



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA**

Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1971 -1990)

**Uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas:
objetos, diálogos e sonhos nos jogos de uma arena política.**

Carolina Ruoso

RECIFE

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA DO NORTE E NORDESTE

Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1971 -1990)
Uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas: objetos, diálogos e
sonhos nos jogos de uma arena política.

Carolina Ruoso

RECIFE

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA DO NORTE E NORDESTE

Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1971 -1990)
Uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas: objetos, diálogos e
sonhos nos jogos de uma arena política.

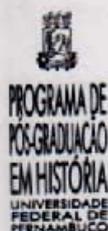
Carolina Ruoso

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós Graduação em História do Norte e Nordeste da
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em História.

Orientador: Antonio Paulo Rezende.

RECIFE

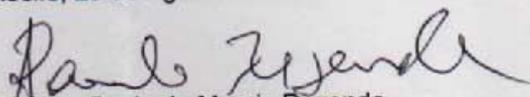
2008

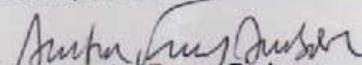


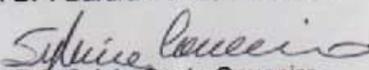
ATA DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DA ALUNA CAROLINA RUOSO.

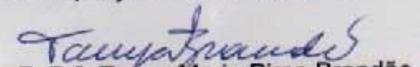
Às 09:00h do dia 29 (vinte e nove) de agosto de 2008 (dois mil e oito), no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a Comissão Examinadora para o julgamento da defesa de Dissertação para obtenção do grau de Mestre apresentada pela aluna **Carolina Ruoso** intitulada "**Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1971-1990). Uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas: objetos, diálogos e sonhos nos jogos de uma arena política.**", em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder à mesma o conceito "**APROVADA**", em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Antônio Paulo de Moraes Rezende (Orientador), Bartira Ferraz Barbosa e Sylvia Costa Couceiro. Assinam, também, a presente ata a Coordenadora, Prof^ª. Dr^ª. Tanya Maria Pires Brandão e a Secretária do Dept^º. de História, Rogéria Feitosa de Sá, para os devidos efeitos legais.

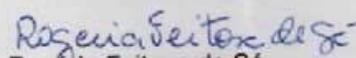
Recife, 29 de Agosto de 2008.


Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende.


Prof^ª. Dr^ª. Bartira Ferraz Barbosa.


Prof^ª. Dr^ª. Sylvia Costa Couceiro.


Prof^ª. Dr^ª. Tanya Maria Pires Brandão.


Rogéria Feitosa de Sá.

Ruoso, Carolina

Museu histórico e antropológico do Ceará(1971-1990) : uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas, objetos, diálogos e sonhos nos jogos de uma arena política / Carolina Ruoso. – Recife: O Autor, 2008.

138 folhas: il., fig., fotos, quadros.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2008.

Inclui: bibliografia.

1. História. 2. Museus – Trabalhadores. 3. Museologia – Política pública. 4. Linguagem e cultura. I. Título.

**981.34
981**

**CDU (2.
ed.)
CDD (22. ed.)**

**UFPE
BCFCH2009/64**

Dedico este trabalho aos
meus amores Marcílio e Rudá.

Agradecimentos,

Aos meus pais que me ensinaram a desconfiar e a imaginar que seria possível representar e experimentar o mundo de maneiras diferentes. Insistiram que eu lesse para que o leque de histórias pudesse gerar em meus sonhos projetos de vida. E aos meus irmãos muito participativos na minha vida, cada um a seu modo está atravessado nesse fazer. Muito obrigada.

Aos meus tios e tias, avô e avós por acompanharem, mesmo a distância, os caminhos da minha vida e desejarem a minha felicidade. Pelas histórias que contadas em família nos ajudam a nos compreendermos como pessoas, nos fazem rir ou chorar ao apresentarem leituras sobre as nossas escolhas. Ao meu avô Domingos, em especial, por ter me ensinado o gosto pela história e pela arte. E ao meu Tio Charles, também, por ter me apresentado à arte contemporânea. A toda família, muito obrigada.

Ao Gustavo, por esses quase quinze anos de amizade e toda a participação nas minhas escolhas profissionais e amorosas, tecendo seus comentários nem sempre fáceis de aceitar, ao mesmo tempo em que, cheio de admiração e carinho, torcia por mim. Um abraço apertado, você sabe o quanto têm parte nesse trabalho.

A Cellina Muniz pelas nossas conversas, filmes, músicas e sonhos de um dia passearmos juntas sob *Il cielo azzurro dell'Italia*, você faz diferença na minha vida, *grazie* amiga.

Jô por acreditar que mesmo gostando de arte eu poderia ser historiadora, por compartilharmos a vida, pelos dias de vizinhas e pelas tantas conversas em que aprendi muito com você, pela leitura atenta do meu primeiro projeto, *merci*. Você faz parte da minha família afetiva.

Junior tanto você insistiu que eu tinha fontes para um projeto de pesquisa sobre o Museu do Ceará que aceitei o desafio. Nossas conversas além de agradáveis foram muito enriquecedoras, aprendi muito, sempre. Valeu!

Alexandre pela companhia nas aventuras museais, compartilhamos sonhos e seguimos caminhos diferentes, enquanto estava em Recife pesquisando você alimentava minha alma e instigava fazendo com que eu tivesse força e entendesse os significados de concluir este trabalho. Você e João Paulo estavam inventando o projeto historiando, dando continuidade prática e plural as nossas imaginações. Muito obrigada.

Nathy, obrigada pela leitura e correção dos textos e pelas palavras de apoio solidário nos momentos em que achei não poder concluir este trabalho.

Aos amigos que acompanharam minha história com os museus e os caminhos desta pesquisa, estiveram comigo nas horas bem difíceis e nas alegrias entre eles estão: Fran, Tayrone, Cassundé, Giovana, Mônica, Emérita, João Paulo e Edson, o pátio da história e as ruas do Benfica têm muito a contar.

Juliana Carvalho suas palavras sobre os cuidados com a escrita estiveram muito presentes durante e a realização deste trabalho, muito obrigada.

Aos sociopoetas pelos encontros, pelas aulas da Sandra, pelas tantas conversas, pelas festas e pelos sonhos que abriam possibilidades para um diálogo entre ciência e arte. A todos com muito carinho, meu abraço.

Aos internos do pátio, do projeto labirinto, minha admiração e encantamento, sempre. Inspiração na minha vida, na sala de aula e na minha imaginação museal. Saudades da Andréa e muito obrigada.

Aos professores do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. Em especial, ao professor Frederico de Castro Neves, pela convivência mais próxima nos tempos da graduação e pela carta de recomendação escrita ao Programa de Pós Graduação em História da UFPE, muito obrigada.

A Angelique Abreu do Museu da Imagem e do Som, minha amiga das trajetórias museais, pelo carinho, pela torcida e pela contribuição com o acervo do MIS-CE e também, pelo empréstimo dos computadores na digitalização das fotografias, muito obrigada.

Ao meu orientador Antonio Paulo Rezende, por ter aceitado me orientar considerando que o tema da minha pesquisa diferenciava-se do seu. Pela condução da orientação possibilitando que descobrisse no exercício da pesquisa e da escrita os caminhos narrativos da história que pretendia contar. Embora não fosse diretivo, deixando espaço para as minhas escolhas teóricas, a pesquisa está permeada dos seus pensamentos, não se configurando apenas nas poucas citações, mas entremeado no corpo do texto e na adoção de referências teóricas da história da sensibilidade. Também pelas nossas conversas que foram importantes para que eu me reconstruísse como pessoa e pela sua confiança. Para mim você foi mais que um orientador, como educador e amigo, é um mestre da vida.

A Natália pela recepção, atenção e carinho que demonstrou desde nossos primeiros encontros. Pelas nossas conversas amigas e também por ter me apresentado a cidade do Recife na sua forma mais descontraída e leve. Por ter me possibilitado o encontro com as artes pernambucanas entre outras portas da cidade que foram abertas ao meu conhecimento pelas suas mãos. Muito obrigada, você faz parte da minha vida e ainda vamos fazer muitos projetos juntas.

Ao Lucas Victor, estudante do doutorado na época, que sem nem me conhecer direito ajudou com as questões metodológicas, emprestou livros e fez orientações que foram fundamentais para que eu escrevesse meu projeto de pesquisa. Muito obrigada, na cidade do Recife a dinâmica da vida colocou pessoas muito raras e boas no meu caminho, uma delas foi você.

Aos colegas da turma de mestrado pela pluralidade de leituras sobre a pesquisa, pelas conversas descontraídas na cantina e na pracinha do CFCH. Com um carinho mais atencioso aos

que tive oportunidade de conviver mais tempo em decorrência das afinidades acadêmicas que proporcionavam encontros nas mesmas disciplinas eletivas, entre eles estavam Vilmar, Andreza, Virgínia e Priscila. Em especial ao grupo: Rogério, Adilson, Carlinhos, Cinthya e Augusto, nós nos encontrávamos as quintas na casa do Rogério em torno dos nossos textos, as conversas foram enriquecedoras e as observações feitas ao meu trabalho foram consideradas e contribuíram na construção da minha escrita. Muito obrigada por tudo e, ainda, pela convivência companheira e pela compreensão e apoio quando decidi que precisava retornar a minha cidade.

A Joana pela sua amizade e seu encantamento com as possibilidades nas artes, nas histórias e na vida. Por esse carinho dispensado a minha pessoa. Por sermos colegas trabalhadoras em museus e compartilharmos nossos sonhos. Muito obrigada.

A Gleyce por ser essa garota cheia de entusiasmos e senso crítico. Por também sermos colegas na museodiversidade e termos feitos laços de amizade, muito obrigada.

A Cristiana Tejo pela confiança e por me fazer compreender que a escolha pela história era uma aproximação das possibilidades de trabalho com artes. Sou grata.

Ao grupo de pesquisa do Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães, agradeço pelas possibilidades de leituras e estímulos proporcionados nos nossos encontros.

Aos educadores do Instituto Ricardo Brennand pelo carinho, pelas conversas e intercâmbios das experiências no campo museal, valeu.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História do Norte e Nordeste da Universidade Federal de Pernambuco, obrigada pelas possibilidades de crescimento intelectual como pesquisadora. Especialmente aos professores Antonio Montenegro e Regina Beatriz, gostaria de pontuar que muitas vezes o tempo de uma disciplina não é suficiente para construirmos a sistematização sobre os nossos aprendizados. Tem lições que exigem mais tempo para serem diluídas nas nossas interpretações subjetivadas de estudantes, mas são exatamente essas lições que são lembradas no momento da escrita e carregamos entranhadas no corpo pela vida inteira. Muito obrigada.

Ao pessoal da Secretaria Aluísio e Carmem sempre colaborativos auxiliando nas questões burocráticas. Muito obrigada!

A pesquisadora Silvia Couceiro da Fundação Joaquim Nabuco que fez uma leitura atenta no momento da qualificação trazendo questionamentos fundamentais para a construção da estrutura da minha narrativa, a maioria deles foram atendidos e geraram modificações importantes que forneceram indicativos para os caminhos de análise das fontes.

Ao pessoal do Museu do Ceará, principalmente Aureniza e Cláudio, que colaboraram nos momentos em que precisava pesquisar na Reserva Técnica. Ao professor Régis Lopes pelas aulas no laboratório de museologia e por autorizar que eu digitalizasse as fotografias dos álbuns no

Museu da Imagem e do Som do Ceará e os slides em uma loja especializada. E Xiquinho Aragão por sempre ter acreditado e apostado na minha pessoa, valorizando o significado do trabalho coletivo.

Aos entrevistados Dona Leide, Rubens, Ângelo Osmário e Regina Batista muito obrigada pela disposição, colaboração e autorização do uso das suas lembranças como fontes orais desta pesquisa, com todo o respeito, muito obrigada.

Ao pessoal do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco por terem aberto o arquivo institucional para a pesquisa e, em especial, ao museólogo Henrique Cruz pelas conversas sobre o universo dos museólogos, pelo auxílio com a documentação, pelo entusiasmo com a teoria e a história da museologia, pela bibliografia fornecida e pela sua amizade generosa, muito obrigada.

Ao CNPq pela bolsa de auxílio à que possibilitou a operação financeira da pesquisa. Meus agradecimentos.

[...]

Ao meu amado e companheiro Marcílio, sem você esse trabalho não seria possível. Obrigada pelos dias em que sentou ao meu lado para me ouvir falar do meu tema favorito, o museu. Pela paciência com os meus desesperos aquietando meu coração com a sua tranqüila serenidade. Produzindo momentos descontraídos, alegres e calmos com seu jeito surpreendente de fazer o mundo mais bonito. Pelo seu apoio estrutural e organizacional me ajudando nas questões em que sou muito atrapalhada e dispersa. Pela leitura atenta dos textos, sugestões, observações e estímulos. Um forte abraço, com amor.

Ao meu filho lindo e pequeno, meu querido Rudá. Obrigada por fazer a minha vida tão maravilhosa e compreender quando a mamãe precisava trabalhar. Milhões de beijos, eu te amo muito!

A Experiência Maior

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.

Clarice Lispector

Índice

| | |
|--|-----|
| <i>Introdução</i> | 16 |
| <i>Capítulo 1</i> | 24 |
| <i>Cheiro de antigo: uma fissura na linguagem das coisas</i> | 25 |
| <i>O (Não) lugar do valor de uso no processo de musealização</i> | 37 |
| <i>Deslocamento, uma palavra ato.</i> | 37 |
| <i>Objeto-defunto & Objeto-documento: o lugar da história no museu.</i> | 40 |
| <i>Deslocamento ao reverso: ainda o lugar da história no museu</i> | 50 |
| <i>O álbum e a autobiografia:</i> | 56 |
| <i>Capítulo 2</i> | 75 |
| <i>Construção de políticas públicas museológicas: uma história de intervenção, atuação e participação no Norte e Nordeste do Brasil.</i> | 76 |
| <i>I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus e a Participação do Ceará (1975)</i> | 86 |
| <i>Da instalação do encontro às recomendações para uma política museológica brasileira: circularam idéias e/ou imaginações museais</i> | 90 |
| <i>Das recomendações nos grupos de trabalho</i> | 92 |
| <i>Um museu imaginário no Ceará: uma coleção de slides em nome do MUSEU-ESCOLA.</i> | 99 |
| <i>Capítulo 3</i> | 108 |
| <i>Cotidiano e trabalho no Museu Histórico e Antropológico do Ceará.</i> | 109 |
| <i>O trabalho no Museu (não) tem mistério.</i> | 116 |
| <i>Esforços para uma defesa profissional.</i> | 124 |
| <i>Considerações Finais</i> | 132 |
| <i>BIBLIOGRAFIA E FONTES</i> | 135 |

Índice das ilustrações

- Ilustração 1* Esta fotografia está contida nos cinco álbuns elaborados pelo diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Todos os álbuns estão datados de 1978. Mas acredito que as fotografias, sejam de datas diferentes, pois muitas delas estão em algumas matérias de jornais que também eram colecionadas. É o caso desta, na reportagem do jornal *Tribuna do Ceará* do dia 24 de fevereiro de 1983, intitulada “Um museu sem problemas”. Está no álbum número 1, na terceira página, e é a terceira foto. Na legenda, está escrito: “Entrada principal do Museu Histórico e Antropológico do Ceará”. _____26
- Ilustração 2* 1. Slide colorido digitalizado. Estes slides eram utilizados no projeto *Capistrano de Abreu*. Osmírio visitava as escolas, ministrava palestra, na qual apresentava um conjunto de slides. 2. No caso da construção desta fotografia devemos observar que houve uma alteração do cenário. O vaso ao centro foi trazido pra frente, colocado ao sol para melhorar a iluminação, pois era o foco de interesse na produção dessa imagem do acervo do Museu. _____27
- Ilustração 3:* Álbum 1, foto 5. Legenda da fotografia no álbum: Galpão onde estão expostos os restos do avião que vitimou o Marechal Castelo Branco – ex-presidente da República. _____43
- Ilustração 4* Legenda da terceira fotografia do álbum de número 3: Translação dos restos mortais do ex-presidente Castello Branco para o Ceará. _____45
- Ilustração 5* Sala Eusébio de Sousa – No canto esquerdo sobre um mobiliário estava apoiado o retrato do ex-presidente, nas laterais estão situados seis posters de flagrantes da cerimônia de sepultamento do Mar. Castello Branco (1967). _____45
- Ilustração 6* Arquivo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará; armário da reserva técnica - álbum de número 3. _____63
- Ilustração 7* Legenda no álbum “Foto da Diretoria do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, focalizada a figura do diretor Osmírio Oliveira Barreto”. _____65
- Ilustração 8* A fotografia enfatiza a construção de uma força para o quadro que predomina no ambiente. Trata-se do Boticário Ferreira, a quem pertenceu a botica que está no canto esquerdo da parede ao fundo. A praça que era o coração da cidade levava seu nome e trazia naquele passado uma coluna da hora. Seu quadro está situado em proximidade de dois relógios antigos, pertencentes a instituições públicas do estado. No fiteiro à sua frente, temos uma almofada de juramento, um exemplar da Constituição Estadual promulgada em 1925. Objetos associados a espaços de controle social e poder. _____66
- Ilustração 9* No lado direito da sala temos um conjunto de quadros das plantas de Fortaleza antiga, um esforço de buscar uma origem para a história de Fortaleza, como nomeavam uma evocação dos primórdios. No alto da parede, há uma fotografia que se distingue das outras coisas. O que ela representa? Está situada na passagem de um momento para outro, a Abolição, uma avenida abre caminhos em frente à antiga Fortaleza, que dá nome à cidade. Seria uma imagem para o progresso? Traço de uma abordagem evolucionista da história? _____67
- Ilustração 10* Pintura Mural da Imagem de Nossa Senhora da Assunção, padroeira de Fortaleza. Esta santa nomeia o Forte que deu origem a cidade e seu nome. A pintura está localizada na parede externa do Forte, em frente ao Passeio Público. _____68
- Ilustração 11* “Sessão solene do Centro de Estudos Históricos e Antropológicos do CE (3/7/1978). Momento em que o prof. Osmírio de Oliveira Barreto recebia das mãos do General Studart Filho, o seu DIPLOMA de sócio efetivo ocupando a cadeira de nº1, de Frei Vicente de Salvador. na fotografia Raimundo Eufrásio Oliveira (1ºSecretário) – Prof. Ferdinando Tamburini e Senador Wilson Gonçalves.” _____69
- Ilustração 12* Estátua em homenagem ao General Tibúrcio que participou da Guerra do Paraguai, situado na Praça dos Leões que fica ao lado do Palácio da Luz (antigo Palácio do Governador, hoje Academia Cearense de Letras), em frente à Igreja do Rosário (uma das mais antigas da cidade) e ao lado da antiga Assembléia Legislativa (hoje sede do Museu do Ceará). _____70
- Ilustração 14* Sala Eusébio de Sousa. Esta sala foi elaborada com a intenção de homenagear o fundador do Museu Histórico do Ceará. Nela encontramos uma mistura bem diversificada de temas e objetos aglomerados. Havia uma organização dentro de um sistema próprio da coleção, compreendendo a organização para o colecionador, a preocupação partia de um ponto de vista enciclopedista da história. _____73
- Ilustração 15* _____101
- Ilustração 16* _____102
- Ilustração 17* _____104
- Ilustração 18* Bode Iôio na sala do Museu Histórico e Antropológico do Ceará _____107
- Ilustração 19* Fotografia do Salão Expositivo da II Mostra do Programa Bolsa Arte seguido do cartaz de divulgação – 1977. (Arquivo do Museu da Arte da Universidade Federal do Ceará MAUC). _____120

Resumo

Esta pesquisa buscou explicar como os trabalhadores em museus operavam no cotidiano com a linguagem poética das coisas e construíram diálogos com o pensamento museológico brasileiro entre os anos de 1971 a 1990, estudando o caso específico do Museu Histórico e Antropológico do Ceará. A compreensão das circularidades desse pensamento trouxe a esta narrativa o trabalho dos museólogos do Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas sociais responsáveis pela difusão da museologia e pela proposição de políticas públicas nessa área, entre elas, a regulamentação da profissão de museólogo. Essas experiências foram analisadas com a perspectiva de investigar as dinâmicas museais na sua complexidade, indícios dos sonhos e dificuldades, gritos e sussurros, encontros e solidão, lembranças e esquecimentos atravessados na elaboração de uma escrita da história do Ceará.

