

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

JUNTAR, SEPARAR, MOSTRAR – MEMÓRIA E ESCRITA DA
HISTÓRIA NO MUSEU DO CEARÁ (1932-1976)

Ana Amélia Rodrigues de Oliveira

Fortaleza – 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

JUNTAR, SEPARAR, MOSTRAR – MEMÓRIA E ESCRITA DA
HISTÓRIA NO MUSEU DO CEARÁ (1932-1976)

Ana Amélia Rodrigues de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Fortaleza – 2008

O45j	<p>Oliveira, Ana Amélia Rodrigues Juntar, separar, mostrar – memória e escrita da história no Museu do Ceará (1932-1976) / Ana Amélia Rodrigues de Oliveira ; Francisco Régis Lopes Ramos (orientador), 2008. 174f. : il. ; 30cm</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos. Dissertação (Mestrado) em História Social. Universidade Federal do Ceará. Departamento de História, Fortaleza, 2008.</p> <p>1. Museu do Ceará – História. 2. Ceará - Historiografia. I. Ramos, Francisco Régis Lopes. II. Universidade Federal do Ceará – Mestrado em História Social. III. Título</p> <p style="text-align: right;">CDD 981.31</p>
------	--

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social,
da Universidade Federal do Ceará, como requisito necessário para a obtenção do
título de Mestre em História Social.

Aprovada em ___/___/___

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos
(Orientador – UFC)

Profa. Dra. Maria Auxiliadora Moreira dos Santos Schmidt
(UFPR)

Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas
(UFC)

Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo interpretar a trajetória do Museu Histórico do Ceará, desde a sua criação em 1932 até o ano de 1976, enfocando as formas de exposição de seu acervo, refletindo sobre a função de lugar de instrução pública, já que o Museu assume o caráter de instituição educativa, onde os objetos expostos aparecem com a intenção de ensinar e de construir representações sobre o passado. A partir dessa problemática, busquei analisar o Museu Histórico a partir dos acordos e dos conflitos que o constituíram, pois o mesmo é resultado das relações sociais que definem a sua utilização num dado período.

Palavras-chave: museu, memória, historiografia.

Abstract

This research aims to interpret the course of the Ceara History Museum, since its creation (in 1932) until 1976. It discusses the manners of its exposures and sees about its public education function, considering that the Museum works as an educational institution where the historical objects could teach about past ages. In this way this research also analyze the Ceara History Museum from onward the agreements and conflicts which collaborate with its creation, considering it as a result of the social relationships which define its uses in a certain age.

Key-words: Museum, historic memory, historiography

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

À FUNCAP (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico), por financiar esta pesquisa.

Aos colegas da minha turma do Mestrado - Paula Virgínia, Ana Sara, Ana Isabel, Lucélia, Viviane, Luciana, Kelly, Igor, Karol, Michelle – com quem compartilhei momentos de angústia, de felicidade, de desânimo, de alegria. Nossas conversas sempre foram fundamentais para que eu ganhasse novo ânimo e desse continuidade ao trabalho.

Aos professores Frederico Neves, Franck Ribard, Almir Leal, Adelaide Gonçalves, João Ernani, Kênia Rios e Marilda Santana que, com sugestões, comentários e indicações de leitura, contribuíram para o amadurecimento da pesquisa.

À dona Regina e Sílvia, sempre dedicadas no atendimento aos alunos do Mestrado em História Social.

Aos colegas de profissão que, de várias maneiras, ajudaram-me na realização desse trabalho. À Cristina Holanda, pelas conversas esclarecedoras sobre Eusébio de Sousa e o Museu do Ceará, pelo empréstimo de livros e materiais que foram de grande importância, bem como pela sua compreensão no momento de finalização do trabalho. Ao queridíssimo Paulo César que, como colega e amigo, sempre esteve disposto a me ajudar nos momentos mais tensos. Aos colegas João Paulo e Alexandre, que algumas vezes foram sobrecarregados de trabalho por conta da minha ausência em determinados momentos. Ao ex-professor e agora amigo Alysson Bruno, pela amizade e pelo empréstimo de livros.

Aos estagiários e ex-estagiários do Museu do Ceará, que de várias formas contribuíram para esse trabalho.

Ao professor Antônio Gilberto Ramos Nogueira, pela sua participação em minha banca de qualificação. Suas sugestões foram de grande relevância para a continuidade da pesquisa.

À professora Meize Lucas, pelas sugestões, críticas, empréstimos de livros e indicações de leituras e por sua participação nas bancas de qualificação e defesa.

À professora Maria Auxiliadora Moreira dos Santos Schmidt, por ter aceitado o convite para participar da banca de defesa.

Ao professor Régis Lopes que, muito mais que professor ou orientador, foi meu mentor intelectual. O estágio realizado no Museu do Ceará durante a sua gestão contribuiu mais para a minha formação acadêmica do que o curso de graduação que segui. Suas críticas, incentivo, sugestões e sua orientação competente foram essenciais para a realização desse trabalho.

Aos meus amados amigos Marcus, Ana Léa, Elizângela, Janaína, Ana Tarna, Sylene, Daniel, Max e Igor que há anos estão ao meu lado, nos bons e maus momentos, e que comigo estiveram durante a realização do trabalho.

Aos meus amigos Luis Carlos, Kildere, Tici e Carla Silvino, que sempre estiveram na torcida. Ao querido amigo Danilo, sempre um grande incentivador.

A Neydja, por ter me encorajado nos momentos mais difíceis da pesquisa.

Ao meu amigo e irmão Marcelo que, mesmo estando distante, continuou presente em minha vida.

E finalmente à minha família que, mesmo não compreendendo as razões de minhas escolhas profissionais, sempre esteve a meu lado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Capítulo 1: Em nome do passado	12
1.1. Do Museu Histórico ao Museu Histórico e Antropológico	12
1.2. O Guia do Visitante de 1960	31
1.3. O Catálogo de 1972 – Comemorando a Independência	53
Capítulo 2: A invenção do passado: entre memorações e comemorações	71
2.1. Fundação e fundamentos da Pátria	71
2.2. A guerra do Paraguai	91
2.3. A Abolição da escravidão	108
Capítulo 3: A beleza do morto na vida das tradições	124
3.1. A sedução das curiosidades	124
3.2. Entre o Sertão e o Mar: vaqueiros e jangadeiros	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
FONTES	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sala Antônio Bezerra – Arquivo do Museu do Ceará	19
Figura 2 - Sala das Armas – Arquivo do Museu do Ceará	19
Figura 3 - Sala da Abolição - Arquivo do Museu do Ceará (1978)	63
Figura 4 – Outro ângulo da Sala da Abolição - Arquivo do Museu do Ceará	64
Figura 5 - Sala das Armas - Arquivo do Museu do Ceará (1978)	65
Figura 6 - Sala Eusébio de Sousa - Arquivo do Museu do Ceará (1978)	67
Figura 7 - General Tibúrcio – Arquivo do Museu do Ceará	92
Figura 8 - Sala das Armas – Arquivo do Museu do Ceará (1978)	105
Figura 9 - Osmírio Barreto – Arquivo do Museu do Ceará (1978)	107
Figura 10 - Quadro Fortaleza Liberta, de José Irineu de Sousa – Arquivo do Museu do Ceará	111
Figura 11 - Figura de proa da barca Laura II	117

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quantidade de fotografias referentes a cada uma das salas do Museu Histórico encontradas nos álbuns organizados por Osmírio Barreto	106
Quadro 2 – Estatística de comercialização de alguns dos produtos artesanais cearenses no início da década de 1970	146

INTRODUÇÃO

Longe de uma natureza, o passado se constitui em objeto de disputa mobilizando interesses políticos e de conhecimento numa rede complexa em que, se o saber pode significar poder, é também do lugar do poder que se tecem saberes a respeito dos tempos pretéritos.

Manoel Luis Salgado Guimarães¹

O Museu Histórico do Ceará foi criado em 1932, momento em que se buscava consolidar o projeto de uma História Nacional, iniciado no século XIX. Tal projeto ganhou mais força a partir de 1922, quando autoridades do país inteiro se voltaram para as comemorações relativas ao Centenário da Independência do Brasil. Com a realização de cerimônias, festividades e atos cívicos por todas as regiões do país, o Estado buscava despertar junto à população os sentimentos de patriotismo e civismo, fundamentais para a constituição de uma identidade nacional. Como afirma Ana Cláudia Brefe:

Sem dúvida, esse é um dos momentos mais significativos para a composição e fixação de um ideário nacional brasileiro, pois a nação fazia cem anos e visões distintas do passado nacional se punham em jogo por uma representação hegemônica do país (BREFE, 2005, p. 55).

Esses rituais cívicos promovidos pelo Estado tinham a finalidade de agregar o povo em torno do desenvolvimento da nação. Criar um sentimento de

¹Manoel Luis Salgado Guimarães. Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática histórica no século XIX. In: *Revista Topoi*. Rio de Janeiro, 2002b, p. 184 - 200.

união e coesão diante da heterogeneidade era vital para o Governo, que pretendia seguir o modelo de desenvolvimento das outras nações, principalmente as européias, que ditavam os estilos de vida característicos de uma sociedade burguesa em ascendência.

Para o Brasil, que pretendia alcançar o grau de modernização conquistado por algumas nações, era necessário afirmar que todos os cidadãos eram importantes para o desenvolvimento do país, mesmo que só coubesse a uma pequena minoria a honra de figurar no panteão da história nacional. Num período em que o anseio pelo progresso define o direcionamento da política do Estado, o museu surge como o lugar ideal para a conscientização da sociedade quanto a sua importância em colaborar para o engrandecimento do país. Os museus tentaram assumir o papel de instruir e educar a população, sendo utilizados como instrumentos de construção e afirmação dessa memória nacional que se constituía através das diretrizes do Estado. O caráter educativo assumido por eles é identificado desde o século XIX, quando a França já pensava o museu como um dos principais instrumentos de instrução pública (BREFE, 2005, p. 44).

O ano de 1922 é um marco de consolidação dos museus históricos no Brasil, quando é criado o Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro e o Museu Paulista, ambos como resultado das comemorações do Centenário da Independência. O Museu Paulista foi criado em 1893, mas como museu de História Natural. Em 1917, quando o historiador Affonso de Taunay assumiu a direção da instituição, começou-se a modificar o caráter da instituição, que passou a priorizar em suas exposições os assuntos relacionados à História Nacional. Em 1922, o Museu reabre suas portas, depois de alguns anos fechado para a realização das modificações que tinham o intuito de comemorar e celebrar o Centenário da Independência. O objetivo de Taunay ao reorganizar o Museu Paulista era recontar a história do Brasil através das exposições, construindo uma memória histórica que ressaltasse a importância dos paulistas na construção da história do país, inclusive no processo de consolidação da independência².

²“Diferentemente da história nacional contada no Museu Histórico Nacional, no Museu Paulista, a possibilidade de uma nacionalidade brasileira começava ainda no período colonial, com o processo de (re)conhecimento e posse do território brasileiro pelos paulistas. A proclamação da Independência em solo paulista não foi valorizada como episódio exemplar que precisaria ser rememorado por seu valor ético para o presente, mas por seu conteúdo histórico verdadeiro. O essencial era o ponto de chegada e somente ele, pois o que lhe precedia pertencia a uma cadeia

O Museu Histórico Nacional surge ocupando parte do Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional Comemorativa, instalada no bairro da Misericórdia, na cidade do Rio de Janeiro³ (MAGALHÃES, 2006, p.24). Sob a direção de Gustavo Barroso, a instituição passou a ter, como objetivo, a preservação das tradições históricas já consagradas, através do “culto da saudade”, ritual de sacralização de datas e fatos nacionais. A preocupação com a salvaguarda do passado era vista por Barroso como essencial, diante das transformações vividas no início do século e que, segundo ele, ameaçavam os valores tradicionais da sociedade brasileira.

A comemoração do Centenário da Independência representou um ritual de grande significação simbólica. Para um país que pretendia garantir a sua unidade política e territorial, fazia-se necessário fortalecer os vínculos identitários da população. Era preciso celebrar heróis e acontecimentos, a fim de promover o sentimento patriótico, de orgulho em relação à nação emergente. Daí a necessidade de constituição de uma memória nacional promovida pelo Estado, voltada para a construção de um panteão histórico formado por fatos e personalidades selecionados do passado, reforçando a criação de uma afetividade coletiva. Segundo Fernando Catroga, “as festas revolucionário-cívicas foram gizadas para agir como máquinas de homogeneização, ou, no dizer de Guy Débord, como instrumentos de unificação” (CATROGA, 2005, p.93). Comemorando centenários e realizando solenidades cívicas, os museus históricos também dariam a sua contribuição para fortalecer, entre a população, o sentimento de nacionalidade.

A História que vai sendo apresentada nesses museus tem a finalidade de atender aos interesses de uma elite que tenta construir uma memória que a eternize como sujeito transformador da realidade. Índios e negros também passam a fazer parte dessa história, mas a partir do ponto de vista de quem a escreve. Nesse sentido, o mais importante não é saber se indígenas e negros são incorporados à história, mas de que forma são definidos. Diante disso, não é

de causalidade e de sucessão que se dirigia irremediavelmente para o desfecho”. (BREFE, 2005, p.81)

³A Exposição Internacional funcionou como uma grande vitrine do progresso nacional, atendendo aos anseios de mostrar uma nação centenária desenvolvida e civilizada segundo os padrões ditados pelas cidades européias. Os visitantes que circulassem entre pavilhões como os de Ciência, Tecnologia, Comércio, Indústria e Transporte deveriam ter a impressão de estar acompanhando a evolução do país que, em 1822, conquistou a sua autonomia política e cem anos depois teria alcançado o grau de modernidade ditado pelo século XX” (MAGALHÃES, 2006, p.24).

possível pensar um museu histórico como um lugar ingênuo ou inocente, pois estamos nos referindo a um território que, dentro da sua dinâmica, determina uma hierarquia, segmenta o tempo, aloca espaços, constrói memórias e estabelece sentidos (BREFE, 1998). O museu histórico é um lugar de construção do passado, que através de seu acervo material, compõe uma dada interpretação do tempo vivido.

Na perspectiva de Pierre Nora, esses lugares de memória⁴ surgem a partir do momento em que a memória deixa de ser uma prática vivida no cotidiano para se tornar o resultado de uma organização voluntária e seletiva. “Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas” (NORA, 1993, p.14). Os lugares de memória nascem do sentimento de que não há memória espontânea. Daí a necessidade de acumular vestígios, testemunhos, documentos sobre o passado, que se tornarão provas e registros daquilo que se foi. Instituições como museus, arquivos, bibliotecas, monumentos, surgem com a finalidade de salvaguardar uma memória que deixou de ser múltipla e coletiva, para se tornar única e sagrada.

O Museu Histórico do Ceará, criado em 1932, também teve uma trajetória marcada pela sua utilização como instrumento formador de identidade, onde se buscava construir uma memória através de operações ideológicas que produzissem significados e representações sobre a História do Ceará. Sob a administração de Eusébio de Sousa, o Museu tentou construir uma interpretação sobre o passado, onde grandes personagens ganhavam destaque pela realização de grandes feitos, como os generais Sampaio e Tibúrcio, heróis da guerra do Paraguai.

Com a saída de Eusébio de Sousa em 1942, o Museu passou por um período de decadência, permanecendo fechado por algum tempo, até ser incorporado ao Instituto do Ceará em 1951, depois de assinado um convênio entre a Instituição e o Governo do Estado. O historiador Raimundo Girão foi indicado pelo Instituto para assumir a direção do Museu, dando início a uma série de modificações, sendo uma das principais, a distribuição do acervo a partir de

⁴Na perspectiva de Pierre Nora lugares de memória seriam lugares, instituições, rituais criados com o intuito de preservar uma memória, eu diria, oficial; diferentemente do que acontecia anteriormente, quando a memória era algo vivido no cotidiano e sua preservação era realizada pelos próprios grupos sociais (NORA, 1993).

temáticas definidas, criando um novo critério para a exposição dos objetos. Surgem, então, cinco salas de exposição ou secções, denominadas de Sala da Cidade, Sala do Sertão, Sala do Índio, Sala Eusébio de Sousa e Sala dos Gerais. Com a reorganização, o Museu passou a se chamar Museu Histórico e Antropológico do Ceará, tornando-se, segundo Raimundo Girão, um museu de carácter mais regional, voltado para os assuntos relacionados à História do Ceará e do Nordeste (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960).

O Museu permaneceu sob a administração do Instituto até 1966, quando o Governador Virgílio Távora criou a Secretaria de Cultura do Estado, à qual o Museu se vinculou a partir de então. A Secretaria foi criada no período de ditadura militar, quando o Estado brasileiro buscava controlar, de todas as formas, a produção cultural e intelectual. O importante para os militares era criar um sentimento de identificação da população com o país, insuflando sentimentos de orgulho e patriotismo. Um cidadão patriota jamais vê o seu país do ponto de vista da negatividade, pelo contrário, são exatamente as coisas que engrandecem e destacam a nação que despertam nele o orgulho de viver naquele lugar. Construir a imagem de um país em desenvolvimento, unido, feliz, era o plano dos militares.

Assim como o cinema ou a fotografia, o museu também possui uma linguagem que lhe é própria. Para fazer de um lugar como esse um objeto de reflexão histórica, é necessário compreender as implicações que giram em torno da montagem de uma exposição, como cenário, iluminação, escolha das peças. O ato de seleccionar objetos que farão parte de um museu ou de sua exposição subentende um critério de escolha dessas peças, que as credenciam como dignas de figurarem no museu⁵. Trata-se de um lugar entremeado de disputas e conflitos que se dão no campo da memória. Analisar o Museu é pensá-lo a partir das realidades que o constituíram, pois o mesmo é resultado das relações sociais que definem a sua utilização num dado período. Como afirma Ana Cláudia Brefe,

[...] o desafio que se põe para o historiador que toma o museu como seu objeto de estudo é o de investigar sua importância cultural e sua inserção

⁵“Qualquer museu é o lugar onde se expõem objetos, e isso compõe processos comunicativos que necessariamente se constituem na seleção das peças que devem ir para o acervo e no modo de ordenar as exposições. Tudo isso sempre se orienta por determinada postura teórica, que pode ir dos modelos de doutrinação até parâmetros que estimulam o ato de reflexão” (RAMOS, 2004, p.14).

social e política em uma dada época e sociedade, explicando suas correspondências com a elaboração de legitimidades intelectuais e questionando a revalorização de determinadas heranças do passado pelo tempo presente (BREFE, 1998. p. 315).

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a trajetória do Museu Histórico do Ceará, desde a sua criação em 1932 até o ano de 1976, interpretando as formas de exposição de seu acervo, refletindo sobre a função de lugar de instrução pública, já que o Museu assume o caráter de instituição educativa, onde os objetos expostos aparecem com a intenção de ensinar e de construir representações sobre a história do Ceará.

A idéia do título *Juntar, separar, mostrar* veio depois da leitura de Alberto Manguel. No texto *Ovos de dragão e plumas de fênix, ou uma defesa do desejo*, o autor fala sobre o processo de constituição de sentidos em um museu, que se dá através do agrupamento e organização dos objetos dentro de um espaço determinado. Juntar objetos em um lugar específico representa a imposição de um sistema de categorias para esses objetos, que serão contaminados com significados predefinidos por aqueles responsáveis pelo ato de juntar⁶ (MANGUEL, 2000, p.168).

Mas os sentidos não são constituídos apenas por aqueles que organizam os museus, mas também por quem os visita. Para estabelecer um novo sentido a esses mesmos objetos, Manguel sugere ao público que dissocie as peças de seu conjunto, separe-as, vendo-as fora de seu contexto, devolvendo-lhes sua individualidade, para que assim os objetos possam ser percebidos além do rótulo estabelecido pelo museu (MANGUEL, 2000, p.173). Para mim, a operação de juntar e separar objetos representa, antes de tudo, uma questão metodológica. Foi juntando e separando objetos que pude analisar o acervo do Museu Histórico em seu conjunto, nas exposições; e individualmente, em outras situações; operação necessária para tentar entender que significados Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto buscavam constituir através das exposições que organizaram.

⁶“A curiosa construção conhecida como museu é, sobretudo, um lugar de ordem, de espaço organizado, de seqüências predeterminadas. Até mesmo um museu que abriga uma coleção de objetos aparentemente heterogêneos, reunidos sem um objetivo claro, acaba definido (como disse antes) por um rótulo externo à identidade particular de cada uma de suas peças: a identidade do colecionador, por exemplo”. (MANGUEL, 2000, p.167)

A proposta para a estrutura da dissertação compõe-se de três capítulos. No primeiro, intitulado “Em nome do passado”, pretendo analisar a trajetória do Museu do Ceará, desde a sua criação até a administração de Osmírio Barreto, no início dos anos 1970, voltando-me mais para a análise do caráter expositivo promovido por Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto, percebendo as concepções de História e museu subjacentes às ações desses diretores da instituição.

No segundo capítulo, intitulado “A invenção do passado: entre memorações e comemorações”, tenho como objetivo refletir sobre a recorrência de três temas que perpassam a administração dos três diretores já citados. Os recortes são: a Abolição da escravidão, a guerra do Paraguai e a Independência do Brasil. Pretendo analisar como essas temáticas se repetem e a forma como são abordadas.

O terceiro capítulo, “A beleza do morto na vida das tradições”, propõe-se a refletir sobre o processo de folclorização que se dá em relação a determinadas temáticas apresentadas no Museu, como é o caso do jangadeiro e do sertanejo, além de tratar também daquilo que é apresentado como “curiosidade”, pensando no que se define como “curioso” e o porquê de objetos definidos como tal comporem o acervo de um museu histórico.

Para a realização da pesquisa, os catálogos publicados pelo Museu foram de grande valia para a discussão que pretendo aqui realizar. O material era utilizado como roteiro de informações sobre salas, exposições e peças expostas. Alguns chegavam a apresentar relatórios de atividades, relação de objetos doados, impressões sobre o museu, relatórios de visitação, ou seja, uma espécie de dossiê das ações desenvolvidas, possibilitando refletir sobre a forma de exposição do acervo. O primeiro foi lançado em 1960, período em que o museu se encontrava sob a administração do Instituto do Ceará. O segundo número foi lançado em 1972, como parte das comemorações do sesquicentenário da Independência do Brasil e o terceiro, em 1976⁷.

⁷Régis Lopes afirma, nesse sentido, que há uma “complexa rede de dependência entre a palavra e a imagem”. Segundo ele, as placas de identificação ou os catálogos de um museu são muito mais do que apenas informação. “Trata-se de uma maneira de delimitar campos de sentido que, além de direcionar leituras, é o indício da própria relação de dominação da letra diante do artefato” (RAMOS, 2007, p.86).

Os boletins do Museu do Ceará, do período em que Eusébio de Sousa foi o diretor, também foram importantes para compreender os primeiros anos de existência da instituição. Foram publicados três números. Os dois primeiros, de 1935, trazem textos escritos, na maioria, pelo próprio Eusébio de Sousa, sobre algumas peças do acervo do Museu, ou sobre assuntos que estivessem relacionados à História do Ceará. Outros autores, como Antônio Sales e Carlos Studart Filho – este teve sua obra *Notas para a história das fortificações no Ceará* reeditada no boletim de 1936 – também publicaram nos boletins. É possível encontrar também fotografias de objetos, bem como informações sobre quando e como determinados objetos chegaram até o museu, sobre o acervo e as polêmicas que envolvem algumas peças. Em alguns dos textos encontrados nos boletins, Eusébio de Sousa vai tecendo suas considerações em relação a assuntos de que trataremos nesse trabalho, como sua concepção em relação à finalidade dos museus históricos ou suas impressões sobre o general Tibúrcio Ferreira.

As matérias de jornais encontradas sobre o Museu foram de grande relevância para a pesquisa⁸. Através delas, pude analisar questões referentes à história da instituição, como doações de peças, mudanças de sede, exposições realizadas e disposição dos objetos nas salas temáticas.

Osmírio Barreto registrou, através de fotografias, cada uma das salas organizadas por ele, formando em datas um conjunto de cinco álbuns, onde é possível perceber como estavam dispostos os objetos no Museu. As salas foram fotografadas uma por uma, de vários ângulos, sendo possível analisar o método de expor utilizado pelo diretor. A fotografia servia também para registrar momentos importantes da instituição, como solenidades e visitas de pessoas “ilustres”, como a do Governador César Cals. Assim como o documento escrito é

⁸O Museu guarda hoje em sua reserva técnica um acervo de material jornalístico referente à instituição. Uma parte foi resultado do projeto de pesquisa idealizado e orientado por Régis Lopes e coordenado por Cristina Holanda na ocasião dos 70 anos do Museu, que coletou matérias publicadas sobre o Museu do Ceará em jornais cearenses como *Gazeta de Notícias*, *O Nordeste*, *O Estado*, *O Povo*, *A Rua* e *O Unitário*, desde 1932 até o início da década de 1970. Esse mesmo material foi utilizado por Cristina Holanda na elaboração de sua dissertação de Mestrado – *A construção do Templo da História*. Eusébio de Sousa e o Museu Histórico do Ceará (1932 – 1942), 2004, Francisco Régis Lopes Ramos, Universidade Federal do Ceará. A outra parte resulta da compilação feita pelo diretor Osmírio Barreto, que tinha o cuidado de arquivar cada reportagem que saía na imprensa, fosse sobre ele ou sobre a instituição que dirigia, evidenciando a preocupação em registrar sua passagem pelo Museu. No caso do material coletado por Barreto, os jornais *O Povo*, *Tribuna do Ceará* e *Correio do Ceará* são os que mais publicam reportagens sobre o Museu. Parte desse material foi publicada no livro *Museu do Ceará: 75 anos*.

uma construção, a imagem também o é. Por isso, faz-se necessário analisar a fotografia como documento produzido em determinada circunstância.

Utilizei como fonte de pesquisa algumas das obras produzidas pelos diretores pesquisados, assim, pude fazer um cruzamento das informações presentes nos documentos oficiais da instituição com a produção realizada pelos diretores fora dela.

As obras de Eusébio de Sousa, *História Militar do Ceará* (1950) e *Tiburcio: o grande soldado e pensador* (1937), foram importantes para compreendermos as concepções do autor em relação aos acontecimentos relativos à guerra do Paraguai. Os artigos que publicou nos boletins do Museu Histórico também foram de relevância para a pesquisa, pois possibilitou-me entender seu posicionamento em relação à história e à finalidade que o mesmo atribuía aos museus.

Durante a gestão de Raimundo Girão, apenas um documento foi publicado pelo Museu: o Guia do Visitante, de 1960. O Guia traz, em pequenos textos explicativos, a definição e o objetivo das cinco salas temáticas criadas por ele. Para entender as concepções de Girão em relação aos assuntos tratados em cada uma das salas, utilizei, também, duas obras do autor, que são as seguintes: *Pequena História do Ceará* (1962) e *A Abolição no Ceará* (1969)⁹. Optei pela utilização da segunda edição de *Pequena História do Ceará* por ter sido publicada no mesmo período em que foi publicado o Guia do Visitante.

Cruzando os textos do Guia do Visitante com os publicados por Girão, foi possível perceber as representações que o historiador pretendia realizar através das exposições organizadas por ele. A opção pelos dois livros se deu pelo fato de os mesmos abordarem as temáticas tratadas por Girão no Museu Histórico e por terem sido publicados dentro do período em que o historiador esteve na administração da instituição.

No caso de Osmírio Barreto, as obras *Pingos e respingos da história* (1982) e *Histórias da história* (1986) foram significativas para entendermos a concepção que o diretor tinha, não só de História, mas de museu. Comparando o

⁹Faço uso da segunda, e não da primeira edição de *A Abolição no Ceará*, por uma questão de ordem prática. Na biblioteca da Universidade Federal do Ceará, a primeira edição de 1958, não está disponível para empréstimo, apenas para consulta. Como precisaria fazer uso freqüente do livro, achei por bem trabalhar com a segunda edição do livro por ter mais fácil acesso a ela.

museu administrado por Osmírio e as suas publicações, é possível perceber certa proximidade entre o seu modo de expor e a sua forma de escrita.

A seleção de objetos para o Museu, assim como a sua organização a partir de temáticas definidas, sugere a tentativa de construção de uma representação sobre um acontecimento que deveria ser destacado pela sua importância histórica. Ao definir determinados temas para as salas da instituição, Raimundo Girão realizava os recortes a partir daquilo que ele considerava como relevante para a História. A criação da Sala dos Generais, por exemplo, tinha o objetivo de reverenciar a memória dos dois generais cearenses que lutaram na guerra do Paraguai.

Da mesma forma, é necessário investigar os motivos que levaram Osmírio Barreto a redefinir os recortes do então Museu Histórico e Antropológico e criar um projeto educativo para a Instituição. Barreto quase dobra o número de salas, assim como redistribui objetos que antes pertenciam a salas com temáticas diferenciadas. As modificações realizadas pelo diretor não aconteceram simplesmente por uma questão estética, a fim de melhorar a aparência do Museu, mas a partir das suas concepções, do que ele considerava representar condignamente a História.

As escolhas feitas por Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto são determinadas pelas idéias nas quais acreditavam, pelas suas formas de ver o mundo e de entender a História. Para os três, o Museu assumia a função de instituição formadora, onde a população poderia conhecer um pouco mais sobre a história. Na perspectiva de Michel de Certeau, tais escolhas estão associadas às instituições sociais às quais pertenciam os três diretores. É preciso pensá-los a partir de seu lugar social, analisá-los a partir de suas referências teóricas, de suas produções localizáveis. Segundo Certeau “certamente não existem, por mais gerais que sejam, nem leituras, tanto quanto se possa entendê-las, capazes de suprimir a particularidade do lugar de onde falo e do domínio em que realizo uma investigação” (CERTEAU, 1982, p. 65).

Para compreender tais escolhas, é preciso analisar o trabalho dos diretores a partir desse lugar. “Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural” (CERTEAU, 1982, p.66). É esse lugar que define os métodos de trabalho, que cria um sistema de referência do qual o historiador não pode ser dissociado ao ter a sua produção analisada. Se

a exposição de um museu pode ser entendida como uma forma de escrita da história, a produção realizada por Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto no Museu Histórico precisa ser analisada a partir de seus lugares sociais.

O Museu é o lugar em que a cultura material é selecionada, exposta, comunicada e interpretada. É um lugar de memória(s), de identidade(s), de (des)construção de discursos, e por isso deve tornar-se objeto de reflexão histórica, já que seu acervo representa a acumulação da cultura material do passado e sua exposição é o principal meio pelo qual o passado é publicamente apresentado (BREFE, 1998).

A experiência como estagiária do Museu do Ceará durante quase dois anos me possibilitou pensar o museu a partir de uma nova perspectiva. Através das leituras, dos grupos de estudos, dos debates realizados durante a vigência do estágio pude desnaturalizar a visão que tinha de museu, percebendo-o como um lugar entremeadado de conflitos e de disputas que se dão no campo da memória.

Está claro que a dinâmica de um lugar como esse não gira apenas em torno da montagem das exposições, mas de diversas outras ações que são significativas para se pensar a concepção acerca de sua função, como, por exemplo, a política de arrecadação de objetos de Eusébio de Sousa, a sua reestruturação por Raimundo Girão, o projeto educativo de Osmírio Barreto. Tornar o museu objeto de investigação histórica é refletir sobre as várias transformações pelas quais passou ao longo do tempo. É entender seu caráter de guardião da memória, sendo um lugar para se compreender a sociedade e a forma pela qual ela se faz representar.

Capítulo 1

Em nome do passado

1.1 - Do Museu Histórico ao Museu Histórico e Antropológico

Eusébio Néri Alves de Sousa foi o idealizador e primeiro diretor do Museu Histórico do Ceará, criado em 1932 como uma das dependências do Arquivo Público do Estado. Recebeu na época grandes elogios, sendo a maioria deles referentes à sua iniciativa de organizar duas instituições que, segundo os jornais, eram de apreciável significação e de grande importância para o Estado. A rapidez com que conseguiu reunir grande número de peças históricas¹ chega a ser destaque em algumas reportagens de jornais (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/04/1933, p.5).

Esses mesmos jornais que falavam da criação do Museu Histórico publicavam matérias que tratavam dos problemas decorrentes da seca alarmante de 1932. Alguns jornais chegavam a elogiar as medidas tomadas pelo Governo para barrar a entrada dos retirantes na capital; entre elas, a criação de “campos de concentração”.² A seca ocasionou a vinda de um numeroso contingente de flagelados para Fortaleza, gerando uma reação por parte do Governo estadual. Foi nesse momento de tensão que, um ano depois de oficialmente criado, o Museu Histórico do Ceará teve suas portas abertas ao público.

A fundação do Museu Histórico do Ceará aconteceu num período em que as vontades e as práticas de preservar a cultura material e espiritual acontecem

¹Sobre a formação do acervo do Museu Histórico do Ceará, ver Holanda (2005).

²“Em 1932, a prática de manter a cidade dos ricos de Fortaleza afastada (ou praticamente afastada) da miséria concretizou-se em frentes de trabalho, em políticas de emigração para outros Estados e na construção de locais para o aprisionamento de flagelados. Nessa seca, o poder público isolou parte dos sertanejos em sete campos de concentração, distribuídos em lugares estratégicos para garantir o encurralamento de um maior número de retirantes no Sertão do Ceará” (RIOS, 2001, p.8). Sobre os campos de concentração no Ceará, cf. Rios (2001).

no contexto político de consolidação de um Estado-nacional. Segundo Antônio Gilberto Ramos Nogueira, a articulação entre política e cultura se dará nos anos em que o debate da intelectualidade brasileira (leia-se modernistas), centrado em torno do imperativo nacional, adquire significação social em seus projetos de construção da nação (NOGUEIRA, 2005, p.177).

Como consequência, o universo simbólico criado por esses intelectuais nos anos de 1920, 1930 e 1940 vai se configurando num mapa da questão nacional, delineado e explicitado através das expressões culturais baseadas em valores estéticos e históricos. Uma ação mais concreta por parte desses intelectuais se dará junto às estruturas de poder das mais variadas instituições culturais que começam a surgir por todo o país. Assim, a relação entre o Estado e a Cultura será o principal eixo da institucionalização das práticas culturais no processo de formação da identidade nacional, e os museus, bem como outras instituições, terão importante atuação nesse processo de construção da Nação (NOGUEIRA, 2005, p.178).

Em 1987, Raimundo Girão publicou o *Dicionário da Literatura Cearense* por ocasião das comemorações do centenário de fundação do Instituto do Ceará. O livro traz as biografias de diversos intelectuais cearenses, entre eles, Eusébio de Sousa, apresentado por Girão da seguinte forma:

Pernambucano do Recife, onde nasceu no dia 14 de agosto de 1883, tendo como genitores José Néri Alves de Sousa e Maria Galdina Alves de Sousa. Magistrado e historiador de suculenta produção. Gostava de estar nas atividades da imprensa, nas quais começou desde o tempo de estudante, fundando jornais de menor porte, quase sempre de tom humorístico, como por exemplo, O Recife, fundado com a companhia de Severino Barbosa e Apolônio de Barros. Por onde andou, fundou jornais: O Campo e o Correio do Norte, no Ipu, CE, Gazeta do Jaguaribe (Russas), O Sitiá, em Quixadá, este com oficinas próprias. Nos anos de 1928 e 1929 dirigiu a Gazeta de Notícias, de Fortaleza, como redator-chefe. E colaborou na Revista Brasil (S. Paulo), no O Norte (Rio de Janeiro), nas revistas do Instituto Arqueológico Pernambucano da Academia Cearense de Letras (1ª fase) e noutros do sul do país, na do Instituto do Ceará e teve a responsabilidade da manutenção de Anais, órgão do Arquivo Público, bem como do Boletim do Museu Histórico do

Ceará, este por ele organizado. Como membro da Sociedade Numismática Cearense, dirigiu a revista Numismática. Como magistrado, esteve em várias comarcas cearenses agindo sempre com muita solicitude e correção. Também escrevia peças de teatro. Extensa a sua bibliografia, por ele enumerada no seu Meio Século de Existência (GIRÃO, 1987, p.216).

O texto escrito para apresentar Eusébio de Sousa pode ser entendido como produção de uma memória oficial, que buscava conferir aos homens “ilustres” da sociedade cearense certo lugar de destaque. Ao conferir importância a homens como Eusébio de Sousa, Raimundo Girão conferia, a si próprio, a mesma importância. O autor faz questão de ressaltar a produção bibliográfica do primeiro diretor do Museu, bem como sua atuação em instituições de prestígio, como o Instituto do Ceará.

Assim como o texto escrito por Girão, a postura adotada pelo Museu Histórico nesse período também se configura como oficial, pois passa a narrar uma história que estava em sintonia com essa sociedade desigual de 1932, explicitando uma história oficial, “um pretérito da pátria e, sobretudo dos grandes patriotas, um passado dos que pretendiam mandar e não as memórias daqueles que, apesar de programados para obedecer, nem sempre obedeciam” (RAMOS, 2006, p.93).

O posicionamento de Eusébio de Sousa em relação ao passado se aproximava ao de Gustavo Barroso, fundador do Museu Histórico Nacional e idealizador do “culto da saudade”.³ A preocupação de Barroso era com o descaso de seus compatriotas pelas tradições do passado, consideradas, por ele, dignas e inesquecíveis. Nada mais pertinente para a celebração das glórias de outrora do que um museu, lugar transformado num templo para celebrar os feitos gloriosos dos heróis nacionais e que, por isso, deveria tornar-se conhecido pela população como algo digno de respeito e veneração. Para Eusébio de Sousa, o museu também funcionava como uma escola, lugar de difusão de conhecimento e

³“O ‘culto da saudade’ deveria ser um ritual sagrado e oficializado, no qual os cidadãos reverenciariam os heróis nacionais, a exemplo da devoção dos fiéis católicos aos santos. Nesse ritual, os objetos que pertenceram ou estiveram em contato com algum vulto ilustre, ou que participaram de ‘grandes acontecimentos’ recebiam uma aura de sacralidade que os tornava ‘reliquias’” (MAGALHÃES, 2006, p.22).

instrução da população, sendo visto também como expressão da civilidade de um povo. No texto *A mobília do General Tiburcio*, ele afirmou:

Não se pode negar os grandes serviços que prestam os Museus; são eles, como alguém escreveu, como as Escolas, os principais fatores da cultura dos povos civilizados. Constituem a 'Arca Santa' onde se guardam os autênticos documentos e as preciosidades evocativas de um passado glorioso (SOUSA, 1935a, p. 9).

O Museu teria, portanto, a responsabilidade de “civilizar” e instruir a população sobre a importância de exaltar os fatos e as personalidades consagradas da História, como militares, políticos e membros das classes dominantes. Destacando a importância dos heróis e seus feitos, o Museu Histórico estaria reconhecendo a importância individual dessas figuras como sujeitos formadores da vida social, sendo a História vista como resultado da ação de todos, mas comandada por certos indivíduos. O Museu contribuiria, assim, para a sacralização do passado, utilizado como parâmetro para a construção de um sentimento nacional e para a moralização de uma sociedade digna.

Eusébio de Sousa se preocupava sobremaneira com o “resgate” do passado histórico, que deveria ser conhecido pela população, visto como o meio de fortalecer o vínculo identitário das pessoas com as suas raízes históricas, despertando para a importância de se conhecer os assuntos e as “personalidades” relacionadas ao passado memorável. O Museu Histórico tornar-se-ia, portanto, o lugar ideal para a apresentação desse passado digno de ser venerado. Percebemos aí o caráter educador que Gustavo Barroso e Eusébio de Sousa atribuem à História. Entendida como a “mestra da vida”, seria o instrumento utilizado para fomentar as bases da moral que estruturaria uma sociedade.

Eusébio de Sousa tinha uma preocupação em “popularizar” a História, prática que se realizava através de vários mecanismos, como matérias publicadas em jornais,⁴ livros ou através da mobilização de crianças e professores, além de solenidades cívicas que ele mesmo realizava no Museu Histórico. Nos jornais da

⁴Durante o ano de 1932, Eusébio de Sousa manteve uma coluna no jornal O Nordeste, onde respondia a cartas contendo dúvidas sobre determinados assuntos históricos (HOLANDA, 2005, p.26).

época, é possível encontrar diversas reportagens tratando de solenidades realizadas no Museu por conta da comemoração de determinadas datas ou personalidades consideradas por ele como de grande relevância para a História, ou por ocasião da doação de objetos, como é o caso da solenidade realizada no recebimento de algumas medalhas pertencentes ao General Sampaio, “bravo soldado cearense”, que lutou na guerra do Paraguai (GAZETA DE NOTÍCIAS, 05/02/1933). Segundo o depoimento de José Bonifácio, Eusébio tinha o hábito de organizar, por onde passava, festas e comemorações cívicas que estimulassem o gosto do povo pelas suas tradições.

Os trabalhos de Eusébio de Sousa revestiam-se desse traço característico. Em cada comarca por onde transitava, no seu jornadejar de magistrado, comprazia-se em solenizar efemérides, promover festividades cívicas, editar periódicos e vulgarizar a história e a geografia da região, mobilizando a criançada das escolas, estimulando professores e autoridades, transmitindo ao povo o gosto pelas tradições locais, até então esquecidas ou ignoradas (SOUSA, 1950, p.353).

A intenção de Eusébio não era só de fazer do Museu um lugar de intelectuais, mas torná-lo, também, um lugar acessível ao público em geral, um espaço destinado ao conhecimento e à aprendizagem dos valores dignos de uma sociedade ideal, que valoriza e respeita as suas tradições (HOLANDA, 2005, p.33).

A partir de uma concepção evolutiva de História, o futuro representaria o auge da evolução histórica iniciada no passado. Este “funcionaria como um farol a sinalizar a marcha do devir” (CATROGA, 2005). O sentimento cívico seria despertado nas pessoas a partir da idéia de que, através do passado, seríamos instruídos para nos tornarmos cidadãos dignos do convívio social.⁵ Respeitar as tradições, como queria Eusébio de Sousa, significava dar continuidade a algo iniciado anteriormente, fortalecer os vínculos da sociedade com as práticas e as

⁵“(…) Se a educação do presente devia ser sobredeterminada pela idéia do futuro, as novas necessidades de legitimação do poder – em sociedades que, por um lado, tendiam a isolar os indivíduos, mas, por outro, procuravam instituí-los como cidadãos – exigiam o seu enraizamento num passado modelar, pois, como o próprio momento revolucionário por excelência (a Revolução Francesa) havia compreendido, a mobilização da memória dos mortos era decisiva para a solidificação dos elos sociais entre os vivos (…)” (CATROGA, 2005, p.104).

concepções definidas no passado que deveria permanecer como modelo a ser seguido.

Numa reportagem de 1933, é possível perceber indícios sobre o modo de expor de Eusébio de Sousa, que não utilizava critério cronológico ou temático para a seleção do acervo a ser exposto. Os objetos aparecem esparsos. Dividem o mesmo espaço objetos diversos, que não estabeleciam vínculos mais diretos, como os referentes ao General Tibúrcio, um quadro da beata Maria de Araújo, entre outros.

Suspenso à parede, entre vários quadros curiosos, um flagrante fotográfico precioso. A Praça General Tibúrcio. (...) Noutro quadro, uma figura extravagante. O dr. Eusébio nos esclarece: - É a beata Maria de Araújo... (...) Ainda nesse recanto do Museu dois móveis antigos. Uma mesa tipo Diretório: pertenceu à antiga Câmara Municipal do Icó nos tempos áureos da “Princesa do Sul Leste”. E o outro móvel tosco, grosseiro, gasto pelo tempo. Um simples estrado de madeira trepado sobre dois cavaletes. Mas evoca um acontecimento terrível: foi aí que se lavrou e assinou a sentença condenando à pena capital Pinto Madeira (A RUA, 10/03/1933) [grifo meu].

Apesar de dividir o mesmo espaço com o quadro da Praça General Tibúrcio, o quadro da Beata Maria de Araújo ganha uma outra significação, completamente distinta da do logradouro. Enquanto a beata é vista como uma figura “extravagante”, a fotografia da Praça é destacada como um “flagrante precioso” do lugar, por se tratar de um local que celebra a memória de um grande herói nacional. Da mesma forma, acontece com os móveis citados mais adiante na reportagem. Os pertencentes à antiga Câmara de Icó relembram os tempos áureos da cidade, sendo atribuído a eles o valor de “reliquias” de um importante momento histórico; enquanto o objeto que se refere à Revolta de Pinto Madeira é visto como algo tosco e grosseiro, que evoca um acontecimento terrível da história cearense.

Nesse sentido, é plausível afirmar que houve, também, a presença da tradição antiquária, caracterizada por atribuir aos objetos o caráter de relíquias, sendo exibidos de forma desvinculada dos demais, sem a intenção de compor um discurso mais articulado com eles. Esta tradição representava um dos

procedimentos de conhecimento sobre o passado, mas passou a ser desconsiderada pelos historiadores modernos no século XIX por não se tratar, na concepção deles, de uma metodologia de análise histórica.⁶

No antiquarianismo, o passado era entendido como a existência das experiências vividas. A crítica se dava à falta de sentido na forma como os antiquários tratavam a História, segundo os historiadores, desprovida de finalidade e utilidade (GUIMARÃES, 2002b). A partir dessa perspectiva, os museus materializavam o passado através dos objetos apresentados em suas exposições, tornando-se eles provas fiéis dos acontecimentos e personalidades de que se queria lembrar. Com Eusébio de Sousa, as peças (mais ou menos isoladas) ganhavam *status* de provas fiéis de acontecimentos ou figuras consideradas de relevância histórica para o Estado ou a Nação.

