definição do Estatuto de Museus; a criação do primeiro programa de Pós-Graduação em Museologia do país; o desenho e criação da primeira rede transnacional de Museologia Teórica na América Latina, já com 34 anos de existência – o ICOFOM LAM (em 2020, renomeado como ICOFOM LAC).

Esta verdadeira comunidade do conhecimento museológico ampliou-se exponencialmente com a criação e implementação, em várias regiões do país, de mais **quinze Cursos de Graduação em Museologia**, em sua maioria ofere-

⁹⁵ BAGHLI et al., op. cit., p. 31.

cidos por universidades públicas federais – todos com a duração de quatro anos e concedendo diplomas de Museólogo. Seus egressos formam uma sólida tessitura de competência instalada, atuando em museus, institutos de pesquisa e conservação, programas universitários e centenas de organizações no campo do patrimônio, da educação e da cultura, no Brasil e no exterior, onde muitos ocupam posições de destaque no universo museológico. O Brasil oferece ainda dezenas de cursos de especialização em diferentes especificidades da teoria e da prática museológica: documentação, conservação preventiva, restauração, planejamento e desenvolvimento de exposições, gestão de riscos para o patrimônio, gestão de acervos e de museus.

Entre as muitas realizações da **Escola de Museologia da UNIRIO** nesse período, três merecem destaque no âmbito deste texto, pela sua relação direta com a formação profissional:

- a. a organização, entre 1990 e 1992, de **cursos** de *Interação Museu-Comunidade pela Educação Ambiental* – experiências pioneiras no Brasil pela relação direta com a prática museológica. Vinculados ao projeto de pesquisa com o mesmo nome, realizaram-se com subsídios da Secretaria Municipal de Cultura e o apoio do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Parque Nacional da Tijuca, com especialistas da UNIRIO e de outras universidades; e geraram um Manual que hoje integra o acervo do Centro de Documentação do ICOM;
- b. a realização, em setembro de 1993, do **25º Encontro Internacional do ICTOP**, com o tema Formação de Pessoal para Museus e o Meio Ambiente Integral. Este foi um dos mais bem sucedidos encontros do ICTOP, tendo contado com mais de 400 participantes, entre os quais representantes de todos os cursos e programas de Museologia do país então existentes;
- c. a realização, em maio de 1996, do **18º Encontro Anual do ICOFOM e 5º ICOFOM LAM**, tendo como tema *Museologia e Arte*. Num ato de “in-subordinação” aos paradigmas do ICOM, propusemos que os alunos da Escola (graduandos) pudessem apresentar textos teóricos para o evento, o que foi aceito – fato inédito no ICOFOM, que estimulou o desvelamento de teóricos de uma nova geração.

Figura 12 - Curso *Interação Museu-Comunidade pela Educação Ambiental*, 1991. Vista Chinesa, Parque Nacional da Tijuca, Rio de Janeiro (RJ).



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 13 - Abertura do 25º Encontro Anual do ICTOP (Rio de Janeiro - UNIRIO e Paraty), 1993.



Na mesa, entre outros, Profs. Drs. Mario Chagas (Diretor da Escola); Piet Pouw (Presidente, ICTOP); Vinos Sofka (vice-presidente, ICOM); Sérgio Magarão (Reitor, UNIRIO); Patrick Boylan (vice-presidente, ICOM); Lucia Astudillo (Presidente, ICOM LAC); Lourdes Novaes (Presidente, ICOM Brasil); Gary Edson, Secretário, ICTOP. Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora.

Figura 14 – Participantes do ICOFOM 1996 em visita às cidades históricas de Minas Gerais.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Mas a experiência formativa de maior relevo em anos recentes foi sem dúvida a criação e implementação, no país, dos cursos e programas de pós-graduação *stricto sensu*, que elevaram a capacitação de profissionais para museus a um patamar de excelência.

O estabelecimento da Pós-Graduação deixou clara a necessidade de adequar o perfil dos cursos de Graduação a essa nova realidade, e desvelou a urgência de integrar a produção teórica da Museologia brasileira ao sistema de *Qualis* nacional e internacional. Revelou ainda a importância de contar-se com a formação acadêmica em todos os níveis, com a Graduação promovendo o conhecimento e as competências básicas ao exercício profissional; e a Pós-Graduação aprofundando esses conhecimentos e abrindo espaços para a reflexão e o estudo, gerando novos saberes e processos de inovação. Há questões que, para serem devidamente abordadas, requerem um entendimento amplo e profundo do campo museológico, apenas possível em pesquisas de nível doutoral.

Entre elas se inclui a pesquisa das matrizes históricas e epistêmicas da Museologia e do Patrimônio, bem como a análise crítica dos quadros situacionais de evolução do campo, em todas as suas interfaces e na relação com os quadros conjunturais da sociedade brasileira e latino-americana. Esta é a contribuição que vem sendo dada pelos Mestres e Doutores formados em Museologia, muitos dos quais já atuam em programas de formação para museus.

O primeiro programa *stricto sensu* em Museologia criado no Brasil, foi o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, primeiro e único da Região a oferecer Mestrado e Doutorado: criado em 2006 e desenvolvido em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, conta com mais de 270 dissertações e 63 teses defendidas, que já receberam quatro prêmios nacionais, sendo três da CAPES.⁹⁶ O pioneirismo do PPG-PMUS se revela de várias maneiras:

- a. amplamente internacionalizado, contou quatro vezes com a Presidência do ICOM em seus eventos: na sua instalação (2006); na instalação do Doutorado (2011); na comemoração do seu 10º aniversário (2016); e na comemoração do 15º aniversário (2022);⁹⁷

Figura 15 - Instalação do PPG-PMUS, com a Reitora da UNIRIO, Profa. Malvina Tuttman - 2006.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

⁹⁶ O PPG-PMUS conta hoje (maio de 2023) com 102 alunos cursantes, sendo 39 mestrandos e 63 doutorandos.

⁹⁷ Esta última participação (Dr. Alberto Garlandini) ocorreu em modo remoto, durante a Pandemia (agosto de 2022).

Figura 16 - Aula Inaugural do Programa, com a Profa. Alissandra Cummins, Presidente do ICOM.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

- b. recebeu como conferencistas, nos 17 anos de sua existência, quatro membros honorários e três vice-presidentes do ICOM, quatro presidentes do ICTOP, quatro presidentes do ICOFOM, presidentes de outros comitês internacionais, membros do Comitê Executivo e inúmeros presidentes de comitês nacionais e regionais, bem como figuras eméritas do campo museal;⁹⁸
- c. foi o primeiro PPG da UNIRIO a receber alunos do Programa de Estudantes-Convênio de Pós-Graduação - PEC-PG, a partir do qual formou duas Mestras da América Latina (Colômbia e Chile) e dois Doutores (Colômbia);
- d. foi o primeiro Programa da região a conferir o título de *Doutor Honoris Causa* a uma museóloga - a argentina Nelly Decarolis;
- e. foi o primeiro Programa brasileiro a criar e implementar um Mestrado Interinstitucional - MINTER em Museologia, em convênio com a Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, com excelentes resultados: 13 mestres formados, sendo que dois no momento cursam o Doutorado no PPG-PMUS.

⁹⁸ Membros Honorários: Patrick Boylan (2007), Maniando Mukela (2013), Hugues de Varine e Alissandra Cummins (2022); Vice-presidentes: Martin Schärer (2007), Rick West (2008), George Abungu (2010). Presidentes, ICTOP: Angelika Ruge (2010), Lynn Theatre (2011), Darko Babic (2013, 2016). Presidentes, ICOFOM: Hildegard Vieregge (2006), Nelly Decarolis (2012), François Mairesse (2013), Bruno Soares (2019). Presidente, UMAC: Marta Lourenço. Entre 2006 e 2023, ofereceram conferências e cursos no Programa 66 especialistas de 31 países, num total de 71 participações.

Figuras 17 a 19 - Aulas teóricas e práticas, 2008-2009.

Fonte: Coleção T. Scheiner, fotos da autora

Figura 20 – Seminário de Ensino e Pesquisa, com a Presidente do ICTOP, Profa. Dra. Angelika Ruge – 2010.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 21 – Instalação do Doutorado e Masterclass do Presidente do ICOM, Dr. Hans-Martin Hinz – 2011.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 22 – Conferência da Presidente do ICTOP, Profa. Dra. Lynne Theatre – 2011.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 23 – Aula Inaugural de 2012, com a Profa. Dra. Lucia Astudillo, Presidente do ICOM Equador.



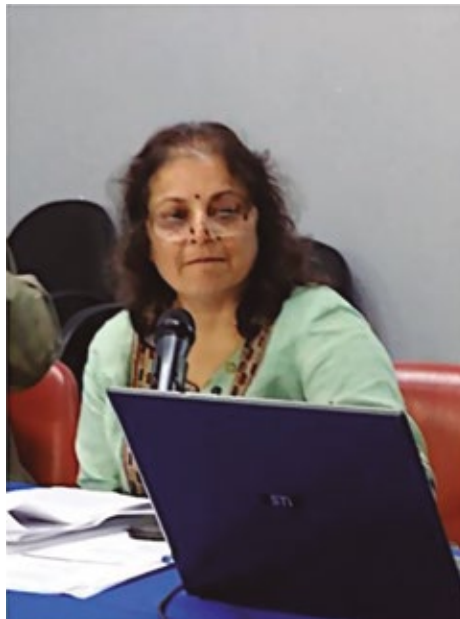
Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 24 - Museólogos Latino-americanos: Oscar Navarro (Costa Rica), Gladys Barrios (Guatemala), Heloisa Costa e Helena Uzeda (Brasil), Nelly Decarolis (Argentina), 2013.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 25 - Curso sobre Teoria da Exposição, com a Profa. Dra. Anita Shah (Índia) - 2013.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 26 - Sessão conjunta ICOFOM-ICTOP-CIDOC: relevância da Terminologia para a formação profissional. Profs. Drs. Darko Babic, Richard Sandell, Eiji Mizushima e Martin Schärer - 2013.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 27 - Aula Inaugural e Curso de Teoria Museológica - Profa. Dra. Francisca Hernández Hernández - 2015.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figuras 28 e 29 - Comemoração do 10º aniversário do Programa, 2016.
 Profa. Dra. Emma Nardi, representando a Presidente do ICOM;
 Profs. Drs. Darko Babic, Presidente do ICTOP;
 Isobel Whiteleg, Universidade de Leicester;
 Paula Menino Homem, Universidade do Porto.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 30 - Concessão do título de Doutor Honoris Causa
 à Profa. Nelly Beatriz Decarolis - 2020.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Nos últimos onze anos, outros cursos de Pós-Graduação *stricto sensu* em Museologia foram criados no Brasil todos em nível de Mestrado:

- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia – PPGMus, USP (2012);
- Programa de Pós-Graduação em Museologia – PPGMuseu, UFBA (2013);
- Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia – PPGAPM, UFPI / UFDPAr (2015);
- Programa de Pós-Graduação em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia – PPACT, MAST (2015);
- Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPGMUS-PA, UFRGS (2017).

Esses cursos vêm contribuindo de modo exemplar para o desenvolvimento das metodologias de ação ligadas aos museus e ao patrimônio, ajudando a consolidar questões teóricas do campo museológico, numa perspectiva regional e claramente voltada para a dimensão social. Novos cursos de Doutorado deverão ser criados no seu âmbito, nos próximos anos.

Quanto aos demais países da América Latina, mantém-se em destaque a **Argentina**, dada a sua tradição de muitas décadas em Cursos de Licenciatura em Museologia e uma rica oferta de especializações (*maestrías*) no campo, resultando na constituição de uma comunidade profissional muito bem qualificada, que realiza uma abordagem muito contemporânea da Museologia.⁹⁹ Cabe acrescentar que a partir dos anos 1990 pluralizaram-se no país as experiências formativas de profissionais de museus, antes concentradas no *Gran Buenos Aires*¹⁰⁰ – e hoje os cursos e programas oferecidos (Licenciaturas e Especializações) estendem-se a Córdoba, às províncias do Nordeste e ao Sul do país.

⁹⁹ Entre os teóricos de relevo a partir de 1990 podemos citar Nelly Decarolis, Norma Rusconi e Monica Gorgas.

¹⁰⁰ UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. EXP-UBA: 75.4401201 5. *Aprueba la creación de la Carrera de Especialización en Museos, Transmisión Cultural y Manejo de Colecciones Antropológicas e Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras* [con base em la Resolución n. 2134 dictada el 27 de octubre de 2015 por el Consejo Directiva de la Facultad de Filosofía y Letras]. Buenos Aires, 16 mar. 2016.

Destaca-se ainda na região a Costa Rica, com seu interessante programa de Museologia à distância, promovido e gerenciado pelo **Instituto Latino-Americano de Museologia e Parques - ILAM**, criado em 1997 e com sede em San José. Tem como objetivo a capacitação de pessoal numa perspectiva latino-americana, com o uso de tecnologia de ponta. O programa se desenvolve em convênio com a *Reinwardt Academy*, da *Amsterdam School of Arts* – Holanda, numa associação que viabilizou a consolidação do ILAM e o início dos trabalhos, com a oferta de cursos à distância, que se tornaram com o tempo a marca registrada do ILAM. Hoje o ILAM gerencia uma das principais redes de capacitação profissional na América Latina, oferecendo um leque de alternativas de qualificação em diferentes níveis:

- a. Oficinas Virtuais – sobre temas específicos no trato dos museus e do patrimônio, na contemporaneidade. Ao longo dos primeiros 13 anos, essas oficinas capacitaram cerca de 1.300 profissionais, de 55 instituições da região;
- b. um *Diplomado* em Gestão do Patrimônio, aberto aos servidores de instituições públicas e privadas vinculadas ao patrimônio, com quatro eixos temáticos: coleções; educação; turismo cultural; e comunicação. A experiência completa oscila entre 210 e 280 horas de trabalho em meio virtual;
- c. Um *Master* em Projetos Culturais, ligado à gestão de projetos, com três linhas de orientação: Criação, Comunicação e Financiamento de Projetos Culturais; Estudo e Gestão da Arte Contemporânea; Economia Criativa e Desenvolvimento Local.

Quanto à **Colômbia**, até 1999 não possuía formação profissional para museus – e buscava minimizar essa carência com a organização dos tradicionais seminários de capacitação.¹⁰¹ A promulgação, em 1997, da Lei n. 397, do Ministério da Cultura, incentivou o desenho de uma política nacional de museus e o desenvolvimento de uma Rede Nacional de Museus, em cujo âmbito implementou-se um Programa de Fortalecimento dos Museus (2011), hoje responsável

¹⁰¹ CASTRO, Daniel. Museos em Colombia. Espacios de encuentro para un país em coyuntura. CONACULTURA/ INAH. *Gaceta de Museos*, n. 16, oct.-dic., 1999, p. 50-57.

por experiências de capacitação em dois níveis distintos: os Diplomados (cursos profissionalizantes), a cargo de universidades; e os cursos de atualização técnica, a cargo dos museus. Desde 2006, a Universidade Nacional oferece um **Mestrado em Museologia e Gestão do Patrimônio**; há ainda um curso de Museografia, a cargo da *Universidad de Los Andes*.

Cuba sedia, desde 1980, um organismo de peso no âmbito da capacitação profissional: o *Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología* - CENCREM, localizado no antigo Convento de Santa Clara de Assis e dirigido ao desenvolvimento técnico-científico e às metodologias docentes no campo da conservação do patrimônio cultural.¹⁰² Vinculam-se ao CENCREM três Cátedras UNESCO: *Conservación Integral de los Bienes Culturales para América Latina y el Caribe*; *Cultura y Desarrollo*; e a *Cátedra Regional de Ciencias de la Conservación Integral de los Bienes Culturales y Naturales para América Latina y el Caribe* - CRECI, que desde 1995 oferece capacitação em vários níveis: cursos, treinamento, estágios, seminários, especializações e ainda a Licenciatura em Conservação e Restauração de Bens Móveis. Um desses cursos é o *Diplomado La ciencia y la técnica aplicadas a la Conservación de los Bienes Culturales*, oferecido desde 2010 em sistema semipresencial e aberto a profissionais de todo o país. Prosseguem as ações conjuntas com organismos internacionais, especialmente a Oficina Regional de Cultura para América Latina e o Caribe - ORCALC/UNESCO, e também com o ICOMOS, o ICOM e o ICCROM. Em 2014, a Universidade *San Gerónimo de Havana* criou uma especialização em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural, na qual uma das linhas de pesquisa é Museologia. É interessante anotar que o Regulamento da Educação de Pós-Graduação de Cuba inclui, em sua Resolução n. 132/2004, menção específica à formação em Museologia e Museografia:

¹⁰² Em 1995, o Centro passou para o âmbito do Conselho Nacional de Patrimônio Cultural de Cuba - CNPC, do Ministério da Cultura. CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura / Cuba. *Boletín Digital Patrimonio y Desarrollo*, n. 20, 2010. Disponível em: <http://www.icom.ohc.cu/wp-content/uploads/2010/09/patrimonio-y-desarrollo-20-2010.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.

*Como centro autorizado de postgrado se decidió incorporar la modalidad de Diplomado que es una forma de organización de la enseñanza, el tributo de las diversas disciplinas y la integración de las mismas como soporte al desempeño profesional [...]: Museología y Museografía en el Contexto Contemporáneo Cubano, entre otros que se desarrollan.*¹⁰³

O **México** é outro país com uma tradição importante de qualificação profissional, não somente em Museografia, com Churubusco, mas com a Museologia teórica, que contou sempre com expoentes como Felipe Lacouture, Lourdes Arizpe e Carlos Vásquez.

Outros países, como o **Equador** e a **Guatemala**, criaram cursos em contextos e situações distintas, mas que ainda requerem alguma consolidação. No Equador, a Universidade Equinocial oferece seu tradicional curso de Restauração e Museologia; e há uma oferta de mestrados em Museologia e Museografia, a cargo de instituições privadas e de natureza empresarial. A Guatemala oferece um curso de Curadoria e Museografia, com direito a diploma.

Em alguns países - como **Peru** e **Chile**, a formação para museus se realiza ainda sob a forma de cursos e/ou disciplinas em escolas de outros campos, como Antropologia, História ou Ciências Sociais, dentro do modelo norte-americano de oferta acadêmica. No Peru, a Faculdade de Letras e Ciências Humanas da PUCPE oferece a disciplina de Museologia, com 3 créditos.

Na **Venezuela**, os movimentos implementados nos anos 1980 deram suporte à criação de cursos de pós-graduação, apoiados pelo CONAC - que foi reformulado em 1995 e ampliou suas atribuições, passando a enfatizar a formação profissional. Em 1993 desenhou-se a proposta de um curso de **Mestrado em Museologia**, juntamente com a *Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda* (Coro, Estado Falcón)¹⁰⁴ - sendo o Curso, com a duração de dois anos,

¹⁰³ REGLAMENTO DE LA EDUCACIÓN DE POSTGRADO DE LA REPÚBLICA DE CUBA. Resolución n. 132/2004. In: CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura / Cuba. *Boletín Digital Patrimonio y Desarrollo*, n. 17, 2010.

¹⁰⁴ Tivemos a oportunidade de participar deste projeto a convite da Universidade. Para ele, desenvolvemos

Figuras 31 e 32 - Formalização do Convênio entre UNIRIO, MAST e UFPE para realização do MINTER - com o Reitor da UFPE, 2020. Alunos do MINTER e Prof. Dr. Bruno Araújo, em visita ao Museu de Ciências.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

Figura 33 – Convite Digital - Programa de Abertura do 11º aniversário do PPG-PMUS e 10º aniversário do Doutorado (evento remoto, devido à pandemia de COVID-19) - 2021.



Fonte: Coleção T. Scheiner, foto da autora

implementado em 1997. Ainda em 1997, a Faculdade de Arquitetura da Universidad Central de Venezuela criou um curso de Especialização em Museologia, que em anos subsequentes evoluiu para um **Mestrado em Museus e Arquitetura** (*Maestría en Museos con Mención en Arquitectura*), cujos egressos recebem o diploma de Mestre em Ciências de Museus. Tivemos a oportunidade de oferecer, entre 1995 e 1998, em Coro e Caracas, cursos de teoria museológica¹⁰⁵ que fundamentaram os debates teóricos sobre temas ligados à disciplina, introduzindo questões que mais tarde seriam desenvolvidas por ambos os programas.

Todo esse contexto comprova a importância estratégica do trabalho integrado, em todos os níveis de capacitação. Os dados revelam que, apesar de

uma proposta de estrutura curricular em módulos, que incluía a teoria museológica (SCHEINER e DECAROLIS, 1996 [inédito]). Vários elementos de nossa proposta foram incorporados ao Mestrado quando de sua implementação: a estrutura do Curso inclui módulos sobre Fundamentos da Museologia e Teoria Museológica.

¹⁰⁵ SCHEINER, T.; DECAROLIS, N. *Bases Teóricas de la Museología I* (Coro, 1995) e II (Caracas, 1996); *Temas Contemporáneos de la Museología* (Caracas, 1998). Cursos ministrados a pedido da Venezuela, com o apoio do ICOFOM LAM.

alguns países ainda não terem desenvolvido uma estrutura sólida de formação profissional para museus, a tendência que se verifica a partir dos anos 1980-1990 tem sido a da pluralização de iniciativas e ações, com a criação de cursos e o desenvolvimento de experiências de capacitação em diferentes pontos de cada país e em diferentes países da região, incluindo-se a pós-graduação. Crescem e se multiplicam, portanto, na América Latina, as situações de interdependência entre instituições, experiências formativas e entre países, o que consideramos um dado positivo, vinculado à tendência que se instaurou nas duas últimas décadas do século XX, de formação de redes colaborativas.¹⁰⁶

Não nos foi possível realizar, neste texto, uma análise consistente das relações de dependência entre tais instituições, mas sabemos que o modelo educativo latino-americano se configura em subordinação a órgãos oficiais dos estados nacionais. As experiências de capacitação para museus dependerão, portanto, das políticas e diretrizes emanadas dos governos centrais e das alianças regionais / internacionais desenvolvidas / mantidas por esses governos. Aqui, ressalta-se a importância das iniciativas de cooperação com agências regionais e internacionais, especialmente no campo da cultura e do desenvolvimento – como a UNESCO, que através de organismos como a OEA, a ORCALC, o PNUD e, mais recentemente, a OEI – vêm agenciando programas de capacitação profissional. É preciso empreender um mapeamento mais completo dessas experiências, que torne possível analisar em maior detalhe as suas características e qualidades, fazendo uso de uma abordagem comparativa que indique os pontos de convergência e divergência entre essas formações.

Em 2020, o *Office de Coopération et d'Information Muséales* – OCIM publicou um estudo, coordenado por Audrey Doyen e François Mairesse, sobre as formações museais hoje existentes nos diferentes países. O estudo fornece alguns indicadores interessantes sobre o tema: das 519 formações mapeadas,

¹⁰⁶ Não se pode esquecer a importância das experiências e iniciativas de capacitação a cargo das Associações de Museus (e/ou profissionais de museus) dos vários países, nem sempre vinculadas aos Sistemas Nacionais de Museus, esses últimos com perfil estatal; e portanto, relativamente independentes do modelo hegemônico latino-americano de capacitação.

43 localizam-se na América Central, do Sul e Caribe, sendo 20 no Brasil.¹⁰⁷ Desse total (519), 62% oferecem Mestrado; e 82% oferecem cursos na modalidade presencial. Quanto aos temas de formação, 41% das 519 intitulam-se *Museum Studies*; 32%, *Museologia*; e 27%, *Heritage Studies* (Estudos sobre o Patrimônio). O estudo não indica a situação do PPG-PMUS, único Programa da Região que oferece Mestrado e Doutorado em *Museologia*; e nem comenta o caráter transdisciplinar do Programa, dedicado à *Museologia* e ao Patrimônio. Mas indica o Brasil como o país com melhor índice de qualidade nas ofertas de formação da América do Sul - sendo as três melhores notas (13, 13 e 10) atribuídas à UNIRIO - respectivamente, o Bacharelado, o Mestrado e o Doutorado - seguida pelos Bacharelados da UNB (8) e da UFSC (4).

É interessante anotar aqui que o Programa indicado nesse estudo como o mais qualificado em todo o mundo, com nota 13,5, é o Doutorado em *Museums and Galleries* da Leicester University, seguido de seus dois outros programas - *Master em Museum Studies* e *Master em Art Museums and Galleries Studies*, com nota 11,5 cada um.¹⁰⁸ Ocorre que, se somarmos as notas das três formações oferecidas por Leicester, teremos um indicador médio de 12,16; e, se somarmos as notas das três formações oferecidas pela UNIRIO, teremos um indicador médio de 12,0 - o que significa que as formações oferecidas pela UNIRIO ocupam o **segundo lugar mundial** em qualidade, no campo das formações para museus, de acordo com os parâmetros do OCIM. Contudo, por razões que desconhecemos, isto não é dito na publicação.

A relevância dos cursos e programas brasileiros de capacitação para museus precisa, portanto, ser devidamente reconhecida - não só na América Latina, mas em âmbito mundial.

¹⁰⁷ A distribuição quantitativa das formações, na América Latina, é indicada como segue: das 43 existentes, 20 estão no Brasil; 9 na Argentina; 3 no México; 2 na Colômbia; Chile, Costa Rica, Cuba, Equador, Guatemala, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela são indicados com uma formação existente em cada país. DOYEN, Audrey; MAIRESSE, François. *Les formations muséales à travers le monde. Les Cahiers d'Étude et de l'Observation de l'OCIM*. Paris/Dijon: Chaire UNESCO pour l'étude de la diversité muséale et son évolution. Office de Coopération et d'information muséales - OCIM, 2022, p. 19-20.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 58-59.

Há também casos singulares, como o do ILAM, pioneiro na oferta de cursos de capacitação para museus na modalidade à distância, na América Latina, articulando universidades de países em diferentes regiões – Costa Rica e Holanda. Seria preciso entender melhor essas relações: subordinação a um modelo neocolonialista de formação? Ou independência do modelo latino-americano e adesão a um modelo colaborativo mais amplo?

Deve-se ainda conhecer melhor as experiências que consagram a eficácia das redes colaborativas, como é o caso do ICOFOM LAM (hoje, ICOFOM LAC). Ainda que filiada ao ICOM, através do seu Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM, criou-se e desenvolveu-se de forma totalmente independente dos governos nacionais, de museus e universidades dos diferentes países da região, fundamentando-se na associação horizontal entre teóricos latino-americanos. Não é uma rede de capacitação profissional, mas sim de produção teórica; mas nos seus 34 anos de existência vem contribuindo com um emblemático conjunto de textos e ações participativas que impulsionaram de modo significativo o desenvolvimento da Museologia na região; e que impactaram de forma positiva a criação e/ou desenvolvimento de programas de capacitação profissional. Muito ainda está para ser feito; mas as iniciativas existentes comprovam que sim, é possível desenvolver, tanto na teoria como na prática, uma Museologia latino-americana – proposta inicial do ICOFOM LAM, desenhada a partir das experiências e desejos emanados da comunidade de profissionais da região desde os anos 1960.

Mas, aqui, colocaríamos uma questão: ao falar de formação (ou capacitação) para museus na sua relação com a configuração do campo museológico, do que estamos falando? De um conjunto de práticas específicas no trato dos museus e patrimônios – como ainda parece ser, na maioria das iniciativas aqui abordadas? Ou de uma qualificação para o estudo profundo da Museologia, como instância de pensamento? Qual o melhor caminho para a afirmação da Museologia, no Brasil e na América Latina?

CAMINHOS POSSÍVEIS

Finalizamos, então, apresentando um esboço de argumento sobre caminhos possíveis para a Museologia, nesta terceira década do terceiro milênio.

Em seu livro *Pensar em Tempos de Não-pensamento* (2019), Rui Pereira aponta para a dificuldade de desenvolver e manter, nos dias de hoje, a prática do pensar meditativo – aquele que remete para além da aparência e nos permite chegar ao âmago das coisas, por meio da reflexão. Diluído pelos atravessamentos, paradoxos e inconsistências do comportamento sociocultural, o hábito de pensar as coisas em sua essência se perde no compasso acelerado dos ritmos mundanos, na sedução dos aparatos digitais, nos movimentos “espetaculosos”, no excesso de informação que reifica o “agorismo” do tempo real e a prática social desde uma perspectiva individualista. Há “toda uma falta de sentido afogada em distrações de aparência feliz, num irrelevante efêmero travestido de esplendor, numa ânsia de obter respostas sem ter de padecer o ato de perguntar e de questionar”.¹⁰⁹ O pensamento e as práticas sociais migram para o digital e se refugiam “num mundo dito ‘virtual’, onde num ‘caldo de possibilidades infinitas’”¹¹⁰ apagam-se as contradições e a distinção entre o essencial e o supérfluo, instaura-se “o primado da irrelevância e do *fait divers*”.¹¹¹

É todo um ambiente de “não-pensamento”¹¹² que deixa em segundo plano “o horizonte interrogativo com que se inicia qualquer caminho de reflexão”: [...] “a fuga para uma vida constantemente fora de si tornou-se o mais procurado lugar de conforto e de resignação, um lugar onde se está sempre de passagem,

¹⁰⁹ PEREIRA, Rui. *Pensar em tempos de não-pensamento*. Notas para uma analítica do brutal na contemporaneidade. Col. *Poiesis*, n. 5. Coimbra: Grácio Editor, 2019. Apud GRÁCIO, Rui Alexandre. (Post 23) *O caso do pensamento na sociedade contemporânea*. Disponível em: <http://ruigracio.com/wp/2019/08/28/ocaso-do-pensamento-na-sociedade-contemporanea/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² PEREIRA, *op. cit.*

numa espécie de turismo existencial em permanência, sem vínculos profundos e o mais possível livre de ônus e de confrontos”.¹¹³

Nesse contexto, o mais legítimo movimento de resistência será dar ênfase ao pensar, ao processo de “dimensionar todo o saber com [...] interrogações que, pairando com a sua inquietação, impedem o apagado da atitude vigilante e curiosa”.¹¹⁴

Esta é justamente a provocação que deixamos, ao final deste texto: o desafio de pensar a Museologia, não como instância já dada do pensamento, um campo já estruturado do saber, mas (novamente) como questão que se coloca à mente e aos sentidos; uma questão que também nos interroga, como profissionais a ela dedicados – e cujos caminhos podem eludir-se nas dobras sedutoras dos temas que hoje habitam as ágoras digitais.

Afinal, o que é a Museologia? Do que trata?

Configurada num momento da história humana em que se ampliavam as interfaces entre percepção de mundo e interpretação do mundo por meio de códigos de representação; quando a palavra e a imagem se abriram para outras dimensões como o som, os cheiros, o gosto e o movimento, permitindo um contato com o real em que as vibrações do logos impregnam o humano por meio de todos os sentidos, a Museologia integra um grupo de saberes muito particular: essas disciplinas “tão incertas de suas fronteiras, tão indecisas em seu conteúdo, que se chamam história das ideias, ou do pensamento, ou das ciências, ou dos conhecimentos”¹¹⁵ – aquelas que Abraham Moles (1995) denominaria *As Ciências do Impreciso*.

Para sabê-las, é preciso libertar-se do tema da continuidade, buscar a precisão de seu propósito para além de uma estrutura conceitual rigorosa, re-

¹¹³ PEREIRA apud GRÁCIO, op. cit.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber* [1969]. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 23.

correndo a “um conjunto de fenômenos ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos)” que tornem possível “repensar a dispersão da história”,¹¹⁶ num processo de descontinuidade e ruptura.

Foucault propõe lançar mão de estratégias como a *Tradição*, que permite isolar as novidades sobre um fundo de permanência; buscar a ideia de Influência - que dá suporte aos fatos de transmissão e comunicação, justifica a semelhança e a repetição, liga “unidades definidas como indivíduos, obras, noções ou teorias”;¹¹⁷ ou as noções de *Desenvolvimento* e de *Evolução*, que “permitem reagrupar uma sucessão de acontecimentos dispersos”¹¹⁸ sob um princípio organizador, que torne possível adequá-los aos jogos de adaptação e inovação; e desvelar os traços de uma unidade futura, sob relações mutáveis ligadas ao tempo e ao espaço. Ou, ainda, recorrer às noções de “mentalidade” ou de “espírito”, que “permitem estabelecer entre os fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época uma comunidade de sentido”, um jogo “de semelhança e de espelho” capazes de engendrar uma consciência coletiva. Neste processo, seria preciso tratar as coisas como um conjunto de acontecimentos dispersos, colocando em questão as sínteses acabadas, “esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; [...] desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens”.¹¹⁹

O caminho proposto por Foucault, para a compreensão das novas ciências humanas e das novas epistemes, poderia também ser o caminho da Museologia: articulada na interface entre os saberes consolidados do cogito tradicional, as disciplinas constituídas na Modernidade e os novos saberes, engendrados na passagem para a Pós-modernidade (ou Atualidade) ou dela emergentes, configura-se como um saber plural, livre, descontínuo; um saber poroso, sem fronteiras definidas, que se alimenta de todas as evidências, registros, fluxos de

¹¹⁶ FOUCAULT, *loc. cit.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁸ FOUCAULT, *loc. cit.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

consciência, representações, interpretações – não se limitando aos atos de fala nem aos códigos narrativos de nenhum sistema. Mas é um saber que, na sua pluralidade, ainda assim configura um sistema único, com uma episteme particularíssima, dotada de um objeto singular (a musealidade); um âmbito específico de atuação (o fenômeno Museu, na sua relação com o Real); uma linguagem (a museológica); e uma metodologia própria (a musealização).

Se ainda é possível pensar a existência de campos disciplinares, a Museologia é um campo, um saber articulado, que medra na complexidade e dela se alimenta; ou pelo menos uma disciplina que busca construir, para além das formações discursivas homogeneizantes da Atualidade, uma síntese de mundo que articule o saber e o sentir, a percepção e o desvelo (*Da-sein*), a crítica do Real e os movimentos de criação.

Em nossa opinião, **mais que disciplina, a Museologia seria uma (in)disciplina** – um modo alternativo, porém muito atual, de encaminhar o pensamento como ato criativo, insurgindo-se contra a ditadura do não-pensamento, das formas aparentes de vivenciar as realidades: um movimento em direção ao âmago, à essência (Ser) das coisas, sejam elas paisagens, pessoas, objetos, processos, técnicas, pensamentos, manifestações. Seria o que sempre afirmou ser: uma relação específica, poético / filosófica, com o Real.

Ela teria, então, a potência sempre transformadora das (in)disciplinas. E os profissionais capacitados para exercê-la seriam, sempre, agentes da transformação.

SITES CONSULTADOS

<https://fineartamerica.com/featured/1841-british-museum-zoological-gallery-c-paul-d-stewart.html>

https://gogogo.gogreenva.org/how_was_school_teach_in_.jpg

<https://www.icom.org>

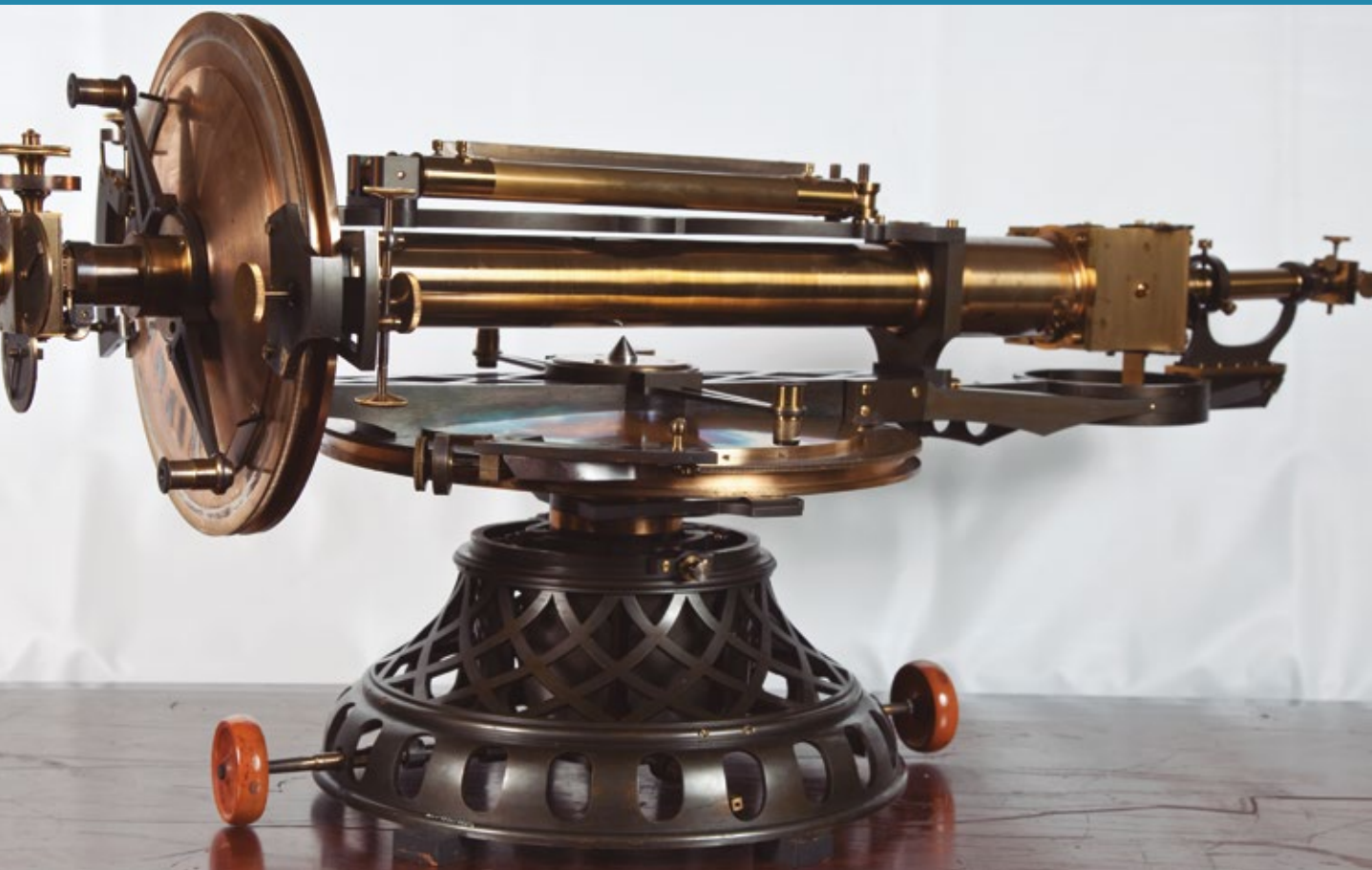
http://icom.jlbinfo.info/bibliotheque/jlbWeb?html=Bur&base=documentation&ref=18102&file=2451.pdf&path=IC-ICTOP_1947-1980_EN.pdf

<http://www.icom.ohc.cu/wp-content/uploads/2010/09/patrimonio-y-desarrollo>

<http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/formacion/Paginas/Formacion.aspx>

<http://ruigracio.com/wp/2019/08/28/ocaso-do-pensamento-na-sociedade-contemporanea/>

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000002171>



**OS MUSEUS, AS CIÊNCIAS E O BRASIL
NAS EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS
NOS SÉCULOS XIX E XX**

UMA MUSEOLOGIA PARA O BRASIL DO SÉCULO XIX: OS MUSEUS, AS CIÊNCIAS E AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

ANDRÉA FERNANDES CONSIDERA ¹

INTRODUÇÃO

Os museus atraem a curiosidade humana há séculos, como um lugar mágico onde podemos entrar em contato com outros tempos e espaços não acessíveis de outra forma. Deles, costuma-se dizer, saímos transformados, com maior “bagagem cultural” e aptos a ver o mundo com outros olhos. Sim, tudo isso sempre foi verdade no universo dos museus. Mas não podemos esquecer que os museus também são organismos vivos que se reinventam, se transformam todos os dias para dar sentido ao que somos hoje e não ao que fomos no passado.

Costumamos iniciar uma história dos museus citando a *Casa das Musas* – talvez para tentar explicar a etimologia da palavra – e logo nos voltamos para os gabinetes de curiosidades, caóticos em sua atraente excentricidade. Em seguida, os museus parecem ter começado a se “organizar” nas coleções principescas e nos museus de História Natural, mas logo “saqueiam” todo o pla-

¹ Museóloga e professora do Curso de Museologia da Universidade de Brasília - UnB. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8975875811901102>. Orcid n. 0009-0000-8986-7492.

neta para nosso horror contemporâneo. Há quem incorpore ainda nessa narrativa, os estudos antropológicos de caráter científico questionável do início do século XX, ou ainda uma pedagogia onde estudantes vão ao museu em silêncio para complementar o aprendizado da sala de aula. Por fim, esta história parece encontrar um final feliz nas décadas finais do século XX, com o desenvolvimento de uma “nova museologia social” com todas as nuances que conhecemos hoje do que se espera de um bom museu.

Não devemos adjetivar museologias; os museus são instituições sociais em sua essência e por isso se transformam ao longo do tempo, em resposta aos anseios da sociedade onde estão inseridos. A generalização apresentada no parágrafo anterior pode até servir como um resumo didático, mas nela não conseguimos perceber o que levou os museus a terem características diferentes ao longo do tempo. Museus não coletam acervos, não organizam exposições e não estabelecem teorias museológicas; são os seres humanos que fazem isso através do museu enquanto instituição social.

Portanto, tentar entender os museus do século XIX no Brasil é também entender a construção de uma sociedade em frenética ebulição política, social e econômica num cenário de tensões entre pelo menos três mundos: o europeu, o dos povos originários de nosso continente e o de uma sociedade miscigenada de culturas, desejos, religiões e visões de mundo. Foi neste contexto que a noção de museu adentrou o Brasil e foi moldando e sendo moldado em vários aspectos da construção do país que hoje conhecemos.

MUSEUS NO ALÉM-MAR

A historiografia nos apresenta uma cronologia da história dos museus no Brasil, que começa no século XVII (1637-1654), em Pernambuco, quando teria sido instalado no Palácio de Vrijburg, por Maurício de Nassau, durante o domínio holandeses em território colonial português, um museu sobre o qual temos poucas informações, mas que provavelmente tinha por função recolher amostras de objetos de interesse econômico (que pudessem ser explorados) e financeiro (que pudessem ser vendidos) para os europeus.

Em seguida, nos deparamos com um estabelecimento conhecido como *Casa dos Pássaros* no final do século XVIII, sobre o qual só se tem informações de que era um “museu” pela Decisão n. 20, de 22 de junho de 1813 ², que o extingue. Este estabelecimento havia sido criado pelo governo português na década de 1780 como *Casa de História Natural*. De acordo com Margaret Lopes (2009), foi neste período que se intensificou o preparo de espécimes, principalmente da fauna e flora brasileiras, para envio à metrópole, e tais atividades foram associadas à noção de museu.

O costume de remeter à Metrópole “produções” da natureza do Brasil – animais, plantas, minerais, adornos indígenas e, mesmo os próprios indígenas – remonta à chegada dos portugueses. Mas foi a partir da segunda metade do século XVIII, nos governos dos Vice-Reis Conde da Cunha, Marquês do Lavradio e Dom Luís de Vasconcelos e Sousa, que esse hábito se tornou uma atividade intensa e sistemática.³

A coleta de espécimes para estudo científico, a preparação de peles para que se mantivessem conservadas e a montagem anatômica de animais para exposição, eram atividades típicas dos museus do final do século XVIII e observamos que no Brasil estas atividades também faziam parte dos fazeres museais do período.

Mas foi ao longo do século XIX que verificamos o surgimento de alguns museus no Brasil como o Museu Real (Museu Nacional) em 1818, o Museu Paraense (Emílio Goeldi) em 1871, o Museu Paranaense em 1876 e por fim o Museu Paulista em 1895.

Temos por vezes a percepção de que os museus no Brasil estavam muito aquém dos europeus e que sempre se espelhavam nestes para copiar seus modelos. Em muitos casos isso era verdade. Um exemplo são as coleções de numismática nos museus de História Natural, comuns na Europa – pois através

² Cf.: BRASIL. Decisão n. 20, de 22 de junho de 1813. Manda que se hajam por extintos os diferentes empregos do Museu desta Corte. Coleção das Leis do Brasil de 1813. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

³ LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica*. Os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: Editora da UnB, 2009, p. 26.

das moedas greco-romanas era possível conhecer o passado político, social e econômico de muitas regiões – mas completamente desnecessários para se estudar o passado no solo brasileiro. Entretanto, como museus tinham coleções de moedas – e não seriam museus sem suas coleções de moedas – os museus brasileiros também constituíram suas coleções de numismática greco-romana.⁴

Mas com exceção das coleções de moedas, o conceito de museu sempre foi fluido e não seria diferente quando se tentava adaptar um modelo institucional europeu à realidade de um Brasil ainda colonial.

No Brasil, a concepção do que era um museu assumiu diversas formas ao longo do século XIX. Como instituição científica, deu forma ao Museu Nacional, ao Museu Paraense e ao Museu Amazônico. Como instituição de ensino, proporcionou o surgimento dos museus escolares, onde o aprendizado se fazia pela observação dos objetos. Como instituição de lazer, deu origem a coleções estabelecidas ou itinerantes nas quais era possível, mediante pagamento, ver muitos objetos interessantes, educativos ou mesmo prosaicos, como o Museu Florentino, de figuras de cera, o Museu de Belas Artes Madame Perony, com dioramas e fenômenos elétricos, ou mesmo o Museu Hartkopff, com animais fantásticos e até uma sala proibida para mulheres e crianças. Os museus também serviram como lugares de espetáculos, como podemos observar na montagem da Exposição Antropológica realizada no Museu Nacional, em 1882, sobre a qual nos deteremos mais adiante.

Para buscarmos uma definição de museu no Brasil do século XIX, é necessário reduzi-lo a sua essência, ou seja, àquilo que, se faltasse, a instituição não poderia ser definida como um museu. Independente de qualquer definição inovadora que se possa dar à instituição museal, um museu tem duas condições seminais que não podem ser ignoradas: um acervo e um discurso expositivo, sempre intrincado com a sua lógica organizacional. Definitivamente, um museu é um local com objetos que se comunicam com pessoas através de um discurso.

4 Sobre a numismática greco-romana nos museus brasileiros do século XIX ver: BARROSO, Gustavo Dodt. *Relatório dos trabalhos da repartição* [Museu Histórico Nacional] durante o ano de 1923, apresentado ao Exmo. Sr. Dr. João Luiz Alves, Ministro da Justiça e Negócios Interiores. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional [datilografado], 1924, p. 2.

E no Brasil do século XIX, os museus tinham acervos e discursos tanto quanto o Museu do Louvre na França, o Museu Britânico na Inglaterra ou o Museu da Ajuda em Portugal no mesmo período. Cada um em sintonia com a sua realidade, cada um com a sua imaginação museal, como diria Mário Chagas.

Objetivamente, a minha sugestão é que a imaginação museal configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. [...] Tecnicamente, refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais desenvolvem sobre os museus e a museologia.⁵

A grande relevância dos museus e dos fazeres museais no Brasil do século XIX consistiu na apropriação e adequação da noção de museu a uma realidade totalmente distinta da europeia. Por volta do ano de 1780, em Portugal, foi criado o Museu Real de História Natural e Jardim Botânico da Ajuda. Este modelo, ainda novo à época, se repetiu no Brasil logo após a chegada da corte portuguesa, em 1818, que deu origem ao Museu Real e ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Mas eram modelos semelhantes para objetivos distintos; enquanto em Portugal se buscava um grande mostruário das riquezas mundiais e coloniais portuguesas, o Brasil era um imenso universo de possibilidades desconhecidas, dentre as quais se buscava aquelas com maior, ou pelo menos algum, potencial econômico. Portanto, o que primeiro conhecemos como museu, estava longe de ser um modelo institucional voltado para o passado ou que tentava classificar um universo conhecido. Era na verdade um grande laboratório de possibilidades.

Neste sentido é muito significativo o decreto de criação do Museu Nacional, que manda reunir os insumos e os maquinários necessários às pesquisas sobre aproveitamento econômico dos recursos naturais de todas as regiões do país. O que vemos neste momento, é uma instituição científica que se manifesta e se corporifica na forma de um museu, e que se torna relevante e estratégica para a dominação colonial.

⁵ CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC / Ibram, 2009.

Decreto de 6 de Junho de 1818: Querendo propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciais de riqueza: Hei por bem que nesta Corte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, maquinas e gabinetes que já existem dispersos por outros lugares; ficando tudo a cargo das pessoas que Eu para o futuro nomear [...] Palácio do Rio de Janeiro em 6 de Junho de 1818.⁶

Na região norte do país, a relação do Museu Paraense Emílio Goeldi com a ciência se deu numa relação semelhante. Criado como uma Sociedade Filomática em 1866, se transformou em Museu Paraense em 1871 e seus primeiros diretores sempre deixaram explícito que seguiam o modelo do Museu Nacional, apenas com a diferença de escolha de acervos e discursos; o que estava sendo musealizado eram as espécies vivas de animais e plantas amazônicas, que poderiam ser encontrados no quintal de qualquer habitante da cidade de Belém, mas que ali eram organizadas num contexto diferenciado, ou seja, museológico e científico.

Cabe ressaltar que a aparente sensação de não pertencimento da região amazônica com relação ao restante do país, vinha do século XVIII, quando o Brasil colônia era dividido administrativamente em Estado do Grão-Pará e Maranhão (até 1772) e Estado do Brasil.

Politicamente, o debate inicial sobre o Museu Paraense tinha como pano de fundo o progresso econômico. Acreditava-se que a divulgação dos produtos naturais da província contribuiria para incentivar a agricultura e a diversificação das exportações. Um museu seria o lugar ideal para essa divulgação, pois poderia reunir em mostruários adequados ao estudo e atraentes aos visitantes, todos os vegetais, minerais e animais de interesse para o comércio e a indústria.⁷

⁶ BRASIL. Decreto de 6 de junho de 1818. Cria um Museu nesta Corte, e manda que ele seja estabelecido em um prédio do Campo de Sant'Anna que manda comprar e incorporar aos próprios da Corte. Coleção das Leis do Brasil de 1818. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. p. 60.

⁷ SANJAD, Nelson. *A Coruja de Minerva. O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*. Brasília:

Por sua vez, o Museu Paranaense (Curitiba-PR) se estabeleceu em 1876 tendo como referência as Exposições Universais, que eram eventos muito mais voltados para o futuro, para as novidades, inovações e conquistas da humanidade do que para a noção de museu como guardião do passado.

O acervo inicial do Museu Paranaense foi constituído a partir dos produtos coletados e organizados para serem enviados à *Exposição Internacional de Viena*, em 1873, e principalmente para a *Exposição Internacional da Filadélfia*, em 1876; a edificação do museu também tinha, de início, apenas esta finalidade.

Ato nº 393 de 30 de dezembro de 1882. - dando Regulamento ao Museu Paranaense.

Art. 1º O Museu Paranaense, estabelecido nesta Capital, em edifício próprio provincial, é destinado a coligir e conservar sob sua guarda, devidamente classificados, os produtos naturais e industriais que interessem ao estudo da História Natural ou que mostrem as riquezas da Província e quaisquer curiosidades em geral.⁸

Não tardou para que os esforços de identificar e organizar os produtos agrícolas da região, para que fossem preparados mostruários para as Exposições Universais, passassem não só a reunir os produtores rurais, como a dar a estes uma identidade paranaense, um senso de união possível, cujo centro era corporificado no que eles chamaram de museu. Esse seria capaz de atuar como um centro distribuidor de sementes, de reunião de produtores, de consulta científica sobre os melhores tratamentos contra pragas nas lavouras (como também se fazia no Museu Nacional), e até como agregador social na noite de Natal ou nos bailes de Carnaval, quando o museu se abria para a realização destes eventos. No final do século XIX, porém, o museu passou a representar a sociedade paranaense, se transformando num museu de caráter histórico.

Talvez pela maior proximidade ao nosso tempo, podemos conhecer com mais detalhes os conflitos entre a ideia de museu e os fazeres museais do sé-

Ibiam, 2010, p. 40.

⁸ PARANÁ (Província). Ato n. 393, de 30 de dezembro de 1882. Dando Regulamento ao Museu Paranaense. In: Dezenove de Dezembro. Curitiba, p. 1, (5 jan. 1883).

culo XIX acompanhando a tentativa de Herman Von Ihering de criar o Museu Paulista, às margens do rio Ipiranga (São Paulo - SP), no início da década de 1890. Ele tinha, a sua disposição, uma coleção herdada – e de qualidade muito duvidosa – de um acervo de história natural, uma edificação que precisava de uso, mas que não servia como prédio público nem como escola (e muito menos como museu) e muitos interesses políticos que tentavam se sobrepor a qualquer teoria museológica plausível à época.

O próprio instrumento de criação do Museu Paulista, em 1893, mostra as tensões nas diferentes possibilidades do que viria a ser um museu: havia uma edificação monumental, um acervo de história natural que consistia no “verdadeiro museu” e uma coleção de objetos históricos a serem cultuados.

Lei nº 192, de 26 de agosto de 1893 - Resolve sobre a utilização do Monumento do Piranga [...]

Artigo 2.º - Nesse edifício será instalado o Museu Paulista, com a organização legal que lhe for determinada. [...]

Artigo 4.º - As dependências **não ocupadas pelo Museu**⁹ serão utilizadas:

§ 1.º - Pelo quadro de Pedro Américo comemorativo da Independência, e por outros de assumptos de história pátria, adquiridos ou oferecidos ao Estado.

§ 2.º - Por estatuas, bustos ou retratos a óleo de cidadãos brasileiros que em qualquer ramo de atividade tenham prestado incontestáveis serviços à Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras ou feitos e a perpetuação da sua memória.¹⁰

O museu teve em suas primeiras décadas uma relação conflituosa entre ser um museu de história natural ou assumir a narrativa bandeirista, que acabou predominando nas primeiras décadas do século XX.

Como podemos observar, foram diferentes experiências e fazeres mu-

⁹ Grifo nosso.

¹⁰ SÃO PAULO (Estado). Lei n. 192 de 26 de agosto de 1893. Resolve sobre a utilização do Monumento do Ipiranga. In: Diário Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, p. 1 (29 ago. 1893).

seais que definiram a base do que se constituiria a museologia brasileira nos séculos XIX e XX, que não só acompanhava passo a passo os avanços da museologia europeia, como, de forma criativa e inovadora, se apropriou da instituição museu com uma releitura muito particular. Era uma *cópia interpretada* do conceito de museu, e não uma submissão aos modelos europeus.

ENTRE EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS E MUSEUS

Na segunda metade do século XIX, o modelo de espetáculo das exposições universais se disseminou por toda a Europa, Estados Unidos e mesmo no Brasil (ainda que de forma não tão espetacular, no início). Eram verdadeiras exposições do futuro, talvez comparáveis apenas as nossas feiras de tecnologia do século XXI.

Heloisa Barbuy (1996) observa que as exposições universais se utilizavam de uma linguagem expositiva que tinha sua origem nas experiências de comunicação que eram desenvolvidas nos museus da época, principalmente na Europa.¹¹

A partir de 1851, realizaram-se as primeiras exposições universais, que se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo. [...]

E estas representações eram feitas o mais materialmente possível, isto é, fisicamente construídas, tridimensionais, palpáveis e visíveis, em forma de exposições. A linguagem expositiva que adotavam estava associada a práticas mais amplas, especialmente a dos museus, com sua representação visual e seus sistemas de objetos, uma museografia.

Quanto aos museus, era seu grande momento e em vários pontos do globo, inclusive no Brasil, organizavam-se e reorganizavam-se coleções – as de arte como as científicas – em instituições abertas ao público (ou a alguma faixa de público), sobretudo para

¹¹ Cabe ressaltar que foi o século XIX, o grande século dos museus europeus, diferente do Brasil que teve o seu auge museológico no século XX.

fins de estudo e instrução. A linguagem das exposições – organizações sistemáticas e didáticas de objetos – tornava-se cada vez mais corrente.¹²

No caso do Brasil, era o Museu Nacional, na capital do Império, que centralizava grande parte da organização e montagem dos expositores brasileiros para estas exposições. Mas se, por um lado, os museus influenciaram a linguagem expositiva com uma museografia característica dos museus, pelo menos no caso brasileiro, a experiência expositiva proporcionada pelas exposições universais, agregou elementos significativos para o desenvolvimento de uma museografia inovadora dentro dos museus, principalmente na segunda metade do século XIX.

No intuito de enriquecer a análise, é preciso considerar, para o caso brasileiro, as inúmeras exposições nacionais e mesmo regionais que ocorriam muitas vezes como eventos preparatórios para a participação brasileira nas exposições internacionais, mais conhecidas como exposições universais. Como estas exposições aconteciam no país, eram mais fáceis de serem visitadas, avaliadas, comentadas e criticadas, proporcionando um rico material de pesquisa, com fontes de época.

Pretendemos assim fazer um caminho inverso, ou seja, discutir o impacto destas exposições universais, nacionais e regionais nas experiências museográficas¹³ dos museus brasileiros, começando por uma avaliação da própria sociedade sobre estas exposições.

Tomando como fonte alguns jornais da época, podemos perceber que havia uma nítida distinção entre o que era esperado de um Museu e o que se esperava ver numa Exposição. Em 1849, os editores do *Correio Mercantil* comentavam a Exposição Industrial realizada naquele ano na França, defendendo que as exposições deveriam priorizar o aspecto da publicidade, como num “bazar”

¹² BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. In: *Anais do Museu Paulista*. Nova Série, V. 4. São Paulo: o Museu, 1996. p. 211-212.

¹³ Entende-se neste contexto por museografia, as diferentes formas expositivas de acervos em museus ou qualquer outro espaço expositivo, incluindo suas estruturas, vitrines, iluminação e decisões sobre distribuição de acervos de acordo com um discurso curatorial.

e não as questões de ordem e simetria que eram característicos dos museus.

Começamos dizendo que as exposições devem ser feitas por amor dos expositores, e não com o fútil fito de simetria. Deve ser um bazar e não um museu, sendo a sua principal vantagem o serem um meio eficaz de publicidade, publicidade eminentemente necessária a todos os produtores, cuja maior infelicidade é não serem nunca bem conhecidos.¹⁴

O museu é aqui entendido como uma organização sistemática de objetos em atendimento às necessidades de pesquisa científica e que por isso não se comunica de forma atraente com o público. O observador do *Correio Mercantil*, não vê a possibilidade – e nem deseja – que o museu se transforme num bazar com eficácia publicitária, mas por outro lado, não vê eficácia na linguagem comunicacional dos museus quando aplicada às exposições universais.

Ainda na década de 1860, o estereótipo do museu como gabinete de curiosidades se encontrava presente nos jornais brasileiros; em contraposição, as exposições nacionais ou internacionais eram vistas como uma atividade viva, animada, voltada para uma finalidade útil e de futuro: o desenvolvimento da indústria humana.

É preciso que cada um convença-se que um palácio de exposição de produtos da natureza, e do homem, não é um museu onde só se vai ver o que é raro, esquisito, e digno de curiosidade. A exposição entende [sic.] principalmente com a animação ao trabalho pela recompensa ao que produz melhor, porque dessa animação virá o maior desenvolvimento da indústria humana.¹⁵

Em 1861, sob a direção de Frederico Burlamaqui,¹⁶ foi montada no Museu Nacional uma exposição com o acervo proveniente da Comissão Científica do Império, que na época, devido a diversos contratempos, só havia coletado material do Ceará. Ficou conhecida então como *Exposição Cearense*.

¹⁴ CORREIO MERCANTIL. *Sobre a Exposição Industrial na França em 1849* (25 ago. 1849). Rio de Janeiro, 1849, p. 2.

¹⁵ DEZENOVE DE DEZEMBRO. *Exposição Provincial em Curitiba* (26 maio 1866). Curitiba, 1866, p. 4.

¹⁶ Frederico Burlamaqui foi diretor do Museu Nacional entre 1847 e 1866.

O relato de época que encontramos na revista *Semana Ilustrada* nos mostra que as exposições, de uma forma geral, a partir da década de 1860 no Brasil, faziam parte do cotidiano dos moradores de algumas cidades brasileiras e movimentavam as conversas. Além das exposições realizadas pelos museus e as exposições regionais, nacionais e universais, os recursos expositivos eram aplicados em outros contextos, até com fins comerciais, como as coleções particulares visitáveis constituídas para este fim.

Exposição! Exposição! É só o que se ouve dizer hoje em dia. Estamos na época das exposições. Exposição nacional, exposição mineira, exposição cearense, veio depois a exposição do quadro do Sr. Lima, a primeira missa no Brasil. Alguns, não contentes, falam na exposição de Londres, sem contar as exposições quotidianas do Bernasconi, Ruqué e outros, de quadros de mulheres nuas da casa do Domére, etc., etc., etc., isto seria um nunca acabar.

Porém de todas, a exposição mais decantada é a cearense. [...] Em toda parte, a cada instante, e sob qualquer pretexto, pergunta-se: «Já foi ver a exposição?» E se se diz que não, vem logo um: «Pois vá ver que vale a pena, é muito bonito, tem muita coisa curiosa ... e olhe que é só até quinta-feira.» Os jornais não cansam de falar nela, e é enorme o número de pessoas que tem corrido ao museu nacional.¹⁷

A *Exposição Cearense* foi idealizada e organizada por Ferreira Lagos, um funcionário do Museu Nacional que tinha sido membro da expedição. Uma grande parte do acervo foi posteriormente exibida na *Exposição Nacional* e em seguida foi para a *Exposição Universal de Londres*, de 1862. Contava com recursos expositivos inovadores que não passavam despercebidos aos que visitavam a exposição.

Estes recursos expositivos, testados nas exposições realizadas nos museus brasileiros, antes de serem aplicados aos pavilhões das exposições universais, se caracterizavam como uma nova linguagem comunicacional que, ao que parece, fazia sucesso junto ao público. Era como se os museus deixassem de lado sua forma de comunicação científica, sistemática e pouco interessante,

¹⁷ SEMANA ILUSTRADA. *Museu Nacional* (6 out. 1861). Rio de Janeiro, 1861, p. 341.

para lançar mão de tecnologias comunicacionais de vanguarda, surpreendendo o público. Pelo menos era isso que buscavam Frederico Burlamaqui e Ferreira Lagos quando organizaram a *Exposição Cearense*.

Entrei na sala de espera. A primeira coisa que se me apresentou foi o vaqueiro, [...] Ai, ai, ai, a ilusão foi tanta que ainda penso que é um vaqueiro às deveras! Nada, não é; é um manequim com as roupas do vaqueiro. [...]

O tal manequim (que já jogou as cabeçadas não sei com quem) tem cara de francês e está com umas barbas feitas em casa do Charles Guignard. Mas isso não vem nada ao caso. Está montado num soberbo ginete andaluz, muito mal empalhado, e por consequência pertencente ao arsenal de guerra.¹⁸

No caso apresentado acima, um manequim francês com trajes de vaqueiro cearense, montado num cavalo andaluz, poderia não ser o tipo ideal de informação científica e sistematizada que um museu desejaria apresentar, mas contava com uma estética comunicacional que conseguia atrair a atenção e curiosidade de um grande público. Era uma questão de tempo para ajustar a cientificidade ao atrativo das exposições.

Esta nova experiência do fazer museal expositivo, produzia um resultado direto no perfil do público dos museus e, como consequência, nas demandas e expectativas que este público aos poucos exigia dos museus.

O mesmo texto publicado na revista *Semana Ilustrada*, de outubro de 1861, se referindo à *Exposição Cearense* realizada no Museu Nacional, nos mostra o contraponto entre o que se esperava de um museu e o que efetivamente estava acontecendo nos museus brasileiros. O narrador se diz “embaraçado” quando, ao invés de encontrar “sábios engravatados” conversando cientificamente, se deparou com diferentes tipos de públicos e comportamentos dentro do museu – e aqui é importante nos dedicarmos a cada um deles.

Subi a escada, confesso que muito embaraçado, porque esperava encontrar a sala cheia de sábios de gravata branca, calças cortadas

¹⁸ Id., p. 343.

à antiga etc., enfim todas essas coisas que caracterizam o sábio, falando em temos técnicos e olhando para a gente como se olha para uma parede. Mas nada, não, senhor. Vi a sala cheia de meninos, fazendo gazeta; de caixeiros, que deveriam estar no tesouro selando letras; de estudantes fora da aula; de empregados (como eu) ausentes da repartição; de muitas senhoras com riquíssimas toilettes e de muitas moças bonitas, que foi o melhor da festa.¹⁹

O primeiro grupo que chamou a atenção do narrador era formado por “meninos fazendo gazeta”, que poderíamos traduzir como adolescentes interagindo com o acervo, protagonistas de seu aprendizado e tornando a visita ao museu numa experiência transformadora para suas vidas. A estes se somaram os “estudantes fora da aula”, situação que os permitia não fazer silêncio e tornava desnecessário o bom comportamento. Para estes estudantes, a visita ao museu não tinha caráter educativo a princípio, sendo muito mais uma oportunidade de lazer e diversão, e esta condição favorecia o interesse deles em conhecer a exposição.