Palavras chaves: trabalhadores em museus, gestão cultural, políticas públicas museológicas, linguagem dos objetos e história dos museus.

Résumé

Cette recherche a cherché expliquer comme les travailleurs dans des musées opéraient dans le quotidien avec la langage poétique des choses et ont construit des dialogues avec la pensée muséologique brésilienne entre les années de 1971 à 1990, en étudiant le cas spécifique du Musée Historique et Anthropologique du Ceará. La compréhension de circulations de cette pensée a apporté à ce récit le travail des museólogos du Département de Museologie de l'Institut Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais responsable de la diffusion de la museologie et de la proposition de politiques publiques dans ce secteur, entre elles, la réglementation de la profession de museólogo. Ces expériences ont été analysées avec le risque d'enquêter les dynamiques museais dans leur complexité, indications des rêves et difficultés, cris et murmures, rencontres et solitude, souvenirs et oublis traversées dans l'élaboration d'une écriture de l'histoire du Ceará.

Mots clés : travailleurs dans les musées, gestion culturelle, Politique muséale, langage d'objets et histoire des musées.

Em latim há um verbo interessante, *finco* (seu particípio passado é *fictus*, donde vem o substantivo *fictio*, ficção). *Fingo*, de início era o verbo indicador da ação do oleiro, que modelava potes, telhas (...) O museu é um espaço extraordinário de ficção, pois mobiliza formas para representar o mundo e assim permitir que dele possamos dizer alguma coisa. Longe de se opor ao conhecimento, portanto, a ficção é um instrumento extraordinariamente eficaz. (...) Mas um espaço de ficção em que o conhecimento científico pode ser acoplado ao poético, fecundando-se mutuamente.

Ulpiano Bezerra de Menezes

Introdução

Quando ficava sozinha nas salas expositivas do Museu do Ceará esperando os visitantes, lembrava com muita saudade do meu avô. Ele era antiquário, sonhador, empreendedor, pesquisador da história da sua região e colecionador. Na sua loja nós, os netos, costumávamos brincar, imaginar e sonhar nos dias de férias. Foi nesse lugar um pouco sério e misterioso, entre objetos antigos, onde tive minhas primeiras lições sobre a linguagem das coisas.

Às vezes, quando a nostalgia provocada pelo distanciamento apertava mais forte, seguia até a Reserva Técnica do Museu, porque de uma maneira muito especial, aquela forma de organização me fazia chegar mais perto desse meu avô. E foi assim que ele me aproximou do professor Osmírio, pois justamente em uma dessas visitas à Reserva que Claudenísio Tavares do Nascimento (Cláudio), funcionário do Museu do Ceará, me apresentou os álbuns do professor Osmírio.

Cláudio ao apresentar os álbuns queria mostrar o quanto o Museu do Ceará já tinha sido diferente. Atenciosamente, pediu que eu me aproximasse e com todo o cuidado, próprio de quem trabalha com antiguidades, retirou uma caixa de um dos armários e foi, aos poucos, abrindo cada um dos álbuns. Foi nessa tarde, que eu entrei pela primeira vez em contato com um arquivo institucional de uma casa de cultura. Aquelas fotografias impactaram. Será que eu poderia compreender como aqueles objetos eram utilizados para produzir uma memória coletiva do conhecimento histórico? Foi a minha primeira inquietação e meu primeiro alumbramento: relacionar o Museu, o ensino de história e memória coletiva na cidade de Fortaleza.

Nessa época eu era estagiária do Museu do Ceará e fazia parte do núcleo educativo. Fui de uma geração de monitores muito instigada que refletia e estudava a respeito das propostas de mediação do conhecimento histórico no museu. As visitas dos diferentes públicos proporcionavam momentos de experimentação, avaliação e aprendizado que eram fervorosamente debatidos nas reuniões de segunda-feira sob orientação do Professor Régis Lopes. Como éramos bastante heterogêneos e, por defendermos tendências diferentes, procurávamos fundamentar nossas argumentações e conquistar nossos projetos. Foi por esse motivo que o ensino de história no museu falou mais alto no momento inicial da pesquisa.

“É muito estranho porque os museus são lugares de memória e muitas vezes eles abandonam a construção de suas próprias histórias¹”. É o que acontece com a memória institucional de muitos museus. Seus arquivos, na maioria das vezes, são precariamente organizados e ficam relegados ao esquecimento. Isso, provavelmente, deve-se ao fato dos museus pertencerem às novas abordagens historiográficas. Como as suas operações não eram consideradas ações de valor histórico, os seus

¹*O trabalho com o abandono*: entrevista com a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno **IN**: Cadernos do CEOM – Chapecó: Argos, 2005; n.º. 21. pág. 311.

arquivos não eram tratados como possíveis fontes de pesquisa. Contrariando a maioria dos casos, o professor Osmírio durante a sua gestão organizou com muita propriedade o arquivo dos vinte anos que passou no Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Parte deste material encontra-se guardado na Reserva Técnica do Museu do Ceará e outro pedaço está preservado na casa de seu filho Ângelo Osmírio Barreto.

Ao escrever histórias dos museus podemos tecer compreensões de aspectos da vida social, do comportamento humano, das vontades de memória, das sensibilidades e das mentalidades de um lugar e de um tempo. Entendo o museu como um lugar de trabalhadores – pessoas situadas historicamente – que constroem memórias ao operar com a linguagem das coisas. Essas pessoas estão entrelaçadas socialmente, experimentam suas ansiedades e se inserem no jogo de disputas ambivalentes da memória. Cada pessoa no seu lugar social, no exercício do trabalho museal elabora definições e sentidos da sua existência, como sujeito, no museu.

O museu, como as demais fontes históricas, deve ser decifrado com os olhos e com o coração para tornar oportuno o diálogo com o visível e o invisível e a partir dos questionamentos e do confronto com fontes diversas encontrar os indícios de gota de sangue². É uma casa provocadora de sonhos, conflitos, tensões, desejos, continuidades, medos, frustrações, cansaço, luta, luto, contradições, publicidades, festas, rupturas e morte e precisa ser compreendida como uma arena política.

Trata-se de uma linguagem humana e o estudo da sua historicidade e das propriedades da sua produção é necessário na construção da escrita da história ao considerar as dinâmicas internas e externas dessa instituição cultural, na sua complexidade. É um espaço de comunicação que desenvolveu ao longo dos anos uma linguagem própria no domínio do uso da cultura material. Imaginadores museais³ foram construindo relações de sentidos e significados simbólicos para a composição desses objetos em um cenário. Compreender os procedimentos da operação museológica e sua relação intrínseca com alguns imaginadores museais já estudados, tanto por museólogos como por historiadores, foi fundamental no exercício da construção desta pesquisa.

Trabalhei muito próxima aos objetos do acervo do Museu do Ceará que estavam em exposição. O exercício cotidiano de observação daquelas peças que envolviam os atos de olhar, refletir, imaginar, conversar e propor temáticas; aguçou a minha interpretação. Somou-se a minha

² “Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição. Toda instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Esse discurso como é natural, não é natural e compõe-se de som e de silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento.” CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

³ “Objetivamente a minha sugestão é que a imaginação museal configura-se como a capacidade efetiva e singular de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas” CHAGAS, Mário. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro – Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, UERJ, 2003. (pág. 64).

participação no desenvolvimento dos estudos práticos do conceito de objeto-gerador⁴ que associava a noção da cultura material como documento histórico à proposta educativa de Paulo Freire - os temas geradores na alfabetização de jovens e adultos. Como para Ulpiano Bezerra de Menezes era necessário que o museu promovesse programas de alfabetização visual o grupo foi construindo, com a tutoria do professor Régis Lopes, esse método de ensino de história através dos objetos. Fui buscar nesta experiência contribuições para a aplicação de um método interpretativo da cultura material.

O método do objeto-gerador estimula no observador um jogo de perguntas com os objetos. Cada objeto inserido na cenografia - por si só abre um leque para temas diferenciados – quando está associado ao cenário e posto em diálogo com demais objetos ou outras documentações, produz uma narrativa. “O ser dos objetos existe na relação com outros objetos e o ser humano. Falar dos objetos é falar da nossa própria historicidade⁵”. Continuamos com a importância fundamental de considerar nesta análise a relação entre o objeto e a pessoa que o escolheu para compor um determinado cenário ou para formar uma coleção.⁶ Nesse sentido, era preciso trabalhar com a percepção de uma trajetória das coisas, não era inocente o valor histórico que lhes era atribuído em um lugar de memória, era ideológico. O estudo da cultura material qualificada socialmente com valor histórico possibilita ao pesquisador compreender como em um determinado espaço e tempo, essa atribuição de sentido, respondia ou não as necessidades de um determinado presente.⁷

Quando comecei a olhar para as fotografias deixadas por Osmírio não sabia como analisar estas fontes e apenas tinha intimidade com a leitura da linguagem poética das coisas que era a organização dos objetos no espaço. As fotografias, mesmo sendo uma linguagem visual, exigiam uma diferente abordagem interpretativa e isso dificultava a construção da narrativa e, por algum tempo, me esquivei dessas imagens. Não queria que as imagens fossem mera ilustração, mas sim documentação analisada na pesquisa, pois precisaria apresentá-las ao leitor. O curso “A fotografia como documento histórico e história do México através da fotografia⁸” ministrado pelo Professor Alberto de Castillo Trancoso foi uma contribuição fundamental para o desenvolvimento da minha escrita. O professor sugeriu que eu olhasse as fotografias como parte de um conjunto narrativo

⁴ RAMOS, Francisco Régis Lopes. A danação dos objetos – Chapecó SC: Argos, 2004.

⁵ Idem. (pág. 62).

⁶ O debate a respeito do Objeto-gerador - que segundo Régis Lopes não é um método, mas um parâmetro hermenêutica para a construção criativa de atividades pedagógicas – foi construído tendo como forte influência Ulpiano Bezerra de Menezes, entretanto, poderia convidar Waldisa Russio - museóloga já falecida e leitora de Paulo Freire - para contribuir com a sua definição de museologia como ciência que estuda o fato museal, justamente esta relação dos homens com os objetos em um cenário, o museu. Paulo Freire e Ulpiano Bezerra de Menezes são pessoas fundamentais na construção de um pensamento museológico no Brasil.

⁷ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**. V.11, n.21 – Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

⁸ Este curso foi oferecido pelo Programa de Pós-graduação em História do Norte e Nordeste da Universidade Federal de Pernambuco em convênio com o Instituto MORA no México, em 2007.

organizado em um suporte específico como o álbum. O que revelava a historicidade do seu uso e, que se estudado, enriqueceria o trabalho de análise.

De acordo com Susan Sontag⁹ as fotografias são formas de apropriação do mundo. São pedaços da vida que podem ser facilmente armazenados, transportados por serem leves e sua produção é bastante acessível. Trabalhei considerando as fotografias do álbum e os slides como coleções elaborada pelo professor Osmírio de Oliveira Barreto. Esta escolha me aproximou da pessoa do Diretor, possibilitando relacionar a vida privada e a vida pública no desenvolvimento de uma explicação sobre o trabalho de gestão cultural. Ao qualificar o Diretor do Museu como um colecionador, começava a perceber como uma pessoa poderia, ao administrar uma instituição pública de cultura, misturar-se e inscrever-se na história que escolheu narrar, produzindo uma escrita de si. Isso foi possível com a compreensão do conceito de coleção como uma espécie de autobiografia¹⁰.

A instituição museal tem sob sua responsabilidade um acervo e no exercício das suas competências deve garantir a sua salva-guarda, além de promover a produção de conhecimento. Para instituir, conceituar e executar estas atribuições existe, também, as pessoas. Desse grupo, destaquei os trabalhadores em museus, principalmente, os dedicados ao Museu Histórico e Antropológico do Ceará entre os anos de 1971 e 1990. O Diretor Osmírio – já falecido, o museólogo Henrique e a atendente Maria Leide Batista, cada um com sua dinâmica e seu universo de relações sócio-culturais, trouxeram para essa história outros personagens. Por sua vez, possibilitaram a construção de uma explicação para a existência de uma pluralidade de influências que atravessavam o trabalho realizado em uma instituição cultural na cidade de Fortaleza.

Dona Leide sempre gostava de contar suas lembranças quando nos aproximávamos. Fazia questão de pontuar diferenças entre os dias de hoje e as coisas no tempo do seu Osmírio. Entre reclamações e saudades, a sua narrativa trazia muito do cotidiano no Museu e, portanto, do seu trabalho. Essa convivência estimulou meu interesse e minha vontade investigativa. Indicava possíveis documentações e sujeitos envolvidos nessa trama. Sua voz não deixava de cutucar as minhas idéias e ao começar a compreender que a estrutura da minha narrativa estava buscando explicar relações entre os trabalhadores de museus e as possíveis circularidades de um pensamento museológico. Decidi que precisava entrevistá-la. Ela foi a primeira pessoa a ser entrevistada; depois vieram Ângelo Osmírio Barreto, o filho de Osmírio, indicado por ela. José Rubens Júnior e os museólogos: Henrique Medeiros Barroso, João Alfredo Donas de Sá Pessoa e Maria Regina

⁹ SONTAG, Susan. Sobre Fotografia – São Paulo: CIA das Letras, 2004.

¹⁰ GAY, Peter. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerras do Prazer. São Paulo – Companhia das Letras, 2001.

Baptista, esta última havia trabalhado no Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Ciências Sociais.

Foram entrevistas específicas onde o meu trabalho de historiadora estimulou a construção destas fontes orais quando trouxe perguntas provocadoras das lembranças sobre uma história de vida relacionada ao trabalho no Museu. Entendo que a memória é uma composição de lembranças e esquecimentos, estabelecendo um jogo que tenciona o ato de narrar. Esse contar sobre experiências do passado é elaborado no momento presente em que se fala e movimenta no narrador sentimentos ambíguos, ansiedades e desejos de representação. Essa confusão dos sentidos, na maioria das vezes, não permite uma linearidade fazendo com que os assuntos oscilem entre digressões, pausas e catarses. Como historiadora - que compreende essa dimensão da narrativa como memória em construção - no exercício de análise, procurei costurar e confrontar estas tramas com outras fontes, encontrar as associações livres de idéias e suas contradições, fazer perguntas a respeito dos não ditos, pois o silêncio é indicador interpretativo de muitos significados e mesmo exercendo o respeito e a admiração criados pelos encantamentos da pesquisa, busquei o estranhar naquelas experiências que parecem, muitas vezes, familiar ao nosso olhar por sermos, talvez, muito próximos temporalmente.

Quando ao ler as diferentes documentações tomei conhecimento que naqueles anos de 1971 a 1990 havia acontecido um projeto de levar o Museu até a escola, intuitivamente fiquei pensando, que de alguma maneira, o documento do Conselho Internacional de Museologia (ICOM) da Mesa Redonda de Santiago (1971) tinha influências sobre aquele projeto. Para construir essa explicação me apropriei do conceito de circularidade¹¹ que entendo como sendo uma maneira que o conhecimento tem de atravessar fronteiras, grupos sociais, códigos e linguagens através dos diálogos polissêmicos que as pessoas inventam para compartilhar as formas de praticar, se apropriar e representar¹² o mundo que conhecem e desejam. Foi instruída por esta teoria e insistindo nessa possibilidade que encontrei os museólogos do Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e o trabalho de difusão da museologia desenvolvido por esse grupo.