Essa proposta de exposição do acervo parece não diferir muito da de Gustavo Barroso, apresentada no Museu Histórico Nacional na primeira fase. Aline Montenegro Magalhães afirma que, apesar de o acervo estar dividido em seções definidas a partir de suas coleções, os critérios de organização das peças não ficavam muito claros. Os objetos, nesse sentido, não estabeleciam relações entre si, não sendo possível articulá-los a partir de um tema ou uma época específica. O mais importante, nas exposições, era exaltar o passado a partir dos objetos que figuravam como provas de um tempo já vivido.⁷

Uma das salas era considerada o salão nobre do Museu e composta por objetos bastante diversos, que não pareciam estabelecer vínculos mais explícitos, como a imagem de Nossa Senhora da Assunção, jarros de porcelana pertencentes ao Passeio Público e um quadro do General Tibúrcio. A outra sala, denominada “Sala das Armas”, era formada, na maior parte, por armas e canhões, além de outros objetos, como o porta-chapéu que pertenceu ao Barão de São Leonardo e um salva-vidas de um navio francês.

⁶Não tenho aqui a pretensão de discutir o que é tradição antiquária, tampouco condená-la ou exaltá-la como procedimento legítimo de conhecimento sobre o passado. A referência aos antiquários se deu apenas por entender que a cultura colecionista caracterizou os primeiros anos de funcionamento do Museu Histórico do Ceará.

⁷“O que se percebe é uma supervalorização dos objetos como possibilidade de contato com o tempo morto, numa atitude romântica de devolver vida ao passado. O que estava em jogo não era a constituição de um texto temático ou cronológico, no mínimo, coerente, mas a possibilidade de impregnar o lugar de um determinado passado – implícito já no momento da seleção dos vestígios para comporem o acervo museológico – de modo que ao visitante não restasse dúvidas quanto à existência desta época de reis, oficiais e nobres” (MAGALHÃES, 2006, p.53).



Figura 1: Sala Antônio Bezerra – Arquivo do Museu do Ceará



Figura 2: Sala das Armas – Arquivo do Museu do Ceará

Além das salas, que poderíamos chamar de exposições de longa duração ou “secções”, é possível perceber que havia, com certa frequência, o que poderíamos denominar de exposições temporárias ou de curta duração, já que existe nos jornais a divulgação de alguns eventos realizados nas dependências do Museu Histórico.

Uma das oportunidades utilizadas por Eusébio de Sousa para montar pequenas exposições temporárias era a comemoração de datas e personalidades relacionadas a momentos “importantes” da história, como foi o caso do Salão Floriano Peixoto, criado com o intuito de comemorar o centenário de nascimento do Marechal. No jornal O Estado, do dia 30 de abril de 1939, há o seguinte sobre a exposição:

Dentre as homenagens que, no dia de hoje, serão tributadas, nesta capital, a (sic) passagem do primeiro centenário de nascimento do marechal Floriano Peixoto, deve ser salientada a inauguração de um novo Salão do Museu Histórico do Estado, ao qual sua diretoria denominou Salão Floriano Peixoto. Destina-se o mesmo à (sic) guarda de objetos, figuras, quadros e toda a documentação histórica que, por ventura, se relacione com as armas brasileiras, destacando-se, em meio deles, os riquíssimos quadros da formatura da primeira e última turmas de formatura dos agrimensores do extinto Colégio Militar do Ceará, bem como a bandeira desse estabelecimento de ensino, valiosa oferta de seu último diretor, o ilustre coronel Alcebíades Dracon Barreto, perpetuando assim a fase brilhantíssima do educandário desaparecido, nos seus dias de vida. A inauguração do Salão Floriano Peixoto terá lugar pela manhã de hoje, permanecendo o edifício do Museu Histórico aberto, a visita pública, das 8h às 11h, e das 19h às 21h (O ESTADO, 30/04/1939. p.17) [grifo meu].

Mesmo não possuindo em seu acervo nada que se relacionasse diretamente à figura de Floriano Peixoto, o Museu Histórico do Ceará conseguiu criar uma sala que pudesse comemorar o centenário de nascimento do Marechal. Nessa exposição, é possível perceber a tentativa de construção de uma memória de Floriano associada à figura do grande combatente. Os objetos expostos na sala não são pessoais, não fazem nenhuma referência à sua vida privada e pública ou ao seu cotidiano. Como fala a reportagem, o salão apresentado destina-se à guarda de objetos que se relacionem com “as armas brasileiras”.

Relacionar a figura de Floriano Peixoto “às armas brasileiras” é associar a ele os atributos de honra e poder que lhe parecem naturais. A análise realizada por Vânia Carneiro de Carvalho em seu artigo intitulado *História das armas ou*

História nas armas? (CARVALHO, 1992, p.11) ressalta a significação do uso de algumas armas e como elas podem representar grande expressão de poder. Tomando a espada como exemplo, a autora fala sobre as perdas de suas funções como arma de guerra no século XIX, mas destaca o valor ritualístico que permanece no objeto, principalmente dentro do exército.⁸ A arma branca expressa sentimento de coragem, já que a vitória não depende somente da eficácia da arma, mas sim do manejo e do bom desempenho de quem a utiliza. Ao comemorar o centenário de Floriano Peixoto através da exposição de armas, o Museu Histórico do Ceará cria em torno dele uma aura mítica, apresentando-o como grande mártir nacional, guerreiro honrado e digno de ser lembrado e celebrado ao longo da história.

O Museu parecia organizar, em alguns domingos, uma pequena e rápida exposição dos objetos recém adquiridos pela instituição. Nos jornais, aparecem as seguintes referências em maio de 1933: “como vem se sucedendo, todos os domingos, nova documentação será exposta de objetos adquiridos durante o decorrer da semana finda” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 21/05/1933, p.7) ou então “Nova documentação histórica será exposta, hoje no museu histórico...” (Op.cit., 14/05/1933, p.7). Há uma rotatividade de objetos com certa frequência, a fim de serem exibidos ao público. Isso reforça o caráter de tradição antiquária das exposições do Museu Histórico, que expunha seu acervo com o intuito de saciar a curiosidade de seus visitantes. Por outro lado, havia o interesse de despertar neles o sentimento de civismo em relação às tradições.

Após a saída de Eusébio de Sousa em 1942, o Museu Histórico do Ceará passou por um momento de abandono. De acordo com o catálogo do museu publicado em 1972 (CASTRO; MEDEIROS, 1972), isso ocorreu devido à mudança de diretores ocorrida em um curto espaço de tempo, já que depois da saída de Eusébio, estiveram à frente da direção do Museu os senhores Fidélis Alves da Silva, Antônio Pais de Castro, Artur Eduardo Benevides e Hugo Catunda. Segundo o “resumo histórico” apresentado no catálogo, “essa situação

⁸“Ela está presente nas exposições públicas, é portada pelos oficiais de elite, o que significa que o Estado, na figura do exército, reconstruiu através de um objeto – a espada – os sentidos de honra, de coragem e de poder forjados no interior de uma prática social precedente” (CARVALHO, 1992, p.13).

de mudanças de direção abriu um hiato na vida do museu e foi quebrado o ritmo de prosperidade que lhe imprimira o seu primeiro diretor” (Op. cit, [n.p.]).

Mesmo não tendo acesso a maiores registros sobre o funcionamento do Museu nesse período, é possível encontrar, em alguns jornais, reportagens sobre a situação do Arquivo e do Museu Histórico. O jornal O Nordeste apresenta a matéria intitulada “O Arquivo Público em pandarecos” (O NORDESTE, 02/10/1948), sobre a situação lastimável em que se encontrava o Arquivo. Apesar de não serem citadas as condições do Museu Histórico, basta lembrar que o Museu funcionava como um anexo do Arquivo e que a sua situação não deveria ser diferente. O jornal O Estado (02/03/1948) também define como lastimável a situação, não só do Arquivo, mas também de outras instituições culturais, como a biblioteca pública e o Teatro José de Alencar. As evidências nos levam a crer que essa troca freqüente de diretores durante um intervalo de quase dez anos e a falta de uma política por parte do Estado prejudicaram a continuidade do trabalho iniciado por Eusébio de Sousa ou a própria definição de um plano a ser implantado na instituição por outro diretor.

Esse descaso ao qual nos referimos, pode ser percebido ainda no período em que Eusébio de Sousa era diretor do Museu. Em entrevista concedida ao jornal A Rua em 1936, Eusébio fala sobre as dificuldades em manter a “repartição”. Isso pode ser interpretado como uma determinada postura dos governantes, que não pareciam preocupados com a memória, da elite ou do povo. Num trecho da entrevista, ele afirma:

[...] - A verba do Museu e do Arquivo é suficiente para as despesas necessárias ao mesmo?

- Infelizmente não. Relativamente pequena, calcada ainda na primitiva verba, estou lutando com imensas dificuldades para que consiga maior verba para a minha repartição, confiado na ação dinâmica do ilustre governador do estado, dr. Menezes Pimentel, que como professor e intelectual de renome conhece muito bem o valor social e cultural do Museu, amparando-o na altura das suas necessidades ingentes (A RUA, 26/05/1936, p.3).

Ao falar do estado em que se encontrava o Museu quando recebido pelo Instituto do Ceará a partir de outubro de 1951, Raimundo Girão é um pouco mais contundente que as matérias publicadas. Em artigo publicado no jornal O Povo, ele afirma:

Ultimamente a vestuta sociedade (Instituto do Ceará) andou deveras aflita com o deslocamento de sua sede, que era localizada, na parte térrea do Paço do Legislativo, porém, afinal, tudo se conciliou, e o atual Governo houve por bem dar uma solução feliz ao caso. O Instituto deixaria aquele local, de que a Assembléia necessitava para as suas instalações e como compensação, passar-se-ia para o edifício até então ocupado pelo Arquivo Público, na Avenida Alberto Nepomuceno, ficando sob sua responsabilidade, todavia, a guarda e direção do Museu Histórico. Postas as coisas nestes termos, efetuou-se a mudança, como bem se compreende muito difícil, dado o recíproco deslocamento dos móveis utensílios, livros e pertences de ambas as entidades. E o Instituto, depois de estabelecido ali, iniciou-se a reorganização do Museu. Um pandemônio, aquilo! Uma confusão à primeira vista irremovível. A originária disposição do Museu, devida ao Dr. Eusébio de Sousa, sofrera, com os tempos, dolorosa subversão. Tudo em desordem, abandonado, entregue à poeira e ao cupim. Não havia verba para melhorar o Departamento e qualquer esforço dos seus dirigentes resultava improfícuo. Desprezava-se, sem explicação, aquilo que um povo mais civilizado estaria de todo empenho em preservar. Foi deste modo que a “Casa do Barão de Studart” recebeu aquele patrimônio em franco desgaste. Mas o trabalho de restauração começou lento, dificultoso, quase desanimado. Primeiro, a higienização do prédio, dominado pelos ratos, e traças, a sua pintura, a remodelação dos seus móveis danificados. Depois, a seleção dos objetos, tudo misturado, posto ali dir-se-ia granel, sem nenhum critério de escolha, à medida que chegava. Era um museu de velharias, sem um sentido lógico. Parecia uma casa de ferro-velho. Uma barra funda (O POVO, 10/01/53, p.3) [grifo meu].

O Museu abandonado há alguns anos, estava desorganizado e sujo, não sendo mais possível identificar a forma de exposição do acervo antes utilizada. Havia um total descaso por parte do Governo no tocante à liberação de verbas que pudessem manter as mínimas condições de funcionamento da instituição. Na

concepção de Girão, o abandono do Museu parece ser um ato de selvageria, já que “qualquer povo mais civilizado” se empenharia em preservá-lo. Foi nessas condições que o Instituto do Ceará recebeu o Museu Histórico do Ceará em 1951, quando assinou um convênio com o Governo do Estado. O convênio foi firmado pela Lei nº. 1.105, de 23 de outubro de 1951, passando a responsabilidade da administração do Museu ao Instituto.

No final de 1946, o Instituto do Ceará ocupava o lado oeste da parte térrea do antigo prédio da Assembléia Legislativa. Com a mudança no seu quadro legislativo em 1951, alguns deputados passaram a requerer o espaço então ocupado pelo Instituto, o que começou a preocupar os seus membros que não tinham nenhum lugar para onde pudessem levar os seus pertences (ADERALDO, 1977).

Para solucionar o problema, o então Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura e Obras Públicas, Plácido Aderaldo Castelo, sugeriu ao Instituto a mudança para o prédio ocupado pelo Arquivo Público e Museu Histórico. O Arquivo estava sendo deslocado para um outro local e deixaria livre o espaço antes ocupado por ele. Mas a solução de Plácido Castelo veio acompanhada de uma condição. O Museu permaneceria no mesmo local e passaria a ser administrado pelo Instituto do Ceará, a partir daquele momento, por um prazo de vinte anos. A anexação do Museu Histórico ao Instituto parece ter sido muito mais uma questão de administração, de necessidade, do que de ordem intelectual ou científica.

Portanto, a partir de 1951, o Museu Histórico, de certa forma, deixa de ser do Estado e torna-se do Instituto do Ceará, que passa a estabelecer as diretrizes de trabalho do órgão. Mas essa união parece não ter sido um consenso entre os demais consórcios do Instituto. Na Ata da Sessão do dia 20 de outubro de 1951, Raimundo Girão apresenta seu pedido de renúncia ao cargo de Secretário Geral, porque alguns consórcios, mais especificamente Clodoaldo Pinto, desaprovaram o seu trabalho no caso da mudança da sede. De acordo com Clodoaldo, a sua crítica em relação à mudança de prédio se deu por dois motivos: primeiramente, não ter dado seu voto em favor da mudança, pois acusa de só ter sido cientificado do fato depois de feita a aprovação; em segundo lugar, devido à possibilidade de aumento de despesas para o Instituto.

As disputas entre Raimundo Girão e Clodoaldo Pinto continuam, já que mais à frente, na mesma ata, Girão pede ao plenário que autorize o presidente Thomaz Pompeu Sobrinho a aceitar o Museu, mas é contrariado por Clodoaldo que adita uma emenda com o intuito de que o presidente Thomaz Pompeu se entenda previamente com o governador sobre os termos do convênio a ser assinado, para só depois disso, ser aprovado em plenário. A justificativa de Clodoaldo Pinto sobre o possível aumento das despesas do Instituto não tinha procedência, pois fora acordado, através do convênio, que o Governo repassaria uma quantia anual de 50 mil cruzeiros para a manutenção do Museu. Numa prestação de contas realizada na Sessão do dia 4 de março de 1955, o movimento do Museu Histórico se mostra favorável: Receita, 112 mil cruzeiros e 20 centavos; Despesa, 44 mil, 36 cruzeiros e 50 centavos, totalizando um saldo de mais de 68 mil cruzeiros.⁹

Raimundo Girão parece ser o grande articulador dos assuntos relacionados ao Museu. Nas atas das reuniões do Instituto do Ceará, de 1951 até 1966, o consórcio que, com raríssimas exceções, coloca em pauta questões relacionadas ao Museu Histórico é Raimundo Girão, o que demonstra não haver nenhum grande interesse por parte dos demais consórcios na reorganização do Museu, ou na orientação de trabalho que seria dado a ele. Também de 1951 a 1966, não há, nas revistas do Instituto, artigos sobre o Museu Histórico do Ceará.

A administração do Museu, a partir de 1951, é, em certa medida, uma iniciativa particular de Girão. Nas atas das sessões do Instituto, não há referência a qualquer outro sócio que tenha colaborado com a reorganização do Museu. Aparecem, nas atas, apenas as deliberações do presidente Pompeu Sobrinho às solicitações feitas por Raimundo Girão.

Em suas memórias, Valdelice Girão afirma que o Museu estava entregue aos cupins, as peças se encontravam jogadas, não existindo mais a estrutura deixada por Eusébio de Sousa. É possível perceber, na fala de Valdelice Girão, a tentativa de construção de uma memória oficial do Museu Histórico atrelada à figura de Raimundo Girão. Em seu discurso, ela valoriza a responsabilidade de Girão no convênio assinado entre o Instituto e o Governo do Estado, tendo ele sido o “salvador”, como ela mesma fala, da Coleção Dias da Rocha, ao adquiri-la

⁹Atas do Instituto do Ceará. Sessão do dia 04/03/1955, p.302.

para o Museu, afirmando que, “(...) se o Museu existe hoje, se está de pé, foi porque existiu o Dr. Girão” (HOLANDA, 2006, p. 42). Valdelice exalta a imagem de Raimundo Girão como o guardião do Museu, ao afirmar que ele próprio se encarregou de fazer a mudança de todo o acervo do Museu quando houve a necessidade de uma nova troca de sede em 1957.¹⁰

Partindo da reorganização do Museu realizada a partir de 1952, há algumas distinções entre os modos de expor de Eusébio de Sousa e Raimundo Girão. O último tenta definir recortes a partir da criação de “salas temáticas”, onde os objetos passam a fazer parte de certos agrupamentos, já que, em certa medida, estão delimitados por um tema.

O Museu Histórico passa a ser administrado pelo Instituto em 1951, mas só em janeiro de 1953, quando recebe a denominação de Museu Histórico e Antropológico do Ceará, é reaberto ao público. As atas do Instituto do Ceará dão alguns indícios de como o acervo poderia estar dividido. Na Ata da Sessão de 20 de junho de 1955,¹¹ Raimundo Girão fala sobre a instalação da “secção” constituída a partir da aquisição do Museu da Abolição,¹² que recebe o nome de Eusébio de Sousa; e da “secção” antropológica, formada a partir da coleção Dias da Rocha e que por isso recebe essa denominação. Ainda há referência a duas outras “secções”, denominadas de Leonardo Mota e Alves Ribeiro, mas não se fala sobre o conteúdo respectivo delas. A partir disso, podemos supor que nesse período (1955), o Museu Histórico apresentava o seu acervo através de salas ou “secções”, algo não realizado até então. As secções seriam quatro: Eusébio de Sousa, Dias da Rocha, Leonardo Mota e Alves Ribeiro.

Em 1958, há indícios de uma nova forma de divisão das salas. O jornal Gazeta de Notícias apresenta numa reportagem a organização do acervo a partir

¹⁰Em 1956, o Governador Paulo Sarasate assinou o ato oficial que transferia o Instituto do Ceará e o Museu Histórico para o prédio onde funcionava o Grupo Escolar Rodolfo Teófilo na Av. Visconde de Cauípe, atual Avenida da Universidade. Hoje no edifício funciona a FEAACS (Faculdade de Economia, Atuariais, Administração, Contabilidade e Secretariado da Universidade Federal do Ceará).

¹¹Ata do Instituto do Ceará. Sessão do dia 20/06/1955, p.306.

¹²O Museu da Abolição teria sido organizado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza, e é adquirido pelo Instituto em 1955 após solicitação deste (Ata do Instituto do Ceará. Sessão do dia 20/05/1955, p.305).

das seguintes salas: Sala da Cidade, Sala do Sertão, Sala do Índio, Sala Eusébio de Sousa, Sala General Tibúrcio e Sala do Serviço de Antropologia.¹³

No *Guia do Visitante* de 1960 (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960), produzido por Raimundo Girão para o Museu, há uma nova forma de disposição das salas. De acordo com o texto, as coleções do Museu ficaram distribuídas da seguinte forma: Sala da Cidade, Sala do Sertão, Sala do Índio e Sala Eusébio de Sousa e a Sala dos Gerais – sendo as duas últimas menores que as precedentes. As quatro primeiras salas permanecem de 1958 a 1960, mas há uma modificação nas outras duas. A sala antes chamada de General Tibúrcio parece ampliar a sua temática e passa a se chamar Sala dos Gerais, ao abrigar objetos pertencentes ao General Antônio de Sampaio.

No texto introdutório do Guia de 1960, encontra-se a afirmação de que a reorganização do Museu tinha a finalidade de recuperá-lo, não só em seu aspecto físico, mas também no tocante às suas finalidades como instituição cultural. Assim, o Museu passaria a ter um caráter estritamente regional, com o objetivo de documentar os fatos relacionados ao Nordeste e, principalmente, ao Ceará.

É possível que essa mudança no perfil do Museu tenha resultado da influência dos estudos de Thomaz Pompeu Sobrinho sobre o pensamento de Raimundo Girão. Lembremos que Pompeu Sobrinho, além de ser responsável por uma vasta produção intelectual, foi o presidente do Instituto do Ceará durante todo o período em que o museu esteve anexado ao mesmo. Tal influência alterou o nome da instituição, já que o Museu Histórico do Ceará passou a se chamar Museu Histórico e Antropológico do Ceará a partir de 1951. A mudança de nome não é, portanto, sem motivos. Entra em jogo outra maneira de fazer relações entre o presente e o passado.

Thomaz Pompeu Sobrinho fundamentava seus estudos na necessidade de se conhecer mais detalhadamente o Nordeste e seus aspectos sócio-culturais. No artigo intitulado *Valorização do Nordeste*, ele fala sobre a necessidade de um ajustamento de caráter sócio-cultural que melhore as condições de vida das

¹³Com a sua transferência para o Instituto do Ceará, o Museu Histórico passou de estadual para regional, abrangendo, por conseguinte, campo mais amplo. Atualmente, está organizado sob outro caráter, isto é, das coisas conforme os assuntos. Assim é que temos a Sala da Cidade, a Sala do Índio, a Sala do Sertão, a Sala do Eusébio de Sousa, em homenagem ao seu fundador, a Sala General Tiburcio e a Sala do Serviço de Antropologia (GAZETA DE NOTÍCIAS, 09/07/58).

populações nordestinas, sobretudo as rurais. No entanto, qualquer mudança social que se pensasse para o Nordeste só seria possível a partir de um pensamento lógico, orientado pela Antropologia Cultural. O desenvolvimento de um projeto baseado apenas em determinantes econômicas inviabilizaria qualquer ajustamento econômico pretendido para a região. Nesse mesmo artigo, Sobrinho afirma:

A mudança social que se pretende provocar para o Nordeste do Brasil, dentro de um pensamento lógico, orientado pela Antropologia Cultural, o guia mais adequado para esse fim, há de ser progressiva e conduzida com dedicação e saber; não deve jamais quebrar violentamente as profundas tradições de um povo já experimentado e aclimado, há três séculos radicado na região. Sem dúvida, preciso se torna o conhecimento detalhado destas tradições, da formação sócio-cultural de uma população bastante desenvolvida, com forte integração na estrutura geográfica da terra e com raízes mergulhadas nas velhas sociedades ibéricas, na cultura indígena ou ameríndia, e que ainda traz laivos mais ou menos visíveis da cultura negra, importada com as levas de escravos destinados ao trabalho rural (SOBRINHO, 1959, p.6).

Para Pompeu Sobrinho, o Nordeste carecia de estudos especiais, devido ao reconhecimento, cada vez mais crescente à época, da sua considerável importância para o país, segundo ele uma consequência da sua posição estratégica relativa à defesa do continente, e do seu “inapreciável potencial demoeconômico em relação ao Brasil” (SOBRINHO, 1959, p.6).

A importância que Pompeu Sobrinho dava aos estudos antropológicos pode ser percebida através da sua luta pela criação do Instituto de Antropologia da Universidade Federal do Ceará, juntamente com Antônio Martins Filho.¹⁴ Em texto publicado na revista do Instituto Histórico do Ceará, Sobrinho afirmava que o projeto preliminar do Instituto de Antropologia visava realizar um conhecimento completo e global das condições sócio-culturais do Ceará (SOBRINHO, 1962, p.77).

Pesquisando nas atas do Instituto Histórico, chegamos à conclusão de que Pompeu Sobrinho parecia dar mais atenção às questões relacionadas ao

¹⁴Antônio Martins Filho foi professor de diversas instituições de ensino de Fortaleza e membro do Instituto do Ceará. Em 1948, tomou a liderança no processo de criação da Universidade Federal do Ceará, fundada em 1954.

Instituto de Antropologia do que propriamente ao Instituto Histórico, do qual era o presidente. Essa atenção justifica-se pela importância que o mesmo dava à Antropologia. Sobrinho não parecia preocupado com a história dos heróis, dos grandes acontecimentos, algo evidenciado por Raimundo Girão, mas com o estudo das condições antropológicas das populações cearenses. Talvez por esse motivo, suas atenções não estivessem voltadas para a reorganização do Museu Histórico, mas sim para algo que estivesse diretamente relacionado à sua área de interesse científico: a Antropologia.

Tanto o Instituto do Ceará quanto o Museu Histórico estavam em consonância com a perspectiva histórica do Barão de Studart, que exaltava heróis e fatos, e dava destaque a personalidades que considerava importantes por sua contribuição histórica. Já Pompeu Sobrinho pensava a partir de uma outra perspectiva, pois, para ele, o conhecimento dos aspectos sócio-culturais do povo é que permitiria uma mudança social. Prova disso é que, ao invés de investir numa produção intelectual a partir das instituições às quais estava vinculado, como o Instituto e o Museu; ele cria uma outra, o Instituto de Antropologia.

Apesar das tensões que envolviam essa questão, é perceptível a influência de Pompeu Sobrinho sobre Raimundo Girão, principalmente no que se refere à valorização dos aspectos sócio-culturais das populações nordestinas. Essa influência se expressa através da mudança do nome da instituição, da mudança no caráter do Museu, bem como da criação de algumas salas temáticas, como a Sala do Índio e a Sala do Sertão. A primeira, definida no Guia de 1960 como “a mais importante do ponto de vista científico”; e a segunda, ressaltando a relação do sertanejo com o seu meio, algo também destacado na produção de Pompeu Sobrinho. No Guia, a Sala do Índio é apresentada da seguinte forma:

É, sob o ponto de vista científico, a mais importante. Guardam-se aí, convenientemente expostos, inúmeros elementos de comprovação da arte, dos costumes e da luta cotidiana dos indígenas que habitaram a região do Nordeste. A coleção lítica é de notável valor, pela variedade e raridade dos utensílios e efeitos que a compõem. Na maior parte, têm procedência na coleção etnográfica do antigo “Museu Rocha”, pacientemente coletados e classificados pelo naturalista Prof. Dias da Rocha. A outra parte, deve-se ao trabalho de acuradas pesquisas e cuidadosa catalogação do Dr. Pompeu

Sobrinho, sábio engenheiro que alia ao gramático a largueza de seus conhecimentos na Geografia, na História, na Antropologia, na Etnografia e na Sociologia Nordestina (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p. 6-8).

Raimundo Girão reúne na Sala do Índio uma coleção entendida como de inestimável valor antropológico, como machados líticos, amuletos, cachimbos, igaçabas, tendo sido alguns desses objetos coletados pelo próprio Pompeu Sobrinho; e na Sala do Sertão, os que representariam os aspectos sócio-culturais da população sertaneja, como a indumentária do vaqueiro e os ex-votos.

O Museu publica, em 1960, o *Guia do Visitante*, organizado por Raimundo Girão. Apesar de ter sido organizado por este, é possível perceber a influência de Pompeu Sobrinho nos textos de apresentação das salas do índio e do sertão, quando a questão antropológica é evidenciada. Analisando o guia, buscaremos compreender as possíveis modificações, ou não, da forma de apresentação do acervo do Museu, percebendo como determinadas representações sobre a História do Ceará vão sendo construídas através das exposições organizadas por Girão durante o período em que foi diretor da instituição.

1.2. O *Guia do Visitante* de 1960

Em 1960, foi organizado e publicado por Raimundo Girão¹⁵ o primeiro *Guia* destinado aos visitantes do então Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Ele trazia em suas primeiras páginas algumas informações sobre a trajetória da instituição, assim como a apresentação das propostas para a reorganização do Museu, que tinha como objetivo modificar o seu aspecto expositivo, bem como o seu sentido educacional.

O Museu Histórico do Ceará foi criado pela Lei nº 479, de 3 de fevereiro de 1933, e teve como organizador e primeiro diretor o Dr. Eusébio Néri Alves de Sousa, sócio efetivo do Instituto do Ceará (Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico). O afastamento do Dr. Eusébio, por efeito de aposentadoria, determinou grandes prejuízos para a entidade. Faltou aos seus sucessores, na maioria dos casos, o interesse, o carinho que o ilustre historiador lhe dedicava. Até que, já muito desfalcado em suas coleções, em virtude de negligência na necessária preservação, o mesmo Instituto do Ceará, por força do convênio firmado com o Estado, em 10 de dezembro de 1951 (autorizado pela Lei nº 1.105, de 23 de outubro do mesmo ano), assumiu a responsabilidade da respectiva administração. Foi preciso, então, reorganizar de todo o **Museu**, não somente no que se referia à sua recuperação, como também no tocante às suas finalidades. Passou a ter um objetivo estritamente regional, de modo a documentar coisas e fatos relacionados com o Nordeste, e, especialmente, o Ceará. O Instituto confiou aludida reorganização ao seu consórcio Dr. Raimundo Girão, o qual pôde e soube mudar completamente o aspecto expositivo e o sentido educacional do estabelecimento. Peça por peça, unidade por unidade, foi assunto de seus cuidados, assim como a aquisição de novos elementos, que indiscutivelmente muito o enriqueceram e ilustraram. Em março de 1957, graças ao Dr. Paulo Sarasate, Governador do Estado, o Instituto do Ceará veio a ocupar prédio próprio, na Avenida Visconde de Cauípe, nº 2431 e para referido prédio transferiu-se o **Museu**, enchendo todo o pavimento térreo. Ainda desta vez coube ao Dr. Raimundo

¹⁵Apesar de, no *Guia do Visitante* de 1960, não existir nenhuma referência sobre o autor dos textos do catálogo, na Sessão do Instituto do Ceará do dia 4 de novembro de 1960, Raimundo Girão recebe os elogios dos demais consórcios pela publicação da sua mais nova obra, o *Guia do Museu Histórico e Antropológico do Ceará*. Por esse motivo, atribuímos a autoria dos textos encontrados no *Guia* a Raimundo Girão.

Girão a tarefa de dirigir tão meticulosa e difícil transferência, no que foi auxiliado, eficazmente, pelas conservadoras Dra. Luci Seraine e Valdelice Carneiro Girão, esta ainda prestando excelentes serviços à instituição. Nesse edifício, as coleções do **Museu** ficaram distribuídas em quatro salas principais: Sala da Cidade, Sala do Sertão, Sala do Índio e Sala Eusébio de Sousa, além de duas outras menores: a Sala dos Gerais e a Sala da Diretoria (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p.3 e 4) [grifo do autor].

Pelo texto de apresentação do Guia, percebemos o interesse de Raimundo Girão em promover, não só a sua imagem, como também a do Instituto do Ceará. A forma como o texto trata da anexação do Museu dá-nos a impressão de que o convênio assinado entre o Estado e o Instituto significou a redenção do Museu, antes relegado ao ostracismo. É como se a anexação fosse consequência da preocupação que o Instituto tinha com as condições do Museu, mascarando assim todas as tensões e os conflitos envolvidos em tal mudança. O texto também ressalta o papel de Raimundo Girão à frente da reorganização e transferência do Museu, o que para nós demonstra o interesse do diretor de se inserir na história da instituição.

Segundo o *Guia*, o Museu sofre grandes modificações. Passou a ter, sob a administração de Raimundo Girão,¹⁶ um caráter mais regional, documentando fatos relacionados ao Nordeste e ao Ceará. Girão tenta organizar de outra forma as exposições do Museu, escolhendo temas que possam agregar objetos que se relacionem com a temática escolhida. Como o próprio texto afirma, além do caráter expositivo, as mudanças tinham por objetivo modificar, também, o sentido educacional do Museu. Ao definir as temáticas que darão nome a cada uma das salas, Raimundo Girão destaca aquilo que, pra ele, é de grande importância para o conhecimento da História e, como tal, deve ser algo conhecido por todos. Assim, definem-se as temáticas diante do acervo reunido, tentando estabelecer uma narrativa através da distribuição dos objetos em cada uma das salas.

¹⁶Enquanto esteve sob a administração do Instituto do Ceará, o Museu Histórico teve, além de Raimundo Girão, outros diretores: Albano Amora e Renato Braga, por exemplo. Pesquisando nas atas do Instituto, verificamos que, mesmo nos períodos em que não esteve oficialmente responsável pela instituição, Girão continuou sendo a figura mais atuante no que se relaciona ao Museu. Por esse motivo, consideraremos o período de 1951 a 1966 como administração Raimundo Girão.

De acordo com Cristina Rodrigues Holanda, a produção de um “texto tridimensional temático” no Museu Histórico só se concretiza após 1951, quando o Instituto do Ceará assume a condução do Museu e reorganiza o acervo a partir de assuntos variados, criando o que hoje poderíamos chamar de salas temáticas. Mas a tentativa de definir um novo modo de expor não significou uma ruptura com o modo anterior. Assim como em Eusébio de Sousa, percebemos, na gestão de Raimundo Girão, traços do antiquarianismo, presentes na Sala Eusébio de Sousa, por exemplo, a partir da disposição de objetos variados.

Ao analisar o *Guia* e a reorganização feita no Museu Histórico e Antropológico do Ceará, faz-se necessário levar em consideração o lugar social de Raimundo Girão. Os trabalhos realizados por ele, incluindo a reorganização do Museu, devem ser entendidos a partir do lugar do qual ele produzia. Em *Dicionário da Literatura Cearense*, Raimundo Girão escreve sua própria biografia, que diz:

Filho de Luís Carneiro de Sousa Girão e Celina Cavalcanti Girão, nasceu na fazenda Palestina, do município de Morada Nova, perto três quilômetros da cidade sede municipal, no dia 3 de outubro de 1900, uma quarta-feira. Aos cinco anos de idade, com os pais, mudou-se para Maranguape, cidade em que permaneceu até 1913 e teve a oportunidade de fazer os primeiros estudos freqüentando a escola pública dirigida pela professora Ana de Oliveira Cabral (D. Naninha) e o colégio particular do prof. Henrique Chaves. Em novembro de 1913, transferiu-se para Fortaleza, passando a freqüentar o colégio Colombo, do prof. Manuel Leiria de Andrade, e em seguida matriculando-se no Liceu do Ceará, no qual tirou os necessários preparatórios (1919). No ano seguinte, matriculou-se na Faculdade de Direito do Ceará, cujo curso terminou colando grau de Bacharel no dia 8 de dezembro de 1924. Nessa mesma faculdade, doutorou-se em 1936, sendo aluno laureado. Advogado nos auditórios do Estado, quando em 1932 é chamado a exercer as funções do cargo de Secretário Geral da Prefeitura de Fortaleza (Secretaria Única), para a 14 de dezembro desse ano receber a nomeação de Prefeito Municipal interino. Efetivou-se no cargo no dia 19 de abril de 1933 e o exerceu até 5 de setembro de 1934, dedicando todos os seus empenhos e experiências aos interesses administrativos da capital cearense. No ano seguinte, por ato governamental de 21 de setembro, foi nomeado, sem que o pleiteasse, Ministro do Tribunal

de Contas do Ceará, criado pelo dec. nº 124, do dia 20, anterior, do governador Francisco de Menezes Pimentel. Nesse governo, foi distinguido com várias e importantes comissões, inclusive a Comissão Cearense que representou o Ceará nas Conferências de Assuntos Econômicos e Fazendários, a primeira reunida no Rio de Janeiro (1940) e a segunda em Salvador (1941). Outra comissão de alta significação de que fez parte foi a encarregada de elaborar o Projeto de Estatuto dos funcionários do Estado (1942). Nomeado em 2 de março de 1946, Livre Docente da Faculdade de Ciências Econômicas do Ceará, na Cadeira de Estudos Comparados das Doutrinas Econômicas. Em 1949, como representante do Estado do Ceará e do Instituto do Ceará (para o qual entrara como sócio efetivo em 1941 e do qual é Presidente de Honra), participou do I Congresso Histórico do Estado da Bahia, comemorativo do 4º centenário de fundação da cidade de Salvador, realizado nos dias 18 a 30 de março. Quando prefeito municipal (1933 – 1934) teve oportunidade de concorrer para a instalação do primeiro Club de Rotary do Ceará, a que por duas vezes presidiu. De caráter rotário, tomou parte, além de outras, da Conferência Distrital de Manaus (1951), demorando-se algum tempo na Amazônia para sentir melhor as belezas da Hiléia. Duas vezes mais esteve naquela maravilhosa região. Em 1952 é nomeado Presidente do Conselho Penitenciário do Ceará, ao qual já servia como conselheiro desde 1935. Foi Mordomo da Santa Casa de Fortaleza e Advogado da Associação Comercial do Ceará. Com o prof. Mozart Soriano Aderaldo participou do congresso comemorativo do Tricentenário da Restauração Pernambucana, realizado no Recife em julho de 1954. Um dos fundadores e primeiro diretor da Escola de Administração do Ceará. Nomeado em 9 de janeiro de 1960 Secretário Municipal de Urbanismo, de cuja pasta foi o primeiro titular, pois foi ela criada por sugestão sua. Nomeado, por ato de 12 de agosto de 1966, Secretário de Educação do Estado, no governo do deputado Franklin Chaves; e por ato de 3 de outubro desse ano, recebeu a nomeação como primeiro titular da Secretaria de Cultura do Ceará (1966 – 1971), pasta criada com o desdobramento (a primeira no Brasil) da anterior Secretaria de Educação e Cultura, em consequência de trabalho seu constante e cuidadoso, adotado pelo Governo do Estado. Presidiu a Academia Cearense de Letras, na qual ocupa a cadeira nº 21, de que é Patrono José de Alencar. Tem sido distinguido com várias medalhas de honra, tais como a Medalha da Abolição, a mais valiosa comenda outorgada pelo Estado do Ceará; a Medalha José de

Alencar, instituída para “galardoar aqueles que puderam ou souberam concorrer de modo destacado para o engrandecimento da cultura do Ceará”; Medalha do Mérito Cultural, da Universidade Federal do Ceará; Medalha do Mérito Administrativo, outorgada pela Prefeitura Municipal; Medalha Companheiro Paul Harris, conferida pelo Rotary International; Medalha (ouro) recebida no dia 21 de setembro de 1967, por ocasião da solenidade em que o Rotary Club de Fortaleza os seus dois sócios fundadores sobreviventes. Medalha de Bronze do governo francês, como recompensa aos serviços prestados à cultura francesa, especialmente como presidente do Comitê des fêtes du bi-milenaire de Paris (1955); Medalha Barão de Studart (ouro), conferida pelo Instituto do Ceará; Sereia de Ouro, troféu que o grupo Verdes Mares de Comunicação, após rigorosa escolha, confere a quem (4 por ano) a seu ver pôde ser objeto de sua preferência. Diploma de Amigo da Cultura, instituído pela Secretaria de Cultura do Estado, afora muitos outros diplomas honrosos e eleições para sócios honorários e correspondentes de instituições culturais brasileiras [...] (GIRÃO, 1987, p.110).

A citação é longa, mas faz-se necessária na medida em que podemos perceber o espaço que Raimundo Girão destina a ele mesmo. Sua biografia é maior do que a de outros intelectuais de maior destaque no cenário nacional – José de Alencar e Barão de Studart, por exemplo. Girão tem necessidade de destacar algumas de suas ações que teriam sido pioneiras, como a fundação do primeiro Rotary Club de Fortaleza e a instalação da Secretaria de Cultura do Estado. Também faz referência às várias medalhas e menções honrosas recebidas das mais variadas instituições. Ainda há um trecho da biografia, que não foi transcrito, em que Raimundo Girão cita sua “bibliografia alentada”, como ele mesmo afirma.

O mais interessante dessa biografia é que, em nenhum momento do texto, há qualquer referência ao fato de Raimundo Girão ter sido diretor do Museu Histórico. Isso nos faz crer que, diante dos vários cargos que ocupou, tanto na administração pública quanto em instituições sociais e culturais, Girão talvez não visse a função de diretor do Museu como algo de relevância na sua vida pública.

Se a escrita foi durante muito tempo o principal instrumento utilizado por Girão para expor suas concepções sobre a ciência histórica, a partir de 1951, o

Museu, do qual se tornou o diretor, passou a ser mais um meio de tornar público a sua posição sobre determinados assuntos relacionados à história local, e que passarão a ser abordados por ele nas exposições que organiza. No museu, as palavras relacionam-se com a distribuição dos objetos no espaço museológico. É possível, a partir da análise das exposições, perceber as suas concepções em relação à História enquanto ciência, em relação à finalidade do Museu enquanto instituição formadora, concepção essa que aos poucos vai se evidenciando através do discurso que se constrói a partir da escolha e disposição dos objetos que estão em cada uma das salas.

Sobre a questão da escrita nos museus, o museólogo Mário Chagas chama a atenção para uma questão relevante. Diferentemente dos livros, os museus modernos têm a característica de serem re-apropriados e re-escritos por outros autores, “de tal modo que ao longo do tempo eles se transformam em obra complexa, cuja autoria é coletiva e difusa” (CHAGAS, 2003, p.26).

A escolha dos temas, assim como dos objetos para compor uma exposição, pressupõe uma intencionalidade em estabelecer sentidos sobre determinada coisa.¹⁷ As exposições de um museu histórico apresentam a elaboração de significados ou explicações sobre o passado, constituindo-se assim, numa narrativa. Raimundo Girão reorganizava o Museu a partir das suas concepções de mundo e principalmente, da sua consciência histórica. As salas temáticas do Museu iam compondo um discurso que tinha o intuito de levar ao público aquilo que, segundo Girão, seria importante para a formação da população.

A criação, no Museu Histórico, da Sala da Cidade não é obra do acaso. Pela obra de Raimundo Girão é possível perceber que a cidade de Fortaleza era o seu principal tema de pesquisa, algo que se observa ao percorrermos a sua produção sobre o assunto, como *Geografia estética de Fortaleza* (1959); *Matias Beck, fundador de Fortaleza* (1961); *A cidade do Pajeú* (1982) e *Fortaleza e a crônica histórica* (1983).

¹⁷Segundo Régis Lopes, o museu traz na sua própria definição, um sentido educacional. “Fazer relações entre museu e educação, especialmente o ensino de história, implica reconhecer que, na sua própria definição, o museu sempre teve o caráter pedagógico – intenção nem sempre confessada, de defender e transmitir certa articulação de idéias seja o nacionalismo, o regionalismo, a classificação geral dos elementos da natureza, o elogio a determinadas personalidades, o conhecimento sobre determinado período histórico” (RAMOS, 2004, p. 14).

Nada mais pertinente do que essa cidade, tão falada por Raimundo Girão em suas obras, ganhar uma sala exclusiva no Museu Histórico. A Sala da Cidade destinava-se à exposição de objetos relacionados à história de Fortaleza e era assim apresentada no *Guia do Visitante*:

Assim é denominada a que se destina à exposição de exemplares relacionados com a vida histórica da Capital Cearense. Muitos monumentos de valor aí se apresentam, bem distribuídos. Uma coleção de plantas (mapas), de modo altamente sugestivo, mostra como se processou a evolução urbanística de Fortaleza, desde o seu embrião, que foi o forte holandês Schoonenborch, até os dias atuais. Mostruário sobremodo evocativo é o que contém objetos que foram de uso pessoal de Abolicionistas cearenses, pois, como é sabido, o Ceará foi a primeira Província a extinguir a escravidão (25 de março de 1884). Ligada a esse belo movimento emancipador, figura na Sala da Cidade grande e magnífica tela – “Fortaleza Liberta” – do pintor cearense José Irineu de Sousa, a qual fixa, de modo admirável, a solenidade da libertação dos escravos em Fortaleza (24 de maio de 1883). Merece especial destaque, outrossim, a laje (pedra de lioz) comemorativa da fundação, em 1816, da fortaleza de Nossa Senhora d’Assunção, no momento em que o antigo bastião flamengo, de madeira que era, se levantava em alvenaria de pedra e cal. Igualmente, o retrato a óleo do Boticário Ferreira (Antônio Rodrigues Ferreira), o Intendente a quem Fortaleza deve a maior parte de sua regularidade urbanística. Esse óleo é o único existente do notável administrador, falecido em 1859 (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p.4 e 5).

Pelo texto apresentado no catálogo, Raimundo Girão tinha a pretensão de construir uma imagem de Fortaleza atrelada ao ideal de modernidade, ideal que caracterizou a sua gestão como prefeito. Ele, que foi Secretário Geral da Prefeitura de Fortaleza (1931), depois prefeito da cidade (1933-1934) e mais adiante Primeiro Titular da Secretaria Municipal de Urbanismo (1960), foi responsável por realizações que pareciam estar em consonância com uma ideologia de progresso característica daquele período. Progresso que Girão pensava, inclusive, a partir da lógica do urbanismo, visto como uma espécie de

arte ou ciência, capaz de ordenar o espaço ocupado pelos agrupamentos humanos que ali vivam.¹⁸

Foi ainda ocupando o cargo de Secretário de Urbanismo que Raimundo Girão deu início a uma polêmica sobre as origens de Fortaleza, ao encarregar uma comissão responsável por revisar a nomenclatura dos logradouros públicos. Girão teve a idéia de batizar uma avenida com o nome do holandês Matias Beck, o que causou a reação de alguns setores da sociedade de posicionamento mais católico, como também de intelectuais que atribuíam a Martim Soares Moreno a iniciativa de fundação da cidade. No texto do Guia de 1960, percebe-se a posição de Girão em relação à origem de Fortaleza, pois atribui aos holandeses, e não ao português Soares Moreno, a responsabilidade pela sua fundação.

Em seu livro *Pequena História do Ceará*, Raimundo Girão afirma que os holandeses plantaram os alicerces da futura cidade (GIRÃO, 1962, p.72). Durante os anos de 1961, 1962 e 1963, a polêmica deu início a uma série de artigos que passaram a ser publicados com frequência em diversos jornais da imprensa cearense. De acordo com a pesquisa de João Ernani Furtado Filho, Ismael Pordeus foi um dos pesquisadores que tomou parte de forma mais apaixonada nessa polêmica, defendendo a tese “morenista” em diversos artigos do jornal *O Nordeste*.¹⁹

De acordo com Silva Filho (2002), a década de 1930 marcou o início de um período de intensas transformações no espaço urbano de Fortaleza, resultado das inovações científico-tecnológicas que ocasionaram significativas mudanças na paisagem da cidade, como a iluminação elétrica e a pavimentação das ruas, mudanças que interferiam, inclusive, no cotidiano da população. Ainda segundo o autor, houve uma intenção por parte dos administradores municipais de realizar uma gestão mais sistemática em relação ao planejamento dos espaços públicos de Fortaleza, tentando erigir uma imagem da cidade atrelada à perspectiva do novo, relacionando-a ao ideal da modernidade predominante nos grandes centros urbanos do país e do exterior.