Em seguida, vemos “caixeiros” e empregados de repartições públicas, ou seja, pessoas de um nível social relativamente elevado, que por curiosidade ou mesmo necessidade de estar atualizado sobre os acontecimentos urbanos, precisavam conhecer a exposição. Não eram cientistas nem meninos em idade escolar, mas pessoas que precisavam ou desejavam ter sua opinião sobre aquele novo fenômeno, que eram as exposições.

Por fim, a exposição era um lugar frequentado por mulheres de todas as idades, que segundo o narrador, estavam no museu para desfilar suas “riquíssimas toilettes”. Esta havia sido a única forma que o narrador encontrou para justificar a presença feminina na exposição. Porém, como sabemos, na segunda metade do século XIX, as mulheres já circulavam pelos ambientes públicos com relativa autonomia e frequência, principalmente nas ruas de lojas de artigos femininos, casas de chá e passeios públicos; mas uma nova opção surgia naquele momento: o museu. Tão logo a opção de uma visita à exposição se tornou possível, senhoras e moças para lá se dirigiram e puderam usufruir da experiência, em iguais condições de seus pais, irmãos e maridos.

¹⁹ Ibid., p. 343.

As exposições mostravam que o museu no Brasil não precisava ser silencioso e cheio de sábios para ser verdadeiramente um Museu. A instituição museal se tornava relevante na medida em que se ocupava de um público interessado, ou pelo menos curioso, que comentava e dava visibilidade à própria definição de museu para a época. Assim, o sistema se retroalimentava: as exposições nacionais e universais exigiam técnicas expositivas diferenciadas, que eram testadas na museografia das exposições realizadas dentro dos museus; na outra via, os modelos expositivos experimentados com sucesso nas exposições universais inspiravam novas possibilidades museográficas nos museus estabelecidos no Brasil.

Desde cedo, cabia ao Museu Nacional não só coordenar a preparação logística e cuidar dos aspectos diplomáticos da participação brasileira nas exposições universais, como promover o recolhimento dos produtos das várias regiões do país a serem divulgados, a organização dos módulos expositivos e das vitrines e a montagem física do espaço no local da exposição, com todos os produtos coletados. Era neste momento que a museografia de vanguarda, experimentada nos museus, seria aplicada nas exposições universais.

Este processo, no entanto, também causou desconfortos quando a questão da dualidade exposição universal *versus* museu se colocava. As críticas a estas museografias aplicadas às exposições nacionais e principalmente às internacionais existentes nos periódicos da época, nos levam a novas reflexões sobre o tema. Tomemos como exemplo os comentários apresentados pelo jornal *Dezenove de Dezembro* (Curitiba – PR), sobre a participação brasileira na *Exposição Internacional de Londres* do ano de 1862.

O compartimento brasileiro tinha de fato grandes méritos, mas não sem alguns defeitos sérios. Representava de modo sugestivo a variedade e a vastidão dos recursos do império; mas era falho nos meios de satisfazer a curiosidade naturalmente excitada do comércio e da ciência. Continha em pequeno espaço um número maior de objetos do que outro qualquer compartimento; mas, geralmente falando, os diversos artigos que formavam a nossa exposição eram mais apropriados para a classificação de um museu, do que para a inspeção e exame dos homens práticos no

estudo das Exposições Internacionais, e para representar seriamente a capacidade de um país grande, produtor e comercial.²⁰

Tratava-se, em grande parte, da mesma *Exposição Cearense* realizada com sucesso no Museu Nacional no ano anterior, complementada por produtos de outras regiões. O caráter inovador da exposição realizada no museu, parecia não fazer tanto sucesso quando aplicada ao modelo de uma exposição universal. Em outras palavras, por mais inovadoras que fossem as novas técnicas museográficas, elas continuavam organizando e classificando os objetos, como se fazia em um museu, e isso não seria adequado, ou pelos menos não representaria a melhor solução, numa exposição universal.

Mas a última parte da citação apresentada nos releva uma terceira via de possibilidades expositivas, até então não explorada nem pelos museus, nem pelos projetos expositivos das exposições internacionais, que era a comunicação com finalidade econômica, algo que chamaríamos hoje de propaganda e/ou marketing.

Após o grande sucesso da *Exposição Cearense*, o então diretor do Museu Nacional e organizador da participação brasileira na *Exposição Internacional de Londres de 1862*, Frederico Burlamaqui, foi criticado pela sua museografia mais voltada para a ciência do que preocupada em atingir objetivos econômicos.

Observando por outro ângulo, percebemos que além do discurso científico e de uma museografia considerada interativa para os padrões da época (que incluía desde dioramas até ambientações), as exposições universais demandavam uma linguagem propagandística que resultasse na inserção dos produtos brasileiros no comércio internacional. Neste contexto, nem as técnicas expositivas científicas que atraíam os sábios pesquisadores, nem as novas experiências museográficas mais eficazes, e que atraíam um público volumoso, eram suficientes quando a abordagem do tema precisava ser econômica.

Além disso, pensar as exposições universais como museus itinerantes ou exposições temporárias, implicava em limitações nas formas disponíveis de comunicação dentro do contexto econômico, e transparecia o amadorismo de um país que pretendia ser reconhecido como um forte produtor de bens e que para

²⁰ DEZENOVE DE DEZEMBRO. *Exposição Internacional de Londres [1862]*. Curitiba, 1866, p. 4 (17 out. 1866).

isso precisaria dominar a linguagem dos comerciantes no mercado internacional.

Em outras palavras, a partir da década de 1870, a experiência já havia demonstrado a necessidade de distintas linguagens expográficas, quando se tratava de museus ou de exposições universais. Mais do que isso, estavam nítidas as diferentes funções de um museu e de uma exposição universal, e com isso se consolidavam os fazeres museais no campo da museografia e, por contraponto, da própria organização e sistematização dos acervos científicos.

Uma nota nos jornais que circularam em junho de 1875 é reveladora das interseções e limites entre museografias, exposições universais e cientificidade das coleções. Naquele ano, Ladislau Netto, com apenas 36 anos de idade, havia assumido a direção do Museu Nacional, com uma visão inovadora e estratégica para dinamizar a exposição, a visibilidade e a comunicação no museu.

Ladislau Netto buscou numa única ação aproximar o público do museu, incrementar as coleções científicas e ainda cumprir a tarefa de organizar a *Exposição Nacional* daquele ano. Para isso, decidiu recorrer às doações da população, com o intuito de recolher espécimes de animais que possibilitassem a constituição de uma coleção a ser apresentada na 4ª *Exposição Nacional*, que ocorreria no Rio de Janeiro, em dezembro de 1875. O pedido foi replicado em diversos jornais por todo o país.

Tendo de apresentar na próxima futura exposição nacional algumas de suas novas coleções, entre as quais a de anatomia comparada, carece, para aumentá-las, de grande porção de animais (mamíferos, aves, répteis e peixes), quer da fauna indígena, quer exótica, exceção, porém, feita dos animais domésticos.

Quantas pessoas possuem nesta cidade mamíferos ou antes aves grandes das nossas florestas, que, em lhes morrendo, lhe dão ainda trabalhos e despesas!

Pois bem, o museu nacional, qualquer que seja o estado de putrefação de tais animais, gratificará satisfatoriamente a quem lh'os oferecer e aquisição de igual natureza fará também dos maiores peixes e dos grandes reptéis e mamíferos que vivem nas águas marítimas e fluviais destas circunvizinhanças. Só assim, cuido eu, fácil me será tão de pronto reunir grande número de esque-

letos que sirvam de base aos estudos comparativos dos vertebrados, de que tanto se ocupa atualmente o mundo científico nos dois hemisférios.²¹

No anúncio de jornal apresentado acima, podemos destacar alguns aspectos relevantes dos fazeres museais do século XIX e sua relação com as exposições nacionais e universais. Sob o pretexto de reunir acervos para uma exposição nacional, Ladislau Netto anunciou gratificações às pessoas que doassem espécimes animais, com o objetivo de aumentar as coleções do Museu Nacional e organizar a *Exposição Nacional*, entendidos como atividades destacadamente distintas.

Caberia ao Museu Nacional preparar e catalogar os espécimes com métodos científicos e incorporá-los à coleção após o encerramento da *Exposição Nacional*, ou seja, a exposição surgia como uma oportunidade e um pretexto para incrementar as coleções dos museus.

Por fim, cabe destacar duas etapas distintas de tratamento e uso dos acervos: o estudo científico realizado no âmbito do museu e a preparação da exposição realizada no contexto da *Exposição Nacional*, entendida como atividade externa ao museu, mas que se beneficiava de sua cientificidade.

Nas primeiras décadas do século XIX, a maior parte dos museus e acervos brasileiros era de História Natural, mas ao longo do século estas coleções foram adquirindo objetos de arte, históricos e alguns relacionados a inovações nos diversos ramos de atividade humana.

Neste contexto, não poderíamos deixar de destacar a criação do Museu Escolar Nacional, na década de 1880, que teve sua origem nas intrincadas relações entre exposições universais e museus. A Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ) guarda uma coletânea de discursos e fragmentos de documentos relacionados ao tema. O discurso do Conde d'Eu na inauguração do museu, em 1883, é revelador destas relações.

Estabelecimentos análogos [Museus Pedagógicos] existentes em outros países deveram sempre às exposições internacionais sua origem e a importância que alcançaram. A Inglaterra em seguida

²¹ JORNAL DO RECIFE. Museu Nacional (10 jun. 1875). Recife, 1875, p. 1.

à Exposição Universal de 1851 fundou o Museu de South-Kensington [...]. Em Filadélfia estabeleceu-se um Museu internacional de educação em uma parte dos edifícios que serviram à Exposição Internacional de 1876.

A Exposição de Viena, realizada em 1873, sugeriu a diversos Estados a ideia de fundações semelhantes, criando em Roma o Museu de Instrução e Educação, e na capital da Áustria um vasto Museu escolar [...]. Também a Hungria possui em Buda-Pesth um Museu pedagógico internacional, onde se contavam em 1876 não menos de 5.000 objetos destinados ao ensino. [A ideia era] aproveitar as vantagens oferecidas pela Exposição Universal com a reunião de grande número de objetos de material escolar proveniente de diversos países. [...] a Exposição indicada, especialmente com relação ao nosso país, trará o vantajoso resultado de acelerar a criação de museus pedagógicos, ainda não conhecidos entre nós.

Em vistas do resultado colhido quanto a Exposição, e atendendo o que se oferecia a oportunidade mais favorável para a fundação de um Museu Escolar de que tanto necessita o nosso país, ideia esta, aliás, que preocupa a Comissão desde que tratou de levar a efeito a Exposição Pedagógica; e, sendo certo por outro lado que as ofertas feitas por vários países expositores, como a Bélgica, a Espanha e a Inglaterra, já constituem por si um importante núcleo para o estabelecimento do aludido Museu.²²

Ao longo do século XIX, diversos países, como Bélgica, Inglaterra e Áustria, haviam criado museus pedagógicos e estes estavam associados a Exposições Internacionais realizadas nestes países. Surgiu então a ideia de fundar um Museu Escolar Nacional no Brasil. O próprio imperador se envolveu na empreitada, que seria conduzida pelo Conde D'Eu.

A estratégia era fazer uma exposição internacional, que foi denominada *Exposição Pedagógica do Rio de Janeiro* (1883), e atrair o maior número possível de expositores estrangeiros que trariam exemplares de seus produtos educacionais; uma vez que os objetos estivessem no Brasil, era só negociar com os diversos países a doação destes objetos, alegando que seria uma nova despesa

²² DOCUMENTOS relativos à Fundação do Museu Escolar Nacional no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.

levá-los de volta aos seus países de origem, e que era interesse do Brasil preservá-los. Na verdade, era comum deixar os materiais das exposições nos locais da exposição. Assim, surgiu o núcleo do acervo do Museu Escolar Nacional, inaugurado em 1883, mas que não teve continuidade após a Proclamação da República. No caso do Museu Escolar Nacional, a Exposição Pedagógica contribuiu para a aquisição de acervos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No século XIX, observamos a consolidação dos museus no continente europeu e, em paralelo, o surgimento dos primeiros museus no Brasil. Ainda que o primeiro museu reconhecido como tal no Brasil – o Museu Nacional – date de 1818, nossas riquezas naturais já faziam parte de um amplo projeto museal português, que data de 1780, a *Casa de História Natural*, aqui estabelecida.

No Brasil, a partir de 1818 e principalmente após a Independência, o museu enquanto instituição científica tornou-se de fundamental importância para o desenvolvimento do país, tanto nos estudos de técnicas para melhor aproveitamento dos recursos naturais disponíveis, quanto na própria identificação destes recursos e seus possíveis aproveitamentos econômicos.

Nestas primeiras décadas do Brasil independente, o modelo de museu herdado dos europeus se manteve em sua essência: um acervo e um discurso expositivo; mas também foi se adaptando aos anseios de uma nova sociedade, que se constituía miscigenada e que demandava respostas a diferentes condições sociais, políticas e econômicas.

Na segunda metade do século XIX, as grandes exposições regionais, nacionais e internacionais envolveram os museus e exigiram deles novas reflexões sobre processos expositivos, não só com relação aos novos processos museográficos, mas também com questões conceituais relacionadas à finalidade de cada tipologia de exposição.

O envolvimento do Brasil com as exposições universais e as diversas iniciativas internas de realização de exposições nacionais e regionais, contribuíram para a formação de uma museologia caracteristicamente brasileira.

Com os funcionários do Museu Nacional envolvidos diretamente na montagem dos pavilhões brasileiros nas exposições universais, houve uma maior proximidade destes com as técnicas expositivas europeias observadas nos outros pavilhões. Estas observações foram então adaptadas à realidade museal brasileira, proporcionando recursos expositivos inovadores e, em certo sentido únicos, como o exemplo que vimos do manequim francês com indumentária de vaqueiro, talvez o melhor exemplo de encontro de culturas.

As exposições universais, em última instância, foram responsáveis pelo surgimento de museus como o Museu Paranaense, ao orientar e direcionar a coleta de produtos regionais e unir a sociedade em torno do museu enquanto instituição social.

Por fim, as experiências com diversas linguagens expositivas, ora levadas dos museus para as exposições universais, como as abordagens científicas; ora no sentido inverso, como as técnicas de propaganda para inserção dos produtos brasileiros no mercado internacional, possibilitaram aos museus brasileiros o desenvolvimento de uma museografia experimental e peculiar, que ao tornar os museus mais acessíveis e interessantes para um público mais abrangente, redefiniu o próprio conceito de museu no Brasil.

Portanto, o modelo europeu de museu, originado no final do século XVIII, no Brasil de certa forma se manteve e foi renovado pela influência das exposições universais do século XIX. Mas não podemos esquecer das inúmeras adaptações e releituras feitas pelos museus brasileiros sobre este modelo inicial, principalmente no âmbito da museografia.

Conforme exposto, concluímos então que as exposições universais, as ciências e os museus no Brasil do século XIX, estiveram imbricadas num único processo de construção do que mais adiante chamaríamos de museologia brasileira.

TRÂNSITOS ENTRE MUSEUS E EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

HELOISA BARBUY ¹

PAULA COELHO MAGALHÃES DE LIMA ²

DIEGO AMORIM GROLA ³

INTRODUÇÃO

Se, desde o início, as exposições internacionais foram espaço importante para divulgação e circulação da imagem do Brasil e de produtos nacionais, é a partir do final do século XIX que começamos a ver a participação de museus brasileiros nesses eventos.⁴ Essa participação teve um agente

¹ Doutora em Arquitetura e Mestre em História pela USP. Docente da Universidade de São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia; Programa de Pós-Graduação em História Social; Museu da Faculdade de Direito. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8742815851577473>. Orcid n. 0000-0001-6216-1924.

² Doutora em História Social e Mestre em Museologia, ambos os títulos pela Universidade de São Paulo. Analista de Documentação no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4683053775746777>.

³ Mestre e doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo. Atua no Instituto de Pesquisas Ambientais – Secretaria de Meio Ambiente, Infraestrutura e Logística do Estado de São Paulo, na área de gestão de coleções museológicas. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2107448189265050>. Orcid n. 0000-0002-9762-069X.

⁴ HEIZER, Alda Lucia. *Observar o Céu e medir a Terra*: instrumentos científicos e a participação do Império do Brasil na Exposição Universal de Paris de 1889. Tese (Doutorado em Ensino e História de Ciências da Terra)

destacado: o cientista Ladislau Netto (1838-1894), então diretor do Museu Nacional, que organizou uma importante exposição sobre indígenas da Amazônia na *Exposição Universal de Paris*, em 1889, e atuou como vice-presidente da Comissão Brasileira para a *Exposição de Chicago*, em 1893.

Embora fosse botânico, a partir de certo momento mudou o rumo de suas pesquisas ao concluir que “[...] os estudos sobre nossos Índios, prestes a desaparecer completamente, é a necessidade mais urgente para a mais alta missão cultural”.⁵

Podemos situar a participação científica brasileira no contexto mais amplo de expansão das ciências humanas e sociais (no sentido que tinham então, voltado ao estudo do homem como espécime e do desenvolvimento dos grupos humanos desde a pré-história) e da expansão das próprias exposições universais, que mostram pretensões cada vez mais abrangentes e por isso passam a incluir as ciências sociais em seus sistemas classificatórios.⁶

Com Anne Rasmussen⁷ e Bruno Giberti,⁸ em seus respectivos estudos sobre as classificações e distribuições espaciais de exposições universais, vemos que esses sistemas, associados a um comparatismo entre diferentes culturas, encontram correspondência nas organizações das exposições, de acordo com as conceituações intelectuais em vigor. Assim, nas próprias conformações materiais e visuais das exposições, em suas próprias espacialidades, traduz-se uma ideia de evolução civilizacional que acaba por gerar parâmetros de adiantamento e atraso entre diferentes sociedades e culturas, como fica claro ao examinarmos as exposições universais de Paris (1867), Viena (1873), Filadélfia (1876), novamente Paris (1889), Chicago (1893) e Saint Louis (1904).

– Instituto de Geociências, Unicamp, Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detail/332424>. Acesso em: 9 mar. 2023.

⁵ LADISLAU NETTO. *Le Muséum national de Rio-de-Janeiro et son influence sur les sciences naturelles au Brésil*. Paris: Ch. Delagrave, 1889. p. 25.

⁶ RASMUSSEN, Anne. “Les Classifications d’Expositions universelles”. In: SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte; RASMUSSEN, Anne. *Le Fastes du progrès: le guide des Expositions universelles, 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992. p. 21-38.

⁷ *Ibid.*

⁸ GIBERTI, Bruno. *Designing the Centennial: A History of the 1876 International Exhibition in Philadelphia*. Lexington, Ky.: The Universal Press of Kentucky, 2002.

Em Paris, em 1867, haviam criado um modelo de representação ortogonal⁹ que se tornaria célebre: por um dos eixos era possível ver os exemplares da produção de um mesmo país; e no eixo a ele perpendicular era possível comparar a produção de um mesmo tipo de produto entre diversos países.

Em Viena, em 1873, os organizadores haviam concentrado suas exposições no centro do edifício principal e disposto os produtos das outras nações de acordo com sua proximidade cultural e tecnológica com a Áustria,¹⁰ criando uma representação ao mesmo tempo geográfica e comparativa entre os países.

Na Filadélfia, em 1876, foi realizada uma “instalação por raças” (*installation by races*)¹¹ na qual França, Alemanha, Grã-Bretanha e Estados Unidos ocupavam lugar central, circundados por outros povos, de acordo com sua “proximidade racial” (*racial proximity*).¹² A França representaria as raças Latinas; a Alemanha, as raças Teutônicas / Germânicas; a Grã-Bretanha e os Estados Unidos, os Anglo-Saxões.

Rasmussen aponta ainda o fato de que as exposições coloniais, já presentes anteriormente, passam a integrar oficialmente as organizações classificatórias a partir da *Exposição de Chicago*, em 1893, consolidando, assim, uma abordagem científica daqueles campos antes tratados apenas como exóticos, no sentido de externos, diferentes e pitorescos.

Assinale-se, porém, que abordagem científica não quer dizer abordagem objetiva e desinteressada, pois a ciência do final do século XIX trabalhava com conceitos que hoje são considerados inaceitáveis. Nesse contexto, as exposições de seres humanos vivos, hoje entendidas como “zoológicos humanos”,¹³

⁹ TRICHON; GUIRIMIER. *Vue générale de l'exposition universelle (1867)*. *Coleção Paris: Capital of the 19th Century*. Brown Digital Repository. Acervo da Brown University Library. Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:86938/>. Acesso em: 4 mar. 2023.

¹⁰ GIBERTI, *op. cit.* 2002. p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 92.

¹² *Ibid.*.

¹³ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020; BEAUX-ARTS EDITIONS (hors série). *L'Invention du Sauvage - Exhibitions*. Paris: Beaux Arts Editions; TTM Editions, 2011. (Publicação realizada por ocasião da exposição de mesmo título organizada no Musée du quai Branly, Paris, com curadoria de Lilian Thurán).

eram correntes na segunda metade do século XIX, embora já houvesse críticas. Tais manifestações buscavam promover uma oportunidade de observação empírica das culturas humanas, racionalizar as diferenças através de sua espetacularização e, ao mesmo tempo, construir junto ao público noções científicas – nos parâmetros de então – sobre o que se considerava primitivo ou civilizado.¹⁴

Além das ciências sociais, também as ciências aplicadas à indústria ganhavam cada vez mais espaço porque delas dependia o desenvolvimento da própria produção industrial. Havia ainda a circulação de uma crença, que permeava especialmente o discurso das exposições universais, de que esta produção industrial seria capaz de promover paz e prosperidade para toda a humanidade.

O que queremos ressaltar é que, a partir do final do século XIX, havia um sentido cada vez mais claro de exposições de ideias e não somente de produtos, que atravessava as exposições universais e lhes conferia um sentido de “Enciclopédia da Civilização”. Esta expressão, cunhada por George Brown Goode (1851-1896), da *Smithsonian Institution*, nos Estados Unidos, transparece no sistema de classificação por ele concebido para a *Exposição de Chicago*, em 1893,¹⁵ composto de quatro grandes classes, sendo uma delas chamada *Condições Físicas, Intelectuais e Morais do Homem*, que se ligava àquela criação de classes relativas às atualmente denominadas ciências sociais.

Vemos, assim, que a participação dos museus brasileiros nas exposições universais, pela atuação de seus especialistas das ciências naturais e sociais, assim como pelos acervos que mobilizavam, conferia a esses eventos o respaldo científico almejado por seus organizadores, uma vez que trazia visões científicas conceituais para além de uma perspectiva somente técnica. No caso brasileiro, os museus eram, de fato, o locus central da pesquisa científica no século XIX, como já bem estabelecido por Maria Margaret Lopes.¹⁶

¹⁴ ABBATISTA, Guido. *Esposizioni Universali in Europa. Attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie, 1851-1939. Ricerche storiche*, XLV, 1-2, janeiro-agosto de 2015, p. 207-218.

¹⁵ GOODE, George Brown. First draft of a system of classification for the World's Columbian Exposition. In: *Report of the United States National Museum for the year ending June 30, 1891*, p. 649-735. Arquivo [online] da *Smithsonian Institution*. Disponível em: <https://repository.si.edu/handle/10088/29855>. Acesso em: 4 mar. 2023.

¹⁶ LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

Uma vez feitas essas considerações mais gerais, queremos assinalar que nosso propósito neste artigo se prende menos às questões conceituais das ciências e mais aos caminhos pelos quais se deram os trânsitos entre museus e exposições universais. Interessa-nos também compreender as estratégias para formação e estudo de coleções e padrões de exposição, por vezes compartilhados pelas diferentes “ciências de coleção”, na expressão de Kohler¹⁷ (como Etnologia, Arqueologia, Zoologia, Botânica e outras), que tomam forma por meio do diálogo entre museus e exposições universais.

Antes, porém, é interessante abordar alguns elementos presentes desde as primeiras exposições nacionais preparatórias, pois foi na esteira de exposições precedentes que o Brasil participou de forma marcante da *Exposição de Paris*, em 1889.

Em seu relato sobre o Museu Nacional, escrito durante a *Exposição Universal* de 1889, o diretor Ladislau Netto¹⁸ afirmava que desde os tempos de seus antecessores, o diretor do Museu Nacional, por sua formação e por sua função, era designado para estar à frente das exposições nacionais preparatórias.

De acordo com Ladislau Netto, essas exposições nacionais eram também ocasião para enriquecimento das coleções do Museu, já que para este eram encaminhados os excedentes das coleções reunidas para esses eventos, vindos de províncias de todo o país. Dizia ele: “não era muito mas era alguma coisa”.¹⁹

Desde sua primeira participação oficial em Londres, em 1862,²⁰ o Brasil entrou com vigor no sistema das exposições universais, nas quais se apresentou como potência agrícola e país com possibilidades industriais, distanciando-se daquela chave do exótico associado ao atraso, que revestia, principalmente, as

¹⁷ KOHLER, Robert E. Finders, keepers: collecting sciences and collecting practice. *History of Science*, v. 45, p. 428-454, 2007.

¹⁸ LADISLAU NETTO, *op. cit.*

¹⁹ LADISLAU NETTO, *op. cit.*

²⁰ OLENDER, Marcos. *No Livro do Futuro: das primeiras tentativas de exposições industriais no Império do Brasil no século XIX à sua primeira participação em uma exposição universal e internacional - Londres, 1862. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 1992. 2v.*

colônias dos impérios então em plena vigência, em grande parte no continente africano.²¹

Na segunda metade do século XIX e início do XX, o Brasil expôs sobretudo seus produtos agrícolas e extrativos – principalmente café, mas também mate, madeiras, borracha e diversos outros, que correspondiam às forças econômicas do País.

Em 1889 não foi diferente, mas além dessa frente agrícola e potencialmente industrial, o Museu Nacional, por seu diretor, Ladislau Netto, representou um “Brasil científico”, capacitado a pesquisar e expor um “Brasil selvagem”.²² Tratava-se de uma abordagem científica da natureza do país e da cultura material de suas populações originárias. Os museus e seus cientistas eram considerados como os agentes com condições de contribuir para essa forma de esquadrinha-mento do país e de sua população.

A seguir, falaremos de diferentes formas pelas quais se deu a presença brasileira, no campo científico, em três exposições universais: Paris 1889, Chicago 1893 e St. Louis 1904.

O MUSEU NACIONAL NA EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE PARIS, 1889

Foi uma participação oficial e muito significativa da ciência brasileira em Paris, com a organização de uma exposição sobre indígenas da região amazônica. O que possibilitou esse feito foi a sólida base construída anteriormente, com todo o trabalho que havia culminado na realização da *Exposição Antropológica Brasileira*, em 1882, no Museu Nacional.²³

²¹ DEMEULENDERE-DOUYÈRE, Christiane (dir.) *Exotiques expositions: Les Expositions universelles et les cultures extra-européennes*, France, 1855-1937. Paris: Somogy éditions d'art; Archives nationales de France, 2010. (Publicação realizada por ocasião da exposição de mesmo título organizada nos Archives nationales de France, Paris).

²² BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na exposição universal. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, N. Sér., v.4, p. 211-61 jan./dez. 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5342>. Acesso em: 9 mar. 2023.

²³ DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *Casa Inca ou Pavilhão da Amazônia? A participação do Museu*

Resultante de anos de expedições, coletas e publicações científicas realizadas por Ladislau Netto e por outros cientistas que o antecederam ou atuaram com ele no Museu Nacional,²⁴ a Exposição de 1882 foi, de fato, um acontecimento científico de grande significado para o Brasil e para a rede científica internacional dedicada à Antropologia, nos parâmetros em que esta se desenvolvia naquele período, isto é, na lógica da História Natural: “a antropologia propriamente dita nada mais é do que o estudo do homem considerado como um animal, a zoologia desse homem...”²⁵

Ocupou várias salas do Museu Nacional e expôs centenas de artefatos indígenas, com ênfase para aqueles originários do Pará, aí incluídas cerâmicas marajoaras, que ganharam grande reconhecimento como produção original e identitária a partir de então. Em termos de expografia, houve também montagens de cenas com manequins, tal como podemos ver em fotografias de Marc Ferrez,²⁶ para sugerir modos de viver e função de artefatos na vida cotidiana de povos indígenas (Figuras 1 e 2).

Além disso, houve a presença, em exposição, de um grupo de sete índios botocudos trazidos do Espírito Santo, sendo que, à época, foram produzidos retratos fotográficos desses indígenas, recentemente localizados no Museu Etnográfico de Berlim pela pesquisadora Marina Vieira.²⁷

Retratos a óleo de indígenas também foram então pintados para a exposi-

Nacional na Exposição Universal Internacional de 1889 em Paris. Tese (Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia) – Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/10/teses/807980.pdf>. Acesso em: 21 set. 2022.

²⁴ LADISLAU NETTO, op. cit., p. 48ss.

²⁵ EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889. Catalogue général officiel: exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques, Section I - Anthropologie - Ethnographie. Lille: L. Danel, 1889. p.24. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9696434s.r=EXPOSITION%20UNIVERSELLE%20INTERNATIONALE%20DE%201889.%20Catalogue%20g%C3%A9n%C3%A9ral%20officiel%20exposition%20r%C3%A9trospective%20du%20travail%20et%20des%20sciences%20anthropologiques%2C%20Section%20I%20-%20Anthropologie%20-%20Ethnographie?rk=21459;2#>. Acesso em: 9 mar. 2023. (tradução nossa).

²⁶ WANDERLEY, Andrea C. T. Marc Ferrez, a Comissão Geológica do Império (1875 – 1878) e a Exposição Antropológica Brasileira no Museu Nacional (1882). Rio de Janeiro: Brasiliana Fotográfica, 29 jun. 2018. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=exposicao-antropologica-brasileira>. Acesso em: 9 mar. 2023.

²⁷ VIEIRA, Marina Cavalcante. *Figurações primitivistas: trânsitos do exótico entre museus, cinema e zoológicos humanos*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, UERJ, Rio de Janeiro, 2019. p. 75. Disponível em: <https://www.btdt.uerj.br:8443/handle/1/17708>. Acessado em: 9 mar. 2023.

Figura 1 – Exposição Antropológica Brasileira no Museu Nacional, 1882: cena montada com manequins e objetos etnográficos do acervo para representar o cotidiano de indígenas da Amazônia.



Fotografia de Marc Ferrez. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
Col. Thereza Christina Maria.

ção por Décio Villares e Francisco Aurélio de Figueiredo, com base em desenhos de Ladislau Netto, como esclarecido por Michele Agostinho.²⁸

²⁸ AGOSTINHO, Michele de Barcelos. *O Museu Nacional, o Império e a conquista dos povos indígenas: história, ciência e poder na Exposição Antropológica Brasileira de 1882*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, UERJ, São Gonçalo, 2020. p. 137-138. Disponível em: <http://www.>

Figura 2 - Exposição Antropológica Brasileira no Museu Nacional, 1882: cena montada com manequins e objetos etnográficos do acervo para representar o cotidiano de indígenas da Amazônia.



Fotografia de Marc Ferrez. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
Col. Thereza Christina Maria.

Em 1889, um edifício foi designado pela direção francesa da *Exposição Universal* para acolher, exclusivamente, uma exposição sobre indígenas da região amazônica, organizada principalmente com acervo do Museu Nacional.

Tratava-se da *Casa Inca* (Figura 3), a última construção na fileira dos 22 edifícios projetados pelo arquiteto francês Charles Garnier, para compor a *Exposição Retrospectiva da Habitação Humana*.²⁹ Essa *Casa Inca* passou a ser referida também, principalmente na documentação brasileira, como *Pavilhão do Amazonas*.³⁰

Figura 3 – A *Casa Inca* (*Pavilhão da Amazônia*): uma das construções que compunham a *Exposição Retrospectiva da Habitação Humana* na *Exposição Universal de 1889*, em Paris.



Fotografia de autor desconhecido, 17 x 21 cm, integrante do álbum *A Exposição Brasileira*, 1889. Acervo do Arquivo Nacional.

O interior desse Pavilhão foi todo preenchido com a exposição do Museu Nacional, como se pode ver em fotografias que integram o álbum fotográfico intitulado *A Exposição Brasileira*,³¹ de cujas 61 fotografias, uma apresenta o ex-

²⁹ GARNIER, Charles. *Constructions élevées au Champ de Mars par Mr Charles Garnier, architecte de l'Institut, pour servir à l'histoire de l'habitation humaine / texte explicatif et descriptif par M. Frantz Jourdain; Exposition universelle de 1889*. Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1889. Terceira parte disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k311559s/f9.textelimage>.

³⁰ BARBUY, Heloisa, op. cit., p. 228-230.

³¹ HEYNEMANN, Claudia Beatriz. *Paris, 1889, o álbum da exposição universal*. Rio de Janeiro: Brasiliana

terior desse edifício e três mostram aspectos de seu interior, com a exposição de Ladislau Netto (Figuras 4, 5 e 6).

Figura 4 – Aspecto da exposição do Museu Nacional no Pavilhão do Amazonas na Exposição Universal de Paris em 1889.



Fotografia de autor desconhecido, 17 x 21 cm, integrante do álbum *A Exposição Brasileira*, 1889. Acervo do Arquivo Nacional.

Examinando essas fotografias, podemos tentar identificar alguns dos objetos e pinturas ali expostos – esforço já empreendido anteriormente por Regina Dantas³² – e comentar alguns de seus aspectos expográficos.

Dos 190 itens no total, constantes do Anexo do Catálogo oficial do Brasil:³³

- 183 eram objetos de acervo etnográfico-arqueológico, cuja relação é en-

Fotográfica, 27 jul. 2018. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=12604>.

³² DANTAS, op. cit., pp. 244-245.

³³ EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889. EXPOSITION ARCHÉOLOGIQUE ET ETHNOGRAPHIQUE BRÉSILIENNE. In: EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889. Empire du Brésil: catalogue officiel. Paris: Imprimerie de Chaix, 1889. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11732711?rk=42918;4>.

Figura 5 – Aspecto da exposição do Museu Nacional no Pavilhão do Amazonas na Exposição Universal de Paris em 1889.



Fotografia de autor desconhecido, 21 x 17 cm, integrante do álbum *A Exposição Brasileira*, 1889. Acervo do Arquivo Nacional.

cabeçada por uma “Coleção cerâmica composta por antiguidades exumadas, em grande parte, da Ilha de Marajó, na embocadura do Amazonas, e pertencentes ao Museu Nacional do Rio de Janeiro” (Figura 7). Nesta coleção de cerâmicas marajoaras, a maior parte eram pratos, urnas funerárias e vasos, somando cerca de metade do total de objetos etnográficos expostos. Pontas de flechas, machados, máscaras, peças de indumentária, entre outros, completavam o conjunto, que incluía duas “panóplias compostas por armas de caça e de pesca”. Podemos ver alguns desses elementos nas fotografias.

Nessas fotografias, podemos observar, ainda, em termos de expografia, as legendas manuscritas, em tamanho grande, para serem lidas à distância pelos visitantes, fixadas bem junto às peças e por isso espalhadas em diferentes alturas, ora diretamente na parede, ora dentro de vitrines.

Figura 6 - Aspecto da exposição do Museu Nacional no Pavilhão do Amazonas na Exposição Universal de Paris em 1889.



Fotografia de autor desconhecido, 21 x 17 cm, integrante do álbum *A Exposição Brasileira*, 1889. Acervo do Arquivo Nacional.

Figura 7 - Página inicial do catálogo da exposição do Museu Nacional no Pavilhão do Amazonas, anexo ao catálogo oficial do Brasil na Exposição Universal de 1889, em Paris.



Entre todas as peças etnográficas expostas, algumas pertenciam a particulares – titulares do Império, artistas, comerciantes destacados – cujos nomes são assinalados no catálogo.

Apesar da ideia central e predominante de uma exposição sobre indígenas da Amazônia, havia também uma representação significativa de outras regiões do Brasil, com cerca de 65 objetos indígenas encontrados em 13 províncias não-amazônicas, o que talvez fosse necessário como política interna, garantindo prestígio às diferentes partes do País.

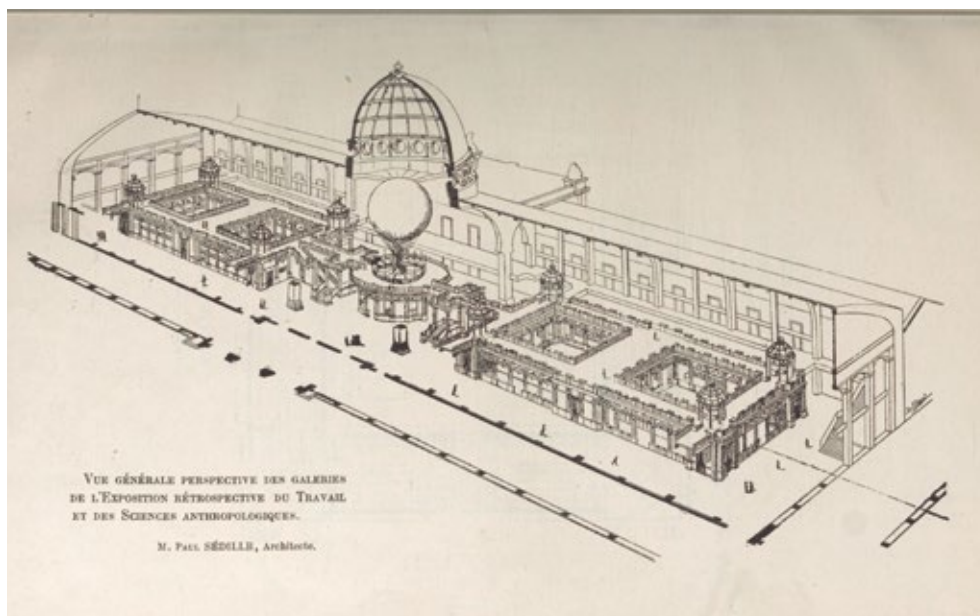
- 6 eram retratos (provavelmente a óleo) de indígenas, pertencentes a

Alfred Ducasble, comerciante francês radicado no Recife, onde mantinha estúdio fotográfico e galeria artística. Podemos ver cinco desses retratos nas fotografias citadas e embora as imagens não permitam observá-los com grande nitidez, podemos identificar uma prática e mesmo um padrão de representação de indígenas ali presentes.

- 1 era um quadro: cena de um missionário no meio dos Índios Jauaperi representando a conversão dos indígenas, obra do artista ítalo-amazonense Arturo Luciani.

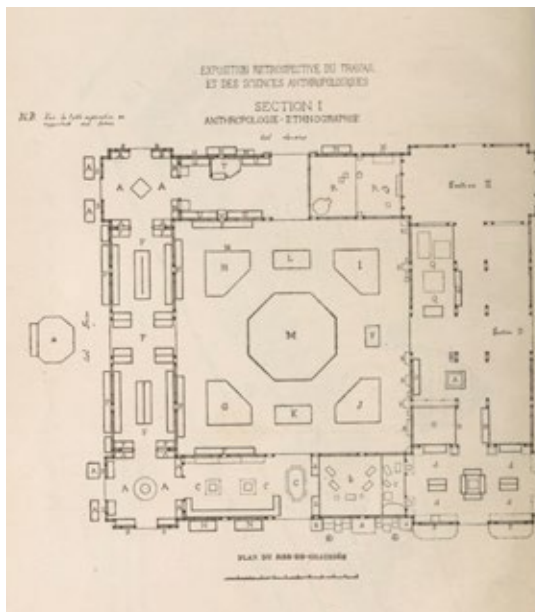
Além da exposição no Pavilhão do Amazonas, Ladislau Netto teve também uma participação significativa na *Exposição Retrospectiva do Trabalho*, situada em espaço nobre da *Exposição de Paris* em 1889, o *Palácio de Artes Liberais* (Figuras 8 e 9).

Figura 8 - Vista em perspectiva do Palácio de Artes Liberais da Exposição Universal de 1889 em Paris. Arquiteto Paul Sédille.



Fonte: *Catalogue général officiel: exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques*. Acervo da Bibliothèque nationale de France.

Figura 9 - Planta baixa da *Seção de Antropologia e Etnografia da Exposição Retrospectiva do Trabalho*. *Exposição Universal de 1889*, Palácio de Artes Liberais, Paris.



Fonte: *Catalogue général officiel: exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques*. Acervo da Bibliothèque nationale de France.

A *Exposição Retrospectiva do Trabalho* destinava-se a desenhar um caminho evolutivo de progresso humano desde a pré-história e era formada por quatro seções. A Seção I, dedicada à Antropologia e Etnografia (incluindo a Arqueologia) reunia prestigiosas coleções científicas, na maior parte francesas, voltadas à Antropologia (Antropologia Física), e foi nesse espaço que se inseriu uma coleção de nove crânios pré-históricos do Brasil, levados por Ladislau Netto. No catálogo dessa exposição, constou: “Vitrine D. Coleção do Sr. Ladislao Netto, Diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro”. Os nove crânios tinham suas procedências identificadas e eram detalhadamente descritos no catálogo.³⁴

³⁴ EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889. *Catalogue général officiel*, op. cit., p. 33-34. As procedências indicadas foram: Crânio de Lagoa Santa, MG; Calota da Serra de Unuburetama, MG; Crânio de sambaquis, PR; Crânios de sambaquis (três), SC; Crânio de sambaquis, RS; Crânio de Marajó, PA; Crânio de Tembê, PA. (tradução nossa).

Em 1889, em Paris, Ladislau Netto não repetiu aquele tipo de expografia utilizada em 1882, que recorria a manequins em tamanho natural para representar os indígenas, mas esse tipo de recurso estava presente na área central da Exposição Retrospectiva do Trabalho, numa sequência de cenas tridimensionais que pretendiam representar, de forma realista, o homem das cavernas europeu, as fiandeiras da antiguidade egípcia (Figura 10), os ceramistas da antiguidade grega e assim por diante.³⁵ A curadoria (como dizemos hoje) era do Dr. Ernest-Théodore Hamy (1842-1908), diretor do Museu de Etnografia de Paris (depois Museu do Homem).³⁶

Vemos, assim, o quanto não apenas as discussões científicas e os acervos a elas ligados já eram internacionalizados na segunda metade do século XIX, mas também as práticas expográficas, que transitavam de museus a exposições universais e vice-versa.

O DEPARTAMENTO LATINO-AMERICANO E O TRÂNSITO ENTRE MUSEUS NA WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, CHICAGO, 1893

A *Exposição Universal de Chicago*, de 1893, também conhecida como *Exposição Columbiana*, nos traz bons exemplos do duplo trânsito entre museus e exposições universais. No caso da representação brasileira, tal envolvimento se dá em diversos níveis, desde a nomeação de Ladislau Netto como vice-presidente da Comissão Brasileira, passando pela realização de uma exposição preparatória no Museu Nacional, assim como no envio de acervos de museus brasileiros para o evento em Chicago e, finalmente, a incorporação de itens brasileiros a acervos de museus norte-americanos, como veremos adiante.

A *Exposição de Chicago* de 1893 integra um circuito internacional de celebrações do quarto centenário da chegada de Colombo à América (Figura 11),

³⁵ BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Loyola/História Social USP, 1999. (Série Teses). p. 51-60.

³⁶ DIAS, Nélia. *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908): Anthropologie et Muséologie en France*. Paris: Ed. du CNRS, 1991.

Figura 10 – Cena de ateliê de fiação e tecelagem no Egito da Antiguidade na *Exposição Retrospectiva do Trabalho*: sequência de cenas montadas pelo Dr. Hamy, diretor do Museu de Etnografia. *Exposição de Paris, 1889*.



Fonte: Acervo da Bibliothèque nationale de France.

que incluiu, entre outros eventos, duas exposições em Madri, uma exposição em Gênova, além de diversas comemorações em países sul-americanos. Estas incluíram um desfile histórico em Buenos Aires, a construção de um monumento a Colombo em Montevideu, uma procissão cívica e uma exposição em Lima. No Brasil, tais celebrações foram marcadas por eventos em Salvador e em Vitória, incluindo, ainda, o projeto não realizado de uma *Exposição Continental* em São Paulo,³⁷ e a própria *Exposição Preparatória para a Exposição de Chicago* no Rio de Janeiro em 1892.

A *Exposição Nacional Preparatória* ficou aberta no Museu Nacional entre 17 de dezembro de 1892 e 6 de janeiro de 1893, com exposições complementa-

³⁷ LIMA, Paula Coelho Magalhães de. *A Exposição Universal em Chicago em 1893 e o yankismo paulista: visões sobre uma cidade imaginada*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2022. 307 p. (p. 246-255). Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15052023-153516/>

Figura 11 - Ilustração no periódico satírico *World's Fair Puck* representando o triunfo de Columbia na abertura da Exposição de Chicago.



Extraído de: KEPPLER & SCHWARZMAN. *World's Fair Puck*, n. 9, 3 jul. 1893. p. 102-103.
Acervo da Newberry Library.

res na Escola de Belas Artes e no Arsenal da Marinha,³⁸ atraindo mais de 6 mil visitantes.³⁹ A exposição foi dividida em diversas seções, com destaque para a mostra da Escola de Minas de Ouro Preto na *Seção de Geologia* (Figura 12); para a cerâmica marajoara exibida na *Seção de Antropologia e Zoologia*; para os variados espécimes de madeira de diversos estados brasileiros na *Seção de Indústrias Extrativas*; e finalmente para os itens das indústrias têxtil, moveleira e de olaria na *Seção de Indústrias*.

³⁸ REZENDE, Livia Lazzaro. *The Raw and the Manufactured: Brazilian Modernity and National Identity as Projected in International Exhibitions (1862–1922)*. Tese (Doutorado em Artes Criativas e Design). Royal College of Art, Londres, 2010. Disponível em: <https://researchonline.rca.ac.uk/1143/>. Acesso em: 6 mar. 2023.

³⁹ JORNAL DO COMMERCIO. “Exposição preparatória”, 18 de dezembro de 1892, n. 352, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_o8&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=9527. Acesso em: 20 maio 2020.

Figura 12 - Aspecto da exposição de mineralogia na *Seção Brasileira* na *Exposição de Chicago, 1893*. Na imagem, a pirâmide representando o ouro extraído de Minas Gerais aparece em destaque.



Extraído de: BUEL, J. W. *The Magic City: a massive portfolio of original photographic views of the Great World's Fair*.

Nota-se mais uma vez uma preocupação em reforçar a imagem de um país agrícola, em vias da industrialização. Contudo, fica claro que havia ruídos entre o que se esperava da representação do Brasil por parte dos organizadores norte-americanos e aquilo que a Comissão Brasileira pretendia mostrar. Ladislau Netto, em seu discurso de abertura da mostra no Museu Nacional, revela certo receio:

Não temos grandes ilusões, entretanto de convicção vos afirmo que em face do que aqui se vos depara o Brasil não se apresentará despercebido em Chicago. Ali, apesar da indiferença com que nos afrontam, indiferença e malevolência mil vezes mais daninha, nossa pátria não será suplantada; esperemos ao contrário, que exibido quanto do que levarmos e posto em contribuição o grande patriotismo de meus zelosos colegas, e tendo por guia o ilustre Marechal [Deodoro], nosso Presidente, mais uma vez

se provará que a força de vontade, como a fé vinda da antiguidade, alcançará supostos impossíveis. Que não desanime nosso Governo; tanto maior triunfo lhe advirá por haver entrado na luta quanto menos precavido se mostrava o país para esse certame.⁴⁰

A preocupação de Ladislau Netto se relaciona, sem dúvidas, à instabilidade do governo de Marechal Deodoro que repercutiu internacionalmente, mas podemos inferir que se dá também pela forma pela qual os organizadores da *Exposição de Chicago* direcionaram a representação do país no evento, desde o início dos preparativos. A *Exposição de Chicago* trouxe de forma inédita uma série de estratégias de levantamento e recolhimento de produtos para a mostra, que esteve intimamente imbricada com as estratégias colecionistas dos museus, que, por sua vez, estavam envolvidos em debates mais amplos sobre a noção de Hemisfério Ocidental e da hegemonia dos Estados Unidos sobre as Américas.

Se por um lado havia no período uma crescente aproximação entre os povos americanos em torno de uma ideia de Hemisfério Ocidental e das discussões sobre o Panamericanismo, havia também uma distinta tentativa por parte da elite política e econômica norte-americana de diferenciação entre as culturas nas Américas, relegando aos países latinos um papel inferior e de consequente subordinação.

A *Exposição de Chicago* desempenha papel preponderante neste cenário e traz um incremento significativo ao controle da representação das Américas com a inédita instauração de um Departamento Latino-americano dedicado a prospectar e orientar a coleta de espécimes em países da América do Sul através da atuação de comissários especiais enviados a esta região.

O Departamento, dirigido por William Curtis, importante articulador das políticas comerciais e da diplomacia com os países latino-americanos através de sua atuação no Departamento de Estado norte-americano, conhecido como um “lobista panamericanista”,⁴¹ estava alinhado aos debates promovidos pela

⁴⁰ Id.

⁴¹ Alcinha dada a Curtis por Benjamin Coates em artigo que analisa sua atuação nas relações com nações latino-americanas. COATES, Benjamin. (2013). The Pan-American Lobbyist: William

Primeira Conferência Pan-Americana de 1889 e a uma política de desenvolvimento de coleções museológicas nacionais que surgiriam nos Estados Unidos após a realização do evento, perenizando os discursos promovidos pelas exposições em torno de uma determinada noção de América.

A atuação de tal Departamento, em Chicago, era orientada também pela mão de George Brown Goode, então diretor assistente do Museu Nacional da *Smithsonian Institution*. O envolvimento da *Smithsonian* no planejamento das exposições representa uma transformação interna sobre o entendimento que se tinha dos objetivos da instituição, passando de uma instituição de pesquisa puramente acadêmica para um museu dedicado a uma missão educacional com a fundação, em 1858, do Museu Nacional Americano e posteriormente, incorporando uma função educativa à sua prática.⁴²

Podemos inferir que a participação da *Smithsonian* em exposições internacionais deriva justamente desta transformação em seu propósito, que a aproximaria da educação popular. Afinal, os métodos e objetivos de exposições e museus no século XIX eram muitas vezes similares e ambas têm uma história de co-dependência, pois pode-se perceber um fluxo de objetos e de estratégias curatoriais entre exposições e museus e vice-versa.

Em Chicago, Curtis e Goode elaboraram um ambicioso e complexo plano de coleta de materiais nos países latino-americanos para a Exposição de 1893, que implicava uma operação ao mesmo tempo diplomática e militar. Primeiramente, foi estabelecido um escritório do Departamento Latino-Americano em Washington, o que permitiria uma relação próxima aos representantes consulares das nações latino-americanas, assim como facilitaria a comunicação com os órgãos do governo norte-americano, principalmente o Departamento de Estado, e contaria com o suporte dos especialistas do Museu Nacional da *Smithsonian Institution*. O escritório seria transferido para Chicago à medida que os edifícios para receber os objetos ficassem prontos.

Eleroy Curtis and U.S. Empire, 1884-1899. *Diplomatic History*, v. 38., n.1. p. 22-48. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26376534>. Acesso em: 9 mar. 2023.

⁴² OROSZ, Joel J. *Curators and Culture: The Museum Movement in America 1740-1870*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1990.

Em paralelo, oficiais do Exército e da Marinha norte-americanos seriam nomeados e enviados aos diferentes países latino-americanos com a missão de articular, orientar e direcionar o trabalho junto às respectivas comissões nacionais.⁴³ Designados cada um para um território, cada agente deveria primeiro seguir para as capitais de cada país para reconhecer e articular-se com autoridades locais, comerciantes, industriais, colecionadores e museus que pudessem contribuir com a coleta. Depois de ganhar a confiança dos representantes locais, garantindo suas condições para fornecimento dos objetos, os agentes deveriam incentivá-los a coletar os materiais, garantindo que houvesse a reunião de objetos de real interesse, que fossem “curiosos” o suficiente para o público norte-americano.⁴⁴

Os comissários enviados à América Latina permaneceram na região durante mais ou menos um ano em sua missão de coleta. Os tenentes Frank E. Sawyer, etnólogo, e Willian Edwin Safford, botânico e etnólogo, foram nomeados comissários das “Repúblicas Amazônicas” e foram responsáveis por coletar espécimes de fauna e flora, além de artefatos etnológicos na Amazônia.⁴⁵

Curtis escreveu a Goode sobre os trabalhos de Sawyer na Amazônia Brasileira em 26 de dezembro de 1891:

Eu tenho a honra de lhe apresentar uma listagem dos artigos trazidos das Províncias Amazônicas do Brasil pelo Tenente F.E. Sawyer, Comissário da World's Columbian Exposition. Dei instruções para que fossem entregues no Museu. Eles estão agora neste escritório, tendo sido cuidadosamente etiquetados pelo Tenente Sawyer. Estes artigos foram recolhidos a fim de serem exibidos no Departamento Latino Americano em Chicago em 1893, e serem finalmente depositados no Museu [Smithsonian] para exposição permanente.

⁴³ CURTIS, William. [Carta] de 22 de agosto de 1890, Washington [para] WIDENER, P. A. B., Chicago [Subcomitê de Organização da Exposição Columbiana de Chicago]. 18f. Sobre a criação do Departamento Latino-Americano para a Exposição de Chicago. Acervo da *Smithsonian Institution Archives*.

⁴⁴ CURTIS, William. [Carta] 11 de novembro de 1890, Washington [para] GOODE, George Brown, Washington. 3 f. Sobre a nomeação de comissários especiais do Departamento Latino-americano da Exposição de Chicago. Acervo da *Smithsonian Institution Archives*.

⁴⁵ Id.

[...]

1 – Cuias de Cameta, perto do Pará, Brasil. Usadas como copos e feitas de casca de coco e cabaças. Em alguns casos altamente polidas e em outros, entalhadas com figuras de diferentes cores
\$5.00

[...]

3 – Pote de cerâmica da Ilha do Marajó, perto do Pará
\$2.00

4 – Cocar de um Chefe Indígena, Tribo Tacuna

\$4.00

[...]

8- Copo feito da pele de bicho-preguiça, de Manaus, província do Amazonas
\$2.00

10 – Vestidos (2) usados pelos nativos da Tribo Tacuna em cerimônias, banquetes e danças, feitos de uma espécie de cortiça [*barkcloth*]. Também são usados por ocasião da chegada de uma menina da tribo à puberdade. Ela é drogada com uma bebida chamada Masate, colocada em um curral onde ela é mantida enquanto seus parentes e amigos a visitam portando esses vestidos, e às vezes máscaras grotescas, e tocando atabaques e fazendo barulhos com chocalhos, flautas e cachimbos, etc., dançam em torno da menina e puxam seus cabelos. Ela então passa por uma certa operação pelas mãos do Pajé, ou curandeiro, em alguns casos a garota morre por conta do tratamento severo que recebe

\$40.00 \$80.00

[...]

12 – Atabaques (2) usados nas cerimônias descritas no item 10
\$12.00

[...]

16 – Curaro, 2 potes de veneno pela Tribo indígena Tacuna, considerado o melhor
\$15.00

17 – Arco e flecha, usado pela Tribo indígena Tacuna. Eles deitam no chão e empurram o arco com seus pés, a flecha ficando entre os pés.

18 – Uma zarabatana e um acessório para guardar suas flechas

19 – Flechas embebidas em veneno Curare (obs. Estas devem ser manuseadas com o maior cuidado, pois um arranhão delas pode ser fatal)

20 – Uma maça de guerra e um remo usados pela tribo Carajes nos rios Ataguay e Goiás

Total \$90.00

[...]

21 – Colar de dentes de macaco e onça da tribo Gamella, Maranhão

[...]

24 Cocho, usado como arca pelos índios Gamella, contendo alguns exemplares de seu trabalho de cestaria \$2.00.⁴⁶

Fica nítido o interesse pelos itens ligados a culturas tradicionais, consideradas exóticas (e também inferiores / atrasadas) aos olhos dos organizadores da exposição, compondo uma determinada visão sobre o Brasil que, por sua vez, era combatida pelos representantes brasileiros, que, como dissemos, queriam imprimir a imagem de um país moderno - uma potência agrícola - e abrir espaço para iniciativas industriais.

Além de Sawyer e Safford, fora designado para a prospecção e coleta de material no Brasil, o Capitão Alexander Rodgers, da Cavalaria do Exército Americano. Podemos dizer que, enquanto Sawyer e Safford estavam em uma missão de ativa coleta etnográfica, o objetivo de Rodgers era mais diplomático. Junto da Comissão Brasileira, Rodgers era responsável pelas orientações e incentivar o envio de produtos para a Exposição, assim como a negociação de espaço para as mostras em Chicago.⁴⁷

⁴⁶ CURTIS, William. [Carta] de 26 de dezembro de 1891, Washington [para] GOODE, G.B., Washington. 4 f. Sobre o envio de produtos coletados por Sawyer. Acervo da *Smithsonian Institution Archives*. (tradução nossa).

⁴⁷ O ESTADO DE S. PAULO. “Exposição de Chicago”, 10 de março de 1892, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18920310-5101-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 24 maio 2018.

Alguns desses objetos, de cunho arqueológico e etnográfico, vieram de acervos de museus brasileiros que expuseram suas coleções em Chicago. O próprio Museu Nacional, no Rio de Janeiro, contribuiu com artefatos para o Departamento de Animais Domésticos e Selvagens (espécimes taxidermizados e esqueletos de répteis, peixes, mamíferos, insetos, crustáceos, entre outros) e para o *Departamento de Etnologia, Arqueologia e Antropologia Física* (urnas funerárias de grupos indígenas de diferentes Estados, cerâmicas antropomórficas, adornos, machadinhas e outros instrumentos de pedra).⁴⁸ O Museu do Amazonas (1883-1890)⁴⁹ enviou acervo para o *Departamento de Peixes e Pesca*: arcos e flechas, canoas e remos (Figura 13).

Figura 13 - Aspecto da Seção Brasileira no Departamento de Pesca da Exposição de Chicago, em 1893.



Extraído de: BANCROFT, H. *The book of the Fair* [coleção de fotografias], 1893. Acervo da Newberry Library.

⁴⁸ THE BRAZILIAN COMMISSION. *Catalogue of the Brazilian Section at the World's Columbian Exposition 1893*. Chicago: E.J. Campbell, 1893. Disponível em: <https://archive.org/details/cataloguebrazilooexpogoog>. Acesso em: 4 mar. 2023.

⁴⁹ Assim referenciado no catálogo oficial da seção brasileira em Chicago, possivelmente se trata do Museu Botânico do Amazonas. Cf. LOPES, Maria Margaret Lopes; SÁ, Magali Romero. A Museum in the Heart of Amazonia: One Man's Laboratory. *Museum History Journal*, v. 9, n. 1, jan. 2016, p. 77-92.

Finalmente, o ciclo entre museus e a *Exposição de Chicago* se fecha na clara intenção de incorporação dos objetos etnológicos para a coleção permanente do *Museu Nacional da Smithsonian*, como vimos no trecho da correspondência entre Goode e Curtis que apresentamos anteriormente. Há registros da incorporação de artigos da representação brasileira à coleção da *Smithsonian Institution* (ex. amostras de fosforitos e amianto; coleção geológica e mineralógica compilada por Orville Derby; da coleção Safford de “retratos e indumentária indígena”) e do *Field Museum de Chicago* (ex. artigos na coleção botânica e coleção antropológica), demonstrando mais uma vez o ativo trânsito entre as exposições e os museus.

COLEÇÕES BRASILEIRAS NA LOUISIANA PURCHASE EXPOSITION, ST. LOUIS, 1904

Como vimos até aqui, museus e cientistas de seus quadros estiveram diretamente envolvidos na obtenção e seleção de coleções para figurarem nas exposições internacionais, bem como na concepção e montagem das exposições. Para além disso, as exposições internacionais significaram oportunidades para colecionadores, negociantes e cientistas desenvolverem, exibirem e comercializarem coleções.⁵⁰ As exposições ajudavam a fomentar um sistema colecionista que, a um só tempo, dava sustentação aos museus de ciências naturais e tinha nessas instituições um de seus pilares. Tomando a exposição de St. Louis como exemplo, vemos que ela foi uma plataforma para colecionadores exibirem suas coleções, um ensejo para realização de explorações científicas e viagens de coleta, além de uma oportunidade de comercialização de objetos científicos.

Tendo como mote o centenário da aquisição do território da Louisiana pelos Estados Unidos à França, a exposição de St. Louis de 1904 reuniu 19 milhões de visitantes e foi a mais extensa, até aquele momento, em termos de área

⁵⁰ Em seu balanço historiográfico sobre as exposições universais, Sanjad faz referência à pluralidade de sentidos (e oportunidades de negócios) que as exposições adquiriam para diferentes categorias de agentes. SANJAD, Nelson. Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.24, n.3, 2017. p. 786-787. Disponível em: <https://www.scielo.br/hj/hcsm/a/Gfjz6kn7bGspj83MFdbWpRt/?lang=pt>. Acesso em: 9 mar. 2023.

ocupada.⁵¹ Como ocorria nas exposições universais de modo geral, a participação brasileira em St. Louis também se voltava principalmente para a divulgação do café brasileiro e para a atração de capital estrangeiro,⁵² mas também contou com coleções de objetos representativos do meio natural e das populações indígenas do Brasil.

O catálogo da participação brasileira na exposição nos oferece uma visão das coleções brasileiras de ciências naturais e antropologia enviadas ao certame. Coleções geológicas estavam no *Departamento de Minas e Metalurgia*, no qual era clara a perspectiva econômica, já que se tratava de fazer conhecer os recursos minerais do Brasil que poderiam significar, para o investidor estrangeiro interessado na indústria da mineração, oportunidades de multiplicação de capital⁵³. Em meio aos mais de 200 expositores (pessoas físicas, empresas e comissões estaduais), estava a Escola de Minas de Ouro Preto, que apresentava uma coleção de 32 amostras de minérios e minerais do distrito de Ouro Preto.

Coleções zoológicas figuravam no *Departamento de Pesca e Caça* (*Department of Fish and Game*), que era presidido por uma lógica utilitária (caça esportiva ou com finalidade de obtenção de couros para comercialização), mas incluía coleções zoológicas reunidas a partir de critérios científicos. Entre os cerca de 40 expositores – pessoas físicas (maior parte), comissões estaduais, e algumas instituições públicas e privadas –, a maioria apresentava peles de animais, principalmente mamíferos. Existiam também algumas coleções ornitológicas, como a de Carlos Ritter (1851-1926), do Rio Grande do Sul (ganhadora de medalha de prata), e a de Ricardo Krone (1861-1917) (ovos e ninhos). Essas coleções funcionavam como uma amostra da fauna brasileira, que era descrita, na introdução ao catálogo, como “a mais curiosa de todo o planeta”.⁵⁴

⁵¹ PAREZO, Nancy J.; MUNRO Lisa. Bridging the gulf: Mexico, Brazil, and Argentina on display at the 1904 Louisiana Purchase Exposition. *Studies in Latin American Popular Culture*, Austin, v. 28, p. 25-47, 2010. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/15/article/388607/pdf>. Acesso em: 6 mar. 2023.

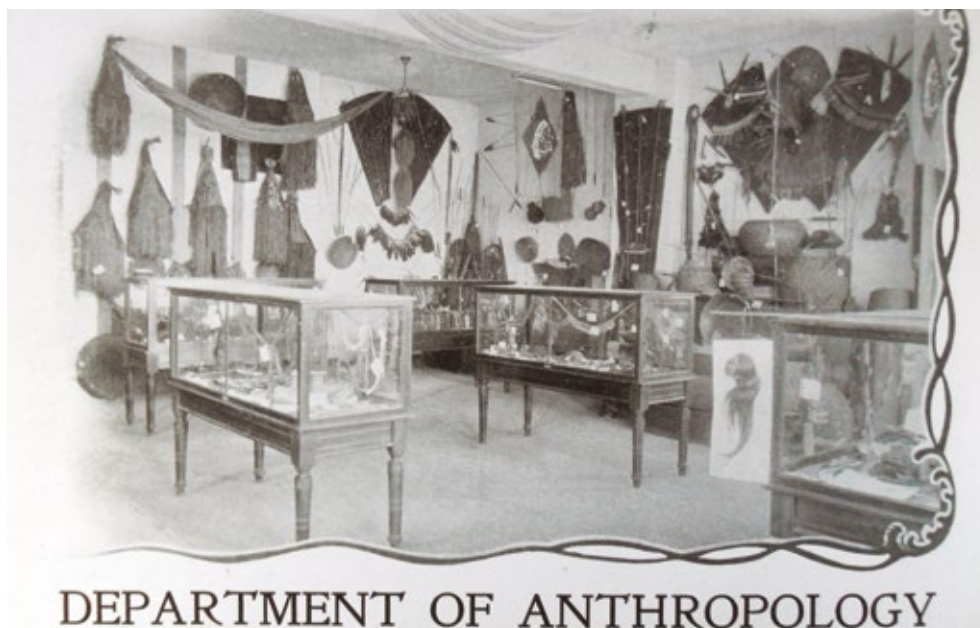
⁵² REZENDE, op. cit.