A estrutura desta dissertação foi composta por sete textos que estão agrupados em três capítulos. No primeiro capítulo estão os três textos que apresentam o Museu Histórico e Antropológico. Essa apresentação foi construída procurando mostrar esse Museu a partir do trabalho elaborado com o uso da linguagem das coisas sobre o acervo na escrita narrativa de uma história para o Ceará. Analisando o Vaso da família Albano como objeto-gerador, busquei explicar como aqueles trabalhadores desenvolveram um trabalho de coleta da poesia dos objetos do acervo

¹¹ GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹² CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

para construir uma representação da história do Ceará. Entrelacei nessa trama a historicidade da institucionalização dos museus, bem como, o papel social desses trabalhadores durante esta trajetória de disputas pela memória.

Como parte do jogo de tensões que envolvem a tecelagem dos fios da memória, o Museu é um espaço seletivo que adquire e descarta produzindo lembranças e esquecimentos. Nesse sentido a relação entre vida e morte está presente nas buscas ambivalentes por uma negação da morte simultaneamente a um desejo de luto e por isso o museu é um monumento. Para explicar como acontecem esses procedimentos seletivos, procurei descrever a primeira etapa que é o deslocamento do objeto, quando o mesmo perde seu valor de uso passando a receber outros valores como o histórico e o artístico, cada um com as suas implicações e influências no trabalho de musealização. Para compor o tecido explicativo sobre os usos dos objetos no museu, apresentei uma análise de alguns casos encontrados na cenografia do Museu Histórico e Antropológico do Ceará como os objetos em torno da biografia de Humberto de Alencar Castello Branco, ex-presidente do Brasil e os objetos da Comunidade do Caldeirão. Procurei traçar as semelhanças e diferenças desse saber-fazer do decorrer do tempo e, também, as permanências e mudanças das leituras e escritas produzidas a partir dos bens patrimoniais. A produção de significados de pertencimento cultural e histórico que esses usos podiam ou não responder as perguntas daquele presente foram reveladores da pluralidade de desejos de memória que estão em jogo no museu. Uma instituição entrecruzada pelos interesses diversos produzidos por diferentes grupos sociais que estiveram em muitos momentos interferindo na definição desses usos e também das suas funções.

A manipulação do acervo pelos trabalhadores em museus traz uma assinatura dos seus gestores, como foi o caso do enfeixe das fotografias da cenografia, de cenas do cotidiano no Museu e na cidade de Fortaleza, de monumentos e de personagens históricos presentes na organização dos cinco álbuns do Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Procurei construir uma compreensão dos traços autobiográficos marcados na narrativa da coleção de fotografias do Diretor e como estas marcas de uma escrita de si são indícios de uma gestão centrada no personalismo histórico. Encontrando na história de vida desse Diretor ambivalências entre a vida privada e a vida pública, evidenciando que o Museu havia se tornado um projeto pessoal que o possibilitava re-apresentar um modelo de vida mais próximo daqueles que admirava: os grandes *vultos* da história cearense.

O Segundo Capítulo traz estes e outros trabalhadores de museus em diálogo na busca por uma difusão da museologia e dos museus. Também são três textos, agora apresentando como o diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará se inseriu no debate em prol de políticas museológicas de abrangência nacional. Essa inserção foi possível porque um grupo de museólogos do Norte e Nordeste do Departamento de Museologia de uma organização governamental federal, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais promoveu encontros, cursos de capacitação e

assessoria museológica em diferentes cidades dessas duas regiões Brasileiras. Por esse motivo analisei esta documentação, inédita em pesquisas sobre museus, para mostrar que os diálogos, as publicações e as formações estimularam em diferentes nuances a imaginação museal dos trabalhadores em museus envolvidos por esta articulação política em prol de uma museologia brasileira.

O primeiro registro dessa aproximação do Diretor Osmírio com esse debate museológico foi um pequeno currículo que citava sua participação no I Encontro Nacional de Diretores de Museus. Inicialmente não encontrei nenhuma outra informação sobre este encontro, mas fiquei muito interessada e sabia que deveria haver algum material, um texto ou um convite. Depois pensei que alguém pudesse ter pesquisado esse encontro e talvez fosse possível acessar alguma publicação pela internet. Resolvi consultar um site de busca e para minha felicidade, esta documentação estava muito próxima, pois a instituição organizadora tinha sido a Fundação Joaquim Nabuco localizada no Recife, cidade onde estava morando e realizando a pesquisa. Fui à biblioteca dessa Fundação em Apipucos e encontrei os “Subsídios para uma política museologia brasileira” e depois das primeiras leituras de análise tive acesso ao arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, no bairro de Casa Forte. Foi assim que cheguei à documentação que gerou uma interpretação que reuniu os três textos construídos neste capítulo.

Conto uma história desse encontro de 1975 que reuniu os diretores de museus de diferentes cidades do Brasil para debaterem sobre os problemas dos museus brasileiros e sua dinamização a serviço da comunidade. Procurei identificar a diversidade de opiniões que procuravam definir esse museu, que como todos anunciavam, não era mais um repositório de coisas velhas. Na tentativa de inventar esse novo conceito misturavam-se contradições e tradições em busca de metamorfoses. Houve muitos relatos de experiências gerando intercâmbio de idéias e questionamentos sobre alguns perigos no trabalho com a cultura. Alguns convidados tiveram uma participação destacável como foi o caso do historiador Ulpiano Bezerra de Menezes que fez uma palestra sobre os significados da produção de uma relação do museu com o meio comunitário, além fazer intervenções fundamentais em quase todos os grupos de trabalho. Suas idéias tornaram-se referências no pensamento museológico brasileiro.

Neste mesmo encontro, Osmírio apresentou o projeto Capistrano de Abreu, uma proposta de levar os museus até a escola. Este trabalho consistia na apresentação de uma coleção de slides que mostravam objetos do acervo acompanhados de uma aula expositiva. Situo como esta imaginação do binômio Museu-Escola estava relacionada com a historicidade do pensamento museológico brasileiro e apresento aspectos de pioneirismo e tradição nessa atividade direcionada aos jovens estudantes. Escolhi três slides que trazem objetos que foram destacados da narrativa e produziram outros significados interpretativos: o fragmento da força de Tiradentes, a mesa e a espingarda do

fuzilamento de Pinto Madeira e o busto de Garibaldi ao lado do cartaz de propagando do governo ditatorial. A política de segurança nacional também era exercida por meio do controle dos bens simbólicos, visando produzir e incentivar ações culturais que educassem os sentidos e promovesse o sentimento de amor e pertencimento à pátria.

O trabalho cotidiano no Museu é um tema inédito com relação às pesquisas nessa área. O terceiro Capítulo foi tramado a partir da influência teórica de Michel de Certeau¹³ sobre o “homem ordinário” como um inventor do cotidiano, que de maneira astuta produz com criatividade suas táticas de resistência. Nesse sentido, procuro mostrar como nas situações adversas de trabalho em uma estrutura precária de materiais e conhecimento, esse pessoal do museu negociava e produzia os significados para as suas funções. Maria Leide Batista Rodrigues e José Rubens Junior não sabiam o que era um museu quando começaram a trabalhar neste estabelecimento. Com o passar do tempo aprenderam e inventaram como deveriam operar no cotidiano, fazendo avaliações sobre o que estaria certo ou errado naquela administração.

O que pensavam os museólogos Henrique Barroso e João Alfredo Donas de Sá Pessoa sobre o acervo do Ceará em perigo é percurso de análise sobre esses dois profissionais que com dificuldades ensaiaram executar seus trabalhos de acordo com o que acreditavam ser o mais correto em um estado desprovido de políticas voltadas aos museus. Sozinhos questionaram a precariedade e o descaso com relação aos acervos pela ausência de especialistas e propuseram projetos abrangentes de alcance estadual dentro de uma perspectiva de patrimônio integral. E alguns museólogos do Norte e Nordeste, no Encontro de 1982 - promovido pela Fundação Joaquim Nabuco, defendiam e definiam a importância do trabalho especializado dos museólogos com o patrimônio cultural.

Uma pesquisa é apenas um pedaço das possibilidades que a escrita da história pode construir. Com esta dissertação espero estar contribuindo com o conjunto de pesquisas já realizadas sobre este tema dos museus como lugares construtores de memórias e com a produção de novas pesquisas, alertando para os cuidados com os arquivos institucionais dos museus. Estar, também, promovendo uma reflexão a respeito da importância dos diferentes trabalhadores que atuam nos museus na construção de políticas públicas.

¹³ CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

Capítulo 1

DESOBJETO

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente.

O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que pente tem um organismo.

O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e que tinha cacoete para poeta, justamente ele enxergara o pente, naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.

Manuel de Barros.

Cheiro de antigo: uma fissura na linguagem das coisas.

Compondo um cenário de entrelaçamentos: memória, escrita e morte.

Cheiro de antigo é uma mistura de suor com umidade e de poeira com lágrimas. A cor de antigo fica entre o amarelo e o marrom, mas não é ocre. Tateia-se o antigo entre o áspero e o polido. O tempo do antigo pode ser ontem, pode ser entre e pode ser há eras atrás. Objetos da cultura material¹⁴ apresentam, em sua polissemia, possibilidades para quem compreende e/ou faz uso da linguagem das coisas. Fissura pode ser desejo, pode ser racha, brecha, abertura. **Uma fissura na linguagem das coisas.**

Havia um jarro de flores¹⁵, grande e vazio. De cor marrom escuro, ornamentado com desenhos de ramos de margaridas amarelas em alto relevo. Uma base lisa sustentava o vaso, o bojo repleto das flores e o gargalo decorado de flores e borboletas. O vaso ficava sobre uma base de ferro voluptuosa, logo à entrada da casa, situado no centro do pórtico. Alongando-se com a arquitetura da casa os dois leões de faiança (fabricados pela cerâmica Marigaia da cidade de Porto em Portugal) estavam sobre a balaustrada da fachada lateral; essas duas coisas compunham um conjunto. Este objeto, o vaso, abria o coração do visitante a fim de apresentar-lhe o passado. Atraía pela beleza e pela grandeza de sua forma estética. Um objeto feito para ser apreciado, para encantar e despertar, no observador, admiração.¹⁶

¹⁴No caso específico desta dissertação, entenderemos “coisas” como objetos da cultura material. Esses objetos perderam o valor de utilidade prática que um dia tiveram, foram inseridos em um sistema que é próprio da coleção museal, onde ganham novos valores que estão relacionados aos conhecimentos histórico e científico, ao prazer estético e ao prestígio dado ao seu proprietário. A “linguagem das coisas” é uma forma de denominar todo um conjunto de regras e métodos elaborados para compor uma narrativa com esses objetos da cultura material ou ainda com imagens. Trata-se de uma alfabetização que ensina a juntar e separar as coisas num cenário com o objetivo de contar uma história. Essa “linguagem das coisas” foi tendo seus códigos modificados com o passar dos tempos, mas isso não significa que tudo mudou, muitas práticas permanecem praticamente iguais, outras estão completamente alteradas e ainda há aquelas que trazem influências marcantes do passado, mas com aspectos bastante inovadores.

¹⁵ Deste vaso temos o registro de imagens do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, registrado em fotografias e slides. Também considero fonte para esta análise o próprio Vaso, ainda acervo do Museu do Ceará, que hoje está na exposição de longa duração, integrado à narrativa que provoca reflexões a respeito da cidade de Fortaleza.

¹⁶ Ver ilustração 1 e 2.



Ilustração 1 Esta fotografia está contida nos cinco álbuns elaborados pelo diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Todos os álbuns estão datados de 1978. Mas acredito que as fotografias, sejam de datas diferentes, pois muitas delas estão em algumas matérias de jornais que também eram colecionadas. É o caso desta, na reportagem do jornal *Tribuna do Ceará* do dia 24 de fevereiro de 1983, intitulada “Um museu sem problemas”. Está no álbum número 1, na terceira página, e é a terceira foto. Na legenda, está escrito: “Entrada principal do Museu Histórico e Antropológico do Ceará”.

Que lugar é esse cheio de mistérios? Quem é esse filho de Orfeu¹⁷? Entrar num museu gera, mais ou menos, o mesmo efeito de acreditar em contos de fadas. Mágico e produtor de encantos¹⁸ no visitante, encantos de razão e sensibilidade. Após os feitiços imagéticos propostos

¹⁷ Houve uma elaboração conceitual para museu, produzida historicamente durante os séculos XVIII e XIX e existem duas explicações produzidas à luz da mitologia clássica para o termo “Museu”. A primeira e mais conhecida fala do “Templo das Musas” da antiguidade Grega, moradia das Musas filhas de Zeus e Mneumósine. A segunda seria a de que Museu é filho de Orfeu. A musa Calfope, filha de Zeus, uniu-se a Apolo e gerou Orfeu, que, com seu cantar, encantava, atraía e curava pedras, plantas, animais e homens. Orfeu, por sua vez uniu-se a Selene (a lua) e deles nasceu Museu. Mário Chagas faz uma bonita explicação de por que é este o lugar onde sobrevive a poesia. Para conferir: CHAGAS, Mário. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro* – Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, UERJ, 2003. (págs. 62 e 63).

¹⁸ “A palavra encanto nomeia cada ato, então tudo se paralisa com a licença de comemorar o instante, pois o encantador está na ordem das artes mágicas, aquele que encanta lança seu feitiço, tem na força das coisas um campo de significações, é dos ofícios mais poéticos; mas não é estranho aos historiadores, apenas está mais perto das artes e da literatura”. REZENDE, Antonio Paulo. “As seduções do efêmero e a construção da história: As múltiplas estações da solidão e os círculos do tempo”. IN: ERTZOGUE, Maria Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes *et alii. História e Sensibilidade* – Brasília: Paralelo 15, 2006, p. 43.



Ilustração 2 1. Slide colorido digitalizado. Estes slides eram utilizados no projeto Capistrano de Abreu. Osmírio visitava as escolas, ministrava palestra, na qual apresentava um conjunto de slides. 2. No caso da construção desta fotografia devemos observar que houve uma alteração do cenário. O vaso ao centro foi trazido pra frente, colocado ao sol para melhorar a iluminação, pois era o foco de interesse na produção dessa imagem do acervo do Museu.

no portal para uma história do Ceará, uma de muitas possibilidades foi jogada no referencial daquele que leria um passado através das coisas expostas. Quem são os talentosos coletores das poesias de Orfeu¹⁹ espalhadas nas coisas? Quem são os (des)encantadores que (des)enfeitiçam e dão poder às coisas nessa casa provocadora de sonhos chamada museu²⁰?

Ali, naquela composição de abertura estava o “*Era uma vez...*” de uma história do Ceará. Iniciava-se uma narrativa da riqueza, da ostentação e da representação de prestígio social e poder econômico, lugar de diferenciação²¹. Naquele jarro de flores estaria inscrito, em sua representação, quem fazia parte da história e quem poderia ser legitimado pelo Museu. Aquele tipo de lugar de memória era reservado para personagens autorizados por uma escrita da História. Era preciso estar situado na linha de acontecimentos considerados fundamentais naquela narrativa e pertencer a uma rede de relacionamentos fundida pelo poderio econômico e político. Que poesia era então encontrada nas coisas? Um talentoso coletor era responsável por uma criteriosa seleção dentro dos seus conceitos de História, Educação e Museu. Conceitos produzidos numa rede de relações sociais,

¹⁹No fim da vida, Orfeu foi esfacelado pelas Eríneas e seu corpo espalhado através de um sopro, pelo mundo, nas coisas. E Museu retira a amada do pai, da região dos mortos, da inferioridade transformando-a numa estátua de sal. IN: CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação* – São Paulo: Annablume, 2005, p. 22.

²⁰Walter Benjamin define Museu: *O Museu é uma casa provocadora de sonhos*. Apud CHAGAS Mário. Há uma gota de sangue em cada museu. Chapecó SC – Argos CEOM, 2006, pág. 45.

²¹SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. *Fortaleza: imagens da cidade*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2001. Pág. 93.

complexa o bastante para não rotularmos em esquemas fechados de definições. Buscaremos compreendê-los no explicar da narrativa.

Havia uma promessa de glórias nesse texto cenográfico. Não era apresentada ao visitante a história da trajetória do próprio jarro de flores e não havia interesse em dizer, naquela expografia, qual teria sido o valor de uso daquele objeto antes de ter sido deslocado para o museu. Muito provavelmente, apenas o seu aspecto biográfico, que o relacionava à família Albano²², de Fortaleza, teria sido destacado caso alguém questionasse. O objeto em si pode ser opaco, mas um objeto tem muitas almas e diferentes poesias. Cada poesia é interpretada no presente, não estando propriamente na essência do objeto, mas nos possíveis diálogos que um pesquisador e um visitante-leitor elaboram.

O presente da narrativa tridimensional aqui analisada está datado, foi escrita nos anos 70 e 80 do século XX. Esse trabalho de escrita através dos objetos não era muito especializado, mas também não era ingênuo, inocente. Aqueles que trabalhavam em museus, na maioria dos casos, não eram escolhidos pela formação profissional, eram outros motivos que priorizavam essas escolhas. Entre elas, era muito marcada a escolha por favorecimentos políticos ou ainda a escolha de um “amante” da história e/ou da arte, dependendo do museu, no caso dos dirigentes. No caso dos trabalhos de atendente e serviços gerais, por exemplo, entravam em jogo as amizades e as relações de parentesco²³.

Não havia muitos museólogos atuando, sendo o amadorismo quase regra nos museus do Brasil. A escola de museologia do Museu Histórico Nacional²⁴ realizou um programa de bolsistas, durante os anos de 1944 a 1969 “[...] estes eram “recrutados” nos estados e selecionados nos quadros de funcionários públicos municipais, estaduais ou federais, recebendo bolsa para se manterem no Rio de Janeiro durante os três anos do Curso”²⁵. O programa de bolsista junto ao de excursões são propostas da denominada reforma de 1944, que trouxe ao curso disciplinas referentes

²²Idem. A família Albano era ligada à aristocracia, ao grande comércio e ao corpo eclesiástico local. Essa família, assim como muitas outras, tinha o cemitério São João Batista não apenas como um lugar de memória para seus entes queridos, mas também de monumentos e objetos que exibissem seu poderio econômico e prestígio social. - Não foi possível ainda percorrer a trajetória desse Vaso da família, nem saber como e nas mãos de quem ele foi deslocado para o Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Esse Vaso faz parte do acervo do Museu do Ceará e está na narrativa da exposição “Fortaleza: imagens da cidade”, que passou a incorporar a exposição de longa duração (pág. 93).