¹⁸“Urbanismo é disciplina, é diretriz. Tanto na sua forma de delineamento ou desenho de cidades a construir, de pré-cidades ou, mais tènicamente, cidades criadas, como na remodelação e nos traçados de expansão das cidades já feitas. [...] Tanto as cidades espontâneas, como as cidades criadas que vieram a desvirtuar-se no seu traçado, precisam de cuidado especial na manutenção daquelas condições de vida [...]”. (GIRÃO, 1959, p.105)

¹⁹Sobre a polêmica em torno da fundação da cidade de Fortaleza, cf. Furtado Filho (2002).

Assim, iniciou-se com Raimundo Girão uma política que pretendia ordenar e controlar o desenvolvimento da cidade a partir da ótica da administração pública, o que, aos poucos, foi modificando o ritmo de vida da população, com a chegada, por exemplo, dos transportes e dos meios de comunicação. Grandes obras e ações foram realizadas nesse período, como a construção do edifício central dos Correios e Telégrafos (1930), a edificação do Excelsior Hotel, o primeiro arranha-céu da cidade (1931), o início da pavimentação a concreto (1933), a instalação da iluminação pública elétrica (1934 - 1935), a inauguração da rede de telefonia automática (1938) e a do Cine Diogo (1940) (SILVA FILHO, 2002, p.116). Assim, Fortaleza ia sendo construída sob o “signo do moderno”.²⁰

Apesar de Fortaleza ser pensada por seus administradores a partir da perspectiva do progresso, nem toda a cidade ou população tinha acesso aos benefícios que aqui chegavam. Silva Filho destaca ainda que, embora hegemônica no discurso do poder, a modernização era algo ainda bem distante das regiões mais periféricas da cidade, estando mais voltada para o centro de Fortaleza, tornando evidente o limitado alcance que tinham as iniciativas da prefeitura municipal (Op. cit., p.64). Nas décadas seguintes, acompanhado do desenvolvimento da cidade, aumentaram também os “problemas sociais”, principalmente os relativos à ocupação do espaço urbano, propiciando o surgimento de favelas e o povoamento de áreas de riscos, como dunas e mangues. Mesmo com tantas diferenças, Raimundo Girão não mostra, através da Sala da Cidade, essa Fortaleza conflituosa, problemática e desigual. Pelo contrário: apresenta uma imagem da capital cearense vinculada ao ideal da modernidade e do progresso.

Os objetos expostos na sala e utilizados para contar a história da cidade estão relacionados à idéia de progresso, mudança, evolução. Como o próprio texto do Guia do Visitante afirma, a coleção de plantas exibidas tem como objetivo “comprovar a evolução urbanística da cidade”, desde o seu momento inicial, “até os dias atuais”, evolução que continua no século XX através das ações de

²⁰“As décadas de 1930 e 40 assinalam um espriar dos artefatos técnicos no cotidiano da cidade, num primeiro momento mais circunscritos aos melhoramentos da infra-estrutura urbana e às construções públicas e privadas que formariam a imagem da cidade moderna, a seguir tomando um curso mais sinuoso, com o pulular vertiginoso dos objetos” (SILVA FILHO, 2002, p.90).

administradores municipais, como Raimundo Girão. Ao desenvolvimento de Fortaleza é associada, também, a figura do Boticário Ferreira, que, como Presidente da Câmara Municipal, foi responsável por vários serviços realizados na cidade.²¹

Certos objetos, que a princípio podem parecer desconhecidos do tema da exposição, representam, em certo sentido, a civilidade da sociedade evidenciada por Raimundo Girão. É o caso dos objetos pertencentes aos abolicionistas cearenses. Expostos na Sala da Cidade, esses artefatos reforçavam a imagem de cidade moderna, capaz de antecipar a abolição dos escravos em relação às demais capitais do país. Por terem sido os intelectuais agraciados ao longo da historiografia cearense com os louros da vanguarda no processo abolicionista, nada mais pertinente do que glorificar, no Museu, a participação desses homens no movimento pró-libertação. O pioneirismo do movimento significava a conexão que havia entre os intelectuais que aqui viviam e as idéias que circulavam nos grandes centros da Europa.

Nesse sentido, é possível perceber relações entre a obra escrita de Girão e o que ele vai constituindo no Museu Histórico e Antropológico do Ceará. A defesa de um caráter mais regional, um dos principais objetivos do historiador ao reorganizar o Museu, efetiva-se com a criação da Sala do Sertão, que tinha como pretensão documentar a vida do sertanejo.

O sertão que ele pretendia destacar através dessa exposição é apresentado como algo a incitar a “curiosidade” do visitante. O texto do *Guia* que enfoca a Sala do Sertão inicia-se falando do quão “sugestiva” e “diferente” é a vida sertaneja e de como ela tem sido ignorada e mal interpretada pela maioria dos brasileiros. Numa passagem do capítulo “A formação social”, do livro *Pequena História do Ceará*, Girão observa que a distância que separava o sertão do litoral impedia os visitantes, que vinham ao Ceará, de verem a bravura e a coragem do vaqueiro.

²¹A admiração de Raimundo Girão pelo Boticário Ferreira torna-se evidente nessa passagem: “Essa obstinação ou rizeza de caráter, no campo administrativo, é que faria a glória de Antônio Rodrigues Ferreira, recompensa merecida pela sua intransigência na observância do plano de aformoseamento de Fortaleza” (GIRÃO, 1959, p.137).

Entretanto, recuado das cidades do litoral, estas não o enxergam – também já o escrevemos, – os visitantes não o vêem, não vêem sua bravura, a sua coragem nas carreiras brutais de mato a oito, não o percebem, sequer, porque ele não se oferece à contemplação dos artistas que o desconhecem, não se mostra, como se mostram as jangadas, às visitas comuns, vaidosas das suas proezas de algumas milhas oceano a dentro, correndo ao dorso das águas ondulantes (GIRÃO, 1962, p.112).

Na segunda parte de *Pequena História do Ceará*, intitulada “A formação étnica e social”, o autor enfoca a coragem, a luta, a resistência, a força do vaqueiro que, com todos esses atributos, foi responsável pela construção da civilização pastoril no Nordeste. A exposição parecia ter o objetivo de redimir a sociedade cearense e, quiçá brasileira, diante da indiferença em relação à importância do vaqueiro no processo de construção daquilo que Girão chama de “civilização do boi”. O vaqueiro se constitui no elemento central da exposição, onde se exhibe a sua indumentária característica – o gibão, o guarda-peito, as perneiras –, sendo destacado como elemento forte e dedicado na atividade pecuarista.

Essas representações que Raimundo Girão constrói sobre o sertão, seja no Museu seja em suas obras, demonstram a tentativa de “folclorização” do sertanejo e de tudo aquilo que o representa, evidenciando sua cultura como algo diferente, mas digna de ser admirada pelos visitantes. Se com o sertanejo ocorre uma “folclorização”, com o índio, há uma negação de sua ação como sujeito histórico. A Sala do Índio parece ressaltar a contribuição do indígena mais em relação às ciências como a Antropologia e a Etnografia do que propriamente à História. A exposição é assim apresentada:

É, sob o ponto de vista científico, a mais importante. Guardam-se aí, convenientemente expostos, inúmeros elementos de comprovação da arte, dos costumes e da luta cotidiana dos indígenas que habitaram a região do Nordeste. A coleção lítica é de notável valor, pela variedade e raridade dos utensílios e efeitos que a compõem. Na maior parte, têm procedência na coleção etnográfica do antigo “Museu Rocha”, pacientemente coletados e classificados pelo naturalista Prof. Dias da Rocha. A outra parte, deve-se ao trabalho de acuradas pesquisas e cuidadosa catalogação do Dr. Pompeu

Sobrinho, sábio engenheiro que alia ao gramático a largueza de seus conhecimentos na Geografia, na História, na Antropologia, na Etnografia e na Sociologia Nordestina. Mais de 1.200 machados líticos, rebolos, amuletos, cachimbos, ao lado de originalíssimos pilões, igaçabas e camucins, dão sentido de austeridade e ao mesmo tempo de reminiscência histórica a esta Sala evocativa. Cada objeto testemunha a vida árdua e natural dos nossos antepassados das selvas, e cada um de nós sente dentro de si a fôrça dessa raça, que nos legou no sangue e nos hábitos, indeléveis marcas. A visita à Sala do índio transporta-nos espiritualmente a um passado eloqüente, gravado com o sainete vibrante da aculturação da gente branca nesta área da nacionalidade, então em plena formação. Como que assistimos, em desfile, a todos aquêles conflitos de cultura, de sentimentos, de sexo e de idéias que configuraram afinal nosso cruzamento rácico nas suas bases mais profundas – o europeu e o ameríndio – a que o negro africano deu, mais tarde, o tempêro das suas qualidades da mansidão e ternura. É um belo passeio que realizamos pelas “alamêdas da pedra polida” para melhor firmar o contraste entre o primitivismo espontâneo e o cientificismo de hoje. A espantarmo-nos a nós próprios na grandiosidade e arrojo de seus sentimentos (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p. 6 - 8).

A Sala é definida a partir de uma perspectiva poética, onde o indígena é apresentado como o autêntico representante dos povos que aqui viviam antes da chegada do colonizador. É o ser primórdio, formador do povo brasileiro, tendo sido essa a sua contribuição para a Nação. Os objetos expostos na sala são apresentados como testemunhas da “vida árdua e natural dos nossos antepassados das selvas e cada um de nós sente dentro de si a fôrça dessa raça, que nos legou no sangue e nos hábitos, indeléveis marcas” (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p.7).

Von Martius, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, foi um dos intelectuais que buscou uma forma de integrar o índio à questão da nacionalidade. Segundo Manoel Luis Salgado Guimarães, Von Martius, em seu projeto de leitura sobre o Brasil, propõe uma maneira de tratar cada uma das três raças formadoras da nacionalidade brasileira, valorizando os estudos relativos aos indígenas, integrando-os à história nacional. Para Martius, o índio merecia um

estudo cuidadoso da história, “até mesmo pela possibilidade de tais investigações contribuírem para a produção de mitos da nacionalidade” (GUIMARÃES, 1988, p.17). De acordo com Guimarães, o tema da mestiçagem ganhou forte sentido exatamente no momento em que a tarefa de construção e legitimação da Nação se colocava como prioritária, envolvendo tanto o processo de integração física do território quanto a discussão relativa às origens daquela.

Mesmo se apresentando com o propósito de ser uma exposição de caráter científico, a Sala do Índio transpõe a barreira do racionalismo antes pretendido, deixando emergir certa aura de transcendentalismo ao se tornar uma espécie de “túnel do tempo”, onde é possível nos transportar espiritualmente a um passado eloqüente. O índio é aqui a representação do elemento puro, primitivo, ingênuo, elemento que passa por um processo de melhoramento a partir da miscigenação com o homem branco.

Renato Ortiz afirma que, na segunda metade do século XIX, com o movimento romântico, houve uma tentativa, por parte dos intelectuais brasileiros, de construir um modelo do “ser” nacional. Obras como *O Guarani* ou *Iracema*, por exemplo, tratavam da fusão do índio com o branco, mas acabavam deixando o negro de fora, o que se tornava um problema para um país que buscava o fortalecimento de sua “identidade nacional” através da inclusão de todas as etnias no processo de formação do povo brasileiro e no reconhecimento de todos enquanto membros de uma nação. Segundo Ortiz, o problema só seria resolvido nos anos 1930 com a obra *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre. Através da ideologia da mestiçagem, Freyre transformava a negatividade do mestiço em positividade, permitindo a consolidação de uma identidade há muito pretendida.²²

Partindo dessa idéia de constituição do “ser” nacional que se difunde com a ideologia da mestiçagem, podemos dizer que Raimundo Girão inclui o índio nesse processo de formação do povo brasileiro, mas limita a sua ação ao momento inicial da miscigenação, ocorrida ainda no período colonial. Na obra *Pequena História do Ceará*, Girão vai tecendo ao longo do capítulo intitulado “A

²²“A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional” (ORTIZ, 2003, p.41).

Pré-história”, uma descrição dos grupos que aqui viviam, falando da sua organização tribal, dos seus troncos lingüísticos, da cultura etc.

Essa caracterização do índio do ponto de vista etnográfico é uma tendência que acompanha a historiografia brasileira desde o século XIX. Para os intelectuais que faziam a opção pelo índio enquanto símbolo da nacionalidade, estudar seu comportamento, seus hábitos, sua cultura foi a forma encontrada de integrar o indígena à história nacional, idéia não compartilhada por todos os intelectuais do IHGB. De acordo com Maria Isaura Pereira de Queiroz, esse trabalho etnográfico realizado por alguns membros do Instituto representou um marco de origem das investigações em ciências sociais no Brasil, destacando-se os estudos de Antropologia física e lingüística, referentes ao conhecimento de tribos indígenas (QUEIROZ *apud* LIMA, 1999, p.63).²³

Ainda segundo Queiroz, tais pesquisas coincidiram com a expansão da chamada Escola Indianista, cujo nome de maior expressão foi Gonçalves Dias, tendo tido relevante atividade como etnógrafo, realizando viagens exploratórias por diversas regiões do país que resultavam, na maioria, na coleta de material que serviria como fonte de estudo para aqueles que se interessavam pelo assunto.²⁴

É importante ressaltar que, em alguns momentos da obra de Girão, o índio aparece como um obstáculo a ser transposto pelo colonizador que buscava uma ocupação produtiva do território, daí a importância dos aldeamentos jesuíticos, fundamentais para a “domesticação” do selvagem que, muitas vezes, se colocava como empecilho para o projeto civilizador português.

Mas, se o vaqueiro e o índio têm suas ações limitadas e muitas vezes renegadas no processo histórico, outros sujeitos vão tomando a frente e a “responsabilidade” pelo desenvolvimento do Ceará. Políticos, militares, intelectuais, clérigos vão aparecendo ao longo das obras de Raimundo Girão como grandes personalidades da História. Daí a importância de evocar a memória desses grandes homens. Eis que surge a Sala Eusébio de Sousa, apresentada dessa forma no *Guia do Visitante*:

²³QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Desenvolvimento das ciências sociais na América Latina e contribuição européia: o caso brasileiro. *Ciência e Cultura* (SBPC), v.41, n. 4, 1989, p.378 - 388.

²⁴“Viagens ao interior, conhecimento etnográfico e identificação do indígena como a imagem da brasilidade são processos fortemente relacionados” (LIMA, 1999, p.63).

De caráter quase exclusivamente **histórico**, nela poderemos admirar espécimes e artefatos que relembram muitos dos nossos grandes homens, dêesses que não deixaram no caminho da existência somente o rastro da passagem. Dêesses que, ao contrário, fizeram muito mais, escrevendo nos muros da História o nome de obras e atitudes imorredouras. Capistrano de Abreu, Farias Brito, Clóvis Beviláqua, Senador Pompeu, Tristão Gonçalves, Rodolfo Teófilo, Leonardo Mota e muitos outros estão presentes nesta Sala, através de coisas que o recordam (...) (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p. 7 e 8) [grifo do autor].

A Sala Eusébio de Sousa é definida como de caráter exclusivamente histórico. Seriam as demais Salas “não históricas”? E por que não seriam históricas? Nessa exposição, Raimundo Girão vai expondo a sua concepção em relação aos sujeitos históricos, vistos por ele, na maioria, como grandes homens públicos, intelectuais, que não passaram pela História sem deixar o rastro da passagem. Nada mais pertinente do que o nome de Eusébio de Sousa, fundador e primeiro diretor do Museu Histórico, intelectual e homem público, para denominar a Sala onde seria possível admirar “muitos dos nossos grandes homens”. A exposição é um panteão, onde é possível ver objetos relacionados a grandes nomes de nossa sociedade letrada, como Capistrano de Abreu, Farias Brito, Rodolfo Teófilo e muitos outros.

Essa Sala se enquadrava em um perfil de exposições comum em museus históricos nesse período. A maioria deles trabalhava em uma concepção tradicional de História, onde membros da elite burguesa e aristocrática eram legitimados como os principais sujeitos sociais. Em certa medida, essa característica se deve à influência dos métodos empregados por Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional (MHN) do Rio de Janeiro, e que se tornaram referência para todos os museus do país.

Segundo Aline Montenegro Magalhães, foi o MHN quem deu início ao que poderíamos chamar de “cientificação das práticas museológicas” no Brasil, ao criar em 1932 um curso técnico voltado para a formação de profissionais de museus. O projeto já estava previsto no decreto que criou o MHN em 1922, mas

só dez anos depois foi efetivado como um departamento da instituição, então sob a direção de Rodolfo Garcia (MAGALHÃES, 2006, p.68).

Gustavo Barroso, diretor e professor do curso, elaborou em 1945 um manual intitulado *Introdução à técnica de museus*, dividido em dois volumes. O primeiro deles apresenta noções de organização, arrumação, catalogação e restauração, trazendo também noções de cronologia, epigrafia, bibliografia, diplomacia e iconografia. O segundo volume trata da parte mais especializada, que consiste no conhecimento de técnicas necessárias para lidar com os diferentes tipos de acervos, como noções de heráldica, bandeiras, armaria, indumentárias etc. Além desses conhecimentos, os alunos também estudavam disciplinas como História Política e Administrativa do Brasil, Numismática, História da Arte, entre outras.

Aline Magalhães chama atenção para o fato de que as disciplinas ministradas no Curso de Museus eram direcionadas para o estudo específico do acervo presente no Museu Histórico Nacional, o que a faz pensar que o curso formava profissionais com o perfil para trabalhar nessa instituição e não em outros museus, já que o mesmo se voltava para os temas relativos aos seus objetos específicos.

Gustavo Barroso e seu curso de formação passaram a ser referência na área de museus, traçando, de certa forma, algumas diretrizes de trabalho a serem implantadas nas instituições museológicas de todo o país. Junto com sua metodologia, iam sendo implantadas, também, as suas concepções em relação ao conhecimento histórico e às finalidades do museu enquanto instituição formadora da sociedade. “Por intermédio dos objetos, entendidos como relíquias, tomava-se contato com os grandes feitos e os grandes vultos que deveriam ser cultuados e imitados para edificação de um futuro melhor” (MAGALHÃES, 2006, p.42). Para um intelectual como Gustavo Barroso, a importância do museu histórico estaria no fato de ser o lugar ideal para a exaltação do passado através dos grandes homens, que deveriam ter suas ações continuadas no presente, em prol de um futuro promissor.

A contribuição de Gustavo Barroso foi importante, principalmente no que se refere às técnicas de inventário, mas certamente não foi a única referência intelectual de Raimundo Girão. Barão de Studart, Francisco Dias da Rocha e

Thomaz Pompeu Sobrinho foram alguns dos intelectuais que influenciaram, de alguma forma, a trajetória intelectual de Girão. Por seu pioneirismo nos estudos de antropologia no Ceará, Pompeu Sobrinho contribuiu para a definição de um caráter “antropológico” para o Museu a partir de sua anexação ao Instituto Histórico, quando são criadas a Sala do Índio e a Sala do Sertão, conforme já foi ressaltado no tópico anterior.

A influência do Barão de Studart pode ser percebida através da Sala Eusébio de Sousa, criada por Raimundo Girão para lembrar “muitos dos nossos grandes homens”. Na concepção do Barão, a história se reduziria à biografia de alguns indivíduos, “fortes e apaixonados”, dignos de figurarem no panteão da história cearense. A partir dessa perspectiva, Girão define a Sala Eusébio de Sousa como a única de caráter exclusivamente histórico, pelo fato de fazer referência ao que ele considera “personalidades” da história cearense. Na introdução do *Dicionário Bio-Bibliográfico Cearense*, Barão de Studart afirma:

Si, como diz Emerson na sua *Philosophia Americana*, a história toda se reduz por si mesma com facilidade à biographia de alguns indivíduos fortes e apaixonados, creio ter ajuntado alguns subsídios, accumulado pedras seleccionadas para o magnífico tempo da História Cearense (STUDART, 1980, [n.p.]).

Entretanto, apesar dos muitos títulos e homenagens, de uma obra maior e mais significativa, o Barão de Studart recebe espaço pequeno no *Dicionário da Literatura Cearense*, comparando com o texto que Raimundo Girão escreveu para ele mesmo – citado anteriormente. Sobre o Barão, Girão escreve:

Filho do inglês John William Studart e de Leonísia de Castro Studart, cearense. Nasceu em Fortaleza, no dia 5 de janeiro de 1856. Fez o curso de preparatórios, inicialmente, no Ateneu Cearense, de Fortaleza, e, por fim, no reputado Ginásio Baiano, do prof. Abílio César Borges, com a conquista de Medalha de Ouro como aluno excepcional. Doutorou-se aos 21 anos de idade, em Medicina, na Bahia. Turma de 1877, alcançando a sua tese as notas distintas. De volta à sua província e com a morte do pai ocorrida, mal ele chegara, foi nomeado vice-cônsul da Inglaterra no Ceará. Exercia as funções

consulares e clinicava, ao mesmo passo que se inclinava para as investigações da História, especialmente a do Ceará. Espírito sempre animoso e objetivo concorreu para a fundação de diversas instituições. Ele próprio é o responsável maior pela criação do Centro Abolicionista (1884), do Instituto do Ceará (1887), da Academia Cearense de Letras (1894), da Associação Médico-Farmacêutica do Ceará (1894), do Centro Médico Cearense (1913), do Círculo de Operários Católicos de Fortaleza (1915), do Instituto Pasteur (1918). No campo das pesquisas do passado, tal foi sua dedicação, a sua obstinação, a sua proficuidade no juntar documentos, informações e achegas para documentar a evolução cearense, que se sagrou o Mestre Excelso da matéria, acatado e consultado. Quase esgotou essa documentação, organizando coleções riquíssimas e publicando obras que são o mais imprescindível VADE-VECUM de todos os que se entregam aos estudos e à interpretação da História do Ceará. Por altos serviços prestados à Igreja, conferiu-lhe a Santa Sé o título de Barão (1900). Faleceu em 25 de setembro de 1938. A sua bibliografia é enorme, mas podem ser destacadas como obras principais: NOTAS PARA A HISTÓRIA DO CEARÁ – SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII, 1892; DATAS E FATOS PARA A HISTÓRIA DO CEARÁ (3 volumes); DICIONÁRIO BIO-BIBLIOGRÁFICO CEARENSE (3 volumes); PARA A HISTÓRIA DO JORNALISMO CEARENSE, 1924; GEOGRAFIA DO CEARÁ, 1924. Do Instituto do Ceará foi Presidente Perpétuo e Sócio Grande-Benemérito. É o patrono da cadeira nº 11 da Academia Cearense de Letras, ocupada por José Valdivino de Carvalho (GIRÃO, 1987, p.218).

A nosso ver, tanto a Sala Eusébio de Sousa quanto a Sala dos Gerais se enquadravam dentro de um modelo de exposição bastante comum em museus históricos na primeira metade do século XX, em que personalidades pertencentes a instituições públicas ou intelectuais ganhavam prestígio e eram exaltadas como heróis devido a sua participação em acontecimentos de “relevância” para a História. Assim, políticos, intelectuais e militares tinham suas memórias eternizadas nos museus. “Modelos de indivíduos dedicados à nação, num espírito essencialmente missionário, deveriam ser exibidos e cultuados” (ABREU, 1996, p.195).

É exatamente pela dedicação à Nação que os generais Antônio Sampaio e Tibúrcio ganham uma sala exclusiva no Museu Histórico e Antropológico do

Ceará. Aqui, mais do que nunca, a figura do herói é mitificada. A Sala dos Generais apresentava-se da seguinte forma:

Pequena, porém de significação transcendente. Traz-nos aos olhos as figuras marciais de Tibúrcio Ferreira de Sousa e Antônio Sampaio, soldados para quem os galões não bastaram: foi-lhes necessária a glória. As comendas de Sampaio aí podem ser admiradas. De Tibúrcio, peças de sua mobília, umas e outras traduzindo a valentia do primeiro e a coragem e cultura do segundo. Generais do Brasil, bravos da campanha do Paraguai, que a História jamais esquecerá, pois que ela não esquece o Grande Mérito dos que o tiveram, em tôdas as épocas. Os minguados metros da área da Sala estão na razão inversa da grandeza da expressão dos dois afamados militares. Duas espadas rutilantes que outra vez se juntaram, agora no campo sereno da Justiça e do Reconhecimento (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p.9).

No entanto, apesar de a Sala dos Generais expressar um modelo de exposição comum na época, a Sala Eusébio de Sousa aponta uma peculiaridade, pois, além de “relembrar muitos dos nossos grandes homens”, também ressalta, por meio de objetos, a participação de certas figuras “anônimas”, destacadas pelo diretor por sua provável contribuição para a história. No texto referente à Sala, Girão afirma:

(...) A ação dos nossos “pracinhas” da Itália também responde ao chamado de nossas evocações. E assim o suplício judiciário do caudilho Pinto Madeira, como as fulgurâncias de inteligência e poesia da “Padaria Espiritual”, com o seu laboro. No centro, a jangada cearense, com toda a sua nomenclatura graciosa e estranha, qual símbolo de combatentes anônimos que enfrentam as fúrias do mar bravio, tal como enfrentaram as iras dos potentados escravistas, trancando os portos do Ceará ao comércio nefando de ser humano vendido a preço de mercadoria qualquer. Outros muitos objetos integram esta Sala, que recebeu o nome do fundador do Museu (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p. 7 e 8) [grifo meu].

Esses anônimos, aos quais Girão faz referência, também são apresentados no Museu Histórico e Antropológico como heróis, e por esse motivo

o diretor acaba reunindo na sala objetos bastante diferenciados. Não é somente o quadro de um político ou o livro de um intelectual que estão em exposição, mas também a jangada do homem do mar, por exemplo. Já no Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso aceitava somente a doação de objetos biográficos, ou seja, objetos que estivessem relacionados a alguém que ele considerasse importante, ou objetos vinculados a um fato significativo.

No livro *Culto da saudade na casa do Brasil*, Aline Montenegro Magalhães faz referência a um ofício de Gustavo Barroso em resposta à carta de uma senhora que pretendia vender para a instituição um piano do século XIX. No ofício, Barroso diz não se interessar pela compra do piano por não ter pertencido a nenhum personagem histórico (MAGALHÃES, 2006, p.33). A Sala Eusébio de Sousa parece fugir dessa perspectiva, pois Raimundo Girão cria uma sala que mais parece uma miscelânea de objetos, não vinculados apenas a alguém pertencente à elite, mas àqueles que, de acordo com o diretor, também deram sua contribuição para a história do Ceará.

Mesmo buscando definir um novo modo de expor, a partir da criação de determinadas salas temáticas, Raimundo Girão parece influenciado pelo antiquarianismo, característica na qual a Sala Eusébio de Sousa se enquadra. É importante lembrar que esta não reflete propriamente um tema, como a Sala do Sertão ou Sala da Cidade. Nela, Raimundo Girão reúne uma significativa diversidade de peças, o que, em certa medida, a aproxima da tradição antiquária.

Partindo desse pressuposto, não é possível afirmar que há uma ruptura entre os modos de expor de Eusébio de Sousa e Raimundo Girão, um caracterizado pela tradição antiquária e o outro pela “tematização” das exposições. Como afirma Mário Chagas (2003, p.26), “dentro de uma mesma unidade museal, convivem freqüentemente diversas orientações museológicas e museográficas oriundas de tempos diferenciados”.

Sobre o trabalho de reestruturação do Museu realizado por Raimundo Girão, há um embate de opiniões na imprensa cearense. Enquanto algumas reportagens fazem grandes elogios ao Instituto do Ceará (O POVO, 10/01/53, p.3), outras fazem severas críticas, como a que vemos a seguir:

O Museu, que deveria ser uma fonte de curiosidade e conhecimento para nossa gente, vive relegado, de fato, ao mais completo abandono. Parece que

muitos desconhecem mesmo a sua existência. Nem é cuidado e conservado de maneira como deveria ser, para garantir a preservação do que lá se encontra. Por outro lado suas curiosidades bem poderiam ser aumentadas, da mesma forma que deveria caber à (sic) sua direção um trabalho visando torná-lo mais conhecido e mais procurado. Quando não fosse isso, que ao menos se cuidasse bem do que lá existe. Nem uma coisa nem outra é feita e, nestas condições, o Museu vive mesmo entregue às (sic) moscas, o que é triste (GAZETA DE NOTÍCIAS, 29/11/54, p.3) [grifo meu].

Ao contrário do que foi anunciado por Raimundo Girão e pelos jornais logo depois da assinatura do convênio entre o Governo do Estado e o Instituto do Ceará, as mudanças realizadas após a anexação do Museu ao Instituto parecem não ter surtido muito efeito. A reportagem denuncia sua situação de abandono.

Mais uma vez, percebemos que a situação de abandono do Museu é conseqüência do descaso dos poderes públicos em relação às instituições culturais. Não só o Museu Histórico, mas também o Teatro José de Alencar e a Biblioteca Pública, por exemplo, encontravam-se na mesma situação. Com o surgimento de uma política de turismo, justificar-se-á, do ponto de vista econômico, e não patriótico, o aumento nos gastos com o patrimônio, algo que discutiremos mais detalhadamente no terceiro capítulo.

Numa outra reportagem, em 1965, as mesmas questões são evidenciadas após um espaço de tempo muito grande, o que pode demonstrar que a administração realizada pelo Instituto Histórico não trouxe grandes benefícios para o Museu.

Nosso Museu Histórico, mais fruto da iniciativa individual que estatal, deixa muito a desejar, quer nas suas instalações, quer nas suas peças componentes. Mal abrigado na parte térrea do edifício do Instituto do Ceará, nada ou quase nada tem incorporado ao seu acervo, já de si diminuto. É pouco conhecido, não dispõe de catálogo, quase não é visitado. Não oferece mesmo atrativo para visitas, e só de forma eficiente pode cumprir a missão educativa de ilustrar, para a mocidade das escolas, certos aspectos da história política e social do Ceará (O POVO, 10 e 11/04/65, p.3) [grifo meu].

Boa parte das críticas se relaciona à falta de conhecimento por parte dos visitantes, assim como da pouca divulgação feita do Museu, o que nos faz crer que o mesmo não era muito freqüentado pela população de Fortaleza, e por escolas ou instituições de ensino. Em 1966, com a criação da Secretaria de Cultura do Estado, o Museu Histórico e Antropológico do Ceará passou a integrar o Departamento Cultural da secretaria, deixando de ser administrado pelo Instituto do Ceará, tornando-se Raimundo Girão o primeiro secretário de cultura do Estado. É com a entrada de Osmírio Barreto na direção do Museu que se dará início a um projeto sistemático de cunho educativo, intensificando o fluxo de visitantes ao Museu e atribuindo à instituição novas funções.

Contudo, a falta de investimento financeiro continuará sendo uma característica marcante na existência da instituição, como ressalta o texto que analisa, de maneira geral, a trajetória administrativa do Museu, na ocasião em que se comemoraram os 75 anos, em janeiro de 2008, de sua abertura ao público.

É claro que, numa perspectiva histórica, os aniversários são oportunidades de avaliar. Nesse sentido, pode-se afirmar que o grande desafio do Museu do Ceará na atualidade é a criação de um anexo e a composição de um quadro fixo de profissionais qualificados, deixando de ser menos vulnerável aos jogos da circunstância, que produzem perdas e danos, com a falta de algumas continuidades absolutamente necessárias em uma instituição que tem a responsabilidade de gerar conhecimento. Sem esses dois avanços, o caminho passa a ser de recuo. Diante de tantos problemas que se percebem no decorrer desses 75 anos, a sobrevivência do Museu do Ceará chega a assumir ares de fato miraculoso (RAMOS & SILVA FILHO, 2007, p.10).

Ao longo de seus 75 anos, o Museu do Ceará tem resistido à falta de continuidade de políticas públicas para instituições culturais, como museus, bibliotecas, teatros etc. Desde os anos 1940, jornais da imprensa cearense já denunciavam o descaso por parte do poder público em relação ao Museu. Nem mesmo sua configuração como um lugar de produção de uma memória oficial foi capaz de despertar o interesse do Estado pela legitimação de uma ação em defesa da memória.

1.3. O Catálogo de 1972 – Comemorando a Independência

Em 1966, através da Lei nº. 8.541, foi criada a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, no final da gestão do Governador Virgílio Távora. A partir desse momento, o Museu Histórico e Antropológico passou a ser administrado pela Secretaria e não mais pelo Instituto do Ceará. De acordo com o Catálogo de 1983 (BARROSO, 1983), Célsio Brasil Girão assumiu a direção do Museu até 1971, quando Osmírio de Oliveira Barreto foi nomeado pelo então secretário Ernando Uchoa Lima para ocupar o cargo de diretor da instituição.

No *Dicionário da Literatura Cearense*, Osmírio Barreto é assim apresentado:

Em Jaguaruana, CE, nasceu no dia 27 de julho de 1923, filho de José Moreira Barreto e Lídia de Oliveira Barreto. Estudos secundários no Colégio Cearense e no Liceu do Ceará, diplomando-se em 15 de dezembro de 1950 como Cirurgião Dentista. Fundador e primeiro diretor do Colégio Estadual Senador Fernandes Távora; Diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará; fundador e primeiro presidente da Associação dos Professores do Ensino Oficial do Ceará; Ex-Auditor da Secretaria de Educação do Estado. Professor de Geografia e História dos colégios Liceu do Ceará e Justiniano de Serpa. Colabora no jornal O Estado, mantendo a coluna “Curiosidades da História” (aos domingos). Publicou Pingos e Respingos da História, 1982 e Histórias da História, 1986 (GIRÃO, 1987, p.61).

Comparando com as citações referentes aos outros dois diretores, a biografia de Osmírio Barreto é a menor. A princípio, tal observação pode parecer desnecessária, mas nos faz pensar sobre as disputas que se dão no campo da memória. No *Dicionário da Literatura Cearense*, Raimundo Girão apresenta vários homens públicos e intelectuais do Ceará, mas destina o maior espaço para a apresentação de sua biografia. Homens com uma produção maior e mais considerável não chegam a ganhar uma biografia tão significativa quanto a de Raimundo Girão. A nosso ver, isso demonstra o seu interesse em construir uma memória que o eternize como uma referência na cena intelectual cearense.

Ernando Uchoa Lima assumiu o comando da Secretaria de Cultura por indicação do governador eleito César Cals, que confiou a ele a tarefa de dinamizar as ações na área cultural no Ceará. A gestão de Ernando Uchoa foi marcada por um projeto de “popularização da cultura”, caracterizado por propor uma aproximação da política cultural do Governo com o povo, como ele mesmo afirmou em seu discurso de posse:

(...) As luzes e os Andes desta secretaria, que eu suplico em meu socorro, são os conspícuos membros do Egrégio Conselho de Cultura, lídimos representantes da intelectualidade cearense. Respalado no Conselho de Cultura, e com a ajuda inestimável de todos os intelectuais e artistas conterrâneos, tenho a convicção inabalável de que conseguirei realizar uma obra de real significação em prol do desenvolvimento e da popularização da cultura em nossa terra (O POVO, 23/03/1971, [n.p.]) [grifo meu].

Foi através do trabalho de “interiorização e popularização da cultura” que a Secretaria começou a se afirmar diante da sociedade cearense. O Plano de Ação Cultural organizado por Ernando Uchoa foi pensado para atender a todas as camadas da população, desde os bairros da capital às cidades do interior do Estado. Sua finalidade era “propiciar a todos os cearenses as condições necessárias ao aprimoramento de sua cultura, independente de condições sociais” (O POVO, 22/06/74, p.5).

As idéias defendidas pelo secretário para a cultura no Ceará soavam de forma suave aos ouvidos de alguns setores da sociedade, que viam na sua política um projeto de “democratização da cultura”, renegando uma política que servisse apenas aos interesses da elite, prática que teria caracterizado a gestão anterior da Secretaria de Cultura.²⁵ Popularizar, para Ernando Uchoa, era difundir e facilitar o acesso de toda a população à cultura. No entanto, sua política

²⁵No trabalho intitulado *Relações entre Estado e Cultura no Brasil*, o sociólogo Alexandre Barbalho levanta a hipótese de uma possível diferenciação entre as políticas de Raimundo Girão e Ernando Uchoa Lima na condução da Secretaria de Cultura do Ceará. Segundo ele, Raimundo Girão teve uma gestão caracterizada por uma política elitista, que beneficiava apenas alguns grupos privilegiados. Já Ernando Uchoa teria se diferenciado de Girão exatamente por sua proposta de popularização, que teria tornado possível o acesso de toda a população à cultura. (BARBALHO,1998, p.119).

demonstrava ser tão elitista quanto a anterior, ao assumir o papel de protetor e difusor da cultura para o povo.

A partir do golpe militar em 1964, o Estado reorganizado passou a operar dentro de uma lógica cada vez mais planejada. Planejamento que se iniciou na esfera da política econômica e que depois se estendeu às outras áreas de ação do Governo, incluindo a cultural. Assim, o Estado pretendia alcançar uma uniformidade das informações que circulavam em todo território, tentando padronizar a cultura diante das diversidades regionais. De acordo com Chauí, é nesse momento que se tenta estabelecer uma ideologia da união nacional como forma de neutralizar essas contradições.

Não é casual, portanto, que no Brasil as idéias de consolidação nacional, construção, preservação, proteção, desenvolvimento, modernização, integração e conciliação nacionais tenham-se constituído em políticas culturais do Estado e para o Estado. (CHAUÍ, 1989, p.106).

Investir numa política de produção cultural garantiria ao Governo a institucionalização das políticas de investimento na área e garantiria aos militares um certo monopólio sobre as atividades culturais promovidas no Brasil. A partir daí, surgem os espaços onde o Governo Federal exercerá, ou tentará exercer, o controle sobre o campo cultural. O novo regime terá como meta garantir a integração da Nação através de um planejamento cultural em plano nacional, em articulação com os planos estaduais.²⁶ As PNC's (Políticas Nacionais de Cultura) do regime militar serão uma tentativa de legitimar o governo não apenas através da coerção, mas também pelo consenso, prática que se efetivará através da ação do Governo Federal nos estados, por meio das Secretarias de Cultura e dos Conselhos Estaduais. Essa relação de subordinação entre a Secretaria de Cultura do Ceará e o Conselho Federal de Cultura fica evidente numa das atas de reunião do Conselho Estadual de Cultura, onde se afirma:

Trouxe a seguir (Raimundo Girão) ao conhecimento dos presentes o anteprojeto de reformulação do Conselho, feito de acordo com as sugestões

²⁶A PNC (Política Nacional de Cultura) do regime militar surge dentro de um contexto internacional de promoção de políticas estatais incentivadas pela UNESCO (BARBALHO, 1998, p.75).

enviadas pelo Conselho Federal de Cultura, que tem como objetivo sejam os Conselhos Estaduais elos do movimento cultural brasileiro por ele planejado.²⁷
[grifo meu]

É possível que essas “sugestões” fossem, na verdade, determinações do Conselho Federal a serem implantadas nas federações. Não podemos esquecer de que os estados dariam, na esfera regional, continuidade ao desenvolvimento da política cultural federal. A definição dos Conselhos como “elos” do movimento cultural nos dá pistas sobre a intenção de unificar a produção cultural brasileira em torno de um planejamento promovido pelo Governo.

A idéia de “popularizar”, de tornar acessível, sugerida no plano de governo de Ernando Uchoa Lima, estendeu-se também ao Museu Histórico e Antropológico do Ceará, agora sob a tutela da Secretaria de Cultura. A proposta, implantada sob a direção de Osmírio Barreto, consistia na idéia de tornar o museu conhecido através do projeto “Museu-Escola”. A idéia era atrair o maior número possível de visitantes, principalmente o público escolar. O novo projeto, segundo o próprio Barreto, apresentaria uma metodologia de trabalho diferente do que fora visto até então. Segundo ele, “o Museu não é mais um relicário de peças antigas e sim uma continuação da escola, onde se estuda a História do Ceará e do Brasil” (CORREIO DO CEARÁ, 29/11/1971, p.12).

O trabalho realizado por Osmírio Barreto teria como meta principal fazer do Museu uma extensão da sala de aula. Apesar da função educativa do Museu estar sempre subentendida nas ações de Eusébio de Sousa e Raimundo Girão, é na gestão de Osmírio Barreto que se cria um projeto sistemático de cunho educativo. O diretor priorizava, de forma efetiva, as ações educativas no Museu e, para tornar isso possível, resolveu tomar novas medidas e realizar algumas modificações.

Segundo a dissertação de Isaíde Bandeira Timbó, para satisfazer a interesses econômicos internacionais, o regime militar tinha como objetivo homogeneizar o processo educacional brasileiro a partir de reformas burocráticas que estavam em desacordo com a realidade dos Estados. Entre algumas dessas reformas, a do ensino secundário, aprovada no Governo Médici em 1971,

²⁷Ata da 29ª Sessão do Conselho Estadual de Cultura, 27/07/1967 – Fundo Secretaria de Cultura, Arquivo Público do Ceará.

reafirmou como matérias obrigatórias a Educação Moral e Cívica e transformou a História e a Geografia em Estudos Sociais (TIMBÓ, 2004, p.63). Tanto a disciplina de Educação Moral e Cívica como a de Estudos Sociais tinham o intuito de elaborar uma cultura cívica e nacionalista, presente dentro e fora das escolas, capaz de legitimar os projetos de sociedade e de Estado que interessassem aos grupos dominantes, algo fundamental para um Governo que havia assumido o poder de forma ilegítima. Não só as escolas, mas instituições como os museus, também contribuiriam para a elaboração desse sentimento cívico e nacionalista.

A primeira mudança realizada por Osmírio Barreto foi a ampliação do número de salas existentes, passando de cinco para nove. Campanhas de esclarecimento foram feitas junto às escolas com o objetivo de mostrar a importância do Museu para o Ensino de História; assim como a contratação de professores de História para orientar os alunos durante as visitas. Criou-se o Projeto Capistrano de Abreu, que consistia na apresentação do Museu diretamente nos estabelecimentos de ensino de Fortaleza e região metropolitana, através de peças do acervo ou de *slides* referentes às exposições. Todas as modificações feitas por Barreto tinham, como intuito, tornar o Museu o mais pedagógico possível, possibilitando o ensino de História através dos temas abordados nas exposições.

O trabalho educativo desenvolvido no Museu foi implantado às vésperas das comemorações do Sesquicentenário da Independência. O plano dos militares era envolver toda a sociedade brasileira em torno das festividades que celebrariam a Independência do Brasil. Para isso, o Governo precisava de instrumentos que pudessem despertar a sensibilidade do povo para a importância da data. Egberto de Melo, em sua dissertação *A cultura cívica na educação cearense*, afirma que, além da escola, outros instrumentos foram utilizados na elaboração e divulgação de uma história fora dos muros escolares e cita, no caso do Ceará, os meios de comunicação, empresas públicas e particulares, mas esquece de citar o quanto o Museu Histórico e Antropológico do Ceará também foi utilizado com essa finalidade (MELO, 2006).

No segundo capítulo de sua dissertação, intitulado “O Ensino de História fora dos muros escolares”, Melo se propõe a “extrapolar” os muros escolares e refletir sobre a relação das festas cívicas e o ensino de História no momento em

que se comemorava o Sesquicentenário da Independência. O autor fala sobre a utilização de vários instrumentos responsáveis pela elaboração do imaginário da Independência, como festividades realizadas em clubes, praças, igrejas, mas não cita o Museu Histórico como um desses instrumentos.

Em 1972, o Museu publicou um catálogo em comemoração aos 150 anos da Independência e ganhou espaço na imprensa por seu trabalho educativo voltado para a formação cívica da sociedade, registrado em jornais como O Povo e Tribuna do Ceará. A entrada de Osmírio Barreto no Museu Histórico e Antropológico, assim como a reorganização realizada por ele, estava em consonância com as festividades de 1972. O trabalho realizado no Museu daria continuidade aos projetos do Governo. Se despertar o sentimento de civismo entre a população era o principal objetivo das comemorações que durariam alguns dias ou meses, esses ideais, no Museu, permaneceriam sendo trabalhados através do projeto educativo desenvolvido na instituição.

No prefácio do catálogo de 1972 do Museu, publicado por conta das comemorações do Sesquicentenário da Independência, é possível perceber mais claramente quais as concepções de museu naquele período, assim como o caráter educativo atribuído a ele:

Um museu dá à pessoa que o visita uma sensação de volta simbólica ao passado. Parece que vemos desfilar diante de nós os fatos, atos, usos, costumes, tradições e acima de tudo a Cultura dos que nos antecederam. Os momentos gloriosos, de que tanto nos honramos e orgulhamos, estão como que presente quando olhamos e estudamos as peças históricas que ele guarda. (...) O museu, enfim, é o melhor relicário em que encontraremos o material mais precioso e indispensável para as nossas pesquisas históricas e antropológicas (CASTRO; MEDEIROS, 1972, [n.p.]).

Dentro dessa perspectiva, o Museu é entendido como um templo de exaltação do passado, glorioso e honrado, do qual devemos nos orgulhar. É definido como relicário, lugar destinado à guarda de objetos “sacralizados”. Essa concepção parece não diferir muito das gestões anteriores, que também viam o Museu como um lugar de sacralização do tempo vivido. Os objetos ganham, mais

uma vez, o *status* de testemunhas, vistos como a comprovação da verdade histórica, característica da tradição antiquária.