⁵³ Sobre o envio de minerais brasileiros para as exposições universais e a atuação de engenheiros, empresários e publicistas no sentido de atrair capitais para o setor mineral no Brasil por meio das exposições, ver SANTOS, Paulo Coelho Mesquita. *O Brasil nas exposições universais (1862 a 1911): mineração, negócio e publicações*. Dissertação (Mestrado em Ensino e História de Ciências da Terra) – Instituto de Geociências, Unicamp, Campinas, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/467484>. Acesso em: 8 mar. 2023.

⁵⁴ BRAZIL at the Louisiana Purchase Exposition, St. Louis 1904. St. Louis: S.F. Myerson, 1904, p. 38. Disponível

Coleções arqueológicas e etnográficas estavam no *Departamento de Antropologia* (Figura 14), que, diferentemente dos outros dois acima referidos, não apresentava nítido caráter utilitário. Parezo e Munro relacionam as exibições arqueológicas latino-americanas em St. Louis ao desejo das representações nacionais de apresentar um passado idealizado, enquanto as exibições etnográficas estariam ligadas à necessidade de demonstração de controle dos Estados sobre as populações nativas. Além disso, conforme as mesmas autoras, exibições antropológicas eram uma forma de atrair visitantes pagantes para a exposição.⁵⁵

Figura 14 – Visão da exposição brasileira no *Departamento de Antropologia* na *Exposição de St. Louis, 1904*



Extraído de: *BRAZIL at the Louisiana Purchase Exposition, St. Louis 1904* (catálogo oficial do Brasil). St. Louis: S.F. Myerson, 1904, p. 154.

em: <https://archive.org/details/brazilatlovisianoobrazrich/page/n191/mode/2up>. Acesso em: 6 mar. 2023. (tradução nossa).

⁵⁵ PAREZO; MUNRO, op. cit.

A maior parte dos pouco mais de vinte expositores que contribuíram para a mostra brasileira no Departamento de Antropologia apresentava material etnográfico proveniente de grupos étnicos dos estados de Goiás e Mato Grosso, mas havia também duas exposições de material de grupos do Amazonas, uma exibição de fotografias e artefatos arqueológicos de sambaquis da costa paulista e uma de objetos indígenas provenientes de diferentes estados do país. As duas últimas receberam medalha de prata.

Conforme Parezo e Munro, as coleções estavam expostas sem legendas e fora de vitrines, organizadas por região e por expositor. Além disso, o material etnográfico foi considerado pela comissão brasileira como arqueológico, de modo que, exibidos conjuntamente: “Os materiais combinados ilustravam tanto o tempo pré-colombiano quanto o contemporâneo e, assim, forneciam uma imagem de atemporalidade, continuidade, exotismo e selvageria”.⁵⁶

Não detemos maiores informações sobre a maior parte dos expositores de coleções científicas brasileiras em St. Louis, mas as temos para pelo menos um expositor: Ricardo Krone, indivíduo de origem alemã que emigrou para o Brasil em 1884 e se instalou no sul do Estado de São Paulo, onde se dedicou ao estudo da história natural do seu entorno.⁵⁷ Durante os mais de trinta anos em que permaneceu no Brasil, Krone acumulou uma volumosa coleção, rica em material arqueológico, osteológico e zoológico, que lhe permitiu realizar estudos, intercâmbios e negócios. Ele remetia parte do material que coletava a diversos museus, incluindo o Museu Paulista e o Museu Nacional, muitas vezes como venda, outras mediante acordos pelos quais as instituições subsidiavam financeiramente suas viagens de coleta e pesquisa, em troca de espécimes e dados.

A exposição de St. Louis foi, para Krone, uma chance de expor objetos por ele colecionados, evidenciando o tipo de material que ele tinha capacidade

⁵⁶ Ibid., p. 38. (tradução nossa).

⁵⁷ Sobre Krone, ver: RICARDO Krone. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10, pp. 929-938, 1918. Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/40848#page/19/mode/1up>. Acesso em: 6 de março de 2023. MORALES, Walter Fagundes. Ricardo Krone e as pesquisas arqueológicas no Vale do Ribeira de Iguape, SP. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 8, p. 281-286, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109554/108041>. Acesso em: 6 mar. 2023. BRANDI, Roberto. Ricardo Krone e Lourenço Granato: influências na história da espeleologia paulista no final do século XIX e início do século XX. *O Carste*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 36-60, 2007.

de coletar e comercializar. Para a exposição, como mencionamos acima, Krone contribuiu com uma coleção ornitológica (ninhos e ovos) e com material para o Departamento de Antropologia: artefatos indígenas coletados em sambaquis, além de fotografias.⁵⁸

Os artefatos eram fruto das escavações empreendidas por Krone no litoral de São Paulo e as fotografias, como veremos, de sua expedição a um aldeamento de indígenas guaranis da costa paulista, conhecido como aldeamento Itariri.

Provavelmente, a participação de Krone na exposição se deu por intermédio de Hermann von Ihering (1850–1930), diretor do Museu Paulista, com quem mantinha larga colaboração, já que Ihering menciona que a expedição de Krone ao aldeamento Itariri foi feita mediante instruções fornecidas por ele.⁵⁹

Ihering – que também contribuiu com a exposição de St. Louis preparando um opúsculo sobre a antropologia do Estado de São Paulo, para ser distribuído durante o evento⁶⁰ – inclusive escreveu a Richard Rathbun (1852–1918), responsável pelo Museu Nacional da *Smithsonian Institution*, perguntando se haveria interesse em adquirir coleções que figurariam na exposição de St. Louis após o fim do evento. Foram oferecidos: um bloco de sambaqui de Iguape; uma coleção de machados e outros artefatos líticos provenientes do mesmo sambaqui; dois quadros emoldurados com fotografias de indígenas guaranis do Rio do Peixe [afluente do Rio Itariri, costa de São Paulo]; uma coleção de antiguidades da Bahia.⁶¹

Rathbun interessou-se em comprar a amostra de sambaqui e os artefatos líticos dele retirados, bem como parte da coleção baiana, mas recusou as fotografias. Embora não indicado na carta, está claro que o material de sambaqui e as

⁵⁸ BRAZIL at the Louisiana Purchase Exposition, St. Louis 1904. [St. Louis: s. n., 1904], p. 155–156.

⁵⁹ IHERING, Hermann von. A Antropologia do Estado de S. Paulo (tradução). *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 7, p. 206–207, 1907. Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/41885#page/7/mode/1up>. Acesso em: 6 mar. 2023.

⁶⁰ FERREIRA, Lúcio Menezes. Diálogos da arqueologia sul-americana: Hermann von Ihering, o Museu Paulista e os museus argentinos no final do século XIX e início do XX. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 19, p. 70, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/89875/92666>. Acessado em: 6 mar. 2023.

⁶¹ RATHBUN, Richard. [Correspondência]. Destinatário: Hermann von Ihering. Washington D. C., 1 abril 1904. carta. Arquivo Permanente do Museu Paulista.

fotografias são aqueles enviados por Krone à exposição, únicos do tipo que figuraram na exibição brasileira. Não sabemos se a compra foi efetivamente realizada.

As fotografias foram produzidas por Krone em 1903, quando de sua expedição ao aldeamento Itariri, realizada por encomenda da comissão responsável pela participação de São Paulo na Exposição de St. Louis. O objetivo da viagem era, seguindo os métodos e paradigmas da ciência antropológica do século XIX, colher dados antropométricos dos indígenas guaranis que habitavam o aldeamento. O relatório da viagem foi enviado à comissão organizadora⁶² e os dados deram origem a um trabalho lido em sessão do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, no ano de 1904, e mais tarde publicado nos Anais da Sociedade Antropológica de Viena.⁶³

Algumas fotografias tomadas por Krone nessa ocasião – feitas de acordo com os padrões da fotografia antropológica, isto é, retratos individuais frontais e laterais, nos quais se vê apenas tronco e cabeça do indivíduo – foram incluídas no artigo publicado em Viena; outras, mais pitorescas, circularam na forma de cartões postais (Figura 15). Certamente, foi parte desse mesmo conjunto de imagens que foi enviado à exposição de St. Louis.

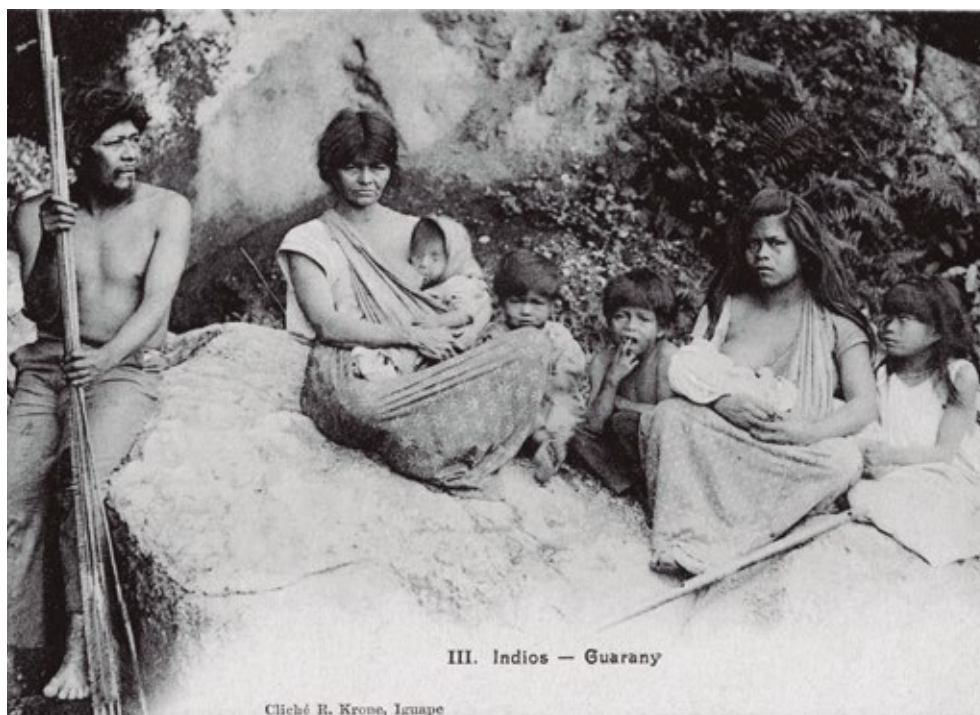
Krone não era funcionário do quadro de nenhuma instituição científica. Ele dependia, para financiar seu trabalho de coleta e pesquisa, da venda de suas coleções ou da obtenção de subsídios por parte de museus e instituições congêneres. O fato de o responsável pela participação de São Paulo na Exposição de St. Louis (provavelmente a partir da influência de Ihering) ter encomendado uma expedição ao aldeamento Itariri pode ser lido como uma oportunidade para Krone avançar com seus trabalhos de coleta e pesquisa.

Sabendo-se que o Brasil foi um dos países mais assíduos em exposições universais do século XIX e início do século XX, ao examinarmos a participação

⁶² EXPOSIÇÃO de S. Luís. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 29, n. 9148, 17 dez. 1903, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19031217-9148-nac-0002-999-2-not/busca/exposi%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 6 mar. 2023.

⁶³ KRONE, Ricardo. *Die Guarany-Indianer des Aldeamento do Rio Itariri im Staate von São Paulo in Brasilien. Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien*, Viena, v. 36, p. 130-146, 1906. Disponível em: <https://archive.org/stream/dieguaranyindiaookrongoog#page/n2/mode/2up>. Acesso em: 6 mar. 2023.

Figura 15 – Cartão postal contendo imagem fotográfica de indígenas guaranis do aldeamento Itariri.



Coleção pessoal

científica brasileira em três diferentes exposições universais notamos que, de modo geral, houve interesse e investimentos dos governos brasileiros para viabilizar essa participação. Tais eventos foram ocasiões excepcionais para fortalecer a integração de instituições brasileiras e agentes científicos atuantes no País às comunidades científicas internacionais e instituições estrangeiras.

Subjacente às participações brasileiras, podemos apreender uma espécie de “braço de ferro” entre as visões que organizadores estrangeiros queriam imprimir sobre o Brasil e a América Latina e a imagem de país moderno e promissor que o País pretendia ganhar no exterior, podendo-se assinalar que, de modo geral, saiu-se bem neste intuito.

Observamos, ainda, o quanto as exposições podiam constituir-se em espaço para intensa circulação de agentes de todo tipo atuantes no campo cien-

tífico. Muitos estavam a serviço de governos – já que as exposições resultavam de entendimentos diplomáticos oficiais – mas também podiam vincular-se a interesses privados individuais ou empresariais.

No que tange os museus, podemos ver o quanto se tornavam vetores para uma internacionalização também nos padrões e recursos expográficos que tendiam a uniformizar soluções curatoriais conforme as áreas científicas a que se dedicavam, reverberando-os, ainda, para outros museus, maiores ou menores, para os quais se tornavam referenciais.

São sempre múltiplas as abordagens possíveis quando tratamos de exposições universais e mesmo num recorte mais específico, relativo aos trânsitos entre esses eventos e os museus, parecem inúmeras as possibilidades de pesquisa que se abrem para nós.

OS MUSEUS, AS CIÊNCIAS E O BRASIL NAS EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS NOS SÉCULOS XIX E XX

MARIA MARGARET LOPES ¹

Este artigo aborda as articulações entre museus e Exposições Internacionais para buscar tornar visíveis e por outros ângulos, aspectos de histórias menos contadas sobre exposições e museus. Resulta de reflexões de nossas pesquisas, publicações e de nossos cursos de Pós-Graduação Interunidades em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – PPGMUS-MAE/USP. Sistematiza as considerações apresentadas na mesa-redonda: Os museus, as ciências e o Brasil nas exposições internacionais nos séculos XIX e XX do Seminário Museus, Museologia e Ciência: 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia, organizado pelo MAST/RJ em outubro de 2022.

¹ Professora livre-docente aposentada da UNICAMP e docente permanente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia - MAE / USP. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8046282601245273>. Orcid n. 0000-0002-9803-837. A autora agradece aos organizadores da publicação, à Profa. Dra. Ana Cardoso de Matos, Universidade de Évora, Portugal, especialista no tema das Exposições Universais, com quem discutimos várias das ideias presentes nesse texto e ao CNPq, pelo apoio ao projeto Bolsa Pq 1C-303453/2022-2 – (2023-2027) *Os recursos minerais dos oceanos: trajetórias de pesquisas com foco nos nódulos, crostas e sulfetos metálicos no Brasil, no contexto internacional (1950-1980)*.

INTRODUÇÃO

As Exposições Internacionais da segunda metade do século XIX mobilizaram coleções, museus, edifícios, instituições de ensino e pesquisa, governos, empresas de construção civil, de transporte marítimo e ferroviário, companhias de turismo, literatura científica e popular, especialistas de diversas áreas de conhecimento, homens e mulheres – ou seja, uma infinidade de agentes e agências – por diferentes regiões do mundo, muito além das localidades em que se realizaram.

Além de temáticas de ordem econômica mais mencionadas na literatura sobre Exposições, estas suscitaram reflexões das mais amplas e variadas perspectivas teóricas abordando discussões sobre ficções de Estados, a exemplo de Brasil tropical versus Venezuela industrializada; contraposições de pretensas identidades de países europeus versus latino-americanos ou africanos marcadas pela localização, tamanho e distanciamento de posições centrais dos pavilhões. A Argentina, em Paris, em 1889, reivindicando um espaço próprio, se recusou a integrar os espaços reservados para os países latino-americanos, como ocorrera na *Exposição Universal* de 1878.² Temáticas relevantes e menos mencionadas também estão presentes na literatura sobre as Exposições, como a da cristalização do “medo do outro” envolvendo os temores de contaminações epidêmicas versus exposição do poder comercial, industrial, bélico dos países europeus³ ou dos marcadores de gêneros, raças, etnias implícitos ou explícitos como pelos corpos das mulheres, em que a *Vênus Hotentote* é um dos casos mais perversos.⁴

A literatura internacional existente sobre tais eventos, particularmente sobre as Exposições europeias – ícones do progresso das ciências e das téc-

² FREITES, Y. La ciencia en la segunda modernización del siglo XIX (1870-1908), In: ROCHE, M. (org.) *Perfil de la ciencia en Venezuela*. Caracas: Fundación Polar, 1996, p. 93-152; HEIZER, A. L. Considerações sobre a participação da América Latina nas Grandes Exposições da segunda metade do século XIX. *Revista da ANPHLAC*, v. 9, p. 15-28, 2010; LÓPEZ-OCÓN C. L. La exhibición del poder de la ciencia. La América Latina en el escenario de las Exposiciones Universales del siglo XIX. In: MOURÃO J. A. et al. (orgs.) *O mundo ibero-americano nas Grandes Exposições*. Évora: Vega, 1998, p. 67-90.

³ MATTELART, A. *L'invention de la communication*. Paris: Éditions La Découverte, 1994.

⁴ FAUSTO-STERLING, A. Gender, race, and nation: the comparative anatomy of “Hottentot” women in Europe, 1815-1817. In: TERRY, J.; URLA, J. *Deviant bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1995, p. 19-48.

nicas do período - é vastíssima, sendo impossível sistematizá-la em um único artigo, embora muitas dessas produções sejam referenciais incontornáveis para esse artigo.⁵ Outras regiões do mundo, como a América Latina e Brasil para onde tais modelos expositivos se disseminaram, não receberam ainda toda a atenção merecida, mas sem dúvida já contamos com diversos trabalhos.⁶

Como contribuição para o debate sobre as relações entre os museus, as ciências e o Brasil nas Exposições Internacionais nos séculos XIX e XX, partimos da sugestão do historiador das ciências Norton Wise⁷ de que tornar as coisas visíveis ou tornar coisas familiares visíveis de um novo modo pode ser uma das melhores descrições de grande parte do que se faz em História. Entre seus exemplos, o historiador das ciências não estava exatamente tratando de exposições ou museus, como esse artigo o faz, mas nos inspira na busca de tornar visíveis e por outros ângulos, outros aspectos de histórias menos contadas sobre exposições e museus.

EXPOSIÇÕES GERAM MUSEUS PELO MUNDO

As relações entre as Exposições Internacionais e a criação de diferentes tipos de museus têm sido destacadas pela historiografia de diferentes países, no contexto dos três amplos e, intimamente relacionados fenômenos que caracterizaram a consolidação e o desenvolvimento da sociedade industrial ao longo do século XIX e início do XX: as exposições universais, os congressos interna-

⁵ São fundacionais para essa pesquisa entre várias outras, as obras de GEPPERT, A. C. T.; COFFEY, J. & LAU, T. *International Exhibitions, Expositions Universelles and Worlds Fairs, 1851-2005: A Bibliography* (Updated and expanded November 1, 2006). Disponível em: <http://www.csufresno.edu/library/subjectresources/specialcollections/worldfairs/bibliographies.html>; e *Revisiting World's Fairs and International Expositions: A Selected Bibliography, 1992-2004*, <http://www.sil.si.edu/silpublications/worlds-fairs/>. Acesso em: 3 fev. 2023. SCHROEDER-GUDEHUS, B.; RASMUSSEN, A. *Les Fastes du Progrès. Le guide des Expositions universelles. 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992.

⁶ Para o caso brasileiro ver obras como: NEVES, M. S. de. *As vitrines do progresso. O Brasil nas exposições internacionais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/CNPq/Finep, sem data. (texto mimeografado); SILVA, J. L. W. da. *As arenas pacíficas do progresso: As Exposições Universais Internacionais no Século XIX. v. 1 e 2*. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1992; PESAVENTO, S. *Exposições Universais: Espetáculos da modernidade no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997. BARBUY, H. *A Exposição Internacional de 1889 em Paris. Visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Loyola/Edusp, 1999.

⁷ WISE, N. *Making Visible*. *Focus: Science and Visual Culture*. *Isis*, n. 97, p. 75-82, 2006.

cionais e os museus de ciências, técnicas e indústrias,⁸ tidos como agentes fundamentais nos processos mais amplos de garantia do progresso político, social, moral, racial das civilizações e culturas ocidentais.

Embora os Congressos técnico-científicos internacionais, não sejam objeto de maior atenção desse artigo, cabe mencionar que esses cresceram nos anos e locais das Exposições Internacionais de modo exponencial nas últimas décadas do século XIX, como um dos mais significativos mecanismos da internacionalização e profissionalização das ciências. À semelhança do que aconteceu com as Exposições, foram determinantes também para a realização dos congressos internacionais as maiores possibilidades de circulação de pessoas facilitadas pelo avanço industrial e da tecnologia, pela ampliação das redes de transporte ferroviário e naval, e pela diminuição dos tempos de viagem, produzindo uma série de outras atividades e demandas, a exemplo da indústria tipográfica voltada para a produção de cartazes, folder, guias da própria exposição, ou da indústria do turismo, dos guias turísticos.

Os guias turísticos, como o *Londres Illustré. Guide Spécial pour l'Exposition de 1862*, elaborado pelo conhecido geógrafo o francês Élisée Reclus (1830-1905), trataram não só sobre os países e as cidades sedes das exposições e congressos, como também para dar um exemplo de minha área de conhecimentos, no caso do 1º Congresso Geológico realizado no contexto da exposição de Paris de 1878, foi elaborado um guia específico de possível interesse para os geólogos, não só para o local da Exposição, como também sobre as principais instituições e museus na cidade que abrigavam coleções mineralógicas, petrográficas e paleontológicas.⁹

O propósito de articular Exposições e Congressos a partir de 1878, é atribuído por Anne Rasmussen a um projeto político, técnico e científico mais amplo, que se sofisticou a cada nova Exposição até 1900, sob incentivo de instâncias do governo francês e controle dos promotores responsáveis pelos

⁸ MATOS A. C. de; GOUZEVITCH I.; LOURENÇO M. C. (eds). *Expositions universelles, musées techniques et société industrielle*/World Exhibitions, Technical Museums and Industrial Society, Lisboa: Ed. Colibri, 2010.

⁹ LOPES, M. M.; MATOS, A. C. de. O que visitar em Paris durante a Exposição Universal de 1878: um guia turístico para geólogos. *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, Número Especial, p. 48-62, 2015.

eventos: “l’Exposition montre, les congrès démontrent, expliquent, éclairent”.¹⁰ Para a transição do século XX, a especialização das áreas de conhecimentos e as necessidades de regulamentação e homogeneização das práticas técnico-científicas levaram por um lado, a um processo de proliferação e dissociação dos congressos internacionais das Exposições, e por outro a um fenômeno de inversão, que também merece ser analisado em outro lugar, no âmbito das práticas museológicas e expositivas: os próprios congressos passaram a realizar suas exposições sobre temáticas específicas.¹¹

Assim como as relações entre Exposições e Congressos já têm sido exploradas, as articulações entre exposições e museus têm sido problematizadas de longa data. Desde a *Exposition Universale de Paris* de 1867, Le Play, o comissário geral da exposição defendia a ideia de que as exposições universais deveriam ser substituídas, com vantagem, por museus.¹² E propunha todo um conjunto de instruções que os museus gerais deveriam seguir baseados nas instruções de como havia sido a organização das coleções para a *Exposition de Paris*. Mesmo que de forma mais simplificada, os museus gerais deveriam se organizar com base nos princípios adotados pela Exposição de 1867, apresentando os mais variados objetos metodicamente classificados, segundo a natureza dos produtos e suas nacionalidades.

E, se muitos dos novos museus criados, particularmente na Europa, não seguiram exatamente as instruções de Le Play, no entanto as diversas Exposições inspiraram e influenciaram a organização de museus herdeiros das coleções das Exposições, de que os museus de ciências e indústrias são os exemplos icônicos. O *South Kensington Museum of Industrial Arts*, organizado em Londres herdou coleções da *Exposition Universale de Londres* de 1851, e mais tarde se desdobraria no *Science Museum* que abrigaria as coleções técnico científicas

¹⁰ RASMUSSEN, A. Les Congrès internationaux liés aux Expositions universelles de Paris (1867-1900). *Mil neuf cent*, n. 7, p. 23-44, 1989. Citação p. 25-26.

¹¹ ALMEIDA, M. de. Perspectivas sanitárias e representações médicas nos congressos médicos latino-americanos (1901-1913). *Horizontes*, v. 21, p. 37-47, 2003.

¹² Exposition universelle de 1867 à Paris. *Commission impériale. Rapports sur l'exposition universelle de 1867 à Paris: précis des opérations et listes des collaborateurs, avec un appendice sur l'avenir des expositions, la statistique des opérations, les documents officiels et le plan de l'Exposition*. Paris: Imprimerie impériale, 1869. Disponível em: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=ha011529996>. Acesso em: 3 fev. 2023.

e no *Victoria and Albert Museum* que reuniria as coleções chamadas de Artes decorativas. Resultados das fertilizações cruzadas das culturas técnico-científicas – não sem conflitos, dos avanços das diversas áreas de conhecimentos exibidos pelas Exposições –, para o final do século XIX, e já no XX, a epistemologia baseada em objetos,¹³ característica dos Museus de História Natural, deixou de ser o meio de maior convencimento de públicos nesses novos espaços de representação das ciências e técnicas novamente modernas, em um mundo já amplamente marcado por princípios invisíveis das ciências físicas, do eletromagnetismo, da relatividade.¹⁴ Assim, entre outros, o *Deutsches Museum* foi organizado em Munique em 1903; o *Technisches Museum für Industrie*, em Viena em 1908. O *Museum of Science and Industry* em Chicago em 1925; e os museus da *Smithsonian Institution*, receberiam da *Centennial International Exhibition* da Philadelphia, de 1876, pelo menos vinte vagões de trem com os mais variados objetos, trazendo para as discussões sobre museus do período e até hoje, questões envolvendo logísticas de transporte, negociações, disponibilidade de maiores espaços para abrigo de coleções.

Ainda na herança das Exposições Internacionais se organizaram, outras propostas museológicas como os Museus Comerciais, que por sinal são ainda muito pouco considerados na História da Museologia no país. Após a *Exposição de Paris*, de 1867, esses museus proliferaram pela Europa e mesmo pelos Estados Unidos e Brasil, tendo sido organizados pelo menos 17 museus comerciais entre 1880 e 1900, a exemplo do *Musée Commercial* de Bruxelles; *Musée Commercial, Industriel et Ethnographique* de Liège, *Museo Commerciale di Turim*, além de Budapeste, Stuttgart, Dresden, Amsterdã, Leyden e Haarlem, Porto, Lisboa.¹⁵ No caso brasileiro, no contexto da *Exposição Nacional* de 1908, a Academia de Comércio do Rio de Janeiro e o Serviço de Propaganda e Expansão Econômica do Brasil no Estrangeiro criaram um Museu Comercial que manteve intercâmbios com o *Museo Commerciale de Trieste*. Um Museu Comercial foi organizado

¹³ CONN, S. *Museums and American Intellectual Life*, 1876-1926, Chicago: Chicago University Press. 1998.

¹⁴ MACDONALD, S. *Exhibitions, and the Public Understanding of Science Paradox*. Disponível em: <http://pantaneto.co.uk/exhibitions-and-the-public-understanding-of-science-paradox-sharon-macdonald/>. Acesso em: 3 fev. 2023.

¹⁵ MATOS, A. C. de; SAMPAIO, M. da L. Patrimônio industrial e museologia em Portugal. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 3, n. 5, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/museologia.v3i5.15472>. Acesso em: 3 fev. 2023.

em Belém do Pará, em 1918. Um Museu Agrícola e Comercial, no Rio de Janeiro, em 1923, também foi organizado a partir *Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil*, em 1922.¹⁶

Entre esses museus, um dos mais influentes por suas atuações e relações com a América Latina foi sem dúvida o *Philadelphia Commercial Museum*, organizado desde 1893, a partir da *World's Columbian Exposition*, Chicago. Apoiado na ideia de uma *Permanent world's fair* e na construção de um projeto imperial, na opinião de Steven Conn,¹⁷ entre suas aquisições, só da *Central American Exposition* na Guatemala, de 1897, o museu reuniu 400 toneladas de material. Além de expor coleções de produtos do mundo inteiro, o museu possuía salas de conferência, projeção de filmes, de leitura, uma biblioteca dotada de uma coleção de 1.420 periódicos estrangeiros e nacionais, coleções de mapas, estatísticas comentadas e fotografias que publicizavam as sociedades comerciais de cada localidade. Ainda possuía um laboratório de tecnologia e editava um boletim mensal sobre o movimento do comércio internacional nos EUA, com publicidade de todo o mundo.

MUSEUS GERAM EXPOSIÇÕES PELO BRASIL

No caso brasileiro, ainda do século XIX, quando analisamos em outros trabalhos as práticas museológicas de Frederico Leopoldo César Burlamaqui (1803-1866), diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro de 1847 a 1866, o encontramos revisando sistematicamente as coleções de rochas e minerais que o Museu recebia, abrigava e mandava pedir entre os anos 1850 e 1858.¹⁸ Resultado desses seus trabalhos de revisão das coleções existentes no Museu, Burlamaqui publicou artigos detalhados no *Auxiliador da Indústria Nacional*,

¹⁶ Há muito ainda a ser pesquisado sobre esses museus comerciais no país. Sobre a literatura que conseguimos reunir, ver BORGES, M. E. L. *L'exposition universelle de 1867 et le musée commercial de Rio de Janeiro*. In: CARRÉ, A-L. et al. (eds.), *Les expositions universelles à Paris au XIXe siècle*. Techniques. Publics. Patrimoines, Paris: CNRS, 2012, p. 375-384.

¹⁷ CONN, S. *An Epistemology for Empire: The Philadelphia Commercial Museum, 1893-1926*. *Diplomatic History*, v. 22, n. 4, p. 533-563, 1998.

¹⁸ LOPES, M. M. *Minerales y fósiles para escudriñar el país, abarrotar las vitrinas y educar a la gente*. In: ACHIM, M.; PODGORNÝ, I. (org.). *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2013, p. 179-200.

que claramente nos sugere que estava mapeando, com sua costureira didática, os recursos minerais do país, tal o detalhe das descrições dos materiais, suas composições, localizações, usos e possibilidades de novas explorações. Foram esses primeiros levantamentos que lhe permitiram, em 17 de agosto de 1853, em um relatório detalhado, propor a participação do Brasil na *Exposição Universal de Paris* de 1855, o que não aconteceria.

Entre os trabalhos das comissões versando sobre a *Exposição de Paris* de 1855, remetido ao ministério do império, publicado no *Auxiliador da Indústria Nacional* de 1854, Burlamaqui escreveu o artigo *Minerais que têm uso nas Artes, e se devem mandar buscar às diversas províncias e localidades do Império, para a Exposição de Paris em 1855*. Iniciando pelo ouro e diamantes de Minas Gerais e listando diversos outros minerais de várias localidades do país, Burlamaqui considerava que o Brasil não poderia se comparar em qualquer tipo de indústria com os países europeus, mas deveria apresentar todos os recursos grandiosos da nossa natureza. Propunha que a comissão organizasse os materiais adotando a ordem do catálogo, que foi utilizado na *Exposição de Londres*, que se iniciava pelos produtos de mineração, seguidos pelos produtos químicos e farmacêuticos, substâncias usadas como alimentos e várias outras categorias de produtos que chegavam às máquinas agrícolas, aos mecanismos de engenharia civil, militar, naval, instrumentos filosóficos, musicais, cirúrgicos.

Nesses anos em que Burlamaqui dirigiu o Museu Nacional, as máquinas da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional – SAIN – já ocupavam dois grandes salões, no térreo do edifício do Campo de Santana.¹⁹ Como se sabe, desde a criação do Museu em 1818, máquinas da SAIN já lá estavam. Em 1825, João da Silveira Caldeira, então diretor do Museu Nacional e um dos sócios fundadores da SAIN, já destacava claramente, inspirado no modelo do Conservatoire des Arts et Métiers francês, a importância das atividades industriais para o avanço da agricultura, para superação do trabalho escravo e da necessidade da reunião de coleções de máquinas e instrumentos nas salas da SAIN, para a construção do Conservatório da SAIN.

¹⁹ Museu Nacional. *Correio Paulistano*, terça-feira, 21 de agosto de 1855. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: 3 fev. 2023.

Por muitos anos o Museu Nacional e a SAIN partilhavam coleções, sócios, salas e concepções mais amplas. Referindo-se desde a década de 1830, ao Conservatório da SAIN, ao museu da SAIN, às coleções da SAIN, o *Auxiliador* anunciava as demonstrações e ampliações das suas coleções nas salas cedidas pelo Museu Nacional.²⁰ O conservatório de Máquinas e Modelos da SAIN reunia por essa época noventa modelos de máquinas, entre essas máquinas para descascar café, lavar ouro, descaroçar algodão, fazer manteiga, trabalhar a seda, tornear madeiras, fazer diques temporários, entre várias outras.

Nas datas comemorativas da Sociedade, inclusive se conclamava os sócios para que trouxessem objetos para compor e ampliar as exposições que se organizavam nas salas do Conservatório, no Museu Nacional. Ou seja, um museu independente – o Conservatório da SAIN – funcionou regulamente no edifício do Museu Nacional, e desde pelo menos 1833, o *Auxiliador* trazia notícias frequentes das coleções e atividades da SAIN no seu Conservatório. Só agora, mais recentemente, identificamos detalhes de sua história, tornando visíveis e por outros ângulos esse museu.

Mas é no período de Burlamaqui que os vínculos entre o Museu, seu diretor e a SAIN e seu Conservatório se estreitariam mais, uma vez que Burlamaqui, militante ativo na SAIN, de que era sócio desde pelo menos 1837, aí atuou em prol dos melhoramentos da agricultura no país, não só como Secretário Perpétuo e membro do Conselho, mas particularmente, a partir de 1857 até sua morte, como redator do jornal da instituição.²¹ Nessas posições, Burlamaqui foi secretário da Comissão organizadora da 1ª *Exposição Nacional* de 1861, em que o Conservatório da SAIN, inclusive exibiu dois modelos de máquinas para torrar farinha de mandioca, que receberam menção honrosa. Para Burlamaqui as exposições não eram:

[...] meros espetáculos de curiosidade, mas sim um grande ensino para a agricultura, a indústria, o comércio e as artes; [...] em uma

²⁰ As menções que se seguem sobre o Conservatório da SAIN estão no artigo LOPES, M. M.; FIGUEIRÔA, S. F. de M. Le CNAM inspire une idée de musée aux tropiques: la collection de machines et de modèles industriels de la Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional – SAIN (Brésil, 1827-1878). *e-Phaistos* (no prelo).

²¹ O *Auxiliador da Indústria Nacional*, edição 05, 1857. p. 214 e 215. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: 3 fev. 2023.

palavra um inquérito palpável, um inventário da riqueza pública, um grande passo na via do aperfeiçoamento e do progresso.²²

As utopias de Burlamaqui de um país apoiado na agricultura industrializada, livre da escravidão para caminhar para o progresso, também não se concretizariam como gostariam as exposições locais, também apoiadas ou geradoras de museus nas províncias, que subsidiaram as exposições nacionais preparatórias para as exposições internacionais de que o Brasil passou a participar a partir da década de 1860. Mas como nós e colegas já têm considerado tais exposições e museus,²³ pudemos avançar para considerar por outros ângulos, a presença de novos atores, coleções e detalhes de situações específicas, mas relevantes – como navios encalhados, atraso na devolução dos produtos a suas e seus proprietários²⁴ – que marcaram práticas expositivas que articularam exposições e museus também no país.

POSSIBILIDADES DE INÚMERAS OUTRAS ABORDAGENS... MULHERES, SEGUIR COLEÇÕES, CONSTITUIÇÃO E DISPERSÃO DE ACERVOS

Sem qualquer intenção de traçar um quadro exaustivo, seguem alguns exemplos das inúmeras possibilidades de análises que essas articulações nos sugerem, a exemplo de análises já realizadas sobre áreas específicas de conhecimento e da atuação de seus respectivos especialistas e ou participações de

²² Rio de Janeiro. *Exposição Nacional de 1861*. Documentos oficiais relativos à Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Typ. do Diário do Rio de Janeiro, 1862, p. 3. Exposições. *O Auxiliador...* Ano 1860/Ed. 00001 (53). Extractos do relatório geral da exposição nacional de 1861. *Almanak Administrativo, mercantil e Industrial do Rio de Janeiro 1844-1885*. Suplemento. Extractos do relatório geral da exposição nacional de 1861. p. 71-88. Ano 1863/Ed.00020(1). *Recordações da Exposição nacional de 1861*. Rio de Janeiro 1862. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon493895/icon49389. Acesso em: 3 fev. 2023. Sobre essa exposição, ver FREITAS FILHO, Tecnologia e Escravidão no Brasil: aspectos da Modernização Agrícola nas Exposições Nacionais da Segunda Metade do século XIX (1861-1881). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 11, n. 22, p. 71-92, mar-ago., 1991.

²³ SANTOS, F. de O.; CONCEIÇÃO, A. L. 'Certamen Agrícola, Industrial e de Manufaturas': o aparecimento do Novo Século e a participação de Sergipe nas exposições nacionais. In: LOPES, M. M.; HEIZER, A. L. *Colecionismo, práticas de campo e representações*. Campina Grande: EDUEPB, 2011, p. 239-255. BRITTO, C.C. et al. (eds.) *Estilhaços da memória. O Nordeste e a reescrita das práticas museais no Brasil*. Goiânia, Brazil: Ed. Espaço Acadêmico; Salvador, Brasil: Observatório da Museologia na Bahia (UFBA/CNPq). 2020.

²⁴ CUNHA, C. da S. *As exposições provinciais do Império: a Bahia e as exposições universais (1866 a 1888)*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

instituições.²⁵ Entre aquelas, aqui mencionamos apenas alguns poucos exemplos sobre a participação das mulheres nesses processos, as propostas de seguir as coleções e de constituição e dispersão de acervos.

No caso do Museu Paranaense, o que já é mais conhecido,²⁶ a atuação das mulheres para seu financiamento foi determinante para sua organização em 1876, resultado dos processos de preparação das exposições locais e nacionais. Outro caso já referido por nós, no contexto do que a literatura internacional tem chamado de *lost museums*²⁷ – isto é, museus perdidos, que não existem mais, – é a situação do Museu Botânico do Amazonas, organizado por Barbosa Rodrigues, que existiu oficialmente em Manaus entre 1883 e 1890, deixando poucos rastros que temos buscado perseguir. Mesmo após o término oficial do Museu, o Catálogo brasileiro para a *World's Columbian Exposition* em Chicago, em 1893, lista diversos materiais expostos que vieram das antigas coleções do Museu Botânico do Amazonas, exatamente como descritos no catálogo do Museu²⁸ e nomeia as mulheres expositoras.

²⁵ MESQUITA, P. C. *O Brasil nas Exposições Universais (1862 a 1911): mineração, negócios e publicações*. Dissertação (Mestrado em Ensino e História das Ciências da Terra) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, 2009. Entre diversos artigos de Ana Cardoso de Matos sobre engenheiros e exposições universais ver: MATOS, A. C. de Das Exposições Universais às Exposições de Rádio e Eletricidade: História, Tecnologia e Patrimônio. In: MALAQUIAS, I. et al. (orgs.) *Perspectivas sobre Construir Ciência*. Aveiro: Universidade de Aveiro Editora, 2015, p. 261- 268; DANTAS, R. S. N. P. O Museu Nacional na Exposição Universal de Paris de 1889. In: LOPES, M. M.; HEIZER, A. (orgs.). *Colecionismos, práticas de campo e representações*. Campina Grande: EDUEPB, 2011, p. 227-238. TURAZZI, M. I. A Exposição de Obras Públicas de 1875 e os produtos da ciência do engenheiro, do geólogo e do naturalista. In: HEIZER, A.; VIDEIRA, A. A. P. (orgs.), *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001; LOPES, M. M.; GOMES, A. L. A. “O Mistério dos Orixás e das bonecas” e O “Mapa Geológico”: Histórias particulares de uma exposição em preparação. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 54, p. 1-28, 2021.

²⁶ LOPES, M. M. *O Brasil descobre a pesquisa científica: as ciências naturais e os museus no século XIX*. 2a. ed. São Paulo: HUCITEC, UnB, 2009. 369 p.

²⁷ LUBAR, S. et al. Introduction. *Lost Museums*. *Museum History Journal*, v. 10, n. 1, p. 1–14, 2017. JARDINE, B. et al. How collections end: objects, meaning and loss in laboratories and museums. *BJHS: Themes*, v. 4, p. 1–27, 2019. Sobre outro tema em que partimos dessas conceituações ver: CERÁVOLO, S. M.; LOPES, M. M. Museus provinciais: contribuições para o panorama museológico brasileiro. *Museologia e Patrimônio*, v. 13, n.1, p. 144-166, 2019. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/784>. Acesso em: 3 fev. 2023.

²⁸ LOPES, M. M.; SÁ, M. R. A Museum in the Heart of Amazonia: One Man's Laboratory. *Museum History Journal*, v. 9, p. 77-92, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/193369816.2015.1118259>. Acesso em: 3 fev. 2023. LOPES, M. M. The circulation of collections: Barbosa Rodrigues' Amazon Botanical Museum. *Rodriguesia*, v. 73, p. e00182022, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2175-7860202273095>. Acesso em: 3 fev. 2023.

Quanto às mulheres, embora na literatura internacional sob olhares das relações de gêneros, a presença das mulheres em museus e exposições desde o século XIX já seja explorada, no caso brasileiro ainda há muito a ser feito. Desde pelo menos a *Exposição Universal* de 1851, as mulheres estiveram presentes nesses certames, ao lado de seus colegas de profissão ou de seus familiares. Ocuparam diferentes espaços e desempenharam diversos papéis como expositoras de suas coleções, público-alvo ou como próprios objetos de exposição de suas culturas, raças e corpos. São diversos os marcadores das relações de gênero como critérios de participação, metáforas, estereótipos, nuances de discursos, concepções aceitas como científicas, divisão de funções, que permearam tais eventos, bem como a busca das mulheres que estiveram presentes e atuaram nesses fóruns, nesse período em que a profissionalização das mulheres, inclusive em diversos países latino-americanos já avançava, assim como sua presença em publicações e espaços públicos.²⁹

A participação das mulheres e temáticas relacionadas ao que então se chamava *feminino* e/ou *feminista* em exposições estão presentes em diversas análises sobre a *Exhibition of Women's Industries and Centenary Fair*, de Sydney, Austrália, em 1888, ou na *Exposição Universal de Chicago*, em que o *Edifício das Mulheres* foi especialmente construído, não sem polêmicas, no espaço da exposição.³⁰ Dessa *Exposição de Chicago* de 1893, participaram diversos países latino-americanos como Brasil, Argentina, Cuba, México, Nicarágua, Equador, Venezuela. Cerca de 50 mulheres brasileiras – com seus nomes, sobrenomes, por vezes instituição e, claro, seus produtos de exibição – estão listadas como expositoras no catálogo da *Exposição de Chicago*.³¹

Partindo da proposta de seguir as coleções, como já mencionamos o caso das mulheres na *Exposição de Chicago*, em outros trabalhos, seguindo as 32

²⁹ Ver o projeto: LOPES, M. M. “No more Mathildas”: em busca das mulheres e dos marcadores de gêneros nas histórias das ciências geológicas. Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-UNICAMP 201-2023.

³⁰ Entre outras obras, ver: Orr, K. Women Exhibitors at the First Australian International Exhibitions. *Journal of Colonialism and Colonial History*, v.12, n. 3, Winter 2011; The Congress of Women Held in the Woman's, World's Columbian Exposition, Chicago, USA, 1893. Disponível em: <http://digital.library.upenn.edu/women/eagle/congress/congress.html>. Acesso em: 13 maio 2023. CORDATO, M. F. Representing the Expansion of Woman's Sphere: Women's Work and Culture at the World's Fairs of 1876, 1893, and 1904. New York: New York University, 1989.

³¹ *Catalogue of the Brazilian section at the World's Columbian exposition*. Chicago, 1893. Disponível em: <https://archive.org/details/cataloguebrazilooexpogoog>. Acesso em: 13 maio 2023.

caixas abertas em 2016, depois de 40 anos depositadas no Museu do Senado brasileiro, Anna França rastreou, não só e em detalhes, a trajetória dos lustres que estavam nas caixas e que pertenceram ao Palácio Monroe no Rio de Janeiro, sede do Senado brasileiro antes de sua transferência para Brasília, como também as estruturas e ornamentação do próprio edifício do Palácio Monroe. Os lustres tiveram sua origem para a iluminação do pavilhão brasileiro construído para a exposição de Saint Louis, de 1904, em comemoração da compra da Lousiana, pelos Estados Unidos. Foram transferidos para o Rio de Janeiro em 1906, assim como as estruturas de ferro que permitiram a reconstrução do edifício da Exposição, como *Palácio Monroe*, no Rio de Janeiro.³²

Acompanhando em detalhes a construção e destruição do pavilhão brasileiro na *Exposição de Saint Louis*, do Palácio Monroe no Rio de Janeiro e a mobilização das coleções, foi possível identificar não só as empresas encarregadas das construções e das destruições, a venda de materiais, a companhia de navegação que trouxe os materiais para o Rio de Janeiro, as polêmicas em torno das destruições dos edifícios, a dispersão das coleções nos Estados Unidos e no país. A ressaltar que um dos pares de leões que ornamentavam o Palácio Monroe foi para o museu particular do Instituto Ricardo Brennand, Recife, e outro par de leões, e o portão principal do Monroe e outros objetos foram comprados por um agroindustrial, e estão na sua fazenda São Geraldo, em Uberaba.

Esse único exemplo brasileiro, sem dúvida podem existir outros, se insere nas abordagens atuais internacionais que justamente buscaram ampliar o olhar das coleções mobilizadas nas exposições que estiveram na origem de diversos museus pelo mundo, para seguir também os edifícios em trânsito, como foi o caso de Museus de Ciência e Indústria instalados em edifícios construídos para as Exposições Universais. São exemplos dessa mobilização também dos edifícios os casos do Museu de Chicago, criado em 1933, em um dos edifícios da Ex-

³² FRANÇA, A. S. M. *A circulação e dispersão das coleções do Palácio Monroe*. TCC. Museologia. Faculdade de Ciência da Informação. Universidade de Brasília. 2017. LOPES, M. M.; FRANÇA, A. S. M. *Palácio Monroe from Saint Louis Exhibition (1904) to Rio de Janeiro (1906-1976): its project, building, travel, uses and the dispersion and transfer of its collections to Brasília (1960-1976)*. In: VIII AISU CONGRESS City, travel, tourism Perception, production, and processing, Nápoles. La città, il viaggio, il turismo Percezione, produzione e trasformazione. The city, the travel, the Tourism Perception, Production and Processing. Napoles: Centro Interdipartimentale di Ricerca sul l'Iconografia della Città Europea, 2017, s.p. AGUIAR, L. de S. *Palácio Monroe: da Glória ao Opróbrio*. Rio de Janeiro: Ed Arte Moderna, 1976. BENNETT, M.; STOCKBRIDGE, F. P. K et al. *History of the Louisiana Purchase Exposition*. Saint Louis: Universal Exposition Publishing, 1905.

posição *Universal* de 1893; ou do *Palais de la Découverte* de Paris, no *Grand Palais*, construído para a *Exposição Universal* de 1900; ou do *Pavilhão Português das Indústrias*, construído para a *Exposição Internacional do Rio de Janeiro* de 1922, que alguns anos depois regressou a Lisboa para abrigar exposições, como a de eletricidade, nas décadas de 1920 e 1930. Ou ainda do *Pavilhão Argentino* – de ferro e vidro – da *Exposição de Paris* de 1889, que depois de diversos usos abrigou, de 1909 a 1931, o Museu Nacional de Belas Artes, de Buenos Aires.

Perpetuadas até mesmo em seus edifícios e não necessariamente efêmeras, as *Exposições Universais* influenciaram, se materializaram em propostas de museus por todo o mundo, buscando tornar permanentes os avanços das Ciências, das Técnicas das Indústrias – o Progresso. Mas o nacionalismo, que também marcava as exposições dos grandes feitos das tecnociências e indústrias de cada país – como as *Exposições Universais* (em grande parte europeias e estadunidenses) e os Museus de Ciências e Técnicas que proliferaram desde o final do XIX – também foi perdendo significado nos museus científicos no decorrer do século XX.³³

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse artigo apenas esboçamos algumas considerações sobre as múltiplas possibilidades de abordagens sobre museus, exposições internacionais e o país. Buscamos referenciar brevemente que em nossa prática, assim como nas considerações desse artigo sobre museus e exposições, temos procurado “seguir os objetos”. Ênfases atuais em diversas áreas de conhecimento têm proposto “*following the objects*”³⁴ – seguir os objetos – em suas trajetórias, antes de chegar ao museu, em suas trajetórias nos museus, e em seus desdobramentos, nas descrições densas, nas trajetórias de objetos e coleções específicas, nos museus ao detalhe, que nos possibilitam explorar as mais diversas dimensões materiais, temporais, espaciais, relacionais dos objetos das coleções dos Museus de qualquer tipo, ultrapassando fronteiras disciplinares dispensáveis,

³³ MACDONALD, S. *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. London: Routledge, 1997.

³⁴ Ver, a título de exemplo, LOURENÇO, M. C.; GESSNER, S. Documenting Collections: Cornerstones for More History of Science in Museums. *Sci & Educ*, 2014, v. 23, p. 727-745.

justamente para representar mais criticamente as histórias e as culturas de ciências mais complexas, que estamos produzindo também nos museus.

Entendemos os objetos como problemáticos por suas ambiguidades, riquezas, uma vez que seus significados não são fixos, como Susan Star³⁵ sugeriu caracterizá-los como “*boundary objects*”, objetos fronteiriços, com diferentes significados em diferentes culturas. Simon Schaffer,³⁶ também sugeriu que precisamente por causa dos seus diferentes significados e histórias, os objetos nos museus, especialmente de ciências e técnicas, podem nos permitir construir – mais do que simulacros de experimentos científicos – histórias intrincadas, situações atuais, complexas, que escapem das narrativas e classificações estreitas a que estamos mais acostumados, também pensamos nós, para os museus no Brasil.

³⁵ STAR, S. L; GRIESEMER, J. R. Institutional Ecology, ‘Translations’ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. *Social Studies of Science*, v. 19, n. 3, p. 387-420, August 1989. Disponível em: <http://innovation.ucdavis.edu/people/publications/Star%20Griesemer%201989%20SSS-19.3-387-420.pdf>. Acesso em: 15 maio 2023.

³⁶ SCHAFFER, S. Object Lessons. In: LINDQVIST, S. (ed.) *Museums of Modern Science*. Canton, MA: Science History Publications & The Nobel Foundation, 2000, p. 61-76.



MUSEUS E PRÁTICAS MUSEAIS NO BRASIL: FAZERES E SABERES

ANTROPÓLOGOS NA REPARTIÇÃO: IMAGEM, PESQUISA E POLÍTICA NO MUSEU DO ÍNDIO/FUNAI, 1953-2019

JOSÉ CARLOS LEVINHO ¹

IONE HELENA PEREIRA COUTO ²

THIAGO DA COSTA OLIVEIRA ³

INTRODUÇÃO

O presente artigo argumenta que o desenho institucional do Museu do Índio / Funai - MI – um museu concebido para realizar uma política patrimonial a serviço dos índios no Brasil – é indissociável das relações que a instituição teceu, ao longo do tempo, com especialistas na temática indígena, notadamente com a antropologia. Ao longo da história da instituição, tais especialistas agiram pelo menos em dois sentidos: de um lado, levaram para

¹ Especialista em Línguas Indígenas Brasileiras e Graduado em Ciências Sociais, pela UFRJ. Tem experiência na área de Museu, com ênfase em Antropologia. Atuou na Funai a partir de 1984, tendo sido diretor do Museu do Índio entre 1995 e 2019. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7671802593066262>. Orcid n. 0000-0002-9862-5361.

² Graduada em Museologia pela UNIRIO, Mestre e Doutora em Memória Social pela UNIRIO. Atualmente é consultora do Museu do Índio / Funai. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7197896469904126>. Orcid n. 0000-0003-3394-2742.

³ Mestre e Doutor em Antropologia Social pela UFRJ. Pesquisador Associado ao Museu Etnológico de Berlim. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5181748477787398>. Orcid n. 0000-0003-4546-8806.

dentro do Museu as relações e os conhecimentos do campo científico; por outro lado, agiram como tradutores entre os espaços institucionais do Museu e aqueles das comunidades parceiras.

A associação do MI com antropólogos e outros especialistas em etnologia será aqui apresentada através de um percurso histórico que abarca desde o seu momento formativo, nos anos 1940 a 1950, até a consolidação da instituição como um museu de referência na preservação do patrimônio cultural indígena, nos anos 2000. Nesse percurso, descrevemos e qualificamos três eixos característicos da atuação do Museu: 1. o fomento e o apoio à pesquisa original como forma de gerar subsídios para a política indigenista nacional; 2. a circulação de imagens etnográficas – registros fotográficos, audiovisuais, iconográficos e de cultura material – como forma de comunicar e mediar questões indígenas com a sociedade brasileira; e 3. o compromisso político e democrático com os interesses das populações indígenas no Brasil.

Argumentamos, inicialmente, que a gestão fundadora de Darcy Ribeiro (1953-1956) institucionalizou os três eixos aqui considerados. Em seguida, examinamos três gestões subsequentes – aquelas de Ney Land (1972-1981), Claudia Menezes (1986-1989) e José Carlos Levinho (1995-2019) – que atualizaram o projeto original de acordo com as particularidades do momento histórico em que ocorreram. Pretendemos demonstrar, por meio desta análise, como a museologia indigenista do Estado brasileiro foi feita em diálogo com a antropologia.

Descrever a perpetuação do perfil do MI ao longo do tempo, ou a sua “alma”, torna-se uma empreitada ainda mais relevante se considerarmos a característica de vulnerabilidade dos aparelhos museológicos e patrimoniais do país – vide os seguidos incêndios que atingiram instituições como o Museu Nacional / UFRJ, a Cinemateca / SP e o Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG. No nosso caso, argumentamos que sempre que as administrações do MI se concentraram no legado material e conceitual de seus três eixos constituintes – política, pesquisa e imagem –, a instituição conseguiu contribuir na luta pelo direito à memória, ao patrimônio e ao território das populações indígenas.

DE RONDON A RIBEIRO

Em 1953, ano de fundação do MI, Darcy Ribeiro sintetizou o processo que levou à constituição da instituição com a seguinte frase: “um museu não se improvisa, [ele é] o coroamento, das atividades de pesquisa e documentação levadas a efeito pela equipe de técnicos da Sessão de Estudos [do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) nos últimos] 10 anos”.⁴ Tal processo, embora já tenha sido analisado por outros autores,⁵ será retomado aqui no interior do quadro de nossas preocupações: as relações entre o Estado e especialistas que irão subsidiar suas políticas referentes ao patrimônio indígena.

Como se sabe, museus são fruto de processos históricos longos, e os onze anos que separam a criação da SE / SPI da fundação do MI se inserem em temporalidades mais amplas. Em primeiro lugar, o MI foi pensado em contraponto aos museus de História Natural concebidos no século XIX, cuja história recua aos gabinetes reais de arte e curiosidade dos séculos XVI e XVII.⁶ Contudo, isso ocorreu – e este é o nosso segundo ponto – porque a história do MI é também indissociável de outra história de longo prazo, aquela da formação do Estado brasileiro e de suas políticas indigenistas.

Ambos os processos estão ligados à emergência da figura de Cândido Mariano da Silva Rondon, o Marechal Rondon, na política brasileira. Na verdade, pode-se dizer que – nos anos de sua atuação enquanto chefe da chamada Comissão Rondon (1906/1935)⁷ e da Comissão de Inspeção de Fronteira (1927-

⁴ Ministério da Agricultura, Relatório do SPI, 1953, Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios, BR RJMI SPI-IR4-888-003-32.

⁵ MATTOS, André Luís Lopes Borges de. *Darcy Ribeiro: uma trajetória (1944-1982)*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007. FARIAS, Sandra Martins. *Antropologia e Museus – Reciprocidades: O caso do Museu do Índio*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2008; CHAGAS, M. *Museu do Índio: uma instituição singular e um problema universal*. Antropologia e Patrimônio Cultural. Diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007; COUTO, Ione Helena Pereira. *Darcy e os Urubu: um caso entre colecionador e coleção*. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2005.

⁶ Ver SHELTON, A. A. Museums and anthropologies: practices and narratives. In: MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell, 2006. p. 64-80.

⁷ As Comissões de Linhas Telegráficas de Mato Grosso a Goiás foram criadas em 1890. Após a nomeação de Rondon, em 1906, para a chefia da Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, esta passou a ser conhecida como Comissão Rondon.

1930), idealizador do SPI (de 1910), e do Conselho Nacional de Política Indigenista – CNPI (de 1939) – Rondon articulou, pela primeira vez, a síntese particular entre política, pesquisa e imagem que caracteriza o MI já na sua formação. Vejamos esses pontos mais de perto.

ANTECEDENTES DO MUSEU DO ÍNDIO

Começamos com a política. Não se deve minimizar o impacto do indigenismo proposto por Rondon no contexto em que ele surgiu. Rondon, ele mesmo um militar de carreira e um indígena de ascendência bororo, propunha uma novidade radical em um cenário no qual as populações indígenas eram percebidas como um empecilho ao “progresso” do país. Contraponha-se, por exemplo, o famoso bordão “morrer se preciso for, matar nunca”, pelo qual o Marechal é ainda hoje lembrado, às propostas do então diretor do Museu do Paulista, o zoólogo Herman von Ihering que, em 1912, defendeu abertamente no jornal *O Estado de São Paulo* o extermínio dos Kaingang que se encontravam “no caminho da estrada de ferro Noroeste do Brasil”.⁸ Embora de viés integracionista, o pacifismo de Rondon trazia algo novo à política indigenista do país.

No que se refere à relação de Rondon com a pesquisa e os pesquisadores, pode-se dizer que esta atravessa as três grandes áreas de atuação do Marechal ao longo de sua vida – as Comissões, o SPI e o CNPI. Foi a convite de Rondon que, em 1907, por exemplo, antropólogos, geólogos, zoólogos, botânicos, médicos e outros especialistas do Museu Nacional passaram a integrar etapas das Comissões Telegráficas para estudar as sociedades, a fauna e a flora das regiões atravessadas pela Comissão. O SPI, por sua vez, foi concebido com uma Sessão de Estudos (SE) que, embora tenha sido efetivamente criada somente em 1942, vinha sendo fomentada desde a década de 1930.⁹ Por fim, o CNPI tornar-se-ia o

⁸ SCHWARCZ, L. M. A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense no final do XIX. In: FIGUEIREDO, B.G.; VIDAL, D.G. (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*, 2005. p. 129.

⁹ Por anos, Rondon buscou, sem sucesso, um especialista para chefiar a SE, propondo-a, inicialmente, a um etnógrafo militar, João Barbosa de Faria, e depois a um dos formadores da antropologia nacional, Curt Nimuendajú, que recusaria, aparentemente por questões de saúde. Ver CNPI. Relatório br_rjmi_cnpi_333_085_00_106p, 1942. p. 20; CNPI. Relatório, Ata da 10ª sessão_ br_rjmi_cnpi_333_085_01_161p, 1943. p. 2.

primeiro lugar em que veríamos antropólogos e outros especialistas na temática indígena em repartições do Estado, planejando o indigenismo nacional e um museu para representá-lo. Tal foi o caso de Roquette-Pinto e Heloísa Alberto Torres, ambos do Museu Nacional – esta última, diretora do MI entre 1964 a 1969.

Finalmente, no que se refere à produção de imagens, recordemos que as etapas da Comissão Rondon foram largamente documentadas, de modo pioneiro, em meios audiovisuais. Naquele contexto, buscava-se, por meio das imagens, integrar simbolicamente as populações indígenas ao processo de modernização do Estado. Nas diversas etapas das Comissões de Fronteira, os indígenas foram registrados como protagonistas da delimitação do território brasileiro. Tal iniciativa teria impacto no modo como se comunicava a questão indígena com a sociedade e, deliberadamente ou não, criaria um acervo para uso futuro dessas populações.¹⁰

No que nos interessa mais de perto, foi a existência deste acervo que habilitou Rondon a arquitetar um museu a ser concebido em torno do SPI e do CNPI. Mas esse projeto só se concretizaria alguns anos mais tarde, a partir da síntese e da atualização da proposta rondoniana feita por Darcy Ribeiro – sobretudo quando este chegou à chefia da SE / SPI, em 1951.

Foi por meio da atuação dos técnicos da SE / SPI nos dez anos que antecederam à criação do Museu que se pôde assistir ao refinamento dos três eixos de que estamos tratando neste texto (política, pesquisa e imagem), e a sua transformação nos pilares da atuação do MI. Na SE, estes três eixos passaram a se imbricar e a se interconstituir de forma mais sistemática e criativa. Os primeiros cientistas-indigenistas do Estado brasileiro ampararam a renovação da política indigenista brasileira em ciência de ponta. Ao mesmo tempo, se a pesquisa e a política estavam conectadas, a imagem também se juntava às duas: além de responsável pela conservação do acervo das Comissões de Rondon, a SE foi o principal órgão de documentação da política indigenista executada pelo SPI, o que a levou a constituir um acervo audiovisual sem precedente. A Sessão

¹⁰ TACCA, Fernando Cury de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papirus, 2001.

também iniciaria um processo de divulgação sistemático dessas imagens por meio de exposições que visavam interferir no imaginário brasileiro sobre as populações indígenas do país. Vejamos esses pontos, um a um, começando pela questão da documentação audiovisual.

DOCUMENTANDO AS ATIVIDADES DO SPI

De 1942 a 1946, a SE se especializou na documentação da atuação do SPI, realizando estudos etnográficos e registros cinematográficos sobre as atividades assistencialistas desenvolvidas pelo órgão. A esta Seção caberia ainda os equipamentos técnicos e os acervos produzidos pelas Comissões chefiadas por Rondon.¹¹ Para operacionalizar suas atividades, foram contratados, inicialmente, dois cinegrafistas, um fotógrafo e uma laboratorista que, mais tarde, entraram para a história do audiovisual-etnográfico no país: Harold Schultz, Heinz Foerthmann, Nilo Velloso e Charlotte Sophie Rosenbaum. O grupo de documentaristas audiovisuais realizou expedições¹² cujo resultado, até 1944, girava em torno de 350 metros de filmes de 16mm, 5.200 metros de filmes de 36mm, 61 discos, 2.300 fotos e 98 peças etnográficas. Somados aos registros das Comissões chefiadas por Rondon, o volumoso acervo a ser herdado pelo MI nascia com a cara do século XX: mecânico, imagético e dinâmico.

Se a vocação documental para além do mero registro das ações do SPI estava consolidada, ao se reunir uma “documentação fotográfica [etnográfica...] tanto da construção de uma casa xinguana, como das diversas fases do ritual funerário bororo”¹³ – a orientação antropológica ainda estava em aberto. Este ponto começou a ser resolvido em 1947, quando se juntaram ao grupo de documentaristas o antropólogo Darcy Ribeiro e o linguista Max Boudin. Entre os anos de 1947 e 1951, Darcy e Boudin realizaram uma série de pesquisas

¹¹ LASMAR, Denise Portugal. *O acervo imagético da Comissão Rondon: no Museu do Índio 1890-1938*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2008. p. 59.

¹² Foram três expedições, sendo que a primeira partiu do Rio de Janeiro em outubro de 1942, com destino ao sul de Mato Grosso, desenvolvendo atividades com os povos Terena, Kadiwéu, Guarani e Kaingang. A segunda iniciou-se em setembro de 1943, para visitar os Umutina, Bakairi e Bororo. A terceira partiu em agosto de 1944 e dirigiu-se à mesma região, mas desta vez entre os Kamayura, Waurá, Mehinko e Kuikuro, além de um retorno aos Umutina.

¹³ TACCA, Fernando Cury de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papirus, 2001. p. 21.

precedidas por amplo levantamento nos arquivos do SPI, seguida por viagens às aldeias de povos indígenas selecionados. Os trabalhos de campo ocorreram entre os Kadiwéu,¹⁴ Kaiowá, Ofaié,¹⁵ Tembé, Guajajara e Urubu,¹⁶ Fulni-ô e Maxakali. Ao assumir a chefia da SE em 1951, Ribeiro registrou ainda a realização de pequenas viagens a fim de estudar questões relativas à “aculturação” e à “assimilação” entre os Karajá, Bororo, Xokleng, Kaingang e Terena.¹⁷ Sob a nova chefia, a SE chegaria a 1951 com uma produção de doze filmes de curta-metragem, 18.500 fotografias, 500 discos de tamanho comum e uma coleção etnográfica de 4.000 exemplares.¹⁸

No ano de 1952 ocorreu uma virada importante. Ribeiro, por intermédio de Alfred Métraux, então no departamento de Ciências Sociais da Unesco, iniciou “a primeira pesquisa sistemática voltada para o processo de assimilação dos índios no Brasil” em cooperação com a SE.¹⁹ Tal programa ampliou a rede de pesquisadores associados à Sessão. A partir desse momento, Ribeiro, por meio da SE, financiou as pesquisas de campo de Eduardo Galvão,²⁰ Mário Ferreira Simões,²¹ Roberto Cardoso de Oliveira, Noel Nutels e Leão da Mota²² – todos do SPI. Ao mesmo tempo, facilitou o acesso à Infraestrutura do SPI e da Fundação Brasil Central aos pesquisadores de outras instituições, nacionais e estrangeiras, a fim de viabilizar trabalhos junto aos indígenas. É nesse contexto que se verifica um incremento dos estudos antropológicos, linguísticos, de saúde, de etnomusicologia, etnobotânica e etnozoológicos, patrocinados pela Sessão.²³

¹⁴ RIBEIRO, Darcy. Sistema familiar Kadiwéu. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 175-192, 1948.