²³Alguns dos filhos, genros e noras do Diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará trabalhavam como atendentes de exposição porque Osmírio praticamente obrigava-os a trabalhar gratuitamente. Leide que trabalha no Museu há 36 anos, começou suas atividades por indicação de uma parenta sua; hoje ela está aposentada e é responsável pela lojinha da Associação dos Amigos do Museu do Ceará. Suas primeiras atividades estavam relacionadas ao atendimento na portaria e a limpeza.

²⁴A única no Brasil até o ano de 1970, quando foi criando o curso de museologia na Universidade Federal da Bahia. O Curso de Museus foi um dos pioneiros no contexto internacional.

²⁵PITAGUARY, Geraldo. A lembrança de Ouro Preto continua sempre comigo: a memória de um aluno da primeira excursão do Curso de Museus – MHN em 1945. – Geraldo Pitaguary; organização e notas Ivan Coelho de Sá - Rio de Janeiro: UNIRIO, Escola de Museologia, 2006. (pág. 16).

aos diferentes tipos de museus, pois o primeiro programa era especialmente voltado à coleção do Museu Histórico Nacional.

No ano de 1970 é criado o curso de museologia na Bahia, mas ainda havia necessidade de construir meios de capacitar aqueles trabalhadores que atuavam nos museus. Essa foi uma das iniciativas do Departamento de Museologia (DEMU), do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), que realizou um projeto de treinamento de pessoal de museus nos anos de 1976 e 1978 nas cidades de Recife, João Pessoa, Maceió, Sergipe, Manaus, Fortaleza e São Luis. Os cursos eram abertos ao público em geral, mas eram especialmente direcionados aos trabalhadores já atuantes nos museus. Tinham uma duração de 120 horas/aulas e uma variedade de disciplinas a serem estudadas, entre elas museologia e museografia.

No relatório²⁶ referente aos cursos de treinamento que aconteceram em Fortaleza e São Luis, o museólogo Aécio de Oliveira, diretor do DEMU naquela ocasião, apresentou a necessidade de maior oferta de cursos de capacitação na área de museografia²⁷. Essa necessidade, segundo justificativa do relator, seria devido à *defasagem*²⁸ com relação às demais disciplinas que foram ofertadas no curso. Os participantes não conseguiram atingir avaliação de aprendizagem superior a sessenta por cento e isso gerou uma preocupação profissional. Que preocupação foi essa? Era apenas de Aécio de Oliveira ou já estava circulando entre outros museólogos?

O trabalhador de museus é aquele que opera com a linguagem das coisas, produz uma gramática da cultura material e elabora uma alfabetização visual. O trabalhador de museus é produto e produz o fato museal: a relação entre os homens e os objetos num cenário (área de interesse da museologia). Mas isso não significa o domínio desse saber-fazer por todos aqueles que estiveram ou estão inseridos no mundo dos museus. E nem significa dizer que esse saber-fazer é único e por isso é unânime. Também não é nem neutro, nem ingênuo. Mesmo quando os museus eram compreendidos como lugares de guardar relíquias do passado, houve historicamente, diferentes maneiras de colocar essa função museológica em prática.

Os museus são herdeiros dos gabinetes de curiosidades, das academias e bibliotecas renascentistas e também das lojas dos antiquários e de colecionadores, como os príncipes do século XIII. Considerando que o ato de colecionar, o interesse pelo pitoresco, pelas curiosidades e também pelos testemunhos antecedem à construção do Estado moderno e que os museus são herdeiros

²⁶ Fonte: caixa dos Cursos de preparação e treinamento de pessoal de museus, pasta de Fortaleza. Arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco.

²⁷ A museografia, como foi tratada no relatório comentado acima, hoje é denominada de expografia e é uma das ações da museografia. A expografia também era conhecida naquele período como organização do acervo.

²⁸ José Rubens Junior trabalhava no Museu Histórico e Antropológico do Ceará neste período e fez o *Curso de Preparação e Treinamento de pessoal de Museus* que aconteceu de 11 de setembro a 4 de outubro de 1978. As notas apresentadas em seu certificado foram: Conhecimentos Gerais 8,0 - Museologia 8,0 - História da Arte 8,0 - História do Brasil 9,0 - Museografia 6,0 - Artes Menores 8,0. Rubens trabalha hoje no Museu do Ceará, onde me concedeu uma entrevista (dia 3 de agosto de 2007) e a digitalização do certificado do curso.

dessas práticas, faz-se necessário compreender como esta institucionalização cumpre suas funções re-significando tais práticas ao colocá-las no espaço público.

Esses lugares possuem em comum uma imagem com relação à sua (não) lógica de ordenar os objetos no espaço. Quadros que ocupavam toda uma parede do chão até o teto, objetos dentro de mobílias antigas, salas de jantar compostas. Durante o trajeto era preciso cuidar para não tropeçar ou cair sobre muitos dos objetos espalhados pelo chão, por prateleiras improvisadas e até pendurados por todos os lados do pequeno ambiente. Mas o que estaria em jogo na *falta* de ordem desses objetos? A raridade, a autenticidade, o estranhamento, o experimento e a beleza. Como num circo das invenções, a modernidade se apresentava com as relíquias do passado e do futuro.

As coleções dos príncipes e os gabinetes de leitura e curiosidades foram avaliados como lugares de coleções inacessíveis, desprovidas de catálogos e mal organizadas. Esta era uma preocupação inédita no século XVIII, daqueles que trouxeram um novo olhar para a cultura material e seus usos, pois viam naqueles acervos possibilidades de dissipar a ignorância, valorizar as artes, revelar o espírito público e o amor à pátria. Fora neste contexto, das Luzes na França, que surgiram os primeiros profissionais da conservação do patrimônio, responsáveis também pela fabricação do museu como emblema da modernidade, satisfazendo assim, os discursos mais diversos, entre eles o imaginário de uma República das Letras²⁹.

As preocupações com a conservação e a preservação (que viriam posteriormente a ser denominados de *bens culturais* por aqueles trabalhadores já inseridos nos discursos de um projeto de modernidade) não existiam no saber-fazer desses lugares de objetos. Os bens culturais são parte do patrimônio cultural de um Estado Nacional, propriedade pública de uma Nação. A disputa “Preservação X Vandalismo” é uma invenção da modernidade no jogo das memórias. É quando vandalismo se constitui enquanto ato criminal contra a lei do patrimônio cultural. Vândalos eram um dos povos que foram denominados de bárbaros pelo Império Romano e ficaram conhecidos pelas invasões destruidoras em Roma nos anos 410 e 455. Por esse motivo a expressão foi cunhada para definir os depredadores dos bens culturais³⁰. Intitulados de vândalos, um grupo de radicais defendia a idéia de destruir a herança monárquica da história francesa. Os defensores da preservação - ao transformarem essa herança em bem cultural - garantiram a elaboração de uma memória para a nação francesa.

Nesse jogo de disputas por lembranças e esquecimentos, os museus são institucionalizados como lugares de memória e o *conservateur* de museus entra em ação. Os museus são abertos ao

²⁹ Conforme POULOT, Dominique. Les patrimoine et las aventures de la modernité. IN : _____(ed.) Patrimoine e Modernité. Paris: L’Harmattan, 1998. Págs. 7 -29.

³⁰ Para conhecer mais a propósito da utilização do termo “Vandalismo”, ler POMMIER, Édouard. ‘Note sur l’utilisation du terme « Vandalisme » dans la France de l’époque révolutionnaire’. IN: EGANA, Miguel (direction). « Du Vandalisme – Art et Destruction. » Collection Essais: La Lettre Volée. Bruxelles, 2005.

público e por mais transformações que a instituição museu tenha sofrido após a Revolução Francesa, suas funções essenciais eram as de transmitir, produzir conhecimentos e guardar a memória³¹. É nesse lugar da preservação e segurança dos bens culturais que o conservador de museus irá atuar e construir as primeiras atribuições dessa profissão. Era preciso proteger o patrimônio através de intervenções como restauração e acondicionamento, mas também na garantia da vigilância, essa feita pelos guardas e pelos chamados, atendentes ou monitores de exposição, como já foram nomeados. Para diferenciar o trabalho do vigia e do educador em museus, nos dias de hoje, o termo considerado mais adequado para este profissional é mediador.

Os colecionadores também desejavam imortalizar seu nome e sua coleção, celebrar e homenagear um amor, demonstrar patriotismo ou restituir o que havia usurpado da sociedade ao doar para o museu ou para o estado. Neste caso “eles passavam do *status* de caçadores e coletores para mobilizadores e agitadores”³² e atuavam participando na formação dos gostos e opiniões sobre arte, isso no século XIX. Havia um triângulo na produção do fazer cultural: doadores e suas coleções de arte, consumidores da cultura e os “homens encarregados dos serviços (burocratas, regentes, reitores de universidades e diretores de museus)”³³. Muitos dos museus e galerias na Europa foram construídos com dinheiro privado burguês a custo de muita confusão e conflito, cada situação com a marca da sua temporalidade e seu do lugar. A memória construída pelos museus de arte também foi motivo de muitas disputas públicas entre defensores de estilos na história da arte.³⁴

Tanto para os museus históricos quanto para os museus de arte havia projetos educativos que visavam inserir um público não iniciado no “círculo elegante da alta cultura”. Pessoas que não podiam adquirir obras de arte ou ter seus objetos pessoais como parte da formação da herança nacional, por isso não faziam parte do circuito dos museus e precisavam ser inseridas em nome da nacionalidade e em nome da formação de um gosto estético e, tudo isso em nome das escolhas de memória produzidas com historicidade, situadas e condicionadas socialmente. Por isso é

³¹ BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. In: PROJETO HISTÓRIA: revista do programa de estudos pós-graduados em história do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n 17, São Paulo: EDUC, 1998.

³² GAY, Peter. *Guerras do Prazer: a experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud* – São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (pág. 189).

³³ Idem. GAY, Peter [...] (pág. 190).

³⁴ Ibidem, GAY, Peter [...] O museu era utilizado como instrumento didático por alguns diretores. Ainda estava sendo formulado o objetivo essencial dos museus formavam coleções na intenção de educar e projetar diferenças e mudanças nas opiniões e na formação de um amor pela arte nas suas cidade ou países. Alguns colecionadores, embora mantivessem seu gosto mais conservador, contribuíram para a compreensão de aspectos ambivalentes da experiência burguesa “os seus haveres atestam mais os limites do gosto que o seu alcance, mas isso também fazia parte da experiência burguesa – antes a diligência que a audácia, antes o conforto que a experimentação” (pág. 210). Os colecionadores mais dedicados aos chamados modernistas na arte também provocavam lutas épicas entre pintores, diretores de museus e imprensa. Em 1894, o pintor Gustave Caillebotte morreu e, deixou sua coleção de impressionistas para o Estado Francês, o que provocou uma confusão grande em torno do destino destes quadros. “O episódio oferece mais uma prova de que o gosto burguês no século vitoriano, longe de tender para uma unanimidade medíocre, ou para qualquer unanimidade, era animado por correntes e contracorrentes conflitantes (pág. 214)”.

fundamental compreender e fazer os estudos das trajetórias das peças de um acervo museológico, cada ato pode ser revelador de aspectos da vida social,

As narrativas históricas reconstróem o passado de diversas maneiras e, além disso, os museus apresentam uma singularidade importante nesse narrar, que é a presença dos objetos. A história tanto pode ser determinada por uma lógica intrínseca a narrativa e subordinar os objetos em sua apresentação, como pode construir um sentimento comum partilhado, a partir dos objetos trabalhados. Por outro lado, é preciso considerar que os artefatos são testemunhos do passado e, como tal eles são portadores de uma história que o antecede daqueles que o resgatam do contínuo da história.³⁵

Feito o resgate, a seleção e a conservação do jarro da família Albano, o objeto já estava em processo de musealização. O trabalho de conservação consiste em garantir a integridade física do objeto, impedindo que as ações do tempo o desgaste. Além desse trabalho, o *conservador de museus* deveria apresentar o objeto a um público visitante. Como operar uma apresentação dos objetos e produzir uma história? Ainda herdeiros dos gabinetes de curiosidades, os objetos eram articulados segundo “critérios de semelhança, analogia, emulação, como num microcosmo especular onde a representação se dá não simplesmente pela repetição, mas também pela tentativa de (re)criar pequenas ‘totalidades’, organizados segundo esses mesmos princípios.”³⁶

Mas o que fazia de um jarro de flores motivo de tantas interpretações? A organização de um acervo para ser exposto ao público exige elaboração. Foi preciso refletir para escolher e definir o lugar deste mesmo jarro no espaço da casa. Houve uma atividade de composição e produção de relações entre os objetos que estavam expostos. O vaso que foi escolhido para abrir a exposição esteve no passado adornando o jazigo da família Albano no cemitério São João Batista. Era um jarro funerário que estava na entrada do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, como um réquiem para um sonho. Cabe aqui pensar nesse lugar da morte no museu ou na imagem do museu como um lugar de coisa velha, morta. Como um objeto da morte é omitido da provocação reflexiva no museu?

De acordo com os critérios utilizados para situar o vaso no pórtico da casa que abrigava o Museu havia uma pretensão de construir um sentimento comum a partir dos objetos trabalhados. Mas qual seria um sentimento comum de um passado, de uma história do Ceará? A produção de um sentimento comum era uma fabricação de um vínculo entre o cidadão e o Estado Nacional. A institucionalização de um sentimento de pertencimento a um passado comum, a uma cultura comum

³⁵ SANTOS, Maria Sepúlveda dos. Museu Imperial: a construção do império pela República. IN: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memória e Patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. (Pág. 111).

³⁶ SCHEINER, Teresa. Museologia e Pesquisa: Perspectiva na atualidade. IN: GRANATO, Marcus, e SANTOS, Cláudia Penha dos (orgs.). Rio de Janeiro: MAST, 2005. (MAST Colloquia, 7 – Museu: Instituição de Pesquisa). (Pág. 88).

e a um sentimento de amor a pátria. Uma herança comum forjada como unicidade, como hegemonia cultural. Afinal, de qual Ceará estava falando?

Era de um Ceará de riquezas, de glórias e vitórias. Um objeto pode produzir uma gama de possibilidades entre os significados culturais, um deles é o de identidade. Identificar-se ou inventar identificações. Com um arcabouço de objetos selecionados é possível construir um passado: fotografias, quadros, jarros, pratarias, cálices, entre outros. Mas que passado fazia-se necessário naquele presente?

Objetos podem ser utilizados para forjar uma herança. Um *escritor fantasma*, ao elaborar uma autobiografia de um personagem pagante, recorta, omite e assim, “costura a realidade com a ficção, habilmente, minuciosamente, de forma a respeitar datas e factos históricos”.³⁷ Apóia-se em objetos antigos que legitimam e fundamentam uma representação de uma história de vida. “O objeto antigo é sempre no sentido exato do termo um ‘retrato de família’”³⁸ e nessa condição retira da angústia de ser no presente e remete ao que foi no passado, produzindo uma origem, uma herança.

Em uma casa uma família pode adquirir objetos antigos, como fotografias, por exemplo, e misturá-las entre porta-retratos mais recentes e costurar assim ficção, imaginação, desejo e sonhos com “fatos”, objetos “autênticos” e históricos. E assim, essa poderia ser uma família descendente de imigrantes pobres acreditando que no seu país de origem teriam sido ricos e viveriam no presente uma riqueza inventada no passado para fugir da angústia de viver com a idéia de terem fracassado. Os objetos antigos possibilitam a representação de um passado para aqueles que o referenciam, uma representação de uma vida tal qual gostariam que fosse.

Imagine a produção de um sentimento de unidade nacional forjado através do passado. Como os objetos antigos seriam entendidos como “retratos de uma Nação”? Os diferentes “Cearás” nos anos 70 e 80 do século XX sofrem com a mortalidade infantil por desidratação, com o aumento abusivo do custo de vida, com arrocho salarial dos professores, com aumento demográfico urbano na cidade de Fortaleza, capital do Estado³⁹, e com o silêncio imposto pelas ditaduras militares, não podia haver manifestação das insatisfações. Então era preciso produzir

[...] uma história caracterizada pelo ufanismo, o culto aos heróis e aos mitos, com uma conotação patriótica em busca de um passado conectado no presente capaz de oferecer as pessoas um futuro identitário em torno da nação. A história contada era elaborada a

³⁷ AGUALUSA, José Eduardo. O vendedor de passados – Rio de Janeiro: Gryphus, 2004. (Pág. 139).

³⁸ BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 70) (pág. 83).

³⁹ TIMBÓ, Isaíde Bandeira. Memórias do Ensino de História – Experiências Vividas na Licenciatura da FAFICE/UECE (1966-1982): Mitos, Rótulos e Contradições. – Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História Social / Dissertação, 2004. (Pág. 75).

partir de um passado único, com valores e culturas comuns, para garantir uma unidade de consciência com vistas a um só destino, o que exigia a lealdade a Nação no presente.⁴⁰

Essa era a história contada na entrada da casa do Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Com um jarro de flores emblemático produzia-se uma imagem de um passado glorioso com o qual se deveria aprender na busca de um futuro tão bom como aquele construído pelos heróis. Duas personagens da história do Brasil foram ressaltadas pelos governos militares, principalmente do general Médici: Tiradentes e D. Pedro I⁴¹. Seriam os elos de origem do projeto desenvolvimentista dos militares, iniciado na Independência e na Inconfidência Mineira. Estariam realizando a continuação de um projeto para o Brasil “que embora ameaçado, foi salvo pelas forças armadas e agora se preparava” para o futuro do Brasil⁴².