A perpetuação dessa concepção “tradicional” de museu, visto como um lugar de sacralização do passado, é algo dissonante para os anos 1970. Em 1972, aconteceu a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, evento que reuniu representantes de vários museus da América Latina e que tinha como objetivo repensar a função social e educativa dessas instituições, uma espécie de tomada de consciência crítica pelos museus. Em 1975, realizou-se, em Recife, o Encontro Nacional de Dirigentes de Museus – evento do qual participou Osmírio Barreto – com o propósito de estudar a situação dos museus no Brasil e propor as bases para a implantação de uma política museológica brasileira.

Nesse encontro, alguns temas foram desenvolvidos e aprofundados por sete grupos de trabalhos, compostos pelos dirigentes que participavam do evento. Tendo acesso ao documento *Subsídios para a implantação de uma política museológica brasileira*, pudemos perceber que algumas mudanças significativas já estavam sendo propostas para os museus. Entre as recomendações do Grupo de Trabalho nº 5, *Museu e Educação*, estão:

- a) atenção, da parte dos responsáveis por atividades educacionais nos museus, para o fato de que a educação é um processo contínuo e ininterrupto, que, além de instrumentar o indivíduo para uma função na sociedade, constitui, também, processo de socialização (que não é a aceitação de valores estáticos e definitivos, mas desenvolvimento e recriação de um patrimônio de valores recebidos);
- b) atenção, por isso mesmo, para a obrigação que têm os museus, na criação de condições para o exercício da reflexão crítica, como processo educativo (INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS, 1976, p.43) [grifo meu].

Através do texto apresentado, podemos perceber que já se pensava uma nova forma de fazer educação nos museus, esta entendida não apenas como a simples aceitação de valores pré-estabelecidos, mas também como um exercício de ressignificação desses mesmos valores. O museu seria o lugar que daria condições para o exercício da reflexão crítica, como afirma o documento. Apesar

de Osmírio Barreto ter se destacado pela implantação do projeto educativo no Museu Histórico, tal projeto não se colocava dentro dessas novas perspectivas, o que nos faz crer que tal enquadramento não aconteceu pelo fato de o diretor divergir dessa nova função atribuída aos museus.

Osmírio Barreto assume a direção do Museu em 1971, um dos períodos mais repressores da ditadura de 1964 no Brasil.²⁸ O Museu Histórico e Antropológico estava subordinado à Secretaria de Cultura, que prestava conta de suas atividades ao Governo Federal. A preocupação dos militares com a cultura é percebida desde os primeiros anos de instauração do regime, quando o Estado institucionaliza as políticas culturais, buscando manter o controle sobre as ações no campo cultural. A noção de integração e de fortalecimento da identidade nacional permeia toda a política desenvolvida pelos militares durante o regime, sendo entendida como uma questão de segurança nacional.

Essa idéia de fortalecimento da identidade torna-se muito presente durante a administração do Secretário Ernando Uchoa Lima. A sua idéia de “popularizar” a cultura tinha como pretensão alcançar todos os setores da população e assim anular as “produções alternativas”, já que agora a Secretaria tornava-se a mantenedora oficial da cultura no Ceará. Sua política esteve sempre voltada para a valorização do “ceararentismo” e exaltação do “ser cearense”, como afirma Alexandre Barbalho (BARBALHO, 1998, p.138). O museu seria, portanto, o lugar ideal para a exaltação de um passado e de uma tradição, lugar de construção de uma memória e de uma identidade do povo cearense, algo em consonância com a política cultural homogeneizadora pretendida pelo Governo Federal.

O reconhecimento do trabalho de Osmírio Barreto à frente do Museu Histórico e Antropológico é significativo. Os elogios vêm de toda parte, da Imprensa, de professores de outros lugares do Brasil, do Secretário de Educação do Estado, que em ofício enviado no dia 5 de fevereiro de 1973, afirma:

²⁸O Ato Institucional nº. 5 foi decretado em dezembro de 1968 pelo presidente Costa e Silva, dando início a uma era de medo em todo o país. O ato restabelecia as cassações de mandatos eletivos e as suspensões de direitos políticos; criava a possibilidade de confisco de bens; suspendia a garantia de *habeas corpus* para crimes políticos; recrudescia a censura que se estendia a toda a produção intelectual e cultural do país. A partir daí, deu-se início aos “anos de chumbo da ditadura”, vividos durante o governo do presidente Médici, que exerceu seu mandato sob um paradoxo do intenso crescimento econômico do Brasil e a grande repressão política realizada nesse período (FICO, 2003).

Forçoso, porém, é ressaltar que tem sido na administração de V. Sa. que o Museu se tem projetado e realizado um excelente trabalho educativo, promovendo a visita de estudantes e a realização de aulas nas próprias dependências dessa Casa.²⁹

O projeto educativo desenvolvido fez com que o museu ganhasse certa credibilidade junto à Imprensa cearense. *O Museu Histórico engrandece o Ceará* (CORREIO DO CEARÁ, 30/07/1973), *O Museu Histórico em nova fase* (CORREIO DO CEARÁ, 29/11/1971), *Museu Histórico do Ceará: uma instituição que se impõe* (CORREIO DO CEARÁ, 22/01/1974) são algumas das manchetes de jornais da década de 1970 que retratam o reconhecimento do trabalho da instituição. Reconhecimento esse dado, também, ao professor Osmírio Barreto, considerado o dinamizador do Museu Histórico e Antropológico, sendo uma das instituições mais bem credenciadas do Governo do Estado na área cultural nesse período.

Além da implantação do projeto educativo e de outras modificações realizadas no Museu, Osmírio Barreto também realizou a recomposição das exposições existentes, que exprimem uma necessidade do diretor, também professor de História, de redefinir os temas a serem abordados nas exposições a partir daquilo que ele considerava como relevante para a História. As exposições passaram a ser as seguintes, a partir de 1971:

Sala da Cidade, evocação da Fortaleza do Passado; Sala da Abolição, homenagem aos abolicionistas cearenses que, a 25/03/1884, tornaram a Província do Ceará livre do regime escravagista; Sala Capistrano de Abreu, homenagem ao maior historiador brasileiro, filho de Maranguape; Sala das Armas, homenagem aos grandes Generais cearenses, heróis da Guerra do Paraguai: Antônio Tibúrcio Ferreira de Sousa e Antônio de Sampaio; Sala Eusébio de Sousa, preito de gratidão ao 1º diretor do Museu; Sala do Folclore, documenta a arte popular cearense; Sala do Vaqueiro, retrata a vida do vaqueiro nordestino, que na expressão do grande Euclides da Cunha, “É antes de tudo um forte”; Sala Dias da Rocha (Instituto do Ceará), homenagem do

²⁹Ofício 120/73 de 05 de fevereiro de 1973, enviado por Paulo Ayrton Araújo, Secretário de Educação do Estado, a Osmírio Barreto, diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

Museu aos que, no Instituto Histórico do Ceará, se tornaram guardiões insones do passado histórico de nossa terra; e Sala Pompeu Sobrinho, evocação aos primeiros habitantes da gleba cearense (CASTRO; MEDEIROS, 1972,[n.p.]).

Do período de Raimundo Girão, duas salas permanecem com o mesmo nome, a Sala da Cidade e a Sala Eusébio de Sousa. Outras três salas permanecem com a mesma temática, mas ganham outra denominação. A Sala do Índio passa a ser chamada de Sala Pompeu Sobrinho, a Sala do Sertão torna-se Sala do Vaqueiro e a Sala dos Generais vira Sala das Armas. Mais quatro salas são criadas: Sala da Abolição, Sala Capistrano de Abreu, Sala do Folclore e Sala Dias da Rocha. O surgimento de novas temáticas parece ter resultado da redistribuição do acervo, o que deve ser levado em consideração, já que a realocação das peças dentro do Museu subentende a atribuição de um novo significado a elas.

As peças relacionadas à Abolição no Ceará, que ficavam expostas na Sala da Cidade, na gestão de Osmírio Barreto, ganham um espaço exclusivo, ao ser criada a Sala da Abolição. A Sala do Sertão (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960), que reunia objetos da vida sertaneja e da chamada “cultura popular” dá origem à Sala do Vaqueiro e à Sala do Folclore, que passa a abrigar os elementos da “cultura popular”. A Sala do Índio (1960) parece dividir-se e dar origem à Sala Dias da Rocha e à Sala Pompeu Sobrinho.³⁰

É possível que a ampliação das temáticas realizadas por Osmírio Barreto no Museu Histórico e Antropológico tenha acontecido devido a sua preocupação em dar projeção a determinados assuntos considerados por ele importantes e merecedores de uma sala própria. Ele, que era professor de História e Geografia do Colégio Estadual Liceu do Ceará, tinha suas concepções em relação ao conhecimento histórico e queria expressar isso através das exposições. Fazendo uma comparação entre as exposições do Museu e as obras publicadas por Barreto intituladas *Pingos e respingos da História* (1982) e *História da História*

³⁰Em relação a essas duas últimas salas faz-se necessária uma observação. É comum encontrarmos nas fontes a utilização de duas denominações para cada uma delas. A Sala Dias da Rocha é também chamada de Sala Instituto do Ceará e a Sala Pompeu Sobrinho de Sala do Índio. No catálogo de 1972, as salas são apresentadas da seguinte forma: Sala Dias da Rocha e Sala Pompeu Sobrinho. Já no catálogo de 1976, encontramos: Sala Instituto do Ceará e Sala do Índio.

(1986), é possível perceber certa proximidade entre a sua maneira de escrever e sua proposta museológica.

Em 1978, Osmírio Barreto organizou a compilação de cinco álbuns fotográficos contendo fotos das salas temáticas do Museu Histórico. Além das fotos das exposições, é possível encontrar fotografias que não estão, necessariamente, relacionadas ao Museu, como as de parques, praças e prédios da cidade. Há também fotografias da solenidade de posse dos sócios do Centro de Estudos Históricos e Antropológicos do Ceará, do qual Osmírio Barreto era membro, bem como imagens de algumas peças do acervo, como das medalhas que pertenceram ao General Sampaio, do livro de prata, entre outras.



Figura 3: Sala da Abolição - Acervo do Museu do Ceará (1978)

Acima temos uma vista parcial da *Sala da Abolição*, criada por Osmírio Barreto a partir da realocação de algumas peças que antes pertenciam a outras salas. Vemos, em destaque ao centro, a mesa que teria sido usada na sessão abolicionista de 25 de março de 1884. Fixadas nas paredes, fotografias de abolicionistas como João Cordeiro e Barão de Studart. Na estante à direita, encontramos o “livro de prata” onde foi lavrada a Ata da Abolição. Logo abaixo, vemos outro ângulo da Sala da Abolição, onde percebemos a ausência de peças

que façam alguma referência aos escravos. O destaque da Sala é dado pelos abolicionistas e suas agremiações, referendados em quadros e fotografias espalhadas pelas paredes, assim como pelo mobiliário que compõe a exposição.



Figura 4: Outro ângulo da Sala da Abolição - Acervo do Museu do Ceará (1978)

Nos catálogos de 1972 e 1976, há objetos que, a princípio, não estabelecem um sentido direto com o tema abordado na exposição, aparecendo mais por seu caráter exótico, diferente, do que propriamente histórico. O mesmo acontece com os livros publicados por Barreto, que trazem, em pequenos textos, assuntos “curiosos” sobre a História do Ceará, do Brasil e do Mundo – alguns exemplos são: *Euclides da Cunha esteve em Fortaleza*, *Caxias repudiou quadro de Pedro Américo* ou *As serpentes entre os povos*. Assim como na exposição, no livro, os assuntos também não estão subordinados a um recorte temático ou cronológico. As exposições do Museu também seguiam, em certa medida, esse caráter. Independente da forma de exposição do acervo, o principal para Barreto era divulgar os fatos interessantes da História e despertar nos jovens o amor por tal ciência, como fica claro na introdução de *Pingos e respingos da História*:

Pingos e Respingos da História... foram escritos com um único objetivo: divulgar os fatos deveras interessantes da História, aliados ao desejo de

despertar nos jovens um amor por uma Ciência que descreve com sobriedade e lisura o desenrolar dos principais fatos humanos sobre a terra. Se esse objetivo foi alcançado sentir-me-ei realmente gratificado pois é público e notório que nos dias de hoje pouca atenção tem-se dado a “Velha História”, quando é sabido que os antigos, mais previdentes e pragmáticos, por ela tinham uma especial atenção, a ponto de intitulá-la de: “a mestra da vida”. Se, no entanto, eu não chegar a preencher aquilo a que me propus, desde já, peço as minhas desculpas por terem me faltado: “o engenho e a arte” na minha intenção, mas em compensação sobraram-me muito esforço e muita boa vontade (BARRETO, 1982, [n.p.]).

Apesar de tentar reorganizar as exposições do Museu a partir da inclusão de novos temas, a redistribuição das peças não modifica muito o modo de expor já existente. A Sala das Armas, redefinição da antiga Sala dos Generais, e que tinha a finalidade de evocar as figuras de General Tibúrcio e General Sampaio, abriga objetos que, a princípio, parecem não estabelecer relação com o tema sugerido, como o fardão da Academia Brasileira de Letras que pertenceu a Gustavo Barroso, por exemplo. Buscando uma outra explicação para a presença do fardão na Sala das Armas, é possível que tenha havido aqui uma ressignificação do objeto exposto.



Figura 5: Sala das Armas - Acervo do Museu do Ceará (1978)

Ao fundo, por detrás dos fuzis, podemos ver o fardão da ABL dividindo o mesmo espaço com a farda da Guarda Nacional, localizado mais à esquerda; com a estátua do General Tibúrcio e outros objetos como balas de canhão, pistolas, fuzis etc. Gustavo Barroso ganha aqui outra significação com a reorganização realizada por Osmírio Barreto, sendo sua imagem não mais associada ao homem de Letras e sim ao exército brasileiro. O fardão da Academia Brasileira de Letras pertencente a ele é exposto na Sala das Armas, junto a objetos de artilharia e outros mais, tentando associar a imagem do intelectual ao exército, o que faria sentido, já que Barroso não escondia a sua admiração pelas instituições militares.³¹ A presença do intelectual na sala parecia atestar a importância dos militares e das forças armadas para a História do Brasil, o que seria bastante pertinente para o momento político que se vivia.

Regina Abreu, em seu livro intitulado *A fabricação do imortal*, também aborda essa estreita relação de Gustavo Barroso com o Exército brasileiro. A autora fala que o diretor do Museu Histórico Nacional tinha chegado a propor o “culto ao Exército”, e sonhava com a possibilidade de escrever uma história militar do Brasil, história que considerava uma das mais importantes do mundo, atribuindo a ela, sobretudo, um caráter didático.³² (ABREU, 1996, p.193)

O fardão pertencente a Gustavo Barroso é uma evidência de que os objetos não têm uma essência própria. São (re)significados a partir da necessidade que se tem de estabelecer sentidos a determinadas coisas. O fardão estava exposto na Sala das Armas, mas poderia estar na Sala Eusébio de Sousa, destinada aos intelectuais cearenses, ou em qualquer outra. São os interesses de quem exhibe o objeto que vão definir os significados que serão atribuídos a eles.

³¹“E sua aspiração na infância era o intenso desejo de seguir carreira militar, o que sofreu proporcional rejeição do ambiente familiar [...] Posto que essa vocação para a vida da caserna se realizasse mais tarde, substitutivamente, no seu pendor para a história militar do país e por sua admiração pelas instituições militares” (MENEZES, 2006, p.28).

³²“O propósito de Barroso era, sobretudo, didático. [...] Seguindo os pressupostos de uma história clássica, mestra da vida, Barroso procurava recuperar momentos significativos de uma história militar para enfatizar e glorificar o papel do Exército” (ABREU, 1996, p.193).



Figura 6: Sala Eusébio de Sousa - Acervo do Museu do Ceará (1978)

Na foto acima, vemos a Sala Eusébio de Sousa, destinada “aos nossos grandes homens, desses que não deixaram no caminho da existência somente o rastro da passagem” (CASTRO; MEDEIROS, 1972), e que também apresenta em seu conjunto peças que, a princípio, não estão muito de acordo com a finalidade da sala. Apesar de não aparecerem na imagem, os objetos pessoais de Padre Cícero, que no catálogo de 1960 estavam na Sala do Sertão, encontram-se aqui expostos, assim como objetos de uso pessoal do Beato José Lourenço. No catálogo de 1972, não há nenhuma referência à significação dada aos dois, mas no catálogo de 1976, há um pequeno texto explicativo.

Neste, encontramos uma indefinição quanto ao sentido atribuído ao Padre Cícero e ao Beato José Lourenço. Os dois figuram numa sala destinada aos grandes homens que “fizeram muito mais, escrevendo nos muros da História o nome de obras e atitudes imorredouras” (Op. cit., [n.p.]). A princípio, pode parecer que a sala tenha a pretensão de incluí-los como sujeitos que marcaram a História e que, por isso, devem ser imortalizadas no Museu. Mas o texto do catálogo de 1976 mostra que tanto Padre Cícero quanto José Lourenço estão associados a um suposto fanatismo que assolava o sertão nordestino num dado momento.

Eclesiástico e político brasileiro. Nasceu a 24 de março de 1844 em Crato, estado do Ceará. (...) Culminou-se entretanto a sua personalidade histórica quando, ao ministrar a eucaristia a uma de suas devotas, tornou-se a hóstia cor de sangue. Esse fenômeno, reputado como um autêntico milagre espalhou-se rápido por toda parte, firmando-se mais positivamente o fanatismo religioso do sertanejo nordestino pelo pároco de Juazeiro.

Místico Paraibano que se chamou Beato Lourenço e acabou localizando-se na fazenda Caldeirão. (...) Reuniu em referida fazenda centenas de místicos agricultores, organizando uma espécie de comuna agrária, sob sua chefia. (...) Por constituir-se uma degradante colméia de homens fora da lei, o núcleo do Beato Lourenço foi dizimado pelas forças policiais do Estado, depois de frustradas todas as tentativas da conquista desses elementos ao seio da comunidade (OLIVEIRA; REIS, 1976, p.35 e 38).

Apesar de o Padre Cícero e o Beato José Lourenço encontrarem-se na Sala destinada aos grandes personagens históricos, a forma como eles entram na História é bastante diferenciada dos demais. Enquanto a maioria se destaca por sua atuação no campo político e intelectual, o “Padim” e o Beato estão relacionados ao misticismo, entendido como fanatismo religioso, prática que caracterizaria o povo sertanejo (RAMOS, 2005).

Fosse através dos capacetes, granadas e objetos utilizados pelos pracinhas da FEB que estavam expostos na Sala Eusébio de Sousa; ou mesmo da carranca, figura de proa da embarcação Laura 2, responsável pelo transporte de escravos, que encontrava-se, segundo o catálogo de 1972, na Sala do Folclore, Osmírio Barreto criava novas salas e redistribuía o acervo, tentando dar às exposições do Museu Histórico o aspecto narrativo que pretendia.

Sobre a Sala do Folclore, criada por Osmírio Barreto, faz-se necessário destacar um aspecto interessante. Os textos explicativos desta não fazem referência ao acervo citado, mas às personalidades que teriam se destacado por sua atuação intelectual no campo do folclore. No catálogo de 1972, a sala é apresentada como o lugar que “abriga alguns exemplares sugestivos, como objetos e artefatos feitos com a cera e a palha de carnaubeira”, listando logo abaixo os objetos exibidos na sala. São eles: “1 - figura de proa (Carranca) do

brigue-escuna “Laura 2” naufragado em Aquiraz, em 1839; 2 – objetos e artefatos feitos com a cera de carnaúba; 3 – objetos feitos de palha de carnaúba; 4 – ex-votos (milagres); 5 – cachimbos e figuras de barro”. Logo após a lista de objetos, é possível ver textos que falam de Leonardo Mota, Juvenal Galeno e Gustavo Barroso.

Leonardo Mota – Nasceu em Pedra Branca (10.05.1891). Bacharel em Direito, jornalista e cronista de mérito. Era sócio efetivo do Instituto do Ceará e da Academia Cearense de Letras. Foi um dos grandes cultores do folclore nacional. Autor de inúmeros livros e trabalhos como “Violeiros do Norte”, “Sertão Alegre” e no “Tempo de Lampião”. Faleceu em Fortaleza a 2 de janeiro de 1948.

Juvenal Galeno da Costa e Silva – Nasceu a 29.09.1836. Faleceu a 07.03.1931. Afamado vate popular. Deixou alentada obra poética. A casa de Juvenal Galeno ainda hoje é cenáculo vivo onde se reúnem os lídimos representantes do cenário intelectual do Ceará.

Gustavo Dodt Barroso – Nasceu em Fortaleza, a 29 de dezembro de 1888. Foi polígrafo, historiador, jornalista, diretor do Museu Histórico Nacional e membro da Academia Brasileira de Letras (CASTRO; MEDEIROS, 1972, [n.p.]).

Os textos da Sala do Folclore não são uma descrição das peças que compõem a sala, mas pequenas biografias de intelectuais que se destacaram por seus estudos folclóricos. Apesar de apresentar objetos que fazem parte da dita “cultura popular”, a sala parece ter mais o objetivo de destacar a trajetória desses intelectuais do que propriamente ressaltar a riqueza daquilo considerado como “popular” e que seria o principal objetivo da exposição.

Nos álbuns fotográficos organizados por Osmírio Barreto no ano de 1978, encontram-se fotos das exposições do Museu em vários ângulos; e a única sala que não ganha destaque entre essas fotografias é exatamente a Sala do Folclore, o que nos faz concluir que o acervo apresentado não tinha grande importância para o diretor, o que já fica atestado no próprio catálogo.

Ao analisarmos o período de 1932-1976, proposto como recorte para essa pesquisa, nota-se um aumento considerável de peças do acervo e de salas de exposição. Ao ser fundado em 1932, o Museu Histórico do Ceará possuía duas salas, número que subiu para cinco sob a direção de Raimundo Girão, e nove no início da gestão de Osmírio Barreto em 1971. Uma diversidade de assuntos foi tratada ao longo desses mais de quarenta anos nas várias salas de exposição do Museu, identificando-se algumas rupturas e continuidades. Mas é possível perceber pelo menos três temas que perpassam a gestão dos três diretores: A Abolição da escravidão, a guerra do Paraguai e a Independência do Brasil. Analisar a forma como são abordados é o objetivo do capítulo seguinte.

Capítulo 2

A invenção do passado: entre memorações e comemorações

2.1 – Fundação e fundamentos da Pátria

Através dos jornais, das revistas do Instituto ou dos livros que publicou, Eusébio de Sousa foi deixando, ao longo da vida, um legado de mais de setenta títulos onde expressava suas concepções em relação ao conhecimento histórico. Sua forma de perceber a história lembrava, em certa medida, Gustavo Barroso, por conta das preocupações que ambos tinham em relação ao descaso com o passado. Em texto escrito na Revista do Instituto (1926), intitulado “Pesquisas Históricas”, Eusébio expõe suas opiniões sobre a questão:

Sempre é com o mais justo e desvanecido orgulho que nos ocupamos de cousas deste vastíssimo território, que é o Brasil, e que, de facto, devem interessar a todos nós Brasileiros, mas que vivem em completo abandono por paragens desconhecidas, esquecidas de tudo e de todos, “abandonadas brasileiromente” na phrase pinturesca de um observador. Talvez que melhor propagadas, denunciadas na sua verdade real, possam ellas ser mais admiradas, attrahindo essa sympathia, que a gente culta dos centros cultos há demonstrado pelo nosso amado paiz, como recentemente tem dado e dará ainda sobejas provas, nessa estupenda commemoração do primeiro centenário da Independência do Brasil (SOUSA, 1926, p.55).

As “cousas” às quais Eusébio se refere, e que deveriam interessar a todos os brasileiros, são as relativas ao passado que, segundo ele, encontram-se em completo abandono. Certamente influenciado pelas idéias do Barão de Studart, Eusébio de Sousa empenhava-se em pontuar o passado, através da

comemoração de centenários, por exemplo, “com um desejo de dizer que determinado passado realmente aconteceu e que cabe ao presente o dever da memória” (RAMOS, 2006, p.9). O autor defendia a idéia de que as “cousas” fossem melhor propagadas para conseqüentemente serem admiradas.

Percebe-se uma certa semelhança com o “culto da saudade” idealizado por Gustavo Barroso, que buscava construir uma identidade para a Nação fundamentada na celebração das glórias dos “tempos de outrora”. Barroso passou a colocar em prática seus planos de exaltação do passado através das exposições que organizou no Museu Histórico Nacional, assumindo o museu o caráter de instituição formadora da população.

Tanto para Eusébio de Sousa quanto para Gustavo Barroso, os elementos constitutivos da identidade brasileira só poderiam ser encontrados no passado. Daí vem a importância de o pretérito ser conhecido pela população, o que poderia ser proporcionado através de estátuas, nomes de ruas, livros, imagens e museus históricos. Em texto publicado no primeiro boletim do Museu Histórico do Ceará em 1935, intitulado *A mobília do General Tibúrcio*, Eusébio de Sousa escreve sobre a função que atribuía aos museus:

Não se póde negar os grandes serviços que prestam os Museus; são eles, como alguém escreveu, como as Escolas, os principais fatores da cultura dos povos civilizados. “Constituem a ‘Arca Santa’ onde se guardam os autenticos documentos e as preciosidades evocativas de um passado glorioso” (MUSEU DO CEARÁ, 1935a, p.9).

O desejo dos dois intelectuais de definirem uma identidade para a Nação era um anseio compartilhado por intelectuais e políticos nas primeiras décadas do século XX. A proximidade das comemorações do Centenário da Independência (1922) reacendeu as discussões em torno da questão da identidade, quando republicanos e monarquistas buscavam instituir o marco fundador da nacionalidade brasileira, através da criação de elementos que pudessem estabelecer um sentimento de identificação do povo com a Nação.¹ O momento

¹Em relação à definição do marco fundador da nacionalidade, o grande obstáculo enfrentado pelos republicanos era a falta de referenciais que legitimassem a República como uma tradição política da história brasileira. Para concretizar seus planos, os mesmos tiveram que buscar no passado elementos que pudessem garantir a credibilidade e aceitação do novo regime junto à memória nacional. Assim, a Inconfidência Mineira, de 1789, o Movimento Baiano, de 1798, e o

era bastante oportuno, pois a República, alguns anos após a sua instauração, já sofria manifestações de repúdio, quando os próprios republicanos começavam a desacreditar na possibilidade de que o novo regime pudesse concretizar o sonho de nação civilizada e moderna. A classe política e intelectual começava a dividir suas opiniões em relação às razões que teriam causado os males da sociedade brasileira, sendo o regime republicano visto por alguns como o responsável pelos problemas existentes.

A comemoração do centenário acabou forçando uma reflexão sobre o passado, quando simpatizantes da monarquia reavivaram a imagem do Império, apresentando-o como modelo exemplar para salvação da Nação. Um embate se iniciou entre monarquistas e republicanos em torno da representação simbólica do Império brasileiro. Os monarquistas procederam a uma revisão do período imperial, projetando nele qualidades não existentes no regime que o substituíra, considerado como desonesto e corrupto. O imperador afigura-se como o governante capaz de salvar a República, pois foi responsável por um governo calcado nas idéias de ordem e tranqüilidade, permitindo o desenvolvimento do país e deixando uma impressão de respeito e honestidade (MOTTA, 1992).

As discussões sobre a constituição de uma identidade brasileira já tinham um certo percurso, marcado por acordos e conflitos. A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838 possibilitou, por exemplo, a apresentação de propostas que tinham intuito de pensar a história brasileira de forma sistematizada. Com a independência política em 1822, veio a necessidade de se construir uma História nacional, conseqüentemente, definir um perfil para a “Nação brasileira”, algo em consonância com os processos de consolidação dos

Pernambucano, de 1817 e 1824, passaram a ser lembrados com o objetivo de ressaltar esse caráter republicano que, segundo eles, tinha sua origem no passado, evidenciando que o regime foi sempre uma aspiração nacional. Segundo Marly Silva da Motta, a proclamação tinha resultado de um golpe militar, e de forma repentina, o que levantava a suspeita da ausência de uma forte tradição republicana no país. Além disso, as forças armadas não tinham tido, até então, atuação política reconhecida na história nacional. “Era preciso deixar claro que a República não fora obra do acaso ou do capricho dos militares, mas sim fruto de memoráveis acontecimentos do passado” (MOTTA, 1992, p.13). A abdicação do imperador em 1831 e a proclamação em 1889 chegaram a ser duas das opções defendidas pelos republicanos, mas que não se mantiveram, pois esbarravam no 7 de setembro, data já fixada na memória nacional. Sem muita alternativa, os republicanos, assim como os monarquistas, tiveram que adotar o 7 de setembro como a data magna da Nação brasileira por não terem eles outras opções mais viáveis. Diante disso, a saída republicana foi moldar a comemoração do grito do Ipiranga aos novos tempos, identificando aquilo que seria salvo e o que seria esquecido, dando à efeméride uma nova significação que atendessem aos seus interesses (MOTTA, 1992, p.16).

Estados Nacionais que caracterizaram o século XIX. Entretanto, a realização de um projeto nacional seria uma tarefa árdua para as elites brasileiras, pois o país tinha uma sociedade marcada por uma grande diversidade cultural, onde negros e índios representavam mais da metade da população. Ao definir a Nação brasileira enquanto representante da idéia de civilização no Novo Mundo, a historiografia produzida pelo IHGB determinava aqueles que ficariam excluídos desse projeto por não serem portadores da noção de civilização: índios e negros.

De acordo com Manoel Luis Salgado Guimarães, a idéia de Nação brasileira que se constitui nesse momento caracteriza-se por uma forte marca excludente, onde a imagem do “outro” é vista de forma depreciativa e cujo poder de reprodução e ação desse discurso extrapola o momento histórico de sua construção. Segundo o autor, a História empreendida pelo IHGB teria que dar conta de uma gênese da Nação brasileira, inserindo-a numa tradição de civilização e progresso, resultante do desdobramento de uma civilização branca e européia.²

Durante o século XIX, permaneceram as discussões em torno da definição de uma identidade para o Brasil, pois o projeto de História nacional deveria dar conta de uma totalidade, mas levando em consideração a multiplicidade e diversidade de aspectos existentes para construir a Nação. Apesar de negros e índios serem vistos como elementos destituídos das noções de civilidade, era necessário incluí-los de alguma forma dentro dessa História produzida pelo IHGB, a fim de fortalecer os laços de identificação da população, reafirmando os sentimentos de união e homogeneidade. Um exemplo disso é a definição do índio como autêntico representante de uma brasilidade, papel desempenhado pela literatura romântica, através de obras como *O Guarani*, de José de Alencar, que buscava definir a identidade nacional através da perspectiva da miscigenação racial.³ Posteriormente, a questão voltou a ser discutida quando

²“Escrever a história brasileira enquanto palco de atuação de um Estado iluminado, esclarecido e civilizador, eis o empenho para o qual se concentram os esforços do Instituto Histórico” (GUIMARÃES, 1988, p.10).

³“O processo da independência gerou, ao desencadear-se, uma dialética de oposição. Mesmo considerando que os estratos dominantes foram os arquitetos e os beneficiários da *pátria del criollo*, é força convir que a contradição houve, tanto no nível dos interesses materiais coibidos pelo antigo monopólio, quanto no delicado tecido da vida simbólica. Viveu-se uma fase de tensão aguda entre a Colônia que se emancipava e a Metrópole que se enrijecia na defesa do seu caducante Império. O primeiro quartel do século XIX foi, em toda a América Latina, um tempo de ruptura. O corte *nação/colônia, novo/antigo* exigia, na moldagem das identidades, a articulação de

se aproximou o momento de resolver o problema da escravidão (CARVALHO, 2005, p.23).⁴

A criação de um sentimento de nacionalidade passa, necessariamente, pela constituição de uma memória nacional, necessária para organizar e disciplinar os indivíduos formadores da nação idealizada. Daí a necessidade dos elaboradores dessa memória de se apropriarem do tempo, buscando no passado referenciais que legitimem a memória patriótica. Segundo Michael Pollak (1989), as memórias fortemente constituídas, como a memória nacional, caracterizam-se por reforçar sentimentos de pertencimento, sendo a referência ao passado fundamental para manter a coesão dos grupos que compõem uma sociedade. “Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso dos Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum” (Op. cit., p.9).

Era buscando estabelecer um sentimento de identificação do povo com a Nação, e com o Ceará, que Eusébio de Sousa organizava festividades e solenizava efemérides, prática que se iniciou ainda quando exercia as funções de magistrado, mas que continuou através de livros, artigos, exposições e eventos que realizou enquanto diretor do Arquivo e do Museu Histórico. Sobre as comemorações cívicas, Affonso de Taunay, no prefácio do livro *Tibúrcio, o grande soldado e pensador*, escreveu o seguinte sobre Eusébio de Sousa:

E particularidade que bem lhe frisa o pendor: sempre exteriorizou o feitio do tradicionalista ardente que desde a adolescência se mostrou. Assim o vimos promover a celebração de comemorações numerosas referentes a fatos locais e nacionais onde quer que haja vivido. As festas cívicas nêle sempre encontraram apaixonado propulsor. “Figura-lhe o nome entre os mais

um eixo: de um lado, o pólo brasileiro, que enfim levantava a cabeça e dizia seu nome; de outro, o pólo português, que resistia à perda do seu melhor quinhão” (BOSI, 1992, p.177).

⁴“A monarquia aboliu a escravidão em 1888. Mas a medida atendeu antes a uma necessidade política de preservar a ordem pública ameaçada pela fuga em massa dos escravos e a uma necessidade econômica de atrair mão-de-obra livre para as regiões cafeeiras. O problema social da escravidão, o problema da incorporação dos ex-escravos à vida nacional e, mais ainda, à própria identidade da nação, não foi resolvido e mal começava a ser enfrentado. Os abolicionistas mais lúcidos, os reformistas monárquicos, tinham proposto medidas nessa direção, como a reforma agrária e a educação dos libertos. Mas no curto período de um ano entre a Abolição e a República nada foi feito, pois o governo imperial gastou quase toda sua energia resistindo aos ataques dos ex-proprietários de escravos que não se conformavam com a abolição sem indenização” (CARVALHO, 2005, p.23).

entusiastas comemoradores dos centenários de 1817, de 1822, de 1824...” (SOUSA, 1937, p.11).

Como parte das comemorações do centenário da Independência, Eusébio publicou o *Álbum do Jaguaribe* e auxiliou na organização das comemorações da data no município de Quixadá, onde residia à época. A publicação do álbum tinha o objetivo de atestar o valor da “prodigiosa zona jaguaribana”, segundo ele, região importante por ter sido palco de relevantes acontecimentos da história nacional, como por exemplo, a morte de Tristão Gonçalves de Alencar Araripe, “grande vulto da revolução de 1824”.

Ao mesmo tempo em que comemorava o Centenário da Independência do Brasil, Eusébio de Sousa também comemorava a contribuição cearense na constituição da Nação brasileira. Ao exaltar a imagem do vale do Jaguaribe, Eusébio ia inserindo o Ceará no conjunto da nacionalidade, destacando o Estado por sua participação em grandes fatos da história do país, como afirma na introdução do *Álbum*:

Foi o saudoso e grande cearense Conselheiro Tristão Araripe, a cujo talento se devem, hoje, importantes serviços de reivindicação histórica, na rectificação das scenas ou episódios mal interpretados por alguns escriptores, quem, prestando seu apoio às memoráveis festas do tricentenário da vinda dos primeiros portuguezes ao Ceará (1603 – 1903), recordou, em brilhante artigo publicado no livro consagrado àquellas solemnidades, a primazia ou precedência que o Ceará tem apresentado nos grandes factos históricos e sociaes da pátria. Agora que se publica o ALBUM DO JAGUARIBE, - vivo attestado do valor da prodigiosa zona jaguaribana, não vem fora de propósito – imitando-se o gesto patriótico daquelle emérito escriptor – mostrar-se a primazia desse soberbo valle sobre os demais municípios do Estado, sendo, portanto, justíssima, a propaganda que se faz de sua superioridade encarada sob o ponto de vista physico, político, econômico e administrativo (SOUSA, 1922, p.9).

A preocupação com as festividades cívicas e com a instrução da população através dos fatos históricos tem continuidade nas ações desenvolvidas por Eusébio de Sousa enquanto diretor do Museu Histórico. Segundo matéria de

jornal da época, o propósito do diretor era possibilitar maior contato do público da terra com a patriótica finalidade que tinha a instituição.

A começar de hoje, continuando às terças e domingos, das 19 às 21 horas, as dependências do Museu Histórico do Estado serão franqueadas ao público de Fortaleza, com especialidade aos que mais de perto apreciam as coisas históricas como documentação viva de dias de d'antanho. Com esse propósito, visa o Diretor dessa nova repartição estadual tornar o público da terra mais contacto com a sua patriótica finalidade, digna do apreço e carinho aos que sabem dar valor às iniciativas, como o Museu Histórico, que não podem prescindir do apoio e auxílio das particularidades (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15/01/1933, [n.p.]).

A preocupação de Eusébio de Sousa com a criação de um sentimento de nacionalidade se evidenciava através das suas ações enquanto diretor do Museu, visto como o lugar ideal para “fortalecer os vínculos identitários do cearense com sua terra natal e com a nação brasileira simultaneamente” (HOLANDA, 2005, p.24). Ser brasileiro era, antes de tudo, ser cearense. A exaltação da imagem do General Sampaio, por exemplo, expressava o desejo de destacar a participação de um cearense num momento importante da história nacional: a guerra do Paraguai. Daí a importância de proporcionar ao povo cearense o contato com o passado, pois só através dele seria possível instruir a população sobre a sua importância enquanto elemento constitutivo dessa identidade, e o Museu seria o lugar ideal para isso.

Era comum o diretor organizar festividades no Museu para comemorar datas consideradas “importantes” ou realizar pequenas exposições que exibissem objetos “relevantes”, recém incorporados ao acervo.

Na exposição da noite de hoje, (das 19 às 21 horas), serão apresentadas aos visitantes as condecorações que pertenceram ao bravo soldado cearense, brigadeiro Antonio Sampaio, por seus serviços prestados nas campanhas do Uruguai-Buenos Aires e Paraguai (...) (GAZETA DE NOTÍCIAS, 05/02/1933, [n.p.]).

Como vem sucedendo todos os domingos, o Museu Histórico do Estado (rua 24 de maio 233), das 19 às 21 horas de hoje, fará uma exposição publica de sua documentação, adquirida ultimamente. À noite serão expostos, pela primeira vez, onze belíssimos quadros da nossa Marinha de Guerra reproduzindo as lutas em que se viu a mesma envolvida ao tempo da Independência e do Império (primeiro e segundo reinados). São quadros litografados, é bem certo, mas que dão nítida e perfeita idéia do valor e do denodo de nossa marujada, nessas cruentas pelejas (A RUA, 09/04/1933, [n.p.]).

Significativa homenagem à memória do Marechal Floriano. Dentre as homenagens que, no dia de hoje, serão tributadas, nesta capital, à passagem do primeiro centenário de nascimento do Marechal Floriano Peixoto, deve ser salientada a inauguração de um novo salão no Museu Histórico do Estado, ao qual sua diretoria denominou Salão Floriano Peixoto (O ESTADO, 30/04/1939, p.17).

Conforme fôra anunciado, o Museu Histórico, abriu, 4ª- feira, às 19 hs, os seus salões, promovendo uma exposição de quanto ali existe, concernente aos acontecimentos da revolução do coronel Joaquim Pinto Madeira, cuja morte foi celebrada no primeiro centenário (O NORDESTE, 30/11/1934, p.2).

Influenciado pela produção histórica do Instituto Histórico do Ceará, Eusébio organizava festividades e exposições como essas, com o interesse de valorizar a imagem do Ceará em relação ao Brasil. Ao ser criado, o Instituto Histórico do Ceará estabeleceu, como uma de suas prioridades, a contribuição para o conhecimento das origens do Ceará, destacando as particularidades que o singularizavam na nacionalidade.

Segundo Almir Leal de Oliveira, os historiadores do Instituto assumiram a responsabilidade de nomear, classificar e descrever as particularidades que diferenciavam a trajetória cearense das demais regiões do país. O Instituto tinha o compromisso historiográfico de incluir o Ceará no processo civilizatório, algo que já vinha sendo alimentado desde a década de 1880, a partir dos movimentos abolicionistas e literários (OLIVEIRA, 2001, p.86).

Para Eusébio de Sousa, a constituição de uma identidade nacional passava necessariamente pelo fortalecimento da identidade em âmbito regional,

fortalecimento que só seria possível se os cearenses tomassem conhecimento sobre a importância de conhecerem o seu passado, as suas tradições, vistos pelo diretor como elementos essenciais para a constituição da nacionalidade. Segundo depoimento de Antônio Salles, “Ele (Eusébio) é um homem para o qual o passado existe e deve estar patente aos olhos do público para ser compreendido e amado, como a base da moral da nacionalidade cimentada pelas tradições” (SALLES, 1935, p.33).

Realizando eventos dessa natureza, Eusébio tentava contribuir para o fortalecimento da memória nacional. A memória coletiva só pode existir enquanto vivência, enquanto prática presente no cotidiano das pessoas, daí a importância das festividades e comemorações, que agregavam a população nos rituais de celebração da história da Nação. Segundo Renato Ortiz (2003, p.138), tanto a memória quanto a identidade nacional operam uma transformação simbólica da realidade social, dissolvendo a heterogeneidade na univocidade do discurso ideológico.⁵ A criação desse sentimento de nacionalidade garantiria a coesão dos diferentes grupos que compunham a sociedade em torno de um só objetivo, o progresso da nação, relegando ao esquecimento as contradições. Para o historiador português Fernando Catroga (2005, p.70), esses rituais cívicos tinham o papel de *religar* os indivíduos entre si, criando um sentimento de identidade e pertença entre eles.⁶

É inegável o papel exercido pelo IHGB na construção de uma memória histórica, responsável por legitimar o projeto de constituição da nacionalidade brasileira, que se iniciou no Império, e que teve continuidade após a implantação da República.⁷ O IHGB tinha a função de sistematizar a produção histórica com o

⁵“A questão que se coloca não é de se saber se a identidade ou memória nacional apreendem ou não os ‘verdadeiros’ valores brasileiros. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?” (ORTIZ, 2003, p.139).

⁶“Na sua simultaneidade colectiva, os ritos cívicos incitavam o indivíduo a reconhecer-se como sujeito social e a mobilizar-se como membro de uma *sociedade* vivida como *comunidade*. Pra a concretização deste trabalho, a par dos argumentos racionais, o novo Estado-Nação produziu representações simbólicas, em ordem a simular a renovação do contrato social, a suscitar afectividades em relação a ideais abstractos e colectivos e a desenhar perspectivas sobre o universo e a história que, em alternativa às religiões, conferissem um sentimento colectivo à vida individual, alimentando a crença na auto-suficiência da própria sociedade e prometendo formas sucedâneas de imortalização, nem que fosse no céu da memória colectiva” (CATROGA, 2005, p.95).

⁷“Criado logo após a independência política do país, o estabelecimento carioca cumpria o papel que lhe fora reservado, assim como aos demais institutos históricos: construir uma história da

intuito de construir uma história nacional; mas, para se alcançar tal objetivo, era necessário realizar uma integração entre as diversas regiões do país “de forma a viabilizar efetivamente a existência de uma totalidade ‘Brasil’” (GUIMARÃES, 1988, p.8). Daí a importância que tiveram os institutos históricos provinciais, responsáveis pela construção de uma historiografia em âmbito regional, diretamente articulada à ideologia construtora da memória histórica oficial. Segundo Lília Moritz Schwarcz (2005, p.100), “ao IHGB coube o papel de demarcar espaços e ganhar respeitabilidade nacional. Aos demais, a função de garantir as suas especificidades regionais e buscar definir, quando possível, certa hegemonia cultural”.

Em sua tese de doutorado, Almir Leal de Oliveira analisa a narrativa historiográfica produzida pelo Instituto Histórico do Ceará e como essa narrativa foi utilizada como aparato ideológico para enaltecer a importância do Ceará no processo de consolidação da identidade nacional. Segundo o autor, o discurso historiográfico produzido pelo Instituto ressignificou o Ceará no conjunto da nacionalidade. Com base na tradição inventada, esses historiadores presentificaram o passado, requalificaram o presente, utilizando o primeiro sempre como instrumento moralizador e construtor de uma identidade, elemento essencial para a consolidação da Nação que se buscava constituir.⁸ (OLIVEIRA, 2001, p.176).

No caso de Raimundo Girão, diríamos que a sua percepção em relação à identidade está muito mais associada ao fortalecimento de uma identidade regional do que nacional. Não que uma eliminasse a outra, pelo contrário, elas se complementavam, pois a identidade nacional só daria conta de uma totalidade se evidenciasse as particularidades de cada região. No *Guia do Visitante* de 1960, a preocupação de Girão com a questão regional se evidencia a partir do texto de

nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos” (SCHWARCZ, 2005, p.99).

⁸“Alguns discursos desses historiadores atribuíam aos tempos passados uma possibilidade de resignificação do presente, resolvendo, ou procurando resolver/solucionar, tensões que exigiam respostas imediatas. A identificação do lugar do Ceará diante da nação, do seu tipo humano ideal e das suas particularidades/identidades com base na tradição (passado construído pelas narrativas historiográficas), forneceu condições para a configuração de um ideal patriótico que colocava o Ceará como uma comunidade imaginária. Esses laços de identificação entre passado-presente, entre povo e história, entre pátria e nação foram umas das primeiras formulações ideológicas sedimentadas pela produção do Instituto Histórico do Ceará. É o que chamaremos aqui de Pátria Cearense” (OLIVEIRA, 2001, p.176).

apresentação, onde o historiador declara o desejo de mudar o perfil do Museu, como afirma a seguir:

(...) Foi preciso, então, reorganizar de todo o Museu, não somente no que se referia à sua recuperação, como também no tocante às suas finalidades. Passou a ter objetivo estritamente regional, de modo a documentar coisas e fatos relacionados com o Nordeste, e, especialmente, o Ceará (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960) [grifo meu].