¹⁵ RIBEIRO, Darcy. Notícia dos Ofaié-chavante. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 5, p. 105-135, 1951.

¹⁶ RIBEIRO, Darcy. *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro: Offset Gráfica Seikel, 1957.

¹⁷ MINISTÉRIO DA AGRICULTURA. *Relatório das atividades do Serviço de Proteção aos Índios durante o ano de 1953*. Rio de Janeiro: SPI, 1953.

¹⁸ RIBEIRO, op. cit., 1951.

¹⁹ MINISTÉRIO DA AGRICULTURA. *Relatório das atividades do Serviço de Proteção aos Índios durante o ano de 1953*. Rio de Janeiro: SPI, 1954. p. 6.

²⁰ GALVÃO, Eduardo. *Encontro de sociedades: índios e brancos no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

²¹ SIMÕES, Mário F.; LIMA FILHO, Manuel Ferreira; NUNES, Maria Eugênia Brandão Alvarenga (orgs.). *Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas*. Goiânia: Ed. UCG/IGPA, 1992.

²² NUTELS, Noel. Plano para uma campanha de defesa do Índio brasileiro contra a tuberculose. Rio de Janeiro: s. ed., 1952. p. 3-28 (Separata da *Revista Brasileira de Tuberculose*).

²³ MINISTÉRIO DA AGRICULTURA. *Relatório das Atividades do Serviço de Proteção aos Índios durante o ano de 1954*. Rio de Janeiro: SPI, 1955; RIBEIRO, Darcy. Plano de Trabalho da Seção de Estudos para o exercício de 1954. Serviço de Proteção aos Índios, p. 1-6, 1954. 1954_Plan de trabalho SE_br_rjmi_spi_iroo_888_045_01_f1_f48; MUSEU DO ÍNDIO: 30 anos, 1953-1983. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1983; BRITO,

DARCY RIBEIRO 1953-1956, A CRIAÇÃO DO PERFIL INSTITUCIONAL

Amparado pelo processo de convergência entre a pesquisa e a ação política rapidamente delineado acima, em 1953 o MI foi criado. E sua concepção o posicionava como um instrumento de comunicação a serviço dos indígenas. O Museu nasceu com um papel bem definido, “especificamente voltado contra o preconceito”.²⁴ Isso seria feito buscando-se humanizar a figura dos indígenas para a sociedade brasileira. Tal missão seria cumprida principalmente por exposições que veiculavam um acervo consistente, formado pela produção de imagens e nela focado.

A EXPOSIÇÃO COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO

Para isso, o Museu procurou inovar na linguagem expositiva.²⁵ A exposição inaugural, realizada na sede do Museu em 1953, resultou de um processo temporal mais dilatado – os dez anos mencionados mais atrás –, em que diversas linguagens e soluções expositivas foram testadas em pelo menos 12 exposições montadas entre 1944 e 1953, tematizando, principalmente, as comemorações da Semana do Índio, sempre em torno do dia 19 de abril.

No que nos interessa mais de perto, todas estas mostras, sem exceção, apresentaram *artefatos* acompanhados de *filmes*, *fotos* e *conferências* proferidas pelos membros do CNPI, SPI e do Museu Nacional. Expunha-se, assim, tanto o acervo imagético quanto a expertise e as redes de produção de conhecimentos desenvolvidas em torno da SE. Este método de uso do acervo e formato de comunicação seria, a partir de 1953, aproveitado no primeiro prédio do MI, localizado na rua Mata Machado, no bairro do Maracanã, Rio de Janeiro.

Como se sabe, a primeira exposição do museu foi planejada para res-

Carolina Arouca Gomes de. *Medicina e Antropologia: atenção à saúde no serviço de proteção aos índios (1942-1956)*. Dissertação de Mestrado, Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2011.

²⁴ REIS, Rodrigo; COHN, Sergio; CAMPOS, Simone (orgs.). *Darcy Ribeiro. Apresentação*: Guilherme Zarvos. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

²⁵ Entre os anos de 1953 e 1956, período em que Darcy Ribeiro esteve à frente do Museu do Índio, foram realizadas quatro grandes exposições que trataram de povos de diversas regiões do país (ver BRITO, 2017, p. 153; REVISTA VISÃO, 1955, p. 36).

ponder a tópicos apontados em uma pesquisa de opinião sobre a imagem dos povos indígenas na sociedade.²⁶ Os levantamentos realizados apontavam para a necessidade de se trabalhar uma visão sintética e objetiva da vida dos indígenas, apresentando a diversidade linguística e cultural daquelas sociedades, de modo a se contrapor aos estereótipos identificados na pesquisa. Tais estereótipos eram veiculados pela imprensa, na qual os indígenas eram apresentados como “intratáveis”, “indolentes” ou “implacáveis”; estavam presentes nos próprios museus e publicações de história natural, nos quais os indígenas apareciam como “fósseis vivos” da humanidade, “primitivos” e “atrasados”; e encontravam-se, ainda, no cinema – “o índio Norte-Americano” – e na literatura – “o índio do Romantismo”.²⁷

O Museu contava com 250 m² de área expositiva para produzir a sua narrativa sobre os povos indígenas no Brasil. O projeto arquitetônico e expográfico do arquiteto Aldary Toledo²⁸ apresentou inovações diversas, como vitrines com grandes dimensões e faces envidraçadas que permitiam uma visão tridimensional dos objetos. Nelas, foram apresentadas máscaras e plumárias de diversos povos, objetos de forte apelo estético, além de painéis contendo armas, adornos diversos e redes de dormir. O espaço contava ainda com grandes ampliações fotográficas de imagens da SE feitas em cores e em preto e branco, apresentando, por vezes em escala real, cenas de pessoas e do cotidiano indígena. Tais ampliações, somadas ao recurso a projeções cinematográficas, os filmes feitos pela SE, e a dois dioramas temáticos – uma casa dos Ka’apor e outra dos povos Xinguanos – criavam um ambiente de imersão sensorial nas culturas indígenas presentes no Brasil, que levavam o público a distanciar-se da própria realidade, transformando os “automóveis, as lotações, homens e mulheres na sua indumentária absurda, renques de casas complicadas, ruas cobertas de asfalto quente” em um “muro de sombras e esquecimentos” arrastando-o sem saber se “para o passado ou para o futuro”.²⁹

²⁶ NUNES, Marília Duarte. Museu do Índio: as fontes de enriquecimento do seu patrimônio e a utilização cultural do seu acervo. In: *Museu do Índio: 30 anos, 1953-1983*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1983. p. 48.

²⁷ CHAGAS, M. *Museu do Índio: uma instituição singular e um problema universal*. Antropologia e Patrimônio Cultural. Diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007. p. 194.

²⁸ Rodrigo Melo Franco de Andrade sugeriu a Ribeiro o trabalho do arquiteto Aldary Henriques Toledo (1915-1998). O projeto de Toledo adequou o segundo andar do prédio eclético de 1862 para o MI, e incluiu ainda expositores, biombos, móveis, estantes e vitrines, que visavam garantir a flexibilidade dos espaços expositivos (MARQUES, 2018).

²⁹ SALLES, Heráclio. Museu do Índio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1955, Matinal.

Figura 1 - Imagem da exposição de 1953 na sede do MI, na Rua Mata Machado, Maracanã, Rio de Janeiro.



Acervo do MI. Notação da imagem br_rjmi_mi_da_dc_exp_expp_0012.

O programa se concentrava em desfazer os preconceitos mais comuns sobre os índios, encontrados na pesquisa que o orientou, por meio de uma escolha sensorial que dava preferência ao impacto estético, em detrimento de considerações científicas – uma vez que se considerava impraticável ensinar etnologia a visitantes casuais.³⁰ Além disso, percorria a proposta um esforço em mostrar a efetividade dos trabalhos de pacificação do SPI e a aposta no convívio

³⁰ RIBEIRO, Darcy. *Relatório Final do diretor do CAAC. SPI, Seção de Estudos, Museu do Índio, 1955*. BR_RJMI_SPI_IRoo_888_022_54 p.

pacífico com as populações nativas do país.³¹

As exposições não contavam com legendas informativas. Contextualizações pormenorizadas ocorriam apenas nas visitas guiadas, preferencialmente destinadas a grupos escolares, previstas no projeto e realizadas por educadores, dentre os quais incluía-se pelo menos um indígena – o Xerente Januário Santa Rosa, frequentemente citado nas matérias de jornal como uma das “atrações” do Museu, ao lado dos filmes e das exposições.³²

O CURSO DE APERFEIÇOAMENTO EM ANTROPOLOGIA CULTURAL - CAAC

No que tange à pesquisa, em 1954 foi inaugurado no MI o Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural - CAAC, o primeiro curso de pós-graduação em Antropologia do país, com financiamento da Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, do Ministério da Educação. O curso oferecia estágios e bolsas para os alunos e visava formar especialistas para atuar de forma qualificada no indigenismo brasileiro. Também estava no seu escopo qualificar técnicos para o processamento dos acervos do MI em atividades como a catalogação das coleções etnográficas e arquivísticas, atendimento ao público, e comunicação, de modo a levar as “atividades científicas do Serviço de Proteção aos Índios aos meios educacionais”.³³ O curso buscava, portanto, melhorar a oferta de serviços do MI. Nesse sentido, a familiaridade com a realidade indígena foi percebida como algo fundamental, e a grade curricular de 12 meses previa a realização de trabalho de campo com duração de três meses.

O corpo docente era composto por Ribeiro, diretor do curso ao lado de Galvão, chefe da Seção de Orientação e Assistência, do SPI. Contava também

³¹ MINISTÉRIO DA AGRICULTURA. *Relatório das Atividades do Serviço de Proteção aos Índios durante o ano de 1954*. Rio de Janeiro: SPI, 1955.

³² SEM AUTOR. Xerente fugido da tribo é guia no Museu do Índio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 out. 1965, Edição vespertina.

³³ MATTOS, André Luís Lopes Borges de. *Darcy Ribeiro: uma trajetória (1944-1982)*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007. p. 113.

com outros antropólogos, como Luiz de Castro Faria (Museu Nacional), José Bonifácio Rodrigues (Fundação Getúlio Vargas) e Kalervo Oberg (*Smithsonian Institution* e Serviço Especial de Saúde Pública), além de Edison Carneiro e Manoel Diegues Júnior (Faculdade de Filosofia da Universidade Católica), e Marina Vasconcellos (antropóloga), Victor Nunes Leal (cientista político), Luiz Aguiar da Costa Pinto (sociólogo) e Joaquim Mattoso Câmara Júnior (linguista), professores da Universidade do Brasil. Todos renomados profissionais que compunham a rede de pesquisadores construída em torno do MI.³⁴

A CRIAÇÃO DO PARQUE INDÍGENA DO XINGU

Em 1952, o SPI elabora o projeto de criação do Parque Indígena do Xingu (PIX), idealizado por Ribeiro ao lado de Noel Nutels, Galvão, Rondon e dos irmãos Villas Boas. Essa proposta representava uma profunda mudança para a política fundiária e indigenista no país, pois previa a criação de uma reserva ambiental e cultural voltada para a sobrevivência de uma população que não se desejava assimilar, pela primeira vez desde os tempos coloniais.

O MI concebe, então, um projeto expositivo que reúne elementos para a defesa da demarcação do PIX.³⁵ A exposição de 1954 é dedicada ao Brasil Central, em especial ao Xingu, e também aos Karajá. O debate sobre o Parque mobilizou a rede de especialistas articulada pelo MI, Fundação Brasil Central, Escola Paulista de Medicina, Associação Brasileira de Antropologia – ABA e o próprio SPI. Dois antropólogos do Serviço, Galvão e Ribeiro, contribuíram com argumentos que ajudaram na formatação e no sucesso relativo da proposta: a ideia de que o Xingu constituía uma “área cultural” delimitada, a ser preservada como tal, de Galvão. E o argumento da “ocupação primordial daquelas terras pelos índios em virtude de seus usos e costumes”, feito por Ribeiro.³⁶ Este último argumento, aliás, seria adotado pela legislação sobre as terras indígenas no Brasil, funda-

³⁴ RIBEIRO, Darcy. *Relatório Final do diretor do CAAC*. SPI, Seção de Estudos, Museu do Índio, 1955. BR_RJMI_SPI_IRoo_888_022_54 p.

³⁵ O projeto foi longamente discutido na sociedade brasileira, sendo implementado, somente em 1961, com área territorial menor que as dimensões propostas originalmente.

³⁶ Ver COUTO, Ione Helena Pereira. *Darcy e os Urubu: um caso entre colecionador e coleção*. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2005.

mentando o registro de inúmeros outros pedidos de demarcação, cujos estudos documentais, no futuro, como veremos, seriam feitos pelo próprio MI.

Em 1956, o desenvolvimento desses processos de diálogo com a sociedade e intervenção na política indigenista foi abruptamente interrompido com a saída precoce de Ribeiro da instituição – justificada em uma carta que denunciava indicações políticas para cargos de direção, visando ao aparelhamento do SPI para além de seu projeto original.³⁷ Hoje sabemos que Ribeiro estava certo. O SPI, cerca de uma década mais tarde, se tornaria alvo de uma Comissão Parlamentar de Inquérito que investigou abusos ocorridos em seus postos avançados no interior do país. A crise foi tamanha que, em 1967, o órgão foi substituído pela Funai, a Fundação Nacional do Índio. Na Funai, o MI iniciaria uma nova fase de aproximação com seus ideais formadores em 1972, já sob a administração de Ney Land.

NEY LAND 1972-1981: O TEMPO DA RESISTÊNCIA

A gestão Ney Land se segue àquela de Heloisa Alberto Torres, que como vimos, está ligada à história da antropologia de Estado no Brasil desde sua participação no CNPI, ao lado de Roquette Pinto e Rondon. Land, na verdade, é um discípulo de Torres. Sua relação com o indigenismo e a pesquisa científica data dos anos 1960, quando ele realizou pesquisas demográficas entre diversos povos indígenas, a serviço do próprio CNPI. Com a extinção desse órgão em 1967, Land passou a trabalhar como antropólogo-auxiliar na Divisão de Estudos e Pesquisas – DEP da Funai, sediada em Brasília, onde ficou até 1972 na condição de diretor substituto.³⁸ Nesse período, ele construiu um conjunto de relações políticas que lhe dariam suporte institucional durante a sua futura gestão à frente do Museu, com destaque para a parceria com os antropólogos Hélio da

³⁷ BRITO, Carolina Arouca Gomes de. *Antropologia de um jovem disciplinado: a trajetória de Darcy Ribeiro no serviço de proteção aos índios (1947-1956)*. Tese de Doutorado, Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2017. p. 124.

³⁸ Land esteve em diversas regiões do país, desde São Paulo e o Rio Grande do Sul (1964) até a Paraíba e a Bahia (1965); o Mato Grosso do Sul (1966); Minas Gerais (1967); Noroeste da Amazônia (1968); Minas Gerais (1970) e Pernambuco (1971). Como diretor do Museu do Índio visitou ainda Roraima, no ano de 1974. Entre os anos de 1960 e 1979 publicou uma série de artigos, entre outros o População e depopulação em grupos indígenas, relacionado à pesquisa demográfica que empreendeu, quando contratado pelo CNPI.

Rocha Santos³⁹ e George de Cerqueira Leite de Zarur.⁴⁰

Land foi nomeado diretor do MI em 1972, época mais repressiva da ditadura militar. Assumiu uma instituição combatida, propondo-se a reverter os estragos causados durante a década de 1960. Os principais investimentos feitos nesse período se concentraram nos três eixos fundadores de que falamos mais atrás: política, pesquisa e imagem. Houve a celebração de inúmeros convênios e a mobilização e a formação de (novos) especialistas na temática indígena – o que formou toda uma geração de antropólogos para atuar no estado. A documentação do SPI foi colocada a cargo do MI, e a instituição contribuiu para a demarcação fundiária e a mobilização da sociedade em torno da temática indígena. Vejamos, portanto, mais de perto, a gestão Ney Land.

ACERVOS DO SPI RESTAURADOS E RECUPERADOS

As pesquisas censitárias realizadas por Land no final da década de 1960, a serviço do CNPI, renderam-lhe amplo conhecimento do conteúdo documental existente nas inspetorias / delegacias regionais do SPI e da Funai. Assim, não foi difícil a sua adesão ao projeto de criação de um acervo de segunda geração da documentação do SPI que havia sido consumida em incêndio ocorrido no Ministério da Agricultura, em Brasília, em 1967.⁴¹

Em 1976, a criação do Centro de Documentação Etnológica – CDE recoloca o Museu no cenário nacional como um importante centro de referência arquivística, promovendo o recolhimento da documentação do SPI existente nos Postos Indígenas e nas Delegacias Regionais da Funai. Viabilizado por Land, o projeto foi executado por um ex-aluno do CAAC do MI, dos tempos de Ribeiro, Carlos de Araújo Moreira Neto, que viajou às unidades da Funai, entre os anos de 1975 e 1976, reunindo toneladas de documentos existentes para formar o

³⁹ Diretor do DGPC em 1972. Chefe da Coordenação do Amazonas entre 1974 e 1975.

⁴⁰ Zarur teve longa carreira no Estado. Foi chefe do DEP/Funai (1969-1972); Diretor do DGPC/Funai (1975); Coordenador da Área de Ciências Humanas e Sociais do CNRC (1976-1979); Assessor da presidência da Funai (1979); Assessor da Vice-Presidência; e Coordenador do Programa de Apoio a Museus e Coleções Científicas do CNPq (1980-85).

⁴¹ CNPI. *Relatório de Atividades de 1967 e Planejamento de Trabalho para 1968*. BR RJMI CNPI_333_003_10_14 p, 1967.

precioso arquivo de segunda geração, de que dispomos hoje. O projeto também foi amparado por Zarur, que participou da elaboração do CDE e forneceu, à frente do Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC, os recursos necessários à contratação de pessoal para o tratamento e microfilmagem da documentação do SPI.

A reconstituição do Arquivo representava uma tomada de posse do patrimônio atribuído à Funai.⁴² Esse acervo foi então colocado à disposição da presidência e, em particular, da procuradoria jurídica da Fundação, como um subsídio aos processos de demarcação de terras indígenas no país – mesmo em meio à ditadura, cabia ainda a antropólogos apresentar relatórios de demarcação fundiária ao Estado ao lado de engenheiros agrimensores.⁴³ A partir desta documentação, no intervalo de doze anos, entre 1980 e 1992, 64 relatórios contendo a história da ocupação territorial pelos indígenas, acompanhados das fontes arquivísticas e bibliográficas, foram produzidos no Museu, fornecendo subsídios aos processos fundiários da Funai, referentes a mais de 100 povos indígenas.⁴⁴

Land celebrou convênios com a Fundação Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social - Mudes para contratar estagiários,⁴⁵ e com o CNRC, onde Zarur atuava como coordenador, obtendo financiamento para remunerar o responsável pelo CDE, que não possuía vínculo empregatício com a Funai. Alunos de graduação e pós-graduação de História e Ciências Sociais foram então selecionados para sistematizar a documentação e produzir relatórios que cruzavam documentos recuperados no arquivo de segunda geração com outros encontrados nos acervos do Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Biblioteca do Itamaraty, entre outros – todos situados no Rio de Janeiro. A necessidade de obter informações adicionais junto a outras instituições arquivísticas sediadas no Rio de Janeiro foi, aliás, um dos argumentos utilizados para que o acervo do SPI fosse reunido no MI, também situado nesta cidade.

⁴² Lei nº 5371/1967, institui a Fundação Nacional do Índio, que prevê no art. 2º que o patrimônio da Fundação será constituído pelo acervo do SPI, CNPI e Parque Nacional do Xingu.

⁴³ Ver Funai Decreto nº 76.999/76, parágrafo 1º, artigo 2º.

⁴⁴ RONDINELLI, Rosely Curi. *Inventário analítico do Arquivo Permanente do Museu do Índio: documentos textuais - 1950-1994*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1997. p. 103-109.

⁴⁵ LAND, Ney. *Relatório das Atividades do Museu do Índio no período de 1974 a 1979*, BR_RJMI_OF1_caixa1, 1979. p. 6.

ACERVO AUDIOVISUAL

Associado à recuperação da documentação do SPI, Land canaliza energia para preservar o acervo audiovisual e alavancar a produção cinematográfica do Museu. É nesse contexto que foi celebrado um convênio com a Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme, para produzir cinco documentários,⁴⁶ ocasião em que a futura diretora do Museu, Claudia Menezes, antropóloga especialista em antropologia visual, seria contratada como coordenadora de tais atividades.⁴⁷

O acervo audiovisual parcialmente destruído na década anterior, como resultado da má conservação física do prédio e da perda de controle gerencial sobre o material – “na realidade, ninguém sabia, por exemplo, quantos filmes, quantos discos, quantas fitas ou quantos fios gravados [...] integravam o acervo [do MI]”⁴⁸ – foi mapeado na sede e em outras instituições ligadas ao audiovisual brasileiro. Para isso, foram realizados convênios com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna – MAM, em 1977, resultando na restauração e confecção de novas cópias de filmes produzidos pelo SPI e pela Comissão Rondon. Essa atividade seria levada a cabo por um outro convênio, desta vez com a Fundação Cinemateca Brasileira, firmado em 1978, que contou com o financiamento do CNPq.

O Museu intensificou a comunicação com a sociedade por meio do material audiovisual. O próprio Land levava os filmes do Museu para exibição nos cursos e palestras que realizava em colégios e universidades. Tais filmes ajudavam no objetivo de sensibilizar o público em relação à temática indígena e a engajar estudantes universitários de antropologia e arqueologia nos programas de estágios do MI. Land possuía uma agenda intensa e generosa, e não se furtava a atender toda e qualquer solicitação de entrevistas, palestras e aulas sobre os povos indígenas no Brasil.

Ainda no que se refere ao audiovisual, em 1975, Land e Menezes organi-

⁴⁶ Apenas o documentário *Menino do Rancho* foi produzido no âmbito do Convênio.

⁴⁷ MENEZES, Cláudia. Relatório apresentado ao conselho indigenista da Funai, 1977. FUNAIBS0015621977, folha 5.

⁴⁸ LAND, Ney. *Relatório das Atividades do Museu do Índio no período de 1974 a 1979*, BR_RJMI_OF1_caixa1, 1979. p. 2.

zaram a I Mostra do Filme *Etnográfico: o índio brasileiro*,⁴⁹ com o propósito de divulgar a problemática indígena, despertar a sociedade para conhecer outros universos sociais, incentivar trabalhos de documentação e pesquisa dos povos indígenas e reduzir a visão estereotipada e preconceituosa sobre as populações indígenas – como no projeto original de Ribeiro. O evento contou com palestras oferecidas por nomes de referência na antropologia social e visual, a começar pelo célebre cineasta e antropólogo francês Jean Rouch.⁵⁰

O CURSO E AS PALESTRAS

Especialmente focada em formação, a gestão Land destacou-se também pelos cursos de curta duração sobre museologia e etnologia. Iniciados em 1969, ainda na gestão de Heloisa Alberto Torres (1964-1969), os cursos tinham duração de 15 dias e eram voltados para alunos de ciências sociais, história e geografia. Land, que havia sido professor do curso, quando assumiu a direção do Museu, dedicou-se a ampliar o alcance dessa atividade. Realizado no mês de julho, o projeto tornou-se uma referência nacional, atraindo um grande número de interessados vindos “do Pará, Bahia, Minas Gerais, São Paulo e Paraná”⁵¹ – “a ponto de ser necessário limitar-se o número de vagas”⁵² ou, eventualmente, alugar anfiteatros com maior capacidade, fora do espaço exíguo do Museu.

Inicialmente coordenado por Marília Duarte Nunes, museóloga da instituição, o curso estava organizado em 13 palestras e cobria Antropologia, Etnologia do Brasil, Linguística, Arqueologia e Antropologia Biológica, com a participação dos mais importantes pesquisadores em cada uma destas áreas. Aulas ocorriam pela manhã e palestras na parte da tarde, intercaladas com exibição

⁴⁹ SEM AUTOR. sem título. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, de 18 de agosto de 1975, Caderno B.

⁵⁰ Participaram ainda, José Loureiro Fernandes, Heloisa Fenelon, Carlos Moreira Neto, Luis Castro Faria, Roberto DaMatta, Heinz Foerthmann, Walter Lima Júnior, Gustavo Dahl, Claudia Menezes e Júlio Cezar Melatti. Ver: MUSEU DO ÍNDIO et al. *I Mostra do Filme Etnográfico: o índio brasileiro*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1975. p. 11.

⁵¹ LAND, Ney. *Relatório das Atividades do Museu do Índio no período de 1974 a 1979*, BR_RJMI_OF1_caixa1, 1979.

⁵² LAND, Ney. *Relatório do mês de julho de 1975*. BRMI_MI_OF1_caixa1.

de filmes. A grade de palestrantes mudava a cada ano. Destacam-se, nos primeiros anos, os cursos de Aryon Dall'Igna Rodrigues e Maria Heloisa Fénelon Costa, respectivamente linguista e antropóloga especialista em cultura material do Museu Nacional; e Maria Emília Souza Mattos, conservadora do Museu Nacional de Belas Artes e Darcy Ribeiro, em 1979.

À medida que os cursos foram se consolidando, Land criou na estrutura organizacional do Museu dois Núcleos: um de Cursos e outro de Arqueologia.⁵³ Ligado aos cursos, um programa de estágios não remunerado em Museologia, Biblioteconomia, Etnologia e Fotografia era também oferecido, contando com uma programação definida em regimento, que consistia em pesquisas bibliográficas, visão geral sobre a organização dos acervos e execução em atividades técnicas. O estágio deu dinamismo para a instituição, e foi decisivo na formação de um grande número de profissionais que se interessaram pela questão indígena, principalmente antropólogos e museólogos.⁵⁴

Além da contratação de estagiários e dos cursos, a gestão Land também promoveu pesquisa antropológica com o projeto “O Processo de Transformação dos Índios de Mato Grosso”, custeado pela Financiadora de Estudos e Projetos – Finep (1979/1981). Realizado com os Xavante, Paresi e Irantxe, as pesquisas foram coordenadas por Claudia Menezes, Sonia Coqueiro e José Sávio Leopoldi, tendo como consultores permanentes Roque de Barros Laraia e Roberto A. DaMatta.⁵⁵ Paralelamente, projetos complementares contaram com o apoio do CNPq, por meio de concessão de bolsas de pesquisa agenciadas por Zarur.⁵⁶

⁵³ A Arqueologia foi pensada como forma de oferecer subsídios complementares aos processos demarcatórios.

⁵⁴ GONÇALVES, Marco Antônio Teixeira. Entrevista com Gonçalves. *Revista Habitus*, IFCS/UFRJ, v. 9, n.1, Ano 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/92570865-Entrevista-com-marco-antonio-teixeira-goncalves.html>.

⁵⁵ O quadro de pesquisadores do projeto Finep foi composto também, em diferentes momentos, por Clarice Novaes Mota, Luiz Roberto Cardoso de Oliveira, Maria Inês Fernandes Motta e Romana Maria Ramos Costa. José Carlos Levinho e Marco Antonio Teixeira Gonçalves, ambos estagiários do Museu, em 1979, atuaram como assistentes de pesquisas nos subprojetos Xavante e Paresi, respectivamente.

⁵⁶ MUSEU DO ÍNDIO: 30 anos, 1953-1983. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1983. p. 58.

MUDANÇA DE SEDE

Além da reconstituição do acervo, a gestão Land ainda enfrentou uma difícil mudança de sede. O prédio que abrigava o Museu, do Ministério da Agricultura, encontrava-se, em meados da década de 1970, com mais de trinta anos contínuos de uso, visto ter sido ocupado pelo SPI desde 1947. A edificação apresentava problemas estruturais, falta de espaços e localização inconveniente para suas funções. Esse quadro foi agravado com a falta de recursos para a manutenção, já que a Funai, desde 1974, desejava levar o Museu para Brasília, chegando a encomendar o projeto de um novo prédio no Distrito Federal.⁵⁷

Em 1977, atendendo à determinação do ministro do Interior, Rangel Reis, o Museu foi obrigado a instalar-se na rua das Palmeiras, bairro de Botafogo, onde funcionavam diferentes órgãos desse Ministério em um prédio tombado pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Sephan. Ao Museu foi destinado o casarão principal e cinco salas situadas no anexo à sua direita. Para compensar a diminuição dos espaços em relação à sede do Maracanã, a Fundação do Projeto Rondon franqueou ao Museu o uso de um depósito no bairro de Jacarepaguá.⁵⁸

A mudança entre as zonas norte e sul do Rio de Janeiro ocorreria sem apoio logístico e financeiro da Funai ou do Ministério do Interior. Land contava apenas com um veículo da instituição, que realizou 37 viagens, complementadas por sete viagens de caminhão cedido pelo Comando Geral da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Para ajudá-lo, o diretor acionou sua rede de colaboradores. E assim, servidores, estagiários, estudantes e amigos se empenharam em desmontar os acervos bibliográfico, audiovisual, textual e museológico no prédio antigo e reinstalá-los no novo prédio. Com grande empenho do grupo, dois meses após a mudança, “Biblioteca, Centro de Documentação, Cursos, recuperação de filmes e informações científicas etc. estavam em funcionamento na rua das Palmeiras”.⁵⁹

⁵⁷ NUNES, Marília Duarte. *Relatório Anual do Setor Museológico*, Museu do Índio, 1974, BRMI_MI_OF1_caixa1, p. 11.

⁵⁸ LAND, Ney. *Relatório das Atividades do Museu do Índio no período de 1974 a 1979*, BR_RJMI_OF1_caixa1, 1979. p 8-9.

⁵⁹ LAND, op.cit., 1979, p. 9.

UMA EXPOSIÇÃO ANTROPOLÓGICA COM CONCEITOS INDÍGENAS

O melhor cenário para apreender o discurso sobre os povos indígenas veiculado pelo Museu nesse período é a exposição de 1978, inaugurada no mês de dezembro, um ano após a mudança de sede. A exposição *O índio Brasileiro: seu mundo econômico, universo simbólico e social*. Como nas exposições da década de 1950, a nova exposição utilizava-se de uma linguagem visual atraente. Mas, ao contrário daquelas, na nova exposição a temática antropológica, de visão acadêmica, estruturava a montagem. Ao invés de sensibilizar o público sobre questões mais simples e fundamentais – como a “humanidade dos índios” –, a exposição de 1978 objetivava oferecer ao público uma aula sobre o mundo indígena, mediada por conceitos antropológicos.

A concepção geral ficou a cargo de Claudia Menezes, formada no Programa de Antropologia Social do Museu Nacional / PPGAS / Museu Nacional, e trazia, como o nome diz, conceitos de antropologia social, econômica e simbólica. Aqui vale a pena entrar rapidamente na relação entre forma e conteúdo apresentada nesta exposição, pois ela ao mesmo tempo retoma traços das exposições dos anos 1950 e define marcas que serão legadas para o futuro.

Do ponto de vista formal, a exposição de 1978 se parece com aquelas montadas nos anos 1950. Ela prima pela linguagem visual e pelo acabamento expositivo refinado em termos de recursos cenográficos e mobiliário. Financiado pela Secretaria de Planejamento da Presidência da República – Seplan, o Museu encomendou vitrines móveis e desmontáveis, totalmente envidraçadas, inspiradas nos expositores de Lina Bo Bardi feitos para o Masp, retomando o mobiliário da exposição inaugural do Museu. As novas vitrines – fabricadas pela empresa suíça Syma – proporcionavam uma vasta gama de possibilidades de montagem, assim como o uso de acessórios (prateleiras, luzes embutidas e filtros de luz). Por outro lado, os expositores individuais eram manequins aramados, escolha que marcava um afastamento do diorama e da representação convencional de museus de história natural, evitando perpetuar imagens estereotipadas dos indígenas brasileiros.

As imagens seguem, contudo, sendo fundamentais. A exposição contava com “desenhos técnicos em transparência, ampliações fotográficas em sépia [...] de grande beleza e impacto [...] além de imagens em] pintura a óleo, para [apresentar...] informações incorporadas à exposição”.⁶⁰ O universo simbólico, por exemplo, foi introduzido por painéis móveis em que se podiam ver fotos de grandes dimensões sobre o tradicional carregamento de toras feito pelos índios Krahô, o revezamento da tora sendo um verdadeiro “drama social”, no estilo de Victor Turner. Imagens técnicas e mais gráficas também tinham o seu lugar. O “social”, por exemplo, era representado, dentre outras formas, por meio de diagramas de parentesco e padrões de pintura corporal que expressavam distinções sociais.⁶¹

Figura 2 – Imagem da exposição *O índio Brasileiro*: seu mundo econômico, universo simbólico e social, 1978.



Acervo do MI. Notação da imagem br_rjmi_mi_da_dc_exp_sib_0004.

⁶⁰ NUNES, Marília Duarte. Museu do Índio: as fontes de enriquecimento do seu patrimônio e a utilização cultural do seu acervo. In: *Museu do Índio: 30 anos, 1953-1983*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1983. p. 50.

⁶¹ MUSEU DO ÍNDIO: 30 anos, 1953-1983. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1983. p. 49.

A mostra apresentava uma importante inovação no que se refere ao conteúdo. Se, de um lado, a exposição lançava mão de núcleos organizados em eixos temáticos clássicos da antropologia – economia, simbolismo e sociedade – esses eixos eram, por sua vez, exemplificados por meio de conceitos e práticas indígenas. Inovava-se em relação à “exposição evolucionista” – característica da virada do século XIX para o XX – e da própria “exposição humanista” usada por Darcy Ribeiro para se contrapor a esta última. Na exposição de 1978, temas como a “economia” foram tratados por meio de conceitos/práticas como o *Moitará* – um sistema de trocas rituais dos índios do Xingu representado em uma das vitrines por meio de itens trocados naquele contexto – como colares e pulseiras de concha, cestos de grande dimensão, bancos, armas e redes de chefe. O mesmo ocorre com a temática econômica, representada, neste caso, não somente por fotografias ou filmes, mas por uma série de cerâmicas figurativas do povo Karajá acerca de atividades econômicas e de rotina. Ao mesmo tempo, a vida cotidiana era apresentada através de uma representação metonímica: uma enorme canoa karajá, acompanhada de seus remos e instalada na primeira sala expositiva.

Por fim, talvez por conta da influência da antropologia acadêmica, atinge-se um maior equilíbrio entre a linguagem visual e a escrita no espaço expositivo. Os textos passaram a ser usados de modo estruturado e objetivo, complementando, com conceitos antropológicos e narrativas indígenas, as percepções estéticas da exibição. As vitrines contavam com informações sumárias e um guia impresso para acompanhar a exposição, onde se encontravam, por exemplo, narrativas indígenas, como a história que fundamenta o rito do Kuarup.⁶²

A linguagem expositiva que se desdobra entre textos, desenhos técnicos, ilustrações, fotografias etc. apresentava-se quase como uma monografia antropológica em forma de exposição. Neste sentido, havia uma sintonia entre tais recursos visuais e a percepção de que o Museu seria um lugar de forma-

⁶² MINISTÉRIO DO INTERIOR. *Museu do Índio: guia, s/data*. Fundação Nacional do Índio. p. 15.

ção de pessoal especializado em etnologia para atuar junto aos indígenas.⁶³ Tal percepção encontrava-se explicitamente defendida por Land nas publicações do Museu.⁶⁴ Assim, a ideia de uma instituição “contra o preconceito” foi preservada naquele período por meio de uma comunicação mais cientificista, que privilegiava um público erudito. Se, de um lado, tal projeto era menos popular, de outro, pode-se dizer que ele acabou ajudando a relativizar a desastrosa atuação do SPI e da Funai durante a ditadura.

A FUNAI DOS CORONÉIS

A passagem de Ney Land pela direção do MI terminou em 1981, em um contexto marcado por conflitos. A Funai, ao se colocar abertamente contra os indígenas, Land, como tantos outros antropólogos e indigenistas, foi afastado do órgão. Era o tempo da chamada “Funai dos coronéis”. Até por isso mesmo, como vimos, a sua gestão foi marcada pela busca de recursos e apoios financeiros para além da Funai – o que acabou tendo o impacto positivo de formar novos quadros para o MI, como os dois próximos diretores cujas administrações iremos analisar. No fim, a instituição pôde cumprir minimamente sua missão junto aos povos nativos do país, sobretudo no que se refere à preservação de documentos que auxiliaram a garantia de direitos territoriais.

CLAUDIA MENEZES 1985-1990, GESTÃO E ARTICULAÇÃO

Como vimos, a relação de Claudia Menezes com o MI iniciou-se em 1972, quando a antropóloga passou a colaborar nas atividades de pesquisa,⁶⁵ na re-

⁶³ Land concebeu ainda coleções de estudo com o objetivo de dinamizar a utilização do material ergológico. A ideia era apresentar artefatos em pequenas gavetas envidraçadas, disponíveis no Setor Museológico de forma a poderem ser analisadas “pelos especialistas com o auxílio de um fichário técnico-descritivo” (LAND, 1979, p. 10).

⁶⁴ LOVATO, Lêda A. A contribuição de Franz Keller à etnografia do Paraná. *Boletim do Museu do Índio*, Rio de Janeiro, RJ, n.1, p. 1-44, nov. 1974.

⁶⁵ Em 1974, Menezes foi convidada pelo Departamento Geral de Planejamento Comunitário da Funai para proceder ao levantamento socioeconômico da área indígena do então Território Federal de Roraima e para

cuperação do acervo audiovisual, na curadoria da exposição de longa duração de 1978 e na coordenação do projeto sobre a “transformação” dos povos indígenas do Mato Grosso. Em setembro de 1985, após mais de uma década de trabalhos na instituição, Menezes assumiu a direção do MI, permanecendo no cargo até março de 1990.

Menezes assumiu um museu em crise⁶⁶ e com a direção da Funai decidida a transferir a instituição para Brasília.⁶⁷ Uma das consequências destes planos foi a interrupção de investimentos na manutenção das instalações do Museu, o que agravou o processo de degradação de um imóvel que já não tinha sido concebido para receber visitas constantes e numerosas e, muito menos, abrigar um acervo museológico, dada a sua proximidade com o lençol freático da região.

Contudo, a gestão de Menezes promove um dinamismo na política, pesquisa e imagem que reatualizam a sua função social e protagonismo na sociedade nacional. A ênfase dada à questão política não encontra paralelo na história da instituição. Tais ações tinham como referência a luta pela “garantia dos direitos históricos das populações indígenas [...], direito à territorialidade e a uma identidade sociológica e, portanto cultural diferenciada”, como afirmou a diretora. “Sem tais condições básicas o discurso humanista e preservacionista tenderá a cair inexoravelmente no vazio de sua própria retórica”.⁶⁸

Menezes transitava com facilidade nas áreas da antropologia, cinema e administração pública – com a experiência em captação de recursos junto a órgãos como Finep e CNPq, e articulação dentro da Funai nas gestões de José Apoena Soares Meireles (1985-1986) e Romero Jucá Filho (1986-1988). Em seu

realizar uma pesquisa entre os remanescentes indígenas Guarani e Krenak da Fazenda Guarani, em Minas Gerais.

⁶⁶ SWANN, Carlos. Sons da Selva, *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1985, Edição Matutina.

⁶⁷ SEM AUTOR. TCU levanta vinte e oito escândalos em 32 Estatais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1985, Caderno Economia, Edição Matutina. p. 10.

⁶⁸ MENEZES, Cláudia. *Museu Vivo: o Museu do Índio do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funai, 1987. p. 9.

período, tratou da questão indígena em diálogo com a educação escolar,⁶⁹ e colocou o Museu a serviço dos indígenas no contexto do processo constituinte.⁷⁰ De uma forma própria, renovou o trinômio política, pesquisa e imagem.

A EDUCAÇÃO EM MUSEUS E NA ESCOLA INDÍGENA

Uma das primeiras iniciativas adotadas por Menezes foi a de contratar cerca de 20 funcionários para as atividades finalísticas – antropólogos, linguistas, pesquisadores, museólogos, educadores e jornalistas –, colhendo os frutos do empenho em formação de pessoal que marcou a gestão Land. Este corpo técnico visava produzir conhecimento e refletir “criticamente sobre os problemas que os indígenas enfrentam num contexto econômico e jurídico desfavorável, resultante do processo de ocupação europeia e de um Estado que não reconhece a soberania das Nações Indígenas que vivem em território nacional”.⁷¹

Os pesquisadores contratados foram orientados a utilizar intensamente os materiais e as informações acumulados pelo Museu em seus primeiros anos de existência, inaugurando aquilo que a diretora chamava de “etapa de utilização” desse acervo. O Museu deveria agora servir ao público “como agente educativo-cultural”, dedicando-se à “ciência, educação e recreação”.⁷² Foram captados recursos externos para desenvolver projetos educativos ligados a escolas indígenas e não indígenas. A gestão e a aplicação desses recursos foram administradas pelo novo Setor Pedagógico⁷³ – a principal inovação criada na gestão Menezes.

No que se refere às escolas não indígenas, seguindo a linha inaugurada por Ribeiro, buscou-se revisar os estereótipos sobre os povos indígenas encon-

⁶⁹ MUSEU DO ÍNDIO: 30 anos, 1953-1983. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1983. p. 51.

⁷⁰ SEM AUTOR. *Participação Indígena na Constituinte*, defende OAB. Porantim, Brasília, n. 76, jun. 1975, p. 12.

⁷¹ MENEZES, Cláudia. *Museu Vivo: o Museu do Índio do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funai, 1987. p. 1.

⁷² Ibid. p. 3.

⁷³ RONDINELLI, op. cit., p. 34.

trados no ensino escolar, gerando produtos que pudessem oferecer contrapontos e informações alternativas.⁷⁴ Trinta anos haviam passado entre a criação do Museu e a gestão de Menezes, os estereótipos generalizantes sobre as populações indígenas ainda eram muito presentes na imprensa, no cinema e sobretudo na escola. Os esforços despendidos pelo Museu, até então, mostraram-se pouco satisfatórios. Conforme relato de Beatriz Muniz Freire,⁷⁵ Chefe do Setor Pedagógico em 1985, as crianças que visitavam o Museu seguiam veiculando os mesmos preconceitos em relação aos índios quando retornavam à instituição no ano seguinte.

É nesse contexto que o Museu estabelece um convênio com a Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, viabilizando a publicação de um *Caderno Educativo – Sugestões de Atividades*,⁷⁶ cujo objetivo era orientar os professores na revisão e na construção da problemática indígena do país. O *Caderno* tinha uma estratégia construtivista que, ao invés de simplesmente questionar, negar ou confrontar as visões estereotipadas, utilizava elementos das culturas indígenas, como a pintura corporal, para propor reflexões sobre o simbolismo e a identidade indígenas. Desta forma, criava-se uma espécie de manual de combate ao preconceito, evitando-se o confronto com os professores, muitas vezes os responsáveis pela transmissão de ideias equivocadas sobre os indígenas. Em complemento ao *Caderno*, foi criada uma *Brinquedoteca* no próprio Museu, espaço dedicado ao acolhimento do público infantil durante a semana, nas visitas escolares; e aos domingos, nas visitas familiares. Os jogos, as oficinas e as brincadeiras que faziam parte da brinquedoteca associavam-se, ainda, a uma *Biblioteca voadora*, que emprestava livros infantis sobre a temática indígena para serem usados em sala de aula.

⁷⁴ Ver projetos: *O Ensino da Problemática Indígena no 1º Grau*, financiado pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro - 1987 a 1988; 1990 a 1992; Finep - 1988 a 1995; e Secretaria Municipal de Educação de Petrópolis - 1989 a 1990. *Uns e Outros: o uso de brinquedos em atividades educativas em Museus* (1987), apoiado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais - Inep. *A imagem do índio nos meios de comunicação* ou *Os índios por eles mesmos* (1987), implementado em parceria com a Fundação Ford.

⁷⁵ FREIRE, Beatriz M. *Comunicação pessoal*, 10 set. 2021.

⁷⁶ MUSEU DO ÍNDIO. *19 de abril Dia do Índio: caderno educativo sugestões de atividades*. Museu do Índio. Edição especial. Rio de Janeiro: [s.n.], 1988. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, edição especial, 1988.

É interessante notar que essa época coincide com a ascensão do movimento ambientalista e com o deslocamento da imagem dos povos indígenas de uma ausência – a “selvageria”, a “falta de civilização” – para uma presença – a proximidade com as florestas e a sua proteção, a figura do “amigo da natureza”. Pode-se dizer que, embora tenha gerado novos estereótipos, este deslocamento colaborou para romper barreiras impostas pelas representações preconceituosas e negativas de longo prazo, presentes no imaginário brasileiro sobre as populações originárias. Atividades como “Os índios conhecem os bichos da mata e do rio” ou “Os índios e a natureza, um caso de amor”, organizadas pelo Setor Pedagógico do Museu, evidenciam uma conexão com esse movimento mais amplo de ressignificação do imaginário sobre os povos indígenas.⁷⁷

Além disso, no que se refere à educação indígena, o Museu desenvolveu ações para realizar diagnósticos e gerar subsídios para a educação escolar entre os Karajá, como cartilhas.⁷⁸ O projeto educativo entre os Karajá destacou-se ainda por levar o Museu até as suas comunidades parceiras. Coordenado pelo linguista do Museu, Marcus Maia,⁷⁹ o projeto previa que a exposição “Memória Karajá” também ocorreria na aldeia Karajá de Santa Isabel, e não só no espaço do MI. Era o Museu que se direcionava, *avant la lettre*, para o interior da comunidade, levando a documentação do projeto e o acervo do MI diretamente para os Karajá.

AUDIOVISUAL

Dando continuidade ao trabalho com o acervo audiovisual iniciado na gestão Land, a gestão Menezes criou um espaço permanente e uma programação fixa, aos sábados, de sessões de filmes e vídeos etnográficos acompanhados

⁷⁷ RONDINELLI, op. cit., p. 87.

⁷⁸ MAIA, Marcus. *Cartilha Karajá*. Rio de Janeiro: Funai/Museu do Índio, 1990.

⁷⁹ Ver projetos: *Educação bilíngue da Comunidade Javaé de Boto Velho* (1986), elaborado pelo Setor de Linguística do Museu do Índio e implementado em parceria com a Universidade Federal Fluminense - UFF, e *A situação Educacional da Sociedade Indígena Karajá* (1987), implementado em parceria com o Instituto Nacional de Pesquisa e Estudos Educacionais - Inep.

de debates promovidos pelos técnicos do Museu e eventuais convidados. A estratégia era realizar exposições gratuitas de filmes, de forma sistemática, garantindo acesso à imprensa e dando grande visibilidade ao Museu. As projeções de vídeo e filmes deixam de ser utilizadas para complementar as exposições ou as palestras, e passam a ser tratadas como uma atividade em si.

Além de identificar um crescente interesse no cenário nacional pela produção audiovisual de temas vivenciados pelas sociedades indígenas, Menezes percebeu também a apropriação do vídeo pelos povos indígenas e o tipo de inversão do olhar antropológico que esta apropriação provocava – “Estamos diante [...] do surgimento de uma nova linguagem numa disciplina, que no país experimenta os seus primeiros passos. Tal linguagem é condicionada pelo modo particular dos realizadores índios verem a si mesmos e o meio que os cerca onde ‘nós’, que somos ‘outros’, estamos situados.”⁸⁰

Ainda no campo do audiovisual, em 1987, o MI organizou o *II Festival Latino-Americano de Cinema dos Povos Indígenas*, realizado no Museu de Arte Moderna – MAM com amplo apoio interinstitucional.⁸¹ A iniciativa pode, ainda hoje, ser considerada o evento de maior envergadura já realizado pelo MI. Para começar, o Festival contou com a exibição de 22 filmes e 30 vídeos sobre temáticas indígenas realizados por cineastas da América Latina, Estados Unidos e Europa. Os trabalhos foram avaliados por um júri composto por representantes indígenas hispano-americanos e brasileiros. Durante o Festival, ocorreu ainda o *1º Seminário de Antropologia Visual*, coordenado por Menezes, Patrícia Monte-Mór e Milton Guran, que reuniu cerca de 80 participantes entre diretores indígenas, cineastas, fotógrafos e cientistas sociais. O Seminário é considerado por especialistas como “o momento fundador da antropologia visual” no Brasil.⁸² Nele foi criada ainda uma publicação pioneira sobre o assunto no Brasil, o *Caderno de textos: Antropologia Visual*.⁸³ Além disso, o público infantil

⁸⁰ MENEZES, Cláudia. A utilização de recursos áudio-visuais em etnologia. *Revista de Antropologia* (sep.), São Paulo, s. ed., p. 163-168, 1986. p. 168.

⁸¹ RONDINELLI, op. cit. p. 85.

⁸² FREITAS, Nilson Almino de; MAGNI, Claudia Turra; BANDEIRA, Philipi Emmanuel Lustosa (org.). *Trajetórias pessoais na antropologia (audio) visual no Brasil*, v. 1. Sobral - CE: Sertão Cult, 2022. p. 327.

⁸³ MUSEU DO ÍNDIO. *Cadernos de textos: Antropologia visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987.

não foi esquecido. A parte educativa foi realizada no Cine Ricamar, no bairro de Copacabana, por meio do programa *A Escola Vai ao Cinema*, onde 22 mil crianças da rede estadual e municipal de ensino assistiram a palestras proferidas por indígenas e filmes exibidos no Festival.⁸⁴

Paralelamente ao Festival, o Museu ainda organizou agendas especificamente voltadas ao protagonismo e à formação de quadros indígenas. De um lado, 28 realizadores indígenas puderam fazer um curso de formação em recursos audiovisuais. De outro, os participantes indígenas do festival ofereceram palestras sobre assuntos como a presença indígena na Assembleia Constituinte.⁸⁵ Além disso, os Xavante construíram uma casa tradicional na área externa do MAM que foi posteriormente transferida para os jardins do MI.

EXPOSIÇÃO PERMANENTE E MOSTRAS COMPLEMENTARES

Durante a gestão Menezes, a densa exposição permanente, concebida em 1978, recebeu apenas algumas atualizações para melhorar a comunicação com o público, como a instalação de mapas indicando a localização geográfica dos povos indígenas e a substituição de algumas peças nas vitrines. Contudo, para dar visibilidade a questões políticas e dinamismo ao Museu, foram criados espaços expositivos complementares, dentro e fora da sede. No Museu, duas salas contíguas à área da exposição permanente passaram a se dedicar a mostras etnográficas e fotográficas temporárias. Nesses espaços, entre os anos 1986 e 1989, foram organizadas 19 exposições, com destaque para *Vale do Javari: o desconhecido Ocidente da Amazônia* e *Matis: resistência e esperança*, ambas em abril de 1988, e que apontam para a questão da demarcação do Parque do Javari.⁸⁶ Já fora do Museu, por meio de parcerias com diferentes instituições, foram realizadas outras 25 mostras de curta duração.⁸⁷ Destacam-se neste úl-

⁸⁴ SEM AUTOR. Seminário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 set. 1987. Cidade.

⁸⁵ Contribuíram para as palestras Karai Mirim Guaraní, Gilberto Macuxi e Paia Kan Kayapó, além de Wanderlino Teixeira (Coordenação Nacional dos Geólogos) e Manuela Carneiro da Cunha (presidente da ABA).

⁸⁶ RONDINELLI, Rosely Curi. op. cit. p. 87.

⁸⁷ No período de 1986 a 1990, o MI organiza exposições extramuros no Espaço Cultural Sérgio Porto, Fundação Oswaldo Cruz, Senai Cetiqt, Condomínio Nova Ipanema (Barra da Tijuca), UFRJ, Centro Especial de Serviço de Assistência ao Índio - CESAI / SP, Centro Alceu Amoroso Lima para a Liberdade - CAAL, Centro

timo conjunto a parceria com o cinema Ricamar, no bairro de Copacabana, que durante quatro anos exibiu 17 mostras do MI em três vitrines instaladas em sua escadaria.

Figura 3 - Imagem de atividade com o público, realizada por Kukran Irontire no Museu do Índio, 1987.



Acervo do MI. Notação da imagem não enviada pelo MI.

UM MUSEU COM RELAÇÃO ATUALIZADA COM A SOCIEDADE

Ao assumir a direção do MI, Menezes proporcionou ao Museu um *status* até então não alcançado em seus trinta anos de existência. Para se ter uma ideia, considerando-se o número de matérias veiculadas no *Jornal do Brasil*, o Museu salta de quatro inserções, em 1985, para 309 inserções entre 1986 e 1989. Essa exposição ao público foi somente uma das expressões de uma gestão que atuou fortemente nos bastidores. No período de Menezes, o Museu passou a órgão assessor da presidência da Funai – o que ajudou a viabilizar, por exemplo, a já referida contratação de um número expressivo de funcionários,⁸⁸ a instituição de um novo Regulamento, a inauguração de uma filial da Loja Artíndia no MI e a ampliação das instalações do Museu, que passou a ocupar todas as salas e os espaços do imóvel da rua das Palmeiras, após a saída do Projeto Rondon, e da garagem do Ministério do Interior. O Museu trouxe ainda para si a atribuição de análise dos processos de autorização de pesquisa em área indígena⁸⁹ – o que era, até então, responsabilidade da sede da Funai, em Brasília – atualizando estratégias adotadas por Darcy Ribeiro de relação com a academia e com a produção de conhecimento indigenista. E esse esforço de mobilização incluiu também a criação de uma Sociedade de Amigos para estreitar a relação com a comunidade, conquistar simpatizantes e captar recursos.

As novas configurações do Museu incorporaram ainda os indígenas como parceiros privilegiados. Como vimos, eles passam a ocupar o papel de palestrantes, cinegrafistas, mediadores culturais e técnicos. A atuação de Kukran Irontire, indígena kaingang, representa bem este tipo de parceria. Além de realizar atividades com o público, Irontire colaborou com trabalhos de restauração de peças etnográficas, no novo Laboratório de Restauração instalado na gestão de Menezes.⁹⁰ Além disso, o Museu adquiriu em torno de 1.200 novas peças

⁸⁸ Somente após a Constituição de 1988 ficou estabelecido que a ocupação de um cargo em órgão público só poderia ocorrer por meio de concurso público.

⁸⁹ A análise dos processos para autorização de pesquisa em terra indígena estava sob a responsabilidade de Ney Land.

⁹⁰ CORRÊA, Rosa Maria. Todo dia é dia de índio, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1988.

para seu acervo etnográfico, coleções formadas por meio de compras realizadas quase sempre diretamente dos indígenas, que as ofereciam ao Museu quando em trânsito na cidade do Rio de Janeiro.

Apesar do sucesso em reconectar o Museu com a sociedade, um conjunto de fatores fez com que Menezes saísse da direção do Museu no início de 1990 – tais como a perda de apoio da presidência da Funai e de recursos por conta da grave crise econômica no país. Somou-se a estas mudanças a inauguração de uma crise permanente a ser vivenciada pela Funai quando suas atribuições foram redefinidas pela Constituição de 1988, e o órgão assistencialista deixou de exercer o papel de promoção da saúde, da educação e da tutela dos povos indígenas.

JOSÉ CARLOS LEVINHO 1995-2019, A RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Como vimos, José Carlos Levinho⁹¹ ingressou no MI como estagiário em 1979, tornando-se assistente de pesquisa de Claudia Menezes em 1980, no sub-projeto Xavante do projeto de pesquisa-Finep. O futuro diretor integrou o quadro de funcionários permanentes da Funai a partir de 1984, tendo sido contratado como antropólogo para trabalhar no Acre e posteriormente em Brasília na questão fundiária.⁹² A trajetória inicial no órgão foi interrompida entre 1986 e 1989, quando Levinho foi afastado por participar da oposição à presidência de Romero Jucá Filho na Funai.⁹³ De retorno ao órgão em 1989, após breve, mas profícua experiência na Fundação Casa de Rui Barbosa, Levinho foi transferido de Brasília para o MI, no Rio de Janeiro, no ano de 1991. A nomeação como diretor ocorreu em 1995, depois de dois anos atuando como substituto de Jussara

⁹¹ Graduado em Ciências Sociais pela UFRJ, com especialização em línguas indígenas brasileiras pelo Museu Nacional - UFRJ.

⁹² Nesse período, realizou trabalhos de identificação territorial com os povos Poyanawa, Nukini, Jaminawa, Katukina, Mura, Parintintin, Torá e Pirahã; e participou da organização de mais de 100 Grupos de Trabalho para a identificação de terras indígenas.

⁹³ SEM AUTOR. A Funai põe no lixo Memória Indígena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1986. 1 Caderno.

Gomes.⁹⁴ Permaneceu no cargo até 2019, quando foi exonerado durante o primeiro ano do governo Bolsonaro.

A gestão de Levinho é marcada por uma maior aproximação com a direção da Funai, resultado do apoio de figuras importantes para o órgão, como Artur Nobre Mendes (coordenador do “Projeto Integrado de Proteção às Populações e Terras Indígenas da Amazônia Legal” – PPTAL / Funai, diretor da Diretoria de Assuntos Fundiários – DAF e presidente da Funai); Isa Maria Pacheco Rogedo (diretora da DAF e membro do Conselho Indigenista); Glênio da Costa Alvarez (presidente da Funai) e Márcio Augusto Freitas de Meira (presidente da Funai). Tal apoio permitiu integrar a gestão do MI àquela da Funai, o que significou não só um suporte técnico e administrativo mais consistente, mas também aumento na participação orçamentária do órgão.

Outra marca mais ampla de seu período à frente do Museu foi o estabelecimento de parcerias com instituições de pesquisa, organizações não governamentais, comunidades e associações indígenas e com o Ministério da Cultura. Parcerias estas que contaram com estreita colaboração de um grande número de pesquisadores e pesquisadoras, cabendo destaque para Bruna Franchetto, Marco Antônio Teixeira Gonçalves, José Ribamar Bessa Freire, Dominique Gallois, Lux Boelitz Vidal, Els Lagrou, Luís Donisete Benzi Grupioni, Lucia Husak van Velthen, Carlos Everaldo Alvares Coimbra Junior, Carlos Fausto, Chang Whan e Thiago da Costa Oliveira.

RECUPERAÇÃO DO ACERVO E REFORMAS ESTRUTURAIS

Conforme indicado na introdução, as gestões de Jussara e Levinho foram precedidas de uma grande crise que abarcava da falta de orçamento e esvaziamento técnico e administrativo do Museu à inviabilidade do imóvel da rua das Palmeiras como um espaço museológico. Nesse contexto, fez-se necessário a

⁹⁴ Jussara Vieira Gomes, servidora, antropóloga, com experiência em documentação e arqueologia, permanece na direção por um breve período, de agosto de 1993 a junho de 1995.

construção de uma estratégia para obter apoio para enfrentar os complexos problemas estruturais vividos pelo Museu, junto à sociedade civil e a instituições públicas e privadas.

A gestão procurou, em primeiro lugar, arrumar a casa, organizando o acervo para que ele servisse de referência para as demais atividades. Em segundo lugar, foram reformadas as estruturas físicas do Museu, ampliando e recondicionando as áreas de exposição. Ao exibir o acervo, em um movimento de *feedback*, reforçava-se a sua relevância e a da instituição. Tudo isso permitiu que, em um terceiro movimento paralelo, fosse possível incrementar a participação e a prestação de serviço para os povos indígenas. O Museu passou a incorporar colaboradores indígenas em todas as suas atividades – em especial, aquelas relacionadas à pesquisa de línguas e culturas, concepção, montagem e mediação de exposições, realização de oficinas de transmissão de saberes, apresentações culturais, construção de sítios na internet, produção de filmes, livros e cartilhas educativas. Tal participação permitirá uma redefinição mais profunda do trinômio política-pesquisa-imagem.

Em 1993, Levinho, na posição de vice-diretor, participou da elaboração e da execução do Programa de Revitalização e Modernização do MI. O Programa previa fortalecer o vínculo com os servidores,⁹⁵ com a sociedade civil⁹⁶ e com a Funai, recompor a infraestrutura institucional, preservar o acervo, reabrir os espaços expositivos, intensificar as atividades junto ao público e estimular o intercâmbio com instituições científicas das áreas de conservação, documentação, antropologia, linguística e outras. Para tanto, recursos foram captados junto ao Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac, do Ministério da Cultura, à Vitae, ao Fundo de Defesa do Direito Difuso do Ministério da Justiça, ao BNDES, à Fundação Banco do Brasil, à Vale S.A. e ao Iphan / MinC. Os recursos foram investidos inicialmente em duas frentes: tratamento do acervo e reforma e adequação dos espaços de reserva técnica e exposição.

⁹⁵ Os servidores organizaram mutirões para limpar, restaurar o prédio e organizar o acervo, contando com o apoio do Sindicato dos Trabalhadores do Serviço Público Federal - Sintrasef.

⁹⁶ Uma das iniciativas foi a criação, em 1994, de uma nova Sociedade de Amigos do Museu do Índio - Sami.

TRATAMENTO E INFORMATIZAÇÃO DO ACERVO

Como resultado das parcerias destacadas acima, nos seis primeiros anos da administração Levinho (contando-se os dois primeiros anos como vice-diretor), todas as edificações do Museu foram restauradas, laboratórios de conservação reformados, mobiliários para as reservas técnicas adquiridos, e a documentação técnica e administrativa organizada. Em paralelo, foi negociado, a partir de 1995, o retorno do acervo do SPI abrigado no Arquivo Nacional e os filmes do SPI depositados na Cinemateca do MAM e na Cinemateca Brasileira para o Museu e a automatização da gestão dos acervos etnográficos, arquivísticos e bibliográficos foi iniciada.⁹⁷ Os cursos de curta duração, que ocorriam no mês de julho, também voltaram a ser ministrados com a colaboração de antropólogos como Eduardo Viveiros de Castro, Júlio Cezar Melatti, João Pacheco de Oliveira, Esther Langdon, Robin Wright e outros.⁹⁸

A partir desse trabalho inicial, diferentes instrumentos para gestão arquivística foram criados – tais como o *Inventário analítico do arquivo do SPI* (1995); o *Inventário analítico do arquivo permanente do Museu do Índio: documentos textuais: 1950-1994* (1997); o *Boletim nº 8 do Museu do Índio* (1998), o dossiê *Povos Indígenas do Sul da Bahia: Posto Indígena Caramuru-Paraguaçu* (1910-1967) (2002); o *Tesouros de Cultura Material dos Índios do Brasil* (2006) e o guia *O Acervo Imagético da Comissão Rondon: no Museu do Índio 1890-1938* (2008).⁹⁹

O tratamento técnico dado à documentação do SPI e CNPI, facilitando seu acesso e divulgação, permitiu aos antropólogos do Museu organizar publicações e exposições e subsidiar trabalhos de natureza fundiária desenvolvidos pela Funai. O ano de 1995, início da gestão Levinho, coincide com as mudanças

⁹⁷ Tratamos da gestão do acervo em outro trabalho, Levinho et. al (2021).

⁹⁸ Nos anos 90, entre 1995 e 1999, o Museu do Índio e a Associação Brasileira de Antropologia - ABA promoveram uma nova série de cursos intitulada *Dimensões das Culturas Indígenas*, com temas diversos a cada ano. Os cursos tinham por objetivo propiciar o encontro de pesquisadores profissionais das ciências sociais com estudantes universitários e técnicos de áreas afins. Nesse período, ministraram palestras no Museu - <http://antigo.museudoindio.gov.br/programacao/cursos>.

⁹⁹ Dois desses instrumentos não foram ainda publicados: o *Vocabulário controlado sobre etnologia indígena* (2001) e o *Vocabulário de Política Indigenista* (2009), ambos destinados a subsidiar o processo de indexação da documentação do SPI.

na legislação relacionadas aos procedimentos do processo de demarcação de terras indígenas. O Decreto n. 1775/1960 regulamenta o princípio do contraditório e da ampla defesa, previstos na Constituição Federal, possibilitando aos litigantes o questionamento dos trabalhos de natureza fundiária (levantamentos e estudos) realizados pela Funai. A direção do Museu decide colaborar com a Diretoria de Assuntos Fundiários, fornecendo antropólogos para os trabalhos de identificação de terras indígenas.¹⁰⁰

O nível técnico alcançado pelo Museu com o tratamento de seus acervos e produtos, como o vocabulário básico de línguas indígenas, que contou com apoio da Unesco,¹⁰¹ fizeram com que a instituição fosse escolhida, em 2004, para receber equipamentos de informática e softwares de anotação e análise linguística que faziam parte do *Programa Dobes (Dokumentation Bedrohter Sprachen / Documentação de Línguas Ameaçadas)* do Instituto Max Plank para Psicolinguística, da Alemanha.¹⁰² E mais tarde, em 2007, um acordo foi estabelecido com este instituto, ampliando a cooperação técnica e o compartilhamento dos acervos linguísticos depositados na Europa.