Para entrar no MHACE era preciso também passar por referências portuguesas. Depois de atravessar os portões, os visitantes talvez nem percebessem que no meio do caminho, apontados em sua direção, estavam os canhões da Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, lugar das armas e dos cristãos. Esses canhões, em seu valor de uso, tinham a função de defender e resguardar o território conquistado dos possíveis inimigos, tanto oriundos do mar, quanto aqueles que poderiam chegar por terra. Uma das peças de maior força estava apontada para a Vila, por que isso era necessário, já que os piratas vêm pelos mares? Havia uma ameaça: os índios que habitavam a região eram bastante “bravos”, partiam para o conflito⁴³. Mas porque estariam esses canhões voltados aos visitantes? Seriam aqueles do lado de fora do museu como aqueles do lado de fora da Fortaleza?

Os visitantes precisariam atravessar a Fortaleza representada nos canhões, mas essa Fortaleza faz pensar nos portugueses enquanto colonizadores e também nos debates relacionados ao acesso à cultura, ao direito à memória e à participação nos museus. A Fortaleza matéria e símbolo de proteção, segurança, guarda, estabilidade, hierarquia e reclusão. Forte para combater e intimidar qualquer manifestação de ataque e de desordem, lugar de afirmação de uma distinção entre colonizadores e colonizados. Ousaríamos dizer que existe uma relação entre esses objetos e os

⁴⁰ MELO, Francisco Egberto. Pág. 94 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 – Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História Social / Dissertação de Mestrado, 2006. (Pág. 94)

⁴¹ Idem. Para ver como Tiradentes e D. Pedro I foram úteis à produção de uma “Invenção da Tradição da Harmonia Nacional: em nome do passado glorioso e do futuro do ‘Brasil Grande’”. (Págs. 94 - 103).

⁴² Ibidem. Em vários períodos uma História de forte relação entre Portugal e Brasil foi utilizada para produzir memórias e identidades para a Nação Brasileira. O Brasil não queria trançar sua origem cultural e territorial com os povos que habitavam a Pindorama, os chamados Índios. O Brasil começaria com a ocupação dos Portugueses na pessoa de Pedro Álvares Cabral, denominado de descobridor. D. Pedro I, além de trazer a simbologia da Independência do Brasil, com a vinda de seus restos mortais em 1972 ao Brasil acompanhado do Presidente de Portugal, Américo Tomás, tornava-se símbolo para a relação da comunidade luso-brasileira.

⁴³ Para conhecer um pouco mais de um estudo de cultura material a respeito dos canhões da Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção vale a pena ler o trabalho de pesquisa e curadoria realizado por Antonio Luiz Macedo e Silva Filho, da Exposição “Fortaleza: Imagens da Cidade” publicada pelo Museu do Ceará e SECULT-CE; págs. 26 – 33.

projetos dos governos militares? Impor ordem, intimidar manifestações e guardar os bens privados por meio do uso da força?

E um museu pode ser comparado a uma Fortaleza? Um museu na sua função deveria guardar relíquias do passado e transmitir conhecimentos. Pelo ato de guardar, um museu seria uma Fortaleza contra as intempéries do tempo. E com relação à transmissão de conhecimentos? Um trabalhador contaria aos visitantes as histórias contidas nos objetos. Elas são produzidas em um diálogo com os objetos da cultura material; para ler essas histórias era preciso conhecer a linguagem das coisas.

Atravessar os canhões significava ter as portas dos museus abertas. Museu aberto aos públicos que estivessem inseridos em uma rede de relações dentro de um circuito cultural legitimado. Museu para quem aprendeu a ler a linguagem das coisas e/ou aprendeu a freqüentá-lo. Naquela época museu como lugar de coisa velha, coisa antiga, também poderia significar uma não-legitimação daquela história para muitos daqueles que não se viam representados num museu. Mas poderia significar a falta de uma erudição, de um respeito e valorização das coisas da antiguidade. A compreensão da importância da imortalidade daqueles objetos históricos para uma História da Nação.

A tentativa de imortalização nos museus está relacionada à impossibilidade de conviver com a idéia da finitude humana, uma negação da morte. O museu seria um prolongamento da vida através dos objetos antigos, vestígios da cultura material produzida por homens e mulheres. Trata-se de um jarro fúnebre no portal do museu, a morte anunciando a festa do passado histórico. O vaso poderia estar cumprindo seu valor de uso, o de jarro funerário?

Se o museu seria um lugar de luta contra a morte, contra o esquecimento e o reconhecimento do poder da morte, o jarro estaria representando um túmulo para uma experiência histórica, como nos explica Jeanne Marie Gagnebin:

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória (...) O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, túmulo e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte.⁴⁴

Morte e lágrimas. Medo do esquecimento. Um museu em qualquer lugar abriga escolhas de memória, são disputas de pedaços de lembrança num mundo em que as experiências humanas trazidas no saber dos narradores, a chamada memória espontânea, estaria minguando. Um

⁴⁴ GANHEBIN, Jeanne Marie. Lembrar esquecer – São Paulo: Ed. 34, 2006. “Verdade e memória do passado”, pág. 45.

lugar de memória selecionada, sistematizada, preservada e organizada. Espaço da produção de relação entre memória, escrita e morte por meio de uma veia poética que deixa marcas de gotas de sangue. Compreender a dimensão demasiadamente humana dos museus com seus sinais de historicidade é entender uma casa provocadora de sonhos como arena política: cheia e vazia de conflitos e feita de tradições e contradições⁴⁵.

É por isso que esse jarro de flores não poderia passar despercebido pelos visitantes. Era um jarro demarcador de um espaço feito e usado para a celebração da memória e havia sido inventado para imortalizar uma imagem social. Compondo um conjunto arquitetônico feito para construir uma representação de uma história de vida, em forma de monumento artístico. Foi deslocado para o Museu perdendo, ao ser musealizado, seu valor de uso (em termos), passa a representar, num ato de imortalização, uma história de vidas em coletividade, de maneira oficializada dentro de uma instituição museal. Esse gesto possibilita refletirmos como “a morte é para a história uma metáfora da vida, em qualquer tempo, em qualquer lugar, quer multiplique lágrimas, quer multiplique rituais”⁴⁶.

⁴⁵ Conforme conceituação de CHAGAS Mário. Há uma gota de sangue em cada museu. Chapecó SC – Argos CEOM, 2006.

⁴⁶ REZENDE, Antonio Paulo. “As seduções do efêmero e a construção da história: As múltiplas estações da solidão e os círculos do tempo”. IN: ERTZOGUE, Maria Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes *et alii*. *História e Sensibilidade* – Brasília: Paralelo 15, 2006; pág. 42.

O (Não) lugar do valor de uso no processo de musealização O caso de alguns objetos do Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

Deslocamento, uma palavra ato.

Retirar, isolar, separar determinados objetos, apartá-los de sua lógica naturalizada pelo cotidiano. Seria esse o primeiro gesto de uma operação historiográfica. Deslocar para depois inserir em uma coleção. Os objetos são entendidos enquanto documentos sejam eles escritos, artefatos e/ou áudio-visuais inseridos numa produção de diálogos. O historiador ao questionar estes objetos, deslocados para uma coleção, provoca entrecruzamentos de diferentes fontes a fim de construir possíveis explicações de experiências históricas⁴⁷.

O processo de musealização também se inicia com o deslocamento. De acordo com a terminologia da museologia, o conceito de musealização refere-se a um conjunto de ações que se iniciam desde a aquisição/doação de objetos, passando pela catalogação e se estendendo até a inserção desse objeto num cenário, a exposição, na sua relação de diálogo com o público visitante. O conceito de musealização é recente, no entanto, sua prática é bem anterior à institucionalização dos museus e esteve bastante associada ao universo dos colecionadores e antiquários.

A prática artística classificada como arte contemporânea também traz na sua construção o deslocamento de objetos. Arte pós-Duchamp! Também definida como arte conceitual na qual a obra de arte se caracteriza pelo fazer artístico enquanto processo criativo construído numa experiência de pesquisa. Duchamp deslocou um “Urino!” com a assinatura do pseudônimo “Mutt” e produziu um efeito, com seus *ready-mades*⁴⁸, de questionamentos voltados ao lugar do museu e ao lugar da obra de arte.

Os *ready-mades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção

⁴⁷CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

⁴⁸Entre as vanguardas do início do século XX, segundo o crítico Giulio Carlo Argan, o dadaísmo apresenta-se como uma "vanguarda negativa" por "demonstrar a impossibilidade de qualquer relação entre arte e sociedade". A contestação de um conceito de arte leva à defesa, pelo grupo, de que a "verdadeira" arte é a anti-arte. Com isso, o movimento dadá nega as definições disponíveis de arte e o próprio sistema de validação dos objetos artísticos. Trata-se de produzir, não "obras de arte", mas intervenções que provoquem, deliberadamente impressões absurdas e inesperadas. As ações perturbadoras do dadaísmo se revelam na recusa às técnicas propriamente "artísticas" e na utilização de materiais e procedimentos da produção industrial, que são despidos de seus usos e objetivos habituais. O *ready-made* criado por Duchamp sintetiza esse conjunto de princípios e o espírito crítico que alimenta o dadaísmo: um objeto qualquer pode ser alçado à condição de obra de arte. Ao colocar, por exemplo, uma assinatura no mictório, Duchamp afirma que os objetos não possuem um valor em si, mas que o adquirem em função do juízo de um sujeito e da validação conferida a eles pela definição de uma "autoria". IN: Enciclopédia Itaú Cultural, artes visuais – Ready-Made. http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370 acessado em 01/06/2007. (transcrição)

de obra. A contradição é a essência do ato (...). O ready-made não postula um valor novo: é o dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio do gosto; o segundo é o ataque à noção de obra de arte.⁴⁹

Que relações é possível estabelecer entre a produção de um *ready-made* com a seleção de objetos históricos? Que lugar ocupam as obras de arte e os objetos históricos no espaço do museu? Que ataque é este à noção de obra de arte de que nos fala Octavio Paz? Os objetos quando deslocados e inseridos em uma coleção perdem seu valor de uso, sua função. Sejam qualificados como obra de arte ou não, são monumentos históricos preservados como componentes de uma série, de um conjunto discursivo elaborado nesta casa cheia e vazia de lembranças e esquecimentos. Um retrato não era mais um retrato de alguém,

Até o século XIX as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes também era poesia. E o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo eles de um sonho), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte.⁵⁰

Era a força de uma assinatura que qualificava o valor de obra de arte, o interesse estaria voltado para a genialidade do artista, ao personificar a obra de arte o museu perdia o processo da sua produção e as relações entremeadas nesse fazer cultural, a obra estava resumida a sua autoria. Os museus são espaços de negociação e disputa, diferentes grupos tencionaram as escolhas em torno da noção de obra de arte, os artistas modernistas também são partícipes destes movimentos de imaginação e produção museal. Como produtores de uma linguagem, os artistas visuais também são responsáveis e influenciaram os trabalhadores em museus, pois a linguagem das coisas opera com uma estética visual com a intenção de sensibilizar, provocar estranhamentos e reflexões, é o que se espera de uma comunicação museológica ao conceber uma expografia.

Para compreender a construção de um lugar para o objeto no museu na sua historicidade foi preciso dialogar com as artes visuais e com os museólogos, a escrita da história nos museus é operada por meio de uma linguagem visual que, por exemplo, exige conhecimento dos usos e significados das cores quentes ou frias na produção de uma mensagem que valoriza ou silencia determinado aspecto da coleção em exposição. Os recursos cênicos no tratamento da cultura material ou da obra de arte na concepção curatorial também são datados e pensados em diálogo com

⁴⁹ PAZ, Octavio. Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza. – São Paulo: perspectiva, 2007, pág. 23.

⁵⁰ *O museu é um confronto de metamorfoses* afirma Malraux, as obras de arte não estão mais pela função cotidiana, mas estão no museu agregadas ao calor artístico, se vai ao museu não para ver o retrato de alguém, mas para apreciar como um artista retratou esse alguém, que muitas vezes nem se precisa saber o nome. MALRAUX, André. *O Museu Imaginário: Edições 70, Arte & Comunicação*, Lisboa Portugal, 2000; pág. 12.

as artes visuais. As artes sempre atravessaram os museus históricos assim como a história os museus artísticos, são interpenetráveis na fundação da gramática visual da linguagem das coisas e da “pedagogia do abandono”⁵¹ desses lugares construtores de memória.

“Os lugares de memória são, antes de tudo, restos”, é a produção de um lugar sagrado numa sociedade que dessacraliza, de rituais numa sociedade sem rituais e ainda “são os marcos testemunhos de uma nova era, das ilusões de eternidade”⁵². Enquanto palcos da história-memória narram os acontecimentos com apenas um único significado que é distante da vida social, são transmissores de um conhecimento sobre um passado estático onde apenas alguns decidem e dirigem a história e oferecem uma lista de “diferentes categorias de líderes e datas de acontecimentos denominados de históricos”⁵³.

O museu como um lugar sagrado, as obras de arte e os objetos históricos sacralizados; *restos* que bastavam a si mesmos. Defuntos: do latim <de> prefixo de negação, no caso “sem”, mais <funto> oriundo de <function> significando “função”; portanto, defunto significaria “sem função”⁵⁴. Objetos-defuntos significando, simultaneamente, a morte de uma memória espontânea, a negação dessa morte e uma vontade de eternidade. Lugar do sagrado e da teatralização da história-memória. Nesse cenário, esses são objetos de contemplação. Contemplação do passado, da estética, da beleza, da morte e do mito do herói e/ou do artista, da valorização de um caráter personalístico da história.

É esse significado valioso de sacralidade da obra de arte, de culto aos *vultos* do passado que é atacado com o *ready-made* nas ações de Duchamp, na primeira metade do século XX. Também nesse mesmo período, um grupo de historiadores que ficou conhecido por Escola dos Annales provocou debates e mudanças na noção de documento histórico e no ofício do historiador. Críticos de uma história-política (aquela praticada pela historiografia de seus antecessores positivistas), ao vivenciarem as impossibilidades do projeto de modernidade com a fragmentação da vida produzida pelas guerras mundiais, pelos desastres ambientais e pelo avanço das desigualdades sociais,

⁵¹Maria Cristina Bruno em entrevista ao CEOM apresenta sua reflexão a respeito da museologia como uma pedagogia para se trabalhar o abandono, na busca de construir uma metodologia para reconstituir situações de abandono patrimonial. *O trabalho com o abandono*: entrevista com a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno IN: Cadernos do CEOM – Chapecó: Argos, 2005; n°. 21.

⁵²Ver “Entre Memória e História: a problemática dos lugares” IN Projeto História, 1981 pág. 09. É uma história crítica que identifica esses espaços como lugares de memória, com esta leitura a história não celebra mais a nação, mas passa a estudar suas celebrações, deformando-os, transformando-os e destruindo-os é nesta perspectiva compreendendo os museus como lugares de memória que o estudo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará em questão foi construído.

⁵³ MONTENEGRO, Antonio Torres. *Ciência, história e memória*: questões metodológicas. IN: ERTZOGUE, Maria Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes *et alii*. *História e Sensibilidade* – Brasília: Paralelo 15, 2006; págs. 96-97.

⁵⁴ Encontrei o significado etimológico desta palavra « defunto » na revista mensal LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Editor Segmento, Especial Etimologia II, março 2007. Pág. 44.

propuseram novas abordagens para explicar e analisar os denominados acontecimentos históricos na perspectiva da construção dessas novas abordagens metodológicas⁵⁵.

A história passou a estudar as ações de homens e mulheres no tempo e, portanto compreendeu que todos são sujeitos da história e assim qualquer vestígio da ação humana seria considerado documento histórico. Os historiadores não seriam mais defensores de uma neutralidade científica, sabiam-se parciais ao selecionar suas fontes de pesquisa, ao interrogar os documentos e no momento da escrita da história. O historiador produz sua pesquisa de um lugar social. O documento não representaria mais para o historiador *a verdade histórica* e sim um registro de acontecimento que seria questionado, interpretado, analisado e confrontado com outros diferentes rastros.⁵⁶ Essa compreensão da história contribui para uma modificação da noção de patrimônio e seu processo de musealização como bem cultural, trazendo debates a respeito de uma museologia transformadora, com uma preocupação voltada para com o presente e seus problemas sociais, marcadamente depois na segunda metade do século XX, no Brasil.

Tanto historiadores como artistas, entre outros intelectuais e pesquisadores, pensaram e provocaram o lugar dos objetos no acervo dos museus, na composição de exposições e na compreensão desse lugar de memória como um lugar de legitimação, distinção, conflito e disputas no campo das artes e das histórias. O ato consciente de deslocar os objetos com a intenção de produzir um discurso, uma narrativa, uma explicação ou ainda um questionamento de um lugar social como este ocupado pela arte, produziu reflexões naqueles que trabalhavam com a linguagem das coisas. Assim, os objetos-defuntos começaram a ser pensados como objetos-documentos.

Objeto-defunto & Objeto-documento: o lugar da história no museu.

Nessa época havia para quem pudesse deixar um depoimento, um *livro de impressões*. Escolhidos a dedo pelos funcionários do Museu, alguns visitantes especiais, deixavam suas opiniões. Entre elas, há muitas impressões relacionadas aos objetos. Tais colocações apresentam uma leitura baseada em uma noção da importância daquele acervo para a história do Estado do Ceará ou da cidade de Fortaleza. Eram conceitos que circulavam entre aqueles que assinavam o livro, manifestados muitas vezes em expressões emocionadas de amor e respeito ao passado.

Os comentários, em sua grande maioria, faziam referência à administração do professor Osmírio, a *organização, ordem, amor e zelo* que o diretor tinha pelo acervo. Há nos registros um

⁵⁵ Idem. Para MONTENEGRO, Antonio Torres...