Essa perspectiva de Raimundo Girão, de reconhecimento do Nordeste enquanto região, fazia parte de um movimento muito maior, ocorrido na primeira metade do século XX. De acordo com Durval Muniz de Albuquerque (2006, p. 35), a partir dos anos 1920, iniciou-se o processo de invenção do Nordeste a partir da reelaboração de imagens e enunciados, feita por um novo discurso regionalista, discurso esse produzido por uma “elite regional” que pretendia criar novos territórios sociais e existenciais a fim de resgatar o passado de glória da região. Em decorrência disso, uma memória social, cultural e artística foi sendo construída com o objetivo de criar um sentimento de identidade entre aqueles que habitavam a região.⁹

O caráter regional ao qual Raimundo Girão faz referência parece estar associado aos sentimentos relativos ao sertão ou a tudo aquilo que possa representá-lo. Para o historiador, este bioma teve uma importante função histórica por ter sido através dele que se iniciou o processo de ocupação do Ceará, onde a atuação do vaqueiro foi essencial para a concretização do projeto colonizador português. Em *Pequena História do Ceará*, mais uma vez, Girão dá evidências de sua preocupação em relação ao reconhecimento da importância do sertanejo na construção da civilização pastoril. Segundo o autor, o vaqueiro era “a mais legítima configuração do sertanejo” (GIRÃO, 1962, p.112), portador de atributos como coragem, luta e resistência. Assim dizia:

⁹“A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder. Suas fronteiras são móveis e o Estado pode ser chamado ou não a colaborar na sua sedimentação. O Estado é, na verdade, um campo de luta privilegiado para as disputas regionais. Ele não demarca os limites político-institucionais das regiões, mas pode vir a legitimar ou não estas demarcações que emergem nas lutas sociais” (ALBUQUERQUE, 2006, p.26).

Surgiu o tipo do vaqueiro, a mais legítima configuração do sertanejo – como já escrevemos. Se porventura não fosse “antes de tudo um forte”, é antes de tudo uma insolência de destemor. O vaqueiro é que, rompendo a mataria intrincada e espinhenta para a “pega” dos barbatões, construiu a civilização do Nordeste (Op. cit., p.112).

A Sala do Vaqueiro, já enfocada no capítulo anterior, parece ter sido criada com o objetivo de valorizar a sociedade cearense diante da indiferença em relação à importância do vaqueiro no processo de construção da “civilização do boi”. Raimundo Girão mostra-se preocupado em corrigir aquilo que, segundo sua visão, seria um erro histórico; por isso, sua preocupação em fazer com que o povo cearense conhecesse as suas origens, que estavam associadas ao sertão. Dizia ele no texto do catálogo, “na verdade, o sertão é um acúmulo de imagens e impressões às vezes brandas, às vezes violentas, mas sempre vigorosas, de que pode orgulhar-se o nosso País” (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p.6). Nota-se, portanto, que o sertão faz parte do Ceará, assim como este faz parte do Brasil. Dessa forma, Raimundo Girão construía relações entre a colonização do Ceará e a valorização do ser brasileiro.

É interessante perceber a forma como Raimundo Girão entende o sertão. O historiador o percebe como um lugar essencial na vida do nordestino, local onde se desenvolveu a civilização pastoril, responsável pelo povoamento do interior do Nordeste. Tantas vezes visto como lugar do atraso, da miséria, ele é apontado pelo autor como o lugar propício para a criação de gado, fosse pela abundância de pastos ou pelo caráter salino do solo, que inviabilizava a agricultura. No capítulo XI de *Pequena História do Ceará*, Girão afirma:

O vasto sertão que se seguia à orla litorânea imprópria à criação dos gados oferecia-se para êle com todos os favores: “o caráter salino do solo, a abundância de pastos suculentos, os campos mimosos e agrestes determinaram a multiplicação do gado vacum” (Capistrano). Sem tardança criou-se nos sertões do Ceará, qual já o fôra noutras paragens do Nordeste, a civilização específica do pastoreiro, a única adequada e, sem dúvida, possível (GIRÃO, 1962, p. 110).

Em *Um sertão chamado Brasil*, a socióloga Nísia Trindade Lima realiza um estudo sobre as representações do sertão no pensamento social brasileiro. Segundo Lima (1999, p.17), as interpretações sobre o sertão e o litoral partem necessariamente de duas matrizes: a idéia de um país moderno no litoral, em contraposição a um país relutante à modernização no interior; ou sobre outro prisma, a autenticidade do sertão em contraposição à superficialidade do litoral.

Na concepção de Raimundo Girão, os elementos representativos do sertão vão se configurando enquanto tradição, constituindo uma identidade própria, uma identidade regional, caracterizada pela sua autenticidade, pureza e simplicidade.

Além da atribuição de determinados valores ao sertanejo, Girão classifica tudo aquilo que o representa como algo pertencente à chamada “Cultura Popular”. No catálogo de 1960, algumas fotos são acompanhadas das legendas “arte popular” e “calçados sertanejos”, ou seja, não se trata de uma arte ou uma indumentária qualquer, trata-se de objetos que, no seu entender, diferenciam-se dos demais por pertencerem a esse povo que ainda preserva os costumes primitivos em sua pureza original. E é exatamente a partir dessa autenticidade que ele ressalta a importância de se constituírem as identidades regionais, pois só a partir delas seria possível garantir a autenticidade da identidade nacional, composta por diversas partes que integrariam um todo.

Na gestão de Osmírio Barreto (1971-1990), as questões relativas à celebração da Nação e ao fortalecimento da identidade nacional voltam à cena, mas dentro de um outro jogo de forças. Se no período em que Eusébio de Sousa e Raimundo Girão foram diretores do Museu Histórico a constituição de um sentimento de nacionalidade era uma forma de definir a “nação brasileira” enquanto representante da idéia de civilização, na época em que Barreto foi o diretor da instituição o assunto era, antes de tudo, uma questão de segurança nacional.¹⁰ Isso porque, com a instauração da ditadura em 1964, os militares

¹⁰Segundo Nilson Borges, a Doutrina de Segurança Nacional, na qual estavam pautados o golpe e a manutenção do regime militar, fornece intrinsecamente “a estrutura necessária à instalação e à manutenção de um Estado forte ou de uma determinada ordem social” (BORGES, 2003, p.24). No Brasil, a Doutrina serviu como base ideológica do regime militar, contribuindo para a formação do aparato de informações da nova ordem institucional, quando são criados o Serviço Nacional de Informações (SNI) logo no início do governo de Castelo Branco, além de outros órgãos de informação ao longo da década de 1960. O principal objetivo da Doutrina de Segurança Nacional era “formar uma mentalidade que sobreponha a tudo os interesses da pátria” (BORGES, 2003, p.20).

tomaram para si o papel de condutores da política do Estado, afastando a sociedade civil dos núcleos de participação e de decisão política.

Foi devido à possibilidade de rejeição a um governo instaurado por meio de um golpe que os militares acharam necessário dar ao regime uma fachada de democracia e legitimidade (BORGES, 2003, p.16). Fortalecer o sentimento de nacionalidade junto à população foi a forma encontrada, pelos militares, de “unir” a sociedade em prol do progresso do país e contra qualquer um que representasse um obstáculo a seu desenvolvimento.¹¹

Durante a gestão de Osmírio Barreto, o Museu Histórico encontrava-se sob a administração da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Era o Governo estadual quem estabelecia as diretrizes de trabalho a serem desenvolvidas na instituição, mas de acordo com a política desenvolvida em âmbito federal. Uma das primeiras ações de Barreto como diretor foi realizar uma mudança nas exposições do Museu. O aumento no número de salas e a exclusão e inclusão de algumas temáticas nos faz crer que as modificações realizadas tinham o objetivo de dar, à instituição, um perfil que estivesse de acordo com a ideologia centralizadora do Estado.

Partindo desse pressuposto, o Museu se tornaria um instrumento para a difusão dessa ideologia, visto como “centro de divulgação cultural”, como aparece no prefácio do catálogo publicado em 1972:

A “Monografia do Museu Histórico e Antropológico do Ceará” representa a melhor contribuição que a Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social poderia presentear ao nosso público nas festas do Sesquicentenário da Independência, através da direção daquela Casa. Que o esforço notável dos colegas que a organizaram se traduza em reconhecimento pela obra patriótica que legaram à Cultura cearense, tornando do conhecimento público o nosso Museu Histórico e Antropológico, em suas minudencias, hoje já um grande centro de divulgação Cultural (CASTRO; MEDEIROS, 1972, [n.p.]).

O catálogo, além de representar uma forma de comemoração do aniversário da Independência, tinha o objetivo de tornar o Museu conhecido do

¹¹Segundo Renato Ortiz, a noção de integração trabalhada pelo pensamento autoritário atende a toda uma política que procura coordenar as diferenças, “submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais” (ORTIZ, 2003, p.82).

público; por isso, trazia em seu conteúdo a listagem de todas as exposições (com suas respectivas definições) e dos objetos que poderiam ser encontrados em cada uma delas. No primeiro ano de sua gestão, Osmírio eleva de duzentos para quase dois mil o número de visitantes por mês. O Museu Histórico seria um difusor da ideologia do Estado, sendo atribuída a ele as funções de centro de cultura e também de escola, o que se percebe através de diversas matérias publicadas em jornais da Imprensa cearense.¹² Osmírio Barreto tinha o objetivo de fazer da instituição um centro de pesquisa, uma continuidade da escola, onde os estudantes pudessem conhecer um pouco mais sobre o seu passado, como afirma o prefácio do catálogo:

Resta, apenas, que os colegas e estudantes participem, cada vez mais, prestigiando aquela Casa, que deve ser o centro das consultas, pesquisas e estudos do nosso passado. É uma maneira nobre e inteligente de preservar relíquias tão expressivas de nossa Cultura e da nossa História (CASTRO; MEDEIROS, 1972, [n.p.]).

A implantação do AI-5 no final de 1968, ainda no governo do Presidente Costa e Silva, estabeleceu a censura, a repressão política, cassou mandatos eletivos, mas foi durante o governo Médici que se iniciou o período mais violento do regime. Junto com a tortura e a repressão vieram também as manifestações públicas de repúdio à ditadura. Para os militares, era fundamental fortalecer a imagem do regime, e o ano de 1972 seria o momento chave para realizar tal feito, já que se comemorava o Sesquicentenário da Independência do Brasil.

Na Ata do Conselho Estadual de Cultura, do dia 16 de setembro de 1971, é comunicado aos membros do Conselho o recebimento de um ofício do Conselho Federal de Cultura solicitando a especificação das datas das comemorações, no Ceará, do Sesquicentenário da Independência. As sugestões do Conselho Estadual contribuiriam para a elaboração de um calendário cívico integrado em todo o país, algo pretendido pelo Governo.¹³

¹²“Museu Histórico do Ceará – Escola e centro de pesquisas” (TRIBUNA DO CEARÁ, 17/08/1974); “Trabalho meritório do Museu Histórico do Ceará” (CORREIO DO CEARÁ, 03/12/1974); “Uma iniciativa louvável e patriótica” (CORREIO DO CEARÁ, 21/12/1974).

¹³Atas do Conselho Estadual de Cultura, 16/09/1971.

No Ceará, foi o Instituto Histórico que esteve à frente da organização das comemorações dos 150 anos da independência. Um tomo especial da Revista do Instituto foi publicado por ocasião dos festejos de 1972. Além disso, a instituição recebeu em seu salão nobre os restos mortais do Imperador D. Pedro I, uma das atividades previstas pelo calendário nacional de comemoração. No discurso em que abriu a sessão solene do Instituto do Ceará, o presidente da instituição, Carlos Studart Filho, afirmou:

Cabe-nos a honra, na qualidade de Presidente do Instituto do Ceará, de dar início aos trabalhos dessa sessão extraordinária, que é, na verdade, mais uma festa cívica das muitas programadas por determinação dos Altos Poderes da República, (com a colaboração prestada do Exmo. Sr. Governador César Cals,) para comemorar o Sesquicentenário da nossa Independência. Parece interessante e oportuno ressaltar que 1972, tem sido, como nenhum outro, o ano das vibrações cívicas e das exaltações patrióticas. Despertadas e estimuladas, em todas as classes sociais, pela política educacional de S. Exa. o Presidente da República, essas sadias sobreexcitações do espírito vêm tendo, como resultado feliz, a glorificação de vultos preeminentes do Panteão Brasileiro, entre os quais sobressai e se alteia a figura varonil, fascinante e contraditória do nosso primeiro Imperador, o homem forte que marcou o destino de duas Pátrias Irmãs, separando-as e lhes dando governos constitucionais, quando, por toda parte, ressurgia o despotismo, e a quem hoje o país inteiro merecidamente apologisa a reverência (STUDART FILHO, 1972, p.21). [grifo meu]

Fica claro, na fala de Studart Filho, que a comemoração dos 150 anos tinha como finalidade despertar e estimular em toda a sociedade, o desejo pela exaltação de determinados vultos da história brasileira, com destaque especial para a figura do Imperador D. Pedro I. A partir da afirmação de determinados ícones e marcos considerados de relevância para a história do país, o Governo reforçava o patriotismo, pois, no discurso dos militares, o progresso e o desenvolvimento da nação só seriam possíveis se o povo brasileiro se unisse em nome dessa causa.

A História seria ressignificada e utilizada pelos militares para elaborar uma cultura ufanista, e o Museu Histórico se apresentava como o lugar ideal para

isso. Se o objetivo das comemorações dos 150 anos era despertar o sentimento nacionalista junto à população, os museus e as outras instituições culturais e educacionais dariam continuidade aos planos dos militares através dos trabalhos que desenvolveriam após o término das festividades.

As primeiras modificações realizadas por Osmírio Barreto já tinham essa finalidade: tornar o Museu um lugar de propagação da cultura cívica. Com o intuito de fazer do lugar uma continuação da escola, o diretor começou a fazer uma campanha de divulgação nos estabelecimentos de ensino do Estado, convidando-os para que conhecessem a instituição. Contratou dois professores de História, José Hortêncio de Medeiros e Manuel Sedrim de Castro Jucá, que eram encarregados de orientar os visitantes, dando explicações sobre as peças e os fatos relacionados com as mesmas. Nos catálogos de 1972 e 1976, o Museu refere-se ao regime militar através do quadro do Presidente Castelo Branco exposto na Sala Eusébio de Sousa. No catálogo de 1972, o texto apresenta Castelo Branco da seguinte forma:

Nasceu em Fortaleza a 20.09.1900. Faleceu vítima de desastre aéreo em Fortaleza a 18.07.1967. Exponencial figura das Forças Armadas Brasileiras. Militar de incontestável cultura, alcançou o mais elevado conceito, como homem de dignidade e austeridade de caráter. Foi chefe do Estado Maior da Força Expedicionária Brasileira e uma das figuras relevantes da Revolução de 1964, tendo sido o primeiro presidente revolucionário (CASTRO; MEDEIROS, 1972, [n.p.]) [grifo meu].

Apesar do texto curto, nota-se a importância dada a Castelo Branco, assim como a utilização do termo “Revolução” para mencionar o golpe dado pelos militares. Já no catálogo de 1976, um texto mais extenso traz a biografia do Marechal, onde se percebe a tentativa de construção de um novo herói para a Nação e para o Ceará.¹⁴

(...) Descendia o Mar. Castelo Branco de nobre estirpe lusitana, com mais de 300 anos de serviços à Coroa, com brasão de armas registrado na Torre do Tombo. Tendo administrado o país com severidade e energia, sem atender mesmo à impopularidade que certos atos seus iriam provocar, contrariando

¹⁴Durante vários anos, o avião monomotor que vitimou o ex-presidente Castelo Branco ficou em exposição num galpão anexo ao Museu Histórico.

interesses de muitos, passou o governo a 15/03/1967 ao Mar. Artur da Costa e Silva, eleito pelo voto indireto do Congresso Nacional, para substituí-lo. Deixando o Governo manteve atitude de maior discrição, voltando a lecionar na Escola Superior de Guerra. Fez curta viagem a Europa, quando foi recebido pelo Presidente da República Francesa. Vindo visitar seu estado natal e quando estava para regressar ao Rio de Janeiro, foi o pequeno avião do Governador Cearense, em que viajava, abalroado em pleno vôo por um aparelho a jato da Força Aérea Brasileira, em exercício de treinamento. O ex-Presidente teve morte imediata, sendo seu corpo transportado para a capital da Guanabara. Ali, dado à sepultura, entre grande consternação do povo e das classes armadas, recebendo as honras de Chefe de Estado. Posteriormente, os restos mortais do inesquecível militar foram trasladados para o imponente Mausoléu construído pelo povo do Ceará, em Fortaleza, onde, juntamente com os de sua esposa, repousam para sempre (OLIVEIRA; REIS, 1976, p.33-34).

O texto do catálogo resolve o problema da ausência de objetos pertencentes ao ex-presidente, enaltecendo sua imagem. Sob a administração de Osmírio Barreto, o Museu vai dando continuidade ao seu projeto de formação cívica da sociedade, seja “fabricando” heróis, como faz com Castelo Branco, ou mesmo através da criação de exposições, como é o caso da Sala das Armas e Bandeiras, uma das reformuladas pelo diretor¹⁵ e, segundo os jornais, criada para comemorar o aniversário de quarenta anos do Museu (TRIBUNA DO CEARÁ, 31/03/1973). Barreto, em discurso proferido no dia da solenidade, deixa clara a sua opinião quanto à finalidade que teria a exposição recém inaugurada.

Senhor Governador, como é do conhecimento de Vossa Excelência e de toda Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, esta casa a partir de 13 de abril de 1971, data da nossa posse, tornou-se não mais um relicário de peças antigas, e sim um Museu-Escola, onde o estudante cearense e de outros Estados, aqui

¹⁵No catálogo de 1960, período em que Raimundo Girão era o diretor do Museu, existia a Sala dos Generais, criada pelo historiador para homenagear os dois generais cearenses que lutaram na Guerra do Paraguai: Generais Sampaio e Tibúrcio. Com Osmírio Barreto, a sala é reformulada e passa a se chamar Sala das Armas, permanecendo o mesmo objetivo, evocar as figuras dos dois generais. A solenidade à qual nos referimos, é realizada para oficializar a incorporação de novos objetos à exposição, que seria uma coleção de nove bandeiras, representativas das diversas fases políticas do Brasil, desde a Colônia até a República. Num primeiro momento, as bandeiras parecem ser expostas separadamente, mas depois são incorporadas à Sala das Armas, como consta no catálogo de 1976.

vêm se abeberar do que nós possuímos de mais sagrado, que são os feitos heróicos dos nossos maiores, aqui tão bem retratados. (...) Senhores professores que nos honram com suas presenças, este sodalício continua de portas abertas para recebê-los, com todo carinho, como sempre é nosso costume fazê-lo, e principalmente agora, que temos a honra de entregar-lhes esta sala de civismo, tão bem apropriada a sábias aulas dos nobres colegas de Estudos Sociais, que terão a partir de agora, mais uma oportunidade, de tornar as suas aulas e palestras cívicas, dinâmicas e proveitosas à formação cívica do homem de amanhã. (...) Encerrando estas despreziosas palavras (sic) tenho a subida honra de convidar Sua Excelência, Senhor Governador Engenheiro César Cals de Oliveira Filho, homem que por seu trabalho incessante, deu ao nosso Estado uma vida mais dinâmica, mais realista, mais grandiosa, para considerar inaugurada e entregue ao povo do Ceará, e principalmente ao estudante brasileiro, esta sala, que sem menosprezo às demais (sic), nos toca no mais profundo do coração, porque aqui, Senhor Governador, de relance vemos a Pátria, desde Cabral, desembarcando nas plagas da Bahia, ao grande Presidente Médici, unificando e engrandecendo este gigante, cujo rugido já assombra os descrentes, como a um florão alvissareiro do País do Futuro (BARRETO, 1973) [grifo meu].

As mesmas bandeiras, apresentadas por Osmírio Barreto durante seu discurso, são referenciadas em seu livro *Histórias da História*, onde se refere a elas como “as oito bandeiras históricas do Brasil”. Para ele, as bandeiras eram históricas por terem sido testemunhas de “grandes” acontecimentos da história do país, como afirma num trecho do livro.

Segundo o historiador Pedro Calmon, oito são as bandeiras históricas do Brasil. A Bandeira da Ordem de Cristo, a Bandeira Real Portuguesa, a Bandeira de D. João III, a Bandeira de D. João IV, a Bandeira do Principado do Brasil, a Bandeira do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves e a Bandeira do Império do Brasil. A Bandeira da Ordem de Cristo foi criada por El Rey D. Diniz, em 1330. Pedro Álvares Cabral ao desembarcar em terras do Brasil, arvorou-a como testemunho de posse da nova terra (Santa Cruz-Brasil) [...]. A Bandeira de D. João III vigorou de 1521 a 1616. Viveu as experiências colonizadoras de Martim Afonso de Sousa, as Capitâneas Hereditárias, a

instituição dos governos gerais e a divisão do Brasil em dois governos (BARRETO, 1986, p.104).

Osmírio Barreto fala sobre a nova função atribuída ao Museu, não mais um depósito de coisas antigas, e sim um Museu-Escola. Mas, se o papel educativo atribuído à instituição é visto na época como algo inovador, Barreto desenvolve seu projeto pedagógico a partir de uma perspectiva tradicional de museus históricos, que se caracterizavam pela sacralização dos espaços museais, onde eram retratados os feitos dos heróis nacionais. O diretor ressalta ainda a importância da formação cívica do homem de amanhã, formação que no seu entender se daria a partir da exaltação daquilo que melhor simbolizava a Nação naquele momento: a bandeira.

2.2 – A Guerra do Paraguai

No dia 5 de fevereiro de 1933, o jornal Gazeta de Notícias noticiou a abertura de uma exposição no Museu Histórico do Ceará, em que foram apresentadas ao público as condecorações que pertenceram ao General Antônio de Sampaio. Segundo o jornal, os objetos estavam em poder de sua filha, D. América da Conceição Sampaio, e foram adquiridos pelo interventor federal à época e, conseqüentemente, incorporados ao acervo do Museu. Nos boletins do ano de 1935, Eusébio de Sousa faz referência a “uma documentação de incontestável valor histórico”, recém incorporada ao acervo da instituição. Era uma parte da mobília que teria pertencido ao General Tibúrcio Ferreira de Sousa, ofertada pela Sra. Argentina Spinosa, funcionária da Escola Normal Pedro II e depositária dos móveis (SOUSA, 1935a, p.9). No mesmo ano, uma solenidade marcou a inauguração da tela do General Tibúrcio, incorporada, também, ao acervo do Museu:

O Archivo Público e Museu Histórico do Estado teve uma manhã festiva – a de ante-hontem, com a inauguração em sua pinacotheca, de uma grande tela do general Antônio Tibúrcio Ferreira de Sousa, o bravo soldado cearense que tanto elevou o nome da pátria, por feitos dignificantes, considerado, em seus dias de vida, como um dos mais ilustres officiaes do glorioso exército nacional. (...) Precisamente, às 9 horas, o dr. Eusébio de Sousa, director do Archivo Publico, em succintas palavras explicou os fins da reunião, qual o da inauguração da tela do ‘Herói-soldado’, homenagem que lhe estava a dever o Museu Histórico, guarda das tradições de nossa terra, cuja finalidade tem por mira avivar e perpetuar a recordação da vida e dos feitos dos nossos gloriosos antepassados, rendendo-lhes o mais vehemente preito de gratidão e de amor (GAZETA DE NOTÍCIAS, 28/07/1935, [n.p.]).

Notícias, que a princípio pareceriam apenas um simples registro da incorporação de novos objetos ao acervo de um museu histórico, podem ser analisadas como representações sobre o passado que se pretendia construir, ao realizar a seleção de determinadas peças para comporem as exposições do Museu. É importante lembrar que Eusébio de Sousa teve significativa interferência no processo de formação do acervo do Museu Histórico do Ceará,

fosse recolhendo peças ou até mesmo produzindo-as, colocando em destaque aquilo que considerava digno de ser pesquisado ou mencionado (HOLANDA, 2003, p.147).¹⁶



Figura 7: General Tibúrcio – Acervo do Museu do Ceará

A tela do General Tibúrcio é um dos quadros que Eusébio de Sousa mandou confeccionar para compor o acervo do Museu e que, juntamente com os objetos pertencentes ao General Sampaio, apresentavam os heróis cearenses consagrados por sua participação na guerra do Paraguai.

No artigo intitulado “Ver para compreender: arte, livro didático e a história da nação”, Thais Nívia de Lima e Fonseca analisa a circulação de imagens entre a historiografia e as artes plásticas, as múltiplas apropriações de uma pela outra e as relações de ambas com a difusão do conhecimento histórico. Segundo a autora, a incorporação de imagens, mais especificamente de pinturas históricas, aos livros didáticos no início do século XX se deu em função dos objetivos

¹⁶De acordo com Cristina Holanda (2003, p.60), Eusébio de Sousa utilizava-se de outros expedientes para adquirir peças para o Museu, como a fabricação, a permuta e a compra. Como exemplo de fabricação, ela cita o caso da encomenda feita por Eusébio de um quadro do General Tibúrcio Ferreira de Sousa.

fundamentais do ensino de História nas escolas brasileiras, que visavam à construção de uma identidade nacional, estimulando os sentimentos patrióticos e exaltando a história da Nação.¹⁷

Logo, a encomenda de quadros como o do General Tibúrcio demonstrava a preocupação de Eusébio de Sousa com o uso de suportes imagéticos, entre eles a pintura, como forma de sintetizar sua noção de História, cujo principal objetivo era o de formar patriotas (HOLANDA, 2005, p.150).

Ao optar em receber, com atenção especial, os objetos que pertenceram aos dois generais cearenses que lutaram na Guerra do Paraguai, Eusébio de Sousa pretendia construir uma memória histórica sobre o assunto, certamente influenciado pela sua postura teórica em relação às finalidades dos museus históricos, postura através da qual considerava como histórico aquilo que tivesse vinculação biográfica ou temática.¹⁸

Em a *História Militar do Ceará* (1950), é possível perceber as concepções de Eusébio de Sousa em relação à Guerra do Paraguai e à importância das figuras militares para a História. Segundo ele, a entrada do Brasil no conflito se dá por conta das ameaças e agressões feitas pelo ditador paraguaio, desencadeando uma reação imediata por parte das autoridades brasileiras, principalmente as militares, que, através de um decreto do Governo imperial, passaram a “convocar” a população “para que fossem auxiliar o Exército de linha na luta de honra que a Nação sustentava” (SOUSA, 1950, p.122), algo que já estaria sendo feito pelos grandes oficiais brasileiros. Durante todo o capítulo que trata do assunto, o patriotismo é destacado pelo autor como o principal motivador para a adesão da população ao alistamento, que deveria seguir o exemplo dos

¹⁷“A eficácia das imagens, no entanto, não se restringe à sua competente utilização didática. As seleções feitas desde a segunda metade do século XIX para ilustrar os livros didáticos recaíram, predominantemente, sobre imagens que, além de serem narrativas visuais dos fatos, harmonizavam-se às concepções de história e aos objetivos gerais do ensino de História em cada época. Impregnadas de valores culturais, essas imagens, mais do que conformar a memória visual da nação, ajudaram a consolidar identidades, principalmente em torno das idéias da coesão e da harmonia nacionais. Algumas obras de arte brasileira, sobretudo da pintura, expressavam essas idéias talvez melhor que muitos textos escritos e, carregadas de elementos conotativos, são representações da História do Brasil constantemente lembradas e reinterpretadas. Elas têm sido responsáveis pelo processo de monumentalização de eventos e de personagens, mantendo-os sempre presentes na memória e no imaginário coletivos” (FONSECA, 2001, p.115).

¹⁸“Assim, o que se costuma ver como critério maior para a identificação a priori de um objeto histórico é sua vinculação biográfica ou temática a um feito ou figura excepcional do passado, normalmente heróis vencedores ou, quando vencidos, considerados moralmente superiores” (BEZERRA DE MENEZES, 1992a, p.4).

militares que estavam na guerra defendendo a honra e a dignidade da Nação diante das atrocidades cometidas por Solano Lopez (SOUSA, 1950, p.122).

O que se percebe ao longo do texto de Eusébio de Sousa é a tentativa de construção de uma memória histórica sobre a participação do Ceará na Guerra do Paraguai, construção que se inicia ainda durante o século XIX. Segundo a pesquisa de Maria Regina Santos de Souza, a imprensa cearense exerceu um importante papel durante o conflito, criando narrativas e sentidos sobre a guerra no Ceará. “Em muitas províncias brasileiras a guerra teve, a princípio, cobertura positiva e o Ceará fez parte desse movimento de adesão” (SOUZA, 2007, p.26).

Jornais como O Cearense e Aurora Cearense desumanizavam a figura de Solano López e instigavam a população ao dever de lutar, criando um sentimento de patriotismo.¹⁹ Mas essa postura adotada pela Imprensa cearense só durou até o ano de 1865. O prolongamento do conflito, bem como o recrutamento obrigatório e as notícias que chegavam à província sobre os soldados feridos e mortos aumentava a impopularidade da guerra, não só no Ceará, mas em outras províncias do país. (SOUZA, 2007)

A imprensa cearense continuou a exercer influência diante dos leitores, principalmente a de cunho liberal, mas agora criando novos sentidos, impopularizando o conflito, dando mais evidências aos aspectos negativos da guerra, como os percalços do recrutamento “voluntário”, desmobilizando aqueles que ainda viam com bons olhos a participação do Brasil na disputa. Mas a memória sobre a guerra que se perpetuaria ao longo da história nacional não seria essa, contraditória, conflitiva; mas aquela que imortalizava heróis e que ressaltava a soberania do império brasileiro.

José Murilo de Carvalho afirma que o principal fator da produção de identidade brasileira foi a guerra contra o Paraguai. Segundo ele, nenhum acontecimento político anterior havia tido um caráter tão nacional, mobilizando parcelas tão grandes da população na luta contra um inimigo comum (CARVALHO, 2001, p.78).²⁰ Por isso, a historiografia brasileira preocupou-se em

¹⁹“A disposição espacial dessas informações, sempre em destaque nas páginas iniciais dos periódicos, permitiu-nos perceber a intenção dos articulistas que era a de inserir o Ceará num contexto maior da nação, que naquele momento estava sendo esboçado na guerra” (SOUZA, 2007, p.28).

²⁰“No início da guerra contra o Paraguai, as primeiras vitórias despertaram autêntico entusiasmo cívico. Formaram-se batalhões patrióticos, a bandeira nacional começou a ser reproduzida nos jornais e revistas, em cenas de partida de tropas e de vitórias nos campos de batalha. O hino

firmar a guerra como o marco da nacionalidade brasileira, e as representações sobre o conflito nos anos posteriores seguirão essa tendência.

Segundo Ana Paula Squinelo (2002), a produção historiográfica sobre a guerra é caracterizada por três tipos de abordagens: a patriótica, a imperialista e a da formação dos Estados nacionais platinos. A patriótica se caracteriza por uma explicação tradicionalista, que legitima e exalta a participação do Brasil no conflito como uma reação às atrocidades cometidas pelo ditador paraguaio; a imperialista, que explica as origens da guerra como o resultado da expansão capitalista e imperialista da Inglaterra; e a da formação dos Estados nacionais, que fundamenta a gênese da guerra a partir do conflito de interesses resultantes do processo de constituição dos Estados nacionais platinos. No caso do Museu Histórico, a abordagem patriótica prevaleceu durante a gestão dos três diretores pesquisados.

Ressaltar não só a participação do Estado no conflito, mas também sua atuação em vários momentos da história nacional, era a função da historiografia produzida pelo Instituto Histórico do Ceará desde o final do século XIX (OLIVEIRA, 2001). Através da criação de uma memória histórica oficial, essa historiografia foi responsável pela formação de um aparato ideológico que identificou o Ceará na nacionalidade através de uma narrativa oficial.²¹ Por esse motivo, Eusébio fazia questão de destacar o pioneirismo da província do Ceará no envio de contingentes para o campo de batalha,²² destacando o papel do Estado durante a ocorrência do conflito. Segundo ele, a repercussão da declaração de guerra feita pelo Paraguai ao Brasil teria sido o suficiente para que um grande número de jovens, “inspirados de sentimentos patrióticos”, buscasse se alistar, oferecendo seus serviços à Nação.

nacional começou a ser executado, o imperador D. Pedro II foi apresentado como o líder da nação, tentando conciliar as divergências dos partidos em benefício da defesa comum. A imprensa começou também a tentar criar os primeiros heróis militares nacionais. Até então o Brasil era um país sem heróis” (CARVALHO, 2001, p.78).

²¹“A criação do Instituto Histórico do Ceará é diretamente relacionada à consolidação de um projeto político de nacionalidade onde a produção da história do Ceará estava objetivada no estabelecimento das origens históricas do território, do seu povoamento, de suas fronteiras naturais e culturais e das suas particularidades que o singularizavam na nacionalidade” (OLIVEIRA, 2001, p.29).

²²“De todas as unidades do Império, da região septentrional foi a que maior coeficiente de potencialidade humana apresentou, vindo mesmo, no cômputo geral, em relação numérica decrescente, apenas aquém do Rio Grande do Sul e da Baía” (SOUSA, 1950, p.121).

Logo que teve repercussão, em Fortaleza, a notícia de haver o Paraguai declarado guerra ao Brasil, não foi pequeno o número de jovens cearenses que, inspirados de sentimentos patrióticos, correram a se alistar ao lado dos bravos que teriam de marchar para o terreno da luta onde se encontravam as forças inimigas, deste modo atendendo ao apelo do governo, chamando às armas os seus concidadãos. O primeiro a oferecer seus serviços ao Presidente da Província foi o jovem mancebo de então, Israel Bezerra de Meneses, rebento de uma das mais tradicionais famílias da terra (SOUSA, 1950, p.122).

Segundo a pesquisa de Almir Leal de Oliveira (2001), os primeiros anos do regime republicano no Ceará foram marcados pela construção de um ideal de Pátria Cearense. Através da produção de um discurso historiográfico, estabeleceu-se os referenciais de patriotismo necessários para a “constituição de uma pedagogia cívica que incorporou os referenciais republicanos” (Op. cit., p.175). O discurso produzido pelos historiadores do Instituto do Ceará foi se convertendo em atos de construção da memória oficial, estabelecendo mitos fundantes, rituais cívicos e celebrações de episódios e personagens considerados de relevância para a História do Ceará. Os rituais cívicos e as comemorações, que passam a se realizar nos primeiros anos de República no Brasil, têm o objetivo de cumprir o papel de culto cívico, promovendo os valores republicanos e criando um sentimento de identificação do povo com a Nação.²³

A partir de 1889, além da organização de uma nova vida social e política, os republicanos também passaram a se preocupar com uma arquitetura simbólica, importante para legitimar o novo regime político como o ideal para a realização dos anseios da “sociedade” brasileira. O desafio maior seria o de dar credibilidade a essa memória que se constituía, garantindo sua aceitação junto à população, algo que só seria possível através da legitimação de um imaginário republicano.

No livro *A Formação das Almas*, José Murilo de Carvalho afirma que a única forma de extravasar as visões de República para o mundo extra-elite seria através da utilização de uma linguagem mais universal, como imagens, alegorias, símbolos, mitos etc.²⁴ Carvalho verifica que, a partir dos primeiros anos da

²³Sobre as festividades cívicas no início da república, cf. OLIVEIRA (1989).

²⁴“A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração,

República no Brasil, iniciou-se uma disputa de símbolos e alegorias que, na verdade, fazia parte de uma batalha ideológica daqueles que buscavam fortalecer a imagem do novo regime. Segundo o autor, “todo regime político busca criar seu panteão cívico e salientar figuras que sirvam de imagem e modelo para os membros da comunidade. Embora heróis possam ser figuras totalmente mitológicas, nos tempos modernos são pessoas reais”. (CARVALHO, 2005, p.14)

Nessa batalha pela definição de uma versão oficial sobre o 15 de novembro, Deodoro da Fonseca, Quintino Bocaiúva e Benjamin Constant tornaram-se os grandes expoentes do movimento republicano no Brasil.²⁵ Fosse representando setores da sociedade, como os militares, ou modelos de governo republicano e correntes políticas, como o Positivismo e o Liberalismo, essas três figuras tornaram-se os representantes daqueles que seriam os modelos ideais de República a serem implantados no país. Como consequência, uma intensa disputa simbólica iniciou-se entre essas diversas correntes de pensamento, com o objetivo de constituir um panteão republicano que legitimasse a versão definitiva sobre a Proclamação (CARVALHO, 2005).²⁶

A necessidade de comprovar a existência de uma tradição republicana faz com que os militares brasileiros busquem, no passado, referenciais que legitimem a preponderância de sua atuação na implantação do novo regime político, e um desses referenciais era a guerra do Paraguai, da qual a imagem do Exército saiu fortalecida. Por esse motivo, as figuras dos militares que lutaram na guerra são associadas às idéias de patriotismo, de nacionalismo, pilares dos ideais republicanos. A criação de um sentimento de nacionalidade passa, necessariamente, pela constituição de uma memória nacional. Daí a necessidade dos elaboradores dessa memória de se apropriarem do tempo, buscando no passado referenciais que legitimem a memória que busca se constituir naquele momento e criando uma simbologia que contribua para tal, como a fabricação de

isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades, e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro” (CARVALHO, 2005, p.10).

²⁵Sobre as diferentes versões dadas ao episódio de 15 de novembro, cf. Carvalho (2005).

²⁶O deodorismo representava uma dessas correntes de pensamento e defendia a instauração de uma República militar. O grupo era formado na sua maioria por representantes dos setores militares brasileiros, principalmente, oficiais superiores que lutaram na Guerra do Paraguai. Segundo José Murilo de Carvalho, para esse grupo, a Proclamação foi ato estritamente militar e executado sob a liderança de Deodoro da Fonseca. Não tinham visão elaborada de República e reivindicavam apenas uma posição de maior destaque para o Exército, a que julgavam justa após o esforço de guerra contra o Paraguai (CARVALHO, 2005, p.38).

heróis, monumentos, datas etc. Se, no plano nacional, estabelecia-se o culto aos heróis Osório e Caxias; no Ceará, instituía-se o culto a Sampaio e Tibúrcio.²⁷

Almir Leal de Oliveira afirma que, no Ceará, o culto cívico à memória do General Tibúrcio reunia os elementos de uma visão de República que tinha uma corrente política e ideológica afinada com os positivistas militares, corrente que atribuía a esses líderes militares o papel de evangelizadores e doutrinadores da construção da pátria.²⁸ Segundo ele, a corrente positivista-militarista definia os militares como “instrumentos de evolução social”, e a implementação de um culto cívico à memória de um homem que representava esses valores aproximaria os intelectuais aos Governos republicanos (OLIVEIRA, 2001, p.238).

No texto escrito para o boletim do Museu Histórico em 1935, Eusébio segue o exemplo de outros intelectuais e reafirma as virtudes do General Tibúrcio, que, além de bravo e corajoso, era um homem devotado às ciências:

Não se pode negar os grandes serviços que prestam os Museus; são eles como alguém escreveu, como as escolas, os principais fatores da cultura dos povos civilizados. <<Constituem a <<Arca Santa>> onde se guardam os autênticos documentos e as preciosidades evocativas de um passado glorioso. O Museu Histórico do Estado, dia a dia vai ampliando e melhorando as suas coleções, tornando-se, por esse motivo, digno de ser visitado e admirado pelo nosso publico. Ao seu já regular acervo de preciosidades, mau grado o curto período decorrido de sua instalação, vem juntar-se mais uma documentação de incontestável valor histórico: uma parte da mobília (duas cadeiras de braço e duas comuns, estilo de seu tempo) que pertenceu ao general Antonio Tiburcio Ferreira de Sousa, um dos mais ilustres oficiais superiores do exercito e um apaixonado das letras e das ciências, genuíno cearense que como soldado combatia <<com a impetuosa bravura que lhe era peculiar e com o entusiasmo, que lhe dava aos nervos uma têmpera de aço e à vontade uma consistência adamantina. Originou-se essa mobília de uma

²⁷ Segundo Maria Regina Santos de Sousa (2007, p.49), ainda durante o conflito, Sampaio e Tibúrcio já começam a aparecer na imprensa cearense como heróis provinciais e modelos para o exército. Mas, somente com o advento da República, essas figuras militares passaram a ser oficialmente cultuadas, através de efemérides, monumentos etc., a fim de fortalecer a imagem do Exército e legitimar a sua participação no processo de instauração da República no Brasil.

²⁸ “A imagem de Tibúrcio surgia assim como a do ‘herói militar’ que defendera bravamente o país na guerra do Paraguai, associada ainda a sua erudição científica, que o dignificava dentro de uma ótica evolucionista da sociedade. O defensor da pátria enquanto República unia nessa perspectiva o conhecimento militar e o científico” (OLIVEIRA, 2001, p.238).

oferta da Exma. Sra. d. Argentina Spinosa, distinta funcionaria da Escola Normal Pedro II, sua fiel depositaria, moveis que é de supor tivessem valor imenso para Tiburcio, sabido, como afirma um seu biografo, o grau de estima que ele tinha para qualquer objeto que lhe pertencesse por mais insignificante que fosse, mesmo uma ninharia que recordasse um fato de sua vida, uma afeição, etc. Não bastava a Tiburcio a memorável estátua que lhe foi erguida na antiga Praça do Rosário, em 8 de abril de 1888, com as saudações desse vibrante hino, letra do dr. Virgilio Brigido e solpa de Francisco Benevolo, depois general.

<<Era o gênio das batalhas!
Na dextra fulminea espada!
Surdo ao silvo das metralhas
Feriu a hoste assombrada!

Quer fosse no mar ou terra,
Quer soldado ou marinheiro,
Pouco importa, era na guerra...
Tiburcio sempre o guerreiro>>...

Sua memória imperecível, concretizado no bronze, num monumento duradouro erguido na praça que hoje tem seu nome, justa homenagem dos cearenses, dos seus admiradores daqui e alhures, continua e será ainda mais perpetuada e venerada com a documentação ora existente no Museu Histórico do Estado (SOUSA, 1935a, p.9). [grifo meu]

Eusébio de Sousa publicou vários trabalhos relacionados à história militar. Além de *História Militar do Ceará* (1950), publicou *Tibúrcio: o grande soldado e pensador* (1937), *Sampaio: o patrono da infantaria* (1938) e *Anedotário da Guerra da Tríplice Aliança* (1944). Fosse através de sua produção escrita ou das suas ações enquanto diretor do Museu Histórico, reforçava as imagens heróicas dos dois generais. Pelo texto de apresentação do livro *Tiburcio – o grande soldado e pensador*, é possível perceber que valores Eusébio de Sousa atribuía aos generais:

(...) Ninguém mais do que o general Tibúrcio de Sousa contribuiu com mais opulenta soma de glória para o patrimônio nacional, não só pela bravura e heroísmo comprovados nas diversas lutas em que se viu envolvido, principalmente na guerra do Paraguái, que a toda ela assistiu, conquistando, na cruenta peleja, quasi todos os postos intermediários de seu oficialato, como ainda no cultivo das letras, no devotado amor que tinha pela ciência, salientando-se sempre pelos lampêjos e inspirações de seu gênio. (...) 'A sua vida de soldado, mas um soldado cidadão, soldado e cidadão reunidos na mesma crença e no mesmo sentimento, por essa gravitação moral que é o ritmo dos corações na grande harmonia da pátria', deve servir de espelho à geração atual, 'porque o povo que conta em sua história homens talhados na rocha viva do puro patriotismo, como Tibúrcio, é impossível descrever um só instante dos seus destinos no convívio imortal das nacionalidades' (SOUSA, 1937, p.14).

Mais do que um soldado ou um homem de Letras, Tibúrcio era um cidadão, como afirma o texto supracitado. Exemplo a ser seguido pelas gerações do presente e do futuro. Atribuir a ele a característica de cidadão era uma forma de criar um sentimento de empatia e identificação junto à população. A fabricação de um herói-cidadão tornou-se uma importante ferramenta para os intelectuais cearenses que pretendiam fortalecer a imagem do Ceará no cenário nacional.

A nosso ver, as representações de Eusébio de Sousa sobre a guerra não diferem muito das perspectivas de Raimundo Girão. Ambos exaltam o papel dos dois generais cearenses no conflito, e a partir dos aspectos já mencionados por Eusébio de Sousa, legam a Sampaio a valentia e a Tibúrcio a coragem e a cultura.²⁹ O que diferencia os diretores, em relação à abordagem do assunto, é o fato de Girão criar uma sala específica, a Sala dos Generais, que no *Guia do Visitante* de 1960 era definida da seguinte forma:

Pequena, porém de significação transcendente. Traz-nos aos olhos as figuras marciais de Tibúrcio Ferreira de Sousa e Antônio Sampaio, soldados para quem os galões não bastaram: foi-lhes necessária a glória. As comendas de

²⁹Maria Regina Santos de Souza afirma que teria sido legado a Tibúrcio um lugar privilegiado na história por razão de sua formação intelectual, mas principalmente, por se tratar de um defensor dos ideais liberais, o que teria garantido a ele um lugar de permanência entre os vivos (SOUZA, 2007, p.49).