Parceiros indígenas também se associaram ao Museu para recuperar seus acervos – inclusive documentos dispersos em outras partes do mundo. No mesmo ano de 2007, por exemplo, foi assinado e publicado no *Diário Oficial da União*, em português e na língua kawahiv, para dar acesso aos indígenas, um Termo de Acordo com a associação Organização do Povo Indígena Parintintin do Amazonas (Opipam), destinado a tratar tecnicamente, digitalizar e retornar para os Parintintin a documentação reunida pelo antropólogo Waud Hocking Kracke, professor da Universidade de Illinois, nos EUA. Esse projeto pioneiro na área, que hoje chamamos de “restituição de acervos”, havia sido iniciado no ano 2000, em parceria com a Associação Brasileira de Antropologia, com a reunião

¹⁰⁰ Os trabalhos foram realizados em nove áreas dos Guarani no Rio Grande do Sul e nas terras Tupiniquim, no Espírito Santo.

¹⁰¹ Coordenado pela linguista Bruna Franchetto, o projeto formou novos acervos digitais de registros sonoros e visuais da fala, dados demográficos, sociais e culturais de diversos povos que foram publicados em um CD-ROM (MUSEU DO ÍNDIO, *Vocabulário Básico de Línguas Indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2004. 1 CD Multimídia).

¹⁰² O Museu recebeu os programas LAT (Tecnologia de Arquivamento de Línguas) e ELAN (ferramenta de anotação de gravações de áudio e vídeo), um de gestão, outro de notação linguística, contando ainda com suporte remoto do Instituto Max Plank.

e a digitalização da documentação produzida por Kracke durante pesquisas de campo realizadas a partir de 1966.¹⁰³

Diante desses projetos, as estratégias de preservação atingiram um nível de reconhecimento inédito. Em 2008, quinze anos após o início dos trabalhos, o Fundo do Serviço de Proteção aos Índios foi reconhecido como *Patrimônio Cultural da Humanidade* e inscrito no “Programa Memória do Mundo” da Unesco. O Museu se tornou referência na gestão e na preservação de acervos.¹⁰⁴

EXPOSIÇÕES E EVENTOS

Ainda no início da gestão Levinho, na segunda metade dos anos 1990, as reformas físicas e a criação de novos procedimentos metodológicos também chegaram às exposições e às áreas expositivas. A área interna do casarão neoclássico ocupado pelo Museu foi climatizada e transformada em uma galeria de arte, com a eliminação dos vestígios arquitetônicos. Dois outros espaços foram destinados para mostras temporárias, O *Museu das Aldeias*, no térreo do casarão, e o *Galeria*, no térreo do prédio da administração.

Essas intervenções, mais especificamente nas áreas internas, possibilitaram a instalação de novos recursos luminotécnicos e sonoros. Mas a readequação não se limitou à área edificada. Os jardins foram reestruturados, o que possibilitou que recebessem, ao longo dos anos seguintes, uma série de instalações feitas por comunidades indígenas parceiras, como as casas Xinguana, Xavante, Wajãpi e Guaraní, além de roças e casa de farinha Apurinã e um espaço dedicado ao ritual Kuarup.

¹⁰³ O Museu do Índio organizou e digitalizou 67 horas de gravações sobre a história dos Parintintin, rituais, mitos e outros, além de mais de 1 mil registros visuais até então no acervo da Universidade de Illinois, em Chicago, EUA.

¹⁰⁴ No ano seguinte, 2009, a Fundação Banco do Brasil estabeleceu parceria com a instituição para realizar a coordenação técnico-científica do *Projeto Memória Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon*, que resultou em uma exposição itinerante, um livro fotobiográfico (FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena. Projeto Memória. Brasília: Abravideo, 2009. Inclui DVD), um vídeo documentário, material pedagógico, além de um website, realizados pelos pesquisadores Carlos Augusto da Rocha Freire, autor do livro fotobiográfico, e por Denise Portugal Lasmar. O MI recebeu como contrapartida o financiamento de seu novo website.

Duas casas guarani foram ainda adaptadas para servirem de recepção e loja do Museu. Os muros, o guarda corpo do prédio da administração e as janelas do prédio principal foram destinados à apresentação de mostras fotográficas, e até a calçada na rua das Palmeiras recebeu o plantio de palmeiras juçara – importante para a Mata Atlântica e os Guarani do litoral sul do Rio de Janeiro –, passando a ser palco de atividades indígenas.¹⁰⁵ Assim, o palacete neoclássico do século XIX e seu entorno foram ressignificados para, gradualmente, incorporar elementos que remetiam aos indígenas, às suas culturas e às suas lutas políticas.

PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES: VISIBILIZAR O ACERVO

Dado o investimento em acomodar, tratar e descrever os diversos acervos da instituição, as primeiras mostras mais expressivas, ocorridas entre 1994 e o ano 2000, dedicaram-se, sobretudo, a colocar este acervo em evidência. Este foi o caso de exposições como *Cenas do Cotidiano Indígenas*, de 1994, cuja montagem, em três das salas recém-reformadas do casarão, apresentava aspectos da vida indígena por meio dos instrumentos utilizados para coletar, caçar, pescar, plantar, preparar alimentos e realizar rituais. As antigas vitrines receberam uma primeira atualização, com os itens etnográficos exibidos em suportes de tela de arame, que propiciavam uma melhor visibilidade.

Outras exposições do período ofereceram novidades temáticas, como *Desenhos Kadiwéu*¹⁰⁶ – que tratava da arte gráfica e corporal de um povo indígena em suportes diversos (papel, couro e cerâmica) – e expográficas, como *Objetos, Formas e Cores da Arte das Sociedades Indígenas* – que representou um avanço no uso de recursos cromáticos e suportes multicoloridos que serviram de base para as peças de cerâmica e madeira, e exibição de cestaria em fios suspensos e de adornos em silhuetas humanas feitas de tela de arame. Com isso, as vitrines começaram a ser progressivamente deixadas de lado.

Encerrando essa fase inicial, o ano 2000 traz já elementos de novas abor-

¹⁰⁵ No ano 2000, uma comitiva de 40 indígenas krahô realizou uma exposição de fotos, o lançamento de um livro, e uma corrida de toras que teve lugar na rua em que se instala o MI.

¹⁰⁶ Apresentava desenhos em suportes diversos (papel, couro e cerâmica) reunidos na coleção Darcy Ribeiro do Museu do Índio, contando ainda com a colaboração e o empréstimo de itens da coleção particular da antropóloga Berta Ribeiro.

dagens. Na exposição *Corpo e Alma Indígena* (2000), houve um diálogo maior com pesquisadores de fora do Museu e com comunidades indígenas. A exposição estava se transformando em um processo no qual interessavam tanto o resultado final quanto as inúmeras relações que faziam parte da sua montagem, ou seja, o seu processo. Em outras palavras, o projeto de exposição estava se transformando em um *espaço relacional*.

Corpo e Alma Indígena tinha forte diálogo com a antropologia daquele momento. O seu tema refletia a consolidação da ideia, cara à academia amazônica, de considerar a fabricação do corpo não só como uma preocupação central de conceitos sociais diletos aos povos da região, mas, sobretudo, uma das principais contribuições das sociedades das terras baixas para a experiência humana.¹⁰⁷ Este diálogo foi feito com o apoio de um curador externo – Marco Antônio Gonçalves, antropólogo e professor do IFSC (UFRJ) – que colaborou com os curadores da casa – Levinho e Arilza Nazareth de Almeida, antropóloga do MI. O time curatorial recebeu o apoio de outros pesquisadores, como a antropóloga Els Lagrou e a linguista Bruna Franchetto, e de indígenas, como Tabata Kuikuro, que realizou a diagramação e a montagem da instalação referente à Moça Nova xingwana na exposição.

Figura 4 – Imagem da exposição *Corpo e Alma*, 2000.



Acervo do MI. Notação da imagem br_rjmi_mi_da_dc_exp_cai_0046.

¹⁰⁷ SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, p. 2-19, 1979.

A exposição ocupou todo o andar superior do prédio principal, que passou a ser destinado às exposições de longa duração. O uso de vitrines foi abolido, com a criação de espaços sem barreiras entre o objeto e o visitante. As salas, pintadas com cores vibrantes, receberam instalações, fotos de grande formato e painéis em *backlight* – uma novidade para a época. Os ambientes foram sonorizados e equipamentos de DVD portátil foram utilizados, como um audioguia. O aspecto interativo não foi esquecido, e um camarim foi instalado, oferecendo-se carimbos com padrões de pintura corporal ao público, para que este se aproximasse, com a própria pele, das experiências de modificações do corpo características dos povos indígenas.

Ainda no ano 2000, seguindo a tendência de se tornar um espaço *relacional*, o Museu passou a apoiar mais diretamente processos que ocorriam, em grande parte, nos territórios indígenas. Tal foi o caso da formação em gerenciamento de museus organizada em parceria com o Iphan para os Pataxó de Coroa Vermelha para montarem e conservarem a exposição *A Arte de Viver Indígena*,¹⁰⁸ no Museu Indígena de Coroa Vermelha¹⁰⁹ e no Centro Cultural Trevo do Parque. Aqui, também, a exposição do acervo em terra indígena tinha um fundamento político. Durante o projeto, ocorreu a sistematização da documentação do SPI relacionada aos Pataxó do sul da Bahia – e também dos Kaiowá do Mato Grosso do Sul –, resultando em publicações de dossiês com o objetivo de apoiar o grupo nas reivindicações territoriais em regiões marcadas por intensos conflitos fundiários.¹¹⁰

¹⁰⁸ A exposição contava com painéis fotográficos, peças etnográficas e textos que apresentavam a diversidade cultural, a luta e a conquista de direitos pelos povos indígenas e o resultado do contato com os europeus, como as epidemias, o desmatamento, a mineração e outros. A curadoria foi feita por Levinho, Marco Antonio Gonçalves e Els Lagrou.

¹⁰⁹ O Museu foi construído pelo Ministério do Esporte e Turismo no contexto dos eventos relacionados aos 500 anos da chegada dos portugueses no Brasil.

¹¹⁰ O mesmo trabalho foi realizado com os Kaiowá do Mato Grosso do Sul Ver: MONTEIRO, Maria Elizabeth Brêa. *Levantamento histórico sobre os índios Guarani Kaiowá*. Prefácio Rubem F. Thomaz de Almeida. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2003 e COQUEIRO, Sonia Otero (coord.). *Povos indígenas no sul da Bahia: Posto Indígena Caramuru-Paraguaçu 1910-1967*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2002.

INTERLÚDIO POLÍTICO-BUROCRÁTICO

Antes de prosseguir, é preciso abordar rapidamente uma mudança fundamental que ocorreu no MI na virada dos anos 2000. Naquele período, o Museu havia apresentado à Funai a iniciativa de se tornar uma espécie de vitrine do indigenismo de Estado no Brasil – um pouco nos moldes daquilo que a SE fez ao longo do período de fundação da instituição. Nesse caso, contudo, ao invés de demonstrar o sucesso do projeto de integração dos povos indígenas à sociedade brasileira, como comentamos acima, tratava-se de chamar a atenção para a questão fundiária, ou seja, para a defesa dos territórios indígenas. O projeto *Tempo e Espaço na Amazônia: Variações indígenas sobre um mesmo tema*¹¹¹ nasceu com estes objetivos, mas acabou tendo pouca receptividade no órgão indigenista, em especial junto à direção da Funai, que se encontrava envolvida no enfrentamento de infindáveis problemas político-administrativos.

A recusa fez o Museu procurar outros parceiros, encontrando no Ministério da Cultura, via Iphan, um aliado estratégico para ações de defesa do patrimônio cultural das populações indígenas. O foco na defesa da terra seguia, mas revestido de uma roupagem mais patrimonial. É nesse contexto que a referida elaboração e montagem do projeto expositivo do Museu Indígena Coroa Vermelha/Bahia ocorreu. Mas a parceria entre o MI e o Iphan foi além. O Museu passou a colaborar com a estruturação do *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial* que, nos termos do art. 8º do Decreto n. 3.551/2000, “institui[u] o Registro dos bens culturais de natureza imaterial”¹¹² e nas discussões para a implantação de um banco de dados para gestão do Inventário Nacional de Referências Culturais.

Nesse movimento, o Museu ajudou a pactuar o registro da tradição gráfica dos Wajãpi no *Livro de Registro das Formas de Expressão*, em 2002, pelo Iphan, e a elaborar o primeiro dossiê de candidatura brasileira à segunda edição

¹¹¹ A atribuição da Funai, dar assistência ao indígena, faz com que assuntos como políticas culturais tenham pouca ou nenhuma relevância institucional. A exceção vivenciada pelo Museu do Índio ocorreu durante a gestão do presidente Márcio Meira (2007 a 2012) que definiu a questão cultural como um dos principais eixos de atuação do órgão indigenista.

¹¹² Portaria nº 406, de 5 de outubro de 2000, do Ministro da Cultura.

do programa da Unesco *Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*. Nesse processo, o Museu seguia prestando serviço aos povos indígenas ao aproximar o Conselho das Aldeias Wajãpi-Apina do Estado, via Iphan, e de organismos internacionais. Como resultado, o grupo conseguiu um aliado para disputas de direito autoral ligadas ao uso inadvertido de sua tradição gráfica (ver mais sobre o processo abaixo).¹¹³

Mas a mudança central de que estamos falando não se refere à aproximação do Iphan com a Unesco, ou com o MinC. Em 1999, após uma tumultuada reunião em Brasília, na qual estavam presentes todas as diretorias da Funai e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Ipea, a direção do Museu conseguiu argumentar em favor da sua autonomia orçamentária. Como resultado, o MI passou a ser a única unidade descentralizada da Funai com um orçamento próprio para a sua atividade-fim – neste caso, para promover a defesa do patrimônio indígena no Brasil. As Ações no Plano Plurianual – PPA cobriam 1. o *Funcionamento do Museu do Índio*, 2. a *Preservação de acervos culturais*, 3. a *Edição e distribuição de material sobre a cultura indígena* e, 4. a *Promoção de eventos para a revitalização do patrimônio cultural indígena*. E seu controle garantia a obrigatoriedade da inclusão de tais ações na Lei de Diretrizes Orçamentárias – LDO e na Lei Orçamentária Anual – LOA.¹¹⁴

Com isso, o Museu garantiu não só mais recursos, mas mais previsibilidade para suas ações.¹¹⁵ Isto significava que era possível prever, a cada quatro anos, que as ações de preservação e divulgação do seu acervo e de promoção cultural de povos indígenas, em todo o território nacional, seriam financiadas. Esse re-

¹¹³ Ver também SEM AUTOR. *Exposição Valoriza Cultura Wajãpi. Museu ao Vivo*, Rio de Janeiro, Ano XIII, n. 20, Encarte, 2002.

¹¹⁴ O PPA, com vigência de quatro anos, tem como função estabelecer as diretrizes, os objetivos e as metas de médio prazo da administração pública. Cabe à LDO, anualmente, enunciar as políticas públicas e respectivas prioridades para o exercício seguinte. Já a LOA tem como principais objetivos estimar a receita e fixar a programação das despesas para o exercício financeiro. Assim, a LDO, ao identificar no PPA as ações que receberão prioridade no exercício seguinte, torna-se o elo entre o PPA, que funciona como um plano de médio-prazo do governo, e a LOA, que é o instrumento que viabiliza a execução do plano de trabalho do exercício a que se refere. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/orcamento-da-uniao/cidadao/entenda/cursopo/planejamento>. Acesso em: 15 nov. 2022.

¹¹⁵ As disputas orçamentárias, contudo, não cessaram, e a cada reformulação quadrienal do PPA, as discussões foram reabertas, sempre com a proposta de retirar do Museu do Índio o direito de executar diretamente tais ações. A exceção foi no período de 2012 a 2015, quando o Museu foi apoiado pela direção da Funai. No quadriênio 2020 a 2023, com o final da gestão Levinho, o Museu perdeu a gerência da Ação no PPA.

posicionamento político e administrativo trouxe resultados sem paralelo para a história da instituição. No que se segue, trataremos de dois projetos expositivos e um grande projeto de pesquisa de amplo alcance relacional, que estão fortemente vinculados a este incremento orçamentário e ganho de autonomia.

A EXPOSIÇÃO COMO UM ESPAÇO RELACIONAL

Passemos inicialmente às exposições. Com a consolidação do *Programa de Proteção ao Patrimônio Cultural Indígena* e o início do processo de captação de recursos via PPA, o Museu se dedicou a dois projetos de longo prazo. O primeiro com os Wajãpi, em 2001, foi coordenado pela antropóloga Dominique Gallois. O segundo, com os povos indígenas do Oiapoque, em 2007, contou com a orientação da antropóloga Lux Vidal.

O projeto da exposição *Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi*, como vimos, resultou na patrimonialização do sistema gráfico desse povo junto ao Iphan e à Unesco. A antropóloga Dominique Gallois teve papel-chave no processo e assessorou os Wajãpi e o Museu nos trabalhos de campo, no desenvolvimento das publicações e na concepção da exposição, ficando responsável pela sua curadoria.

Figura 5 - Imagem da exposição *Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi*, 2001.



Foto (detalhe): Paulo Mumia.

Essa exposição marca uma mudança de posicionamento a ser destacada: ao invés de usar o acervo constituído, o projeto discutido com os Wajãpi previa a criação de material iconográfico, audiovisual e de inúmeras peças (335 ao final) que seriam produzidas pelos Wajãpi exclusivamente para esta cooperação. O plano incluía também reproduzir uma casa – *Jurá* – com 5,5 metros de altura, 5,0 metros de largura e 9,0 metros de comprimento nos jardins do Museu. Além disso, o grupo ainda produziu itens etnográficos para compor kits educativos ligados à exposição. Em outras palavras, os Wajãpi tomavam posse de um dos eixos estruturantes do Museu: a construção de imagens sobre os povos indígenas. O uso de peças contemporâneas, que atestam a vitalidade da produção material de um grupo, era inédito na história da instituição.

Ao mesmo tempo, se os Wajãpi eram parceiros na construção de sua própria imagem, eles eram também beneficiários do processo de documentação realizado naquele contexto. Como parte do acordo, todos os registros fotográficos ficaram à disposição do grupo para utilização no seu *Programa de Comercialização de Artesanato*. Um livro sobre os padrões Kusiwa e outro sobre a Jurá foram publicados – uma parte expressiva das publicações sendo enviada para os indígenas.¹¹⁶ Por último, mas não menos importante, a exposição foi levada para o Amapá para colaborar nas ações locais de valorização da cultura wajãpi e de combate ao preconceito.¹¹⁷

Outro projeto organizado em torno de exposições de longa e curta duração foi *A Presença do Invisível*, de 2007. Sob a coordenação da antropóloga Lux Vidal, um amplo trabalho de documentação e divulgação foi realizado em conjunto com os povos indígenas do Oiapoque, possibilitando valorizar os conhecimentos tradicionais de uma população muito impactada pela intervenção das agências religiosas e oficiais em seus modos de vida. Permitiu também aos

¹¹⁶ GALLOIS, Dominique Tilkin. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2002; GALLOIS, Catherine. *Wajãpi rena: roças, pátios e casas*. Catherine Gallois, ilustrações índios wajãpi. Rio de Janeiro: Museu do Índio / Apina, 2002.

¹¹⁷ A exposição foi montada no espaço da Fortaleza São José de Macapá, em 2008.

Karipuna, Galibi Marworno, Galibi Kali'na e Palikur apresentarem diferentes dimensões de suas culturas, além de discutirem os processos de transmissão e transformação de suas práticas e de seus conhecimentos.

Os indígenas foram, mais uma vez, protagonistas não só ao prepararem uma ambientação do Turé, nos jardins do Museu, instalando mastros, bancos e potes para o preparo do caxiri, mas também ao participarem, por meio de oficinas, da constituição da coleção etnográfica exposta (245 objetos etnográficos), da montagem da exposição, do seu registro audiovisual e das publicações produzidas.¹¹⁸ Esta formação foi pensada para ser replicada no Museu Kuahí dos Povos Indígenas, no Oiapoque.¹¹⁹ Além disso, eles também cuidaram do Museu, de forma ritual, ao colaborarem na preparação espiritual de todos os ambientes do espaço expositivo, bem como das sessões de concepção e montagem, e por meio de uma apresentação ritual no contexto da inauguração, ou seja, mais do que controlar a própria imagem, os representantes dos povos do Oiapoque envolvidos nessa exposição levaram outros parâmetros para se pensar um espaço museal.

PROGDOC

As experiências desenvolvidas até 2007 deram à gestão Levinho as condições técnicas necessárias à implantação de um projeto de documentação de acervos, línguas e culturas indígenas que ampliasse o alcance do tipo de lógica relacional implementado junto aos Wayjãpi e aos Povos do Oiapoque. Foi concebido assim o Progdoc, uma iniciativa ampla, ainda em operação, que

¹¹⁸ VIDAL, Lux Boelitz. *A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque - Amapá*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007a; VIDAL, Lux Boelitz. *Povos Indígenas do Baixo Oiapoque: o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007b; VIDAL, Lux Boelitz; LEVINHO, José Carlos; GRUPIONI, Luis Donisete Benzi (orgs.). *A presença do invisível: vida cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque*. Rio de Janeiro: Museu do Índio / Iepé, 2016.

¹¹⁹ Foram realizadas também negociações com o governo do estado do Amapá para concluir a reforma do Museu Kuahi.

visa produzir, qualificar e compartilhar acervos (linguísticos, etnográficos e audiovisuais), formar pesquisadores indígenas e não indígenas, organizar publicações e executar exposições nas quais os povos indígenas são protagonistas. Por meio desse projeto, a gestão Levinho renovou o eixo estruturante da pesquisa ao propor uma ampla articulação entre universidade e povos indígenas.

Na primeira etapa (2008 a 2015), realizada com o apoio da Unesco e da Fundação Banco do Brasil, foram implementadas cinco linhas de ações, a saber: 1. documentação de línguas ameaçadas de extinção, o *Prodoclin*, coordenado por Bruna Franchetto (UFRJ); 2. documentação de culturas impactadas por questões socioeconômicas e ambientais, o *Prodocult*, coordenado por Els Lagrou (UFRJ); 3. documentação de corpora acústico-musical de povos ameríndios no Brasil, o *Prodocson*, coordenado pela musicóloga Rosângela Pereira de Tugny (UFMG); 4. recolhimento e sistematização de acervos pessoais de pesquisadores e antropólogos, o *Prodocserv*, coordenado pela museóloga Ione Pereira Couto (MI); e 5. implantação de recursos de informatização visando ampliar o compartilhamento das informações sobre o acervo do MI, por meio de tecnologia da informação, coordenado pela direção do Museu.

Participaram desta etapa 54 antropólogos e linguistas, de diferentes universidades, no desenvolvimento de 41 projetos voltados para: pesquisa de língua (13), cultura (23) e sonoridade (6).¹²⁰ De modo inédito, os pesquisado-

¹²⁰ Participaram os seguintes pesquisadores: Adriana Romano Athila, Alessandra Tosta, Aline Varela Rabello Ferreira, Ana Gabriela Morim de Lima Ibrí, Ana Paula Ratto de Lima Rodgers, Andre Luis Campanha Demarchi, Angela Fabíola Alves Chagas, Anna Maria Ribeiro F.M. da Costa, Antônio Guerreiro, Bruna Franchetto, Bruno Oliveira Aroni, Carlos Coimbra Jr., Carlo Sandro de Oliveira Campos, Carolina das Neves Lopez, Chang Whan, Cilene Campetela, Cristiane Oliveira da Silva, Emerson Carvalho De Souza, Els Felipe Agostini Cerqueira, Gelsama Mara Ferreira Dos Santos, Glauber Romling da Silva, Guillaume Pierre Yves Thomas, Gustavo de Godoy e Silva, Helder Perri Ferreira, Ingrid Lemos Costa, Izaque João, James Robert Welch, Joana Dworecka Autuori, José Ricardo Jamal Júnior, Laércio Nora Bacelar, Léia Silva, Leonardo Pires Rosse, Livia de Camargo Silva Tavares de Souza, Lucia Van Velthem, Luis Donisete Benzi Grupioni, Luiz Alexandre Amaral, Marcela Stockler Coelho de Souza, Maria Denise Fajardo Grupioni, Maria Isabel Cardozo da Silva Bueno, Maria Luisa Andrade Freitas, Marina Pereira Novo, Peter Mathieu Benoit, Rafael Bezerra Nonato, Regina Aparecida Polo Müller, Suzi Oliveira de Lima, Thiago Coutinho da Silva, Thiago da Costa Oliveira, Thiago Mota Cardoso, Verônica Aldé e Wilson de Lima Silva.

res passaram também a serem recrutados entre povos indígenas parceiros. O projeto contou com 184 pesquisadores indígenas, dos quais 154 eram bolsistas, e foram formados em centenas de oficinas realizadas no MI e nas comunidades indígenas. Este último espaço foi privilegiado como local de registro e transmissão intergeracional de conhecimento. Cerca de 500 mestres, artesãos e outros detentores de saberes locais foram incorporados aos projetos por meio de contrapartidas pactuadas com as comunidades, e ajudaram nos processos de registro de conhecimentos tradicionais e qualificação das informações e dos conteúdos dos acervos do Museu e daqueles produzidos no âmbito desses projetos.

A segunda etapa do Progdoc, ainda na gestão Levinho,¹²¹ contemplou povos indígenas transfronteiriços e de recente contato da região Amazônica. Os estudos de língua continuaram sendo coordenados por Bruna Franchetto, e destinavam-se à elaboração de dicionários multimídia e gramáticas descritivas ou pedagógicas – instrumentos reivindicados pelos povos indígenas para seus projetos educativos. Já os projetos de cultura foram coordenados pelo antropólogo Carlos Fausto e voltavam-se para a qualificação de coleções e acervos etnográficos, constituição de novas coleções e – atendendo a uma demanda dos povos parceiros – mapeamento etnoterritorial de matérias-primas e estudos de tecnologias indígenas.¹²²

Cabe destacar que, para esta segunda etapa, o Museu havia previsto recursos específicos no orçamento da União no PPA 2016 a 2019 para atividades

¹²¹ José Carlos Levinho foi exonerado do cargo de diretor do Museu do Índio em 15 de outubro de 2019, sendo assim, as informações sobre o projeto referem-se até aquele ano.

¹²² Na segunda etapa do projeto, iniciada em 2017, 24 subprojetos foram implementados, sendo 12 para pesquisas de culturas, e 12 de línguas. Participaram os seguintes pesquisadores Amanda da Costa Carvalho, Ana Carolina Ferreira Alves, Artur Garcia Gonçalves, Beatriz de Almeida Matos, Dominique Tilkin Gallois, Francineia Bittencourt Fontes, Isabella Coutinho Costa, Joana Dworecka Autuori, Joshua Thomas Rigo Birchall, Kristina Balykova, Livia Camargo S. Tavares de Souza, Majol Favero Gongora, Maria Luisa de Souza Lucas, Miguel Aparício Suárez, Milton Roberto Ribeiro Monteiro, Paulo Leme González Bull, Raphael Moreira Serra da Silva, Sanderson Castro S. Oliveira, Sérgio Meira de Santa Cruz Oliveira, Thiago Costa Chacon e Wesley Nascimento dos Santos. Até outubro de 2019, data que marca a exoneração de Levinho da direção do Museu do Índio, 23 bolsistas indígenas e 21 linguistas e antropólogos foram contratados, sendo 80 oficinas de transmissão de conhecimento e de formação técnica executadas.

relacionadas à formação de pesquisadores indígenas e de coleções etnográficas contemporâneas em parceria com povos em situação de vulnerabilidade ambiental e territorial. Ao mesmo tempo, o Museu havia ampliado o seu espaço institucional, passando a contar com duas unidades descentralizadas, destinadas à formação de pesquisadores indígenas, uma em Cuiabá – o Centro Cultural Ikuiapá,¹²³ especializado em cultura material – e a outra em Goiânia – o Centro Audiovisual de Goiânia, especializado em técnicas e métodos de recursos de áudio e vídeo. Com as ações do PPA e os espaços de formação, o Museu havia se posicionado para dar mais um salto na articulação entre política, pesquisa e imagem. Os ventos políticos, contudo, estavam mudando. O Impeachment da presidenta Dilma Rousseff paralisou o governo federal por meses. Já no governo interino de Michel Temer, a Funai passou novamente a navegar em um nevoeiro de imprevisibilidade financeira. Como consequência, a segunda fase do Progdoc teve seu repasse financeiro afetado, retardando o início do projeto de 2015, quando foi assinado, para 2017.

A REDEFINIÇÃO DA IMAGEM E DO ALCANCE DA INSTITUIÇÃO

Como se vê, os anos do PPA reposicionaram completamente o Museu perante a sociedade. Os números da gestão Levinho, a mais longa considerada neste artigo, dão uma ideia do que estamos falando. Entre 2002 e 2019, 83 exposições, 72 obras bibliográficas, 40 filmes de curta e média metragem, além de inúmeros Boletins Informativos, edições do *Jornal Museu ao Vivo* e sites de divulgação do acervo da instituição e dos projetos do Progdoc foram realizados.¹²⁴ O alcance das ações desenvolvidas pelo Museu pode ser avaliado pelo expressivo público que visitou a instituição e seus canais virtuais. Somente no ano de 2015, o público alcançado pelas atividades promovidas localmente nas insta-

¹²³ O Ikuiapá foi criado em 9 de setembro de 1994, uma iniciativa da administração regional da Funai, em Cuiabá.

¹²⁴ Todos os filmes do SPI e dos projetos de língua e cultura foram publicados no canal do Museu no YouTube.

lações do MI e o público referente às exposições e mostras itinerantes, eventos externos e empréstimos de materiais chegou a atingir 204.048 pessoas.¹²⁵ Já as menções à instituição em meios digitais somaram mais de 10 milhões somente entre 2016, 2017, 2018 – considerando-se as plataformas Facebook, Youtube, Twitter e Blog.¹²⁶ Mesmo fechado para obras – o que ocorreu a partir de 2016 com a finalidade de implementar reformas estruturais de proteção contra incêndio que evitassem o destino fatídico de tantas instituições culturais no Brasil – o público presencial da instituição alcançou 32.436 pessoas nos eventos extramuros, promovidos ou apoiados pelo Museu.¹²⁷

O acervo também cresceu exponencialmente. Somente os produtos gerados no Progdod resultaram em mais de 100 mil documentos audiovisuais e textuais, totalizando aproximadamente 40 *terabytes* de arquivos digitais. Além disso, em toda a gestão Levinho o acervo etnográfico foi acrescido de 6.441 peças, sendo que 1.720 no período de 2002 a 2019. Boa parte desses novos artefatos vieram com o aumento da confiança, da parte de pesquisadores e indígenas, nas práticas de preservação de acervos adotadas na instituição. Até o ano de 2015, 32 pesquisadores haviam doado para o Museu 34.052 itens de seus acervos pessoais, abrangendo fotos, desenhos, áudios, vídeos e textos – além de acervos etnográficos –, relativos a 37 etnias indígenas.¹²⁸ Ao mesmo tempo, povos como os Kuikuro e os Yek'wana optaram por abrigar na instituição o registro de parte expressiva de sua tradição oral, conhecimentos considerados por eles sensíveis e de acesso restrito, por meio da colaboração com pesquisadores de confiança dos grupos – Bruna Franchetto e Carlos Fausto, para os Kuikuro, e Majoi Gonzaga, para os Yek'wana. Assim, o Museu pode prestar um serviço específico e qualificado para populações que lutam contra o enfraquecimento das cadeias de transmissão de seu conhecimento tradicional.

¹²⁵ MUSEU DO ÍNDIO. *Relatório de gestão do exercício de 2015*. Brasília: Museu do Índio, 2016.

¹²⁶ MUSEU DO ÍNDIO. Comunicação Social. SEGAB, *Relatórios 2016, 2017, 2018*.

¹²⁷ MUSEU DO ÍNDIO. *Balanço das principais ações realizadas pelo Museu do Índio em 2017 e plano de ação para 2018, 2017*.

¹²⁸ Destaca-se, dentre outros, a incorporação dos acervos e coleções de Charlotte Emmerich e de Carlos Everaldo Alvares Coimbra Junior.

De todas as inovações introduzidas, a incorporação dos indígenas nas atividades técnicas e de mediação com o público pode ser considerada, em larga medida, a responsável pela maior parte dos resultados positivos alcançados, ou seja, se a gestão conseguiu reposicionar o trinômio política-pesquisa-imagem, o fez com apoio e diálogo com lideranças e associações indígenas, associado à mediação inestimável de antropólogos, linguistas e outros pesquisadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaríamos de concluir o presente texto com uma curta nota sobre sua elaboração. A pesquisa dos dados e as primeiras versões deste texto datam de 2019. O intervalo que se passou de lá para cá acabou nos dando a oportunidade de avaliar algumas questões fundamentais com maior distanciamento. Se em 2019 as mudanças na administração federal brasileira apresentavam-se como uma promessa de tempos sombrios para o indigenismo e as populações indígenas, em 2022, já temos a consciência de termos atravessado uma das piores fases da história da construção da democracia brasileira. Hoje está largamente documentado que os órgãos de gestão e fiscalização das questões indígenas e ambientais no Brasil foram sucateados e/ou entregues a gestores interessados exatamente no inverso daquilo que tais órgãos deveriam fazer. A gestão criminosa da pandemia entre indígenas (e não indígenas), a morte de jornalistas e indigenistas, o novo genocídio Yanomami são, certamente, apenas os primeiros fatos levantados a depor contra esta administração.

O Museu do Índio, é claro, não passou imune a esses tempos. Hoje vemos que, como tantas outras crises vividas pela Funai e pelo MI, esta também se encontra, aparentemente, próxima do seu fim. Contudo, as mudanças na questão indígena apontam para transformações mais amplas. A administração federal de Luiz Inácio Lula da Silva (2023-2026) instituiu um Ministério dos Povos Indígenas-MPI, comandado, de forma inédita, por uma mulher indígena, Sônia Guajajara. Entre as suas primeiras atribuições, tal ministério não só colocou,

em outro fato inédito, uma mulher indígena à frente da Funai – a ex-deputada Joenia Wapichana – como, finalmente, mudou o nome do órgão indigenista para Fundação Nacional dos Povos Indígenas, passando o Museu do Índio também à denominação Museu dos Povos Indígenas.

Tais detalhes não são fortuitos. Se o presente da questão indígena aponta finalmente para o reconhecimento da diversidade indígena no Brasil – “os povos indígenas” *versus* “o índio” – e para o protagonismo das pessoas indígenas à frente dos órgãos de Estado dedicados a este estrato da população – há indígenas à frente da saúde, educação, e diversas secretarias do MPI –, talvez tenhamos chegado ao final de uma parte da história da museologia indigenista do Estado brasileiro.

Tal fato faz das análises presentes neste texto um epílogo para o longo período formador e de consolidação desse indigenismo. Assim, por meio de um balanço, certamente parcial e incompleto, procuramos destacar uma linha de continuidade nos momentos de maior sucesso da história do MI ao selecionar um tipo de personagem – os “antropólogos”, que subsumem um certo perfil de pesquisador e pesquisadora cujas atuações, ao longo de ao menos setenta anos, zelaram para a relevância da questão indígena nas repartições do Estado brasileiro. Nesse percurso, como vimos, o MI de Darcy Ribeiro insurgiu-se, inicialmente, em relação aos preconceitos presentes em diversas camadas da sociedade brasileira a respeito das populações indígenas. Como estratégia-chave para atuar na sociedade, o Museu apresentou a inovação de construir uma imagem dos indígenas referenciada em estudos e pesquisas científicos realizados por pesquisadores comprometidos com a sua sobrevivência física, cultural e com a defesa de seus territórios ancestrais – comprometimento que se refletia nestes estudos.

Em seguida a esta fase *instauradora*, analisamos uma fase ocorrida em meio aos governos militares, que podemos chamar de *heroica*. Nela, foram juntados os cacos espalhados após as crises – e crimes – em que se meteu o SPI,

e que levaram à refundação do órgão indigenista como Funai. À frente do MI, Ney Land legou ao futuro a maior parte do acervo de segunda geração do SPI; um gesto que está longe de ser menor, e que contribuiu para que a história do Brasil não fosse, mais uma vez, apagada pelo descaso. Land ainda investiu na formação de quadros, reaproximando o MI da pesquisa, dos pesquisadores e de sua vocação: a construção de um diálogo com a sociedade por meio de imagens dos povos indígenas.

A gestão de Claudia Menezes, abordada em seguida, herdou um acervo consolidado e uma geração de pesquisadores e pesquisadoras formados na casa, que foram incorporados ao Museu. Com isso, e muita articulação política e administrativa, tal gestão pôde ampliar a ressonância do MI em uma das principais questões prementes do Brasil daquele tempo: a redemocratização. O Museu ocupou um espaço na discussão do processo constituinte, e manteve a sua atuação em defesa dos direitos patrimoniais e territoriais dos povos indígenas no país.

Por fim, trouxemos aqui os principais traços da mais longa das gestões abordadas. Esperamos ter evitado o cabotinismo do autoelogio e o exercício da teleologia histórica com uma análise que destacou o modo como os valores centrais que constituíram o MI foram atualizados em pelo menos três sentidos: na organização e na informatização do acervo, na redefinição das exposições e das pesquisas como espaços de *cocriação* das imagens sobre a questão indígena a serem apresentadas à sociedade, e espaço de criação de novos acervos e outros produtos para benefício muitas vezes exclusivos dos parceiros indígenas. Tal processo não implicou um apagamento da figura dos pesquisadores e das pesquisadoras aliados da instituição. Pelo contrário, nunca tantos “antropólogos” passaram pelo Museu do Índio. Nunca foi tão importante construir as pontes entre os universos indígenas e aqueles da museologia e do indigenismo do Estado.

O passo final planejado nesta última gestão – a formação de quadros indígenas para assumir a documentação, a representação e a defesa de seu patri-

mônio material e imaterial – foi abortado com a instauração de mais uma crise política, a partir de 2015. Mas a história tem seus caprichos, e após um dos mais antidemocráticos governos republicanos do Brasil, assistimos a um protagonismo indígena inédito nas repartições do Estado brasileiro. Os desdobramentos desta nova história estão ocorrendo no presente, e caberá aos seus protagonistas escrevê-la.

O MUSEU PAULISTA DA USP E OS DESAFIOS DAS COMEMORAÇÕES DO BICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL ¹

CECILIA HELENA DE SALLES OLIVEIRA ²

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.³

¹ Reflexões originalmente expostas na mesa de debates Museus e práticas museais no Brasil: fazeres e saberes, durante o Seminário *Museus, Museologia & Ciências: 200 anos de In (ter)dependência, inquietude e utopia*, realizado em outubro de 2022, no Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, na cidade do Rio de Janeiro. As considerações aqui apresentadas resultam de pesquisas e interpretações desenvolvidas a partir das seguintes obras: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.) *O Museu Paulista da USP e a gestão Taunay*. São Paulo MP/USP, 2017 (e-book disponível no portal aberto da USP); OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *Museus de História em debate: controvérsias e interfaces entre memória e conhecimento histórico*. In: MAGALHÃES, F. et al. (coord.) *Museologia e Patrimônio*. Leiria, Instituto Politécnico, v. 2, 2019, p. 146-175; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *O peso de imagens sacramentadas e os desafios científicos e educativos do Museu Paulista*. In: MAGALHÃES, F. et al. (coord.) *Museologia e Patrimônio*. Leiria, Instituto Politécnico, 2021, v. 8, p. 137-183.

² Professora sênior do Museu Paulista da Universidade de São Paulo; docente dos Programas de Pós-Graduação em História Social e em Museologia na mesma Universidade. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9437087778647753>. Orcid n. 0000-0003-0314-271X.

³ Definição de Museu aprovada, em 24 de agosto de 2022, durante a Conferência Geral do ICOM, em Praga. Disponível em: www.icom.org.br. Acesso em: 16 fev. 2023.

DELINEANDO QUESTÕES

A nova definição proposta pelo ICOM não deixa dúvidas a respeito da complexidade das instituições museológicas, sublinhando-se a atuação social que recai sobre elas e as equipes que as dirigem e mantêm. Entretanto, essa tomada de posição está longe de arrefecer os vários aspectos envolvidos no debate político e cultural contemporâneo no qual os museus estão inscritos, particularmente os museus dedicados à história regional e nacional. Com frequência, esses museus são alvos de questionamentos em relação ao papel social que desempenharam ou podem desempenhar, tendo em vista uma interpretação amplamente banalizada segundo a qual, desde o século XIX, os museus em geral, mas os de história especialmente, teriam uma atuação conservadora por serem coadjuvantes nos processos políticos e culturais de construção de coesões sociais, sem o que as nações e os estados nacionais forjados a partir daquela época não poderiam se sustentar. Ou seja, desde seus primórdios – a exemplo de outras instituições de cultura, como os Institutos Históricos, mas em outra dimensão – aos museus caberia projetar visualmente a memória nacional, seja a que está assentada na reconstituição da história que teria originado a nação seja a que conferiu integralidade ao território e à natureza da qual a nação seria desdobramento.⁴

Sem dúvida, no caso do Brasil – mas também no caso de outras sociedades saídas da colonização – os museus de história, assim como os museus de ciência, contribuíram fortemente para a criação e divulgação de uma cultura a respeito das origens nacionais, que ainda hoje se mostra fortemente enraizada nos livros didáticos, no cinema, nos meios de comunicação, nas redes sociais e também nas obras de muitos historiadores que, por vezes, permanecem presos aos desígnios dessa memória. As dificuldades de questioná-la e superá-la foram evidenciadas, recentemente, nos estudos de João Paulo Pimenta e seu grupo de

⁴ Sobre a configuração da memória nacional e suas articulações com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e os museus, consultar: GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. O Império de Santa Cruz; a gênese da memória nacional. In: HEIZER, A & VIDEIRA, A. A. P. (org.) *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro, Acess, 2001, p. 265-285; GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. A propósito dos Comentários. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 15, n. 2, jul.-dez, 2007, p. 125-148. Sobre o tema são essenciais as observações de: ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. 5. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

alunos de graduação e pós-graduação na USP,⁵ que realizaram uma pesquisa abrangente a respeito da cultura de história do Brasil, mais especificamente sobre a Independência. Ao confrontarem o resultado de um conjunto de entrevistas (feitas junto a segmentos sociais diversos em relação à renda, à faixa etária e escolaridade) com os conteúdos divulgados por livros didáticos, filmes, documentários, páginas na internet e obras de historiadores, esses pesquisadores compuseram um mosaico de registros sobre o tema e a história nacional, revelando uma cultura de história multifacetada e complexa que parece a todos envolver e que, em sua longa duração, manteve sua força e aparente eficácia. O que é muito instrutivo e desafiador para os que se debruçam sobre o processo histórico brasileiro e sobre as várias dimensões da memória que o recobre.

[...] A depreender das fontes analisadas [...] pode-se dizer que no Brasil, atualmente, [...] a sociedade se mostra motivada e capaz de desenvolver noções de história que, por seu turno e com regularidade, ensejam concepções e representações variadas, coexistentes e conflitivas [...]. Parece evidente que os detratores da Independência são mais numerosos e por vezes mais virulentos do que seus defensores que, não obstante, estão longe de serem irrelevantes [...] [Mas] ambas as posições são capazes de convergirem, por exemplo, em termos de valorização de datas e personagens; de um reconhecimento da validade de saberes acadêmicos; de embaralharem referências temporais; e de se renderem com facilidade às demandas de um mercado educacional e cultural não só de bens materiais, mas também de capitais simbólicos, no qual a vulgarização de vidas privadas alheias, o presuntivo combate a 'histórias oficiais' reais ou imaginárias ou a ostentação de posições sobre a história podem perfeitamente interagir e se assemelhar [...].⁶

Essas considerações, a meu ver, são bastante pertinentes para os que militam nos museus. Por um lado, porque as equipes dos museus, em especial os de história, nos últimos anos têm procurado formular reflexões bastante críticas em relação tanto à trajetória dessas instituições quanto à memória ali

⁵ PIMENTA, João Paulo; ATTI, C.; CASTRO, S. V.; DIMAMBRO, N.; LANNA, B.; PUPO, M.; VIEIRA, L. A independência e a cultura de história do Brasil. *Almanack*. São Paulo, UNIFESP, n. 8, 2º semestre, 2014, p. 5-36.

⁶ Id., p. 33-34.

cristalizada e que se entrelaça a essa difusa, mas enraizada, cultura de história discutida por Pimenta e seus alunos. Esse é, por exemplo, o caso dos museus da Universidade de São Paulo, como o Museu Paulista, por exemplo, tema central deste texto. Por outro lado, entretanto, como essas instituições podem se abrir às reivindicações de segmentos sociais que não se identificam com essa memória culturalmente introjetada sem também investigar de modo crítico os fundamentos das memórias que esses segmentos formulam e defendem? Em que medida a alternância de interpretações e representações, ao invés de interrogar, não contribui para consolidar, por meio de outros veículos e novas visualidades, as mesmas premissas políticas e discriminatórias que atravessam de ponta a ponta a sociedade brasileira atual?

Como observou Pierre Nora, os processos políticos de descolonização e a emergência politizada de grupos étnicos e de minorias subverteram as relações tradicionais entre a história-memória nacional e memórias sociais até então excluídas ou silenciadas. Se a emergência de memórias múltiplas e facetadas obriga a uma compreensão mais inclusiva do movimento da história, obriga também à cautela de não substituir uma memória imposta por outras imposições sem que se interogue efetivamente o lugar político ao qual fomos colocados por dois séculos de interpretações históricas e historiográficas a respeito da formação do Brasil.⁷

Passados 200 anos, a Independência e a formação nacional continuam a ser reavivadas por meio não só das versões de testemunhos e da imensa teia de interpretações de historiadores, desde o século XIX, mas principalmente através de uma imaginação histórica profundamente incorporada à cultura do país, da qual em grande medida os museus são projeções.

Os registros do movimento da história, quer produzidos em 1822, quer gerados a cada momento de construção / reconstrução da nação e da nacionalidade desde a fundação do Império, são agentes ativos da política e da memória que condensa e encobre essas mesmas conexões. Relações de poder marcam a produção, a sobrevivência e a circulação de registros, gravando as vozes de

⁷ NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. *Revista Musas*, Instituto Brasileiro de Museus, n. 4, 2009, p. 6-10.

sujeitos cuja vocalidade se sobrepõe à de outros atores, promovendo seu apagamento. Assim, a voz de D. Pedro e dos demais protagonistas que compõem o Panteão Nacional exposto no Museu Paulista se sobrepõem a de muitos outros atores.

Nesse sentido, cabe ao historiador questionar o que as fontes registraram, bem como as mediações entre processos históricos e registros desses processos. Além disso, é preciso saber como e por que alguns vestígios, nomes e datas foram resguardados do esquecimento. Os nexos entre memória e esquecimento não são inocentes, tampouco são inocentes os procedimentos utilizados por instituições de salvaguarda, em relação aos acervos que mantêm e estudam. Os silenciamentos não são efeito da ausência de evidências, mas dos modos como vestígios do passado foram recolhidos, classificados, preservados e expostos, transformando-se em referências universais da cultura e do conhecimento histórico sobre o país. Os agentes do poder, no passado e no presente, enterram conflitos, aplainam diferenças e afirmam consensos, em busca de legitimação e de justificativas para a dominação que se dispõem a exercer sobre a política e a memória histórica. Dominação que está impregnada nos registros históricos e nos processos de sua conservação e/ou exclusão.⁸

Como os museus podem se situar frente a tradições e circunstâncias tão complexas? Andreas Huyssen contesta a premissa de que os museus teriam o poder de alimentar a coesão social, aproximando-se de Pierre Nora ao confrontar os sentidos da obsessão pela memória e pela preservação de passados.⁹ Seu foco maior é o futuro da cultura e das instituições de cultura, interrogando as consequências do consumo cultural e de memórias supostamente recuperadas do esquecimento, para apontar o desenraizamento de pessoas e grupos, a espetacularização de museus e exposições que, em nome da forma, da aparência de imagens e coisas, vulgarizam saberes já incorporados, auxiliando (ao invés de denunciar) esquecimentos e apagamentos históricos, em função da ra-

⁸ Sobre os nexos entre história, memória e relações de poder, ver: LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas, Papirus, 1986; TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado*. Curitiba, Huya, 2016. Aprofundei essas questões no livro *Ideias em confronto: embates pelo poder na Independência do Brasil, 1808/1825*. São Paulo: Editora Todavia, 2022.

⁹ HUYSEN, Andreas. En busca del tiempo futuro. *Revista Puentes*. Buenos Aires, ano 1, n. 2, 2000, p. 1-21.

pidez com a qual materialidades e visualidades são substituídas. Nunca parece demais recordar observações de Walter Benjamin quando alertou que

[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo [...]. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem [...]. Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela [...]. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer [...].¹⁰

MUSEU PAULISTA: ENTRE MEMÓRIA NACIONAL E IDENTIDADE PAULISTA

A história do Museu Paulista, de sua criação e inserção no universo da cultura e da ciência brasileiras, encontra-se vinculado, de maneira incontornável, à memória da Independência, pois foi instalado, nos fins do século XIX, no edifício comemorativo ao 7 de setembro, o *Monumento do Ipiranga*, erguido na cidade de São Paulo, na década de 1880. A construção desse Monumento, um palácio majestoso, atendeu ao projeto de lideranças políticas de São Paulo e também do Rio de Janeiro, então capital do Império, na direção de demarcar definitivamente o lugar da proclamação da Independência em São Paulo, assinalando, de forma imaginária, o ponto a partir do qual a nação teria se originado. A obra gerou críticas e controvérsias, seja por seu tamanho e custo, seja por sua incerta utilidade. Deste ambiente não escapou, também, a pintura histórica *Independência ou Morte*, de Pedro Américo Figueiredo e Mello, artista especialmente contratado para representar a cena do 7 de setembro a ser fixada no *Salão de Honra* do Monumento.¹¹

¹⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução de S. P. Rouanet. 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1987, v. 1, p. 224-225.

¹¹ Sobre o painel de Pedro Américo, ver entre outros: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & VALLADÃO, Cláudia (org.) *O brado do Ipiranga*. São Paulo, EDUSP, 1999.

Edifício e painel revestiram, de dimensões inéditas, a memória da Independência divulgada até então, não se restringindo às linguagens visuais específicas com as quais os idealizadores do Monumento procuraram traduzir e perenizar um fragmento do passado, por meio da proposta arquitetônica e da pintura de Pedro Américo. Para os políticos e empreendedores envolvidos, tratava-se de “vencer a ação destruidora do tempo”¹² que ameaçava esgarçar, em momento marcado por séria reavaliação da monarquia, a positividade do Império na construção da nacionalidade. Visava-se, também, preservar a memória de Pedro I e, notadamente, a versão construída por seu governo a respeito da Independência. Essa versão, bastante enfatizada na documentação política e diplomática do governo da Corte, além de valorizar o 7 de setembro e a separação de Portugal como atos de vontade do Príncipe, estava pautada na afirmação de uma continuidade histórica entre o período colonial e a emergência da nação, e no entendimento de que somente a monarquia e a autoridade do imperador poderiam garantir o ordenamento social. Desqualificavam-se, assim, as forças políticas que se opuseram ao projeto monárquico vitorioso, em 1822, bem como os segmentos sociais que durante a primeira metade do século XIX lutaram para revolucionar o regime definido na Carta de 1824. Essa versão, até hoje, informa a imaginação histórica em torno da Independência.¹³

Foi sob os desígnios da República, em 1893, que o Monumento se transformou na sede de um museu público. A memória e a tradição que atrelavam o 7 de setembro à São Paulo e à emergência da nação foram reavivadas e apropriadas pelo ideário republicano, particularmente o dos jacobinos que governaram o estado de São Paulo logo após a proclamação do novo regime. O Museu Paulista representou, então, poderoso recurso na difusão de uma releitura da história do Brasil, na qual se entrelaçavam pesquisa científica, desenvolvimento das ciências naturais, instrução e processo civilizatório do “povo”, que a República afirmava defender.

¹² A frase foi registrada por Joaquim Ignácio de Ramalho, presidente da Comissão de Obras do Monumento, em 1886. Ver: RAMALHO, J. I. *Relatório do presidente da Comissão do Monumento do Ipiranga, 7 de setembro de 1886*. Coleção Barão de Ramalho, Serviço de Documentação textual e Iconografia do Museu Paulista da USP.

¹³ Sobre o intenso debate historiográfico atual em torno do tema, consultar: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & PIMENTA, João Paulo (org.). *Dicionário da Independência do Brasil*. São Paulo: EDUSP/Publicações BBM, 2022.

A ênfase na história natural não colidiu com as características de lugar privilegiado para a memória nacional. Pelo contrário, não havia distanciamentos entre estudos de prospecção territorial, Geografia, História Natural e História Pátria. Ao lado de coleções atinentes à Zoologia, Mineralogia e botânica, foram organizadas coleções dedicadas à história nacional, prevendo-se não só a compilação de documentos relativos ao período da Independência como a exposição de esculturas, bustos e retratos em homenagem aos “cidadãos brasileiros” que tivessem prestado relevante serviço ao Estado e à nação, merecendo a perpetuação de sua memória. Nesse sentido, o imenso painel de Pedro Américo foi ainda mais valorizado pelos laços entre ciência e história.¹⁴

Não foi por acaso, portanto, que a partir do início do século XX, as festividades cívicas em torno da Independência passaram a ser realizadas no Monumento-Museu, inventando-se o ritual de peregrinação ao sítio onde o Brasil-nação teria se originado, prática reforçada por ocasião do Centenário em 1922, e que continuou a ser atualizada, ainda que com menor repercussão, até o momento em que a instituição foi fechada, em 2013, para que tivessem início as obras de restauração e ampliação, inauguradas em setembro de 2022.

A inserção do Museu no âmbito das concepções políticas republicanas adquiriu novos contornos especialmente a partir da década de 1920, momento no qual começou a se tornar, também, referência na pesquisa e produção de conhecimentos históricos sobre São Paulo e o Brasil. Nessa ocasião, o Museu Paulista teve seu perfil institucional e pedagógico transformado, graças às intervenções estéticas e historiográficas projetadas e consumadas durante a gestão de Affonso d’Escragno Taunay, que dirigiu a instituição de 1917 a 1945. Ao longo desse período, foram atualizadas as conexões entre narrativas referentes à história geradas nos Institutos Históricos e irradiadas pelo ensino fundamental, especialmente o público, e narrativas expográficas propostas pelo Museu.¹⁵

¹⁴ Sobre os primeiros anos do Museu Paulista e sobre os nexos entre ciência, apropriação da natureza e conhecimento histórico, ver: LOPES, Maria Margareth. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: HUCITEC, 1997; BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. Revista do Museu Paulista e(m) capas: identidade e representação institucional em texto e imagem. *Anais do Museu Paulista*, v. 20. n. 2, jul.-dez., 2012, p. 149-184; NERY, Pedro; LIMA JUNIOR, Carlos. Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, v. 27, 2019, p. 1-47.

¹⁵ BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. Affonso d’Escragno Taunay: a musealização de acervos e práticas historiográficas. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salle (org.). *O Museu Paulista e a gestão Taunay. Escrita da*

Como destacou Ângela de Castro Gomes, as lutas políticas e simbólicas do período que transcorreu entre a proclamação da República e os anos 1920 modificaram a escrita da História e o campo da historiografia brasileira, afirmando-se a República sem rejeições ou rompimentos com o passado monárquico, configurando-se uma leitura conciliadora com a experiência do Império.¹⁶ Mesmo com as críticas levantadas aos feitos do passado, uma linguagem moderada, segundo a autora, combinava com interpretações que demarcavam a continuidade do processo de formação nacional, sublinhando-se, por outro lado, o papel pedagógico da História. Diferentemente do momento de criação do Museu, no qual os dirigentes do governo paulista buscavam se desprejar do legado do Império, nos anos de 1910 e 1920, as condições eram muito diferentes e, frente às críticas que atingiam o governo republicano pela incapacidade de cumprir promessas de transformação social, outras alternativas políticas se manifestavam.

Segundo Maria de Lourdes Janotti, nessa época, ocorreu um “diálogo convergente”, de natureza política e historiográfica, possível pela aproximação entre desiludidos do novo regime, monarquistas e republicanos vinculados às elites cafeicultoras e membros das oligarquias estaduais contemplados pela chamada política dos governadores¹⁷. O consenso pactuado por intelectuais que integravam a Academia Brasileira de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, naquela ocasião, possibilitou que em momento assinalado pela expansão do nacionalismo, as interpretações sobre a positividade da monarquia na construção da nacionalidade fossem entrelaçadas à compreensão da “evolução” contínua do país e à inevitabilidade dos acontecimentos, o que abriu espaços para que fosse retomada e atualizada a versão conservadora da Independência, amparada agora por outras evidências documentais e pelo empenho em transpor para as linguagens visuais e museológicas o que os textos de historiadores divulgavam.¹⁸

História e Historiografia. São Paulo, Museu Paulista da USP, 2017, p. 52-81. E-book disponível no Portal Aberto da USP.

¹⁶ GOMES, Ângela de Castro. Rascunhos da história imediata: de monarquista e republicanos em um triângulo de cartas. *Remate de Males*. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, n. 24, 2004, p. 9-31; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *O espetáculo do Ypiranga: mediações entre história e memória*. São Paulo, Museu Paulista da USP, 2000, Tese de Livre-docência.

¹⁷ JANOTTI, Maria de Lourdes. O diálogo convergente: políticos e historiadores no início da República. In: FREITAS, Marcos Cêzar (org.) *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo, Contexto, 1998, p. 119-144.

¹⁸ Sobre o debate político e cultural nos anos de 1920 e as implicações das vertentes modernistas na construção de narrativas sobre o Brasil-nação, ver: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Questão nacional na primeira*

Figura 1 – Parte da decoração interna do Museu Paulista, com detalhes da escadaria central, ornamentada com figuras de bandeirantes, próceres nacionais e ânforas de cristal contendo águas dos rios brasileiros.



Acervo do Museu Paulista. Foto: José Rosael, c. 1996.

Durante sua gestão, Taunay, com o apoio financeiro de políticos e empresários, foi gradualmente reorganizando as áreas expositivas e substituindo coleções zoológicas e botânicas por acervos destinados à rememoração de fatos históricos e tradições brasileiras e paulistas.¹⁹ Passo decisivo nessa direção foi dado quando da montagem conceitual e física da decoração interna do prédio, integralmente restaurada hoje, e que visava a celebrar o Centenário da Independência, em 1922, o que contribuiu para reforçar ainda mais os laços entre a instituição, a Independência e a memória nacional.

Seguindo os padrões da época, no que se refere às interpretações sobre a formação da nacionalidade, Affonso Taunay amparou-se em cronologia da Independência estabelecida desde o século XIX, traçada por historiadores como João Manuel Pereira da Silva e Francisco Adolfo Varnhagen, e consolidada nos anos 1920 por Manuel de Oliveira Lima, entre outros.²⁰ Reiterou e presentificou, sob a forma de narrativa visual, o entendimento que até hoje representa o substrato cultural comum a partir do qual se ensina e pensa-se a Independência, seus protagonistas e a identidade nacional.

república. In: DE LORENZO, H. C. & COSTA, Wilma Peres. *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo, UNESP/FAPESP, 1997, p. 185-194. Cabe lembrar que, no mesmo período em que, em São Paulo e no Museu Paulista, Affonso Taunay discutia com seus pares dos Institutos Históricos e com políticos do Partido Republicano Paulista as linhas gerais das reformas e da decoração interno do prédio, no Rio de Janeiro, o governo federal preparava os festejos do Centenário e com eles a criação do Museu Histórico Nacional. Organizado por Gustavo Barroso e inaugurado em 1922, a instituição estava voltada para a celebração do Império e para a recuperação dos vínculos de continuidade histórica que ligavam o período colonial, o período monárquico e os anos iniciais da República à configuração da nacionalidade brasileira. Ver: MAGALHÃES, Aline et al. (org.). *90 anos de Museu Histórico Nacional em debate, 1922/2012*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2014. Cabe lembrar, também, que o período de reformulação do Museu Paulista para as festas do Centenário coincidiu com a mudança visual e simbólica do entorno do Museu. Os antigos jardins, concebidos entre os fins dos séculos XIX e início do século XX, foram substituídos por um parque, o Parque da Independência, que reuniu em único espaço urbanístico fontes, jardins franceses e um Monumento construído especialmente para celebrar o Centenário. O Parque desde então passou várias reformulações, mantendo, porém, seus desígnios originais, ainda mais reforçados pela restauração e reabertura do Museu Paulista, em setembro de 2022. Sobre o tema consultar: ESCOBAR, Miriam. *Centenário da Independência. Monumento cívico e narrativa*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2005, Tese de Doutorado; MONTEIRO, Michelli Scapol. *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à independência de Ettore Ximenes*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017, Tese de Doutorado.

¹⁹ Sobre a inserção de Affonso Taunay na historiografia brasileira e paulista e as repercussões de suas interpretações no Museu Paulista, consultar as obras já citadas de Vera Lúcia Nagib Bittencourt, bem como ANHEZINI, KARINA. *Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Affonso Taunay*. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Museu Paulista da USP, nova série, v. 10/11, 2002/2003, p. 37-60.

²⁰ Sobre as interpretações historiográficas acerca do Império e da formação da nacionalidade, ver: MARSON, Izabel Andrade. Do império das “revoluções” ao império da “escravidão”: temas, argumentos e interpretações da história do Império, 1882/1950. *História: questões & debates*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, ano 26, n. 50, 2009, p. 125-174.

Figura 2 - Parte da decoração interna do Museu Paulista, com detalhes da escadaria central, ornamentada com figuras de bandeirantes, próceres nacionais e ânforas de cristal contendo águas dos rios brasileiros. Destaca-se a escultura monumental de Pedro I.



Acervo do Museu Paulista. Foto: José Rosael, c. 1996.

Em linhas gerais, o conjunto figurativo, planejado com esmero, e que foi sendo concretizado aos poucos, notadamente entre as décadas de 1920 e 1930, ocupa o saguão de entrada do prédio, a escadaria monumental em mármore que leva ao segundo pavimento, os espaços que a cercam e o *Salão de Honra*, fazendo do eixo central do edifício um “caminho”, demarcado por episódios e personagens que representam o percurso da história de São Paulo e do Brasil, e que se inicia com a colonização portuguesa, encontrando seu desfecho na Independência.

Sob feições teatralizadas e formais, pinturas, retratos, esculturas de mármore e bronze, bem como as ânforas de cristal contendo as águas dos principais rios brasileiros, metáfora criativa e impactante da configuração do território nacional, compõem o cenário de um espetáculo visual, impressionante, e que procura mobilizar sensibilidades para a “realidade objetiva” e aparentemente inquestionável do passado ali apresentado. Da decoração fazem parte as figuras dos primeiros colonizadores das terras paulistas, bem como os “bandeirantes” (dispostos na condição de protagonistas decisivos da expansão do território e da definição de fronteiras) e os políticos que teriam contribuído para a concretização da obra nacional.

Nesse sentido, o conjunto de retratos que ornamenta os espaços acima da escadaria e a galeria que antecede o *Salão de Honra* compõe o que o próprio Taunay denominou “panteão nacional”, reunindo, em um único e consagrado lugar, personagens que se confrontaram por propostas políticas e sociais historicamente divergentes e contraditórias. São expostos lado a lado, o Tiradentes, de 1789, o Domingos Martins, revolucionário em 1817, assim como, por exemplo, Cipriano Barata, Hipólito da Costa e José da Silva Lisboa que, entre 1821 e 1822, foram mortais adversários na cena política. Entretanto, seus perfis ali expostos, de modo bidimensional e seguindo um único modelo de representação pictórica, fazem crer ao visitante desavisado que todos agiram na mesma direção, que podem ser equiparados e que a Independência foi uma “conciliação” de ideais.²¹

Mas o ponto culminante da decoração está, sem dúvida, no *Salão de*

²¹ TAUNAY, Affonso d’Escragno. Guia da Secção de História do Museu Paulista. São Paulo, Imprensa Oficial, 1937; MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o primeiro centenário: construção da identidade nacional na década de 1920. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Museu Paulista da USP, v. 10/11, 2002/2003, p. 167-195.

Figura 3 - *Salão de Honra* do Museu Paulista. Na reinauguração do Museu, em setembro de 2022, foram realizadas intervenções de duas naturezas: uma interativa, com o objetivo de mostrar por meio de imagens digitalizadas, o processo de construção da tela de Pedro Américo; outra, voltada para a acessibilidade, com a apresentação de painéis táteis reproduzindo as pinturas históricas ali expostas.



Acervo do Museu Paulista. Foto: José Rosael, c. 1996.