...o final do século XIX e, sobretudo o século XX trouxeram grandes mudanças no campo da ciência e outras áreas do conhecimento, gerando novas ressonâncias entre as diversas áreas. Destacaremos dois grandes impactos produzidos pela física: o primeiro com a teoria da relatividade, de Albert Einstein, e o segundo com a teoria da incerteza, de Werner Heisenberg. pág. 101

⁵⁶ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Apologia da História ou Ofício do historiador – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

freqüente sentimento de agradecimento e reconhecimento pelo trabalho realizado, valorizando-se a importância de tal ação para a sociedade cearense, na preservação de um espaço de cultura; para os que ainda são vivos no presente e para as futuras gerações, principalmente os jovens. Foram registrados 918 depoimentos, daqueles visitantes que se dispuseram e/ou puderam comentar sua experiência. Dentre os que registraram depoimentos estão professores, estudantes, algumas mães, pesquisadores, turistas e museólogos.

Esse amor, esse respeito e ainda uma imaginação do passado, eram expressos pelo caráter de veracidade observado nos objetos, estes seriam como provas dos acontecimentos históricos e para alguns teriam o poder de transportar, numa espécie de túnel do tempo, aos denominados acontecimentos históricos exatamente da mesma maneira como ocorreram. Seria uma experiência de religação com o passado, algo sacro, religioso. A visita ao museu despertaria, ao possibilitar um contato com os objetos, um sentimento de saudade, o *Culto a Saudade* de Gustavo Barroso⁵⁷ influência em muitos museus do Brasil, estaria em sintonia com a saudade manifestada durante o romantismo português,

Saudade que, como todo o sentimento humano, é a expressão de uma sensibilidade historicamente construída, manifestação de uma subjetividade culturalmente produzida, que existe a medida que se explica em atitudes, em práticas e é transformada em sentido que percorre e atravessa a história do país, mesmo para aqueles que, como Alexandre Herculano, têm uma visão bastante crítica desta trajetória histórica. A saudade – ausência de algo ou de alguém historicamente situados – torna-se o sentimento universal e a - histórico que os românticos tentam construir. Os românticos portugueses têm saudade de um Portugal que procuram construir como história, fazem história para dela ter saudade. Na contramão do tempo em que vivem e na esperança de restaurar a grandeza perdida, buscam a explicação crucial do porquê da queda e da decadência portuguesa.⁵⁸

Como a saudade é uma forma de lembrança - muitas vezes nostálgica quando não é possível compartilhar-la socialmente - ela vem à tona de acordo com o momento vivido, mudando de cor e forma e está condicionalmente situada, traz a marca da experiência e sofre alterações de geração em geração⁵⁹. Mas essa saudade como sentimento universal e a - histórico que forja uma lembrança na contramão do tempo, como ela tornava-se presente e em que medida era apenas alteração ou trazia, também, as marcas da continuidade? Os homens e as mulheres se relacionavam com os objetos

⁵⁷ Sobre uma imaginação museal Barroseana, apresentarei de maneira mais atenciosa no próximo texto deste capítulo, mas posso acrescentar que a maneira como Gustavo Barroso manifestou seu *Culto a Saudade*, pode ser também compreendida com esta explicação de Durval Muniz sobre o romantismo português. Principalmente quando colocamos em diálogo com a explicação de Mário Chagas para a construção de uma imaginação museal em Gustavo Barroso.

⁵⁸ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *As sombras do tempo: A saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história*. IN: ERTZOGUE, Maria Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes *et alii*. *História e Sensibilidade – Brasília: Paralelo 15, 2006; (pág. 123)*.

⁵⁹ SAMUEL, Raphael. Teatros da Memória. In: *Projeto história: revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da Pontífica Universidade Católica de São Paulo n. 14*. São Paulo: EDUC, 1997. “Cultura e Representação”, (pág. 44).

organizados em um cenário, a cultura material evocava lembranças de acordo com a historicidade do momento e esta relação provocava leituras particularizadas a partir de uma noção de saudade,

Por sermos seres de memória, por lembrarmos, mantemos com o tempo uma relação particular, uma relação não apenas racional, mas sensível, não apenas objetiva, mas subjetiva, uma relação marcada pela aceitação e pela repulsa. Às vezes ansiamos pela passagem do tempo, às vezes queremos detê-lo, imortaliza-lo no cristal de uma fugidia reminiscência. A saudade coloca-nos diante do vazio da própria temporalidade, da necessidade urgente de preenchimento deste vazio com nossas vivências, com nossas experiências, com nossos sentimentos e sentidos em relação as coisas e as pessoas. Por isso a saudade, que parece ser um sentimento universal e inerente a todos os humanos, na verdade defini-se, historicamente e culturalmente, a medida que nós, humanos, não sentimos saudades das mesmas coisas: cada tempo tem suas saudades, e nem todos os povos valorizam este sentimento ou dão a ele o mesmo conteúdo e sentido.⁶⁰

Assim, o museu era um lugar de memórias que tencionava o desejo de “*tornar a vê-los*” ou “*possuí-los*” – uma vontade de pertencimento à história – apresentando um abismo, uma lacuna entre a vida particular, subjetiva e sensível de cada visitante e a cultural material apresentada em cada cenário narrativo. Daqueles que nessa relação aceitavam ou recusavam a proposta da existência de um passado comum e da invenção de uma identidade cultural, ficaram as frases afirmativas que ensaiavam remontar uma sensação de correspondência fiel ao passado narrado a respeito da história do Ceará. Entretanto indícios sutis demonstram como os museus ao celebrar o passado e enaltecer a nação produziam um distanciamento do seu público, embora houvesse por parte dos leitores uma vontade de ser partícipes da história mesmo quando se aprendia nas cadeiras das escolas que somente os heróis eram dignos deste enlace. Era neste sentido que os visitantes apresentavam suas impressões ao visitar o Museu Histórico e Antropológico do Ceará:

[...] conhecer mais de perto a história, [...] como se remonta a eras passadas, [...] deixando-me a impressão que vivi o Ceará durante três séculos, [...] Aqui temos a oportunidade de testemunhar grandes nomes e grandes feitos da nossa história, [...] volta-se ao passado glorioso. O passado torna-se presente. [...] uma aula ‘ao vivo’ da nossa história, [...] uma viagem ao passado [...] que traduz toda a história de um povo.⁶¹

Um lugar de memória feito de restos, de fragmentos, de objetos que foram deslocados e transformados em bens culturais representados como se fossem a totalidade da história cearense por uma força sacralizadora do passado que confirmava uma tradição inventada e que reforçava modelos e estereótipos de uma cearensidade. Por mais que a proposta política do Museu e os comentários convidassem à participação da juventude, incentivasse a pesquisa e os estudos, tais

⁶⁰ Idem. ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. ... (págs. 117- 118)

⁶¹ Livros de impressões de visita I e II. (Reserva Técnica do Museu do Ceará).

sugestões sempre estiveram fundamentadas numa história: “pronta e acabada” que era narrada para ser repetida, reproduzida e jamais questionada. Mas é necessário fazer perguntas ao silêncio manifestado na ausência. Esta história oficial poderia ter sido ignorada? Seria por este motivo os tantos pedidos solicitando a presença do público jovem?

Na expografia também estavam os objetos-biografados⁶², estes ocupavam lugar na coleção do acervo não por serem cadeiras ou relógios. Ao serem deslocados, ao perderem sua função de uso, traziam a marca da biografia. Havia sido escolhidos pelo caráter de afetividade, de ligação com seu ex-proprietário e/ou ex-usuário. Um objeto-biografado bastante interessante para ser analisado são os destroços do avião em que estava o ex-presidente Humberto de Alencar Castello Branco quando ocorreu o acidente aéreo que causou sua morte no dia 18 de julho de 1967. Este era um dos objetos mais procurados no Museu, além do bode Iôio, da mesa em que foi assinada a abolição da escravatura e o respectivo livro de prata, objetos de fabricação indígena e as vestimentas de couro dos vaqueiros.⁶³



Ilustração 3: Álbum 1, foto 5. Legenda da fotografia no álbum: Galpão onde estão expostos os restos do avião que vitimou o Marechal Castelo Branco – ex-presidente da República.

O avião estava aos fundos do pátio, na lateral esquerda do museu, sob um teto de telhas de amianto. Pela sua localização, o visitante poderia rodear aqueles pedaços com um olhar atento e curioso. Ao chegar era possível observar partes do motor, as asas e a frente da cabine

⁶² RAMOS, Francisco Régis Lopes. A danação dos objetos – Chapecó SC: Argos, 2004.

⁶³ BARBALHO, Alexandre. Relações entre Estado e Cultura no Brasil – Ijuí RS: Editora UNIJUÍ, 1998; pág. 194.

destruída, com a hélice depositada ao lado dos motores. Mas o que estava sendo dito com a exposição desse avião? Havia uma força simbólica nesse objeto: era o avião em que estava um ex-presidente do Brasil, do único presidente da República nascido no Ceará. Com um “ar” de mistério, somava-se a pergunta: foi acidente ou homicídio? O avião era o meio para fazer emergir algumas perguntas que tentavam reconstituir os últimos momentos de vida, era um instrumento que fazia os visitantes repetirem, nos corações e mentes, a tragédia que se abateu sobre este personagem como em uma via sacra em pedaços.

Para fazer desses restos relíquias contempladas com maior fervor, o visitante fazia um roteiro que antecedia a sua entrada no Museu: visitava o mausoléu do Castello Branco, inaugurado em 1972, um projeto de Sérgio Bernardes para compor o conjunto arquitetônico do Palácio da Abolição:

O Monumento como Símbolo, segundo a concepção do arquiteto Sérgio Bernardes: O balanço tem 30,00 m de extensão e representa do ponto de vista filosófico, uma projeção do pensamento no espaço sendo o pensamento uma soma de reflexões. Por isso a estrutura de concreto reflete-se no espelho de água. No extremo do balanço, encontra-se a "Capela de Meditação", local de arbítrio onde o indivíduo tem de escolher entre o espírito e a matéria. A Capela é sempre ponto de passagem. Na testada norte do edifício está inscrito o trecho de um discurso do Presidente Castello Branco pronunciado no Instituto Rio Branco e que foi selecionado no intuito de demonstrar o fundamento básico das idéias do Presidente: “... *Nossa vocação Nacional - de nos transformarmos em um País grande e forte, capaz de eliminar a miséria de seu povo, ser um elemento de paz num mundo conturbado, respeitar os seus vizinhos, exercer o poder sem violência, conquistar a riqueza sem injustiça*”.⁶⁴

O Mausoléu - ao somar-se ao objeto-biografado avião - compunha a narrativa cívica de respeito, de amor e de exaltação aos homens responsáveis por conduzir a pátria. Homens que deveriam ser considerados exemplos a serem seguidos pelos demais brasileiros e, principalmente, pelos jovens.

Outro detalhe da arquitetura do Mausoléu era o piso feito de madeiras irregulares que forçavam o visitante a olhar para o chão e assim, baixar a cabeça para reverenciar a memória do ex-presidente. Um cenário feito para ser admirado, contemplado e por que não dizer adorado. Os monumentos fúnebres não são apenas lugares de memória, mas são elevados a condição de arte⁶⁵ havendo na concepção do artista (arquiteto) uma elaboração sobre a vida e a morte, escolhendo como o morto deveria ser lembrado, qual a imagem que se perpetuaria como recordação do

⁶⁴ Projeto de Educação Patrimonial – Memorial Presidente Humberto de Alencar Castello Branco; IN: PROJETO: OFICINA DE PROJETOS S/C LTDA. Arquitetos: José Capelo Filho / Lídia Sarmiento - Colaboradores: Dráulio Luís / Eduardo Valente.

⁶⁵BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. Assim na morte como na vida: Arte e Sociedade no cemitério São João Batista (1866 -1915); pág. 63.

passado. Assim o ex-presidente Castello Branco como um governante que exercia o poder sem violência e desejava conquistar a riqueza sem injustiça, a beleza da leveza do Mausoléu em suspenso tentava produzir uma imagem de harmonia e de paz. 66

Humberto de Alencar Castello Branco era lembrado como homem público, seu retrato como presidente é emblemático para esta representação. As imagens do sepultamento e da translação do seu corpo para a cidade de Fortaleza estão para mostrar como ele era respeitado e por isso havia recebido as honras na hora de sua morte. Sua biografia nos registros do Museu o apresenta como um homem estudioso, inteligente e condecorado, que havia administrado o país com severidade e energia. A composição cenográfica remonta aos rituais sagrados.

Ilustração 4 Legenda da terceira fotografia do álbum de número 3: Translação dos restos mortais do ex-presidente Castello Branco para o Ceará.



Ilustração 5 Sala Eusébio de Sousa – No canto esquerdo sobre um mobiliário estava apoiado o retrato do ex-presidente, nas laterais estão situados seis posters de flagrantes da cerimônia de sepultamento do Mar. Castello Branco (1967).

⁶⁶Quando estava cursando turismo na Escola Técnica Federal do Ceará (1995-98), fazíamos como atividades curriculares e extracurriculares visitas aos lugares de memória da nossa cidade, entre eles, o Mausoléu. Fomos orientados em uma das visitas técnicas por um Guia de Turismo a termos muita delicadeza ao apresentar este monumento, sem muitas palavras e observando a reação dos turistas, pois alguns se recusavam a descer e protestavam no ônibus indignados com a existência de tal arquitetura. Mesmo que cause mal estar nos moradores de Fortaleza este monumento ainda permanece erguido, oras em abandono, oras reclamam pelo seu cuidado. Um monumento que diz muito das forças políticas que atuavam no Ceará no momento em que foi concebido e construído. Em 2000, Ricardo Oriá publicou um artigo sobre os Lugares de Memória da Cidade de Fortaleza, discutiu sobre patrimônio e suas relações com o nacionalismo e a presença da monarquia nas ruas e praças de Fortaleza, mas não inseriu na sua lista o Mausoléu do ex-presidente Castello Branco, um lugar de memória difícil de aceitar? Conferir em ORIÁ, Ricardo. *Fortaleza: os lugares de memória* IN: SOUSA, Simone (org.). Uma nova história do Ceará – Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

Luiz Fernando de Carvalho Correa, um estudante de medicina, provavelmente jovem, escreveu um depoimento, no dia 1º de março de 1979, bastante favorável e de forte exaltação ao ex-presidente se utilizando de um argumento de valorização de uma história evolutiva de cunho iluminista e eurocêntrico. Orientando-se pelo exemplo de figuras ilustres como os abolicionistas que se influenciaram pela cultura européia, dando continuidade ao processo civilizador e imperialista iniciado pelo homem europeu, não esquecendo das características pitorescas dos índios e vaqueiros que incrementaram a cultura cearense. Um respeito atribuído pelo valor de exótico e não pelas riquezas culturais, pelas lutas de liberdade com suas formas de preservar a vida e resistir aos preconceitos, à discriminação e a violência. Destacando que este estudante em suas palavras considera índios e vaqueiros superados pela história, poderíamos dizer extintos?

Realmente o Museu Histórico e Antropológico do Ceará é um local de extrema beleza, onde se reconstitui aspectos do Ceará que ficaram perdidos no tempo. Toma-se assim conhecimentos dos vários tipos de vida desde o indígena e o vaqueiro, rústico e simples, até as grandes figuras abolicionistas, que receberam grande influência da cultura européia. Além disso observa-se um aspecto bem atual, do qual não podemos nos esquecer, que é a vida e a morte do Marechal Castelo Branco, homem ilustre e de rara inteligência que soube conduzir o Brasil numa hora difícil. Por isso tudo, creio que o museu é de suma importância na vida de todas as pessoas, cearenses ou não, pois são baseados nos fatos e experiências que a história escreve e que podemos tornar nossas vidas melhores e o Brasil uma grande nação.⁶⁷

Lembrando que estes eram temas associados aos objetos mais procurados pelos visitantes do MHACE naquela época. Desta maneira, o museu como lugar de teatralização do passado que deposita, nos objetos, uma confirmação de uma história já escrita e contribui para legitimar uma história de interesse nacional: heróis e mártires exemplos de conduta, povo pacífico, harmonioso e com uma cultura que favoreceria a integração nacional.

Entre as diferentes opiniões a respeito da visita realizada no Museu havia apenas uma em que aparecia a expressão “espírito crítico”. Outros visitantes manifestaram: “a falta de conhecimentos de museu para realizar uma visita mais construtiva”, “a falta de espaço”, “salas sobrecarregadas de objetos”, mas nada como olhar, visitar o Museu para “desenvolver o espírito crítico”. O que tal expressão significava na época? Nesse período, as disciplinas de história e geografia foram substituídas por Estudos Sociais, de acordo com a lei 5692/71⁶⁸.

⁶⁷Livro de impressões de visitas 01, depoimento 121 p.84b.

⁶⁸ “Embora, incluíssem, também, ações policiais, as medidas pensadas para a escola, após as manifestações estudantis de 1968, foram basicamente, de caráter ideológico. No cerne da questão estava a disputa pela direção das consciências, ou seja, pelos aspectos da realidade que deviam, ser, ou não enfatizados. Sob a ótica do regime militar, disciplinas que abordassem conteúdos sociais sob uma perspectiva crítica fortaleceriam o ‘avanço do comunismo’. Subtrair essa perspectiva, atribuída, sobretudo, ao ensino de História e Geografia passava por um processo de reordenação e

Em 22 de maio de 1983 as 09h30min da manhã visitei o museu histórico do Ceará, acompanhado de 40 alunos de 5ª e 6ª séries do turno da noite de nosso estabelecimento, na oportunidade o nosso objetivo foi desenvolver o espírito crítico no que se refere a nossa própria história, fazê-los ver de perto a importância do que já passou por nosso estado, nosso povo e o cuidado que existe pela nossa preservação (...) (professor Francisco Ribeiro de Menezes em 22/05/1983).⁶⁹

Ainda que a idéia de aproximação da história promovida pelos objetos do Museu mantenha o aspecto de sacralidade, o fato de pensar neste lugar com a possibilidade de desenvolver um espírito crítico foi uma elaboração diferente. Considero ousadia por parte do professor, pois se tratava de expressar uma atitude proibida no período, mesmo em se tratando de 1983. Essa opinião é um indício da participação de professores de Fortaleza na luta pelo desmembramento das disciplinas de História e Geografia, articulada pela Associação Nacional de História ANPHU. Era indício também do engajamento em projetos alternativos para o País; de aproximação de teorias da história, que negavam a historiografia oficial do Brasil; e ainda, de haver alguns professores que sonhavam com uma outra maneira de ensinar história e que, para construí-la, seria necessário enfrentar algumas difíceis batalhas.