Sampaio aí podem ser admiradas. De Tibúrcio, peças de sua mobília, umas e outras traduzindo a valentia do primeiro e a coragem e cultura do segundo. Generais do Brasil, bravos da campanha do Paraguai, que a História jamais esquecerá, pois que ela não esquece o Grande Mérito dos que o tiveram, em tôdas as épocas. Os minguidos metros da área da Sala estão na razão inversa da grandeza da expressão dos dois afamados militares. Duas espadas rutilantes que outra vez se juntaram, agora no campo sereno da Justiça e do Reconhecimento (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960) [grifo meu].

A atitude de Girão ao criar a sala não pode ser vista apenas como uma forma de organizar melhor o Museu, porque todo ato de selecionar peças e de ordenar uma exposição se orienta, necessariamente, por uma determinada postura teórica e, nesse caso, representa uma forma de escrita da História.³⁰ Na sua gênese, os objetos são destituídos de qualquer valor documental. Eles não “nascem” como documentos, essa característica é atribuída a eles a partir da necessidade que se tem de estabelecer significados a determinadas coisas, passando a serem considerados como suporte de informações, assumindo uma função representativa. Raimundo Girão pretendia “escrever” no Museu a sua versão sobre a guerra do Paraguai e sobre a participação dos dois generais através dos objetos pertencentes ao acervo.

A criação da sala se deu pela necessidade que tinha o diretor de dar mais evidência ao assunto. Lembremos que a postura adotada por este logo que assumiu a direção do Museu foi de documentar os fatos relacionados com o Nordeste e, especialmente, com o Ceará. Através da Sala dos Generais, Girão reafirma a posição de importância do Ceará em relação ao restante do país, por sua contribuição num momento decisivo da história nacional.

Osmírio Barreto vai mais além e amplia o recorte antes definido por Eusébio de Sousa e Raimundo Girão. Os objetos que formavam a Sala dos Generais são incorporados a uma outra exposição dando origem à Sala das Armas. Apesar de os catálogos de 1972 e 1976 afirmarem que a sala se destina a evocar “as figuras marciais de Sampaio e Tibúrcio”, pensamos que a exposição

³⁰No museu, qualquer exposição é uma violência topográfica – ato de extirpar do objeto seu valor de uso, atribuindo-lhe dimensão de espetáculo. É um corte radical que não pode ser camuflado, e sim considerado como mote da reflexão. Expor significa repor, recolocar o objeto. Para se mostrar um objeto no museu é preciso levar em consideração a sua exposição, a posição anterior, quando ainda funcionava (RAMOS, 2004, p.135).

tinha também outros objetivos, e o principal seria o de exaltar a imagem do Exército brasileiro.

De acordo com o catálogo de 1976, a sala exibia os seguintes objetos:

- 1 – Estátua do General Antônio de Sampaio;
- 2 – Retratos a óleo (corpo inteiro) dos generais Antônio de Sampaio e Antônio Tibúrcio Ferreira de Sousa;
- 3 – Busto de Giuseppe Garibaldi (heróis dos Farrapos e da Unidade Italiana);
- 4 – Fardões:
 - a) da Guarda Nacional (Juvenal de Carvalho e Pergentino Eucrácio Ferreira)
 - b) da Academia Brasileira de Letras (Gustavo Barroso);
- 5 – Móveis pertencentes ao General Antônio Tibúrcio Ferreira de Sousa, constantes de quatro cadeiras, sendo duas de braço;
- 6 – Relíquias históricas do General Antônio de Sampaio;
- 7 – Uma coleção considerável de fuzis e bacamartes, revólveres, garruchas e sabres usados no Império e na República;
- 8 – Uma bandeira paulista, conquistada por soldados do 23º BC, durante a revolução constitucionalista de São Paulo, às forças sediciosas que tentavam a queda do poder do governo Vargas 1932);
- 9 – Uma espada confeccionada em ouro, que pertenceu ao Marechal João Valdetário de Amorim e Melo;
- 10 – Coleção de bandeiras nacionais (nove) desde o Brasil Colônia;
- 11 – Uma alça do caixão mortuário do General Antônio de Sampaio;
- 12 – Uma espátula de prata que pertenceu ao jurista Clóvis Beviláqua;
- 13 – Duas cartas originais manuscritas por Clóvis Beviláqua;
- 14 – Caneta com que os deputados à Assembleia Legislativa assinaram os autógrafos da Constituição do Ceará, promulgada em 13 de maio de 1967;
- 15 – Retrato a óleo de Jovita Alves Feitosa;
- 16 – Certidão da patente de Tenente-Coronel da Guarda Nacional, outorgada a Juvenal de Carvalho;
- 17 – Fragmento da força histórica do imortal Joaquim José da Silva Xavier – o heróico TIRADENTES (OLIVEIRA; REIS, 1976, p.27).

Com exceção de alguns objetos que, a princípio, parecem não estabelecer relação com o tema da exposição, como os pertencentes a Clóvis Beviláqua, a maior parte das peças expostas na Sala das Armas faz referência a

alguma “personalidade” militar brasileira, ou a algum tema que ressalta a importância do Exército nos acontecimentos da história nacional. Diferentemente da Sala dos Generais, criada por Raimundo Girão e que exibia exclusivamente objetos pertencentes aos generais Sampaio e Tibúrcio, a exposição criada por Osmírio Barreto amplia o recorte, destacando a guerra do Paraguai, mas não sendo esse, a nosso ver, o tema central da exposição.

Osmírio Barreto, como já ficou constatado em fontes citadas anteriormente, era um ardoroso defensor dos valores cívicos, que na sua concepção, consistiam no respeito à Pátria e suas tradições, respeito que significava a não contestação do poder estabelecido. Sob sua direção, a partir de 1971, o Museu Histórico e Antropológico do Ceará assumiu a função de criar uma cultura cívica que despertasse, principalmente entre os jovens, o amor pela Nação, fosse através da exaltação de heróis ou de acontecimentos considerados como relevantes para a história nacional, e nesse caso, os militares, assim como a instituição a qual pertenciam, ganhariam lugar de destaque no panteão cívico nacional através da criação da Sala das Armas.

Ao contrário do que se costuma pensar, no Brasil, a entrada dos militares no cenário político não se deu somente a partir de 1964. De acordo com Nilson Borges (2003, p.16), em vários momentos de crise institucional da história do país, as Forças Armadas apresentaram-se como atores políticos atuantes. Assim foi com a Proclamação da República, em 1889, com a derrubada da República oligárquica em 1930, com o restabelecimento do regime democrático após o fim do Estado Novo. A diferença é que, antes de 1964, os militares intervinham na política, restabeleciam a ordem e passavam a condução do Estado aos civis, algo que não aconteceu após o golpe de 1964, quando os militares afastam os civis dos núcleos de decisão e participação política e assumem a direção dos negócios do Estado.

Segundo Borges, como consequência das constantes intervenções das Forças Armadas na política brasileira, criou-se no Brasil uma cultura militar, motivada pela formação profissional desenvolvida na instituição, de que ao soldado competia a missão providencial de salvar a Pátria. “Assim, a intervenção dos militares na esfera política aparece como legítima e necessária para a preservação dos interesses maiores da nação: a ordem institucional” (Op. cit., p.18). De acordo com o autor, desde os primórdios das Forças Armadas, os

militares recebiam uma formação mais política do que profissional, fazendo com que se criasse e se desenvolvesse, dentro da corporação, a crença de que eles seriam os mais identificados com os interesses nacionais, cabendo-lhes o direito e o dever de intervir nas crises políticas em nome da ordem interna (Op. cit., p.18).

Com a Sala das Armas, Osmírio Barreto pretendia fortalecer a imagem do Exército e dos militares, algo que seria crucial naquele momento, em que as críticas à postura adotada pelo regime aumentavam cada vez mais. Nesse sentido, o destaque dado à guerra do Paraguai e aos dois generais cearenses se dá pela necessidade de criar uma tradição militar brasileira, buscando, no passado, referenciais que legitimassem a participação das Forças Armadas nos momentos cruciais da história nacional. Se, na Sala das Armas, os objetos referentes à guerra do Paraguai tinham a função de fundamentar essa tradição militar, os demais tinham o objetivo de ressaltar o papel do Exército e de suas figuras militares em outros momentos importantes da história, legitimando, assim, a “intervenção” política dos militares em 1964 como necessária para a manutenção da ordem no país.



Figura 8: Sala das Armas – Acervo do Museu do Ceará (1978).

Logo acima, vemos um ângulo da *Sala das Armas*. Ao centro a estátua do General Sampaio tendo à sua frente uma grande quantidade de fuzis. Ao

fundo, algumas cadeiras que pertenceram ao General Tibúrcio, e mais à esquerda algumas bandeiras apresentadas como “históricas”, como a bandeira da coroa portuguesa e a bandeira nacional. Não é possível visualizar através desse ângulo, mas há em exposição fardas de militares e uma significativa quantidade de armas na sala, tanto armas de fogo como espadas e sabres. Percebemos que Barreto dispõe na sala objetos que, para ele, representariam a força, o poderio e a importância do Exército brasileiro, associando-os com um dos símbolos de maior representação simbólica do nacionalismo que é a bandeira nacional.

Fazendo um estudo quantitativo das salas mais destacadas nos álbuns de fotografias organizados por Barreto, verificamos que a Sala das Armas é a mais evidenciada, destacando a importância que atribuía ao Exército e às figuras militares.

NOME DA SALA	QUANTIDADE DE FOTOGRAFIAS
Sala das Armas	36
Sala Dias da Rocha	18
Sala do Vaqueiro	10
Sala Eusébio de Sousa	9
Sala Pompeu Sobrinho	7
Sala da Cidade	6
Sala da Abolição	6
Sala Capistrano de Abreu	6

Quadro 1: Quantidade de fotografias referentes a cada uma das salas do Museu Histórico encontradas nos álbuns organizados por Osmírio Barreto

Importante é lembrar que, ao reunir um conjunto de fotografias, Osmírio Barreto criava uma coleção e, ao mesmo tempo, construía uma memória sobre o Museu Histórico. A organização desses álbuns demonstra uma preocupação do diretor em produzir documentos e organizar uma determinada memória sobre o Museu.

Entre as várias fotos dos álbuns, uma em especial nos chamou a atenção: a do próprio Barreto trabalhando em sua sala. Ao mesmo tempo em que construía uma memória sobre o Museu, o diretor associava a sua imagem à própria história da instituição. Assim, ele mesmo tornava-se uma peça do acervo?



Figura 9: Osmírio Barreto – Arquivo do Museu do Ceará (1978)

Mas mesmo com toda a repercussão positiva do trabalho educativo implantado por Osmírio Barreto, o Museu parecia sofrer com a falta de apoio do Estado. No jornal *Correio do Ceará* de 21/10/1973, Raimundo Eufrásio Oliveira denuncia alguns problemas vividos pela instituição, como a falta de espaço, pois o prédio era muito pequeno para abrigar satisfatoriamente o acervo. Outro problema enfrentado era a sua localização próxima ao mar, pois os efeitos nocivos e constantes da maresia destruíam e corroíam importantes peças do acervo. Tal problema só foi solucionado quando, em 1990, o Museu do Ceará foi transferido para o Palacete Senador Alencar, no centro de Fortaleza.

2.3 – A Abolição da escravidão

Assim como as temáticas trabalhadas nos tópicos anteriores, a Abolição da escravidão no Ceará é mais um recorte que perpassa a gestão dos três diretores pesquisados. Tanto Eusébio de Sousa quanto Raimundo Girão e Osmírio Barreto apresentaram, através de exposições, suas concepções em relação à questão abolicionista, concepções essas que pretendemos analisar a seguir. Se é possível encontrar rupturas e continuidades nos modos de expor dos três diretores citados, o mesmo se dá em relação às temáticas abordadas por eles, e no caso da Abolição, diríamos que há uma continuidade.

No período em que Eusébio de Sousa esteve à frente da direção do Museu, não havia uma sala que tratasse do assunto em especial, mas é possível perceber que a abolição da escravatura é um acontecimento histórico de bastante relevância para o diretor, o que se percebe através da aquisição de objetos como a bandeira da Sociedade Libertadora Estudantal, ou mesmo o botão de punho do jornal *O Libertador*.

Nos boletins do Museu Histórico, publicados em 1935, a imagem que estampa a página seguinte ao sumário é a de José Irineu de Sousa, acompanhada dos dizeres: “José Irineu de Sousa, o consagrado artista cearense autor do célebre quadro FORTALEZA LIBERTA, comemorativo da redenção dos cativos no município de Fortaleza (24 de maio de 1883)” (SOUSA, 1935a e 1935b). No Boletim nº 2, além de colocar a imagem do pintor, Eusébio de Sousa publica um texto intitulado “Um quadro histórico”, sobre a trajetória da tela pintada por José Irineu, onde dá evidências de suas concepções em relação ao movimento abolicionista no Ceará. Eusébio de Sousa inicia o texto afirmando o seguinte:

Acarape redimira os seus escravos a 1 de janeiro de 1883, passando a ser, deste modo, o 1º município livre do Ceará e do Brasil. Por sua vez, em escala sucessiva, S. Francisco, Pacatuba, Icó, Baturité, São João do Príncipe, Maranguape, Messejana e Aquiraz “já haviam lavado de seus alcantis, de seus valles uberrimos, a nodoa da escravidão”. Dia a dia, os municípios libertos iam conquistando animadoras adhesões. A propaganda augmentava, recrudescia, com ardor e coragem, reconhecidos, dos seus mais esforçados paladinos. Duas grandes victorias havia conquistado o abolicionismo

cearense: a localização do escravo na província e a libertação do primeiro município – o do Acarape. O exemplo deste, patrioticamente seguido por aqueles outros, contudo não era ainda suficiente para levar por diante, de uma feita, a libertação total. Era preciso mais uma labareda rubra e violenta. Os libertadores compreendiam que esta só podia ser a extinção da escravatura no município da capital, e o conseguiram com aquela força de decretação que tinham as resoluções daquele núcleo revolucionário, de cujo seio saía “a palavra de ordem” e donde se irradiava, como era natural, todo o movimento emancipador (SOUSA, 1935b, p.5).

Através da escrita de Eusébio, percebemos a quem ele atribui as glórias pela emancipação dos cativos no Ceará. Os abolicionistas são apresentados como “os libertadores”, revolucionários responsáveis por uma espécie de cruzada em prol do fim da escravidão. O autor parece atribuir ao movimento abolicionista uma espécie de predestinação na luta pela extinção da mão-de-obra cativa no Ceará, ao afirmar que, do núcleo revolucionário irradiava, naturalmente, todo o movimento emancipador.

O pensamento de Eusébio de Sousa era influenciado pela historiografia produzida pelo Instituto Histórico do Ceará. Segundo Almir Leal de Oliveira (2001, p.234), as representações sobre o passado cearense, construídas pelos historiadores pertencentes ao Instituto, foram codificadas pelas formas institucionalizadas do poder e se estabeleceram enquanto memória histórica. Segundo o autor, o projeto de fundar o Ceará enquanto nação civilizada começa a ser pensado já na década de 1880, a partir dos movimentos abolicionista e literário, tendo sua continuidade garantida através da historiografia produzida pelo Instituto do Ceará. Caberia ao Instituto Histórico estabelecer os marcos referenciais da história cearense como forma de inclusão do Ceará no processo civilizatório, e o movimento abolicionista se consolidaria como um desses principais marcos.³¹ (OLIVEIRA, 2001, p.88)

³¹“Como data representativa do ingresso do Ceará na modernidade, a data da abolição dos escravos em Fortaleza começou a ser comemorada já logo um ano após o episódio. Foi tomada pelos intelectuais locais como o momento culminante da história do Ceará, uma vez que se instituiu a liberdade de seus habitantes, o que representava no ideário positivista a evolução do estágio teológico para o estado positivo, enfim, marcando o ingresso do Ceará na ordem evolutiva que apregoavam” (OLIVEIRA, 2001, p.261).

O que se percebe é que a história da Abolição no Ceará foi se constituindo a partir da memória sobre os abolicionistas, vistos como verdadeiros guias da nacionalidade.³² Os negros, quando aparecem, são evidenciados como coadjuvantes do movimento. Um exemplo dessa ausência do negro é a fala de Eusébio de Sousa citada anteriormente, onde, em nenhum momento, o diretor faz qualquer referência a possíveis insatisfações por parte dos negros em relação à sua condição de cativos.

Nas poucas vezes em que encontramos alguma referência à participação ativa do negro, o ato de rebeldia está associado às ações extremadas de combatentes abolicionistas que incitavam a fuga ou a rebelião de escravos. É como se todas as ações de resistência à escravidão, desde a fuga de escravos até a luta política, fossem motivadas por grupos vinculados a instituições ou agremiações abolicionistas. Para eles, o ideal seria realizar uma transição pacífica, sem grandes perturbações, mas se fosse necessário a insurreição, que fosse sob o comando e a orientação das elites. Aos poucos, a historiografia cearense vai destituindo o negro de sua capacidade de ação, pois renega qualquer contribuição que pudesse ter sido dada, por ele, à História do Ceará.

O quadro Fortaleza Liberta, incorporado ao acervo do Museu do Ceará durante a gestão de Eusébio de Sousa, é um exemplo de como a Abolição foi sendo construída na memória histórica cearense como um “negócio de brancos”. No texto “Um quadro histórico”, o diretor comenta a importância do trabalho de José Irineu de Sousa por retratar o brilhante acontecimento que foi a Abolição da escravidão, dando destaque ao que ele define como os “principais personagens” da sessão, ou seja, os brancos:

Numa grande tela, formando um todo de 12 palmos de largura sobre 9 ½ de altura, reproduziu o brilhante acontecimento que deu ao Brasil a primeira capital livre, à qual tela denominou “Fortaleza Liberta”. Esta tentativa, como era natural, exigia muito estudo, esforço e dedicação, e José Irineu de Sousa, depois de seis meses de infatigável energia e actividade, ofereceu aos seus conterrâneos, o importante trabalho, em cujas linhas geraes demonstrou o

³²“Nesse processo de ruptura, cabia aos intelectuais um papel destacado de guias da nacionalidade que, na visão deles, inauguraria uma nova forma de progresso social. Essa concepção desenvolveu também uma leitura dos atributos morais cearenses, no sentido destes superarem suas limitações naturais e realizarem a tarefa social da abolição na província, iluminando a Nação nos caminhos da racionalidade positiva” (OLIVEIRA, 2001, p.87).

talento artístico de que era possuidor, não só pela fidelidade do facto histórico modelado, como pela semelhança na physionomia dos principaes personagens que figuraram na extraordinária sessão com que se commemorou a redempção da capital do Ceará (SOUSA, 1935b, p.7).

Ao visualizar o quadro, identificamos uma presença massiva de brancos na tela, que retrata a assembléia que deu fim à escravidão em Fortaleza. A maior parte do público retratada no quadro é formada por intelectuais e pessoas de destaque na sociedade cearense, como Guilherme Studart, General Tibúrcio e outros. O único negro que ganha destaque no quadro e também nas exposições do Museu Histórico é Francisco José do Nascimento. Isso porque a figura do “Dragão do Mar” já havia sido incorporada à memória histórica oficial.³³



Figura 10: Quadro Fortaleza Liberta, de José Irineu de Sousa – Acervo do Museu do Ceará.

Segundo Cristina Holanda, na gestão de Eusébio de Sousa, além do quadro Fortaleza Liberta, outros objetos enfatizavam as ações “benevolentes” da

³³“O investimento em Zumbi e em outros negros como heróis nacionais significou naquele momento uma possibilidade de afirmação de atributos heróicos – inclusive republicanos – no passado e, note-se, na figura de negros. Porém, negros que não eram mencionados como seres racializados, pois tinham determinados atributos positivos que independiam da cor ou da raça. Mas, é certo, eleger um negro como herói nesse momento tinha um sentido estratégico” (DANTAS, 2007, p.234).

elite cearense na abolição da escravatura, como uma tela dos sócios fundadores da sociedade Perseverança e Porvir, as bandeiras que ornamentavam as sessões da Libertadora Icoense ou mesmo a pintura encomendada por Eusébio para retratar Francisco José do Nascimento, o “Dragão do Mar”.³⁴ (HOLANDA, 2005, p.149)

Para dar ao Ceará os atributos de província moderna e civilizada, era necessário romper os laços com tudo aquilo que representava atraso e barbárie, como a escravidão. Nesse caso, o Ceará foi mais além do que apenas abolir a mão-de-obra cativa, tornando-se a primeira província do país a realizar tal feito, fazendo com que o acontecimento ganhasse ainda mais significado na memória histórica cearense e dando à província o epíteto de Terra da Luz. A Abolição representava, antes de tudo, progresso, evolução social. Assim, o papel dado ao Ceará no que se refere ao movimento abolicionista destacava suas particularidades e sua importância na constituição de uma história nacional.

Raimundo Girão inova em relação a Eusébio de Sousa no modo de expor, por tentar dividir o acervo a partir de salas temáticas. Mas, assim como Eusébio, não define um espaço específico para a questão abolicionista, como o fará Osmírio Barreto ao criar a Sala da Abolição. No caso de Girão, a referência ao movimento abolicionista é feita a partir de uma outra temática, retratada através da Sala da Cidade. No *Guia do Visitante* de 1960, o texto que apresenta a Sala da Cidade traz o seguinte trecho sobre a Abolição no Ceará:

(...) Mostruário sobremodo evocativo é o que contém objetos que foram de uso pessoal de Abolicionistas cearenses, pois, como é sabido, o Ceará foi a primeira Província a extinguir a escravidão (25 de março de 1884). Ligada a esse belo movimento emancipador, figura na Sala da Cidade grande e magnífica tela – “Fortaleza Liberta” – do pintor cearense José Irineu de Sousa, a qual fixa, de modo admirável, a solenidade da libertação dos escravos em Fortaleza (24 de maio de 1883). (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p.5)

³⁴“Nas primeiras décadas após a independência, a plena incorporação dos descendentes de africanos libertos e livres como cidadãos brasileiros – associada ao combate ao comércio transatlântico de escravos – constituía o horizonte mais democrático que o pensamento político do tempo conseguia alcançar” (MATTOS, 2007, p.218).

Como já foi discutido no capítulo anterior, o interesse de Raimundo Girão em incluir o tema da abolição na Sala da Cidade não é simples coincidência. O diretor sempre teve interesse em construir uma imagem da cidade de Fortaleza atrelada ao signo da modernidade, já perceptível desde a década de 1930, quando foi prefeito da capital e responsável por realizar algumas transformações no espaço público da cidade. A inserção do assunto na sala tem o objetivo de fortalecer a imagem de Fortaleza como cidade moderna, civilizada, capaz de antecipar a libertação dos escravos em relação às demais capitais do país.

Nesse caso, mesmo que a Abolição tenha sido utilizada por Raimundo Girão para exaltar a imagem de Fortaleza como cidade moderna, mais uma vez a temática é retratada no Museu a partir da memória do movimento abolicionista. Em *Pequena História do Ceará*, no capítulo XXIII, intitulado *A batalha anti-escravista. Os libertadores*, Girão vai traçando a trajetória do movimento abolicionista cearense através do surgimento das sociedades emancipadoras, como a Fraternidade Cearense e a Perseverança e Porvir, destacando o papel da elite cearense em tal movimento.

É importante ressaltar que nos poucos momentos em que Raimundo Girão faz referência ao escravo, associa a ele o caráter de passividade em relação à sua condição de cativo. Utilizando uma fala de João Brígido, Girão afirma: “é preciso deixar bem acentuado que muito embora a crudelíssima disciplina da família antiga, que penetrava até as escolas, o escravo do Ceará não era o mesmo mártir da lavoura do Sul” (BRÍGIDO *apud* GIRÃO, 1962, p.222). No seu entender, a luta e resistência que havia nas províncias do Sul não eram percebidas no Ceará.

No mesmo capítulo, Raimundo Girão justifica a antecipação da abolição no Ceará a partir do argumento de que a fisionomia econômica da província não possibilitou a existência de um grande efetivo de escravos. Tal assertiva acabou enraizando-se na memória histórica cearense e fortalecendo a idéia de que aqui os escravos nunca representaram um elemento importante para a História, por terem sido utilizados apenas como criadagem nos serviços domésticos. Sobre a questão, no capítulo IX de *Pequena História do Ceará*, Girão (1962, p.100) afirma:

Nessa organização sócio-econômica, que veio caracterizar, no conceito de Capistrano, a civilização do couro, os ombros afros pouco entraram em cena.

Restringiram-se aos misteres da criadagem, gerando os “negros velhos” e as “babás”, que não sofriam, via de regra, o peso e os castigos do eito, como nas zonas dos engenhos de açúcar e nas da mineração. [...] Daí porque a percentagem do sangue africano é pequena dentro das veias do cearense. E também porque, humilde e pouco, o negro não pôde subir na escalada social, ficou em baixo, sem ânimo de interferir na mesclagem da etnia cearense. O Ceará, na realidade, nunca foi uma negrícia.

Através de discursos como o de Raimundo Girão, seria mais fácil descaracterizar qualquer movimento de resistência que pudesse ter sido realizado por negros no Ceará, já que há a própria negação da existência dos mesmos. A partir dessa perspectiva, se os negros não haviam tido participação no movimento emancipador, porque representavam um grupo social “humilde” e “sem ânimo,” como diz Girão, caberia aos abolicionistas, em sua maioria membros da elite econômica da província, as glórias pelo fim da escravidão.

De acordo com José Ramos Tinhorão (2006, p.50), a presença de representantes do alto comércio de Fortaleza ao lado de elementos da nova classe média, na luta pela extinção do regime servil é explicada pelo interesse na maior circulação da riqueza, em face do aparecimento de um mercado interno. Essa reformulação no quadro econômico-social da província, depois da segunda metade do século XIX, foi motivada por dois fatores: o alto comércio de importação e os serviços públicos. Havia o desejo do alto comércio de obter a ampliação do mercado interno da maneira mais rápida possível, daí a necessidade da Abolição, já que cada liberto era um novo comprador em potencial.

Ao mesmo em tempo em que lutavam por seus interesses econômicos, os abolicionistas cearenses reforçavam a imagem do Ceará no conjunto da nacionalidade, ao destacar o pioneirismo na abolição dos cativos; e ainda se projetavam como os verdadeiros heróis desse processo. Foi a partir dessa perspectiva que Eusébio de Sousa e Raimundo Girão construíram suas representações sobre a Abolição no Museu Histórico.

Nas atas do Instituto do Ceará, encontramos referências sobre a existência do Museu da Abolição, possivelmente administrado pela Prefeitura de Fortaleza. Na Ata do dia 20/06/1955, está registrada a instalação da mais nova

“secção” do Museu Histórico e Antropológico, constituída a partir do acervo do Museu da Abolição, doado pela prefeitura ao Museu Histórico (ATAS DO INSTITUTO DO CEARÁ, 2006). Isso mostra que o tema gerava grande interesse. E sobre essa construção de memória, vale a pena citar o depoimento de Roberto Átila do Amaral Vieira:

Desde há muito que se fala no nosso Museu da Abolição, que até bem pouco vivia, apenas, na imaginação de alguns poucos espíritos devotados. Quando das comemorações do MEIO SÉCULO DEPOIS DO FEITO DA ABOLIÇÃO DOS ESCRAVOS, o Instituto do Ceará abriu caminho para o MUSEU, expondo, numa mesa colocada ao centro do Museu Histórico do Estado, reminiscências do movimento abolicionista. Vejamos um jornal da época, O NORDESTE, edição de 3 de abril de 1934: “[...] terminada a sessão, que foi uma das mais importantes do Instituto, com a leitura e assinatura da ata, os presentes passaram às dependências do Museu Histórico, onde, ao centro do salão principal, em longa mesa se achavam expostas várias reminiscências do movimento emancipador. À porta a banda de música da Força Pública [...]”. Nos últimos dias do ano de 1954, a Prefeitura Municipal de Fortaleza, numa atitude elogiável, criou, finalmente, o MUSEU HISTÓRICO DA ABOLIÇÃO, numa homenagem bem sentida e merecida àquele punhado de heróis que fez da causa da liberdade o seu sacerdócio. Inicialmente o MUSEU, em dependências precárias, foi instalado numa das salas do Grupo Escolar Duque de Caxias, estabelecimento da municipalidade. À sessão instaladora compareceu um elevado número de autoridades e intelectuais, discursando na ocasião o edil fortalezense, dr. Paulo Cabral de Araújo, dr. Paulo Bonavides e a senhorinha Susana Barreira do Amaral, filha de Isaac Correia do Amaral, agradecendo em nome das famílias dos abolicionistas. No ano de 1955, saindo de sob a égide municipal, o MUSEU DA ABOLIÇÃO incorporou-se ao Instituto do Ceará. Continua modesto, pobre, como pobre e modesto foi o movimento emancipador, porém pomposo, fulgurante e rico em glórias, em brilho, em significação histórica e em ensinamentos. Poucas pessoas em nossa terra, talvez, tenham conhecimento da existência do MUSEU. E aqui vai um apelo: às famílias dos abolicionistas, para que dêem à interessante instituição as relíquias da campanha que ainda permanecem escondidas; às autoridades constituídas, para que levem mais a sério nosso MUSEU que dá os seus primeiros passos e, finalmente, aos jovens e ao povo em geral, para

que prestigiem com suas visitas o MUSEU DA ABOLIÇÃO. É praxe em nossa terra, quando não ficam no tinteiro, a existência efêmera de instituições como esta. Lutemos, pois, para que o MUSEU fuja à regra, tornando-se mais um meio educacional para a nossa juventude, ávida de quem lhe toque o coração. O MUSEU, além do mais, é um motivo natural para o orgulho regional, e meio fácil para despertar o nosso amor e a nossa vaidade pelo brilho da epopéia, concitando os moços, à sombra de tais exemplos, a batalharem por outras tantas causas justas e patrióticas. A conservação do MUSEU será uma homenagem por demais justa àqueles que gastaram os melhores dias da juventude, em luta contra o escravagismo. Conservemos, portanto, o MUSEU DA ABOLIÇÃO. Os abolicionistas bem que merecem uma homenagem como esta (MUSEU DO CEARÁ, 2007, p.148).

Átila do Amaral enaltece o papel do Museu da Abolição por abrigar objetos que seriam “reliquias” da campanha abolicionista no Ceará e conclama as famílias dos abolicionistas a doarem outras que ainda permaneceriam escondidas. Amaral fala ainda sobre a importância do cultivo da memória sobre o movimento abolicionista, principalmente para despertar entre os jovens, o orgulho pelo “brilho da epopéia” cearense.

Pesquisando no livro de tombo utilizado na realização do primeiro inventário do Museu Histórico, em 1959, encontramos o registro de alguns objetos que nos chamaram a atenção, como as algemas e gargalheiras utilizadas em escravos. No livro, não há informações sobre a data da chegada desses objetos ao Museu ou sobre a sua procedência. Só é possível saber que eles estavam expostos na Sala da Cidade, lugar utilizado por Raimundo Girão para expor os objetos relacionados à Abolição.

Talvez a exibição das algemas e das gargalheiras na Sala da Cidade tivesse a intenção de dar ao movimento abolicionista maior importância. Esses objetos seriam a comprovação dos martírios da servidão negra, tendo logo ao lado objetos que representavam intelectuais e agremiações abolicionistas, apresentados como os libertadores, os responsáveis pelo fim da escravidão.

O inventário traz outro registro importante. No livro, há a seguinte referência: “figura de proa”, exposta na Sala Eusébio de Sousa. Essa figura de proa era a da barca Laura II, cenário de um levante de escravos que culminou com a morte de toda a tripulação da embarcação que seguia de São Luiz para o

Rio de Janeiro. Os rebelados foram presos e trazidos para Fortaleza, onde foram fuzilados em praça pública em 1839.



Figura 10: Figura de proa da barca Laura II – Acervo do Museu do Ceará (1978)

Essa figura de proa é incorporada ao Museu Histórico ainda na gestão de Eusébio de Sousa. Não há informações se o objeto estava exposto e de que forma estava, mas pela reportagem do jornal O Povo de 31 de dezembro de 1941, é possível perceber que o objeto é visto como testemunha de um trágico acontecimento:

[...] Todos devem estar lembrados da emocionante epopéia cinematográfica realizada pelo diretor Frank Floyd, sobre o motim da fragata Bounty nos mares do Pacífico, ao tempo da exploração negreira nos Estados Unidos. Pois assim sucedeu com a Laura. A Laura fazia aquele ano e aquele mês uma das suas habituais viagens pela costa brasileira. Tudo parecia normal a bordo. Nada que denunciasse a medonha tormenta, prestes a celebrar, para o futuro, a insignificante embarcação do Império. Subitamente, como obedecendo a um impulso uno, desconhecido, ouviram-se os primeiros rugidos da malta de homens desesperados, que, como formigas de um formigueiro, brotavam de

todos os recantos da embarcação, em atitudes ameaçadoras, terríveis, armados com os apetrechos do próprio navio: vigas de ferro, varapaus, cabos etc. Era o “grande motim” de que ninguém a bordo jamais suspeitara. O que se seguiu foi verdadeiramente alucinante. Dezenas de homens em desespero, depois de uma luta tremenda, a cutiladas e a golpes de barra de ferro, conseguiram imobilizar seus superiores, trucidando-os a todos da maneira mais selvagem e horripilante imaginável [...] (O POVO, 31/12/1941, p.1) [grifo meu].

Em nenhum momento da reportagem, o levante é visto como um ato pela liberdade. A ação dos escravos transportados pela embarcação é vista como um ato de selvageria cometido por homens desesperados que desobedeceram a seus superiores. Raimundo Girão que, em alguns trechos de *Pequena História do Ceará* mostra-se simpatizante de um projeto de abolição pacífico, sem violência, não veria com bons olhos um objeto que se referisse a uma ação contrária. Ao tratar da sociedade Perseverança e Porvir, segundo ele a de finalidades mais radicais e atrevidas, utiliza o termo “estranha” para se referir à associação (GIRÃO, 1962).

Talvez por isso, no inventário de 1959, não haja qualquer vinculação da figura de proa ao episódio do levante, o que nos faz crer que essa ausência foi intencional, talvez com o intuito de destituir o objeto de determinados significados, ressignificando-o a partir de uma outra temática. Daí a razão pela qual Raimundo Girão expõe o objeto na Sala Eusébio de Sousa, e não na Sala da Cidade.

No livro *A Abolição no Ceará* (1969), desde as primeiras páginas, Raimundo Girão tem a necessidade de afirmar que o desejo pela emancipação era algo presente no país desde a primeira metade do século XIX. A partir disso, em diversos momentos, ele reforça a imagem dos políticos cearenses na luta pelo fim do regime servil. Girão faz referência ao Deputado Geral Pedro Pereira da Silva Guimarães, ao Padre Martiniano de Alencar, para ele, nomes de relevância no cenário nacional. Sobre Silva Guimarães, ele afirma:

As imposições do brio hão de ser sempre maiores que as do estômago. Reagia a consciência dos brasileiros: a sua literatura, através do seu romantismo, criava outra mentalidade, até sem indagar das conseqüências materiais da libertação. E, naquele mesmo ano de 1850, deu esta o primeiro

vagido com o cearense do Aracati, Pedro Pereira da Silva Guimarães (GIRÃO, 1969, p.20).

Ainda sobre *A Abolição no Ceará*, é importante destacar que, dos vinte e três capítulos que compõem o livro, apenas um trata do negro especificamente. Os demais capítulos falam sobre o surgimento das sociedades libertadoras no Ceará e sobre seus sócios. Raimundo Girão intitula um dos capítulos de seu livro de “Os doze apóstolos da santa causa”, fazendo uma associação direta aos apóstolos de Cristo. Nesse capítulo, escreve uma pequena biografia de cada um dos doze membros da agremiação Libertadora, apresentando-os como homens de atuação e prestígio.

No livro comemorativo do Centenário da Abolição publicado pelo Governo do Estado do Ceará em 1988, Raimundo Girão escreve um capítulo intitulado “Fortaleza Liberta”, onde fala sobre a importância do quadro pintado por José Irineu de Sousa. Sua abordagem se aproxima, em certa medida, a de Eusébio de Sousa. Ambos ressaltam nos textos o talento do artista que, segundo eles, teria retratado com fidelidade histórica a sessão em que se comemorou a redenção da capital do Ceará. Em seu texto, Eusébio reproduz um artigo editado pelo jornal do órgão *Libertador* que identifica algumas das “personalidades” retratadas no quadro. No texto “Fortaleza Liberta”, Girão também se utiliza da perspectiva de identificar os rostos, listando 91 nomes, alguns não citados no texto de Eusébio de Sousa – Alfredo da Rocha Salgado, Antônio Felino Barroso, Elvira Pinho, entre outros.

Osmírio Barreto, a partir das reformulações realizadas em 1971, cria a Sala da Abolição. Como já foi comentado anteriormente, é possível que as modificações feitas no Museu por Barreto tivessem a intenção de dar à instituição um perfil mais próximo do que queriam os militares: um lugar voltado para a apologia de heróis e datas, voltado para uma educação cívica, a fim de formar uma consciência patriótica. No catálogo de 1972, a Sala da Abolição é apresentada da seguinte forma:

Retrata os feitos históricos dos que batalharam pela emancipação dos escravos cearenses.

1 – RETRATOS DE VULTOS ABOLICIONISTAS:

- a – Barão de Studart
 - b – João Cordeiro
 - c – Pedro Borges
 - d – José Correia do Amaral
 - e – Almino Afonso
 - f – Grupo de fundadores da Sociedade Libertadora Cearense
- 2 – Mesa adquirida em Paris, que serviu à sessão abolicionista (25 de março de 1884), quando foi proclamada a abolição.
- 3 – “Livro de Prata” onde foi lavrada a ata da abolição (Oferta da colônia portuguesa).
- 4 – Estandartes de sociedades emancipadoras do Ceará.
- 5 – Objetos de uso pessoal dos abolicionistas (CASTRO; MEDEIROS, 1972, [n.p]).

Osmírio Barreto tinha uma concepção de História caracterizada pelo ufanismo, pelo culto aos heróis e aos mitos. Partindo dessa perspectiva, faria mais sentido se a sua abordagem sobre a Abolição também fosse feita a partir da memória dos abolicionistas, o que se evidencia através da Sala da Abolição.

É importante lembrar que o catálogo de 1972 foi produzido para as comemorações dos 150 anos de Independência do Brasil. Para os militares era o momento de se comemorar a Pátria e todos os grandes personagens e acontecimentos que contribuíram para o engrandecimento da Nação. Apesar de as atenções estarem voltadas para os festejos em torno da Independência, as comemorações do sesquicentenário englobavam, também, a comemoração de outras datas cívicas.

Segundo Francisco Egberto de Melo, a abertura das comemorações dos 150 anos da Independência aconteceu no dia 21 de abril de 1972, mas a partir de abril, outras datas comemorativas também foram festejadas como parte dos festejos do sesquicentenário. De acordo com Melo, depois do Dia de Tiradentes, veio o 1º de maio. Nessa data, as comemorações giraram em torno da idéia de harmonia e da solidariedade entre as classes através de festividades que unissem trabalhadores e empresários. Em julho, foi a vez de receber os restos mortais do Presidente Castelo Branco. Em agosto foi o dia 11, o Dia do Estudante, que marcou o início das atividades para o desfile de 7 de setembro. No mesmo mês ainda se comemorava o Dia do Soldado (MELO, 2006, p.111). A nosso ver, a

criação da Sala da Abolição por Osmírio Barreto demonstrava uma forma de comemorar a Nação através da comemoração de uma outra efeméride, a abolição da escravatura.

No museu, os objetos não possuem uma essência própria. Eles passam a representar algo a partir da necessidade que se tem de atribuir determinados significados a eles, e isso sempre está associado a certos interesses. Por esse motivo, é preciso analisar a circularidade de determinados objetos no espaço museal, a fim de compreender que diferentes significados vão sendo atribuídos aos artefatos. No caso do Museu Histórico, diríamos que a figura de proa da barca Laura II é uma das peças que mais circularam pelas diferentes salas.

Se, pelo guia do visitante organizado por Raimundo Girão, a carranca encontrava-se na Sala Eusébio de Sousa, pelo catálogo de 1972, o objeto está exposto na Sala do Folclore. Neste documento, dá-se a seguinte definição à figura: “Figura de proa (carranca) do brigue-escuna Laura 2 naufragado em Aquiraz, em 1839” (CASTRO; MEDEIROS, 1972, [n.p.]). Percebe-se que aqui, não há mais a associação da peça ao levante de escravos, e sim a um outro episódio, um provável naufrágio. Talvez Osmírio Barreto tenha exposto a carranca na Sala do Folclore por percebê-lo como um objeto de representação do que se define como cultura popular.

No texto “Exibindo o povo: invenção ou documento?”, Gualcira Waldeck comenta a importância dos ex-votos e das carrancas no imaginário popular. Citando Paulo Pardal, a autora afirma que as figuras de barca do São Francisco constituiriam as peças de arte popular de maior originalidade e genuinamente brasileiras. Segundo ela, essas esculturas em madeira “foram elementos decorativos, mágicos, marcas de identificação de cada barco e símbolos de riqueza do proprietário da embarcação, do final do século dezanove até os anos quarenta, quando perdem inteiramente a função nos barcos modernos” (WALDECK, 1999, p.97).³⁵

³⁵Em *Carrancas do São Francisco*, Paulo Pardal afirma que, nos tempos modernos, as únicas embarcações populares dos povos ocidentais que apresentaram, de forma generalizada, figuras de proa, foram os barcos do rio São Francisco. Segundo ele, os habitantes do médio São Francisco criaram um tipo de figura de proa inédito em todo o mundo: peças de olhos esbugalhados, misto de homem, com sobranceiras arqueadas, e de animal, com expressão feroz e cabeleira do tipo leonina (PARDAL, 1979, p.6).

De acordo com Pardal (1979, p.6), no Brasil, a evolução das embarcações primitivas levou as figuras de proa, antes basicamente de conotações místicas, aos grandes navios, onde sua função passou a ser decorativa; e a influência desses navios teria levado à imitação de suas figuras de proa, com intuito inicialmente decorativo, em pequenas embarcações de uma sociedade rural primitiva. Seus membros, entretanto, acabaram dando a essas figuras uma conotação mística.

Não sabemos até que ponto tal associação pode ser feita, mas o fato é que a significação dada ao objeto por Osmírio Barreto na Sala do Folclore não mais o referencia aos episódios relacionados à Abolição, mas à importância das carrancas no imaginário da cultura popular. Já no catálogo de 1976, sob a mesma definição, a carranca está exposta na Sala Eusébio de Sousa.

Talvez, a idéia de dissociar a carranca do tema escravidão e abolição tivesse a intenção de dar menos visibilidade a um acontecimento que representava desordem, subversão. É importante ressaltar que, dentre todos os objetos que fazem referência à temática abolicionista no Museu, a figura de proa é aquele que mais evidencia a insatisfação dos negros em relação à sua condição de cativo, negando o caráter de passividade atribuído a eles.

As algemas e gargalheiras que, na gestão de Raimundo Girão, eram exibidas na Sala da Cidade, não aparecem na listagem dos objetos expostos na Sala da Abolição, organizada por Osmírio Barreto. Talvez este tenha feito a retirada por achar que aquele era um momento de celebração, de comemoração dos grandes acontecimentos da Nação, como a libertação dos escravos. O importante era exaltar a figura daqueles que teriam sido os heróis de tal feito; por isso, a maioria dos objetos expostos na sala está relacionada a abolicionistas cearenses e procura não evidenciar conflitos, contradições, algo que talvez pudesse ser evocado com a presença desses objetos na exposição.

No início do tópico afirmamos que é possível perceber rupturas e continuidades nos modos de expor dos três diretores, bem como na abordagem que fazem de determinadas temáticas, e no caso da Abolição o que percebemos é uma continuidade. Tanto Eusébio de Sousa, como Raimundo Girão e Osmírio Barreto fortalecem uma visão heróica do movimento abolicionista no Ceará.

Cada diretor, a seu modo, construiu no Museu suas representações sobre a Abolição e, conseqüentemente, sobre o papel do negro na sociedade

cearense. Para eles, o negro não tinha importância histórica, ou até tinha, mas sua atuação como sujeito foi individualizada e representada através da figura do herói, o Dragão do Mar. No caso de Raimundo Girão e Osmírio Barreto, a adoção dessa perspectiva do herói no Museu Histórico parecia dissonante do que se pensava à época, já que Hebe Mattos (2007, p.224) afirma que, desde os anos 1960, a historiografia colocava em relevo a luta dos escravos e abandonava a antiga escrita da história assentada na figura do herói.

A luz que iluminou as ações dos abolicionistas, ofuscou as diversas formas de ação e de resistência dos escravos, relegados ao esquecimento pela historiografia cearense do período aqui analisado.

Capítulo 3

A beleza do morto na vida das tradições

3.1 - A sedução das curiosidades

Nos primeiros anos de funcionamento do Museu Histórico do Ceará, era comum acontecer aos domingos, o que podemos chamar hoje de exposição temporária ou de curta duração. Os jornais da época afirmavam o seguinte.

Como vem sucedendo todos os domingos, o Museu Histórico do Estado, das 19 às 21 horas de hoje, fará uma exposição pública de sua documentação, adquirida ultimamente (A RUA, 09/04/1933, [n.p.]).

Como vem se sucedendo, todos os domingos, (...) nova documentação será exposta de objetos adquiridos durante o decorrer da semana finda (GAZETA DE NOTÍCIAS, 21/05/1933, [n.p.]).

Domingo à noite, como de costume, estiveram abertos os salões do Museu Histórico e Archivo Público, para a exposição das novas raridades adquiridas (O NORDESTE, 04/04/1933, p.8).