Honra onde estão reunidas a tela de Pedro Américo, os retratos de D. Pedro I e Da. Leopoldina, além das representações dos personagens interpretados como mais ilustres e memoráveis que os demais, a exemplo de José Bonifácio. Ali foram arranjadas mais duas telas: uma, representando o episódio de expulsão das tropas portuguesas do Rio de Janeiro e, outra, celebrativa da atuação dos deputados brasileiros nas cortes em Lisboa. Na época da montagem expositiva, havia objetos e manuscritos expostos em vitrinas para comprovar o que as pinturas cuidadosamente encomendadas expunham. Dentre eles, mereceram especial atenção de Taunay as madeixas de Da. Leopoldina e Da. Amélia, esposas de D. Pedro I, de Da. Teresa Cristina, esposa de Pedro II, e da Princesa Isabel.

A disposição espacial dos elementos que compõem a decoração interna, revela uma proposta de comunicação com o público, que procurava motivar entusiasmo cívico, fruição estética e memorização. A narrativa histórica, transformada em linguagem visual, ao menos nos moldes concebidos nos anos 1920 e 1930, deveria convencer homens e mulheres simples, e especialmente jovens escolares, da existência “real” das pessoas e dos eventos selecionados para delinear a trajetória nacional. Apesar da profusão de retratos, datas e episódios, a figura dominante da decoração é Pedro I, representado em escultura disposta na escadaria central, rodeada pelas ânforas de cristal contendo as águas dos principais rios que atravessam e interligam o território, ornadas por exemplares estilizados da fauna e da flora das respectivas bacias hidrográficas.

Nesse sentido, o projeto museográfico e historiográfico, do qual Taunay foi um dos mais destacados mentores e que contou com a participação de vários historiadores e políticos pertencentes aos Institutos Históricos do Brasil e de São Paulo, entre outras agremiações, ancorava-se em uma concepção museológica bastante difundida em sua época e que não foi ainda totalmente superada, apesar do enorme debate que cerca as contradições e os descolamentos entre museus de História, produção de conhecimento histórico e ensino de História na atualidade. Nessa concepção, o museu deveria congregiar coleções ordenadas e classificadas, reunindo, além disso, coisas raras e únicas (a exemplo da mecha de cabelos de Da. Leopoldina) expostas com sabedoria para instruir e disciplinar os nexos entre observação, conhecimento e identificação. Sua importância maior estaria na conservação e exposição de “provas autênticas” das atividades e realizações humanas. Ou seja, os museus de história estariam

destinados a promover a “visualização do passado como realidade experiencial”, conforme observou Stephen Bann, como se fosse possível traduzir e fixar em uma outra linguagem os manuais escolares.²²

Muito embora, do ponto de vista de historiadores e museólogos, essa concepção tenha sido ultrapassada há décadas, e outros questionamentos se apresentem aos museus contemporâneos, como demonstra a nova definição de museu adotada pelo ICOM, para inúmeros segmentos de público é essa compreensão que ainda persiste. A possibilidade de “visualizar o passado” responde à percepção, cada vez mais aguçada pela internet e pelas redes sociais, de que “ver” equivale supostamente a “conhecer”, subtraindo-se as inúmeras e complexas mediações sociais e culturais entre as dimensões da realidade, seu registro e os modos como são vivenciadas e interpretadas.

Por outro lado, é relevante considerar que os anos 1920 e 1930, momento de conclusão conceitual e visual do “panteão” de heróis nacionais no Museu, foram marcados, também, pela expansão do nacionalismo, pelo questionamento da democracia liberal representativa no mundo e pela ascensão de pensamentos antiliberais e totalitários. Especialmente em São Paulo, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Alfredo Ellis Jr., entre outros, foram expoentes de corrente modernista de caráter conservador, que aliava a reflexão sobre os significados do centenário da Independência à valorização dos “bandeirantes”, figuras centrais à decoração interna do Museu Paulista e que constituíram, também, tema de relevo na obra historiográfica de Taunay.

Como observou Armelle Enders, é possível estabelecer conexões entre as ações políticas do chamado grupo “Verde Amarelo” e as propostas museográficas e pedagógicas do Museu Paulista, ambas mobilizadoras de imaginários marcados pela hierarquização e diferenciação de etnias, bem como pela ênfase na expansão territorial decorrente de um “idealismo paulista” que, celebrado no passado, seria ainda referencial para a nação em marcha, rumo à civilização no presente e no futuro.²³ O trabalho de Enders sugere que o Museu Paulista con-

²² BANN, Stephen. *As invenções da História*. Ensaios sobre a representação do passado. Tradução de F. Villas-Boas. São Paulo : UNESP, 1994.

²³ ENDERS, Armelle. Le monument aux bandeiiras : une représentation encombrante du génie national (du Centenaire au Bicentenaire de l’Indépendance). *Almanack*. Guarulhos, UNIFESP, n. 29, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/lj/alm/a/gqt3NDjqbh3ZT7TGgg55NPR/?lang=fr>. Acesso em: 10 fev. 2023. O

solidou, em sua decoração interna, a memória conservadora da Independência em âmbito nacional, amplamente referendada pelas principais instituições de cultura da época. Porém, simultaneamente, projetou nas vinculações entre bandeirismo, configuração física e territorial da nação e separação de Portugal, uma interpretação de forte raiz regional, de caráter excludente e totalitário, que será a inspiração para o Monumento de Brecheret, idealizado nos anos 1920, mas erguido anos depois.

Em outra perspectiva analítica, mas que pode complementar as ponderações de Enders, Alcir Lenharo demonstrou, ao se debruçar sobre a configuração do Estado Novo, como o debate intelectual e político, em torno das origens nacionais e daquilo que Cassiano Ricardo denominou “marcha para oeste”, contribuiu para o espectro cultural e imaginário que envolveu a montagem da “máquina ditatorial” nos anos 1930 e o fortalecimento das vertentes de pensamento conservador e totalitário.²⁴

Reporto a essas questões e a essas circunstâncias, para demonstrar o campo político e simbólico no qual se constituiu a decoração interna do Museu Paulista e o peso enorme que representou na configuração e difusão da cultura de história sobre a Independência e sobre a trajetória nacional. Se as interpretações heroicas sobre os “bandeirantes” permaneceram mais restritas à identidade paulista, o mesmo não aconteceu com o “panteão” e as representações acerca de 1822 e da fundação da nacionalidade, até porque coincidiam com conteúdos discutidos nas principais instituições de cultura do país e com o que era ensinado nas escolas públicas. Tanto assim que, nas justificativas usadas pelo governo do estado de São Paulo, em 2019, para angariar recursos financeiros voltados à restauração e ampliação do edifício centenário, encontrava-se precisamente a retomada do “mito da identidade nacional” que o lugar e o Monumento encarnam, desde fins do século XIX, para a grande maioria das pessoas.²⁵

chamado grupo “Verde Amarelo”, tinha como uma de suas propostas afastar o país de conexões culturais internacionais, fixando-se na originalidade brasileira e nos mitos fundadores. Ver o artigo de Lúcia Lippi de Oliveira, já mencionado.

²⁴ LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas, Papirus, 1986.

²⁵ *Projeto Museu do Ipiranga*. Governo do estado de São Paulo, 2019. Disponível em: youtube.com. Acesso em: 16 fev. 2023.

Seguindo-se argumentos de Lenharo, é possível propor que, durante as celebrações do Bicentenário, foram atualizados e sofisticados, por autoridades, políticos e grupos empresariais de São Paulo e do país, imaginários nacionais que deitam raízes nas experiências conservadoras e autoritárias emergentes nos anos 1920, mas que se tornaram vitoriosas no Estado Novo e, posteriormente, foram atualizadas durante a ditadura militar. Para Lenharo, a força daquelas experiências políticas projeta-se exemplarmente na força da memória histórica mobilizada para sua legitimação.

[...] O marco histórico se pretende tradutor da vontade geral e capaz de confeccionar a memória através da definição de uma única temporalidade. A datação [1822, 1889, 1930, 1937, 1964] visa imprimir legitimidade ao poder, expor sua origem no momento mítico de sua fundação [...] o evento deixa de ser tema para transparecer realização coletiva e já dada [...] instaurando-se como fato [...].²⁶

Esse quadro mais amplo, aqui apenas esboçado, aponta para a complexidade das concepções e práticas políticas e culturais, constituídas historicamente, que envolveram o Museu, sua decoração e suas exposições na maior parte do século XX. Inúmeros segmentos de público ainda compartilham essas premissas e deixam-se guiar por essas memórias que aprisionam a história e a reflexão sobre ela. Postagens feitas por visitantes do Museu, especialmente na plataforma Instagram, comemorativas da reabertura da instituição, demonstram o quanto ainda prepondera a interpretação tradicional da História do Brasil, ali cristalizada. Os visitantes se esmeram em fotografar a si e a suas famílias na frente do edifício, dos jardins e, notadamente, no salão de Honra com o painel de Pedro Américo ao fundo. As novas exposições não aparecem contempladas, ao menos nas imagens registradas nessa rede social.²⁷

O NOVO MUSEU PAULISTA: ENTRE REALIZAÇÕES E IMPASSES

Há mais de três décadas, o direcionamento conceitual e as ações socioeducativas do Museu Paulista se alteraram profundamente em relação àquilo

²⁶ LENHARO, Alcir. op. cit., p. 13.

²⁷ Ver: @museudoipiranga, Instagram. Acesso em: 10 mar. 2023.

que a instituição havia representado até então. As contradições e os desafios institucionais, entretanto, assumiram outras dimensões, em função dos nexos incontornáveis entre política, cultura e memória nacional. Isto porque, não só os museus em geral, a partir da segunda metade do século XX, vêm sendo alvos de questionamentos e transformações propostos por suas próprias equipes e pelo conjunto da sociedade,²⁸ mas, sobretudo, pela incorporação do Museu à Universidade de São Paulo, em 1963.

Como observou Vânia Carneiro de Carvalho, com o início da gestão Ul-piano Toledo Bezerra de Meneses, em 1989, a inserção do Museu aos desígnios da Universidade se consolidou, e a instituição “passou por mudanças que afetaram e ainda afetarão por muito tempo sua trajetória”, já que este foi o marco do processo de configuração de “um museu universitário de história”.²⁹ Mais do que isso, porém, o horizonte institucional se voltou para o desenvolvimento de estudos de cultura material.

[...] As ‘coisas materiais’, consideradas imprescindíveis para as ações humanas e para a produção de sentidos, permitiram que o foco do Museu passasse a ser os fenômenos da vida cotidiana e da vida simbólica de amplos setores sociais [...]. O Museu foi se transformando por dentro e, hoje, passados 33 anos desde 1989, ele traz para as áreas expositivas os resultados dessas mudanças [...].³⁰

A definição do Museu como núcleo de pesquisas inovadoras, pautadas nas linhagens historiográficas contemporâneas, com a abordagem de temas e questões resultantes do estudo e curadoria de antigas e novas coleções, permitiu sua inserção às exigências acadêmicas e à organização de atividades de docên-

²⁸ Sobre os debates em torno dos museus e da atuação social e cultural que podem desempenhar, ver, entre outros: MAGALHÃES, Fernando et al. (org.) *Museologia & Patrimônio*. Leiria, Instituto Politécnico, 2019/2022, 8 volumes; BRUNO, Maria Cristina. *Museologia entre abandono e destino. Museologia & Interdisciplinaridade*. Brasília, UnB, v. 9, n. 17, 2020, p. 19-28.

²⁹ CARVALHO, Vânia Carneiro de. Um museu universitário de história. In: LIMA, Solange Ferraz (coord.). *Para entender o Museu*. São Paulo: EDUSP / Museu Paulista da USP, 2022, p. 7. As propostas do Museu no sentido da revisão do perfil das coleções com o objetivo de torná-las fontes para a compreensão da sociedade e dos problemas sociais brasileiros foi tema de reportagem na revista Pesquisa FAPESP, ano 23, n. 322, dez., 2022, p. 18-23.

³⁰ Id., p. 11.

Figura 4 - Salão de Honra do Museu Paulista. Na reinauguração do Museu, em setembro de 2022, foram realizadas intervenções de duas naturezas: uma interativa, com o objetivo de mostrar por meio de imagens digitalizadas, o processo de construção da tela de Pedro Américo; outra, voltada para a acessibilidade, com a apresentação de painéis táteis reproduzindo as pinturas históricas ali expostas.



Fotografia copiada da página oficial da instituição. Disponível em: www.mp.usp.br. Acesso em: 7 mar. 2023.

cia, pesquisa e extensão, típicas do mundo universitário. Mas, se do ponto de vista da equipe, era notório, desde os anos 1990, um deslocamento do Museu em relação à sua trajetória histórica, do ponto de vista do conjunto da sociedade, esse rompimento parece não ser tão perceptível.

Os compromissos com o enorme público que o Museu conquistou ao longo de mais de 100 anos, bem como as demandas por História por parte de vários

Figura 5 - Fotografia de uma das salas da nova exposição do Museu, dedicada ao tema *Territórios em disputa*, voltado para o questionamento do processo de colonização, abordando-se protagonistas, tradicionalmente esquecidos, como nações indígenas e escravizados de origem africana.



Fotografia copiada da página oficial da instituição. Disponível em: www.mp.usp.br.
Acesso em: 10 mar. 2023.

e diversificados segmentos sociais, na maior parte das vezes no sentido contrário ao proposto por historiadores e curadores, provocaram desafios penosos e que, talvez, não venham a ser solucionados rapidamente, apesar dos objetivos e das opções temáticas e estéticas que pautam as novas exposições, abertas em setembro de 2022, por ocasião do Bicentenário. Esses desafios, relacionados ao escopo atual das instituições museais e, notadamente, ao lugar ocupado pelo

Museu Paulista no delineamento e difusão de práticas memoriais que sustentam interpretações fundantes sobre o caráter da sociedade e da nação brasileiras, foram reconhecidos por Paulo César Garcez Marins. Na introdução do Dossiê 1822-2022: *museus e memória da nação*, o pesquisador alertou para a resiliência das narrativas históricas e sociais excludentes e hierarquizadas, que ainda perpassam o universo das instituições de cultura,³¹ atravessando a sociedade de alto a baixo, como demonstrou o estudo realizado por João Paulo Pimenta e seus alunos, já citado.

Ao mesmo tempo em que o Museu se alinha à problematização vigorosa das narrativas historiográficas e visuais que caracterizaram o espaço expositivo a partir do século XX, para o visitante que hoje adentra o edifício-monumento, é patente a profunda e proposital clivagem entre a exposição centenária que habita a parte central do edifício e as exposições que ocupam as várias galerias laterais dos dois pavimentos. Convivem, de forma contraditória e desconcertante, a memória da construção nacional e da Independência incrustada nas figuras dos bandeirantes, no “panteão” de homens e mulheres “ilustres” e no salão de Honra, em que se localiza a tela de Pedro Américo, e salas destinadas à temas como a configuração social da cidade de São Paulo, relações de gênero e o lugar das mulheres no universo do trabalho, entre outros.³² A intencional busca pela descontinuidade entre a proposta de Taunay e os desdobramentos atuais do projeto posto em experimentação desde os anos 1990, tem como horizonte uma “refundação identitária do Museu Paulista”, pautada na pesquisa, no debate histórico e historiográfico e no estudo do acervo ali reunido.³³

³¹ MARINS, Paulo César Garcez Marins; SCHPUN, Mônica Raisa. *Museus no Brasil: impasses do passado, desafios do futuro. Introdução ao dossiê 1822-2022: museus e memória da nação*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, Museu Paulista/USP, v. 30, 2022, p. 1-13.

³² O *Plano Museológico* para a reabertura do Museu foi formulado, em 2020, e encontra-se disponível no site da instituição, em: www.mp.usp.br. Acesso em: 16 fev. 2023. Seus desenvolvimentos, do ponto de vista das exposições e dos percursos conceituais adotados para elaborá-las, encontram-se expostos nos vários volumes da *Coleção Museu do Ipiranga*, editados pela EDUSP, em 2022. Ver, em especial, o volume coordenado por Solange Ferraz de Lima, já citado. A partir do *Plano Museológico* ficou estabelecido que o nome Museu Paulista da USP abrange tanto o edifício-monumento em São Paulo quanto o Museu Republicano Convenção de Itu, fundado em 1923, por Affonso Taunay. Assim, a denominação popular Museu do Ipiranga, profundamente vinculada à memória nacional ali projetada, acabou prevalecendo. Também sob esse aspecto, não deixa de ser desconcertante a coexistência entre uma proposta museológica inovadora e a tradição de nomear a instituição consagrando o imaginário popular em torno da celebração da Independência.

³³ SCHIAVINATO, Iara Lis; LIMA JÚNIOR, Carlos. *Museu Paulista: do teatro da memória ao museu laboratório*;

O escopo da proposta atual segue, conforme mencionado, diretrizes teóricas e metodológicas de Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, para quem caberia ao Museu Paulista articular a produção de conhecimento histórico a partir do acervo e a dimensão crítica das exposições.

[...] “Crítica” no sentido etimológico, que implica competência de distinguir, filtrar, separar, portanto, possibilidade de opção, escolha. Se o museu tem responsabilidades na transformação da sociedade (e a exposição, para tanto, é recurso fecundo), isto se fará não com procedimentos de exclusão elitista, ou catequese populista, mas na medida em que contribuir para capacitar nas escolhas todos aqueles com quem puder se envolver. Se o museu se eximir da obrigação de aguçar a consciência crítica e de criar condições para seu exercício estará apenas praticando uma forma mascarada do autoritarismo que os museólogos tanto têm exposto à execração [...]. Se o Teatro da Memória é um espaço de espetáculo que evoca, celebra e encultura, o Laboratório da História é o espaço de trabalho sobre a memória, em que ela é tratada, não como um objetivo, mas como objeto de conhecimento.³⁴

Compreender o Museu como “laboratório da História”, no qual o saber é reconhecidamente parcial, provisório, em constante renovação e transformação, pode constituir caminho enriquecedor para problematizar e evidenciar o que Raquel Glezer denominou “mito da identidade nacional”, inscrito no edifício do Museu e no conjunto decorativo produzido, notadamente, nas décadas de 1920 e 1930.³⁵ Ao escrever em 2003, quando dirigia a instituição, Glezer ponderou:

[...] É surpreendente que, em nossos dias, no início do século XXI, apesar de todas as críticas e propostas de transformação do

em torno da Independência do Brasil. *Anais do Museu Paulista*, v. 30, 2022, p. 1-29.

³⁴ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Museu Paulista da USP, v. 2, 1994, p. 9-42.

³⁵ O edifício, a decoração interna do prédio e as formas de celebração da Independência, notadamente ao longo do século XX, foram temas da exposição temporária *Memórias da Independência*, aberta no espaço dedicado especialmente a esse tipo de mostra no subsolo do edifício-monumento, em novembro de 2022. A proposta é a de problematizar os nexos entre história e memória, ressaltando-se “outras independências” e outros marcos como o 2 de julho na Bahia. *Memórias da Independência* (coord.) Maria Aparecida Borrego & Paulo César Garcez Marins. São Paulo, EDUSP / Museu Paulista, 2022.

Figura 6 - Desenho da portada frontal do Museu Paulista, segundo o projeto Novo Museu do Ipiranga, 2019.



Disponível em: www.mp.usp.br. Acesso em: 10 mar. 2023.

perfil museológico do Museu Paulista [...] ele ainda não seja um museu para o cidadão, no qual os cidadãos brasileiros possam [perceber] o patrimônio cultural como seu [...]. Mas o futuro o aguarda [...]. Trabalhar de forma analítica e crítica o mito [nacional] pode ser uma tarefa relevante e significativa para o futuro, mas para que tal ocorra, a relação com o conhecimento histórico e historiográfico deverá ser estabelecida e uma atuação clara e crítica deve ser determinada para afastar os riscos do conservadorismo social [...].³⁶

Ambos os historiadores e dirigentes da instituição registraram advertências pertinentes e contundentes sobre as dificuldades de enfrentar tradições

³⁶ GLEZER, Raquel. Um museu para o século XXI: o Museu Paulista e os desafios para os novos tempos. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Museu Paulista da USP, v. 10/11, 2002/2003, p. 9-22.

centenárias e empreender sua discussão. Mas, detiveram-se em dimensões particulares (ainda que entrelaçadas) da prática museológica. Meneses frisou sua preocupação com os nexos entre o Museu e a pesquisa acadêmica no campo da História da Cultura Material, apontando a necessidade de se transformar o “teatro da memória” em objeto de conhecimento, condição essencial para que houvesse a plena inscrição do Museu Paulista aos ditames da Universidade de São Paulo, privilegiando-se a transformação das coleções e da curadoria do acervo em recurso para a produção de conhecimento histórico e historiográfico.

Glezer, ao contrário, mesmo reconhecendo a capacidade do corpo técnico problematizar o “mito da identidade nacional”, dele se afastando para compor outro rol de temas históricos mais amparado nas coleções, sublinhou um problema secular do Museu: as intrincadas mediações entre o que a historiografia discute, o que as exposições propõem e aquilo que o público aguarda ou imagina que o Museu possa oferecer. O que indica, por outro lado, a ingênua ilusão a que são levados muitos grupos e coletivos que imaginam que se sua memória for conservada em museus, isso garantirá sua preservação.³⁷ Talvez sua inserção nos museus represente sua destruição efetiva no presente e no futuro, como já aconteceu com os Bororó pintados por Aimé-Adrien Taunay, nos anos 1820, e dos quais não há mais vestígios materiais há mais de 100 anos.³⁸

Esses aspectos remetem, por sua vez, a reflexões de Régine Robin, que talvez possam iluminar o trabalho complexo e penoso de problematização da memória histórica consagrada e dos mitos nacionais, particularmente no momento político que atravessamos, marcado, entre outras circunstâncias, pela reatualização de concepções e práticas políticas de caráter antidemocrático e que remetem ao passado da sociedade brasileira, especialmente o da ditadura militar. Lembrando-se que a propaganda feita pelo governo estadual e por patrocinadores, para justificar a restauração do edifício e da instituição, caminharam no sentido oposto à prática museal defendida pela equipe do Museu, gerando expectativas para sujeitos sociais que imaginam vivenciar, naquele espaço, situações e prazeres nos quais se confundem ficção e “realidade”. A isso se somam a beleza e majestade do edifício e seu entorno restaurados, o que favorece a mobilização

³⁷ RUFER, Mario (ed.). *Poscolonialismo / De(s)colonialidad*. Conceptos para una crítica del presente. Buenos Aires: Siglo XXI, 2022.

³⁸ BORREGO, Maria Aparecida; NASCIMENTO, Ana Paula (orgs.) *Museu Paulista e as memórias de narrativas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence*. São Paulo: Museu Paulista da USP/ Instituto Hercule Florence, 2021.

pelo público em geral daquilo que podemos designar como “saber já sabido”, a cultura de história amplamente banalizada, o elenco de símbolos e representações introjetados desde a infância, no qual o Museu do Ipiranga é o Museu da Independência, associação que há décadas os curadores da instituição procuram desconstruir.

Para uma sociedade estilhaçada, na qual se confrontam cotidianamente individualidades, demandas por respeito a alteridades, diversidade étnica, subjetividades aguçadas, o que esperar de espaços e lugares que do passado remoto até o presente foram associados à celebração da saga nacional?

Além de chamar a atenção para a simultaneidade entre os processos de memorização e de apagamento, expressos nas narrativas historiográficas e museográficas que os museus expõem, Régine Robin discute como os esquecimentos de eventos, personagens e realizações não se relacionam diretamente à destruição física de locais e vestígios, mostrando o engodo e a fragilidade de se imaginar que por intermédio de substituições seja possível suprimir silêncios mantidos do pretérito para o presente.³⁹

[...] O verdadeiro esquecimento talvez não seja o vazio, mas o fato de imediatamente se colocar uma coisa no lugar de outra, em um lugar já habitado, de um antigo monumento, de um antigo texto, de um antigo nome. Ou ainda voltar atrás passando por cima de um passado recente, obliterado em favor de um mais antigo [...].⁴⁰

Por caminhos específicos aborda as articulações entre museus, patrimônios ali conservados e o empenho de diferentes segmentos da sociedade em produzir narrativas sobre o passado, desejosas de que sejam guardadas nesses nichos ainda sacralizados. Por outro lado, aponta para o fato de que os museus são entidades públicas marcadas por tensões, contradições e negociações políticas avivadas permanentemente. Neles vicejam a memória de conhecimentos e de práticas de saber que também carecem de questionamento para que sejam explicitados os fundamentos dos contrastes inevitáveis entre recalques e apagamentos e a visibilidade de coisas, imagens, nomes e personagens.

³⁹ ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Tradução de C. D. G. Costa. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

⁴⁰ Id., p. 93.

Essas tensões e contradições foram agravadas nos tempos atuais, em razão, entre outros aspectos, do universo virtual que nos envolve, marcado pela profusão, fragmentação e rápida mudança e justaposição de imagens e “informações”. Dada a impossibilidade de reconstituir as origens de atos, figuras e palavras, a quantidade e diversidade daquilo que se apresenta a nossos sentidos, ao invés de esclarecer, torna mais opacos os espelhamentos da “realidade”. É nesse cenário que o Museu Paulista e os museus de História se situam. O que se espera para o futuro é que ofereçam possibilidades de reflexão sobre as relações viscerais entre o que está ali colocado, à luz de olhares e percepções, e o que se encontra sombreado, incontornavelmente, pelas opções políticas adotadas frente às coleções e ao conhecimento histórico no passado e no presente. Nesse sentido, o espaço do Museu, tanto para curadores e especialistas quanto para a multiplicidade de segmentos de público que o visita, entrelaça realizações, conquistas e frustrações.

INQUIETUDES FRENTE AO ACHATAMENTO POLÍTICO E ORÇAMENTÁRIO DA CULTURA E DA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS NO BICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA

ROSE MOREIRA DE MIRANDA ¹

Se o mundo ficar pesado
Eu vou pedir emprestado
A palavra poesia

Se o mundo emburrecer
Eu vou rezar pra chover
A palavra sabedoria

Se o mundo andar pra trás
Vou escrever num cartaz
A palavra rebeldia

Se a gente desanimar
Eu vou colher no pomar
A palavra teimosia

Se acontecer afinal
De entrar em nosso quintal
A palavra tirania

¹ Museóloga (UNIRIO), Mestre em Ciência da Informação (UFRJ) e Doutora em Museologia (Universidade Lusófona). Professora do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2360213128181220>. Orcid n. 0000-0002-0501-2997.

Pegue o tambor e o ganzá
Vamos pra rua gritar
A palavra utopia.

O Samba da Utopia, de Jonathan Silva e Ceumar, é uma obra inspiradora que aborda temas como esperança e resistência. É especialmente significativa em meio a um cenário de retrocessos e desafios sociopolíticos. Em 7 de setembro de 2022, data em que o Brasil celebrava o bicentenário da Independência, o país enfrentava uma crise sem precedentes. A pandemia da COVID-19 havia ceifado a vida de mais de 684 mil pessoas,² sendo que grande parte dessas mortes poderia ter sido evitada se o governo não tivesse adotado uma postura negacionista em relação à ciência.³ Além disso, 61,3 milhões de brasileiros sofriam algum grau de insegurança alimentar⁴ e o país voltou a figurar no Mapa da Fome da Organização das Nações Unidas – ONU.⁵

As instituições e os processos democráticos foram constantemente ameaçados,⁶ enquanto grupos sociais historicamente marginalizados ou excluídos sofreram ataques incessantes. Os conselhos, comissões, juntas e outras entidades⁷ que deveriam proteger e fortalecer o meio ambiente, a cultura, a ciência e a educação, foram desmantelados, agravando ainda mais o colapso em que o país se encontrava. Como expresso no samba: o Brasil estava pesado.

² PAÍS registra 11.722 casos de covid-19 e 92 mortes em 24 horas. *Agência Brasil*, Brasília, 3 set. 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2022-09/pais-registra-casos-de-covid-19-e-mortes-em-24-horas>. Acesso em: 24 mar. 2023.

³ AGÊNCIA SENADO. Pesquisas apontam que 400 mil mortes poderiam ser evitadas; governistas questionam. *Senado Notícias*, Brasília, 24 jun. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/06/24/pesquisas-apontam-que-400-mil-mortes-poderiam-ser-evitadas-governistas-questionam>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁴ FOOD AND AGRICULTURE ORGANIZATION OF THE UNITED NATIONS. 2022 *The State of Food Security and Nutrition in the World*. Roma, 2022. Disponível em: <https://www.fao.org/3/cc0639en/cc0639en.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁵ GUEDES, Aline. Retorno do Brasil ao Mapa da Fome da ONU preocupa senadores e estudiosos. *Agência Senado*, 14 out. 2022. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2022/10/retorno-do-brasil-ao-mapa-da-fome-da-onu-preocupa-senadores-e-estudiosos>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁶ BRASIL: Bolsonaro ameaça pilares da democracia. *Human Rights Watch*, 15 set. 2021. Disponível em: <https://www.hrw.org/pt/news/2021/09/15/379911>. Acesso em: 9 mar. 2023.

⁷ BRASIL. Decreto n. 9.759, de 11 de abril de 2019. Extingue e estabelece diretrizes, regras e limitações para colegiados da administração pública federal. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/d9759.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

Ao invés de buscar soluções concretas para os problemas enfrentados pela população, o governo federal optou por uma estratégia peculiar: encomendar o coração de Dom Pedro I, preservado na Igreja de Nossa Senhora da Lapa, na cidade do Porto, em Portugal, para as festividades do bicentenário da Independência. Não há informações sobre os custos envolvidos na operação.⁸

A instrumentalização política da efeméride reproduz a tática adotada durante a Ditadura Militar no Brasil, quando, em 1972, nos festejos dos 150 anos da Independência, despojos do corpo do primeiro imperador brasileiro foram utilizados para celebrar o Sete de Setembro. Naquela ocasião, o governo Médici fez um acordo com a ditadura salazarista e conseguiu trazer os ossos de D. Pedro I para o país. Durante cinco meses, os restos mortais do imperador seguiram em peregrinação por todas as capitais brasileiras, sendo recebidos com um roteiro que incluía velório cívico e desfile militar, antes de serem depositados na cripta da Capela Imperial, no Monumento à Independência, em São Paulo.⁹

O fenômeno foi denominado por Carlos Lima Junior, Lília Schwarcz e Lúcia Klück Stumpf¹⁰ como “sequestro da Independência”. De acordo com os autores, trata-se de um método frequentemente adotado em governos conservadores e ditatoriais, cujo objetivo é encobrir a instabilidade política, econômica ou social por meio de uma narrativa ufanista, que se baseia na exaltação de heróis considerados unificadores da pátria e fundadores da nação.

No contexto em questão, o Museu de Astronomia e Ciências Afins propôs um diálogo abrangente sobre o ducentenário da Independência nos museus, com o sugestivo título *Museus, Museologia e Ciência: 200 anos de in(ter) dependência, inquietude e utopia*. O seminário ocorreu três dias antes do segundo turno da eleição presidencial brasileira, com o objetivo de refletir sobre

⁸ AZEVEDO, Rayane. Sob críticas, coração de D. Pedro 1º chega ao Brasil. DW, 22 ago. 2022. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/sob-cr%C3%ADticas-cora%C3%A7%C3%A3o-de-d-pedro-1%C2%BA-chega-ao-brasil/a-62892974>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁹ CORDEIRO, Janaína Martins. *A Ditadura em Tempos de Milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2015.

¹⁰ LIMA JUNIOR, Carlos; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. *O Sequestro da Independência: uma história da construção do mito do Sete de Setembro*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2022.

o legado da independência no contexto museal e analisar o papel social destas instituições no enfrentamento dos problemas brasileiros e na construção de um futuro mais justo e igualitário. Desde o seu papel fundacional na Ciência e na construção da identidade nacional, até sua transformação em uma ferramenta de empoderamento social, os museus brasileiros passaram por grandes transformações.¹¹ Diferentes palestras analisaram o desenvolvimento histórico dos campos museal e museológico no Brasil nos últimos dois séculos.

Na mesa-redonda intitulada *Museus e práticas museais no Brasil: fazeres e saberes*, tive a oportunidade de compartilhar reflexões acerca do preocupante encolhimento da *Política Nacional de Museus*, e seu impacto direto no campo museal. O fenômeno está intrinsecamente ligado ao achatamento político e orçamentário da cultura, iniciado durante o governo de Michel Temer e intensificado sob a administração de Jair Bolsonaro. Para analisar esse processo, resgatei alguns dos acontecimentos mais significativos da gestão pública federal desde a criação do Ministério da Cultura até o final do governo Dilma. Em seguida, abordei os movimentos de desestruturação e drenagem da pasta, resultantes das reformas administrativas, diminuição de recursos financeiros e alta rotatividade de dirigentes neófitos na gestão cultural. Além disso, apresentei um contexto histórico da *Política Nacional de Museus*, a fim de compreender seu retraimento nos últimos sete anos.

É importante ressaltar que, em respeito à natureza desta publicação, optei por manter o artigo exatamente como foi apresentado no evento, incluindo a análise orçamentária da área da cultura e do Instituto Brasileiro de Museus, baseada em dados coletados em 25 de outubro de 2022, na plataforma SIGA Brasil. No entanto, uma vez que a entrega final do texto ocorreu em março de 2023, considereei essencial mencionar as mudanças significativas que ocorreram no cenário cultural após essa data, as quais foram incorporadas às considerações finais.

¹¹ MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. Apresentação. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. *Seminário Museus, Museologia & Ciência: 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia*. Disponível em: <http://www.mast.br/smmc/>. Acesso em: 24 mar. 2023.

CULTURA COMO DIREITO: A CRIAÇÃO DO MINC E SUAS PRINCIPAIS CONQUISTAS

O processo de redemocratização no Brasil, ocorrido a partir da segunda metade da década de 1970, foi caracterizado por intensas mobilizações sociais e políticas, que visavam restabelecer a democracia e garantir os direitos suspensos durante a ditadura civil-militar. Nesse contexto, a cultura foi reconhecida como um direito fundamental dos cidadãos, resultando na criação de um organismo nacional de gestão da cultura e na instituição de leis específicas para sua proteção.¹²

A Constituição Federal de 1988 representou um avanço significativo para a cultura, dedicando-lhe uma seção específica.¹³ O artigo 215 estabelece a responsabilidade do Estado em garantir o pleno exercício dos direitos culturais, o acesso às fontes da cultura nacional e a valorização e difusão das manifestações culturais.¹⁴ A inserção do tema na norma mais elevada do sistema jurídico brasileiro garantiu o reconhecimento da cultura como um direito fundamental e estabeleceu a obrigação do Estado em protegê-la e promovê-la. Essa mudança de paradigma abriu caminho para a implementação de políticas públicas mais abrangentes e inclusivas para a cultura no país.

A criação do Ministério da Cultura – MinC em 1985 também foi um marco significativo para o setor cultural brasileiro. Seu estabelecimento foi uma resposta às demandas da sociedade civil organizada e da mobilização dos membros do Fórum Nacional de Secretários de Cultura.¹⁵ Não é por acaso que o primeiro ministro da cultura tenha sido José Aparecido de Oliveira, ex-secretário de cultura de Minas Gerais e um dos incentivadores do Fórum.¹⁶

¹² DIAS, Caio Gonçalves. *A Cultura que se Planeja: políticas culturais, do Ministério da Cultura ao governo Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021, p. 38.

¹³ A primeira Constituição brasileira a tratar sobre cultura foi a promulgada em 1934. O tema foi abordado em conjunto com a família e a educação. As constituições posteriores de 1937, 1946 e 1967 seguiram essa estratégia, com pequenas modificações.

¹⁴ BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil, 1988*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

¹⁵ DIAS, 2021, op. cit., p. 43.

¹⁶ CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 98.

O novo ministério recebeu a gestão de entidades ligadas à cultura, como a Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme, a Fundação Nacional de Artes – Funarte, a Fundação Nacional Pró-Memória, a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Joaquim Nabuco. Além disso, foi incumbido de coordenar a elaboração e implementação de uma política nacional de cultura coerente com os novos tempos e o desenvolvimento já alcançado pelo país.¹⁷

Em fevereiro de 1986, o economista Celso Furtado assumiu o cargo ministerial, trazendo consigo uma visão abrangente sobre a cultura. Em seu discurso de posse, ele a definiu como “a dimensão qualitativa de tudo o que cria o homem”.¹⁸ Em suas palavras, destacou que é por meio do gênio criativo do homem que as coisas ganham significado, e são essas coisas impregnadas de significado que constituem a nossa cultura.¹⁹

Como foco no estudo da relação entre desenvolvimento e política cultural, durante seu mandato foi promulgado o primeiro marco legal de incentivo fiscal à cultura no país: a Lei n. 7.505/1986,²⁰ popularmente conhecida como Lei Sarney. Essa iniciativa estabeleceu as bases para uma parceria entre o setor público e o setor privado, com o objetivo de impulsionar a produção cultural por meio da isenção de até 10% do Imposto de Renda para investimentos em produções artísticas brasileiras.

Com apenas cinco anos de existência, o Ministério da Cultura enfrentou sua primeira ameaça e o incentivo fiscal foi suspenso. O presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992) editou uma Medida Provisória,²¹ posteriormente convertida na Lei n. 8.028/1990,²² transformando o MinC em uma Secretaria

¹⁷ BRASIL. Decreto n. 91.144, de 14 de março de 1985. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhes os órgãos que menciona, e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/d91144.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

¹⁸ FURTADO, Celso. Discurso de posse. In: FURTADO, Rosa Freire d’Aguiar (org.). *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 51.

¹⁹ FURTADO, op. cit., p. 51.

²⁰ BRASIL. Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7505.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

²¹ BRASIL. Medida Provisória n. 150, de 15 de março de 1990. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/medpro/1990/medidaprovisoria-150-15-marco-1990-370445-norma-pe.html>. Acesso em: 24 mar. 2023.

²² BRASIL. Lei n. 8.028, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a organização da

Especial diretamente vinculada à Presidência da República.²³ No entanto, essa situação foi revertida durante o governo de Itamar Franco, com a promulgação da Lei n. 8.490, de 19 de novembro de 1992.²⁴ O retorno do incentivo fiscal foi garantido com a implementação da Lei n. 8.313/1991,²⁵ mais conhecida como Lei Rouanet, em homenagem ao então ministro da cultura, Sérgio Paulo Rouanet. Essa legislação instituiu o *Programa Nacional de Apoio à Cultura* - Pronac, que criou três mecanismos de incentivo: o Fundo Nacional da Cultura - FNC, os Fundos de Investimento Cultural e Artístico - Ficart e o Incentivo a Projetos Culturais por meio de renúncia fiscal, posteriormente denominado como mecanismo. A principal diferença da Lei Rouanet em relação à Lei Sarney reside na avaliação dos projetos culturais pelo Ministério da Cultura e na seleção daqueles considerados elegíveis para captação de recursos.

Destaca-se o ano de 1993, quando foi realizada em Brasília, a 1ª Conferência Nacional de Cultura. O evento, promovido pela sociedade civil, desempenhou um papel fundamental ao proporcionar um espaço de ampla discussão sobre as políticas culturais e suas múltiplas expressões. De acordo com Lia Calabre,²⁶ a conferência reuniu um diversificado grupo de participantes, incluindo produtores, artistas, empresas, universidades, estudantes e associações profissionais, tornando-se um marco no processo de mobilização e engajamento dos diversos atores culturais. As discussões realizadas durante o evento ajudaram a estabelecer prioridades, identificar demandas e propor ações concretas para fortalecer e promover a cultura no Brasil.

Em 1995, ocorreu a posse do presidente Fernando Henrique Cardoso, marcando um novo período da história da política cultural no país. Francisco Weffort, professor de Ciência Política na Universidade de São Paulo, foi nomea-

Presidência da República e dos Ministérios, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8028.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

²³ BRASIL. Lei n. 8.490, de 19 de novembro de 1992. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8490.htm#art34. Acesso em: 24 mar. 2023.

²⁴ BRASIL. Lei n. 8.028, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8028.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

²⁵ BRASIL. Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

²⁶ CALABRE, 2009, op. cit., p. 113.

do ministro da cultura, tendo permanecido até 2002. Foi a primeira vez que um dirigente nacional da cultura permaneceria no cargo por dois mandatos presidenciais, marcando um período de estabilidade e continuidade gerencial no MinC.

Sob a égide da política governamental neoliberal, Weffort adotou o lema *Cultura é um bom negócio*. Durante seu mandato, houve um fortalecimento dos mecanismos de incentivo fiscal, com o objetivo de estimular a participação do setor privado na promoção e financiamento de projetos culturais. Segundo a pesquisadora Lia Calabre, a ação estatal se concentrou principalmente nesse tipo de incentivo, o que é evidenciado pela quantidade significativa de normas relacionadas ao tema. Dos 80 atos normativos promulgados, incluindo leis, decretos-leis, instruções normativas e portarias, 31,3% estão vinculados às leis de incentivo cultural.²⁷

Outro aspecto importante da gestão de Weffort foi o estabelecimento de incentivos governamentais para a produção cinematográfica nacional. Foram criados instrumentos de fomento à atividade audiovisual²⁸ e uma secretaria específica. Anos mais tarde, a Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, estabeleceu a *Política Nacional do Cinema*, criou o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - Ancine, além de instituir o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional e autorizar a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional.²⁹

Além disso, o ministro Weffort também investiu na internacionalização da cultura brasileira. Ele incentivou o turismo cultural e promoveu a difusão da música brasileira no exterior por meio de festivais e outras iniciativas.³⁰

²⁷ CALABRE, 2009, op. cit., p. 118.

²⁸ BRASIL. *Lei n. 8.685, de 20 de julho de 1993*. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18685.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

²⁹ BRASIL. *Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001*. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

³⁰ DECIA, Patrícia. Weffort prepara intervenção no mercado. *Folha de S. Paulo*, 5 nov. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq05119807.htm>. Acesso em: 24 mar. 2023.

A posse de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003, representou um momento histórico para o Brasil, testemunhando a ascensão de um representante direto dos trabalhadores e dos movimentos sociais à Presidência da República. Nesse contexto, Gilberto Gil se tornou o primeiro artista a ser nomeado ministro da cultura do país.

Durante sua gestão, Gilberto Gil desempenhou um papel fundamental na criação e implantação de políticas, planos, programas, projetos e ações que estimularam a valorização da cultura brasileira, tanto no cenário nacional como internacional, a promoção da diversidade cultural e o incentivo à participação popular. Sua nomeação representou um importante avanço na busca por políticas culturais mais inclusivas e democráticas. Um exemplo notável foi a criação e implementação, em 2003, da *Política Nacional de Museus*, que será analisada no subitem a seguir.

Destaca-se, também, a estratégia de mobilização social combinada com a integração e articulação do governo com as demais esferas federativas, que culminaram na 1ª Conferência Nacional de Cultura. O encontro foi precedido por seminários setoriais de cultura, realizados nas cinco regiões do país, conferências municipais ou intermunicipais e estaduais. Na plenária nacional, realizada em dezembro de 2005, em Brasília, grupos de discussão, delegados das conferências locais e representantes dos colegiados setoriais nacionais desempenharam um papel fundamental ao subsidiar o Ministério da Cultura e o Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC na elaboração do *Plano Nacional de Cultura* – PNC.³¹

O *Plano Nacional de Cultura*³² é um instrumento de planejamento de longo prazo, estabelecido por meio da Emenda Constitucional n. 48, de 10 de agosto de 2005.³³ O plano tem como objetivo estabelecer metas e estratégias que abrangem áreas como museus, patrimônio cultural, artes, economia criativa,

³¹ MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). 1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: Estado e sociedade construindo políticas públicas de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. p. 85.

³² BRASIL. Lei n. 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

³³ BRASIL. Emenda Constitucional n. 48, de 10 de agosto de 2005. Acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc48.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

diversidade cultural, entre outras. Além disso, o PNC também prevê a criação de indicadores de monitoramento e avaliação, a fim de acompanhar o cumprimento das metas estabelecidas e orientar a implementação das políticas culturais em nível nacional, estadual e municipal. Para a efetivação desse ponto específico, foi criado o *Sistema de Informações e Indicadores Culturais* – SNIIC.

A produção de informações para elaboração e acompanhamento qualificado das políticas culturais foi uma tônica da gestão de Gilberto Gil. Em 2004, o ministério estabeleceu um convênio com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, o que gerou o *Sistema de Informações e Indicadores Culturais* – SIIC para desenvolver uma coleta contínua de informações relacionadas ao setor e construir indicadores culturais. A parceria resultou em publicações que fornecem subsídios para o conhecimento da área, o planejamento e a tomada de decisão.³⁴

Outra conquista significativa foi a implementação do *Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva*.³⁵ Esse programa teve como objetivo reconhecer e apoiar financeiramente grupos e comunidades em todo o país, fortalecendo a cultura comunitária e valorizando as expressões culturais locais por meio dos *Pontos de Cultura*. O programa promoveu a inclusão e incentivou o pluralismo cultural em todas as regiões do Brasil.

Durante o governo Dilma Rousseff, o Ministério da Cultura alcançou um marco histórico com a nomeação de sua primeira ministra, Ana de Hollanda, seguida por duas outras mulheres: Marta Suplicy e Ana Cristina Wanzeler (interina). Entre os principais avanços da pasta, destaca-se a instituição do *vale-cultura*, um benefício mensal de R\$ 50 destinado a trabalhadores que recebem até cinco salários-mínimos. Esse valor poderia ser utilizado para a aquisição de livros, ingressos de cinema, teatro, shows e outros produtos e serviços culturais.³⁶

³⁴ INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. O que é. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *SIIC - Sistema de Informações e Indicadores Culturais*. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/cultura-recreacao-e-esporte/9388-indicadores-culturais.html?edicao=26232&t=o-que-e>. Acesso em: 24 mar. 2023.

³⁵ MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). *Portaria MinC n. 156, de 6 de julho de 2004*. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-secult/2004/portaria-minc-no-156-de-6-de-julho-2004>. Acesso em: 24 mar. 2023.

³⁶ BRASIL. *Lei n. 12.761, de 27 de dezembro de 2012*. Institui o Programa de Cultura do Trabalhador; cria o vale-cultura; altera as Leis ns. 8.212, de 24 de julho de 1991, e 7.713, de 22 de dezembro de 1988, e a Consolidação

Outra ação relevante foi o lançamento do *Plano Brasil Criativo*, que tinha como objetivo estimular a geração de emprego e renda por meio da cultura e da criatividade. O plano integrou dezesseis ministérios, além da Casa Civil e a Secretaria de Comunicação Social, na busca pela transformação da economia criativa como agenda estratégica de governo, deixando de ser um eixo estruturador das políticas culturais.³⁷

Além disso, merece relevo a ampliação do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, um mecanismo de fomento à produção audiovisual brasileira, que passou a contar com mais recursos e linhas de financiamento. Entre 2011 e 2014, o FSA investiu R\$ 1,2 bilhão em mais de mil projetos, contribuindo para o aumento da produção nacional de filmes, séries, documentários e animações.

“SE O MUNDO FICAR PESADO”: O ACHATAMENTO DA CULTURA APÓS 2016

Em 12 de maio de 2016, Michel Temer assumiu interinamente a Presidência da República, após o afastamento temporário da presidente Dilma Rousseff, em decorrência de um controverso processo de impeachment. Esse episódio marcou o início de um fenômeno político, denominado por Felipe Demier, como “democracia blindada”.³⁸ Trata-se de um regime hegemônico, que combina de forma equilibrada elementos de consenso e coerção. Nesse contexto, as estruturas decisórias institucionais se tornam cada vez mais fechadas às demandas populares, servindo como espaços exclusivos dos interesses das classes dominantes. O modelo político busca diminuir direitos sociais e trabalhistas por meio de contrarreformas e ajustes fiscais, impondo muitas vezes uma agenda de retrocessos.³⁹

das Leis do Trabalho – CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12761.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

³⁷ MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). *Plano Brasil Criativo: a criatividade brasileira construindo um novo desenvolvimento*. Disponível em: https://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/seminario/Car_ima_NE_ClaudiaLeitao.pdf. Acesso em: 24 mar. 2023.

³⁸ DEMIER, Felipe. *Depois do Golpe: a dialética da democracia blindada no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.

³⁹ DEMIER, Felipe. Democracias Blindadas nos Dois Lados do Atlântico: Formas de Dominação Político-Social e Contrarreformas no Tardo-Capitalismo (Portugal e Brasil). *Revista Libertas*, v. 12, n. 12, ago.-dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/libertas/article/view/18240>. Acesso em: 24 mar. 2023.

Em cenários conservadores como esse, a cultura é vista como ameaça. A desmontagem de sua estrutura ministerial normalmente é justificada como corte de gastos. A máxima pode ser exemplificada pela ação de Temer no primeiro dia de seu mandato, quando assinou a Medida Provisória n. 726/2016,⁴⁰ que extinguiu o Ministério da Cultura e transferiu suas competências para o Ministério da Educação, transformando-o em uma Secretaria Nacional. Essa medida gerou críticas, manifestações e protestos em todo o país, especialmente por parte de trabalhadores da cultura, artistas, intelectuais, produtores, empreendedores e militantes.

Sob o lema *Ocupa MinC*, ativistas ocuparam prédios que abrigavam iniciativas culturais. Nesse ponto específico, cabe ressaltar a capacidade de mobilização e a participação social, estruturada em redes, estimulada pelas ações dos governos Lula e Dilma na cultura.^{41 42} O movimento recebeu o apoio de artistas famosos que promoveram shows nesses locais, aumentando a comoção pública.⁴³

Sob pressão, o MinC foi recriado 11 dias depois, pela Medida Provisória n. 728/2016,⁴⁴ posteriormente convertida na Lei n. 13.345/2016.⁴⁵ No entanto, a reconstituição foi apenas formal e a cultura não recuperou sua dimensão estratégica de desenvolvimento nacional.

⁴⁰ BRASIL. *Medida Provisória n. 726, de 12 de maio de 2016*. Altera e revoga dispositivos da Lei n. 10.683, de 28 de maio de 2003, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/medpro/2016/medidaprovisoria-726-12-maio-2016-783106-publicacaooriginal-150375-pe.html>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁴¹ DIAS, 2021, op. cit., p. 232-233.

⁴² SILVA, Frederico Barbosa da; ZIVIANI, Paula. *O incrementalismo pós-constitucional e o enigma da desconstrução: uma análise das políticas culturais*. Brasília: IPEA, 2020, p. 35. Disponível em: https://portalantigo.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/TDs/td_2550subs.pdf. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁴³ G1. *Manifestantes ocupam prédios do extinto Ministério da Cultura*. G1, 18 maio 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/05/manifestantes-ocupam-predios-do-extinto-ministerio-da-cultura.html>. Acesso em 24 mar. 2023.

⁴⁴ BRASIL. *Medida Provisória n. 728, de 23 de maio de 2016*. Altera e revoga dispositivos da Lei n. 10.683, de 28 de maio de 2003, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/mpv/mpv728.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁴⁵ BRASIL. *Lei n. 13.345, de 10 de outubro de 2016*. Altera a Lei n. 10.683, de 28 de maio de 2003, cria as Secretarias Especiais dos Direitos da Pessoa com Deficiência e de Promoção e Defesa dos Direitos da Pessoa Idosa, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/Lei/L13345.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

Um dos principais sintomas dessa instabilidade na área e da falta de recursos foi a alta rotatividade de seus dirigentes. De maio de 2016 a dezembro de 2018, houve quatro ministros⁴⁶ à frente do MinC.

Com a posse do Presidente Jair Bolsonaro, em 1º de janeiro de 2019, ocorreu uma convergência de forças conservadoras que buscavam reduzir a presença do Estado e, consequentemente, diminuir os investimentos em áreas consideradas não essenciais. Essa postura se refletiu na ampla reforma do Executivo, resultando na extinção de sete ministérios, incluindo os Ministérios da Cultura, do Esporte e do Desenvolvimento Social, que foram incorporados ao recém-criado Ministério da Cidadania.

As políticas, programas e projetos de promoção da cultura foram atribuídos à Secretaria Especial da Cultura – SECULT. Em apenas 11 meses de funcionamento, a SECULT foi transferida para o Ministério do Turismo. Durante os quatro anos de governo, a Secretaria foi gerida por sete secretários,⁴⁷ incluindo um interino que assumiu o cargo por duas vezes. Ricardo Braga teve a menor permanência no cargo, com apenas 58 dias, enquanto Mário Frias liderou a SECULT por 21 meses antes de se exonerar para concorrer ao cargo de deputado federal em São Paulo.

O acompanhamento midiático da gestão da SECULT nos últimos quatro anos apresenta elementos concretos que expõem uma forte intervenção do Estado na gestão da cultura. Iniciou-se uma cruzada contra à pluralidade socio-cultural e à liberdade de expressão. A evidência inicial do fato está explícita no pedido de exoneração do primeiro Secretário Especial da Cultura. Henrique Pires deixou o cargo em agosto, após denunciar a imposição de censura por parte do governo às atividades culturais. Isso incluiu a suspensão de um edital para TV's públicas, com linha dedicada a produções sobre a temática LGBT.⁴⁸

⁴⁶ Ministros da Cultura no Governo Temer: Marcelo Calero Faria Garcia (24 de maio de 2016 a 18 de novembro de 2016); Roberto Freire (18 de novembro de 2016 a 22 de maio de 2017); João Batista de Andrade - interino (22 de maio de 2017 a 24 de julho de 2017) e Sérgio Sá Leitão (25 de julho de 2017 a 31 de dezembro de 2017).

⁴⁷ Secretários Especiais da Cultura no Governo Jair Bolsonaro: Henrique Pires (1º de janeiro de 2019 a 21 de agosto de 2019); José Paulo Martins – Interino (21 de agosto de 2019 a 9 de setembro de 2019); Ricardo Braga (9 de setembro de 2019 a 6 de novembro de 2019); Roberto Alvim (7 de novembro de 2019 a 17 de janeiro de 2020); José Paulo Martins – Interino (17 de janeiro de 2020 a 4 de março de 2020); Regina Duarte (4 de março de 2020 a 10 de junho de 2020); Mário Frias (23 de junho de 2020 a 30 de março de 2022) e Hélio Ferraz (30 de março de 2022 a 31 de dezembro de 2022).

⁴⁸ FERNANDES, Talita. Secretário especial da Cultura deixa cargo e diz que governo tenta impor censura. *Folha de S. Paulo*, 21 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/secretario->

Outro episódio marcante da tentativa de controle sobre a produção cultural para promover uma identidade nacionalista, foi o pronunciamento do Secretário Especial da Cultura, Roberto Alvim, em janeiro de 2020, para divulgar o *Prêmio Nacional das Artes*. O discurso continha termos e referências que evocavam o nazismo, incluindo a música de fundo, que reproduzia trechos de uma ópera de Richard Wagner, conhecido antissemita, e a frase “a arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional”, que ecoava as palavras do ministro de propaganda de Adolf Hitler, Joseph Goebbels. As declarações autoritárias e excludentes de Alvim foram amplamente criticadas e levaram à sua exoneração.

Outra mudança preocupante na gestão federal da cultura, foi a promoção do culto e incentivo ao uso de armas. O penúltimo secretário, Mario Frias, causou desconforto entre os servidores e terceirizados da SECULT ao portar uma arma visível na cintura, mesmo enquanto despachava. Além disso, relatos de assédio moral e institucional dentro da secretaria também foram registrados.⁴⁹ Já o último secretário, André Porciuncula, incentivou integrantes de grupos que defendem o uso de armas a utilizarem recursos da Lei Rouanet para produzir conteúdos audiovisuais pró-armas.⁵⁰ Essas ações são coerentes com a bandeira do governo, que defendia o porte ampliado de armas, conforme declarado por Eduardo Bolsonaro, deputado federal e filho do presidente Jair Bolsonaro: “Tiro também é cultura”.⁵¹

Para compreender as mudanças políticas e ideológicas no campo da cultura, é fundamental também considerar o investimento econômico federal no período. O orçamento é uma ferramenta crucial para essa análise, uma vez que reflete as prioridades do Governo ao definir e alocar recursos financeiros para atender às demandas da população em várias áreas de atuação do Estado, como

especial-de-cultura-deixa-cargo-e-diz-que-governo-tenta-impor-censura.shtml. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁴⁹ MOURA, Eduardo. Mario Frias foi de galã teen a grande aliado armado de Bolsonaro na anticultura. *Folha de S. Paulo*, 21 maio 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/mario-frias-foi-de-gala-teen-a-grande-aliado-armado-de-bolsonaro-na-anticultura.shtml>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁵⁰ MACIEL, Alice; FONSECA, Bruno. Secretário de fomento à cultura promete R\$ 1 bilhão da Lei Rouanet para conteúdo pró-armas. *A Pública*, 18 abr. 2022. Disponível em: <https://apublica.org/2022/04/secretario-de-fomento-a-cultura-promete-r-1-bilhao-da-lei-rouanet-para-conteudo-pro-armas/>, Acesso em: 24 mar. 2023.

⁵¹ MOURA, 2021, op. cit.

saúde, educação, cultura, meio ambiente, infraestrutura, segurança pública, entre outras.⁵²

O orçamento federal é elaborado anualmente com base em previsões de arrecadação e necessidades de investimento, sendo submetido à aprovação do Congresso Nacional. Como resultado de um processo de negociação entre os poderes constituídos e a sociedade civil, o documento é fundamental para compreender o próprio sentido do Estado, pois revela expectativas e limites vinculantes.⁵³

Para garantir a rastreabilidade dos investimentos, cada área de atuação possui uma classificação funcional, o que ajuda a agregar os gastos do governo e permite que cada atividade, projeto e operação especial seja identificado pela função e subfunção correspondente.⁵⁴ Por exemplo, a função da Cultura é identificada pelo número 13, o que permite a análise dos investimentos no setor, independentemente das mudanças ministeriais ocorridas nos últimos anos.

O orçamento federal pode ser consultado no SIGA Brasil, um sistema de informações, desenvolvido pelo Senado Federal, que possibilita o acesso aos dados do Sistema Integrado de Administração Financeira - SIAFI, Sistema Integrado de Planejamento e Orçamento - SIOP, Sistema de Elaboração da Lei Orçamentária, Sistema de Informação das Estatais, Sistema de Gestão de Convênios e Contratos de Repasse do Governo Federal - SICONV, além de outras bases de dados sobre planos e orçamentos públicos.⁵⁵

Os dados relativos à função Cultura⁵⁶ na última década foram coletados

⁵² MINISTÉRIO DA ECONOMIA. *Orçamento Público*, s.d. Disponível em: <https://www.gov.br/economia/pt-br/assuntos/planejamento-e-orcamento/orcamento>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁵³ CORREIA NETO, Celso de Barros. *Orçamento Público: uma visão analítica*. São Paulo. II Prêmio SOF de Monografias – 2008. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/handle/1/4675>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁵⁴ ESCOLA NACIONAL DE ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA (Brasil). Módulo 4: classificações orçamentárias. In: *Orçamento público - conceitos básicos*, 2014. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/2209/1/Or%C3%A7amento%20P%C3%ABlico%20Conceitos%20B%C3%A1sicos%20-%20M%C3%B3dulo%20%284%29.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁵⁵ AZEVEDO, Carla B. C.; BARBOSA, Thiago A.; GUIRELLI, Daniella (orgs.). *Manual SIGA Brasil: Relatórios*. [2020?]. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/orcamento/documentos/precisa-de-ajuda/apostila-completa-siga-brasil>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁵⁶ A análise do orçamento federal da cultura, de 2011 a 2021, foi realizada pela jornalista Leda Antunes, para o jornal *O Globo*, e foi publicada em 5 de setembro de 2021. Disponível em:

na plataforma SIGA Brasil, em 25 de outubro de 2022. A análise levou em conta duas etapas do dispêndio federal: o orçamento autorizado e os valores efetivamente empenhados.

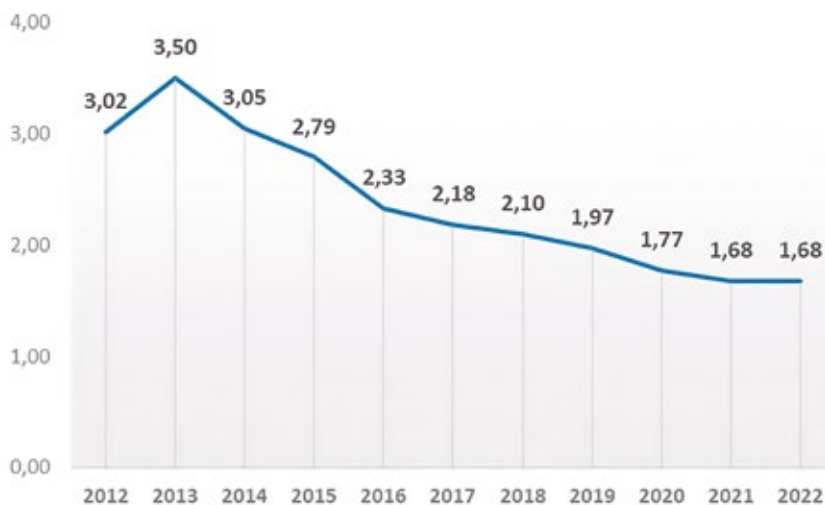
Os dados do Gráfico 1 demonstram o orçamento autorizado na Lei Orçamentária Anual – LOA, somada aos créditos adicionais recebidos, como, por exemplo, emendas parlamentares. Observa-se claramente a instabilidade orçamentária da cultura no governo federal nos últimos anos. Há uma curva ascendente nos anos de 2012 e 2013, com um pico orçamentário de R\$ 3,5 bilhões em 2013. No entanto, desde então, houve uma tendência de queda acentuada nos investimentos, chegando a uma redução de 52% no acumulado da última década. Essa queda gera um desafio crescente para o setor, no enfrentamento de dificuldades para cumprir o planejamento de médio e longo prazo. Além disso, a redução nos investimentos em cultura tem um impacto negativo na preservação do patrimônio cultural do país, incluindo o patrimônio museológico.

No Gráfico 2 estão registrados o orçamento autorizado e os valores empenhados para a função Cultura no Brasil ao longo dos últimos 10 anos. É importante salientar que, devido à data da coleta dos dados, as informações referentes a 2022 não estavam completas. O empenho consiste na reserva de dotação orçamentária para um fim específico. Em 2018, o empenho alcançou 94,7% do orçamento. Em 2021, quase 30% do orçamento não foi empenhado, o que demonstra uma diminuição no comprometimento governamental em garantir o funcionamento e a manutenção dos serviços públicos prestados à sociedade ou a realização de novos investimentos. O fato também indica uma limitação financeira na execução das políticas culturais no Brasil.

Quando os recursos não são utilizados em um determinado ano, é comum que a previsão orçamentária para a área seja ainda menor no ano seguinte. Essa situação agrava ainda mais a destinação de recursos para o setor da Cultura, dificultando a manutenção e ampliação de suas atividades e projetos em meio à escassez de recursos.

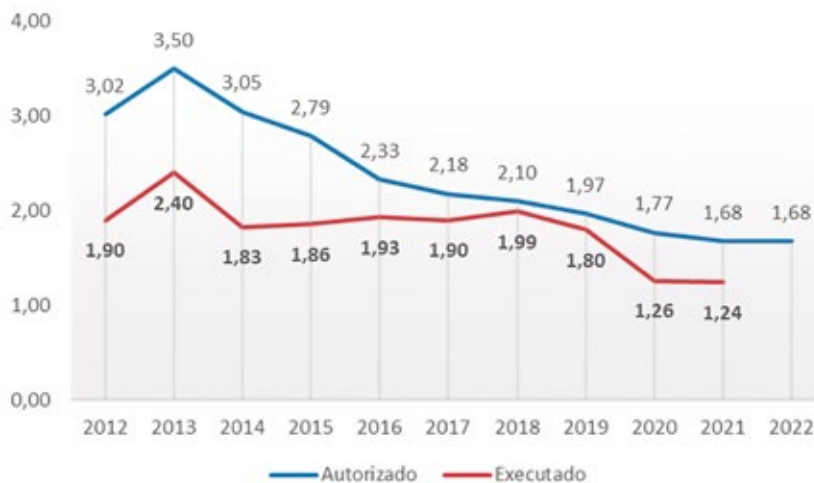
A redução no financiamento da Cultura impacta todos os órgãos que

Gráfico 1 - Evolução anual do orçamento autorizado da função Cultura (2012-2022), valor nominal em bilhões de reais. Brasil, 2022.



Fonte: Siga Brasil. Dados extraídos em 25 de outubro de 2022.

Gráfico 2 - Evolução anual da execução orçamentária da função Cultura (2012-2022) em comparação ao orçamento autorizado, valor nominal em bilhões de reais. Brasil, 2022.



Fonte: Siga Brasil. Dados extraídos em 25 de outubro de 2022.

integram o Sistema Federal de Cultura – SFC,⁵⁷ composto pelo Ministério da Cultura e as suas entidades vinculadas: Agência Nacional de Cinema, Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Casa de Rui Barbosa, Fundação Cultural Palmares, Fundação Nacional de Artes, Instituto Brasileiro de Museus e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Essa situação se torna evidente no Gráfico 3, que apresenta a evolução anual do orçamento autorizado do Ibram. Os dados revelam uma significativa retração de 33% no orçamento da autarquia em 2013, em comparação com o ano anterior. Apesar de ocorrer uma recuperação parcial em 2014, com um aumento de 13% em relação a 2012, entre 2014 e 2018, o orçamento apresentou uma tendência de declínio constante. Embora tenha havido uma leve recuperação em 2019, essa tendência não se manteve nos anos seguintes, com o orçamento novamente em queda, até 2021.