Desenvolver o pensamento crítico talvez fosse compreender que tipos de objetos estavam compondo o acervo do Museu e a quem eles estavam relacionados. Essa perspectiva ensinaria a entender que os objetos expostos foram escolhidos por homens socialmente situados. E apenas uma história estava sendo contada e havia outras. A partir desse ponto começam a ser produzidas algumas perguntas: Quais outras? Quem não está presente? Por que uns e não outros? Museu como lugar de legitimação e como lugar da fabricação do imortal.

Em maio de 1968, no auge da rebelião estudantil – que logo assumiu feições de movimento social e da França estendeu-se por boa parte do mundo ocidental – dizia-se que era preciso ‘incendiar o Louvre’, então considerado protótipo de um almoxarifado de um patrimônio burguês. Funcionando como ‘templos’, os museus apenas homologariam os valores da burguesia. A única alternativa possível seria, assim, substituí-los por ‘fóruns’, espaços da criação, do debate, da interação.⁷⁰

Nesta perspectiva, Maria Célia Santos argumenta: “Talvez possamos apontar o ‘maio de 68’ como um vetor no sentido de lançar as bases necessárias para se repensar o museu e sua relação com a sociedade, de maneira mais efetiva, mais concreta”⁷¹. As décadas de sessenta e setenta cada

centralização curricular” IN: ROCHA, Ubiratan. *História, currículo e cotidiano escolar* – São Paulo: Cortez, 2002; pág. 34.

⁶⁹ Livro de impressões 02, depoimento 173 p. 41.

⁷⁰ MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *Do Teatro da Memória ao Laboratório da História*. Anais do Museu Paulista, vol.2,1994; pág. 11.

⁷¹SANTOS, Maria Célia T. Moura. Nº. 18 – *Reflexões museológicas: caminhos de vida* – Lisboa Portugal: Cadernos de sociomuseologia nº. 18 ULHT, 2002; pág. 89.

Acessado no dia 26 de junho de 2007 <http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/arquivo.htm> .

uma com a sua particularidade são essas misturas de gente “careta” e revolucionária, de sonhos de paz e de guerra, de acentuado processo criativo e muita repressão, de vontade de ser diferente e de consumismo.

Um tempo de articulações em grupo *contracultura, underground, Punk, tropicalismo, União Nacional dos Estudantes, Centros Populares de Cultura, Teatro Oficina, Teatro do Oprimido, entre tantos outros*. Momento de contestação e críticas ao autoritarismo, a uma história oficializada, ao controle estatal das políticas públicas de cultura e às censuras. Era um período em que se exigia mais autonomia às instituições, mais verbas, mais vagas nas universidades, entre outras lutas. Abalando as estruturas e forçando as instituições a se repensarem e elaborarem novas maneiras de atuar com relação à sociedade.

Nesse contexto, um artista, Marcel Broodthaers, na Bélgica, fez de seu ato artístico uma crítica aos museus, aos públicos e suas relações com o conhecimento, à forma de classificação dos objetos, ao lugar da obra de arte e do artista. Num dos seus trabalhos, a *Section de Figure*, composta por 266 objetos que traziam qualquer conteúdo relacionado com águias. Objetos emprestados de museus “de verdade” e de coleções particulares, inclusive a coleção do próprio artista. Do conceito de Duchamp e do conceito de Magritte, “*Ceci n’est pas une pipe*”⁷², produziu-se com a contração dos mesmos: “Isto não é uma obra de arte” e com esta frase que aparecia em inglês, francês e alemão foram etiquetados cada um dos objetos que estavam dispostos em mostruários de vidros e vitrines, pendurados nas paredes ou isolados.

Uma informação que parece ser apenas uma curiosidade é o significado da frase em francês “*Il n’est pas une aigle*” com a qual elaborou uma relação entre a arte e a águia, pois “*aigle*” em francês pode significar tanto águia como gênio. Ao associar a frase “Isto não é uma obra de arte” ao objeto que contém “águia” está implícita uma interpretação: “Isto não é um gênio”. A utilização dessa frase, a composição dos objetos em um novo sistema histórico com características próprias, segundo Douglas Crimp⁷³, quer dizer que:

Esse novo sistema histórico tem um objetivo ‘de época’: a anulação de um outro. Como ficou claro com os *ready-mades* de Duchamp, a função do museu de arte (e do artista que trabalha no âmbito de sua atividade discursiva) é declarar, diante de cada um dos objetos que abriga: ‘Isto é uma obra de arte’. As etiquetas de Broodthaers revestem essa preposição por meio da fórmula lingüística de Magritte ‘*Ceci n’est pas une pipe*’. O ‘isto é uma obra de arte no museu’ – aparentemente tautológico- é exposto como uma designação arbitrária, uma mera representação.

⁷²Isto não é um cachimbo.

⁷³Para conhecer mais a respeito do trabalho do artista Marcel Broodthaers ler o artigo “Isto não é um museu de arte” de Douglas Crimp em seu livro “Sobre as Ruínas do Museu”, págs. 193, 194, 195 citadas.

Ou seja, o museu não seria o lugar da verdade, nem talvez fosse de verdade, e sim uma produção de representação da história da arte e da vida. Nem de heróis e gênios consagrados. Estes foram inventados por grupos que desejavam legitimação por meio da força das práticas de distinção cultural. No século XIX, foram as chamadas sociedades de erudição que espalharam na França, museus. No século XX, foram os movimentos sociais inspirados e fundamentados pelas teorias marxistas, anarquistas, ambientalistas de cunho libertário e/ou de libertação, religioso e/ou ateu e que traziam sonhos de construir um mundo melhor e diferente daquele em que viviam. Foram os responsáveis direta e indiretamente pela (re)elaboração do conceito de patrimônio.

Patrimônio resignificado também a partir do conceito antropológico de cultura. Qualquer grupo social produz cultura nas práticas do cotidiano, compartilhando de uma herança cultural, com uma dinâmica interna e externa que pode ou não gerar mudanças nos padrões de comportamento, com seus ritos de passagem da vida e da morte⁷⁴. Também, outras importantes contribuições são a “dos países emergentes do colonialismo que reivindicam o retorno dos bens pilhados ou expatriados” numa das práticas imperialistas de países do Ocidente; “dos grupos socialistas e socializantes que reclamavam pelo patrimônio coletivo”, que provocaram um debate a respeito do direito à memória e da democratização da cultura, pois o patrimônio cultural não poderia ficar mais “reservado aos detentores do ‘saber’”, afinal “saber é poder”. Então, o conceito de patrimônio é revisto e ampliado, considerando-se o meio ambiente, os diferentes saberes e fazeres, o patrimônio integral.⁷⁵

No entanto, ao compreender o museu como gota de sangue e arena de conflitos, de tradição e contradição, Mário Chagas alerta para as diferentes temporalidades das práticas de trabalho e da circularidade dos pensamentos e das idéias museais. Não poderiam existir mudanças sem conflitos, sem tensões, multiplicidades e simultaneidades. As noções de documento, de pesquisa, de educação e de ação, junto à chamada relação do museu com o meio, são apropriadas e particularizadas pelos trabalhadores e pelos visitantes do museu de maneira muito subjetiva e entrecruzada de influências políticas mantenedoras, controladoras, contraditoras e analisadoras do instituído⁷⁶.

Ulpiano Bezerra de Menezes contribuiu fundamentalmente com noções de pesquisa, documento, educação, cultura material e comunidade na construção do pensamento museológico brasileiro. Em 1975, teve importante participação no I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus e interveio de maneira contundente e inovadora em todos os Grupos de Trabalho que traziam esses temas. Para ele, os museus deveriam ser pesquisados para que assim, pudéssemos compreender aspectos da vida social. No que diz respeito ao objeto histórico como documento argumenta:

⁷⁴ LARAIA, Roque de Barros. Cultura como conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

⁷⁵ Idem SANTOS, Maria Célia... pág. 90.

⁷⁶ Op. cit. CHAGAS Mário. Há uma gota de sangue em cada museu. Chapecó SC – Argos CEOM, 2006.

Essa categoria de objeto histórico, assim, por sua própria natureza e função, privilegia as classes dominantes – fato facilmente observável nos museus e abundantemente denunciado na bibliografia. Torna-se evidente, destas contradições, que o objeto histórico é de ordem ideológica e não cognitiva. Não que não possa ser utilizado para a produção de conhecimento. Ao contrário, são fontes excepcionais para se entender a sociedade que os produziu ou reproduziu enquanto, precisamente, *objetos históricos*.

Ainda complementa que tais objetos têm seu “compromisso com o presente, pois é no presente que eles são produzidos e reproduzidos como categoria de objeto e é às necessidades do presente que eles respondem”⁷⁷.

É o historiador quem faz os objetos falar, a partir de critérios e procedimentos explicitados que definem o alcance de sua fala. Os objetos da cultura material não têm por que escapar de métodos que são próprios ao ofício de historiador, assim como qualquer fonte não se basta a si, mesmo em essência ou identidade prontas para serem extraídas e resgatadas. É o conhecimento, são as preocupações com os problemas do presente e as teorias que criam o sistema documental. Dessa maneira o museu passou a ser compreendido como laboratório da história.

Deslocamento ao reverso: ainda o lugar da história no museu

O filme documentário de longa metragem “O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto”⁷⁸, de Rosemberg Cariry e Firmino Holanda, data de 1985⁷⁹. Fruto dessa geração contracultura e politicamente engajada com os movimentos sociais e tinha por objetivo construir uma narrativa que trouxesse uma reflexão acerca dos problemas sociais daquele presente⁸⁰. Opondo-se a uma escrita

⁷⁷ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**. V.11, n.21 – Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

⁷⁸ Reserva Técnica do Museu da Imagem e do Som do Ceará.

⁷⁹ Em certa medida a repressão feita à comunidade do Caldeirão cumpriu seu efeito no momento em que os sobreviventes escolheram calar-se como uma estratégia de sobrevivência e evitar novas perseguições. Depois da morte do Beato José Lourenço, as boas lembranças e as imagens da destruição se transformaram em assunto íntimo, como explica RAMOS, esse silêncio perdurou até a década de oitenta,

Mas, na década de 80, as lembranças começaram pouca a pouco, a circular em um espaço mais amplo. Em 1986, com o documentário *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, o cineasta Rosemberg Cariry de uma importante contribuição para diminuir o esquecimento em torno da questão. Ao trazer depoimentos de responsáveis pela destruição e de sobreviventes da comunidade, o filme mostrou que o Caldeirão era um passado com personagens vivas, com experiências e recordações que não poderiam ser apagadas da nossa história.

RAMOS, Francisco Regis Lopes. *Juazeiro e caldeirão: espaços de sagrado e profano* IN: SOUSA, Simone (org.). Uma nova história do Ceará – Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. (pág. 379)

⁸⁰ Rosemberg Cariry é natural do Crato. De uma geração de artistas que se autodenominavam marginais. Isso porque desejavam romper as fronteiras e estabelecer um elo de comunicação entre “os daqui” e os “de fora”. Identificavam-se com a arte modernista, buscavam rupturas e descontinuidades e cultuavam a novidade e a mudança. Ao contrário das gerações anteriores que retornavam médicos, farmacêuticos, advogados, profissionais liberais (...) dos seus estudos nas capitais; a geração 70, quando participava das manifestações políticas e culturais nas universidades, voltava disposta a difundir na sua cidade o que haviam aprendido. Para se aproximar das aventuras juvenis do Cariri, lá do Ceará, será de grande contribuição a leitura do livro – MARQUES, Roberto. *Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70* – São Paulo: ANNABLUME, 2004.

da história oficial, os cineastas prepuseram um *resgate* da história do Caldeirão. Ocuparam o Museu Histórico e Antropológico do Ceará e produziram um curta-metragem que introduz o tema do filme, como em “um jogo de espelhos e identificações que fundem passado e presente, em que a história se torna estratégia de sobrevivência e reivindicação”⁸¹. Os objetos da comunidade do Caldeirão: “Uma bandeira, duas cruces, uma espingarda, uma palmatória, uma foice, um machado, um turíbulo, três roupas de culto e uma cadeira de couro com braços”⁸², foram simbolicamente recuperados por membros representantes da cultura popular.

“O Caldeirão era uma irmandade de penitentes. [...] Uma irmandade de agricultores que conheciam a mensagem igualitária da Bíblia, por isso eram filhos de Deus”. Os membros dessa comunidade começaram a usar roupa preta depois da morte do Padre Cícero em 1934. Lá tinha muita fartura porque havia muita plantação. Toda a colheita era distribuída entre aqueles trabalhadores praticantes da fé e da penitencia. “Seguindo as orientações do Pe. Cícero, o Beato José Lourenço e seus seguidores foram para o Caldeirão em 1926”. Nem a polícia, nem a Igreja Católica, nem os latifundiários gostaram: lembrava Canudos. Então, “em setembro de 1936, um destacamento militar invadiu e destruiu o Caldeirão.” Quando o Beato retornou em 1938, não passou muito tempo; em 1938, foram expulsos mais uma vez. José Lourenço morreu em 1946 em Exu, em um pedaço de terra que havia comprado para recompor a sua comunidade, “também calcada no trabalho e na oração”.⁸³

No dia do massacre uma coleção de objetos foi construída e junto dela muitas maneiras de produzir memórias do Caldeirão. Estes objetos foram escolhidos dentre muitos outros que faziam parte do cotidiano da comunidade, perderam a utilidade e foram distanciados dos antigos donos. Quase eliminando, com esta captura agressiva, qualquer manutenção de memória afetiva. Depois desse dia doloroso ou vitorioso como se apresentaram os elogios à milícia, os objetos foram levados à chefatura de polícia. Fotografados e legendados para ilustrarem o relatório elaborado a respeito daquela ação policial, eram “provas da existência de um perigoso núcleo de fanatismo” [...], de uma prática desviante do catolicismo e, ainda confirmar que “o beato enganava seu povo, pois vivia cheio de regalias”. Do relatório foi produzido o livro “Ordem dos Penitentes”, publicado em 1937, pelo tenente José Góes de Campos Barros.⁸⁴

Poucas peças daquele saque mantiveram-se reunidas e depois, ainda na década de 1930, foram doadas ao Museu Histórico do Ceará. O valor de memória atribuído aos objetos continuou confirmando o pensamento oficial. Foram tratados, na expografia, como objetos marginais. Não foram inseridos nem na categoria histórica e nem na categoria antropológica, “não faziam parte da

⁸¹ Idem. (pág. 124).

⁸² RAMOS, Francisco Régis Lopes. A peleja do tempo nas memórias do Caldeirão. IN: Cadernos do CEOM, Ano 18, n. 21- Museus: pesquisa, acervo, comunicação – Chapecó: Argos, 2005. (pág. 128)

⁸³ Idem, RAMOS, Francisco Régis Lopes. A peleja do tempo [...] (págs. 112 -113).

⁸⁴ Ibidem RAMOS, Francisco Régis Lopes. A peleja do tempo [...] - A época era Delegado da Ordem Política e Social.

história que merecia ser conhecida pelos cearenses”. Durante as décadas de sessenta, setenta e oitenta eram classificados como “objetos de interesse para estudos de folclore”. Até a década de setenta não foi possível localizar ao certo onde estavam expostos os objetos do Caldeirão. Muito provavelmente ficavam na *Sala Eusébio de Sousa*, onde continuaram durante a direção do professor Osmírio. Como peças do acervo foram catalogadas pessoalmente, atrelando cada parte da coleção ao personagem José Lourenço, ignorando o uso coletivo dos mesmos.⁸⁵

“O governo militar utilizou sistematicamente a cultura popular como elemento central de uma identidade brasileira. [...] De acordo com uma visão folclórica, a arte do povo foi imitada, exposta e exportada”⁸⁶. Na Secretaria de Cultura do Estado do Ceará desse período a visão predominante a respeito da cultura popular era bastante romântica. Compreendia-se a importância de defendê-la pelo seu caráter ingênuo e primitivo tratando-a como uma “manifestação pura do povo” e por isso seria um “reflexo de todas as raízes”. Embora houvesse opiniões dissonantes atuando na Secretaria mostrando que não havia unanimidade entre as pessoas produtoras da cultura, ainda as permanências do aspecto distanciado, estático e romântico da cultura popular fortalecia muitas ações de diferentes grupos sócio-culturais⁸⁷. Ao enfatizar que o exercício da memória está na *essência* do povo, no saber-fazer e nas narrativas orais, concordavam com a existência de uma espécie de pureza na cultura popular.

A proposta de *resgatar* uma história de uma comunidade que viveu *nos moldes socialista primitivo*, trazia uma delicada ambigüidade, colocando noções divergentes de cultura popular no projeto cinematográfico⁸⁸. O ato de resgatar remete a uma idéia de passado adormecido, paralisado e silenciado que estava guardado nas recordações do povo, ou seja, romântica. Ignoraram que o ato de calar-se era uma atitude do presente que latejava nos corações como uma escolha política. Ora para aliviar a dor, ora para não deixar que a revolta provocasse ainda mais sofrimento. Simultaneamente, ao nomearem a experiência do Caldeirão como uma comunidade que viveu nos

⁸⁵ Op. cit. RAMOS, Francisco Regis Lopes [...] O artigo, A peleja do tempo nas memórias do Caldeirão é um convite para conhecer mais a respeito da trajetória dos objetos que foram da comunidade Caldeirão. Trata-se de uma pesquisa para compreender os usos da cultura material na construção de uma escrita da memória. Considero este artigo uma apresentação da importância social dos historiadores como profissionais dos museus, não apenas no exercício da pesquisa, mas participando, também, de um trabalho articulado na construção política do plano diretor da instituição, junto aos demais profissionais.