Essas exposições anunciadas na imprensa eram realizadas com o intuito de exibir ao público os objetos recém adquiridos pelo Museu. Funcionava como uma espécie de “mostra”, forma encontrada pelo diretor Eusébio de Sousa para atrair o público. Os objetos eram apenas exibidos. Era possível encontrar exposto, numa mesma noite, objetos relacionados à Sedição de Juazeiro, bem como trabalhos esculpidos em madeira por um artista de Quixadá (GAZETA DE

NOTÍCIAS, 02/04/1933), não havendo a necessidade de esses objetos estabelecerem algum tipo de vinculação temática entre si, o que reforça ainda mais a presença do antiquarianismo no Museu Histórico durante a gestão de Eusébio de Sousa. A freqüente divulgação na imprensa da exposição desses objetos tinha a intenção de atrair os visitantes, pois nos textos das matérias, havia sempre uma preocupação em ressaltar aquilo que seria apresentado – “nova documentação será exposta” ou “exposição de novas raridades adquiridas”.

Nessas mesmas reportagens, encontramos alguns objetos pertencentes ao acervo ou exposições do Museu Histórico definidos como “curiosos” ou “curiosidade”.

Curiosíssima, portanto, será a exposição da noite de hoje do Museu Histórico, em seu novo prédio à rua 24 de maio n° 238, desta cidade (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15/01/1933, [n.p.]). [grifo meu]

O seu diretor, o ilustrado e operoso dr. Eusebio de Sousa, no empenho de cada vez mais ampliar os serviços e as exposições do estabelecimento que em boa hora foi confiado à sua inteligente direção, tem adquirido vários objetos curiosos (A RUA, 12/04/1933, p.9). [grifo meu]

Como vem sucedendo, em determinados dias da semana, os salões do Museu Histórico do Estado, dependências do Arquivo Público, à rua 24 de maio n. 238, desta cidade, estarão expostos à curiosidade publica (O POVO, 21/01/1933, p.2). [grifo meu]

Mas o que poderia ser entendido como curioso à época? Nas páginas seguintes, tentarei levantar algumas hipóteses sobre o que poderia ser definido como tal.

Quando iniciou os trabalhos de organização do Museu Histórico, Eusébio de Sousa utilizou-se dos mais variados meios para reunir os objetos que formariam o acervo da instituição. Um deles foi a política de arrecadação de objetos, feita, principalmente, através dos anúncios da Secretaria do Interior e da Justiça do Estado na imprensa, solicitando aos leitores o envio de peças ao Museu. No Decreto n°. 649 de 20 de junho de 1932, o capítulo concernente às finalidades do Museu afirma o seguinte:

Art. 58 – Haverá no Arquivo Público uma dependência destinada ao Museu Histórico, que terá por fim recolher, classificar e expor ao público, objetos de importância histórica nacional e do estado e concorrer, por meio de conferências, comemorações e publicações para o conhecimento da história pátria, especialmente do Ceará, e o culto das nossas tradições.

§ Único – Todas as autoridades estaduais e municipais ficam obrigadas a remeter ao Museu os objetos dessa natureza, de que atualmente tenham a guarda, e bem assim comunicar a existência dos que se encontrem no poder dos particulares, a fim de que o estado os adquira¹ [grifo meu].

Percebemos que há, por parte da instituição, uma preocupação em expor objetos que tivessem importância histórica nacional e estadual, com o objetivo de promover o conhecimento da história pátria e o culto às “nossas tradições”. Para Eusébio de Sousa, valorizar o espírito popular era valorizar a Nação, porque o povo era a alma desta.

Assim como Eusébio de Sousa, Gustavo Barroso entendia o popular a partir de uma perspectiva romântica, porque para ambos, o povo expressava a essência da Nação. Mas é possível perceber uma diferença entre eles no que concerne à forma de expor a cultura popular. Para Barroso, negros, mestiços e índios não poderiam ter sua cultura exposta numa instituição consagrada aos grandes heróis da Nação, como o Museu Histórico Nacional, por exemplo. Por esse motivo, Barroso desenvolveu o projeto de um museu ergológico, voltado para expor aquilo que estivesse relacionado ao que ele chama de “artes de utilidade” do povo (BARROSO, 1942, p.433).² Segundo Chagas (2003, p.122), o projeto do museu ergológico nunca chegou a ser colocado em prática, mas ajudou a contribuir para o entendimento do lugar que Gustavo Barroso destinava à “cultura popular” no quadro museal de representação da Nação.

Já Eusébio de Sousa, mais ligado ao sentimento do antiquário, misturava, em certos momentos, folclore com História. Ao contrário de Gustavo Barroso,

¹Decreto n.º. 643, de 20 de junho de 1932, que regulamenta o Arquivo Público e seu anexo (CEARÁ, 1932).

²“Entende-se por ergologia a parte da vida popular que envolve valores úteis ou artes de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas, etc. (...) Que riquíssimo museu se poderia organizar com a ergologia brasileira, abarcando os valores de utilidade do nosso povo de norte a sul, englobando as nossas artes populares e permitindo sobre ela estudos e publicações (...)” (BARROSO, 1942, p.433 - 434).

Eusébio abriga no mesmo espaço objetos relacionados aos “grandes heróis” e objetos referentes ao povo, mas que, na sua concepção, representavam coisas, em certo sentido, diferentes: as “coisas da história” e as “coisas do povo”, ou seja, as “curiosidades”. A necessidade de diferenciar os objetos se evidencia numa reportagem do jornal *Gazeta de Notícias*, que diz:

Hoje, das 19 às 21 horas, o Museu Histórico, dependência do Arquivo Público do Estado, localizado à Rua 24 de maio, n° 238, desta cidade, abrirá as suas portas para a visita que, em determinados dias da semana, vem proporcionando ao público de Fortaleza. Dentre os objetos expostos, serão apresentados pela ultima vez, desde que não se destinam às suas sessões, quando nenhum valor documentário e histórico possuem, interessantes trabalhos de estatuaria em madeira e gesso idealizados e confeccionados por uma criança (sic) de 12 anos, residente em Joazeiro, os quais, nos seus mínimos detalhes, denunciam o senso artístico e pendor para a escultura de seu precoce autor. Serão apresentados ainda alguns artefactos de borracha, couro e madeira (molduras) demonstrativos do grau de perfeição a que atingiu a industria no populoso município cariense. Nessa exposição figurará também perfeito modelo de um aeroplano, feito de madeira, imitando alumínio, trabalho do menor Antonio Ferreira Olímpio, residente nesta cidade, o qual por sua vez atesta a aptidão do seu jovem fabricante, humilde filho do povo, sem instrução alguma e conhecimentos especiais para tamanho mister (GAZETA DE NOTÍCIAS, 22/01/1933) [grifo meu].

Percebe-se que, além de não ficar por mais tempo no Museu por não pertencer a uma de suas “secções”, a exposição também não representa nenhum valor histórico para o jornal, sendo apresentada por expor trabalhos em madeira e gesso feitos por uma criança de 12 anos, o que parece ser visto como algo extraordinário. Diferente de Gustavo Barroso, que dificilmente apresentaria uma exposição como essa no Museu Histórico Nacional,³ Eusébio de Sousa permite a exposição das esculturas. O garoto, segundo o texto, possui conhecimentos especiais e, por esse motivo, é capaz de produzir peças que atingem um certo

³Para Gustavo Barroso, o Museu Histórico seria o lugar de exaltação da memória dos grandes mártires, responsáveis pelos feitos gloriosos da Nação. As coisas do povo, índios, negros, não teriam lugar num Museu Histórico, mas num museu ergológico, que seria o lugar ideal para a apresentação dos “valores úteis ou artes de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas, etc” (BARROSO, 1942).

grau de perfeição para alguém humilde e sem nenhuma instrução. Os trabalhos aparecem como resultado do esforço e do talento natural do povo do Cariri, que mesmo sem instrução alguma, é capaz de superar as adversidades e produzir trabalhos de grande valor artístico.

Pelo conteúdo da reportagem, parece haver uma certa idealização daquilo que se relacionava a Juazeiro. A cidade parecia ser vista como referência no que concerne à produção de uma “autêntica cultura popular”, pois a matéria faz questão de ressaltar o fato de os trabalhos terem sido produzidos na cidade. Os artistas que têm suas produções expostas no Museu são apresentados como portadores de uma habilidade especial. Partindo desse pressuposto, os objetos de representação da “cultura popular” parecem não ser considerados históricos, daí a necessidade de diferenciá-los dos demais, e a melhor forma de fazer isso seria atribuir a esses objetos a característica de pitoresco, diferente ou “curioso”.

A imprensa utilizava o termo “curioso” ou “curiosidade” como uma espécie de categoria que diferenciava determinados objetos ou exposições realizadas no Museu.

Na exposição da noite de hoje serão apresentados ao público vários antigos demonstrativos do grau de perfeição a que chegou a indústria do couro, molduras, tapetes e outros artefatos, no Juazeiro, deste Estado, bem como algumas estatuetas esculpidas em madeira e gesso por um artista precoce – uma criança de 12 anos de idade – entre estas tem feito trabalho, impecável na forma, representando a figura de Padre Cícero. Curiosíssima, portanto, será a exposição da noite de hoje do Museu Histórico, em seu novo prédio à rua 24 de maio n° 238, desta cidade (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15/01/1933, [n.p.]). [grifo meu]

Nos jornais, o termo “curioso” está quase sempre associado a objetos ou exposições que se referem ao povo, a artistas populares. Nesse caso, as reportagens que falam sobre exposições que retratam “personalidades” e acontecimentos históricos, não estão acompanhadas do termo “curioso”.

(...) Na exposição de hoje, o Museu Histórico apresenta, ainda, o valioso quadro “Fortaleza liberta – 24 de maio de 1883”, de autoria do consagrado

pintor cearense José Irineu de Sousa. Esta grande tela passou por uma radical limpeza, restauração da moldura, etc., trabalho confiado ao apreciado artista conterraneo sr. Gerson Farias; e mais o busto, em gesso, do notavel historiador Capistrano de Abreu, obra que muito recomenda o talento do jovem cearense Antonio Borges Teles, uma verdadeira revelação na arte da escultura (A RUA, 27/05/1934, p.4).

O venerado cavalheiro, sr. cel. Juvenal Carvalho, cujas obras de benemerência se contam em elevado numero, praticadas segundo o preceito da verdadeira caridade christã, vem dotando o Museu do Estado de valiosos objectos, dentre os quais, anteriormente, a farda e o Kepi de coronel da Guarda Nacional, de alto valor. Ante-hontem s.s. teve mais um gesto dignificante: offertou ao Museu a espada adquirida com a patente do ultimo posto do afficialato daquela milicia honoraria. A espada é um mimo de arte, com a bainha metalica argento-dourada, trazendo na lamina a inscrição “viva o Brasil” entre motivos de desenhos. Magnificamente conservada, representa, na sessão bellica do Museu, uma das suas mais distinctas peças (O NORDESTE, 16/03/1934, [n.p.]).

Através desses “objetos históricos”, Eusébio de Sousa tornava visível o passado (CHOAY, 2001, p.77), presentificava o distante, despertava o fascínio, o encanto, a “curiosidade” dos visitantes do Museu pelo passado histórico. Segundo Manoel Luis Salgado Guimarães, uma das características centrais da cultura colecionista é a satisfação que os objetos em exposição provocam naqueles que os vêem. A cultura antiquária revela-se como uma cultura do objeto, uma valorização, por excelência, da visão em detrimento do escrito (GUIMARÃES, 2007, p.23). Partindo dessa perspectiva, não seriam esses “objetos históricos” curiosidades do passado?

Mesmo tentando diferenciar determinados objetos pertencentes ao acervo do Museu, Eusébio de Sousa parecia seduzido pelo pitoresco, pelo “curioso”. Não só os objetos vinculados ao universo popular pareciam ser concebidos como curiosidade, mas os “históricos” também. Ambos eram expostos no Museu com a finalidade de fascinar os visitantes através do culto ao objeto, característica do antiquarianismo.

Ao assumir a direção em 1951, Raimundo Girão tentou imprimir um caráter mais científico ao Museu Histórico. Ao dividir o acervo em salas temáticas, o diretor tentou definir uma narrativa historiográfica, ou ao menos cronológica, através da distribuição dos objetos em cada uma das salas, buscando estabelecer significados a partir das exposições temáticas que criou.

Mas mesmo buscando incutir um caráter mais científico à instituição, Raimundo Girão também parecia seduzido pelo pitoresco, pelo diferente, e, assim como Eusébio, atribuía à cultura popular a característica de curiosidade. No *Guia do Visitante* de 1960, encontramos alguns objetos expostos na Sala do Sertão definidos como “curiosos”. Sobre a exposição, o *Guia* afirma o seguinte:

Documenta a vida sertaneja, tão sugestiva e diferente, mas ignorada e, por isso, não devidamente interpretada pela maioria dos brasileiros. Na verdade, o sertão é um acúmulo de imagens e impressões às vezes brandas, às vezes violentas, mas sempre vigorosas, de que pode orgulhar-se o nosso País. Centro de interesse nesse ambiente forte é o vaqueiro, destemido e dedicado ao mister dos rebanhos. Uma literatura inteira já o objetiva, sem contudo expressar o seu verdadeiro aspecto – o de construtor de uma civilização típica – a civilização do boi ou, na linguagem de Capistrano de Abreu, a Era do Couro. Num dos mostruários da Sala encontra-se a roupa de vaqueiro, com o seu gibão, seu guarda-peito, as pernas, o chapéu e quantos outros complementos, inclusive a sela ou ginete e os seus arreios. Noutra, acham-se objetos de uso pessoal do Padre Cícero (Cícero Romão Batista), o chamado “taumaturgo do Juazeiro”, figura singular até agora ainda não definida com a precisa exatidão, apesar de tantos estudos a seu respeito. A mística das populações nordestinas, cada vez mais acentuada em torno do Padre Cícero, continua a desafiar as exegeses sociológicas. Conjuntos da arte popular e de cerâmica utilitária oferecem ao visitante motivos de incitante curiosidade. A Sala do Sertão é dominada por um belo mural, da autoria do pintor Floriano Teixeira (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p.5 e 6). [grifo meu]

Da mesma forma em que exaltava o papel do sertanejo como elemento fundamental na construção da “civilização pastoril”, Raimundo Girão reforçava os mesmos clichês apresentados por Eusébio de Sousa, caracterizando aquilo que pertence ao povo como algo exótico e diferente.

Em *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke afirma ter sido no final do século XVIII e início do XIX que os intelectuais europeus, estimulados pela ameaça de desaparecimento do “povo”, despertaram o interesse pela cultura popular. Motivada pelas mais diversas razões, a “descoberta do povo” representou uma “valorização” do popular como forma de garantir a sobrevivência da tradição, que se encontrava ameaçada diante das transformações do século XIX.

Para os descobridores, o “povo” era formado por camponeses, capazes de preservar por mais tempo os costumes primitivos por viverem perto da natureza e não terem sido corrompidos pelo cosmopolitismo dos grandes centros urbanos. O “povo” passou a ser visto como elemento simples, natural, instintivo, selvagem, exótico, enraizado na tradição e no solo da região. Assim, a descoberta da cultura popular pode ser associada a um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados. (BURKE, 1998, p.38).

De acordo com Michel de Certeau (1993), o que desperta o interesse dos estudiosos pelo “popular” é exatamente a distância. Quanto mais distantes estiverem as produções do povo, mais emotivas e curiosas elas serão. “A emoção nasce da própria distância que separa o ouvinte do suposto compositor” (Op. cit., p.60). Raimundo Girão cria essa relação de distanciamento a partir do momento em que elege o “povo” como o guardião das tradições, do passado, e só ao passado ele passa a ser referenciado. Logo, aquilo que representa o “popular” passa a ser visto como algo diferente, exótico, curioso. A abordagem que Raimundo Girão faz sobre o sertão no Museu expressa essa relação de distanciamento, pois quanto mais o diretor reconhece o sertanejo como elemento portador da ancestralidade de um povo, mais ele o elimina, o afasta e o distancia.

A Sala do Sertão idealizada por Girão não aborda as questões econômicas da região, como a pecuária ou as charqueadas; não trata dos problemas climáticos característicos, como a seca; mas volta-se, basicamente, para o cotidiano do sertanejo, expondo a indumentária do vaqueiro, objetos de cerâmica e ex-votos definidos como “arte popular”, chinelos de couro apresentados no *Guia* como “calçados sertanejos”, ou seja, todo um universo “curioso” e desconhecido dos visitantes encontra-se ali em exposição. Raimundo Girão realiza uma operação de folclorização do sertão e de tudo aquilo que o

representa. Essa operação de folclorização do “popular” permaneceu na gestão seguinte, mas sob uma nova perspectiva.

Ao assumir a direção do Museu Histórico em 1971, Osmírio Barreto deu início a uma série de mudanças na instituição, sendo uma delas a ampliação do número de salas. Algumas das salas criadas por Raimundo Girão permaneceram, mas outras surgiram, como a Sala do Folclore, definida da seguinte forma no catálogo de 1972:

Abriga alguns exemplares sugestivos, como objetos e artefatos feitos com a cera e a palha de carnaubeira.

1 – Figura de proa (Carranca) do brigue-escuna “Laura 2” naufragado em Aquiraz, em 1839.

2 – Objetos e artefatos feitos com a cera de carnaúba

3 – Objetos feitos de palha de carnaúba

4 – Ex-votos (milagres)

5 – Cachimbos e figuras de barro

Apesar da pouca diversidade de objetos, é possível perceber que o universo do popular também transfigura-se como folclore no Museu Histórico durante a gestão de Osmírio Barreto. Produtos artesanais e religiosos, presentes no cotidiano das populações sertanejas, são apresentados como expressões do folclore cearense. E para legitimar a assertiva, o catálogo traz logo em seguida, uma pequena biografia daqueles que seriam os três maiores folcloristas do Ceará: Leonardo Mota, Juvenal Galeno e Gustavo Barroso.

Leonardo Mota – Nasceu em Pedra Branca (10.05.1891). Bacharel em Direito, jornalista e cronista de mérito. Era sócio efetivo do Instituto do Ceará e da Academia Cearense de Letras. Foi um dos grandes cultores do folclore nacional. Autor de inúmeros livros e trabalhos como “Violeiros do Norte”, “Sertão Alegre” e “No tempo de Lampião”. Faleceu em Fortaleza a 2 de janeiro de 1948.

Juvenal Galeno da Costa e Silva – Nasceu a 29.09.1836. Faleceu a 07.03.1931. Afamado vate popular. Deixou alentada obra poética. A casa de

Juvenal Galeno ainda hoje é cenáculo vivo onde se reúnem os lídimos representantes do cenário intelectual do Ceará.

Gustavo Dodt Barroso – Nasceu em Fortaleza, a 29 de dezembro de 1888. Faleceu, no Rio de Janeiro, a 3 de dezembro de 1959. Foi polígrafo, historiador, jornalista, diretor do Museu Histórico Nacional e membro da Academia Brasileira de Letras (CASTRO; MEDEIROS, 1972, [n.p.]).

Os objetos que formavam a Sala do Sertão, idealizada por Raimundo Girão, parecem ter sido reagrupados por Osmírio Barreto, dando origem a duas novas salas: a Sala do Vaqueiro e a Sala do Folclore. Não há como afirmar com precisão por que, nos livros de tombo do Museu, os objetos listados como pertencentes às salas citadas não estão acompanhados de informações mais detalhadas que possam nos ajudar a fazer uma identificação mais precisa dos mesmos. Só é possível perceber que algumas peças como lamparinas, calçados ou ex-votos, aparecem na Sala do Sertão e depois, ou na Sala do Vaqueiro ou na Sala do Folclore. Essa afirmação nos ajuda a perceber como os objetos têm uma circularidade, uma mobilidade dentro do espaço museal. Confirma o que já havíamos falado anteriormente, de que os objetos não possuem uma essência própria, pois estão sendo sempre ressignificados.

Diferentemente do que acontecia na gestão de Eusébio de Sousa e Raimundo Girão, não vemos nos documentos relativos ao período de Osmírio Barreto a utilização dos termos “curioso” ou “curiosidade” para diferenciar determinados objetos ou exposições no Museu Histórico, mas percebemos que ainda permanece uma intencionalidade de definir aquilo que é ou não histórico. Prova disso é que, em 1973, uma polêmica sobre a permanência do bode loiô foi anunciada em alguns jornais de Fortaleza, quando o diretor Osmírio Barreto foi criticado por manter um bode exposto no Museu Histórico. A Coluna de Dom Camilo, publicada no jornal Tribuna do Ceará de 13 de agosto de 1973, afirmava o seguinte:

Um Museu Histórico e Antropológico é para guardar coisas sérias, relíquias que falem construtivamente de nossa história e dos nossos costumes – coisas que falem de um passado edificante e que possam influir para o aprimoramento da educação de nossa gente. Dom Camilo não sabe porque o

tal bode loiô foi parar no Museu Histórico, a não ser por obra e graça de espírito galhofeito do cearense que, por vezes, desponta na alma irreverente de uns poucos. Nessa terra até o sol já foi vaiado (TRIBUNA DO CEARÁ, 13/08/1973, [n.p.]).

No dia 15 de agosto de 1973, a Coluna de Dom Camilo publica a resposta de Osmírio Barreto às críticas que recebeu. A coluna reproduz a fala do diretor que dizia:

Com muita surpresa li, na Tribuna de ontem, num dos tópicos de sua apreciada coluna, referências ao tão falado caso do bode loiô. Gostaria, entretanto, de esclarecer o seguinte: Quando compareci perante as câmeras do Canal 2 o fiz para dar justificativas [rectius] ao público, a respeito de assertivas que iam de encontro às normas do Museu que dirijo. Para isto, requeri a presença do técnico Henrique Barroso (museólogo), o qual prestou esclarecimentos valiosos às justificativas de que o bode não é considerado peça de Museu, como bem frisou o amigo em sua louvável coluna. Pelo exposto, creio que nada mais fiz do que cumprir com o dever de zelar pelo bom nome da repartição aos meus cuidados. Tenha certeza o amigo, que o assunto se finda aqui, quando não foi de minha intenção sustentar polêmicas estéreis (TRIBUNA DO CEARÁ, 15/08/1973, [n.p.]).

A ida de Osmírio Barreto à imprensa dá-se pela necessidade que o mesmo tem de se defender das acusações de manter em um museu histórico objetos que, no entender de alguns jornalistas e do próprio diretor, não seriam históricos ou até mesmo passíveis de estarem expostos num museu. Para dar legitimidade à sua defesa, Barreto solicita a presença de um especialista, que justificaria a assertiva defendida pelo diretor. No jornal O Estado de 19 de agosto de 1973 é a vez de Ferdinando Tamburini fazer a defesa de Barreto. Em nota publicada, Tamburini argumenta que o bode está no Museu Histórico, mas em lugar adequado, na Sala do Folclore, e que “de lá nunca saiu, e certamente nunca sairá” (O ESTADO, 19/08/1973, [n.p.]), afirmando ter Osmírio Barreto assuntos mais sérios para tratar. Para Tamburini, o diretor não atribui ao bode o *status* de objeto histórico, porque não o expõe juntamente com as “grandes personalidades”

históricas. A solução do problema está na colocação do bode num lugar adequado para ele, a Sala do Folclore.

No boletim nº 2, editado por Eusébio de Sousa, há uma matéria publicada pelo jornal Gazeta de Notícias no dia 9 de julho de 1935 que registra a abertura de exposição no Museu, quando foi apresentado o bode loiô. O texto da reportagem apresenta o bode como “uma das curiosidades de Fortaleza” e ressalta a importância de sua permanência na instituição, já que lá ele continuaria a receber as devidas atenções, como afirma o jornal. A partir daí, loiô passaria a compor o acervo do Museu Histórico, mas dentro de uma categoria específica, a de objeto “curioso”.

Diferentemente de Eusébio de Sousa e Raimundo Girão, que utilizavam o termo “curiosidade” para definir aquilo que não era considerado histórico, Osmírio Barreto cria uma Sala e enquadra esses mesmos objetos, não mais na categoria de “curioso”, mas na de folclórico. Classificar os objetos que antes eram definidos como “curiosidades” em uma outra categoria representa uma forma de realizar uma integração racionalizada do “povo”, passando a cultura popular a ser definida enquanto patrimônio, algo a ser defendido e preservado. O que antes era entendido como pitoresco, exótico, “curioso”, ganha *status* de objeto científico.

A luta pelo reconhecimento dos estudos folclóricos como campo de estudo pode ser percebida desde a década de 1920, quando intelectuais como Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Câmara Cascudo e outros, buscavam imprimir à pesquisa folclórica uma orientação científica, através da consolidação de espaços institucionais que pudessem definir as diretrizes de trabalho a serem seguidas pelos folcloristas, como a criação de procedimentos de coleta e análise de material.

Segundo Luiz Rodolfo Vilhena (1997, p.94), a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) em 1946 representou um marco na institucionalização dos estudos folclóricos no Brasil por ter superado o caráter local que caracterizou a maioria das iniciativas anteriores, constituindo uma vasta rede que se estendia pela maioria dos Estados brasileiros. Segundo o autor, a criação da Comissão representou um importante passo na tentativa de desvincular os estudos folclóricos da concepção romântica e literária que dominara a pesquisa folclórica até então.

Mas, ainda de acordo com Vilhena, a maior conquista nesse campo foi a criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), órgão de apoio ao folclore e diretamente ligado à administração federal. A reivindicação dos intelectuais já era antiga e buscava a criação de uma agência governamental que coordenasse os esforços em prol da defesa e preservação das manifestações folclóricas. Segundo Vilhena, a institucionalização dos estudos folclóricos representou o engajamento de um considerável número de intelectuais na valorização da cultura popular, “concebida por eles não apenas como um objeto de pesquisa, mas principalmente como o lastro para a definição de nossa identidade nacional” (Op. cit., p.21).

Segundo Florival Seraine, no Ceará, o engajamento de intelectuais nos estudos relativos ao folclore pode ser percebido desde o século XIX, quando o romancista José de Alencar (1829-1877) e o crítico Araripe Júnior (1848-1911) dedicaram trabalhos a alguns fatos regionais da cultura popular. Segundo o autor, os estudos realizados por folcloristas cearenses como Rodrigues de Carvalho (1862-1955), Júlio Monteiro (1867-1933), Ildefonso Albano (1885-1957), Gustavo Barroso (1888-1959) e Leonardo Mota (1891-1948), por exemplo, deram importante contribuição por revelarem traços e complexos característicos das populações das diversas regiões cearenses (SERAINE, 1978, p.9). O conhecimento das etnias cearenses seria de suma importância para compreender como, e em que grau, elas concorreram para a formação do patrimônio cultural do “nosso homem”.⁴

Seraine (1983, p. 13) afirma que esses estudiosos nunca encararam o folclore como uma disciplina científica, mas merecem reconhecimento por tentarem alcançar, firmados nas concepções relativas ao seu tempo, diretrizes metodológicas que direcionassem os estudos da cultura popular.

Os trabalhos de folcloristas como Gustavo Barroso e Ildefonso Albano, por exemplo, contribuíram para o fortalecimento de uma identidade regional a partir da “valorização” daquele que seria um dos tipos humanos do Ceará: o vaqueiro.

⁴“De suma importância, em relação ao nosso escopo, será o conhecimento das etnias cearenses, de como e em que grau elas concorreram para a formação do patrimônio cultural do nosso homem *folk*, nas diferentes subáreas ou zonas em que viveram os portugueses, índios e negros africanos, em variável proporção, sem dúvida alguma, mas o suficiente para assinalar a cultura dos seus habitantes” (SERAINE, 1978, p.7).

No Brasil, as discussões em torno da cultura popular se intensificam a partir de 1964, quando a mesma passa a ser alvo de interesse de grupos políticos. De um lado, os conservadores, que acrescentam o “popular” à noção de folclore, recuperando a idéia de tradição e valorizando-a como a presença do passado. De outro, os centros populares de cultura, vinculados aos movimentos de oposição ao regime e que se opunham a essa visão conservadora, entendendo a cultura popular como instrumento de conscientização e transformação social. Segundo Renato Ortiz, os CPC’s criticavam a atitude paternalista dos folcloristas em relação à cultura popular, buscando implantar as bases de uma política cultural reformista-revolucionária (ORTIZ, 2003, p.71). Apesar das divergências, os grupos buscavam, em certo sentido, um objetivo: constituir uma identidade nacional, pautada na idealização de um homem puro, autêntico, com raízes rurais, a partir do qual pudessem construir uma nova nação.

De acordo com Marilena Chauí, é nesse momento que tenta se estabelecer uma ideologia da união nacional como forma de neutralizar as contradições, sendo a cultura popular o elemento central dessa ideologia, apropriada pela classe dominante através de uma visão do nacional-popular⁵. A partir daí, o povo passou a ser idealizado como o elemento representativo da autenticidade brasileira, já que, dentro dessa ótica idealista, ainda preservava as raízes e tradições culturais, tornando-se a referência identitária da nação naquele período. Estabelecer uma identidade em torno da qual se agregasse uma grande parcela da população era fundamental para os militares que tinham assumido o poder por meio de um golpe político. Assim, o Estado, enquanto gestor de políticas públicas, teria um importante instrumento de dominação dos sujeitos sociais, a cultura.

A tentativa de fortalecer o Estado se dará através da apropriação da cultura popular como instrumento aglutinador da sociedade, em torno da qual tenta se construir uma identidade nacional. Assim, os ocupantes dos lugares de poder da sociedade atribuem a si próprios a tarefa de selecionar, organizar e reconstruir a cultura popular. O Estado assume, portanto, o papel de guardião

⁵“Os adjetivos nacional e popular podem indicar maneiras de representar a sociedade sob o signo da unidade social. Isto é, Nação e Povo são suportes de imagens unificadoras tanto no plano do discurso político e ideológico quanto no plano das experiências e práticas sociais” (CHAUÍ, 1989, p.104). Segundo Chauí, a idéia do Nacional-Popular é utilizada, nesse contexto, como expressão para indicar uma unidade geográfica, antropológica, jurídica e política, tentando camuflar possíveis contradições internas.

dessa cultura, recriando-a segundo os moldes e as necessidades ditadas pelas elites cultas. O distanciamento continuava a ser uma constante. “Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade” (ORTIZ, 2003, p.71). A Sala do Folclore criada por Osmírio Barreto estava em consonância com a representação que o estado brasileiro fazia da cultura popular à época. Fosse atribuindo um caráter exótico ou científico, o popular era sempre visto como o outro, o diferente, o “curioso”.

Esse interesse pelas “curiosidades históricas” pode ser percebido, também, através das ações desenvolvidas pelos diretores fora do Museu. Durante o ano de 1932, Eusébio de Sousa manteve uma coluna no jornal *O Nordeste* onde respondia às cartas dos leitores que enviavam suas dúvidas sobre os assuntos históricos, dedicando-se também à elucidação de certas “curiosidades”, como o nome correto do Padre Mororó, a data em que foi colocado o relógio da prefeitura de Fortaleza, dentre outras (HOLANDA, 2005, p.26). Eusébio manteve durante algum tempo um programa de rádio voltado para o público infantil, onde tentava fazer um resumo didático da História do Ceará que seria transmitido semanalmente aos ouvintes.

Sob a direção de Osmírio Barreto, os objetos referentes à cultura popular não pareciam ser os únicos a serem apresentados como objetos curiosos. Todo o acervo estava, em certo sentido, na categoria de objeto curioso. Os livros que escreveu, *Pingos e respingos da história* (1982) e *Histórias da história* (1986), traziam pequenos textos que retratavam algumas “curiosidades” envolvendo personalidades ou fatos da história e expressavam a forma como Osmírio Barreto havia organizado o Museu Histórico na década anterior. Assim como em seus livros, o diretor parecia não utilizar recortes temáticos ou cronológicos para organizar os assuntos, funcionando o Museu como uma espécie de vitrine de curiosidades históricas.

Apesar de, a seu modo, os diretores terem tentado atribuir ao Museu um caráter mais científico, eu diria que tanto Eusébio de Sousa, quanto Raimundo Girão e Osmírio Barreto parecem não ter conseguido se desvencilhar do gosto pelo pitoresco. Não só os objetos referentes à cultura popular pareciam ser entendidos como curiosidade, mas todo o acervo. De acordo com Francisco Régis Lopes Ramos, mesmo depois das arrumações feitas por Osmírio Barreto a partir dos parâmetros já estabelecidos por Raimundo Girão, “não havia recortes

temáticos definidos e sim uma sucessão de vitrines e expositores que estavam mais perto de uma seqüência de curiosidades do passado, provando que o passado realmente existiu, do que de uma organização cronológica ou temática” (RAMOS, 2005, p.141). Havia uma intenção em definir recortes temáticos, mas o que prevaleceu foi uma relação fragmentada e romântica com o passado⁶.

Apesar das diferenças no modo de expor, na forma de apresentar os objetos e as exposições no Museu, Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto tinham algo em comum: o interesse em “vulgarizar a história”. Fosse criando exposições “curiosíssimas”, publicando livros ou catálogos, criando novas salas temáticas, os três diretores tinham o objetivo de facilitar o acesso da população ao conhecimento histórico, o que, na visão deles, era algo fundamental para formar cidadãos dignos do convívio social.

⁶“No final das contas, misturavam-se postulados de uma história exemplar, quase hagiográfica, com orientações e fundamentos advindos do século XIX, que colocavam o progresso da civilização moderna como o princípio constituinte das distinções entre passado, presente e futuro” (RAMOS, 2005, p.141).

3.2 – Entre o sertão e o mar: vaqueiros e jangadeiros

No dia 15 de abril de 1973, o jornal Gazeta de Notícias publicou um artigo de Otacílio Colares intitulado “Um museu que faltava numa terra sem museus”. O artigo se refere à criação do Museu de Arte e Cultura Populares do Ceará, segundo o autor, uma feliz iniciativa do governo do Estado. O museu foi instalado no primeiro andar da edificação da antiga cadeia pública, onde já se encontrava em funcionamento a CETUR (Centro de Turismo), uma espécie de centro comercial onde os turistas poderiam encontrar à venda parte do artesanato aqui produzido.

A CETUR era vinculada a EMCETUR, Empresa Cearense de Turismo, criada pela lei nº 9.511, de 13 de setembro de 1971, como uma empresa de economia mista, onde 51% das ações pertenciam ao Governo do Estado. Seus objetivos principais eram a coordenação de programas que garantissem o desenvolvimento do turismo no estado e a criação de uma infra-estrutura que suportasse a indústria turística estadual. Dentre os produtos de comercialização dessa indústria estava o artesanato (AUDIFOR, 1976, p.17).

Segundo o artigo de Colares, a criação do Museu foi resultado das ações do governador César Cals, que tinha como um dos pontos de sua plataforma o desenvolvimento do turismo como uma atividade rentável para a economia. Sobre a criação do Museu, Otacílio Colares diz:

A atual administração do Estado, graças a Deus, não tem feito vista grossa para o desenvolvimento, entre nós, dessa atividade cultural das mais significativas, que é a da criação de novos museus e a sua manutenção em estado de visitação por parte do grande público. Tendo como um dos pontos de sua plataforma de ação o desenvolvimento do turismo, compreendeu que essas casas de resguardo do passado e dos costumes são essenciais na revelação de um complexo humano, de uma civilização. Daí o espírito diferente e, por todos os títulos, louvável, que ora se imprime à museologia, que deixou de ser coisa de “maníacos” para ser atividade científica e artisticamente orientada no sentido de realizar lenta mas seguramente a aculturação da nossa gente (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15/04/1973).

Mas por que a criação de um museu de cultura popular estaria relacionada, também, a uma política turística e não só cultural? Porque, com a promoção de uma política sistemática de turismo no estado deu-se início a um processo de “valorização” da cultura popular, quando o Estado se apropria do “popular” e o recria segundo seus interesses. Essa “valorização” consistiu na idealização da cultura popular como autêntica expressão da cultura cearense, logo incorporada à lógica mercantil através da sua comercialização como lembrança turística.

No livro *A invenção do Nordeste*, Durval Muniz de Albuquerque fala que o Nordeste é uma espacialidade construída historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença (ALBUQUERQUE, 2006, p.66). Segundo o autor, a idéia de Nordeste surge como reação à sensação de perda por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e dos intelectuais ligados a eles. Essa reação possibilitou a união de várias forças em torno da definição de um novo recorte do espaço nacional.

A sensação de perda sentida por essa elite aristocrática estava associada à possibilidade de dissolução dos seus poderes numa totalidade maior: a nação. O Nordeste surgiu, portanto, como uma reação às estratégias de nacionalização vigentes nas primeiras décadas do século XX. A partir daí, uma memória social, cultural e artística vai sendo elaborada com o objetivo de servir de base para a instituição do Nordeste enquanto região. Assim, vários elementos vão sendo instituídos como definidores da identidade e da homogeneidade do espaço e da fixação de um espírito de ser nordestino, e a seca é o primeiro traço definidor da região.

De acordo com Durval Muniz de Albuquerque, além da seca, outros eventos e práticas fazem emergir e se institucionalizar a idéia de Nordeste. Da mesma forma que o fenômeno da seca foi sendo incorporado a um discurso que definia o Nordeste como o lugar do atraso, da barbárie, outros eventos também contribuíram para reforçar esse discurso: o messianismo e o cangaço. Esses elementos contribuíram para a constituição de um imaginário sobre o Nordeste que se cristalizou como a “verdade” sobre a região (ALBUQUERQUE, 2006, p.68).

As idéias de Durval Muniz são fundamentais para pensarmos o Nordeste enquanto espacialidade construída historicamente, algo que se inventa no presente. Partindo dessa perspectiva, diríamos que a partir da década de 1960, inicia-se um processo de reconstrução da imagem do Nordeste. Com o desenvolvimento de uma política de turismo para a região, surge a necessidade de se construir uma nova idéia de Nordeste, não mais associado apenas ao sertão, relacionado à fome ou à miséria; mas também ao litoral, que se tornará o principal atrativo turístico da região.

Para atrair mais visitantes para a região, era preciso mudar a idéia que se tinha de Nordeste. A saída seria investir na imagem do litoral e de suas belezas naturais e reforçar o sertão como o lugar, não só da pobreza, mas da tradição, lugar da pureza cultural, onde seria possível encontrar uma “autêntica” produção cultural.

Apesar de emergir essa nova imagem do Nordeste associada ao litoral, os vínculos com o sertão e tudo aquilo que o representa não são descartados, pelo contrário, são incorporados à lógica mercantil. A política de turismo pensada para a região, idealiza a produção cultural das populações sertanejas e a apresenta nas feiras e nos museus de cultura popular como autêntica expressão cultural, categoria que associaria, a essa produção cultural, certo valor simbólico.

No *Anuário do Ceará* de 1974, na parte referente ao turismo, percebemos claramente a idéia de mercantilização do artesanato, que na função comercial teria o objetivo de atrair turistas para o estado. O texto do anuário diz:

A indústria artesanal cearense mereceu especial atenção da Secretaria de Indústria e Comércio pelo duplo aspecto da atividade: o artesanato como indústria, propriamente, e como veículo de atração turística. Em vista de sua potencialidade, a Secretaria de Indústria e Comércio resolveu propor via projeto a Primeira Exposição do Artesanato Nordestino, no intuito de desenvolver e estimular a atividade artesanal da Região, através da difusão, propagação e divulgação dos artigos artesanais (ANUÁRIO DO CEARÁ, 1974, p.213) [grifo meu].

É importante ressaltar que o artesanato não estava vinculado somente à secretaria de turismo, ou de cultura, e sim à Secretaria de Indústria e Comércio, o

que já atesta a intenção de atribuir valor econômico à cultura material do povo. Daí a necessidade de incorporar a esses “produtos”, determinados valores simbólicos que seriam essenciais para fazer do artesanato cearense mercadoria valorizada. Diante dessa necessidade, os museus e as casas de cultura popular assumiriam a função de dotar a cultura popular de certos atributos como forma de imprimir determinado valor simbólico.

De acordo com Renato Ortiz, o ano de 1964 é visto, tanto por economistas quanto por cientistas políticos, como um momento de reorganização da economia brasileira, que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital. A adoção, pelos militares, de um novo modelo desenvolvimentista possibilitou uma série de mudanças no país, como a concentração de renda, o crescimento do parque industrial, a criação de um mercado interno, a concentração da população em grandes centros urbanos, dentre outras.

Segundo o autor, dentro desse quadro de desenvolvimento capitalista, as relações entre a cultura e o Estado são sensivelmente alteradas, pois o processo de racionalização, manifestado, sobretudo no planejamento das políticas governamentais (incluindo a cultural), não expressa somente uma técnica de organização, mas o momento de desenvolvimento do próprio capitalismo brasileiro.

Para Ortiz essas transformações têm conseqüências no domínio cultural, pois no momento em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, desenvolve-se um mercado de bens simbólicos referente à área da cultura (ORTIZ, 2003, p.81). Como parte desse desenvolvimento econômico, a “cultura popular” passa a ser concebida como bem simbólico e imediatamente incorporada à lógica mercadológica, através do setor turístico. Segundo o autor, a implantação de uma política sistemática para o turismo representou um passo importante no processo de mercantilização da “cultura popular”: “Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre associadas às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais” (ORTIZ, 2003, p.87).

O surgimento e a melhoria dessas casas de cultura, às quais Renato Ortiz se refere, está associada à pretensão de ressaltar os objetos relacionados ao universo cultural do povo. Em 1975, o então secretário de cultura do estado,

Ernando Uchoa Lima, determinou que todo o acervo da Sala do Folclore, pertencente ao Museu Histórico e Antropológico do Ceará, fosse transferido para a Casa de Cultura Raimundo Cela, entidade também subordinada à Secretaria de Cultura. Segundo documento produzido por Osmírio Barreto e Raimundo Eufrásio Oliveira em 1990, tal mudança ocorreu por razões técnico-administrativas, mas é possível que a mesma tenha se dado pela necessidade de instalar o acervo num local que pudesse dar mais evidência aos elementos da cultura popular. Um dos trechos do documento diz:

Todo o acervo da Sala do Folclore foi entregue à CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA, no dia 26 de fevereiro de 1976, conforme documentos existentes no Arquivo deste Museu Histórico e Antropológico, dentre os quais uma relação discriminativa de todas as peças pertencentes àquela Sala de exposição, num montante de 159 objetos e artefatos. O material em espécie se encontrava em perfeito estado de conservação e preservação (BARRETO & OLIVEIRA, 1990, s.p).

No livro sobre o Conselho Estadual de Cultura do Ceará, Geraldo Nobre comenta o fato de que o governador César Cals (1971 – 1974) pretendia executar um plano de incentivo ao turismo no estado durante a sua gestão. O plano previa melhorias nas rodovias estaduais e na rede hoteleira, a definição de um calendário turístico, bem como a promoção do trabalho do artesanato, já que o governador via no artesanato uma importante motivação econômica para o setor (NOBRE, 1979, p.111). Sobre o assunto, Geraldo Nobre afirma:

Vendo no artesanato uma das motivações para o turismo, o Governador César Cals de Oliveira Filho preocupava-se, desde o início de sua administração, em promover o trabalho dos artesãos, idealizando uma Feira de Artesanato, para a qual pensou em desapropriar o chamado Mercado dos Pinhões, em Fortaleza (NOBRE, 1979, p.111).

O que se percebe é que o artesanato significava motivação para a economia do estado, e é essa motivação econômica que influencia o poder público a aumentar seus gastos com o patrimônio cultural. Instituições como a SUDENE e o Banco do Nordeste financiarão atividades vinculadas ao setor

turístico, como o levantamento e cadastramento fotográfico do patrimônio arquitetônico do Ceará e a elaboração do primeiro catálogo e guia turístico do Nordeste (ANUÁRIO DO CEARÁ, 1975, p.481).

No *Anuário do Ceará*, o artesanato é apontado, também, como alternativa aos colapsos econômicos causados pela seca, ou pela inflação, que reduzem o poder aquisitivo das populações. No tópico intitulado *Artesanato como possibilidade econômica*, afirma-se:

Muito embora o ameacem fatores tais como: a concorrência dos produtos industriais, vindos de outros centros – sapatos, artigos de alumínio, entre outros – a industrialização de certos produtos antes artesanais, destruindo o seu caráter de objeto único, a par da modificação de traços culturais do que decorre a diminuição do consumo de artigos tradicionais; ainda as melhores ofertas de trabalho nos setores agrícola e comercial, além do colapso econômico gerado pela seca ou, lentamente, pela inflação, que reduz o poder aquisitivo das populações, desponta ainda o artesanato cearense como um campo propício a um maior aproveitamento do poder criador do povo, além de constituir uma possível fonte geradora de maiores divisas e empregos, desde que se dê ao artesanato um tratamento adequado (ANUÁRIO DO CEARÁ, 1973, p.63).

Nas estatísticas dos produtos comercializados pelo Ceará na década de 1970, aparecem três que são apontados, pelo *Anuário do Ceará*, como os produtos artesanais de melhor comercialização: as redes, os chinelos de couro e os chapéus de palha de carnaúba. Abaixo, um quadro que apresenta o aumento na comercialização desses produtos⁷.

⁷Segundo o Anuário do Ceará, os produtos citados eram comercializados em kilograma.

MERCADORIA	1971	1972	1973	1974	1975
Redes	6,6 kg	6,7 kg	7 kg	11 kg	167 kg
Chinelos	3 kg	85,3 kg	132 kg	69 kg	69,6 kg
Chapéus	115 kg	209,2 kg	107 kg	107 kg	105,4 kg

Quadro 2 - Estatística de comercialização de alguns dos produtos artesanais cearenses no início da década de 1970 (ANUÁRIO DO CEARÁ, 1973 e 1975).