Além disso, a redução do orçamento da cultura acarreta cortes em iniciativas, programas e políticas culturais, comprometendo a disponibilidade de recursos para o setor como um todo. Essas reduções tiveram um impacto direto na efetivação da *Política Nacional de Museus* – PNM, assunto que será abordado no próximo item.

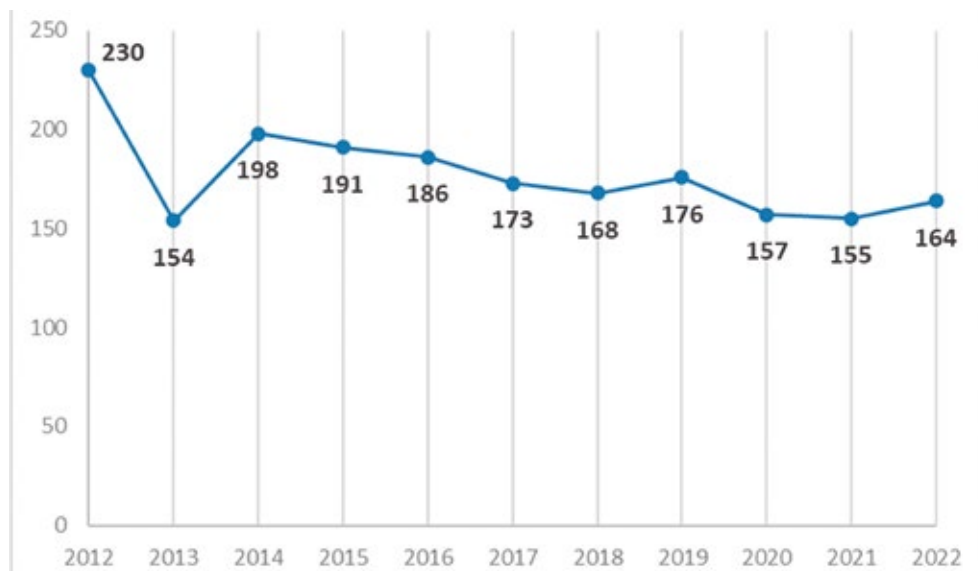
“SE O MUNDO ANDAR PARA TRÁS”: O ACHATAMENTO DA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS

A Política Nacional de Museus foi lançada em 16 de maio de 2003, durante as comemorações do Dia Internacional de Museus, no primeiro ano de mandato do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e do Ministro da Cultura, Gilberto Gil. Elaborada de forma ampla e participativa, contou com a contribuição de profissionais e estudiosos dos campos museal e museológico, tanto do Brasil quanto do exterior.

A criação da PNM representou um marco na história dos museus brasi-

⁵⁷ BRASIL. Decreto n. 5.520, de 24 de agosto de 2005. Institui o Sistema Federal de Cultura – SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC do Ministério da Cultura, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5520.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

Gráfico 3 - Evolução anual do orçamento autorizado do Instituto Brasileiro de Museus (2012-2022), valor nominal em milhões de reais. Brasil, 2022.



Fonte: Siga Brasil. Dados extraídos em 25 de outubro de 2022.

leiros, ao estabelecer princípios orientadores e eixos programáticos para o desenvolvimento do setor no país. Isso incluiu a gestão e configuração do campo museológico, a democratização e acesso aos bens culturais, formação e capacitação de recursos humanos, informatização de museus, modernização de infraestruturas museológicas, fomento e financiamento para museus e aquisição e gerenciamento de acervos culturais.⁵⁸ A política também indicou a necessidade de estabelecer um sistema nacional de museus, com o objetivo de integrar, organizar e desenvolver o setor.

No entanto, para que políticas públicas sejam efetivas, não basta apenas declarações de intenções. É necessário investimento adequado em recursos humanos, materiais, normativos e orçamentários. Entre os anos de 2003 e 2012, o Ministério da Cultura evidenciou seu compromisso com o fortalecimento do

⁵⁸ BRASIL. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*, 2013. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf. Acesso em: 24 mar. 2023.

setor museal brasileiro, por meio de investimentos financeiros e políticos sistemáticos, o que se refletiu em resultados concretos.

A gestão da PNM foi atribuída pelo MinC ao Departamento de Museus e Centros Culturais – DEMU, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, órgão que foi criado⁵⁹ três meses após a implementação da política. Agentes públicos foram contratados, nomeados ou transferidos do Ministério da Cultura e de outros órgãos federais para a unidade. Com a realização do concurso público do IPHAN, em 2005, o Departamento de Museus recebeu, no ano seguinte, analistas e técnicos graduados em diferentes áreas, como Museologia e Produção Cultural, permitindo o aprofundamento e a expansão das iniciativas em andamento, em todo o território brasileiro.

O DEMU elaborou um número expressivo de programas, projetos e ações para implantar os objetivos dos eixos programáticos da PNM. Destaca-se o *Programa de Formação e Capacitação em Museologia*,⁶⁰ que permitiu a capacitação presencial de quase 30 mil pessoas, em 14 oficinas sobre temas relevantes para o campo museológico, entre 2003 e 2010. Além disso, o DEMU teve um papel fundamental na promoção da criação de novos cursos de pós-graduação e graduação em Museologia, em todo o país,⁶¹ por meio do Programa REUNI, que forneceu recursos para a expansão física, acadêmica e pedagógica das universidades federais, possibilitando a criação de novos cursos e o aumento da oferta de vagas. Graças aos esforços do REUNI, do DEMU e de professores universitários dedicados à causa, a formação do profissional museólogo expandiu-se significativamente, deixando de ser restrita apenas ao Rio de Janeiro e Bahia, e passando a ser oferecida em todas as regiões do país.

O *Programa de Fomento aos Museus e à Memória Brasileira* foi estabelecido com o propósito de unificar e consolidar os instrumentos de financiamento destinados ao setor. Uma das primeiras medidas adotadas foi a expansão do

⁵⁹ BRASIL. Decreto n. 4.811, de 19 de agosto de 2003. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4811.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁶⁰ O Programa teve como base os resultados obtidos em um projeto piloto idealizado pela renomada museóloga Profa. Dra. Maria Célia Teixeira Moura Santos. Sua implementação inicial ocorreu em 2003, na cidade de Salvador.

⁶¹ INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Política Nacional de Museus - Relatório de Gestão 2003-2010*. Brasília: MinC/Ibram, 2010, p. 62-72.

programa orçamentário *Museu, Memória e Cidadania* para abranger todos os museus do país a partir de 2004.

No mesmo ano, foi lançado o edital de fomento *Modernização de Museus*, com o propósito de fortalecer as instituições museológicas em todo o território nacional. O edital busca impulsionar a excelência dos serviços prestados pelos museus, oferecendo recursos financeiros para a implementação de projetos que visam aprimorar suas estruturas, processos e atividades.⁶²

Desde a sua primeira edição, o Edital *Modernização de Museus* tem desempenhado um papel fundamental no fomento e apoio aos museus no Brasil. Por meio dele, museus de diferentes tipologias, tamanhos e localidades, têm a oportunidade de acessar verbas para aquisição de acervos, mobiliário, equipamentos, serviços e adequação de espaços, contribuindo para a melhoria e modernização de suas estruturas. Ao longo das 9 edições realizadas, entre 2004 e 2018, o edital contemplou 405 projetos.

Posteriormente, foi criada uma versão do edital denominada *Microprojetos*, para projetos de valores de até 50 mil reais. Essa modalidade busca incentivar ações com foco na capacitação, acessibilidade, formação de público, preservação e digitalização do acervo, difusão entre outras áreas relevantes para o desenvolvimento dos museus. Em 2018, foi lançada a modalidade *Prêmios*, que agraciou 28 iniciativas de modernização e preservação do patrimônio museológico, implementadas por instituições museológicas ou por entidades mantenedoras de museus, no período de 2015 a 2018.⁶³

Outro edital promovido pelo *Programa de Fomento aos Museus e à Memória Brasileira*, em 2007/2008, foi o *Mais Museus*. Como o nome sugere, esse edital tem como objetivo apoiar a criação de museus em municípios com até 50 mil habitantes que ainda não possuem uma instituição museológica. Ele busca combater o vazio museal brasileiro, especialmente presente em extensas áreas da Região Norte e Centro-Oeste do país, assim como em municípios periféricos⁶⁴ de outras regiões. Os projetos selecionados pelo edital recebem valo-

⁶² INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2010, op. cit., p. 74-87.

⁶³ INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Edital Modernização de Museus e Prêmio Modernização - Microprojetos*. Disponível em: <https://antigo.museus.gov.br/premios-e-editais/programa-de-fomento-2011/edital-modernizacao-de-museus-e-premio-modernizacao-microprojetos/>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁶⁴ A noção teórico-metodológica de município periférico é embasada nos seguintes critérios: esvaziamento

res entre R\$ 100.000,00 e R\$ 150.000,00 para a execução das ações propostas. Em suas 4 edições, promovidas de 2007 a 2011, o edital contemplou 62 projetos.

Além disso, o *Programa de Fomento aos Museus e à Memória Brasileira* abrange outros seis prêmios e editais que visam incentivar a excelência no campo museal. Entre eles, destacam-se o *Prêmio Mario Pedrosa*, que reconhece matérias jornalísticas publicadas na mídia impressa brasileira sobre museus; o *Prêmio Darcy Ribeiro*, que agracia práticas e ações de educação museal; o *Editais de Criação e Fortalecimento de Sistemas de Museus*; o *Prêmio Ibram de Roteiros Audiovisuais*; o *Prêmio Pontos de Memória* e o *Prêmio Ibram de Arte Contemporânea*. Essas iniciativas ampliam as oportunidades de reconhecimento e valorização do trabalho desenvolvido no campo museológico, abrangendo diversas áreas e enriquecendo ainda mais o setor.

No âmbito normativo, merece destaque a instituição do *Sistema Brasileiro de Museus* – SBM, em 2004. Composto por membros da sociedade civil e do governo, o SBM é administrado por um Comitê Gestor e tem como objetivo propor, apoiar e acompanhar o desenvolvimento do setor museológico brasileiro. Embora o Decreto n. 5.264/2004 não mencione explicitamente, o SBM é considerado a instância responsável pelo monitoramento e avaliação da implementação da *Política Nacional de Museus*.

Um dos principais instrumentos para cumprir essa missão é o *Plano Nacional Setorial de Museus* – PNSM. Trata-se de um planejamento estratégico destinado a orientar as ações do governo federal e a articular os diferentes níveis de governo, as instituições museológicas, as organizações da sociedade civil e os profissionais da área. Sua elaboração ocorreu graças à mobilização de agentes museais, que por meio de plenárias estaduais, realizadas em 2009, elaboraram propostas para o setor, embasadas em diagnósticos e análises de prioridades. Essas propostas serviram de fundamentação para a definição de diretrizes, estratégias, ações e metas que compõem o PNSM, consolidadas durante a quarta edição do Fórum Nacional de Museus – FNM.

populacional, dependência econômica, subordinação territorial e indicadores sociais críticos. COSTA, Fábio Rodrigues da. *A noção de municípios periféricos: contradições e desigualdades no estado do Paraná*. 2013. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Estadual de Maringá, Paraná, 2013.

O FNM é um evento bienal, concebido com o propósito de promover o intercâmbio de conhecimentos e a disseminação de boas práticas. Contudo, sua importância transcende esses objetivos, uma vez que ele se consolida como um espaço imprescindível de participação social no processo de avaliação dos resultados efetivos da política museal. Desde 2004, já foram promovidas sete edições do FNM, em cidades de todas as cinco regiões do país: Salvador, Ouro Preto, Santa Catarina, Brasília, Petrópolis, Belém e Porto Alegre.

Outro ponto de destaque no âmbito normativo, foi a sanção da Lei n. 11.904/2009, conhecida como *Estatuto de Museus*. A legislação representou um marco significativo para o setor museológico brasileiro ao regulamentar as diretrizes de organização e funcionamento de todos os museus no país, independentemente de sua natureza jurídica.

A Lei n. 11.904/2009 é considerada um estatuto em virtude de sua abrangência ampla e por abarcar aspectos fundamentais para o desenvolvimento dos museus. A lei estabelece normas que englobam desde a criação e gestão dos museus até a proteção e preservação dos bens culturais musealizados. Com isso, proporciona um marco regulatório sólido e abrangente, contribuindo para a organização do setor museal.

Um reflexo do impacto da *Política Nacional de Museus* no cenário nacional foi a criação, também em 2009, do Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, uma autarquia pública federal vinculada ao Ministério da Cultura. A transferência das competências do extinto DEMU para o Ibram possibilitou a ampliação da escala e o fortalecimento das ações e instrumentos voltados para o setor museal brasileiro, contribuindo para o seu aprimoramento e valorização.

Com a união do *Estatuto de Museus* e do Ibram, o setor museal brasileiro ganhou um arcabouço legal e institucional mais robusto, capaz de impulsionar o aprimoramento e a valorização dos museus em todo o país. Essas medidas contribuíram para a consolidação da *Política Nacional de Museus*, estimulando a excelência na gestão museológica, a preservação do patrimônio museológico e na ampliação do acesso à cultura.

Em termos financeiros, de acordo com a Tabela 1, o investimento do Ministério da Cultura em museus teve um crescimento significativo entre 2001 e 2009, aumentando em impressionantes 495%. Esse dado reflete a valorização

Tabela 1 - Investimento nos museus brasileiros, de 2001 a 2009, por fonte de recurso do Ministério da Cultura. Brasil, 2022.

Ano	FNC/Tesouro	Monumenta	Incentivo Fiscal	Total (R\$)
2001	14.594.159,00	0	5.449.653,57	20.043.812,57
2002	17.373.248,00	80.580,50	7.029.603,17	24.483.431,67
2003	21.828.327,00	1.291.556,88	21.561.104,43	44.680.988,31
2004	19.285.105,00	1.691.434,22	22.840.465,13	43.817.004,35
2005	29.529.927,00	2.506.963,40	58.791.261,33	90.828.151,73
2006	29.446.127,00	2.519.891,94	82.898.497,96	114.864.516,90
2007	31.945.860,00	3.312.249,42	84.579.146,37	119.837.255,79
2008	42.927.833,00	3.545.178,35	72.594.550,54	119.067.561,89
2009	43.236.132,35	2.622.723,74	73.355.216,03	119.214.072,12

Fonte: Política Nacional de Museus: Relatório de Gestão 2003-2010.

fornecida pelo governo, naquela época, à promoção e desenvolvimento do setor museal no país, sendo a *Política Nacional de Museus* um instrumento orientador e incentivador nesse contexto.

No período de 2001 a 2002, o investimento anual nos museus brasileiros foi de aproximadamente R\$ 20 milhões. No entanto, entre 2003 e 2004, esse valor aumentou significativamente, ultrapassando os R\$ 40 milhões anuais. Já nos anos de 2005 e 2006, o investimento nos museus chegou a superar os R\$ 90 milhões por ano. Entre 2007 e 2009, houve um incremento de mais de 200% nos investimentos, totalizando cerca de R\$ 120 milhões. Além disso, o Incentivo Fiscal também teve um aumento considerável, passando de pouco mais de R\$ 20 milhões em 2003 para mais de R\$ 70 milhões em 2009, representando um aumento de 250%.⁶⁵

Devido à interrupção da publicação dos relatórios de gestão da *Política Nacional de Museus*, não foi possível obter dados agregados sobre a alocação segmentada de recursos do Ministério de Cultura nos museus brasileiros. A partir de

⁶⁵ INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Política Nacional de Museus - Relatório de Gestão 2003-2010*. Brasília: MinC/Ibram, 2010, p. 72-73.

2010, o Ibram passou a produzir exclusivamente o relatório de gestão, cumprindo assim a obrigação constitucional de prestar contas publicamente. Elaborado ao fim de cada exercício, o documento abrange informações contábeis, financeiras, orçamentárias, operacionais e patrimoniais do próprio órgão. No entanto, dados específicos sobre os investimentos provenientes do incentivo fiscal e de outras fontes orçamentárias no campo museal não estão estruturados e não são facilmente recuperáveis.

A falta de dados não impede, no entanto, a observação do impacto direto do declínio orçamentário da cultura, conforme anteriormente evidenciado no gráfico 1, especialmente a partir de 2019, durante o mandato do Governo Bolsonaro. Das 10 iniciativas abrangidas pelo *Programa de Fomento aos Museus e à Memória Brasileira*, apenas uma se manteve: o *Prêmio Darcy Ribeiro*, que reconheceu, em 2019 e 2021,⁶⁶ um total de 10 práticas e ações de educação museal, cada uma no valor de R\$ 10 mil reais. Em 2020 e 2022, nenhum edital foi lançado. Os editais de *Modernização de Museus* e *Mais Museus*, que contavam com maior financiamento e, portanto, maior número de projetos contemplados, foram paralisados, o primeiro em 2018 e o segundo em 2011.

Sob uma perspectiva política, é profundamente preocupante e altamente significativo que todos os mecanismos de encontro e participação social tenham sido interrompidos. A ausência prolongada de espaços de diálogo e troca de ideias no setor museal é alarmante e evidencia uma lacuna no engajamento coletivo para a tomada de decisões. É motivo de séria apreensão constatar que a última reunião do Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus ocorreu em dezembro de 2016, ou seja, há mais de seis anos. Da mesma forma, o último Fórum Nacional de Museus aconteceu em Porto Alegre, em 2017, o que significa que já se passaram cinco anos sem esse importante espaço de participação.

⁶⁶ Em 2021, o Ibram lançou o concurso *Estampas & Museus*. Sua realização merece uma análise particular. Embora a intenção de celebrar os 100 anos do Museu Histórico Nacional, os 85 anos do Museu Nacional de Belas Artes e os 70 anos do Museu Victor Meirelles seja louvável, é necessário avaliar a sua relevância e efetividade dentro do *Programa de Fomento aos Museus e à Memória Brasileira*, que tem como objetivo principal a preservação, difusão e valorização do patrimônio museológico e da memória do povo brasileiro. Apesar de o concurso almejar promover uma conexão entre arte e museus, é necessário avaliar o impacto e pertinência dessa iniciativa, restrita a sete museus do próprio Instituto. Considerando as carências e as demandas urgentes enfrentadas no campo museal, é fundamental refletir se esse concurso é a melhor forma de investir os recursos disponíveis.

Essa situação está intrinsecamente ligada ao descaso com o planejamento das áreas culturais e à obstrução de qualquer controle social. A Medida Provisória n. 1.012, de 1º de dezembro de 2020,⁶⁷ prorrogou a vigência do *Plano Nacional de Cultura* por mais dois anos, estendendo-o até o final de 2022. Entretanto, ao chegarmos em 2022, um novo ato normativo foi editado. A Medida Provisória n. 1.129, de 7 de julho de 2022,⁶⁸ posteriormente convertida na Lei n. 14.468, de 16 de novembro de 2022,⁶⁹ prorrogou o prazo de validade do PNC por 14 anos, ou seja, até 2024. Essa medida foi tomada sem consulta prévia aos conselhos e fóruns representativos dos setores culturais, contrariando os princípios democráticos e desrespeitando suas instâncias representativas.

A justificativa de que a pandemia de COVID-19 impediu a realização das plenárias de avaliação do PNC não se sustenta diante dos fatos. É público e notório que o dirigente máximo do governo e da Secretaria Especial de Cultura não adotaram nenhum protocolo de proteção sanitária. Parece mais plausível que a extensão tenha sido implementada para manter o *status quo* e evitar qualquer crítica à condução das políticas culturais.

No âmbito museal, o Instituto Brasileiro de Museus acompanhou essa mudança. A Portaria Ibram n. 875, de 16 de dezembro de 2021,⁷⁰ estendeu o prazo de vigência do *Plano Nacional Setorial de Museus* até o término do PNC. No entanto, é importante ressaltar que essa prorrogação da vigência dos planos não substitui a necessidade de retomar o processo democrático de monitoramento e avaliação da política pública museal.

⁶⁷ BRASIL. *Medida Provisória n. 1.012, de 1º de dezembro de 2020*. Altera a Lei n.º 12.343, de 2 de dezembro de 2010, que institui o Plano Nacional de Cultura - PNC e cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, para ampliar o prazo de vigência do PNC. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Mpv/mpv1012.htm#. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁶⁸ BRASIL. *Medida Provisória n. 1.129, de 7 de julho de 2022*. Altera a Lei n. 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para ampliar o período de vigência do Plano Nacional de Cultura. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2022/Mpv/mpv1129.htm#. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁶⁹ BRASIL. *Lei n. 14.468, de 16 de novembro de 2022*. Altera a Lei n. 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para ampliar o período de vigência do Plano Nacional de Cultura (PNC); e revoga parte de dispositivo da Lei n.º 14.156, de 1º de junho de 2021. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2022/Lei/L14468.htm#. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁷⁰ INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Portaria Ibram n. 875, de 16 de dezembro de 2021*. Referendar o Plano Nacional Setorial de Museus – PNSM até o término da vigência do Plano Nacional de Cultura – PNC. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/portarias/portaria-ibram-no-875-de-16-de-dezembro-de-2021>. Acesso em: 24 mar. 2023.

É fundamental revitalizar os mecanismos de ampla participação, garantindo a representatividade e a diversidade de vozes no setor. Urge superar a obstrução imposta, para que as decisões no campo museal sejam verdadeiramente democráticas e orientadas para o interesse coletivo. Essa atitude demonstraria respeito à própria história da *Política Nacional de Museus* e contribuiria para a construção de um ambiente cultural mais inclusivo e dinâmico.

“PEGUE O TAMBOR E O GANZÁ”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Três dias após o seminário do MAST, Luís Inácio Lula da Silva foi eleito Presidente da República do Brasil, pela terceira vez. Em seu discurso de vitória,⁷¹ em 31 de outubro de 2022, na Avenida Paulista, Lula enfatizou a importância da cultura, mencionando os termos “cultura”, “cultural” e “culturais” por dezoito vezes.

Uma das primeiras medidas tomadas foi a recriação do Ministério da Cultura, demonstrando a clara disposição em fomentar a área cultural. Além disso, a escolha de Margareth Menezes como ministra da pasta, uma renomada artista e figura ativa na luta pelos direitos culturais, foi vista como um sinal de que o governo está empenhado em retomar a diversidade e a inclusão. Com a aprovação do Orçamento de 2023, a função Cultura recebeu um montante histórico de R\$ 6,2 bilhões,⁷² representando um aumento de 264,7% em relação ao valor aprovado no ano anterior.

Em 23 de março de 2023, foi assinado o Decreto n. 11.453,⁷³ que estabelece novas regras para os mecanismos de fomento e financiamento cultural, presen-

⁷¹ A íntegra do discurso está registrada em matéria do G1, disponível em: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/10/31/leia-e-veja-a-integra-dos-discursos-de-lula-apos-vitoria-nas-eleicoes.gh.html>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁷² SENADO FEDERAL. *Plataforma SIGA Brasil*. Dados sobre a Cultura (Função), coletados no Painel Cidadão, em 24 mar. 2023.

⁷³ BRASIL. Decreto n. 11.453, de 23 de março de 2023. Dispõe sobre os mecanismos de fomento do sistema de financiamento à cultura. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/decreto-n-11.453-de-23-de-marco-de-2023-472377545>. Acesso em: 24 mar. 2023.

tes no *Programa Nacional de Apoio à Cultura* (Lei Rouanet), na *Política Nacional de Cultura Viva*, na *Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura*, nas ações emergenciais destinadas ao setor cultural previstas na Lei Complementar n. 195, de 2022 (Lei Paulo Gustavo) e em políticas públicas culturais formuladas pelos órgãos e pelas entidades do *Sistema Nacional de Cultura*, incluindo a *Política Nacional de Museus*. O ato normativo visa requalificar e fortalecer a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura – CNIC, composta por membros do governo e da sociedade civil, responsável por subsidiar as decisões do MinC e avaliar o programa de incentivo. A CNIC teve suas funções paralisadas entre abril e outubro de 2021.⁷⁴

O Decreto também ressalta que as leis e as políticas de fomento cultural no Brasil devem estimular a diversidade de expressões culturais dos diferentes grupos e comunidades que compõem a sociedade brasileira, bem como fomentar atividades culturais afirmativas para a promoção da cidadania cultural. A atual gestão compreende a cultura como “um vetor de transformação social e econômica, de educação e emancipação do povo, e vitrine internacional do país”.⁷⁵

Em apenas três meses de governo, já é perceptível um panorama de transformações significativas na forma como a cultura é compreendida e tratada. Essas mudanças vão além de meros discursos, sendo evidenciadas pela adoção de medidas concretas nos âmbitos político, econômico e normativo.

No âmbito dos museus, merece destaque a visita do Presidente Lula às obras de reconstrução do Museu Nacional, no mesmo dia em que assinou o Decreto n. 11.453/2023. Essa foi a primeira vez que um presidente compareceu à instituição museológica, desde o incêndio que destruiu seu prédio principal e milhares de bens de seu acervo em 2018, durante as comemorações de seu bicentenário. A última visita presidencial à Quinta da Boa Vista foi do marechal

⁷⁴ FOLHAPRESS. Mario Frias lança edital para comissão da Lei Rouanet paralisada desde abril. O Popular, 5 out. 2021. Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/mario-frias-lanca-edital-para-comiss-o-da-lei-rouanet-paralisada-desde-abril-1.2331572>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁷⁵ BRASIL. Ministério da Cultura. Direito à Cultura: MinC publica novo decreto do fomento cultural. Ministério da Cultura, 23 mar. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/direito-a-cultura-minc-publica-novo-decreto-do-fomento-cultural>. Acesso em: 24 mar. 2023.

Artur da Costa e Silva, em maio de 1968, durante o aniversário de 150 anos do museu, como observou o jornalista Bernardo Mello Franco.⁷⁶

Outro aspecto de grande relevância é o orçamento aprovado para o Instituto Brasileiro de Museus. A Lei Orçamentária Anual de 2023⁷⁷ registra um considerável aumento de 44,9% para essa Autarquia, totalizando o valor de R\$ 237.692.327,00. Entretanto, é fundamental destacar que esse valor representa apenas 3,47% do orçamento geral do Ministério da Cultura. Em 2018, antes do fim da estrutura ministerial, o Ibram obteve 6,42% do orçamento do MinC,⁷⁸ o que pode sugerir uma mudança na prioridade alocativa de recursos para a *Política Nacional de Museus* e sua Autarquia gestora.

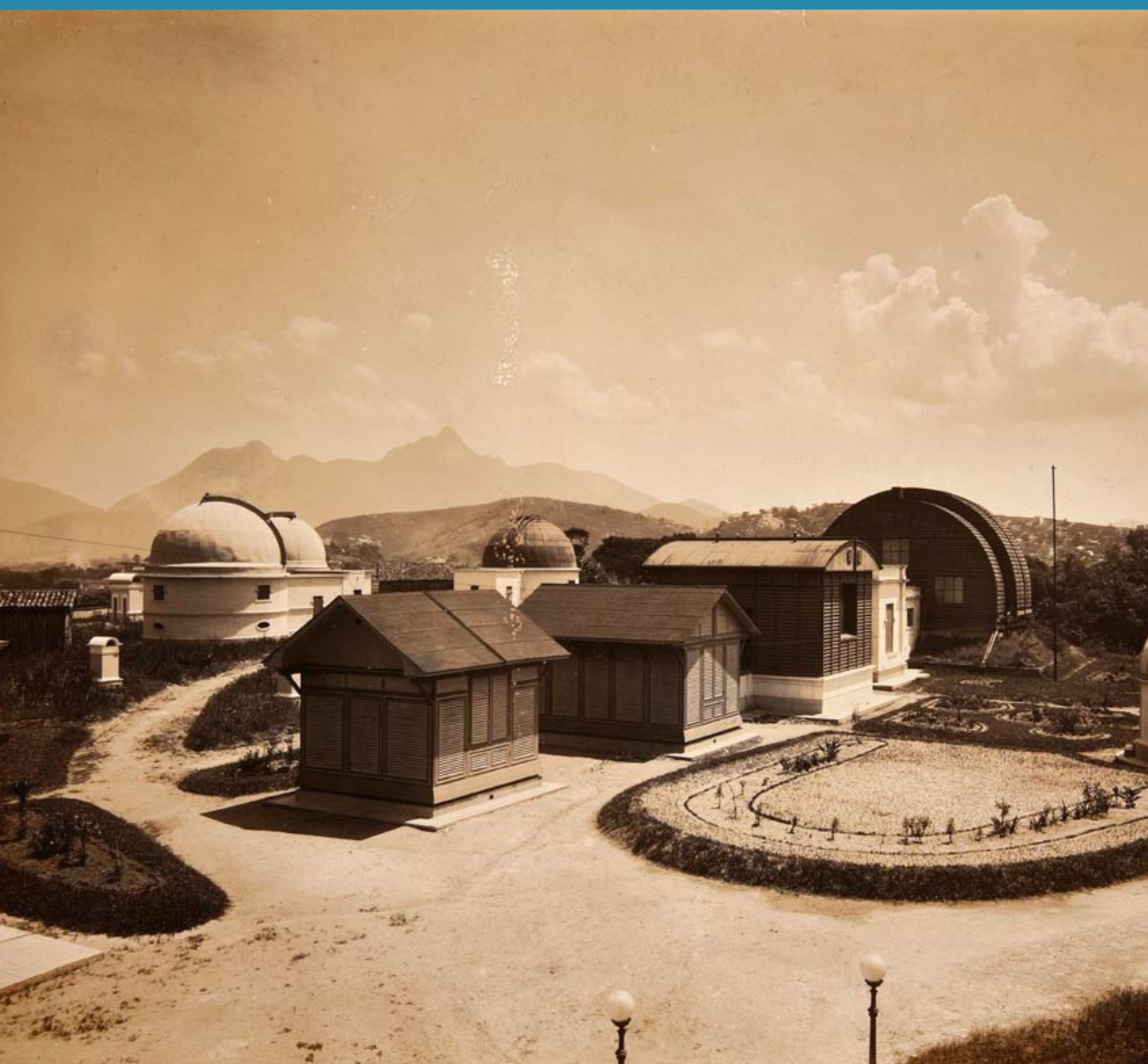
Para promover uma plena recuperação da *Política Nacional de Museus*, é necessário destinar recursos gerenciais, técnicos e políticos apropriados. Será essencial realizar um diagnóstico criterioso dos pontos fortes e fracos, incluindo a identificação de falhas e desafios enfrentados no passado. Além disso, é preciso estabelecer metas claras e mensuráveis que reorientem o planejamento da política pública, selecionando indicadores que possam ser utilizados para medir o seu desempenho e progresso.

Ademais, a repactuação da PNM com seus atores sociais e políticos também se mostra crucial e urgente. A participação ativa dos profissionais dos campos museal e museológico, juntamente com a sociedade, emerge como o caminho para reconstruir de forma eficaz e duradoura a *Política Nacional de Museus*. Espera-se que, em maio de 2023, quando a PNM completar 20 anos, tenhamos diversos motivos para celebrar.

⁷⁶ FRANCO, Bernardo Mello. Lula será primeiro presidente a visitar Museu Nacional em 55 anos. O Globo, 23 mar. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/bernardo-mello-franco/post/2023/03/lula-sera-primeiro-presidente-a-visitar-museu-nacional-em-55-anos.ghtml>. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁷⁷ BRASIL. Lei n. 14.535, de 17 de janeiro de 2023. Estima a receita e fixa a despesa da União para o exercício financeiro de 2023. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/Lei/L14535.htm. Acesso em: 24 mar. 2023.

⁷⁸ SENADO FEDERAL. Plataforma SIGA Brasil. Dados sobre o Instituto Brasileiro de Museus (UO - Ajustada), coletados no Painel Cidadão, em 24 mar. 2023.



**MUSEUS E MUSEOLOGIA NO BRASIL
DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX
À DÉCADA DE 1970: TEMPOS DE
IDEALIZAÇÕES IDENTITÁRIAS?**

INQUIETUDES E UTOPIAS: EXPOSIÇÕES DE LONGA DURAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE DECORATIVA

JOSEANIA MIRANDA FREITAS ¹

O título deste Seminário, *Museus, Museologia e Ciência - 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia* -, me tocou e, imediatamente, aceitei o convite para esta mesa, que questiona o universo dos museus e da Museologia da “primeira metade do século XX à década de 1970” enquanto “tempos de idealizações identitárias”. De reflexões sobre “estes tempos”, de muitos encontros e produções teóricas e empíricas, de pensares e fazeres museais e museológicos, resultou vasta produção na área, que vem movendo quietudes e inquietudes, utopias e distopias... Nesse recorte temporal foram questionadas velhas “idealizações identitárias” baseadas na chamada história única, aquela da oficialidade, dos grandes feitos narrados pelo lado mais forte, que subjugou e subalternizou outras narrativas. Os questionamentos e reivindicações deram lugar a novas “idealizações identitárias”, principalmente a partir dos anos 1970, fazendo mover pensares e fazeres da área museológica, na idealização e, notadamente, na realização de experiências museais e museológicas que avançaram na direção da inclusão das diferenças, das pluralidades, em busca do registro de “outras idealizações identitárias”, até então excluídas.

O desabrochar dos movimentos sociais dos anos 1970 fertilizou a existência de experiências para o enfrentamento do fetiche-fascínio do objeto pelo objeto,

¹ Doutora em Educação (UFBA), com pós-doutorado em História (UFG / UNINORTE-Colômbia / UPVD-Perpignan-França; e PUC-SP). Professora titular da Universidade Federal da Bahia, docente do curso de Graduação em Museologia. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2522358867008495>. Orcid n. 0000-0002-6133-2303.

que não considerava as humanidades envolvidas nos processos museais. O final do século XX e estas duas primeiras décadas do XXI estão apontando em direções mais radicais, para além da abordagem das humanidades, voltando-se à compreensão dos objetos museais e suas biografias, trazendo à cena a importância dos objetos como basilares para a construção de narrativas de humanidades. Atenções postas, outra vez, no objeto, mas, desta feita, com acuidade e visando abranger dimensões mais amplas que a junção fetiche-fascínio de outrora. Tais caminhos trilharam possibilidades não só para a “descolonização” dos museus como para “repatriações”, principalmente naqueles marcados por suas gênese em momentos distópicos, como o da formação dos grandes museus etnográficos.

A quietude museal, vivenciada hegemonicamente, principalmente até os anos 1970, foi, obviamente, questionada e enfrentada, confluindo para mudanças evidenciadas a partir de então. No entanto, há uma categoria de museus que, pelas escolhas hegemônicas (com privilégios de classe, senioridade, gênero e “raça”,² em nome da tipologia de acervo) tem resistido às mudanças estruturais relativas às “novas idealizações identitárias”, no que diz respeito às suas exposições de longa duração. Refiro-me aos museus de arte decorativa, e centralizarei as minhas argumentações nesta categoria, pois, por dever de ofício, venho estudando e trabalhando com o tema desde 2002. A quietude ou sossego museal dessa categoria de museus aquebranta-se um pouco nas exposições temporárias, nas quais tem sido possível apresentar ao público importantes exercícios de “inquietações”. Mas, o ponto central, as exposições de longa duração, têm se mostrado mais difícil de ser enfrentado, como bem explica o campo da história das mentalidades.

É sempre bom lembrar que a tipologia “arte decorativa” não limita a constituição de acervos e exposições, pois, bem ao contrário do estabelecido hegemonicamente, além da utilidade, esses objetos estão impregnados de apelos estéticos e foram e são utilizados indistintamente por classes sociais, gêneros e “raças” em todo o planeta, desde os primórdios da história humana. Como exemplo, podemos observar nas figuras 1 e 2, a seguir, o uso do perolado como elemen-

² As aspas visam salientar o uso sociológico do conceito, devido à permanência do racismo na sociedade, uma vez que biologicamente o termo não se aplica aos seres humanos.

³ MUSEO del Oro: patrimonio milenario de Colombia. Bogotá: Coedición Banco de la Republica; Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 90.

⁴ ANTÓNIO Firmo da Costa; um ourives de Lisboa. Lisboa: Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves. Catálogo da exposição, janeiro-maio de 2000, p. 148.

Figura 1 - Pingente, 200 a. C.-200 d. C. ³



Figura 2 - Escrivaninha, prata levantada, relevada, fundida e cinzelada. ⁴



to decorativo. Na primeira figura, temos uma peça pré-hispânica, elaborada entre 200 a.C. e 200 d.C., acervo do Museu do Ouro, da cidade de Bogotá-Colômbia, e na segunda figura, peças elaboradas pelo ourives da prata, o português António Firmo da Costa, acervo da Igreja de Santo António de Lisboa, elaboradas no auge do estilo neoclássico, na passagem do século XVIII para o XIX.

Muitos séculos separam as duas imagens, mas costumamos, nessa área artística, sintetizar o perolado como um elemento identificador da arte neoclássica, executada por artificies das metrópoles coloniais. Colocando a tecnologia e o gênio artístico dos povos tradicionais nas categorias arqueológico, histórico ou ritual, não os categorizamos numa mesma escala artística de análise, como já tratei em outro texto, em coautoria com Ritta Moraes:

Sem nenhum desmerecimento à importância das abordagens arqueológicas e históricas, as peças pré-coloniais não se restringiam aos usos ritualísticos, o que também não estimulou que fossem estudadas na perspectiva de arte sacra. Muitas peças estão relacionadas ao uso cotidiano, sendo utensílios carregados de expressões artísticas, repletos de formas de comunicação sensorial que tiveram suas características de arte decorativa silenciadas pelas formas hierárquicas de classificação baseadas nos moldes coloniais.⁵

Mas, voltemos ao Brasil, dando prosseguimento às nossas reflexões sobre *Museus, Museologia e Ciência – 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia*, a partir de mais duas figuras, 3 e 4.

No jogo de imagens temos o registro de um mercado de seres humanos africanos escravizados, relativo ao ano de 1835, 13 anos após o ato da

⁵ FREITAS, Joseania M.; MOTA, Ritta Maria C. M. Descolonizando o olhar em arte decorativa: estudo da louça do cemitério Nosso Senhor dos Aflitos em Nazaré-Bahia-Brasil. *Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 8, n. 16, 125-136. 2019, p. 127. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/25057>. Acesso em: fev. 2023.

⁶ MERCADO de Escravos, 1835. Johann Moritz Rugendas, Litografia (colorida a mão). Reprodução fotográfica autoria desconhecida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras766/mercado-de-escravos>. Acesso em: fev. 2023.

⁷ Foto de Mateus Brito Site Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <https://www.salvadorabahia.com/experiencias/museu-de-arte-da-bahia/>. Acesso em: fev. 2023.

Figuras 3 e 4 - Mercado de escravos ⁶; Museu de Arte da Bahia.⁷



independência, cujo bicentenário ora marcamos, discutindo inquietudes. Para entrelaçarmos outras inquietações, a segunda foto é de um salão expositivo do Museu de Arte da Bahia, instalado em um solar que pertenceu ao comerciante de “escravos” (esta era a tipologia daquele momento, ainda que hoje utilizemos a concepção escravizados), José de Cerqueira Lima. Salão museal que dá destaque à manutenção de padrões hegemônicos que se ancoram no que estamos chamando de “sossego museal”, apresentado nas exposições de longa duração dos museus de arte decorativa. O acervo institucional está implicado à biografia de diversos proprietários de engenhos, que tiveram seu apogeu, mas também entraram em ruína e alguns recuperaram as fortunas em outras atividades, similares e/ou díspares, mas, os museus desta categoria insistem na cristalização do apogeu, mantendo o estilo de glorificação colonial-imperial-escravista como algo estável, inquestionável.

O ambiente do salão de uma casa grande em nada dialoga ou lembra as formas de aquisição da riqueza que propiciou o cenário cristalizado. O importante parece ser apresentar os aspectos históricos e artísticos da junção estilística barroco-rococó na evolução de móveis, como a mesa barroca no centro do salão, com suas joelheiras de saída brusca e excepcional trabalho de talha em alto relevo, em conjunção com as cadeiras rococó, que apresentam o mesmo princípio de elevação da joelheira, espaldares tendendo à ergonomia e travejamentos e cachações que atendem à rocalha. Não digo que não sejam importantes os conteúdos históricos-artísticos, muito pelo contrário, são! Não privo as turmas de trabalhar essas dimensões! Mas, elas não são as únicas, como exemplifico em texto escrito com Lysie Reis de Oliveira:

As reflexões aqui apresentadas visam a valorização do mobiliário do MAB, através da incorporação de elementos que os aproximem do público visitante, através de elementos expográficos que ofereçam eles com a historicidade dos objetos, ultrapassando os dados visíveis [...]. O prazer estético provocado pelos móveis e pelos demais objetos de arte decorativa expostos no MAB não será eliminado com a incorporação de componentes críticos e analíticos que podem contextualizar a expografia. Ao focar no visível dos objetos, ou seja, somente nos aspectos intrínsecos, o museu silencia as vozes humanas produtoras e consumidoras dos objetos.⁸

⁸ FREITAS, Joseania M.; OLIVEIRA, Lysie dos R. Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes

Esses museus têm delegado aos setores educativos a tarefa de tratar sobre a relação do acervo com seus contextos e biografias. Temos, geralmente, “silêncios” na exposição e muito trabalho para as equipes educativas darem conta. Por esse motivo, a minha fala de hoje resulta dessas “inquietações” ao observar o “sossego museal” nas exposições de longa duração dos museus de arte decorativa, aqui no Brasil e no exterior, em antigas metrópoles coloniais e em suas velhas colônias, principalmente. “Sossego” que perpetua “lógicas conservacionistas”, como destacam as palavras do estudioso José Mauro Loureiro em conjunto com as estudiosas Maria Lucia N. M. Loureiro e Sabrina Damasceno Silva:⁹

Nos museus o objeto adquire novas disposições, propriedades e atributos, e é inserido em sistemas de representação pretendidos como aptos a organizar narrativas e conjuntos discursivos. Esse aparato relacional e evocativo é, freqüentemente, gerido a partir de *lógicas conservacionistas e patrimonialistas* destinadas à construção de memórias sociais.¹⁰

Entendemos que a permanência dessas “lógicas” em pleno século XXI deva continuar a inquietar a classe de profissionais de museus. O trio de intelectuais citado segue em suas abordagens marcando a importância da interdisciplinaridade no processo de musealização da cultura material para o fazer profissional:

Compete aos profissionais de museus, em uma perspectiva interdisciplinar, estabelecer continuidades e rupturas, oposições e semelhanças, ou seja, compatibilizar e dotar de coerência elementos / fragmentos da cultura material quando de sua musealização. Princípios teóricos diversos e, por vezes, controversos, somados a uma visada necessariamente interdisciplinar, tornam

em um objeto de museu. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, v. 5, n. 14, p. 541-564, 2020, p. 561. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/8106>. Acesso em: fev. 2023.

⁹ Com esta citação, de obra de três grandes amigos, aproveito para saudar e homenagear a memória da colega, amiga, Sabrina Damasceno, que nos deixou recentemente, em 25 de julho de 2022.

¹⁰ LOUREIRO, José Mauro; LOUREIRO, Maria Lúcia N. M.; SILVA, Sabrina Damasceno. Museus, informação e cultura material: o desafio da interdisciplinaridade. In: *IX ENANCIB*, São Paulo, GT1 Estudos Históricos e Epistemológicos da Informação. 2008, p. 4, grifos nossos. Disponível em: <https://www.brapci.inf.br/index.php/res/v/177648>. Acesso em: fev. 2023.

o processo de musealização da cultura material uma busca pela harmonização dos princípios gerais de interpretação.¹¹

As investigações no campo da cultura material têm alargado horizontes a partir dos estudos da biografia dos objetos, provocando inquietações que nos incentivam e inspiram a pensar e estimular exercícios desafiadores para a formação das turmas de Museologia. Este é, portanto, o meu lugar de fala: o da experiência docente, ministrando o componente Arte Decorativa. É desse lugar e utilizando lentes muito especiais, para não somente visualizar, mas para adentrar ao campo no qual imperam os objetos de exceção que demarcam hierarquias e hegemonias senhoriais relativas às memórias e patrimônios coloniais-imperiais-escravistas, impregnados nos pequenos e grandes objetos, em harmonia com as gramáticas estilísticas do barroco, rococó e neoclássico, principalmente.

Tais gramáticas estilísticas, resultantes de muitos contatos sociais, políticos e econômicos vivenciados por variados povos, como acentuam as referências sobre o assunto, nesses museus são sintetizadas e enaltecidas como de origem europeia, ibérica ou tão somente lusitana, deixando de fora farta trama histórica oriental, que incluía sociedades indianas, chinesas, africanas, árabes e, posteriormente, as sociedades americanas.

As elites das velhas colônias e das metrópoles europeias ainda usufruem das benesses das mentalidades coloniais, devido à sua longa duração atrelada ao escravismo. Tais elites, como bem marcam as reflexões da artista visual e pesquisadora Grada Kilomba¹² – vivem “[...] da *negação*, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, [e] não permite[m] que novas linguagens sejam criadas. [...]” A autora grifou as palavras-antíteses *negação* e *glorificação*, o que nos remete à dificuldade do pensamento museal avançar na busca de superação dos fluxos de *negação* e/ou *glorificação* no longo processo histórico da “longa

¹¹ Id., p. 5.

¹² KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*; episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó. 2019, p. 12-13 (grifos da autora).

duração” das mentalidades coloniais. Não temos receitas, muito menos fórmulas e/ou poções mágicas, mas sabemos que diversas e importantes experiências têm sido feitas neste sentido.

Os movimentos sociais e políticos que agitaram e fizeram a Museologia se renovar a partir dos anos 1970, nos ajudam a perceber que as construções de narrativas são parciais, que é preciso apostar na produção de pesquisas que possam revelar a polifonia dos objetos, sem, no entanto, preconizar o encontro de verdades, pois devido à natureza dos objetos e suas relações, é impossível dar conta de todas as conexões. Sem verdades e totalidades, mas com sensibilidade para outras percepções não exclusivas do olhar.

Desde o princípio da minha atividade docente, comecei um processo de pesquisa e ação docente, mas somente em 2019 publiquei o primeiro artigo relativo às reflexões produzidas, intitulado *Escravidão: tema tabu para os museus de arte decorativa*, sugerindo que:

As legitimadas narrativas expositivas de acervos ancorados em bases eurocêntricas e racistas precisam ser postas em discussão, de forma a evidenciar a presença dos povos africanos em toda a constituição do país, uma vez que o trabalho escravizado sustentou não somente as lavouras – como ingenuamente se costuma cristalizar a participação das mãos africanas –, mas serviu de esteio para a diversificada produção de cultura material e imaterial do país.¹³

Antes, porém, em 2018, eu havia sido convidada pelo Museu de Arte da Bahia a participar da escrita de capítulo sobre Mobiliário para seu novo catálogo, comemorativo ao centenário institucional, o qual produzi juntamente com a Profa. Lysie Reis de Oliveira. No entanto, por questões internas, como mudança de gestão, a publicação foi cancelada. Mas, de posse daquelas reflexões, e a convite da *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica* para organizar o dossiê *Memórias, narrativas e patrimônios*, resolvemos dar um outro formato

¹³ FREITAS, Joseania M. *Escravidão: tema tabu para os museus de arte decorativa*. Revista *PerCurso*, Florianópolis, v. 20, n 44, p. 56-76, 2019, p. 61. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724620442019056>. Acesso em: fev. 2023.

Figura 5 - Salão do século XIX, Museu de Arte da Bahia. ¹⁴



Figura 6 - Detalhe do tamborete. ¹⁵



ao texto, incluindo a perspectiva de articulação da Museologia com a Literatura de mulheres negras. Partindo do romance *Kétala*, da senegalesa Fatou Diome, autorizamos a “fala” de um tamborete, dito de baiana, exposto sem nenhuma referência às mulheres que certamente o utilizaram (Figuras 5 e 6).

As argumentações apresentadas no artigo em questão, intitulado *Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes em um objeto de museu*, objetivam compartilhar com o público leitor uma experiência de “escuta” das muitas vozes que o objeto potencialmente está apto a emitir sobre sua existência, partindo de princípios metodológicos de pesquisa documental, em busca das tramas que compõem sua biografia, que assim como as biografias humanas será também lacunar. O propósito foi partilhar um caminho possível para a saída da estabilidade expositiva, que é processual:

Sair da homogenia e da estabilidade expositiva não é uma tarefa fácil, pois exige posturas críticas para a inclusão da polifonia e da heterogeneidade expositiva. É necessário perguntar o porquê e o para que se preserva [...]. Não há receitas para sair dos silêncios. Processos de pesquisa podem ser evocados e desenvolvidos como forma de provocar a ‘escuta’ das diversificadas ‘vozes’ dos objetos, aproximando objetos da cultura material das relações humanas, pois estes carregam em si potenciais de informações, que lhes dão sentido material e simbólico.¹⁶

Mesmo tendo sido pensado para o público de profissionais de museus, compartilhando preocupações sobre o sossego museal, que se adequa à quietude que habita e habilita o campo conceitual e operacional das exposições de longa duração nos museus de arte decorativa, o texto, para nossa surpresa, tomou um caminho inesperado, e uma junção de três trechos (p. 543, 550 e 551) foi transformada na questão de número 68 da Prova de Ciências Humanas e suas Tecnologias, Caderno 2 (amarelo) do ENEM - Exame Nacional do Ensino Médio, de 2022:

¹⁴ Foto Sérgio Benuti. DIMUS - Diretoria de Museus do Estado da Bahia. Disponível em: <https://dimusbahia.wordpress.com/tag/mab/>. Acesso em: fev. 2023.

¹⁵ Foto de Rômulo Fialdini. In: MAB - O Museu de Arte da Bahia. São Paulo: Banco Safra. Catálogo. 1997, p. 310.

¹⁶ FREITAS, Joseania M.; OLIVEIRA, Lysie dos R. Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes em um objeto de museu. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, v. 5, n. 14, p. 541-564, 2020, p. 561. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/8106>. Acesso em: fev. 2023.

Figura 7 – Detalhe da prova do ENEM.¹⁷

QUESTÃO 68

Hoje sou um ser inanimado, mas já tive vida pulsante em seivas vegetais, fui um ser vivo; é bem verdade que do reino vegetal, mas isso não me tirou a percepção de vida vivida como tamborete. Guardo apreço pelos meus criadores, as mãos que me fizeram, me venderam, e pelas mulheres que me usaram para suas vendas e de tantas outras maneiras. Essas pessoas, sim, tiveram suas subjetividades, singularidades e pluralidades, que estão incorporadas a mim. É preciso considerar que a nossa história, de móveis de museus, está para além da mera vinculação aos estilos e à patrimonialização que recebemos como bem material vinculado ao patrimônio imaterial. A nossa história está ligada aos dons individuais das pessoas e suas práticas sociais. Alguns indivíduos consagravam-se por terem determinados requisitos, tais como o conhecimento de modelos clássicos ou destreza nos desenhos.

FREITAS, J. M.; OLIVEIRA, L. R. Memórias de um tamborete de Ibatana: as muitas vozes em um objeto de museu. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, n. 14, maio-ago. 2020 (adaptado).

Ao descrever-se como patrimônio museológico, o objeto abordado no texto associa a sua história às

- Ⓐ habilidades artísticas e culturais dos sujeitos.
- Ⓑ vocações religiosas e pedagógicas dos mestres.
- Ⓒ naturezas antropológica e etnográfica dos expositores.
- Ⓓ preservações arquitetônica e visual dos conservatórios.
- Ⓔ competências econômica e financeira dos comerciantes.

26 CH – 1º dia | Caderno 2 – A1

Foto da autora.

Com essa base construída, em 2020 iniciei o processo de pesquisa, aberto ao público estudantil, através do Projeto de Iniciação Científica, PIBIC-UFBA, em parceria com a Profa. Luzia Gomes Ferreira¹⁷, do curso de Museologia da UFPA, que já vinha desenvolvendo, em projeto de extensão, articulações teórico-empíricas entre Literatura de mulheres negras e Museologia. Montamos os projetos, conjunto e específicos e trabalhamos de forma remota com as bolsistas.

Ao final do primeiro ano, em 2021, ousamos a escrita de um texto que pudesse articular os nossos sonhos-concretudes. Para tal, retomamos a trajetória de uma mulher negra, baiana de acarajé, doadora da coleção de capoeira do Mestre Pastinha para o Museu Afro-Brasileiro. Assim sendo, com Dona Maria Romélia, Mestre Pastinha e a Literatura como costura epistemológica, tecemos argumentos teóricos sobre coleção, colecionismo, documentação, patrimônio, acervo, museu e museologia, protagonizando memórias ancestrais, como no trecho abaixo, inspirado na obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves:

Essa gente, antes nua e salgada, mesmo diante de sofrimentos e dores, soube também subverter o perverso sistema escravista e se tornou responsável pela coleta e guarda de documentos e objetos relativos às suas trajetórias de vida, ancoradas em cosmovisões ou, de forma mais ampliada, cosmopercepções tradicionais, nas quais a arte, a cultura e a vida religiosa não se separaram; livros, resultantes de importantes pesquisas, documentos históricos de arquivos e a literatura têm apresentado farto material comprovando como organizaram, preservaram e divulgaram seus acervos, que dão conta de dimensões coletivas, relatam trajetórias sociais.¹⁸

Voltando ao que nos inquieta no campo dos museus de arte decorativa, o “sossego museal” das exposições de longa duração, vislumbro que esses exercícios de escrita têm ajudado a pensar, coletivizar e comungar formas de como

¹⁷ A Profa. Luzia foi bolsista PIBIC em 2005, em projeto de pesquisa no Museu Afro-Brasileiro da UFBA.

¹⁸ FREITAS, Joseania M.; FERREIRA, Luzia Gomes. Dona Maria Romélia da Costa de Oliveira e a coleção autobiográfica do Mestre Vicente Joaquim Ferreira Pastinha no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 10, n. 20, 209-227. 2021, p. 216. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/38369> Acesso em: fev. 2023.

avançar, de como buscar superar os fluxos de “negação e/ou glorificação”, citados por Kilomba anteriormente. Continuamos sem receitas, mas os estudos relativos à biografia dos objetos têm apontado possibilidades para o exercício de estimular a polifonia museal.

A utilização da literatura produzida por escritoras e escritores comprometidas(os) com memórias das populações negras como campo epistêmico e metodológico para a construção de intersecções dos marcadores de classe, gênero, geração e “raça”, tem sido fundamental para o estudo de acervos, ajudando a articular diversos campos do conhecimento, colaborando para identificar, denunciar e propor novas formas de enfrentamento das permanências de padrões e gostos coloniais-imperiais-escravistas-eurocentrados. Utilizamos obras literárias como caminho para a concretização de sonhos, melhor dizendo, de utopias possíveis, como nos inspira Toni Morrison:

[...] Estamos imersos no caos, vocês bem sabem, e devemos superar isso, e apenas a definição arcaica da palavra ‘sonhar’ pode vir a ser nossa salvação [...] Empreendendo esse tipo de sonho, evitamos complicar o que é simples ou simplificar o que é complicado, conspurcando em vez de solucionar, e arruinando o que deveria ser reverenciado. [...].¹⁹

Há, de fato, muito a ser reverenciado e os sonhos alimentam experiências docentes e de pesquisa, com esperança de futuros mais inclusivos na formação de profissionais da Museologia, acreditando que seja possível, a partir dos acervos, trabalhar perspectivas polifônicas. Foi nessa sintonia que, em 2022, visando compartilhar mais um exercício de escrita, publicamos um texto, resultante de Projeto de Iniciação Científica, reverenciando memórias esquecidas, apagadas, ocultadas, silenciadas nesses acervos, elucidando perspectivas plurais. Dessa vez, com a bolsista e estudante de Museologia, Rosa Catão Cruz, articulamos três narrativas sobre acervos de porcelana:

Gestado em um projeto de Iniciação Científica, este texto resulta de um exercício acadêmico que objetiva mostrar a presença de

¹⁹ MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões*. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 98.

mulheres negras em acervos de porcelana para além de seu papel de cuidadoras no âmbito colonial e imperial-escravista, como implicitamente os museus de arte decorativa deixam transparecer. O texto entrecruza três narrativas sobre o tema que, museologicamente, se cristalizou como exclusivo das elites, ocultando que as chamadas 'louças finas' foram também adquiridas por mulheres negras, antes e depois da abolição do trabalho escravo. A primeira, ancorada no texto literário da escritora Eliana Alves Cruz, narra sobre as sobras de um acervo de porcelana. A segunda, ancora-se em documentação museológica sobre um serviço de chá e café do período imperial-escravista, e a terceira entrelaça peças de dois terreiros de Candomblé de Salvador, o Gantois e o Maroketu, tendo as mulheres negras como proprietárias de porcelanas.²⁰

Essas experiências vivenciadas nos museus de arte decorativa e instituições afins, somadas às leituras literárias e históricas, têm nos ajudado a pensar perspectivas de “reparação” através dos próprios acervos, principalmente após a leitura de Saidiya Hartman (2021, p. 209), que salienta: “[...] Muito tempo se passou entre o dano e o pedido de reparação. Mas, para nós, o que se deu foi o seu oposto. O passar do tempo apenas aumentava o dano.”²¹

Refletindo sobre o tempo, principalmente o período escolhido para essas reflexões, da primeira metade do século XX aos anos 1970 – podemos perceber que no caso específico das narrativas dos museus de arte decorativa, o intervalo temporal, de fato, já nos direciona para o “pedido de reparação”, pois, “o dano” só tem aumentado. Precisamos, conjuntamente, pensar em perspectivas de “reparação” das narrativas museais nas quais os acervos seguem desfrutando do sossego museal, “glorificando” as mentalidades coloniais-imperais-escravistas através de suas memórias e patrimônios consolidados.

É tempo, portanto, de novas “idealizações identitárias” que busquem

²⁰ FREITAS, Joseania Miranda; CATÃO, Rosa Cruz. Mulheres negras e louças finas: três narrativas entre ocultamentos e visibilidades. *Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 11, n 22, 155–178. 2022, p. 155. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/43430> Acesso em: fev. 2023.

²¹ HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe; uma jornada pela rota da escravidão*. Tradução de José Luiz Pereira da Costa, rev. téc. e posfácio de Fernanda Silva e Souza. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 209.

abarcam outras vozes e identidades em suas narrativas museais, que estão, por ora, estacionadas na “glorificação” nobiliárquica. Os museus de arte decorativa, em sua maioria, se encerraram nos tempos áureos, sem questionar as contradições, as lutas, os conflitos, as incertezas, as ruínas, as falências. Centram-se em vidas idealizadas, assim como as identidades que representam.

Os acervos estão aí e precisamos “percebê-los” em suas múltiplas faces. Nas exposições, via de regra, mesmo nos acervos relacionados ao mundo doméstico, feminino, ainda encontramos a insistência de narrativas masculinas senhoriais, a exemplo da louça do conde X ou Z – ou seja, nem mesmo a mulher branca, a “dona da casa”, tem sua narrativa considerada nesses espaços.

Os processos de “reparação” a serem pensados e executados não se restringem às questões raciais, são reparações inclusivas, que passam pelas intersecções de “raça”, classe, geração, gênero e sexualidades. Sem negar a importância dos museus específicos, insistimos na necessidade de mudanças nas narrativas das exposições de longa duração dos museus hegemônicos, pois estes são e estão atravessados por essas questões e são visitados por grupos escolares, são formadores de mentalidades. Importantes lutas e conquistas foram vivenciadas no século XX e o início do XXI, evidenciando a necessidade de continuidade de ações de reparação no campo da dignidade humana, pois, como lembra a mensagem de abertura do livro *Água de Barrela*, de Eliana Alves Cruz,

Não queremos mais aquilo que embranquece
a negra maneira de ser
Não queremos mais o lento e constante
apagamento da cor de terra
molhada, suada, encantada...
Queremos os remendos dos panos,
nas tramas dos anos sofridos, amados...
E acima de tudo,
apaixonadamente vividos.²²

²² CRUZ, Eliana Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018, p. 11.

Quando vislumbramos processos possíveis de “reparação” no campo dos museus de arte decorativa, nos vem a imagem dos retalhos remendados, referenciados pela autora, “[...] com as costuras à vista, para que saibamos das suas fragmentações e dos remendos que precisaram ser feitos [...]”²³ - ou seja, vislumbramos que esses mesmos acervos expressem a polifonia, contando para os seus diversos públicos variadas histórias, fugindo, cada vez mais, da história única.

²³ FREITAS; FERREIRA, id. 224.

MIRAR O PASSADO MUSEAL: COMPREENDER, CRITICAR E TRANSFORMAR

MÁRIO DE SOUZA CHAGAS ¹

I

É preciso mirar o passado para compreender, criticar e transformar o presente e o futuro. Há uma revolução necessária no passado. O passado não passou. O passado é um gerúndio – o passado é sendo. É necessário ocupar o passado para ocupar também o presente e o futuro.

O texto que aqui se oferta serviu de base para conferências e debates realizados em 2022, nas cidades do Rio de Janeiro, México e Lisboa, em comemoração aos 50 anos da *Mesa Redonda de Santiago do Chile* - MRSC.

É preciso decolonizar o tempo. O tempo pode não ser uma sucessão de segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses e anos. O tempo pode não ser uma linha. O tempo pode ser um círculo ou uma esfera. O tempo pode ser um Deus ou uma Deusa, pode ser um Orixá (Iroko) ou um Inquice (Quitembu) e pode ser também o inimaginável. O tempo pode ser apenas uma ilusão, capaz de gerar aprisionamentos; mas também é possível compreender que o tempo pode gerar liberdades.

¹ Poeta, museólogo, mestre em Memória Social (UNIRIO) e doutor em Ciências Sociais (UERJ). Professor da Unirio, da Ufba e da ULHT. Diretor do Museu da República e presidente do Movimento Internacional para uma Nova Museologia - MINOM. Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6889976283803861>. Orcid n. 0000-0003-0232-4757.

De algum modo, esse é (ou deve ser) o ofício do museólogo, do historiador, do cientista social e do filósofo comprometidos com a libertação das nossas humanidades, qual seja: escovar a história e os museus a contrapelo.²

II

Olhando para a *Mesa Redonda de Santiago do Chile*, quero apresentar, ainda que em voo de pássaro, o contexto histórico de 1972. O mapa político-histórico-geográfico da América Latina em 1972, em perspectiva democrática, indica o Chile como inspiração. Lá, na ocasião, tinha-se a oportunidade de vencer um governo socialista, democraticamente eleito.

Na América Latina, em 1972, o Chile configurava-se como uma ilha democrática cercada de ditaduras por todos os lados. O Chile acolhia exilados brasileiros e lá estavam Mario Pedrosa,³ Darcy Ribeiro,⁴ Thiago de Melo,⁵ Juca Ferreira,⁶ Fernando Gabeira⁷ e outros.

O ano de 1972 aportou para o Brasil e para o mundo muitas novidades, tragédias, tensões e contradições. No exílio, em Londres, Caetano Veloso gravou o emblemático e revolucionário disco *Transa*;⁸ o tropicalista Torquato Neto⁹ suicidou-se e a libertadora Leila Diniz¹⁰ morreu em acidente de avião. Nesse mesmo ano, o presidente Richard Nixon¹¹ foi reeleito e dois anos depois renun-

² Ver o texto BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

³ Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900-1981). Advogado, escritor, jornalista, crítico de arte. Foi o idealizador do Museu da Solidariedade, no Chile, em 1972.

⁴ Nasceu em 1922, em Montes Claros (MG) e faleceu em 1997, em Brasília. Foi antropólogo, educador e político.

⁵ Amadeu Thiago de Mello (1926-2022). Um dos grandes poetas brasileiros, um ícone da resistência à ditadura militar.

⁶ João Luiz Silva Ferreira (1949), conhecido como Juca Ferreira. Sociólogo e político brasileiro. Foi Ministro de Estado da Cultura nos governos Lula e Dilma.

⁷ Fernando Paulo Nagle Gabeira (1941), jornalista, escritor e político em atuação.

⁸ *Transa* é um LP gravado em 1971 no *Chappell's Recording Studios*, em Londres, e lançado pela gravadora Philips, em janeiro de 1972.

⁹ Torquato Pereira de Araújo Neto (1944-1972). Poeta, letrista e um dos idealizadores da *Tropicália*.

¹⁰ Leila Roque Diniz (1945-1972) foi atriz brasileira e mulher libertária.

¹¹ Richard Milhous Nixon (1913-1994) foi o 37º presidente dos Estados Unidos (1969-1974).

ciou, em decorrência do escândalo político de corrupção que ficou conhecido como *Watergate*. A renúncia teve o objetivo de contornar o inevitável processo de *impeachment*.

A democracia do Chile, de caráter socialista, não agradava e não atendia aos interesses do governo Nixon, marcado por escândalo de corrupção.

III

Entre 1972 e 2022, muita coisa aconteceu. O golpe de 11 de setembro de 1973, apoiado pelo governo norte-americano marcado pelo *Watergate*, atentou contra o Estado Democrático de Direito no Chile, impôs uma ditadura militar sanguinária, corrompeu as instituições democráticas e, em termos museais, interrompeu um processo extraordinário que passava pela *Declaración de Santiago do Chile*, mas também pela construção do Museu da Solidariedade,¹² que contava com a energia criativa de Mario Pedrosa.