É importante lembrar que no catálogo de 1972, entre os objetos expostos na *Sala do Folclore*, encontravam-se alguns artefatos feitos com cera de carnaúba. Pelo *Anuário do Ceará* de 1973, a cestaria e o trançado, feitos com a palha de carnaúba, situavam-se em categoria seguinte às rendas e bordados no que concerne à ocupação de mão-de-obra e a cifras de unidades produzidas e exportadas. Calculava-se à época que, nos grandes centros produtores como Aracati e Sobral, cerca de 40 mil pessoas viviam quase que exclusivamente desse trabalho artesanal, produzindo uma média de 400 mil chapéus por mês, e que assim mesmo só atendia a 1/10 da clientela (ANUÁRIO DO CEARÁ, 1973, p.61).

O chapéu que aparece na tabela acima, feito com palha da carnaúba, estava entre os principais “produtos” artesanais comercializados no Ceará. Durante muito tempo, a carnaúba foi a árvore emblema do Nordeste. A população que habitava as regiões onde havia uma presença maior dessa planta utilizava os seus troncos para construção de casas, e a sua palha para confecção de utensílios para mesas, esteiras, cobertas, etc. Nesse tipo de artesanato é possível encontrar a presença de uma herança da cultura material indígena, que antes tinha uma função prática no cotidiano dessas populações, e a partir da implantação de uma política de turismo passou a ter uma função comercial.

Mesmo que o texto do catálogo de 1972 faça referência ao artesanato produzido a partir da cera, e não da palha da carnaúba, a intenção de Osmírio Barreto era mostrar a importância, principalmente econômica, que a carnaúba tinha para o Ceará. Expor na *Sala do Folclore* “produtos” derivados da carnaúba era uma forma de atribuir a essa produção certo valor simbólico, por estar a mesma associada a determinadas práticas culturais características do Nordeste

ou do Ceará, tendo uma maior representatividade para aqueles que iriam adquirir tal artesanato.

A instalação de um museu de cultura popular em Fortaleza no mesmo prédio onde funcionava um centro de artesanato representa, a nosso ver, a efetivação de uma política de mercantilização do popular. O museu parecia funcionar como uma espécie de “catálogo” de apresentação dos “produtos” que, em certo sentido, poderiam ser adquiridos pelos turistas que visitavam o Ceará. Segundo Colares, o museu se organizava da seguinte forma:

Revelando muito cuidado na distribuição das peças de que se constitui, de já, arquivo precioso, o amplo salão do Museu de Cultura e Arte Populares reúne em estantes envidraçadas no estilo mais artístico e funcional amostras as mais variadas do alto espírito criativo da nossa gente, sendo de salientar que, ao lado de peças artísticas de cunho puramente ornamental, outras muitas existem reveladoras do espírito utilitário do nosso povo, mormente das populações sertanejas, valendo uma visita cuidadosa que se faça a todos os setores como uma autêntica aula ao vivo de nossa sociologia (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15/04/1973).

Esse tipo de museu popular ou “regional” expressava um modelo de museu entendido como “casa de resguardo do passado e dos costumes”, onde eram exibidos os objetos referentes à cultura popular (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15/04/1973). No entender de Otacílio Colares, “não deixava de ser um documento vivo da história de nossa terra”, lugar que permitiria ao visitante não só conhecer um pouco da cultura do povo, como também adquiri-la. Esse processo de reificação da cultura popular significou uma mudança de postura em relação à produção cultural do povo. Se antes a cultura popular era entendida como o resultado do “espírito criativo” dessa gente, expressão de espontaneidade; a partir desse processo de mercantilização da cultura, o popular transformou-se em produto de mercado (a lembrança turística), e o artesanato em atividade de geração de riqueza.

Porém, a promoção do artesanato não significava apenas um elemento motivador para o turismo ou mais um produto a ser comercializado, mas a

possibilidade de moralizar o povo a partir do trabalho. No *Anuário do Ceará* de 1973, encontramos no capítulo referente ao artesanato a seguinte afirmação:

ARTESANATO E MORAL - Há vários modos de se encarar o artesanato no contexto da sociedade cearense. Observa-se no ponto de vista moral e se encontrará função. Ainda hoje perdura o conceito no meio do povo de que o desocupado, o ocioso está mais freqüentemente tentado ao mau. Sobremaneira as mulheres, dispondo de um lazer maior, estavam expostas à tentação do demônio. Há que ver também o aspecto sócio-econômico, de crucial importância, não somente no Estado do Ceará, não apenas no Nordeste e no Brasil, mas abrangendo populações de toda a América Latina (ANUÁRIO DO CEARÁ, 1973, p.58).

Sob a ótica do Estado, o desenvolvimento do turismo trazia, também, benefícios sociais, por meio da moralização do povo através do trabalho. A partir de uma perspectiva capitalista, o trabalho dignificaria o homem, antes ocioso e preguiçoso, e agora inserido no mercado de trabalho através da produção artesanal.

No Ceará, essa intenção de relacionar cultura popular e turismo por meio de uma política sistemática pode ser percebida desde a década de 1960. Na própria estrutura de funcionamento da Secretaria de Cultura do Estado criada em 1966, havia a Divisão de Atividades Turísticas, que tinha como objetivo promover e difundir o turismo no território estadual. De acordo com o plano de atividades culturais da Secretaria de Cultura, cabia à Divisão de Atividades Turísticas as seguintes competências:

1.1.4 – Compete à Divisão de Atividades Turísticas estudar e propor:

1.1.4.1 – a divulgação no Ceará ou fora dele, do que diga respeito ao melhor conhecimento da geografia e da vida econômica, social e cultural cearenses, utilizando para tal fim prospectos, álbuns, mapas, guias, catálogos, exposições cinematográficas e programas de rádio e televisão;

1.1.4.2 – a catalogação dos pontos ou acidentes geográficos de maior realce no território cearense, com o fim de estabelecer os melhores modos e meios de sua visita turística;

1.1.4.3 – a criação de pousadas, motéis e restaurantes ao longo das estradas que sirvam a pontos de interesse turístico;

1.1.4.4 – os meios para a higienização de pousadas e hotéis já existentes;

1.1.4.5 – a organização de roteiros e excursões turísticas;

1.1.4.6 – o levantamento dos centros folclóricos no Estado, preservá-los e animá-los à realização de festejos e concentrações estimuladoras;

1.1.4.7 – o intercâmbio com entidades turísticas federais, estaduais e municipais (SECRETARIA DE CULTURA DO CEARÁ, 1967, p.251) [grifo meu].

Além de melhorar a infra-estrutura do receptivo turístico, como hotéis, pousadas, restaurantes, a Divisão de Atividades Turísticas tinha a responsabilidade de fazer um levantamento dos centros folclóricos com o intuito de utilizá-los como um atrativo a mais para os turistas que visitavam o Ceará. Parecia haver uma espécie de espetacularização do popular que, em certa medida, aproximava-se da concepção do “curioso”, pois o povo e suas manifestações culturais despertavam a atenção dos turistas por expressarem, na visão deles, algo exótico e diferente.

A associação entre cultura e turismo fazia parte da política da Secretaria de Cultura desde os seus momentos iniciais. Parecia que todas as ações e atividades desenvolvidas na área da cultura deveriam estar associadas também ao turismo. No caso dos museus, por exemplo, os conselheiros do Conselho Estadual de Cultura (CEC) os entendiam como instrumentos educativos e também turísticos, e revelavam o interesse em criar novos e melhorar os já existentes no estado. Algumas iniciativas surgiram, como a criação do Museu do Vaqueiro na cidade de Morada Nova e o Museu do Jangadeiro⁸, ambos trabalhando com a idéia de representação do tipo cearense (NOBRE, 1979, p.57).

Para atrair mais turistas e movimentar a economia, o governo precisava definir estratégias que ajudariam a tornar o Ceará um destino procurado por visitantes do Brasil e do exterior. Era necessário investir na construção de uma imagem do Ceará lá fora, definindo que símbolos representariam o estado, que ícones expressariam o espírito da gente cearense. Assim, dentro desse universo da cultura popular, as imagens do vaqueiro e do jangadeiro são escolhidas para

⁸Apesar da iniciativa, nem todos os projetos chegaram a ser concretizados, tendo sido adiados, provavelmente, por razões de ordem financeira (NOBRE, 1979, p.57).

expressar os “autênticos” tipos cearenses. O vaqueiro, símbolo do sertão, visto por alguns como o responsável pelo povoamento da capitania, portador da ancestralidade do “povo cearense”; e o jangadeiro, expressão da gente do litoral, região que, com a implantação de uma política do turismo, passou a ser o principal atrativo para os visitantes. A apropriação da imagem desses dois tipos pela política de turismo transformou, aquilo que está relacionado a seus hábitos cotidianos, como o chapéu de couro e a jangada, por exemplo, em símbolos de representação do estado.

Essa idéia do vaqueiro e do jangadeiro como símbolos de recordação do Ceará estava presente, também, no imaginário de muitos escritores cearenses, como pode ser percebido no livro *Imagens do Ceará*, do memorialista Herman Lima, editado pela primeira vez em 1958. No livro, dois dos capítulos da obra são intitulados *Jangadeiros* e *Vaqueiros*, onde o autor fala sobre a coragem e valentia de ambos, capazes de vencer as adversidades da natureza para garantirem sua sobrevivência e de suas famílias. A presença do vaqueiro e do jangadeiro é destacada por Lima numa passagem de um dos capítulos, onde afirma:

O vaqueiro e o jangadeiro vivem sempre na lembrança do cearense afastado da sua terra, sendo muito comum, nas suas casas do Rio, de São Paulo ou do Paraná, junto à miniatura da jangada, um chapéu de couro, quando não uma veste completa de vaqueiro do Crato ou do Aracati (LIMA, 1997, p.71).

Essa definição do tipo cearense a partir das imagens do vaqueiro e do jangadeiro tem sua origem na segunda metade do século XIX. Nos anos 1960 e 1970, a exaltação desse “tipo humano” está relacionada ao desenvolvimento de uma política de turismo. No XIX, o interesse dos intelectuais cearenses era de definir um modelo de homem ideal, carregado de atributos morais, algo necessário para o progresso da emergente nação.

Segundo Almir Leal de Oliveira, analisando os trabalhos de alguns intelectuais como Antônio Bezerra de Menezes (1841 – 1921) e Juvenal Galeno (1836 – 1931), é possível perceber de que forma o vaqueiro e o jangadeiro vão sendo definidos como os tipos característicos do Ceará. Havia, por parte de alguns grupos intelectuais de diferentes tendências republicanas, o interesse em constituir certos referenciais, fornecendo condições que configurassem um ideal

patriótico que colocasse o Ceará como uma comunidade imaginária. Era preciso identificar o lugar do Ceará diante do restante do país, daí a necessidade de definir o seu tipo humano ideal, suas particularidades culturais, suas contribuições para a história da nação (OLIVEIRA, 2001, p.175).

Foi tentando fortalecer essas relações identitárias que Antônio Bezerra de Menezes buscou definir um “tipo cearense”. No vaqueiro ele encontrou os valores morais desse homem ideal, marcado e modificado pela natureza. O meio físico teria sido o condicionante moral determinante desse tipo característico cearense, que encarnava o espírito de bravura e resistência, imbuído de um código de valores morais já estabelecido romanticamente por outros autores (OLIVEIRA, 2001, p.200).

Influenciado por leituras científicas e evolucionistas, Bezerra de Menezes construiu sua análise social a partir dos condicionamentos do clima e do meio natural, que teriam levado a uma estrutura social e mental subjetivada, indolente e apática. As determinantes da natureza, como clima, alimentação, condições do solo, dificultariam, segundo essa perspectiva, o progresso da sociedade. Diante dessas condições, a postura desse tipo cearense, o vaqueiro, teria sido a de mobilizar-se, com o intuito de superar as adversidades impostas pela natureza, superando as forças naturais como condicionante da estrutura social, caminhando em defesa de uma nação civilizada, moderna, evolutiva e progressista (OLIVEIRA, 2001, p.201).

Segundo Almir Leal de Oliveira, para Juvenal Galeno, o jangadeiro também expressava essa figura forte e destemida, alguém que retira do mar a sobrevivência da família. Com o advento do movimento abolicionista no Ceará, esse “tipo” tornou-se parte dos poemas abolicionistas. Os jangadeiros passaram a ser enaltecidos pela greve que impediu o embarque de escravos no porto de Fortaleza, pondo fim ao tráfico inter-provincial de escravos no Ceará. Segundo Almir Leal de Oliveira, foi a partir desse momento que a imagem do jangadeiro como defensor da liberdade foi construída em torno do Dragão do Mar como ícone de liberdade na Terra da Luz (OLIVEIRA, 2001, p.212).

Essa representação do jangadeiro como herói pode ser percebida em alguns momentos da história do Museu do Ceará. Durante sua gestão, Eusébio de Sousa reforçou essa visão romântica do jangadeiro através da exaltação da figura do Dragão do Mar, através de uma pintura a óleo que Eusébio mandou

confeccionar (HOLANDA, 2005, p.149). A confecção da tela expressaria a tentativa de preencher aquilo que o diretor considerava como “lacuna”, devido à ausência de objetos referentes aos “grandes vultos da historiografia”.

Eusébio tem a intenção de evocar os jangadeiros e, sobretudo, o Dragão do Mar, o indivíduo que “representa” o coletivo, relacionando-o às grandes personalidades da história, perfil no qual se encaixaria, já que a historiografia cearense o transformara num dos símbolos da luta pelo fim da escravidão no Ceará. Ao reforçar a imagem de herói do Dragão do Mar, Eusébio individualiza uma ação coletiva: a greve dos jangadeiros. Francisco José do Nascimento é incorporado ao panteão cívico da história cearense por seu grande ato de bravura.

Raimundo Girão também parece seduzido por essa imagem romântica do jangadeiro. No *Guia do Visitante* de 1960, o texto da Sala Eusébio de Sousa traz o seguinte:

[...] No centro, a jangada cearense, com toda a sua nomenclatura graciosa e estranha, qual símbolo de combatentes anônimos que enfrentam as fúrias do mar bravio, tal como enfrentaram as iras dos potentados escravistas, trancando os postos do Ceará ao comércio negreiro de ser humano vendido a preço de mercadoria qualquer (INSTITUTO DO CEARÁ, 1960, p.8).

A referência aos jangadeiros continua sendo feita a partir da questão abolicionista, mas a abordagem de Raimundo Girão se constitui de forma diferenciada. Nesse caso, não se fala mais de um herói, mas de heróis. Aqui os jangadeiros são combatentes “anônimos”. A ação coletiva se sobrepõe à individual. O mesmo acontece com o vaqueiro. A Sala do Sertão criada por Raimundo Girão não dá destaque a um vaqueiro em especial, mas à ação de todo um grupo, responsável pela construção da civilização pastoril no nordeste brasileiro. Diferentemente de Eusébio de Sousa, Girão evidencia, não os sujeitos isolados, mas o grupo humano.

Na gestão de Raimundo Girão, a forma como o vaqueiro e sua cultura vão sendo expostos no Museu pressupõe uma tentativa de folclorização do sertão e de tudo que a ele se refere. Apesar de não ser citado no texto do Guia de 1960, encontram-se expostos na Sala do Sertão alguns calçados denominados de

“sertanejos”, assim como peças de cerâmica definidas como “arte popular”. É interessante lembrar que, ao compararmos os objetos que compunham as cinco salas do Museu nesse período, apenas em duas delas identificamos a presença de objetos que tratam do cotidiano: a Sala do Sertão e a Sala do Índio. Os objetos ligados à culinária, vestuário, etc, aparecem no Museu associados a essas duas exposições. As outras figuras representadas nas demais salas, como intelectuais e políticos, aparecem associados à esfera pública e não à privada. Assim, o vaqueiro vai se transfigurando em elemento folclórico aos olhos dos visitantes do Museu. Essa folclorização consistiria na transformação do vaqueiro ou do povo sertanejo em elemento portador da ancestralidade cultural da sociedade.

Segundo Marilena Chauí, é com o Romantismo que os camponeses europeus vão sendo considerados os detentores dos costumes primitivos de sua sociedade, representantes de uma pureza original ainda não contaminada pelos hábitos dos grandes centros urbanos (CHAUÍ, 1994, p.19). Com isso, estabelece-se uma relação de diferenciação entre os hábitos e as práticas vividas no campo e nas cidades, onde o primeiro é visto como o lugar do tradicional e do arcaico enquanto que o segundo é visto como o lugar do novo e do moderno. É como se numa história única houvesse uma divisão dos tempos, “permitindo uma curiosa temporalidade”. Um tempo romântico representado pelo sertão, pelo povo e associado ao passado; e um tempo ilustrado, representado pelos grandes centros urbanos e associado ao presente e ao futuro (CHAUÍ, 1994, p.20).

A partir dessa perspectiva, delineiam-se os principais traços do que se convencionou denominar de Cultura Popular. A autora afirma que esses traços seriam o primitivismo, ou seja, a idéia de que a cultura popular é retomada e preservação das tradições, que sem o povo teriam se perdido; o comunitarismo, onde a criação popular nunca é individual, e sim coletiva e anônima, resultado de uma manifestação espontânea da natureza; e o purismo, onde o povo é caracterizado como pré-capitalista, ainda não contaminado pelos costumes da vida urbana (CHAUÍ, 1994, p.19). No caso de Raimundo Girão, é ao sertanejo que são atribuídos esses traços, visto pelo historiador como os verdadeiros portadores do que se poderia denominar de identidade cearense.

É esse comunitarismo analisado por Marilena Chauí que Raimundo Girão expressa no Museu. Vaqueiros e jangadeiros são apresentados por ele como grupo, enquanto coletividade. Tal representação, mais uma vez, associaria povo e

tradição. Definir o povo como guardião das tradições é defini-lo como guardião do passado, e só ao passado ele passa a ser referenciado. Se as tradições se caracterizam pela continuidade e repetitividade daquilo que se iniciou anteriormente, esse povo “romantizado” vai estar sempre enraizado na tradição, no passado.

Apesar de Girão dar destaque ao vaqueiro pela sua importância na ocupação do nosso território, percebemos que o autor restringe a atuação do homem sertanejo a um momento específico, o período colonial. A figura do sertanejo vai aos poucos desaparecendo da história e outras figuras vão tomando o lugar como agentes do processo histórico. No livro *Pequena História do Ceará*, a figura do vaqueiro aparece em um dos capítulos da segunda parte do livro, intitulado *A formação étnica e social*. Nesse capítulo, além de ressaltada a sua importância na colonização do interior nordestino, é dado destaque, também, aos aspectos do cotidiano do sertanejo, como habitação, vestuário e alimentação.

Raimundo Girão não se refere mais ao vaqueiro nos momentos posteriores da História, porque a sua ação está restrita a um momento específico, a um passado já vivido. Partindo da perspectiva de Michel de Certeau, diríamos que Girão vai empreendendo, aos poucos, uma censura social do elemento sertanejo. Segundo Certeau, para se tornar objeto de investigação científica, a cultura popular precisa ser, antes de tudo, censurada. É preciso eliminar o seu perigo para que os estudos relacionados ao assunto possam ser realizados (CERTEAU, 1993).

Eliminar o seu perigo seria destituí-la de qualquer possibilidade de ação rebelde. Restringir a ação do vaqueiro é limitar a sua atuação no processo histórico, estabelecendo-se uma relação de distanciamento com tudo aquilo que o representa. É exatamente esse distanciamento que cria o encantamento pelo desconhecido. A partir do momento em que a cultura popular passa a ser associada somente ao passado, ela perde possibilidades de ação no presente, pois passa a ser vista como algo morto, algo que não existe mais, a não ser sob o aspecto da tradição. É por isso que Michel De Certeau refere-se à existência de uma “beleza do morto”⁹.

⁹“A ‘cultura popular’ supõe uma ação não-confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se então um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado. O nascimento dos estudos consagrados à literatura de *colportage* (o livro iniciador foi o de Nisard,

Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto estão envolvidos na valorização da “beleza do morto”, mas de maneiras diferenciadas. Eusébio de Sousa expõe o “popular” como curioso, pitoresco, misturando nacionalismo com a sensibilidade antiquária. Na concepção de Eusébio, os grandes vultos da história são expressões patrióticas, são exemplos para o presente e o futuro, são os comandantes da História. O povo, que necessita de comandantes patrióticos, é a essência da nação, uma nação que tem suas “tradições populares” e, ao mesmo tempo, o progresso da ciência.

No caso de Raimundo Girão e Osmírio Barreto, a valorização da cultura popular no Museu, estava associada ao desenvolvimento do turismo no estado. É como se o Museu, através de suas exposições, dotasse a cultura popular de determinados atributos que dariam a ela certo valor simbólico, sendo incorporada à lógica mercadológica. Afinal de contas, não são os dominantes que decidem colocar as manifestações populares no museu, para que o morto seja celebrado como tradição nacional? (CHAUI, 1994, p.30).

Criando a Sala do Sertão ou a Sala do Folclore, Raimundo Girão e Osmírio Barreto contribuíam para que a cultura popular passasse a ser concebida como bem simbólico. Se o povo não era “valorizado” enquanto sujeito do processo histórico, sua “valorização” se daria numa outra perspectiva: através da mercantilização da sua cultura material. No Museu, os objetos pertencentes à cultura popular acabavam funcionando como instrumentos de mediação entre o tempo e o espaço (CHAGAS, 2003, p.17), já que, através deles, o turista tinha condições de conhecer um universo cultural alheio à sua realidade ¹⁰.

“Valorizando” a imagem do vaqueiro e do jangadeiro, Raimundo Girão e Osmírio Barreto reforçavam o imaginário em torno de ambos, representados no

1854) está, de fato, ligado à censura social de seu objeto. Ela desenvolve um ‘sábio intuito’ da polícia. Uma repressão política está na origem de uma curiosidade científica: a eliminação dos livros julgados ‘subversivos’ e ‘ímorais’. Temos aqui um aspecto do problema, mas ele coloca uma questão moral. Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possíveis pelo gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores. Do mesmo modo, não surpreende que a julguem ‘em via de extinção’, que se dediquem agora a preservar as ruínas, ou que vejam a tranqüilidade de um aquém da história, o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido. Ao buscar uma literatura ou uma cultura *popular*, a curiosidade científica não sabe mais que repete suas origens e que procura, assim, não reencontrar o povo” (CERTEAU, 1993, p.55 – 56).

¹⁰Mário Chagas afirma que os objetos são capazes de evocar lembranças e despertar emoções. Isso porque, quase sempre, estão vinculados a pessoas ou fatos, o que amplia a potência que a sua memória pode imprimir a esses objetos. Assim, os objetos são capazes de romper as barreiras do espaço e do tempo e de aproximar o usuário, momentaneamente, daquele “grande homem de ação” (CHAGAS, 2003, p.17).

Museu como os autênticos tipos cearenses, portadores de valores como bravura, coragem, que seriam definidores da identidade do povo cearense.

Ao longo das gestões dos diretores pesquisados, o povo e sua cultura foram sendo retratados no Museu como o exótico, o diferente, o tradicional. Respeitando suas devidas particularidades, Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto realizaram uma operação de folclorização do povo e de tudo que a ele se refere. Tal folclorização expressa o que Michel de Certeau chama de censura social, pois os diretores, enquanto ocupantes dos lugares de poder da sociedade, atribuíram a si próprios a tarefa de selecionar, organizar e reconstruir a cultura popular nas salas do Museu do Ceará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqueles que vêem o museu ainda sob uma perspectiva tradicional, entendendo-o apenas como um depósito de coisas velhas e sem utilidade, jamais entenderão a complexidade de um lugar como esse que, muito mais do que um depositário de coisas antigas, é um sistema simbólico que atua como mediador na relação homem/mundo e que, através de objetos, fotos e palavras, constitui-se num sistema de comunicação capaz de compor um discurso museológico. Quase sempre, o discurso que se compõe em um museu está associado aos interesses de quem o cria e de quem define aquilo que será exibido em suas exposições.

No caso do Brasil, os museus históricos, por exemplo, surgiram no momento em que se buscava fortalecer os vínculos identitários da população por ocasião da comemoração do Centenário da Independência. O Estado tentava construir uma memória histórica oficial que ressaltasse a importância de determinadas figuras ou acontecimentos que seriam “importantes” para a história da nação. Era preciso celebrar os heróis da Nação, que completava cem anos. Por esse motivo, não é possível pensar o museu apenas como um lugar de preservação da memória, mas também como um lugar de construção de memórias.

Foi partindo dessa perspectiva que, ao longo do trabalho, tentei evidenciar essa rede de complexidades, de disputas de poder presentes no Museu do Ceará, através da análise da gestão de três diretores que passaram pela instituição: Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto. Cada um, a seu modo, buscou, através da seleção de objetos e da definição das exposições que comporiam o Museu, produzir significados e representações sobre a História do Ceará. Cada um fez separações, reuniões de acervos, compondo memórias e esquecimentos.

A criação dessas representações se deu de forma diferenciada, mas sempre com a intenção de produzir sentidos sobre o passado. Analisando a política de arrecadação de objetos feita por Eusébio de Sousa, a organização do acervo a partir de salas temáticas realizada por Raimundo Girão e o projeto pedagógico instituído por Osmírio Barreto no Museu do Ceará, foi possível identificar as

concepções que os diretores tinham, não só de História, mas também de museu. Respeitando suas devidas particularidades, os três atribuíam ao museu o caráter de instituição educativa, com a função de ensinar e formar a sociedade. Eusébio, Girão e Barreto tinham a intenção de vulgarizar a História, de torná-la acessível ao maior número de pessoas possível, pois, para eles, o conhecimento do passado permitiria a formação de cidadãos dignos do convívio social.

Os documentos oficiais produzidos pelo Museu do Ceará, como catálogos, guias, boletins, algumas vezes publicados com finalidades comemoracionistas, foram analisados por mim sob a perspectiva de uma História Social da Memória. Tais documentos, que trazem informações sobre exposições e peças expostas, foram abordados em sua historicidade e relacionados com outras publicações realizadas pelos diretores, o que, metodologicamente, foi fundamental para compreender que sentidos os três diretores buscavam construir através das exposições no Museu.

A relação entre as obras publicadas por Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto e as salas ou exposições organizadas por eles, pode ser percebida através de determinadas temáticas que são abordadas por eles em seus trabalhos, como também no Museu. Acontecimentos como a guerra do Paraguai ou a Abolição da escravidão são representados por cada um desses diretores através de exposições no Museu, o que demonstra que as exposições expressavam uma forma de escrita da História.

A realização desse trabalho representou, para mim, muito mais do que a conquista de uma titulação acadêmica, a minha formação como historiadora. Durante o processo de escrita da dissertação, pude perceber, na prática, a importância das questões teóricas e metodológicas colocadas em sala de aula pelos professores. A meu ver, o ato de escrever, além de difícil, pode ser perigoso para o historiador. Perigoso, porque muitas vezes estamos suscetíveis a cair nas armadilhas do anacronismo. Pesquisar e escrever sobre o Museu do Ceará foi uma experiência às vezes prazerosa; outras, extremamente dolorosa, mas enriquecedora, apesar de tudo.

FONTES

ANUÁRIOS E GUIAS

SAMPAIO, Dorian; COSTA, LUSTOSA. Anuário do Ceará. Fortaleza: Stylus, 1973.

_____. Anuário do Ceará. Fortaleza: Stylus, 1974.

SAMPAIO, Dorian. Anuário do Ceará. Fortaleza: Stylus, 1975.

AUDIFOR. Guia de Fortaleza. Fortaleza: Tipoprogresso, 1976.

LIVROS E ARTIGOS

BARRETO, Osmírio. *Pingos e respingos da História*. Fortaleza: Secult, 1982.

_____. *Histórias da História*. Fortaleza: Secult, 1986.

COLARES, Otacílio. Um museu que faltava numa terra sem museus. In: *Gazeta de Notícias*. Fortaleza: 15/04/1973, [n.p.].

GIRÃO, Raimundo. *Pequena História do Ceará*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1962.

_____. *Geografia estética de Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1959.

_____. *A Abolição no Ceará*. Fortaleza: Secult, 1969.

_____. *Dicionário da Literatura Cearense*. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1987.

_____. Fortaleza Liberta. In: *Da senzala para os salões*. Fortaleza: Secult, 1988, p.161-170.

LIMA, Herman. *Imagens do Ceará*. 2. ed. Fortaleza: Casa de José de Alencar/UFC, 1997.

SALLES, Antônio. Os canhões de Paracurú. In: *Boletim do Museu Histórico do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, v.1, n.1, 1935.

SOBRINHO, Thomaz Pompeu. Valorização do Nordeste. In: *Boletim de Antropologia*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, n.3, p.03 -16, 1959.

_____. Projeto de pesquisa sócio-cultural no Ceará. In: *Revistas do Instituto do Ceará* (1962). Fortaleza: Instituto do Ceará, v. I e II, p.74-101, 2006. CD-ROM.

SOUSA, Eusébio de. *Os monumentos do Estado do Ceará*. Referência histórico-descritiva. 2. ed. Fortaleza: Secult, 2006. (Outras Histórias, v.36)

_____. Pesquisas históricas. In: *Revistas do Instituto do Ceará* (1926). Fortaleza: Instituto do Ceará, v. I e II, p.55-68, 2006. CD-ROM.

_____. *História Militar do Ceará*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1950.

_____. *Tibúrcio – O grande soldado e pensador*. Fortaleza: Urânia, 1937.

_____. *Álbum do Jaguaribe*. Belém: Empresa Graphica Amazônia, 1922.

STUDART, Guilherme. *Dicionário Bio-Bibliográfico Cearense*. Fortaleza: UFC, 1980.

PUBLICAÇÕES DO MUSEU HISTÓRICO DO CEARÁ

BARRETO, Osmírio de Oliveira; OLIVEIRA, Raimundo Eufrásio. *O Museu Histórico e sua História*. [S.l.: s.n.], 1990. Arquivo do Museu do Ceará. (mimeo)

BARROSO, Henrique Medeiros. *Museu Histórico e Antropológico. 50 anos (1933-1983)*. Fortaleza: Secult, 1983.

CASTRO, Manoel Sedrim de; MEDEIROS, José Hortêncio de. *Monografia do Museu Histórico e Antropológico*. Homenagem do Museu Histórico e Antropológico do Ceará à pátria, nos festejos de seu sesquicentenário da Independência. Fortaleza: Secult, 1972.

INSTITUTO DO CEARÁ. MUSEU HISTÓRICO E ANTROPOLÓGICO DO CEARÁ. *Guia do Visitante*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

MUSEU DO CEARÁ. *Boletim do Museu Histórico do Estado do Ceará*. Edição Fac-Similar. Fortaleza: Secult, 2006 (Memória do Museu do Ceará).

_____. *Museu do Ceará. 75 anos*. Fortaleza: Associação dos Amigos do Museu do Ceará / Secult, 2007.

OLIVEIRA, Raimundo Eufrásio; REIS, Clóvis de Matos. *Monografia do Museu Histórico e Antropológico do Ceará*. Fortaleza: Secult, 1976.

SOUSA, Eusébio de. *Boletim do Museu Histórico do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, v.1, n.1, 1935a.

_____. *Boletim do Museu Histórico do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, v.1, n.2, 1935b.

_____. *Boletim do Museu Histórico do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, v.2, n.3, 1936.

JORNAIS

Gazeta de Notícias (1929; 1933; 1935; 1938; 1945; 1947; 15/04/1973).

A Rua (1933 - 1936).

O Estado (1937 - 1939; 1941; 1943; 1947; 1955; 19/08/1973).

O Nordeste (1932 - 1936; 1939; 1942; 1944; 1947; 1955).

O Povo (1932 - 1938; 1941 - 1943; 1947; 22/12/1973; 21/09/1974; 05/01/1975).

O Unitário (1935 -1936; 1940; 1947).

Correio do Ceará (29/11/1971; 25/03/1972; 30/07/1973; 27/10/1973; 29/12/1973; 22/01/1974; 27/12/1974; 19/05/1975; 30/08/1975).

Tribuna do Ceará (31/03/1973; 29/03/1973, 13/08/1973, 15/08/1973).

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA

ATAS DO CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA (1971 - 1972). Arquivo Público do Estado do Ceará.

PUBLICAÇÃO DA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ

SECRETARIA DE CULTURA DO CEARÁ. *Revista Aspectos*. Fortaleza: Secult, n.1, p. 222-252, 1967.

PUBLICAÇÕES DO INSTITUTO DO CEARÁ

INSTITUTO DO CEARÁ. *Revistas do Instituto do Ceará*. Fortaleza: Instituto do Ceará, v. I e II, 2006. CD-ROM.

ATAS DO INSTITUTO DO CEARÁ (1951-1966). In: INSTITUTO DO CEARÁ. *Revistas do Instituto do Ceará*. Fortaleza: Instituto do Ceará, v. I e II, 2006. CD-ROM.

SOUSA, José Bonifácio de. Discursos de recepção de novos sócios. In: *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza, t.64, p. 352-354, 1950.

PUBLICAÇÃO DO INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS

INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS. *Subsídios para a implantação de uma política museológica brasileira*. Recife, v.5, 1976. (Série Documentos)

DOCUMENTOS OFICIAIS

CEARÁ. *Documentos oficiais do Governo Provisório do Ceará*. Interventor Capitão Roberto Carneiro de Mendonça. Anexos do Jornal O Povo, Fortaleza, 1932-1933.

Livro de Tombo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1959).

OFÍCIOS

Ofício 120/73, de 05 de fevereiro de 1973. Arquivo Museu do Ceará.

DISCURSOS

BARRETO, Osmírio de Oliveira. Discurso proferido no dia 30 e março de 1973 por conta da inauguração da Sala das Armas e Bandeiras. Fortaleza: 1973. Arquivo Museu do Ceará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ADERALDO, Mozart Soriano. As sedes do Instituto do Ceará. In: INSTITUTO DO CEARÁ. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza, v.1, p 44-50, 1977. CD-ROM

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado*. Ciência, política e poder. O Museu Paulista (1893-1922). São Paulo: Humanitas, 2001.

ANDERMANN, Jens. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. In: *Revista Topoi*. Rio de Janeiro: 7 Letras, v.r, n. 9, p.128-170, 2004.

BARBALHO, Alexandre. *Relações entre estado e cultura no Brasil*. Ijuí-RS: Unijuí, 1998.

BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de 1889 em Paris*. Visão e representação na sociedade industrial. São Paulo: Loyola, 1999.

BARROSO, Gustavo. Museu ergológico brasileiro. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. 1942, Rio de Janeiro. *Anais...* v.3. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Imprensa Nacional, 1945, p. 433-448.

BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* v.28. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1996, p. 7-19.

BORGES, Nilson. A doutrina de segurança nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Brasil*

republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 13- 42.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: O indianismo de Alencar. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.176-193.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista*. Affonso de Taunay e a memória nacional (1917-1945). São Paulo: Unesp, 2005.

_____. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. In: *Projeto História*. São Paulo: n. 17, p. 281-315, nov. 1998.

BRUHNS, Katianne. Museus enquanto aparelhos ideológicos do Estado: algumas reflexões. In: *Cadernos do CEOM*, n. 21. Chapecó: Argos, p.179-192, 2005.

BURKE, Peter. A descoberta do povo. In: *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2. ed., 1998, p.31-49.

CABRAL, Magaly. *A palavra e o objeto*. Fortaleza: Secult/ Museu do Ceará, 2006.

CAMPOS, Eduardo. Raimundo Girão e a História do Ceará. In: *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza: v. CII, p. 321-322, 1988.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Imagens de Vida, trabalho e arte. Um estudo de caso de documentação museológica: a coleção de imaginária do Museu Dom José (Sobral/Ce - Brasil). *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 12, 1998.

CARDOSO, Ciro Flamarion (org). *Escravidão e abolição no Brasil*. Novas perspectivas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A história das armas ou a história nas armas? In: *Como explorar um museu histórico?* São Paulo: Museu Paulista, 1992, p.11-14.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. O imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Cidadania no Brasil*. O longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CASTRO, Celso. Entre Caxias e Osório: a criação do culto ao patrono do Exército Brasileiro. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, n.25, p.01-17, 2000.

_____. Inventando tradições no exército brasileiro: José Pessoa e a reforma da Escola Militar. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, v.7, n.14, p.231-240, 1994.

CASTRO, Fernando Vale. As colunas do tempo. O folclore no pensamento de Gustavo Barroso. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. 2003, Rio de Janeiro. *Anais...* v.35. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 197-212.

CATROGA, Fernando. *Nação, mito e rito*. Religião civil e comemoracionismo. Fortaleza: NUDOC/Museu do Ceará, 2005.

_____. Ritualizações da História. In: *História da história em Portugal. Sécs. XIX-XX*. Da historiografia à memória histórica. Portugal: Temas e Debates, 1998, p.221-361.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1993, p. 55-85.

_____. A operação historiográfica. In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 1982, p. 65-119.

CHAGAS, Mário de Souza. Museu, museologia e pensamento social brasileiro. *Cadernos do CEOM*. n. 21. Chapecó: Argos, 2005, p. 13-42.

_____. *Museália*. Rio de Janeiro: JC, 1996.

_____. Cultura, patrimônio e memória. *Revista Ciências e Letra*. Porto Alegre: Faculdade Portoalegrense de Ciências e Letras, n. 31, p. 15-29, 2002.

_____. *Imaginação Museal*. Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)-UERJ: Rio de Janeiro, 2003.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHOAY, François. A época dos antiquários – monumentos reais e monumentos figurados. In: *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/ Unesp, 2001, p. 61-94.

COELHO, Teixeira. *Usos da cultura*. Políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CURY, Marília Xavier. Museologia: Marcos referenciais. *Cadernos do CEOM*. n. 21. Chapecó: Argos, p. 45-73, 2005.

DANTAS, Carolina Vianna. Cultura histórica, república e o lugar dos descendentes de africanos na nação. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs). *Cultura política e leituras do passado*: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 229-248.

ELIAS, Maria José. Um Museu para São Paulo. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. 1997, Rio de Janeiro. *Anais...* v.29. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1997, p. 109-120.

ELKIN, Noah Charles. O encontro do efêmero com a permanência. As exposições (inter)nacionais, os museus e as origens do Museu Histórico Nacional. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. 1997, Rio de Janeiro. *Anais...* v.29. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1997, p. 121-140.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Brasil republicano. O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 167-205.

STUDART FILHO, Carlos. Ano de vibrações cívicas. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza, tomo especial, 1972, p. 21-22.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. Ver para compreender: arte, livro didático e a história da nação. In: SIMAN, Lana Mara de Castro; FONSECA, Thais Nivia de Lima (orgs.). *Inaugurando a história e construindo a nação*. Discursos e imagens no ensino de História. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FURTADO FILHO, João Ernani. *Soares Morenos e Matias Beck: inventário de uma polêmica nos escritos de Ismael Pordeus*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secult, 2002. (Outras Histórias, v.13)

GIRÃO, Valdelice. *Museu do Ceará e outras memórias*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secult, 2006. Entrevista concedida a Cristina Rodrigues Holanda. (Outras Histórias, v. 42).

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e civilização nos trópicos. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v.1, n.1, 1988, p.5-27.

_____. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 24-41.

_____. Expondo a História. Imagens construindo o passado. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. 2002, Rio de Janeiro. *Anais...* v. 34. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002a, p. 71-96.

_____. Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática histórica no século XIX. *Revista Topoi*. Rio de Janeiro, p. 184-200, 2002b.

_____. Memória, história e historiografia. In: BITTENCOURT, José Neves. *História representada*. O dilema dos museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003a, p. 75-83.

_____. A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *História Cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre, UFRGS, 2003b, p 9-24.

_____. Vendo o passado: representação e escrita da história. In: MUSEU PAULISTA. 2007, São Paulo. *Anais...* Rio de Janeiro: Museu Paulista, v. 15, n.2, 2007, p.11-30.

HOBBSAWM, Eric. A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Cristina Rodrigues. *Museu Histórico do Ceará*. A memória dos objetos na construção da História (1932-1942). Fortaleza: Museu do Ceará; Secult, 2005 (Outras Histórias, v. 28).

LEAL, Noris Maria Pacheco Martins. Memória e poder: as representações do poder através de uma exposição de longa duração. *Cadernos do CEOM*. Chapecó: Argos, n. 21, p. 165-176, 2005.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. São Paulo: Unicamp, 2003, p. 525-541.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Culto da saudade na Casa do Brasil*. Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional. Fortaleza: Museu do Ceará; Secult, 2006 (Outras Histórias, v.49).

MANGUEL, Alberto. A musa no museu. In: *No bosque do espelho*. Ensaio sobre as palavras e o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.155-163.

_____. Ovos de dragão e plumas de fênix, ou uma defesa do desejo. In: *No bosque do espelho*. Ensaio sobre as palavras e o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.164-177.

MARTINS, Ana Luiza. Os acervos patrimoniais nas celebrações. 1922: páginas de consagração e destruição. *Revista Patrimônio e Memória*. São Paulo: UNESP, v. 2, n.2, 2006, p. 1-9.

MATTOS, Hebe. O herói negro no ensino de história do Brasil: representações e usos das figuras de Zumbi e Henrique Dias nos compêndios didáticos brasileiros. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 213-227.

MELO, Francisco Egberto de. *A cultura cívica na educação cearense (1963 - 1973)*. Na tapeçaria da História, entre o “livro da professora” e os festejos à pátria e ao progresso. Dissertação (Mestrado em História Social)-UFC: Fortaleza, 2006.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Para que serve um Museu Histórico? In: *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista, 1992a, p. 3-6.

_____. Museus históricos: da celebração à consciência histórica. In: *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista, 1992b, p.7-10.

_____. O museu e o problema do conhecimento. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS CASAS. 4., 2002, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

_____. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (org.) *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília-DF: CNPq, 2005, p.15-84.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. *Gustavo Barroso*. Um cearense “ariano”. Fortaleza: Museu do Ceará; Secult, 2006 (Outras Histórias, v.43).

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos*. A questão nacional no centenário da independência. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 1992.

NOBRE, Geraldo da Silva. *Para a história cultural do Ceará*. O Conselho Estadual de Cultura (1966-1976). Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1979.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos*. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec, 2005.

NOGUEIRA, Carlos Eduardo Vasconcelos. *Tempo, progresso, memória: um olhar para o passado na Fortaleza dos anos trinta*. Dissertação (Mestrado em História Social)-UFC: Fortaleza, 2006.

NORA, Pierre. Entre História e Memória. A problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC, 1993, p. 7-28.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As festas que a República manda guardar. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, v.2, n.4, p. 172-189, 1989.

OLIVEIRA, Almir Leal de. *O Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará*. Memória, representações e pensamento social (1887-1914). Tese (Doutorado em História Social)-PUC: São Paulo, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1979. (Cadernos de Folclore, n.29)

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, v.2, n.3, 1989, p. 03-15.

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

_____. A peleja do tempo nas memórias do Caldeirão. *Cadernos do CEOM*, Chapecó: Argos, n. 21, p. 111-145, 2005.

_____. Com quantos esquecimentos se faz uma memória? Anotações sobre a invenção da lembrança em praça pública. *Revista Aspectos*. Fortaleza: Secult, p. 53-66, 2006.

_____. Comentário VII. In: MUSEU PAULISTA. 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Museu Paulista, v. 15, n.2, p.83-91, 2007.

_____. Esquecer para lembrar, lembrar para esquecer. In: *Os monumentos do Estado do Ceará*. Referência histórico-descritiva. 2. ed. Fortaleza: Secult, 2006, p. 07-23. (Outras Histórias, v.36)

_____. Apresentação do Museu do Ceará. In: SANTOS, Fabiano dos; GUEDES, Mardônio e Silva (orgs). *Os Equipamentos culturais*. Fortaleza: Secult, 2006, p. 93-96.

_____; SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. Apresentação. In: *Museu do Ceará*. 75 anos. Fortaleza: Associação dos Amigos do Museu do Ceará/Secult, 2007.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Brasil republicano. O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. v. 4.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133-166.

RIOS, Kênia Sousa. *Campos de concentração no Ceará. Isolamento e poder na seca de 1932.* Fortaleza: Museu do Ceará; Secult, 2001 (Outras Histórias, v. 2).

ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Brasil republicano. O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. v. 4.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 43-91.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos.* Rio de Janeiro: Garamond/IPHAN/DEMU, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Os museus etnográficos brasileiros: “Polvo é povo, molusco também é gente”. In: *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil (1870 – 1930).* São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 67-98.

SERAINÉ, Florival. Introdução. In: *Antologia do Folclore Cearense. 2. ed.* Fortaleza: UFC, 1983.

_____. *Folclore brasileiro. Ceará.* Rio de Janeiro: FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. *Paisagens do Consumo. Fortaleza nos tempos da Segunda Grande Guerra.* Fortaleza: Museu do Ceará/Secult, 2002 (Outras Histórias, v.10).

SOUZA, Maria Regina Santos de. *Impactos da “Guerra do Paraguai” na província do Ceará (1865-1870).* Dissertação (Mestrado em História Social)-UFC: Fortaleza, 2007.

SQUINELO, Ana Paula. *A guerra do Paraguai, essa desconhecida...* Ensino, memória e história de um conflito secular. Campo Grande: UCDB, 2002.

TELLES, Ângela Cunha da Motta. Apontamentos sobre a história das atividades educativas no Museu Histórico Nacional (1922-1968). . In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. 1997, Rio de Janeiro. *Anais...* v. 29. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1997, p. 187-210.

TIMBÓ, Isaíde Bandeira. *Memória do Ensino de História*. Experiências vividas na licenciatura da FAFICE/UECE (1966-1982): Mitos, rótulos e contradições. Dissertação (Mestrado em História Social)-UFC: Fortaleza, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *A província e o naturalismo*. Edição Fac-Similar. Fortaleza: NUDOC/UFC/Secult, 2006.

VILHENA, Luís Rodolfo. Em busca da institucionalização dos estudos de folclore: o sinal para a unificação dos esforços. *Projeto e Missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, p. 75-115, 1997.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento? *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: n. 28, p.82-99, 1999.