Por mais que tenha havido tentativa de silenciamento da MRSC o seu impacto na América Latina e, um pouco, por todo o mundo, foi notável, especialmente a partir da década de 1980. Nesse sentido, merecem destaque as declarações de Quebec, Canadá e de Oaxtepec,¹³ México, ambas de 1984. A Declaração de Quebec é especialmente responsável pelo lançamento do *Movimento Internacional para uma Nova Museologia* - MINOM, que viria a ser fundado em 1985, em Lisboa, Portugal.

Em 1992, no âmbito da Eco 92, comemorando os 20 anos da MRSC, foi realizado na cidade do Rio de Janeiro o I *Encontro Internacional de Ecomuseus*. Esse Encontro foi marcante e decisivo. Foi durante a sua realização que se firmaram parcerias entre professores e pesquisadores portugueses e brasileiros, que se projetam até a atualidade, com grandes realizações em termos de pesquisas, cursos, seminários, teses, dissertações, publicações e mais.

Ao longo dos últimos 50 anos, é possível testemunhar os avanços da MRSC,

¹² Ver o site: <https://santiagodochile.com/museu-de-la-solidaridad-salvador-allende/>.

¹³ Disponível em: <http://www.bermuseos.org/pt/recursos/documentos/declaratoria-de-oaxtepec-1984/>.

mas também é possível reconhecer os seus limites. Constitui, sem dúvidas, um grande avanço apontar na direção da função social dos museus, reconhecer o compromisso dos museus no combate às injustiças sociais, na defesa da educação permanente e assim por diante; todavia, limites podem ser identificados na pauta liberal desenvolvimentista, na falta de uma perspectiva participativa, na orientação para a prática de uma museologia “para” e não de uma museologia “com” e muito menos de uma museologia “in-mundo”.¹⁴

IV

A retomada de uma perspectiva museal libertária na América Latina foi gradual e sistemática. Pode-se falar de uma museologia social, de uma museologia crítica, de uma museologia popular, de uma museologia decolonial, de uma museologia insurgente e insubmissa ou mesmo de uma museologia biófila, em oposição à necropolítica. O que importa reconhecer, em todos estes casos, é que se está falando de uma museologia que não se esgota no discurso, que não se aprisiona nas grades disciplinares de alguns procedimentos acadêmicos, mas que antes convoca a academia para assumir compromissos sociais e se ancora e se sustenta na vida prática, na práxis museal.

As tentativas de barrar os avanços da museologia social pipocaram no Brasil, especialmente na primeira década do século XXI, mas foram enfrentadas com rigor e sistemática, tanto na ordem do discurso quanto da prática. A multiplicação de experiências de museologia social pelo território brasileiro contribuiu para silenciar (ainda que temporariamente) as vozes mais recalcitrantes, especialmente aquelas que se camuflavam de neutralidade política e se mantinham à sombra de biombos pseudo-técnico-científicos.

É por isso que se pode dizer que, no Brasil, a museologia social traz o signo do avanço, da mudança, da inovação. A museologia normativa, conservadora, disciplinada é que é a resistência, a reação, o reacionarismo.

V

¹⁴ Ver o site: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf.

O avanço da museologia social a partir do início do século XXI foi radical. Olhando para o Brasil, eu gostaria de dizer que é indispensável reconhecer a conexão da museologia social com a democracia. Não de uma democracia qualquer, mas de uma democracia participativa, radical. Nesse sentido, não basta democratizar o acesso do público aos museus, isso é bom, mas é pouco; é preciso, do ponto de vista da museologia social, democratizar a ferramenta museu, o meio de produção de museus. É preciso investir na cidadania cultural¹⁵ e reconhecer que o acesso à cultura e à educação, o acesso às instituições culturais e educacionais não é igual para todos.

A pandemia contribuiu para escancarar as desigualdades, para escancarar o racismo estrutural e as práticas antirrepublicanas e necropolíticas.

Importa reconhecer o papel da *Política Nacional de Museus*, no Brasil, e seu impacto na Ibero-América. Oxalá! Tenhamos condições de retomá-la em breve tempo, em outras bases, em outra escala, mas de modo potente, poético, pedagógico, ético e integrador.

Registre-se que o *Programa Ibermuseum* foi criado em 2007, na cidade de Salvador e que se celebra hoje o seu 15º aniversário. Vida longa para o *Ibermuseum*!

A museologia comprometida com a cidadania, com os direitos humanos, com a democracia, com o bem comum e o bem viver, está bem ancorada na América Latina, isso não significa que se pode descansar e dormir em paz. Ao contrário, é necessário seguir em sua sustentação permanente e na defesa cotidiana da museologia biófila e não da necropolítica. É evidente que defender acervos e patrimônios que dialogam com processos identitários da Ibero-América é importante, mas, ainda assim, é preciso reconhecer que o nosso maior patrimônio é a vida, é o bem viver, são os ancestrais, são os rios, as florestas, os mares, a harmonia com a natureza. Esse é o nosso maior patrimônio. Viva o Sumak Kawsay! Viva o Tekó Porã!

¹⁵ Ver o livro de Marilena Chauí, disponível em: https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/08/chaui_web_compressed-1.pdf.

Síntese: A museologia que não serve para a vida, não serve para nada!
A museologia que não cuida da vida, não cuida de nada!

VI

A *Declaração de Salvador*, que comemorava os 35 anos da MRSC, é um dos documentos mais avançados da Ibero-América no campo dos museus; ela nos dá uma boa base, um bom ponto de partida. Ainda assim, 15 anos depois, é preciso ir além e, nesse sentido, radicalizar o compromisso dos museus: com a educação; com a acessibilidade plena; com o combate ao racismo estrutural e ao racismo religioso; com a defesa radical da dignidade da pessoa humana, dos direitos humanos e da cidadania; com a defesa dos direitos dos povos originários, dos quilombolas, das comunidades tradicionais, dos favelados, da comunidade LGBTQIA+; com a defesa da natureza e dos direitos da natureza; com a articulação em redes (temáticas, singulares, municipais, estaduais e nacionais) de museus que podem trabalhar a favor da construção de um futuro com mais cidadania cultural; com um trabalho sistemático a favor da democratização das mídias; com a afirmação de um museu comprometido com a produção de mais saúde, alegria, encantamento e felicidade e, portanto, a favor da museofilia!¹⁶

VII

O futuro dos museus existe e reexiste no aqui e agora. Não há um futuro desconectado do presente e do passado. É importante lembrar que em qualquer fatia de tempo há passado / presente / futuro.

Existem urgências museais. Como partir da urgência para a ação? Como colocar em diálogo as universalidades e as singularidades? Como manter um diálogo fértil entre as pautas universais e as pautas identitárias?

Não se pode abrir mão das pautas identitárias, elas são urgentes e exigem

¹⁶ Ver o livro https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/Livro_Seresta_Meu-Coracao-Bate-Feliz_site-22052020-B.pdf.

ação. A fome é urgente. Combater os crimes ambientais, é urgente. Lutar contra o racismo religioso e estrutural, é urgente. Lutar e denunciar o genocídio do povo preto, do povo negro no Brasil, é urgente. Apoiar a luta e lutar contra a dizimação sistemática dos povos originários, é urgente. Combater os crimes praticados contra as mulheres e a comunidade LGBTQIA+, também é urgente.

Em meu entendimento, não se pode e não se deve abrir mão das pautas identitárias, elas são urgentes e fundamentais; mas é preciso abrir um diálogo criativo com as pautas universalistas que têm potência agregadora, que têm capacidade de produzir união e conexão a causas e lutas mais amplas e transformadoras, capazes de gerar benefícios sociais comuns.

Como produzir articulações e mediações entre o singular e o universal? Não se tem receitas, ainda que se tenha experiências concretas, experiências muito peculiares.

Quero falar de duas experiências recentes (e não foram as únicas) vivenciadas pelo Museu da República, na cidade do Rio de Janeiro, em tempos de pandemia:

- a.** A transferência da *Coleção Nosso Sagrado* do Museu da Polícia Civil para o Museu da República; e
- b.** A transformação do Museu da República em Posto de Vacinação.

VIII

Havia urgência para transferir o *Nosso Sagrado* do Museu da Polícia Civil para o Museu da República. Mas, sobre o que se fala quando se fala sobre o *Nosso Sagrado*?

Trata-se, a rigor, de um conjunto de 519 objetos sagrados pertencentes às religiões de matriz afro-brasileira, que foram apreendidos pelo aparato policial ao longo das seis primeiras décadas da República (1889 e 1946), com base no Có-

digo Penal de 1890, que criminalizava as práticas religiosas afro-brasileiras e as acusava de curandeirismo, charlatanismo, feitiçaria, baixo espiritismo e prática ilegal da medicina.

O Código Penal, de 1890, publicado antes da primeira Constituição Republicana, de 1891, é uma das principais evidências do racismo religioso legalizado.

A *Coleção Nosso Sagrado*, originalmente constituída como prova do crime que teria sido cometido pelos praticantes das religiões de matriz afro-brasileira (ainda que Mãe Meninazinha de Oxum questione de modo assertivo: Que crime nós cometemos? É crime cultuar os ancestrais? É crime cultuar os Orixás?),¹⁷ hoje – a mencionada coleção – é testemunha do crime cometido pelo Estado contra os adeptos das referidas religiões.

O primeiro contato com a direção do Museu da República ocorreu em junho de 2018. Na ocasião, a direção foi procurada por lideranças religiosas (Ialorixás, Babalorixás, Ogãs, Zeladoras e Zeladores), além de professores, pesquisadores, estudantes e políticos para que se manifestasse a respeito do possível recebimento da *Coleção Nosso Sagrado*. A resposta imediata, com o pleno aval da equipe presente, foi sim. Três entendimentos, também de imediato, foram firmados:

1º O recebimento da *Coleção Nosso Sagrado* deveria ser compreendido como um gesto de reparação histórica e simbólica da maior importância, afinal, as ordens para a ação do aparato policial partiram do Palácio do Catete (então Sede do Poder Executivo) ou tiveram a conivência de quem estava lá na Presidência da República;

2º Para receber a *Coleção* seria necessário construir um processo de Gestão Compartilhada, com a participação de representantes de Terreiros, Roças, Barracões e Tendas Religiosas, e tudo isso em virtude do reconhecimento

¹⁷ Ver o artigo *A chegada do Nosso Sagrado ao Museu da República: a fé não costuma faia*. Disponível em: <http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2022/05/64nossosagrado.pdf>.

da ignorância da equipe do museu no que se refere à lida com o *Nosso Sagrado* e

3º A luta pela transferência definitiva da Coleção deveria ter – como já vinha tendo – o protagonismo das lideranças religiosas e não do museu.

Os anos de 2018 e 2019 foram marcados por intensas tramitações burocráticas. No dia 21 de setembro de 2020, no auge da pandemia, a *Coleção Nosso Sagrado* chegou ao Museu da República e foi delicadamente ritualizada.¹⁸ A experiência da chegada do *Nosso Sagrado* ao museu permite a identificação de alguns pontos-chaves para caminhar da urgência à ação:

- a. A existência anterior de compromisso social e museal;
- b. A prática de escuta atenta;
- c. O reconhecimento da própria ignorância, associado ao interesse no saber que não se sabe (interesse no saber do outro), o que, por sua vez, leva à valorização do saber solidário ou da ecologia de saberes;¹⁹
- d. A disposição para lutar contra o racismo estrutural e especialmente contra o racismo religioso;
- e. Aceitar e deixar circular a potência museal a favor da transformação do mundo;
- f. Trabalhar, cada vez mais, a favor da gestão compartilhada das coleções e da própria instituição e abandonar a perspectiva da curadoria olímpica²⁰;
- g. Reconhecer que a instituição museal é (ou pode ser) pura potência.

¹⁸ Ver o filme *Respeite Nosso Sagrado*: <https://www.facebook.com/quiprocofilmes/videos/846492332769638/>.

¹⁹ Expressão cunhada por Boaventura de Souza Santos.

²⁰ Trata-se de expressão cunhada pelo autor com o objetivo de registrar a prática de curadorias autoritárias, coloniais, egocêntricas, nada participativas, centralizadas em uma pessoa (ou mesmo duas) que como um deus do Olimpo determina aquilo que deve ou não deve ser feito.

IX

A transformação do Museu da República em Posto de Vacinação pode ser considerada uma reverberação da MRSC. Havia urgência para enfrentar a COVID-19. O cenário brasileiro estava bastante complexo e, de algum modo, caótico. A vacinação contra a COVID-19 começou nos dois primeiros meses de 2021, mas não contou com o apoio do chefe do Poder Executivo, ao contrário. A presidência da República assumiu uma postura negacionista e fez oposição deliberada ao processo de vacinação, e defendeu explicitamente, e em larga escala, a utilização de medicamentos de ineficiência cientificamente comprovada.

O Museu da República é um portal importante para a museologia social no Brasil, tanto que a recriação da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro aconteceu em 2013, em seu auditório denominado Apolônio de Carvalho. Assim, é compreensível que a transformação do museu em Posto de Vacinação tenha vindo por intermédio da museologia social.

De modo mais claro: em pleno sábado, no dia 22 de fevereiro de 2021, a direção do museu recebeu uma ligação telefônica de antiga parceira da Rede de Museologia Social, militante do Museu Sankofa – História e Memória da Rocinha, a senhora Maria Helena de Carvalho. Ela falava, na ocasião, em nome da Coordenação de Saúde da zona sul do Rio de Janeiro, vinculada à Secretaria Municipal de Saúde. Ela procurava um espaço adequado para a vacinação contra a COVID-19. A conversa foi rápida. O museu foi oferecido como possível Posto de Vacinação. A parceria foi firmada e, na quinta-feira seguinte (dia 25 de fevereiro de 2021), a vacinação foi iniciada no Museu da República. Para muitas pessoas, foi uma surpresa, mas, para os que acompanham a dinâmica do Museu da República nos últimos anos, era apenas a afirmação de sua função social e a comprovação prática de que o museu deve servir à vida, deve cuidar da vida.

Num momento em que a maioria dos museus no Brasil estava fechada, o Museu da República abriu-se como Posto de Vacinação. Em termos estatísticos, os dados que temos sobre a vacinação no Museu da República são os seguintes:

Vacinas COVID 19 no Museu da República aplicadas em 2021	
Mês de aplicação	Doses aplicadas
Fevereiro (a partir de 25/02)	2.024
Março	14.595
Abril	25.640
Maio	19.465
Junho	15.246
Julho	27.113
Agosto	34.100
Setembro	29.858
Novembro (até o dia 6/11)	4.745
Total de 2021	200.852

Vacinas COVID 19 no Museu da República aplicadas em 2022	
Mês de aplicação	Doses aplicadas
Janeiro (a partir de 19/01)	4.668
Março	10.869
Abril	10.354
Maio	4.093
Junho	10.463
Julho	12.447
Agosto	8.626
Setembro	99
Total de 2021	61.619

Entre fevereiro de 2021 e setembro de 2022, foram aplicadas no Museu da República duzentas e sessenta e duas mil quatrocentas e setenta e uma doses. Aplicar num único ponto de vacinação esta quantidade de doses não é uma tarefa simples; trata-se de um marco extraordinário.

X

Com professores e estudantes universitários (UFF e Unirio), foi criado um grupo de pesquisa denominado *Etnografia da Vacinação*. O resultado da pesquisa está disponível no site do Museu da República. A publicação, como se pode ver, inclui artigos de estudantes e professores, e um expressivo conjunto de fotografias, registrando a atuação do Museu como Posto de Vacinação. Esta experiência permite, a seu modo, a identificação de pontos-chaves para caminhar da urgência à ação:

- a. A existência de compromisso social e museal com a vida;
- b. A prática de escuta atenta;

- c. O rompimento com a museologia normativa e com a necropolítica;
- d. A ação concreta em defesa da vida. É possível ser, ao mesmo tempo, Posto de Vacinação e Espaço de Exposição;
- e. A contribuição a favor da articulação entre cultura, museu e saúde;
- f. A valorização do trabalho em Rede e o reconhecimento e a afirmação dos museus sociais como espaço de cidadania, democracia e direitos humanos.

Partindo da urgência para a ação, além de ter se transformado em Posto de Vacinação, o Museu da República também distribuiu cestas básicas. Neste quesito, os museus sociais no Rio de Janeiro foram exemplares e foram mais longe. Enquanto o Museu da República distribuiu um pouco mais de 2000 cestas básicas, o Museu Casa Bumba Meu Boi Raízes do Gericinó, localizado em Bangú (RJ) distribuiu mais de 11 mil cestas básicas, e o Museu da Maré (RJ) distribuiu mais de 30 mil cestas básicas, entre 2020 e 2021.

No parágrafo anterior, foi utilizada a expressão museus sociais. Detenho-me aqui para uma rápida reflexão. Nos documentos da MRSC aparecem pelo menos três conceitos distintos: museu integral, museu integrado e museu social. A provocação para a criação de um novo conceito de museu para a América Latina nasceu com Mario Teruggi, da Argentina.

É importante compreender que existem distinções entre o museu integral²¹ e o museu integrado, esses dois conceitos não são sinônimos. O museu integral guarda um desejo de totalidade e ancora riscos e perigos bastante graves, como se sabe nenhum museu é total. O museu integrado é parte, quer ser parte. O museu social, por sua vez, guarda a potência das relações criativas (poéticas e políticas) com a sociedade.

²¹ Ver o texto *Museu Integral*, disponível em: <http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2020/01/2museuintegral.pdf>.

XI

Cinquenta anos depois da MRSC, por mais que se tenha tentado silenciá-la, por mais que se tenha tentado esquecê-la, por mais que se tenha evitado divulgá-la, aqui estamos celebrando os seus 50 anos. Cinquenta anos depois da MRSC, aqui estamos nós bem vivos e inventando novas poéticas e políticas e pedagógicas e pesquisas. Cinquenta anos depois da MRSC, aqui estamos nós, reinventando novas possibilidades, reexistindo, produzindo inovações e novos caminhos. Cinquenta anos depois da MRSC, aqui estamos nós, projetando 50 anos à frente.



**MUSEUS E MUSEOLOGIA NO BRASIL
DA VIRADA DOS SÉCULOS:
DAS PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES
À TRANSDISCIPLINARIDADE**

MUSEUS E MUSEOLOGIAS A SERVIÇO DA DIFERENÇA: INDISCIPLINAS E UTOPIAS MUSEAIS NO BRASIL DO SÉCULO XXI

CLOVIS CARVALHO BRITTO ¹

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 do tanto que a gente gosta dos pais da gente, porque aí tem um pouco do retrato, da imagem de tudo. Cícero Pereira, liderança indígena Kanindé.²

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para a educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. Nova definição de museu, Conselho Internacional de Museus.³

¹ Professor na Universidade de Brasília e docente permanente nos Programas de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília e em Museologia da Universidade Federal da Bahia. Realiza Pós-Doutoramento em Sociomuseologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Portugal. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7846212059366799>. Orcid n. 0000-0001-6267-544X.

² SANTOS, Suzenilson da Silva. Museu Kanindé: Fórum de Conhecimentos à Ancestralidade Indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 10, n. 19, 2021, p. 54.

³ ICOM - International Council of Museums. *El ICOM aprueba una nueva definición de museo*. 2022a. Disponível em: <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/>. Acesso em: 7 set. 2022. (tradução nossa).

Este texto resulta das discussões apresentadas na mesa *Museus e Museologia no Brasil da virada dos séculos: das perspectivas interdisciplinares à transdisciplinaridade*, no Seminário *Museu, Museologia e Ciência: 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia*, realizado pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Evidencia algumas mudanças paradigmáticas no campo das Museologias na segunda metade do século XX e início do século XXI, tendo como eixo de análise as políticas de informação nos museus. A partir de revisão de literatura e análise documental, delineia algumas das configurações de Museologias a serviço da diferença no Brasil, tendo como exemplos as ressonâncias da nova definição de museu, da Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade⁴, aprovada na *Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura*, em 2015, e dos *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável* que integram a *Agenda 2030*.⁵

Reconhecendo que as/os profissionais de museus brasileiros tiveram protagonismo na elaboração da recomendação que dialoga de modo explícito com o paradigma da Museologia Social, enfocando museus à serviço da diferença,⁶ destaca o lugar da *Política Nacional de Museus* neste processo. O trabalho demonstra o modo como este documento explicita algumas das transformações nas políticas de informação museais e possíveis diálogos do campo dos museus com a *Agenda 2030*.

Nesta lógica, opta por reconhecer as indisciplinas e utopias museais a partir da escolha deliberada em evidenciar Museologias no plural. Esta opção tem o intuito de tensionar “[...] a Museologia oficial, reconhecida por ser praticada dentro de um campo profissional delimitado e submetido a regras específicas”,⁷ ou seja, enquanto um campo acadêmico autônomo, em relação

⁴ Cf. UNESCO. *Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade*. Aprovada na Conferência Geral da UNESCO em 17 de novembro de 2015. Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2017/05/RecomendacaoProtecaoMuseuseColecoes.pdf>. Acesso em: 7 set. 2022.

⁵ Cf. UNESCO. *Culture for the 2030 Agenda*. Paris: UNESCO, 2018.

⁶ MOUTINHO, Mário. Entre os museus de Foucault e os museus complexos. *Revista Musas*, Setúbal, 2014, p. 5.

⁷ BRULON, Bruno. Pensar o pensamento museológico brasileiro: um olhar retrospecto para a Museologia. In: LEMOS, Eneida Braga Rocha de; COSTA, Ana Lourdes de Aguiar (orgs.). *200 anos de Museologia no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ibram, 2018, p. 27.

com perspectivas epistemológicas que “[...] ousam imaginar museus para pensar novas museologias no contexto brasileiro”.⁸ Perspectiva que pode ser compreendida a partir das *Museologias Indisciplinadas*, resultante de uma leitura indisciplinada dos processos sociais, reconhecendo o conhecimento e as ações museais/museológicas como responsáveis pela instauração da dúvida, das desigualdades e dos conflitos:

É uma leitura a contrapelo que apresenta outros caminhos e esquemas de pensamento. Situação que pode ser aplicada às Museologias Indisciplinadas que insurgem contra as práticas colonizadoras. Nesse sentido, o indisciplinado (assim como o social na Museologia Social), deixa de ser um adjetivo para assumir um caráter substantivo. Nesses termos, as Museologias Indisciplinadas seriam aquelas cujas propostas efetuam um pensamento indisciplinado, seja extrapolando os limites disciplinares, seja construindo uma “ciência de indisciplinados, sobre indisciplinados, para indisciplinados”, para utilizar do entendimento de Eduardo Viveiros de Castro (2005). [...]. Trata-se, assim, de um compromisso político com a descolonização da disciplina, visando escapar de práticas disciplinares e disciplinadoras. Desse modo, não é mais pensar sobre o outro, ou na perspectiva do outro, mas com o outro, a partir de uma noção decolonial de corpo-política do conhecimento.⁹

Para tanto, propositadamente apresenta como epígrafes duas definições de museus. A definição de Cícero Pereira, liderança indígena Kanindé, do Ceará, e a nova definição do Conselho Internacional de Museus, aprovada durante a 26ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus - ICOM, realizada de 20 a 28 de agosto de 2022, em Praga, na República Tcheca.

A definição de Cícero Kanindé traduz alguns dos compromissos das Museologias Indisciplinadas, compreendendo os museus como entes vivos, marcados pela ancestralidade. Museus, nessa perspectiva indígena, não são vistos como recurso, nem há que se falar em suas funções. Trata-se de uma leitura

⁸ Id., p. 32.

⁹ BRITTO, Clovis Carvalho. “Nossa maçã é que come Eva”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil. Tese (Doutorado em Museologia), Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2019, p. 112.

conectada completamente com a vida e com o bem-viver.¹⁰ Portanto, os museus são seres compromissados com a “valorização dos processos tradicionais de transmissão de conhecimento, de afirmação étnica, de construção de autor-representação e contranarrativas, de produção, difusão cultural e de luta pela demarcação do território, produzindo um processo de autonomia”.¹¹

A definição do ICOM, por sua vez, incluiu de forma inédita os termos inclusão, acessibilidade, sustentabilidade e ética, além de evidenciar a participação da comunidade e a relevância dos museus no compartilhamento do conhecimento. É possível evidenciar que a ênfase na diversidade, por meio da pesquisa, do colecionismo, da interpretação e da exposição do patrimônio, consiste em demanda apresentada na longa duração por diferentes agentes do campo museal e museológico internacional.

A *Conferência Geral* do ICOM teve como tema *O poder dos museus*, e destacou a potência transformadora dos museus a partir de três aspectos:

O poder de alcançar a sustentabilidade: os museus como parceiros estratégicos na implementação dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas. Como instituições-chave em suas comunidades locais, contribuem para uma ampla variedade de objetivos, que incluem a promoção da economia social e a divulgação de informações científicas sobre os desafios ambientais;

O poder de inovar em digitalização e acessibilidade: os museus como campos de inovação onde as tecnologias podem ser criadas e aplicadas à vida cotidiana. A inovação digital pode tornar os museus mais acessíveis e envolventes, auxiliando o público a compreender conceitos complexos e sutis;

O poder da construção da comunidade por meio da educação:

¹⁰ Ailton Krenak reconhece o Bem-viver como um modo de estar no mundo, de se conectar com a Terra, em uma cosmovisão de respeito e de equilíbrio construída pela vida das pessoas e de todos os outros seres. Nesta interpretação os museus integrariam uma ecologia planetária, em equilíbrio entre os seres humanos e todos os outros seres. Cf. KRENAK, Ailton. *Caminhos para a cultura do Bem viver*. Rio de Janeiro: Escola Parque, 2020.

¹¹ SANTOS, Suzenilson da Silva. Op. cit., p. 52.

por meio de suas coleções e programas, os museus podem contribuir em aspectos essenciais para as comunidades. Ao defender valores democráticos e proporcionar oportunidades de aprendizagem, contribuem para a formação de uma sociedade informada e empenhada.¹²

É importante lembrar que toda definição é um ato de seleção, além da polissemia do termo museu, evidenciando, por sua vez, distintos compromissos poéticos, políticos e éticos. Nessa linha de interpretação, também é relevante sublinhar as críticas apresentadas pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia - MINOM, especialmente pela “imagem idealizada do mundo dos museus, que, a rigor, está longe de corresponder à realidade”.¹³ Embora a tomada de posição do MINOM se refira à proposta de definição apresentada pelo ICOM em 2019, ela permanece atual quando observamos a permanência de uma perspectiva idealizada na atual definição:

O texto apresentado como definição, alcançaria melhor resultado se ao invés de dizer o que os museus são, passasse a dizer o que eles devem ser. Neste caso não teríamos uma definição, mas uma proposição, o que nos parece mais desafiador, contemporâneo e criativo. Neste caso, o ICOM também estaria inovando e ao invés de definição apresentaria à comunidade museológica uma proposição, um devir-museu.¹⁴

Embora existam essas tensões, é importante destacar alguns posicionamentos e termos inéditos na definição de museu aprovada em 2022, certamente impactados por distintos movimentos no campo das Museologias.¹⁵ Do mesmo modo, alguns dos termos já compareciam na justificativa do ICOM sobre a temática *O poder dos museus*, quando sublinhou a relação dos museus com a

¹² ICOM – International Council of Museums. *Museums have the power to transform the world around us*. 2022b, p. 1. Disponível em: <https://icom.museum/en/news/international-museum-day-2022-the-power-of-museums/>. Acesso em: 7 set. 2022. (tradução nossa).

¹³ MINOM - Movimento Internacional para uma Nova Museologia. Tomada de posição sobre a proposta de uma nova definição de museu. 2019, p. 1. Disponível em: <http://www.minom-icom.net/noticias/minom-position-paper-proposal-museum-definition>. Acesso em: 7 set. 2022.

¹⁴ Id., p. 1.

¹⁵ Cf. BRITTO, Clovis Carvalho. Op. cit.

Agenda 2030 e os objetivos visando alcançar a sustentabilidade, a acessibilidade e a inclusão.

Conforme destacou Milene Chiovatto,¹⁶ entre os 17 objetivos propostos pela Organização das Nações Unidas, como agenda para 2030, alguns são mais afeitos ao campo dos museus: “[...] tais como assegurar uma vida saudável e promover o bem-estar para todos, em todas as idades; assegurar a educação inclusiva, equitativa e de qualidade, e promover oportunidades de aprendizagem ao longo da vida para todos”, além do estímulo para “alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas; assim como promover o crescimento econômico sustentado, inclusivo e sustentável, emprego pleno e produtivo e trabalho decente para todos”.¹⁷ Todavia, a pesquisadora destacou que “[...] não basta a divulgação de imagens e informações sobre as coleções, e que muito ainda há que ser desenvolvido para propiciar uma dinâmica mais participativa, inclusiva e dialógica com os públicos”, além de sublinhar que a plena inclusão digital não é uma realidade em sociedades como a brasileira, em que “uma grande parcela populacional não tem acesso a um dispositivo para conexão, o acesso à rede ou ao ambiente digital que permitam uma conexão estável e constante e possibilitem seguir e interagir com as emissões dos museus e nos meios digitais”.¹⁸

É importante destacar que essas discussões sobre os poderes no campo dos museus, além de articuladas com os objetivos da Agenda 2030, estão diretamente relacionadas a políticas de informação:

Uma política de informação [...] pode ser definida como o conjunto de ações e decisões orientadas a preservar e a reproduzir, ou a mudar e substituir um regime de informação, e podem ser tanto políticas tácitas ou explícitas, micro ou macro, e em princípio o lócus de sua manifestação seria o Estado e as políticas públicas.¹⁹

¹⁶ Cf. CHIOVATTO, Milene. Qual poder têm os museus? *Revista Museu*, 2022. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2022/14156-qual-poder-tem-os-museus.html>. Acesso em: 7 set. 2022.

¹⁷ Id., p. 1.

¹⁸ Id., p. 1.

¹⁹ GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Política e gestão da informação: novos rumos. *Ciência da Informação*, v. 28, n. 2, maio/ago., 1999, p. 2.

De acordo com Terezinha Silva,²⁰ uma política de informação é um elemento da gestão de informação. Em suas análises, reafirma que o conceito de informação adotado “[...] determina os rumos da política de informação. Dependendo da concepção de informação assumida nas práticas de regulação, de domínio e nos documentos normativos, é que os rumos da política de informação são determinados”.²¹

Essas interpretações são relevantes quando observamos as articulações das políticas do campo dos museus com as políticas de informação. Ao discutir as potencialidades dos museus ou, como no título apresentado pelo ICOM, *O poder dos museus*, articulando-as com a *Agenda 2030*, é evidente o reconhecimento de que esses poderes em busca da sustentabilidade, da acessibilidade e inclusão sejam conquistados por meio das políticas de informação: os museus como espaços para a promoção da economia social e a divulgação de informações científicas sobre os desafios ambientais; os museus como campos de inovação e mobilização das tecnologias da informação; e a importância dos museus para a formação de uma sociedade informada e empenhada na defesa dos valores democráticos.²² Reflexões que culminaram, neste ano de 2023, com a temática *Museus, Sustentabilidade e Bem-Estar*, proposta pelo ICOM para o Dia Internacional dos Museus.

Para tanto, uma pergunta geradora norteou este trabalho: Nos 200 anos de in(ter)dependência do Brasil, reconhecer a existência de Museologias no plural e a serviço da diferença seria uma utopia?

MUSEUS E MUSEOLOGIAS A SERVIÇO DA DIFERENÇA?

Os atravessamentos de poder garantem a prevalência de certas versões concorrentes e o combate a versões que poderiam colocar em xeque os dis-

²⁰ SILVA, Terezinha Elisabeth. Política de informação: um campo em movimento. *Anais do 4 Colóquio em Organização, Acesso e Apropriação da Informação e do Conhecimento*, Londrina, 2019.

²¹ Id., p. 179.

²² ICOM – International Council of Museums. Museums have the power to transform the world around us. 2022b. Disponível em: <https://icom.museum/en/news/international-museum-day-2022-the-power-of-museums/>. Acesso em: 7 set. 2022.

curiosos de autoridade. Esse exercício de reflexão contribui para considerar as estratégias de manipulação da memória dos considerados teóricos (ou matrizes discursivas) e os lucros simbólicos e materiais decorrentes dessa manipulação. Conforme afirma Pierre Bourdieu,²³ no terreno da cultura, a luta no interior do campo é integradora, tende a assegurar a permanência das regras do jogo e o princípio da mudança seria a busca do monopólio da distinção, da imposição da última diferença legítima. Em suas análises, a distinção encaminha para aquilo que muitos denominam como “marcar época”, consistindo no ato de deter o tempo, de eternizar o estado presente e pactuar entre os agentes a continuidade, a identidade e a reprodução. O “marcar época” consiste em “fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo”.²⁴ As lutas pela distinção são constantes e torna-se necessário um contínuo processo de reavaliação, reinvenção e reverberação da autoridade epistemológica dos/as agentes a quem se pretende “imortalizar”.

Reconhecendo os múltiplos interesses envolvidos nos processos de elaboração, recepção e formação de matrizes discursivas, é importante promover esse exercício reflexivo sobre o pensamento museológico ou, em outras palavras, a (des) construção de Museologias do fazer museológico e de imagens sobre o campo dos museus:

Museologia e Museus têm caminhos entrelaçados, responsabilidades recíprocas e cumplicidade no que tange à função social. A Museologia, enquanto disciplina aplicada, pode colaborar com a sociedade contemporânea na identificação de suas referências culturais, na visualização de procedimentos preservacionistas que as transformem em herança patrimonial e na implementação de processos comunicacionais que contribuam com a educação formal. O Museu, por sua vez, corresponde ao modelo institucional vocacionado à construção e à administração da memória, a partir de estudo, tratamento, guarda e extroversão dos indicadores culturais, materiais e imateriais (referências, fragmentos,

²³ Cf. BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

²⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 181.

expressões, vestígios, objetos, coleções, acervos), mediante o cumprimento de três funções básicas: científica, educativa e social. Se a consolidação epistemológica dessa disciplina depende, em grande parte, de sua experimentação nos museus, estas instituições necessitam, em contrapartida, de orientação filosófica e conceitual, derivada dos paradigmas que alimentam a discussão em torno da Museologia. Neste sentido, o refinamento dos caminhos entre o sonho e a utopia reside na conciliação entre o desenvolvimento dos museus e as conquistas do pensamento museológico.²⁵

De acordo com Cristina Bruno,²⁶ os museus contemporâneos são resultado de múltiplos cruzamentos de reiteradas heranças do humanismo do Renascimento, do Iluminismo do século XVIII, da democracia do século XIX, da globalização do século XX e da inclusão social do século XXI. Nesse aspecto, a pesquisadora compreende que o museu, reconhecido como fenômeno histórico, e a Museologia, como fenômeno epistemológico, despertam interesses comuns e essas reflexões contribuem para o estabelecimento de análises que convergem para “a função social do pertencimento, a singularidade da ressignificação museológica dos bens culturais e a necessidade da educação da memória”.²⁷

Compreendida dessa forma, as Museologias integrariam um campo de conhecimento que se institui nas fissuras entre os processos de enquadramento dos indicadores de memória e os de socialização dos bens patrimoniais, e a Museologia Social como um dos paradigmas que orientam a construção de outras lógicas pautadas em uma nova orientação do olhar, lógicas que são atravessadas por tensões “entre os diferentes campos que interagem nos museus, permeados pelos caminhos do enquadramento, do tratamento e da extroversão da herança patrimonial”.²⁸ Nesse aspecto, problematizações contemporâneas fundamentais ao exercício museológico são apresentadas por um conjunto de práticas museológicas que, por sua vez, orienta Museologias, especialmente no diálogo com as diferenças culturais, com a implantação de novas demandas pa-

²⁵ BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n. 25, 2006, p. 8-9.

²⁶ Ibid.

²⁷ Id., p. 10-11.

²⁸ BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: BITTENCOURT, José Neves (org.). *Caderno de Diretrizes Museológicas* 2. Belo Horizonte: Superintendência de Museus, 2008, p. 25.

trimoniais e com os desafios para a inclusão e democratização da ação comunitária. Isso pode ser evidenciado em diversas campanhas que problematizam a diferença nos museus e reafirmam seu aspecto político, conforme indicado por Judite Santos Primo²⁹ em alguns exemplos: *Nuestra cultura non cabe en sus museos* (Chile, década de 1970), *The incluseum* (EUA, 2012), *The empathetic museum* (EUA, 2014), *Museums & Race* (EUA, 2015), *Movimiento Justicia Museal* (Argentina, 2016) e *Museums are not neutral* (EUA, 2017), além dos pontos de memória e das redes de museus e Museologia Social no Brasil (Rede de Museologia Social, Rede Museologia Indígena, Rede de Museologia Kilombola e Rede de Memória e Museologia LGBT).

Essas iniciativas reconhecem a política e a poética dos museus e processos de musealização, compreendendo os desejos de parte da comunidade museal internacional em busca da valorização ao direito à diferença. Uma possível chave de leitura que problematiza as transformações no campo dos museus – e aqui também ampliamos para as Museologias – consiste nos modelos paradigmáticos apresentados por Regina Abreu³⁰ com relação aos museus etnográficos: enquanto lugares de produção da ciência; com o intuito de instrumentalizar políticas públicas; e os museus criados na articulação entre nativas/os e antropólogas/os. Portanto, interessa destacar as transformações empreendidas no campo dos museus e das Museologias, quando práticas heterogêneas problematizam os processos museológicos e as políticas de informação deles resultantes, especialmente ao realizarem museus em primeira pessoa: “o falar sobre o ‘outro’ é substituído por uma narrativa que mescla a construção da alteridade com a autorrepresentação e a construção de si, que identifico como ‘alteridade mínima’”.³¹

Sistematizando essas transformações, Clovis Carvalho Britto³² reconheceu três eixos paradigmáticos no campo das Museologias, tendo os processos de musealização como referência:

²⁹ Cf. PRIMO, Judite Santos. *Sociomuseologia e pandemia: resiliência e insurgências*. Aula inaugural para o curso de graduação em Museologia da Universidade Federal de Goiás em 5 de agosto de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DQBt2zjVFLQ>. Acesso em: 7 set. 2022.

³⁰ Cf. ABREU, Regina. *Tal Antropologia, qual museu?* In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, IPHAN, 2007.

³¹ Id., p. 167-168.

³² Cf. BRITTO, Clovis Carvalho. Op. cit.

- a.** O museu a serviço das coleções – caracterizado por tendências de pensamento positivistas, evolucionistas e por algumas vertentes funcionalistas, reconhecido como paradigma da Museologia Tradicional ou Museologia normativa (que também necessita ser investigada no plural). Paradigma centrado na triangulação entre coleção, edifício e públicos;
- b.** O museu a serviço da sociedade – caracterizado por tendências de pensamento marxistas, estruturalistas, fenomenológicos e interacionistas, reconhecido como paradigma da Nova Museologia, agregadora de diferentes tendências de pensamento, a exemplo da Ecomuseologia, da Museologia Crítica e da Museologia Marxista-Leninista. Paradigma centrado na triangulação entre patrimônio, território e comunidades;
- c.** O museu a serviço da diferença – caracterizado por tendências de pensamento pós-estruturalistas (da chamada Filosofia da diferença) e decoloniais, reconhecido como paradigma da Museologia Social, e que tem na Sociomuseologia uma de suas principais Escolas de Pensamento. Paradigma centrado na triangulação entre temas / problemas, territorialidades / desterritorialização e protagonistas sociais / grupos de interesse.³³

Essas considerações são oportunas na medida em que os referenciais em busca de uma musealização a serviço da diferença foram cruciais para a elaboração da Recomendação sobre a proteção e a promoção dos museus e coleções, de sua diversidade e de sua função na sociedade.

POLÍTICAS DE INFORMAÇÃO, MUSEUS E COLEÇÕES

Os museus consistem em um dos espaços privilegiados de preservação, pesquisa e comunicação, tornando-se portas e janelas para adentrar ao mundo dos objetos, das referências culturais e das relações. Um único objeto ou referência pode se transformar em metonímia de determinadas práticas e epistemologias no campo informacional, propiciando a reconstrução dos deslocamentos físicos e simbólicos entre diversos agentes e agenciamentos. E os

³³ Para a visualização das distinções e aproximações entre a Nova Museologia, a Museologia Social e a Sociomuseologia consultar: PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (eds.). *Teoria e prática da Sociomuseologia*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2021.

espaços museais consistem em ambiências que podem, por meio da musealização, desbanalizar o lugar comum destinado aos objetos, transformando-os em discursos atravessados por expressões poéticas e por relações de poder. Ao mesmo tempo, permitem embaralhar temporalidades e espacialidades, ao promover deslocamentos, descartes, acréscimos e rearranjos por meio das coisas. Isso é relevante quando reconhecemos a existência de protocolos de colecionamento e de musealização.

É interessante perceber as transformações nos espaços museais, possibilitando, inclusive, que os objetos e referências não sejam mais deslocados de seus contextos de uso e, também, não tenham os usos primários alterados, fatores que agregam novos desafios às/aos profissionais do campo da informação. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri³⁴ destaca que a musealização se relaciona com o potencial informativo e comunicacional, se preocupa “com a informação trazida pelos objetos (*lato sensu*) em termos da documentalidade, testemunhalidade e fidelidade”, concluindo que “[...] é a partir dessa *memória musealizada* e recuperada que se encontra o *registro* e, daí, o conhecimento suscetível de informar a ação”.³⁵

Portanto, entendida como uma passagem criadora ou uma performance específica por meio das coisas,³⁶ a musealização seria o conjunto de operações no âmbito da preservação, pesquisa e comunicação que efetua o itinerário do museável para o musealizado. Seguindo essas interpretações, a musealização consiste em um conjunto de processos que converte alguns objetos / referências em documentos,³⁷ e, portanto, pode ser reconhecida como um processo info-comunicacional:

[...] a musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de

³⁴ Cf. GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceitos e limites da preservação: uma visão museológica. In: CARVALHO, Luciana Menezes de; ESCUDERO, Sandra (eds.). *Teoria museológica latino-americana: textos fundamentais* - Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Paris: ICOM, 2020.

³⁵ Id., p. 83-84, grifos no original.

³⁶ Cf. BRULON, Bruno. *Passagens da Museologia: a musealização como caminho*. Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 189-210, 2018.

³⁷ Cf. MENESES, Ulpiano Bezerra de. *A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea*. Ciências em Museus, n. 4, p. 103-120, 1992.

caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa.³⁸

É nesse contexto que é possível visualizar os museus como instituições importantes para fomentar o cumprimento dos *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável*. No documento *Cultura para a Agenda 2030*,³⁹ é possível identificar trinta e duas menções da palavra museu. Ao indicar como algumas convenções e recomendações da UNESCO explicitariam os objetivos da Agenda 2030, evidencia alguns objetivos e metas mais explícitos na Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade aprovada em 2015:

A recomendação evidencia a diversidade e a inclusão, e o papel transformador dos museus por meio da educação, da comunicação, da pesquisa e da preservação do patrimônio e, aqui, é relevante destacar sua importância como subsídio para políticas de informação no âmbito dos museus e do patrimônio, traduzindo as transformações que encaminham para um paradigma dos museus a serviço da diferença. Embora alguns dos objetivos e metas do desenvolvimento sustentável sejam mais explícitos, é possível considerar que os museus e coleções podem dialogar em sua integralidade com a Agenda 2030, em especial se considerarmos a diversidade de tipologias e coleções museais.

A mobilização da comunidade científica sobre esses exemplos compartilhados na elaboração de um documento com legitimação no âmbito da UNESCO, sob esse viés da diversidade, consiste em um divisor na consolidação desse

³⁸ LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema. In: ASENSIO, Mikel et al. (orgs.). *Criterios y desarrollos de musealización*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 204-205.

³⁹ Cf. UNESCO. *Culture for the 2030 Agenda*. Paris: UNESCO, 2018.

Quadro 1 - Objetivos e Metas do Desenvolvimento Sustentável e a Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade.

Objetivo	Metas
4 Educação de qualidade	4.7 - Até 2030, garantir que todos os alunos adquiram conhecimentos e habilidades necessárias para promover o desenvolvimento sustentável, inclusive, entre outros, por meio da educação para o desenvolvimento sustentável e estilos de vida sustentáveis, direitos humanos, igualdade de gênero, promoção de uma cultura de paz e não violência, cidadania global e valorização da diversidade cultural e da contribuição da cultura para o desenvolvimento sustentável.
5 Igualdade de gênero	5.5 - Garantir a participação plena e efetiva das mulheres e a igualdade de oportunidades para a liderança em todos os níveis de tomada de decisão na vida política, econômica e pública. 5.c - Adotar e fortalecer políticas sólidas e legislação aplicável para a promoção da igualdade de gênero e o empoderamento de todas as mulheres e meninas em todos os níveis.
11 Cidades e comunidades sustentáveis	11.4 - Fortalecer esforços para proteger e salvaguardar o patrimônio cultural e natural do mundo
16 Paz, justiça e instituições eficazes	16.4 - Até 2030, reduzir significativamente os fluxos financeiros e de armas ilegais, reforçar a recuperação e devolução de recursos roubados e combater todas as formas de crime organizado. 16.a. - Fortalecer as instituições nacionais relevantes, inclusive por meio da cooperação internacional, para a construção de capacidades em todos os níveis, em particular nos países em desenvolvimento, para a prevenção da violência e o combate ao terrorismo e ao crime.
17 Parcerias e meios de implementação	17.9 - Reforçar o apoio internacional para a implementação eficaz e orientada da capacitação em países em desenvolvimento, a fim de apoiar os planos nacionais para implementar todos os objetivos de desenvolvimento sustentável, inclusive por meio da cooperação Norte-Sul, Sul-Sul e triangular. 17.16 - Reforçar a parceria global para o desenvolvimento sustentável, complementada por parcerias multissetoriais que mobilizem e compartilhem conhecimento, expertise, tecnologia e recursos financeiros, para apoiar a realização dos objetivos do desenvolvimento sustentável em todos os países, particularmente nos países em desenvolvimento. 17.17 - Incentivar e promover parcerias públicas, público-privadas e com a sociedade civil eficazes, a partir da experiência das estratégias de mobilização de recursos dessas parcerias.

Fonte: UNESCO.⁴⁰

novo paradigma. Neste caso, é fundamental destacar a importância do Brasil e de sua *Política Nacional de Museus* para esse processo:

A experiência concreta de trabalho no campo dos museus e do patrimônio, em sintonia com as reflexões e práticas inspiradas na Museologia Social, foram decisivas para que em 2010 a equipe do IBRAM [Instituto Brasileiro de Museus] pudesse identificar uma lacuna em relação à existência de documentos contemporâneos que, no âmbito da UNESCO, tratassem de modo específico dos temas referentes à proteção e promoção dos museus e coleções e, particularmente, no que se refere à sua função na sociedade. Assim, por iniciativa do IBRAM e com o apoio decisivo o Programa Ibero-museus, o tema foi colocado em pauta no V Encontro Iberoamericano de Museus, realizado em junho de 2011 na Cidade do México, e também na XIV Conferência Iberoamericana de Cultura, realizada em Assunção, no Paraguai, em agosto de 2011. Nos dois encontros os participantes solicitaram que a Secretaria Geral Iberoamericana (SEGIB) incentivasse a UNESCO 'na criação de um instrumento normativo de proteção ao patrimônio museológico'. Em novembro desse mesmo ano, a proposta de uma 'Resolução para a proteção e promoção de museus e coleções' foi aprovada na 36ª Conferência Geral da UNESCO. (...) Depois de uma longa tramitação, contando com a participação de mais de 160 especialistas e de pelo menos 70 estados membros, a Recomendação sobre a proteção e promoção dos museus e coleções, de sua diversidade e de sua função na sociedade foi aprovada e ratificada em novembro de 2015, durante a 38ª Conferência Geral da UNESCO, expressando posturas e valores partilhados pela comunidade museal mundial. (...) Esta Recomendação da UNESCO representa uma orientação essencial no sentido de garantir, ampliar e subsidiar novas reflexões e práticas de Museologia Social e Sociomuseologia que expressam os desafios do mundo contemporâneo.⁴¹

De acordo com José do Nascimento Júnior,⁴² em sua tese sobre as políticas museais no Brasil, a elaboração dessa recomendação da UNESCO teve uma

⁴⁰ Cf. UNESCO. *Culture for the 2030 Agenda*. Paris: UNESCO, 2018.

⁴¹ CONSELHO Editorial. Breves considerações sobre a genealogia e o significado da Recomendação sobre a proteção e a promoção dos museus e coleções, de sua diversidade e de sua função na sociedade, Paris, 20 de novembro de 2015. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 54, n. 10, 2017, p. 164-165.

⁴² Cf. NASCIMENTO JÚNIOR, José do. *De João a Luiz: 200 anos de política museal no Brasil*. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

expressiva liderança do Brasil, com sugestões que foram incorporadas ao texto, a exemplo da inserção da palavra *coleção* no título da convenção, visando uma maior abrangência, e do conceito de função social, uma das perspectivas que singularizam as práticas museológicas latino-americanas.

Na Recomendação, é possível identificar menções diretas sobre a potencialidade dos museus e coleções no âmbito das políticas de informação:

Quadro 2 - Políticas de informação e a Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade.

Gestão da Informação	A preservação do patrimônio abrange 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, além de segurança, conservação preventiva e curativa, e a restauração de objetos musealizados, garantindo a integridade das coleções quando usadas e armazenadas. Componentes-chave da gestão de coleções em museus são a criação e a manutenção de um inventário profissional e o controle regular das coleções. Um inventário é uma ferramenta essencial para proteger os museus, prevenir e combater o tráfico ilícito, e para ajudá-los a cumprir seu papel na sociedade. Ele também facilita a gestão apropriada da mobilidade dos acervos.
Museus e tecnologias da informação e comunicação (TIC)	As mudanças trazidas pela ascensão das tecnologias da informação e comunicação - TIC oferecem oportunidades para os museus em termos de preservação, estudo, criação e transmissão do patrimônio e do conhecimento relacionado. Os Estados-membros devem apoiar os museus a compartilhar e disseminar o conhecimento, de modo a garantir que os museus tenham os meios para acessar essas tecnologias, quando consideradas necessárias para aprimorar suas funções primárias.

Políticas funcionais	<p>Os Estados-membros devem tomar medidas apropriadas para garantir que a compilação de inventários com base nos padrões internacionais seja uma prioridade nos museus estabelecidos sob sua jurisdição. A digitalização de coleções de museus é altamente importante nesse sentido, mas não deve ser considerada como um substituto para a conservação de coleções.</p> <p>As funções dos museus são também influenciadas pelas novas tecnologias e por seu crescente papel na vida cotidiana. Essas tecnologias têm grande potencial para promover os museus por todo o mundo, mas também constituem barreiras potenciais para pessoas e museus que não têm acesso a elas, ou o conhecimento e as habilidades para usá-las de forma efetiva. Os Estados-membros devem se esforçar para fornecer acesso a essas tecnologias para os museus nos territórios sob sua jurisdição ou controle.</p> <p>A cooperação dentro dos setores de museus e instituições responsáveis por cultura, patrimônio e educação, é uma das formas mais efetivas e sustentáveis de proteger e promover os museus, sua diversidade e seu papel na sociedade. Os Estados-membros devem, portanto, encorajar a cooperação e as parcerias entre museus e instituições culturais e científicas em todos os níveis, incluindo sua participação em redes profissionais e associações que promovem tal cooperação e exposições internacionais, intercâmbios e a mobilidade de coleções.</p>
----------------------	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

A reinvenção permanente das Museologias traduz a dinamicidade do campo de produção simbólico impactado pelas transformações sociais das últimas décadas. Nesse aspecto, as diferentes problematizações sobre a Museologia Social que impactaram a elaboração da Recomendação – aquilo que Mario Chagas e Inês Gouveia⁴³, e Clovis Carvalho Britto⁴⁴ conceberam como Museologias Indisciplinadas – são importantes, em especial assumindo novos compromissos no campo dos museus e processos de musealização em diálogo com os objetivos da *Agenda 2030*, com impactos nas políticas de informação museais.

Torna-se, assim, relevante também investigar as ressonâncias dessa Recomendação no âmbito das políticas de informação de diversos países, evidenciando a centralidade da informação nas políticas museais. Do mesmo modo, examinar como os museus e uma concepção de museus a serviço da diferença podem contribuir para o alcance dos *Objetivos do Desenvolvimento Sustentável*.

⁴³ Cf. CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, Chapecó-SC, n. 27, v. 41, 2014.

⁴⁴ Cf. BRITTO, Clovis Carvalho. Op. cit.

INDISCIPLINAS E UTOPIAS MUSEAIS NO BRASIL DO SÉCULO XXI

As Museologias Indisciplinadas não são práticas anárquicas (até porque se realizam dentro de uma disciplina científica de feição interdisciplinar), mas propostas epistemológicas que visam resistir, problematizar e transformar as tentativas hegemônicas de disciplinamento, padronização e hierarquização dos corpos, contribuindo, assim, para a construção da diversidade epistemológica. A indisciplina, nessa leitura, seria uma forma de resistência no limiar entre o normativo e o criativo, um espaço que favoreceria a emergência de outros poderes e saberes, um local privilegiado para o questionamento, a desconstrução e ao exercício da diferença.

Nesse aspecto, seriam Museologias Indisciplinadas ou desajustadas à lógica positivista, adeptas à valorização das diferenças e pautadas em ações afirmativas na contramão das práticas convencionais, inseridas no debate que se posiciona contra os fundamentalismos e a defesa de uma única perspectiva epistêmica:

As fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos. O que está implícito nessa afirmação é uma conexão entre o lugar e o pensamento. Todavia, é preciso distinguir o lugar epistêmico e o lugar social. O fato de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente que pense epistemicamente a partir do lugar epistêmico subalterno. Justamente, o êxito do sistema-mundo moderno/colonial reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensarem epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes. Em outras palavras, o que é decisivo para se pensar a partir da perspectiva subalterna é o compromisso ético-político em elaborar um conhecimento contra-hegemônico. Afirmar o *locus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressado e não situados. O *locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sis-

tema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo.⁴⁵

Visto sob essa perspectiva, e reconhecendo que o lócus da enunciação não é definido apenas pela localização geopolítica, do ponto de vista epistemológico, trata-se de reconhecer três aspectos: a) a necessidade de um cânone de pensamento mais amplo do que o Ocidental; b) uma perspectiva pautada em um diálogo crítico entre distintos projetos políticos / éticos / epistêmicos que abarquem um mundo pluriversal; c) a valorização de pensadores cujas perspectivas / cosmologias / visões são construídas a partir de corpos e lugares étnico-raciais / sexuais subalternizados.⁴⁶ Essa proposta, aproximada às Museologias, contribui para que visualizemos as Museologias Indisciplinadas como esforços epistemológicos visando instituir um pensamento crítico de fronteira:

O pensamento crítico de fronteira é a resposta epistêmica do subalterno ao projeto eurocêntrico da modernidade. Ao invés de rejeitarem a modernidade para se recolherem num absolutismo fundamentalista, as epistemologias de fronteira subsumem / redefinem a retórica emancipatória da modernidade a partir das cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial, rumo a uma luta de libertação descolonial em prol de um mundo capaz de superar a modernidade eurocentrada. Aquilo que o pensamento de fronteira produz é uma redefinição / subsunção da cidadania e da democracia, dos direitos humanos, da humanidade e das relações econômicas para lá das definições impostas pela modernidade europeia. O pensamento de fronteira não é um fundamentalismo antimoderno. É uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica.⁴⁷

Desse modo, se o espaço de manobra nas regiões periféricas ainda é reduzido e, embora se reconheça que as identidades subalternas “poderiam servir de ponto de partida epistêmico para uma crítica radical dos paradigmas e

⁴⁵ BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramon. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, 2016, p. 19.

⁴⁶ Cf. GROSFOGUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, 2008.

⁴⁷ Id., p. 138.

modos de pensar eurocêtricos, [...] uma ‘política de identidade’ não é o mesmo que a alteridade epistemológica”.⁴⁸ Isso porque que “as identidades modernas são uma construção da colonialidade do poder no mundo colonial / moderno”.⁴⁹

Algumas propostas com essa característica podem ser visualizadas na América Latina, especialmente na segunda metade do século XX. Um dos marcos da primeira grande mudança paradigmática nas Museologias consiste na *Mesa de Santiago do Chile*, em 1972, no sentido de avaliar o papel dos museus na América Latina. Encontro cuja língua oficial foi o espanhol e no qual todos as/os especialistas convidadas/os foram latino-americanos, possibilitando, assim, a visibilidade de modos de pensar locais. Do mesmo modo, destacaram-se como contribuições da Mesa, as ideias de Museu Integral (e a totalidade dos problemas sociais) e de Museu como ação (com foco nas transformações sociais), o que, posteriormente, tornaram-se importantes pontos de partida para legitimação de posturas já desenvolvidas e para a criação de novas epistemologias.

No mesmo sentido, as transformações no campo dos museus e das Museologias suscitaram a emergência de um novo paradigma reconhecido como Museologia Social, que traduz utopias museais indisciplinadas. Aqui o entendimento de utopia dialoga com as reflexões de Waldisa Rússio,⁵⁰ quando compreendeu o museu como deflagrador de utopias:

É preciso lembrar que a utopia, longe de ser uma visão fantástica de cérebro doentio, sonho longínquo desligado das realidades mais chãs e das raízes da Vida, é pelo contrário, uma manifestação da racionalidade humana em que o chamado sonho é, apenas, a fase que precede ao planejamento. [...] É dentro da Grande Utopia da Humanização que se inserem os sonhos mais imediatos da dessacralização dos organismos culturais, da sua acessibilidade ao maior número de pessoas, mas acessibilidade em profundidade, em movimento largo e de raízes.⁵¹

No caso brasileiro, algumas utopias museais contribuíram para a construção de Museologias Indisciplinadas, evidenciadas como processos construídos

⁴⁸ Id., p. 141.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Cf. RÚSSIO, Waldisa. *Museu: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Fundação Escola de Sociologia e Política, São Paulo, 1977.

⁵¹ Id., p. 159-160.

no bojo do paradigma da Nova Museologia e que se transformaram, adquirindo feições específicas que auxiliaram na criação de um paradigma emergente. Para tanto, é possível sistematizar as transformações que encaminharam a emergência da Museologia Social como um novo paradigma, a partir de três momentos significativos apresentados por Clovis Carvalho Britto⁵² no campo museal e museológico brasileiro, por meio do mapeamento de fases⁵³ designadas de resistência, de militância e de institucionalização:

- a. Museologias de resistência (1972 a 1992) – marcada pelas tentativas de consolidação do paradigma da Nova Museologia e, posteriormente, por uma fase pré-paradigmática da Museologia Social. O indisciplinamento se traduz nas resistências às Museologias normativas, por meio de reflexões sobre as experiências clandestinas e/ou dissidentes no campo dos museus e no delineamento dos contornos epistêmicos das experiências museais comunitárias. Foram eleitas como balizas as reverberações da *Mesa Redonda de Santiago* (1972) e a gestação do *I Encontro Internacional de Ecomuseus no Rio de Janeiro* (1992);
- b. Museologias de militância (1992 a 2003) – marcada por uma fase pós-paradigmática da Nova Museologia e pela implementação de novas inflexões conceituais e práticas no campo dos museus que subsidiaram a emergência da Museologia Social como um novo paradigma e como uma tendência de pensamento. O indisciplinamento se traduz na conscientização e no estabelecimento de redes com experiências teóricas e práticas internacionais e na reflexão sobre experiências museais marcadas não apenas pela valorização da função social, mas pelo direito à diferença, o protagonismo das comunidades e dos movimentos sociais. Foram eleitos como marcos as reverberações do *I Encontro Internacional de Ecomuseus no Rio de Janeiro* (1992) e as articulações para a criação da *Política Nacional de Museus* (2003);
- c. Institucionalização da Museologia Social (2003) – marcada pela consolidação do paradigma da Museologia Social, por sua institucionalização como política pública nacional e pelo fortalecimento da Sociomuseologia como Escola de Pensamento. O indisciplinamento se traduz na disseminação de diferentes experiências e reflexões sociomuseológi-

⁵² Cf. BRITTO, Clovis Carvalho. Op. cit.

⁵³ Foram identificados alguns marcos considerados emblemáticos, destacados a partir da recente bibliografia. Eles consistem em balizas que indiciam transformações caracterizadas por um conjunto de deslocamentos nem sempre lineares. O intuito foi apresentar um mapa de leitura, uma representação de itinerários intelectuais e de exemplos compartilhados em constante movimento. Consiste em um aparente paradoxo, visto que é uma tentativa de sistematização de práticas que desejam ser indisciplinadas.

cas, na implementação da *Política Nacional de Museus* e ações como a criação do *Programa Pontos de Memória*, a realização de cursos, publicações e projetos, além do estímulo à implantação de redes temáticas de Museologia Social. Os marcos consistem na criação e nos impactos da *Política Nacional de Museus* (2003).

Na verdade, o paradigma da Museologia Social ganhou estímulo sem precedentes a partir de 2003, com sua institucionalização por meio da *Política Nacional de Museus*,⁵⁴ possibilitando a criação de dezenas de museus comunitários e do *Programa Pontos de Memória*, das redes de Museologia Social e de cursos de graduação e pós-graduação em Museologia, o que, sem dúvidas, provocou a ampliação e a diversificação da produção de conhecimento, incluindo os pontos de vista indisciplinados. Experiências que extrapolam o campo estritamente acadêmico e que contribuem, sobremaneira, para a problematização das três orientações em torno de uma Epistemologia do Sul: aprender que existe o Sul; a ir para o Sul; e a partir do Sul e com o Sul.⁵⁵

Aliado a esse entendimento, Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel⁵⁶ acreditam que os projetos de ações afirmativas, em curso nas universidades públicas desde o início desse milênio, podem contribuir para a incorporação da experiência negra e indígena não apenas na formulação de conhecimento, mas na busca de soluções para os problemas enfrentados: “a partir deste *locus* epistêmico, podemos construir um pensamento decolonial em âmbito nacional, assim como podemos construir um diálogo intercultural com outros sujeitos que vivem processos de subordinação no sul global”.⁵⁷

No caso específico das Museologias, é possível problematizar se as práticas museais contra-hegemônicas possibilitaram a criação de Museologias contra-hegemônicas e de suas particularidades epistêmicas, ao ponto de identificar marcas de uma Museologia Social brasileira. Portanto, o intuito foi apresentar alguns indícios de transformações no Brasil do século XXI, em uma perspectiva

⁵⁴ Para maior aprofundamento sobre a *Política Nacional de Museus* e seus desdobramentos no cenário brasileiro, conferir MONTEIRO, Simone Flores. *Política Pública para Museus no Brasil: o lugar do Sistema Brasileiro de Museus na Política Nacional de Museus*. Tese (Doutorado em Museologia), Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2016.

⁵⁵ Cf. SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

⁵⁶ Cf. BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramon. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, 2016.

⁵⁷ Id., p. 22.

que traduza aspectos dessa pluralidade epistêmica potencializada pela emergência da Museologia Social como um novo paradigma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

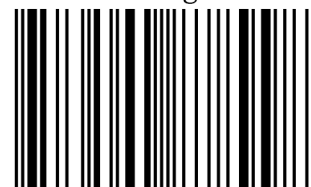
Este texto apresentou algumas reflexões sobre a conformação da Museologia Social, evidenciando algumas mudanças paradigmáticas que conformaram Museologias Indisciplinadas e utopias museais no início do século XXI. Explicitou algumas das configurações de Museologias e museus a serviço da diferença, a partir de duas definições de museu: de Cícero Pereira, liderança indígena Kanindé, e da nova definição de museu do ICOM. Do mesmo modo, problematizou perspectivas marcadas pela diferença na Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, em 2015, e nos *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável* que integram a *Agenda 2030*.

Neste contexto, visando mapear as transformações no campo museal nesses 200 anos de in(ter)dependências, inquietudes e utopias no Brasil, com ênfase no século XXI, sistematizou as condições de possibilidade que permitiram a emergência da Museologia Social como um novo paradigma, a partir das fases – que podem ser visualizadas como tipo-ideais – designadas de resistência, de militância e de institucionalização.

Nesses termos, é possível esboçar uma resposta ao questionamento construído em consonância com as reflexões do Seminário *Museu, Museologia e Ciência: 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia*: Qual o papel dos museus ao analisar as realidades brasileiras do passado e do presente, no ano do bicentenário da Independência do Brasil? Permitir condições de possibilidade para a garantia e permanência das conquistas democráticas, na valorização de museus e Museologias indisciplinados, que se tornam escuta e ressonância a serviço da diferença, sem abrir mão das utopias (dessacralização das instituições culturais e acessibilidade em profundidade).

Este livro foi produzido para o formato PDF
Rio de Janeiro, Brasil.

ISBN digital



9786500878998



MINISTÉRIO DA
CIÊNCIA, TECNOLOGIA
E INOVAÇÃO