⁸⁶ (prefiro esta frase com os verbos no passado) BARBALHO, Alexandre. Relações entre estado e cultura no Brasil – Ijuí: UNIJUÍ, 1998. (pág. 181)

⁸⁷ Idem, BARBALHO, Alexandre [...] – (pág. 184 -185).

⁸⁸ Rosemberg considerava-se muito próximo a cultura popular. Experimentou as manifestações da cultura popular desde criança, nos arredores da sua casa. Dizia que a cultura popular estava no seu sangue, na sua alma. A idéia de cultura popular como “cultura insubmissa” seria divulgada tendo a arte como veículo de comunicação, produzindo sua visualização para além das fronteiras. Essa compreensão da cultura popular, matriz da região Cariri, como revolucionária estaria atribuindo sentido ao sentimento revolucionário da geração 70, ao lado de personagens como Bárbara de Alencar e os movimentos de 1817 e 1824. Idem. MARQUES, Roberto. Contracultura [...].

A geração 70 reconstruía o discurso regionalista, repensando a tensão das fronteiras em tempos de modernidade [...] A medida que se desdobravam sobre estudos da cultura popular, entremeando o anseio de modernidade ao discurso anti-moderno, os poetas da geração 70 ampliaram seu espaço de divulgação. (págs. 126 e 127).

moldes do socialismo primitivo, investindo na cultura popular como produtora de uma ação de resistência alternativa aos padrões dominantes de uma cultura oficial⁸⁹. Afinal, qual era a intenção simbólica de um boi morto, decapado e sangrado como primeira cena deste documentário?

Ao curta-metragem...

Uma música instrumental tensa é a trilha sonora da primeira cena: Uma cabeça de boi morto em um matadouro sem o couro, a câmera aproxima o *zoom* lentamente focando a cabeça, depois o olho do boi. Quando o zoom atinge o máximo do seu foco imediatamente muda-se a cena, com a intenção de conduzir o espectador de dentro do olho do boi à próxima cena. Mas o quê ou quem significava este boi, qual metáfora da vida estava sendo construída? O boi é um personagem fundamental na história do povoamento do Ceará e poderia representar a vida de quem estava mais próximo a ele. Quando a câmera foca o olho do boi procurando seu reflexo, está marcando a intenção dos cineastas de contarem uma história através do olhar do povo. Mas esse olhar do povo foi coletado e recortado pelo olhar, pela mente e pela sensibilidade dos artistas. A associação do boi ao povo podia ser uma influência de Capistrano de Abreu, que produziu um interesse no povo que foi *sangrado e re-sangrado, capado e re-capado* como na frase citada, impactando o final deste curta-metragem.

De dentro do olho do boi direto ao panorama da fachada da casa. A câmera focaliza a placa que trás o nome, identificando, ao espectador, o lugar da filmagem: Museu Histórico do Ceará – Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Uma porta fechada vista de dentro para fora. Há muita luz que invade a sala e ofusca um pouco a visão do espectador. A porta foi aberta e um senhor, de braços abertos, aparece marcando o compasso e o ritmo de um Reizado, trazendo consigo um grupo popular. Começam a entrar na casa e aos primeiros passos iniciam uma cantiga:

Oh de casa, oh de fora

Mangerona é quem taí...

É o cravo, é a rosa, é a flor do bugari

O sol entra pela porta e a lua pela janela

O ritual da canção é do Reizado. Os músicos e personagens chegam perguntando pelos donos da casa, anunciando que se fazem presente ao pé da porta. O Museu estava escuro e sem pessoas. Estaria representando uma dificuldade para fazer ver algumas entrelinhas da escrita da história? Se o sol entra pela porta e a lua pela janela, são aqueles que estão do lado de fora que trazem essa luz. E vão produzir outras perguntas aos objetos que carregavam lembranças

⁸⁹ BARBALHO explica a cultura popular na definição de Gramisci que ocupa esse lugar da resistência e da construção de alternativas à cultura dominante. (pág. 190)

silenciadas. Pois é a cultura popular a mais próxima da natureza, aquela mais original e por isso, a considerada mais digna na hora de recuperar a vida no Caldeirão.

Neste momento da cantiga, o grupo, depois de ter atravessado algumas salas do Museu, chega até um fiteiro de vidro onde se encontravam os objetos da comunidade do Caldeirão. A câmera foca a etiqueta: “objetos do beato José Lourenço”, o grupo se posiciona ao redor e todos ficam olhando com a cabeça baixa. E no semblante, olhares curiosos, questionadores, calmos, sérios e preocupados. E a música continua:

Eu espero a resposta, eu não saio daqui sem ela

Eu cheguei em vossa porta, pus na mão fechadura

Eu falei, tu não falaste, coração de pedra dura

Apenas olhar para os objetos dentro do Museu Histórico e Antropológico do Ceará não possibilitava nenhuma conversa. A legenda não dava muitas informações além de nomear o nome do Beato. Era preciso produzir respostas para as tantas perguntas que passavam nos corações e mentes dos representantes do Caldeirão. Na *Sala Eusébio de Sousa*, entre tantas peças distribuídas de maneira fragmentada, os objetos de uso coletivo no cotidiano de uma comunidade, eram valorados como curiosidade a partir de uma visão enciclopedista da história. Não se ouviam os ecos da dor, nem da alegria. Não, apenas os sobreviventes optaram pelo silêncio, mas os construtores da memória cearense escolheram negligenciá-lo.

Então, se aquela casa provocadora de sonhos tinha um coração de pedra dura, era melhor alimentar os sonhos na construção de memória em outros espaços. A instituição oficial da memória não correspondia aos anseios de justiça daqueles sujeitos preocupados em apresentar outras lembranças daquele acontecimento. A atitude perante os usos da cultura material na legitimação de gestos políticos severos e punitivos não poderia perdurar como lembrança, enquanto, os esquecimentos latejavam no peito como força de resistência. Seguindo este raciocínio, foi pensada a continuação deste roteiro. A câmera focaliza os objetos e cada um dos integrantes do grupo, aos poucos, pega um objeto e se posiciona em direção à saída do Museu. Durante o caminho até a porta eles cantam:

O sol entra pela porta e a lua pelo oitão

Dando viva a nossa gente, o povo do Caldeirão.

É o que estou nomeando de deslocamento ao reverso, um ato simbólico de uma força extraordinária. Os objetos são devolvidos aos sobreviventes do Caldeirão construindo possibilidades para enterrarem seus mortos – nem se sabe ao certo o número de mortos. A arte como interventora e como veículo para celebrar a luta, a resistência e a alegria de terem vivido em comunidade, *dando viva a nossa gente e ao povo do Caldeirão*. O filme seria um monumento

simbólico em homenagem e, também, um instrumento de justiça histórica. Há uma beleza e uma sensibilidade neste gesto muito difícil de explicar ou de traduzir em palavras. Talvez pelas sensações que a arte provoca nas entranhas da dimensão demasiadamente humana da vida e da morte. Para contribuir na construção desta explicação convido, mais uma vez, Jeanne Marie Gangebin,

Enquanto Homero escrevia para cantar a glória e o nome dos heróis e Herótodo, para não esquecer os grandes feitos deles, o historiador atual se vê confrontando com uma tarefa também essencial, mas sem glória: manter viva a memória dos sem nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua “narrativa afirma que o inesquecível existe” mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra a repetição do horror (que infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim a preocupação com a verdade se completa na exigência de um presente, que também possa ser verdadeiro.⁹⁰

Ao sair do Museu, a câmera pára e focaliza no retrato de Capistrano de Abreu que está pendurado em uma das paredes da sala do museu. Em *off* é recitada uma frase: “A mim preocupa o povo há três séculos capado, recapado, sangrado e resangrado, Capistrano de Abreu.”

Depois da frase iniciam-se os créditos do filme e, entre eles, uma dedicatória:

Dedicamos este filme à memória dos camponeses que morreram lutando pela justiça e pela igualdade. E também para os vivos que da boca do último morto resgataram a palavra liberdade e na terra iniciam a semeadura da vida.

Embora muitas vezes o objeto fosse visto como prova da confirmação da história, esta não era a única leitura possível daqueles que visitavam o Museu. A leitura feita pelos cineastas que pesquisaram e produziram outra narrativa da história do Caldeirão era de que o Museu não bastava como resposta, não supria tantos questionamentos feitos pela vida presente, pelos problemas sociais vividos pelo povo. O Museu tinha um *coração de pedra dura* e não dialogava com a comunidade. E por este motivo, aqueles objetos deveriam voltar e possibilitar ao movimento do Caldeirão no seu lugar de origem, na sua terra, na sua cultura, lembrar de uma experiência importante não só para a comunidade, mas para todos aqueles que acreditavam no sonho de um mundo mais justo, mais igualitário, na luta pela terra e na vida em liberdade.

⁹⁰ GANHEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer – São Paulo: Ed. 34, 2006. “Verdade e memória do passado”,

O álbum e a autobiografia⁹¹:

Uma coleção de afetividades e histórias sobre o acervo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

O Museu do Ceará é uma instituição cultural que passou por muitas mudanças tanto com relação ao espaço físico, como com relação à abordagem administrativa no decorrer dos seus anos. Foi criado por decreto em 1932, no governo de Roberto Carneiro de Mendonça, por Eusébio de Sousa, diretor do Arquivo Público do Ceará, com a denominação de Museu Histórico do Ceará. Seu trabalho consistiu inicialmente, em reunir a coleção que até hoje, em sua grande maioria, compõe o acervo deste estabelecimento⁹².

Os objetos coletados ficaram em exposição pela primeira vez na sede do Arquivo Público, situado na Rua 24 de Maio, nº. 238, no Centro da cidade de Fortaleza, mas suas salas foram abertas ao público somente em janeiro de 1933. Um ano depois, o Arquivo e o Museu foram transferidos para a Avenida Alberto Nepomuceno, nº. 332, em frente a Praça da Sé⁹³. Dezesete anos depois, foi desvinculado do Arquivo Público, que fora instalado nas áreas térreas do Palacete Senador Alencar, onde funcionava a Assembléia Legislativa. Neste momento, o Museu Histórico ficou sob a tutela do Instituto Histórico do Ceará, que se transferiu para o local.

A proposta do governo de Raul Barbosa era proporcionar instalações mais adequadas às atividades do Instituto Histórico e melhorar a estrutura do Museu. Nesse sentido, novas peças foram incorporadas - notadamente as das coleções indígenas do antigo Museu do Instituto (organizado em 1940 por Pompeu Sobrinho) e do Museu Rocha (compradas em 1953) - para a montagem de futuras exposições. Com essa preocupação, na aquisição de duas coleções de referência para a história do Ceará, a Instituição reabre em 1955, com uma abordagem diferenciada e sua denominação amplia o olhar desse lugar de memória: Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

Dos anos de 1957 à 1967, este estabelecimento, que de tanto mudar de local revela como a cidade, com suas atitudes humanas ambivalentes tergiversa com a construção da sua própria história, abre mão do seu espaço em nome dos interesses que envolviam a nova sede do Fórum Clóvis Beviláqua, quando é encaminhado ao prédio da Avenida Visconde do Caupe, nº. 2341, até

⁹¹ Para construir minha explicação nesta narrativa sobre os sujeitos operadores do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, me apropriei da noção construída por Peter Gay quando fez um estudo a respeito dos Caçadores e Coletores na era Vitoriana. Para o autor de Guerra dos Prazeres, “coleccionar é uma espécie de autobiografia”. GAY, Peter. *A Experiência Burguesa: Da Rainha Vitória a Freud: Guerra dos Prazeres* – São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (pág. 167).

⁹² HOLANDA, Cristina Rodrigues. *Museu Histórico do Ceará: a memória dos objetos na construção da história (1932 – 1942)*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do estado do Ceará, 2005.

⁹³ Na cidade de Fortaleza há uma mobilidade com relação ao espaço edificado, os prédios são demolidos para abrir espaço para o novo. Em 1978, a obra Igreja da Sé foi concluída, uma edificação nova, porém com características arquitetônicas inspiradas no medievo. Esta Igreja da Catedral foi construída no terreno que era ocupada por uma Igreja menor com características do barroco. Mas a Igreja era grandiosa, combinava muito bem com a força dos arranha-céus tão valorizados neste período, ao ponto de justificar inúmeras demolições de prédios que hoje poderiam ser considerados patrimônio histórico da cidade.

dar lugar à ampliação da Faculdade de Economia, seguindo a solicitação da Universidade Federal do Ceará, que havia prometido um prédio na Rua Barão do Rio Branco nº. 410, hoje sede do Instituto Histórico.

No ano de 1971, durante o governo César Calls, mais uma vez o Museu foi transferido, agora para a Avenida Barão de Studart, nº. 410, casa construída pelo Senador Fausto Cabral para ser morada de sua família, comprada pelo governo estadual, tornando-se ainda residência do governador Virgílio Távora. Esta casa, hoje sedia Museu da Imagem e do Som do Ceará, fica em frente ao Palácio da Luz, que naquele período, era o prédio do Gabinete do Governador.

Ao longo desse percurso, a instituição passou pelas mãos de vários administradores, quando saiu da tutela do Instituto Histórico e foi vinculado à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult) em 1967. Com a nomeação de Ernani Uchoa para Secretário de Cultura, foi pensado um diferente uso para o acervo e Osmírio de Oliveira Barreto foi indicado para assumir a Direção do estabelecimento.

Osmírio de Oliveira Barreto era cirurgião dentista de formação e nunca atuou neste ramo de sua profissionalização, cursando também a Faculdade Católica de Filosofia do Ceará, formando-se como Professor de História e Geografia. Trabalhava nesta área quando foi indicado para dirigir o Museu Histórico e Antropológico do Ceará, onde permaneceu durante vinte anos.

Nascido em Jaguaruana, no dia 27 de julho de 1923, estudou nas cidades de Canindé, João Pessoa – (PB) e Fortaleza, em colégios religiosos e também no Liceu do Ceará. Era casado com Rocilda Alves Barreto e teve sete filhos. Tinha 48 anos quando assumiu a responsabilidade de comandar este estabelecimento cultural. Em sua trajetória como professor, construiu uma vida pública bastante participativa, valorizando com entusiasmo as titulações das funções que desempenhava. Cada título, condecoração, homenagem ou certificado serviam para formar o conjunto de elementos da personalidade que Osmírio desejava ser e assim, ele ia compondo seu auto-retrato.

Antes de trabalhar no Museu Histórico e Antropológico do Ceará, Osmírio exerceu o cargo de Diretor do Colégio Estadual Fernandes Távora e foi auditor da Secretaria de Educação do Ceará. Foi professor dos colégios estaduais Liceu do Ceará e Justiniano de Serpa e também participou da fundação de duas associações na área de educação. Também esteve presente no Sindicato dos Professores por quatro anos, quando foi membro do Conselho Fiscal. Era um funcionário próximo da estrutura administrativa do Estado e muito ativo, o que seria fundamental para o fortalecimento da Secretaria de Cultura, recentemente criada e que precisava justificar o seu orçamento e legitimar sua funcionalidade.

O professor Osmírio era uma pessoa preocupada com a imagem do seu trabalho, divulgava e preservava as marcas que fariam dele uma pessoa respeitada, como honestidade, erudição,

organização, disciplina, originalidade e pioneirismo, além, é claro, da responsabilidade e da rígida exigência com o trabalho. Essas qualidades também poderiam ser identificadas nas adjetivações construídas, por ele, para os heróis, conhecidos como *vultos da história*.

Na sua elaboração sobre história, a idéia do exemplo histórico era um conceito fundamental, principalmente na importância da educação para a construção do Brasil e a dimensão da sua imagem como exemplo, cuidando com muita atenção dos registros. E com toda a licença para a modéstia, Osmírio se confundia com seus heróis ao selecionar as personalidades, consideradas por ele, as mais importantes para a sua escrita da história. Ao adjetivá-los, construía para si e também de si, modelos a serem seguidos e, principalmente, lembrados.

Com essa dimensão do cuidado de si, Osmírio foi construindo uma maneira de administrar o Museu Histórico e Antropológico do Ceará. A Instituição Pública e seus afazeres se misturavam ao seu mundo privado, envolvendo quase toda a sua família na sua missão administrativa. Com o objetivo de apresentar à sociedade cearense e aos turistas um *museu sem problemas*, não poupava sua esposa que todos os dias fazia no mínimo duas garrafas de café pela manhã e mais outras duas para o período da tarde. Uma ficava no seu escritório e a outra era para os funcionários.

Era preciso que ele fosse reconhecido por seus méritos. Nesse sentido não *pedia* dinheiro e exigia dos filhos que trabalhassem sem cobrar pagamento quando algum funcionário faltava ou não estava dispondo de pessoal suficiente para atender à demanda de visitantes. As recompensas do reconhecimento nos jornais da cidade faziam valer à pena até o descontentamento de sua esposa quando seu empenho e sua devoção ao trabalho iam longe demais, como no caso do motor que puxava água do poço da sua casa que levou para o Museu, contrariando o alerta de sua esposa: “Não leve para o Museu que se um dia precisar trazer de volta, vão dizer que está roubando” ele respondeu a ela: “Mas eu não vou trazê-lo de volta, é para ficar lá”⁹⁴. Casos como esses são contados pelos seus filhos, que com todo o respeito à sua memória, se empenham em conquistar para o pai, um lugar de herói.

O Museu Histórico e Antropológico do Ceará era seu lugar de legitimação e distinção social. Comportava-se como uma autoridade em erudição histórica, propunha projetos e participava dos encontros quando podia se inscrever. De todos esses aspectos, guardou registros e os colecionou, em diferentes suportes. Como os cadernos onde colou recortes de jornais de matérias sobre o seu trabalho no Museu e os cinco álbuns de fotografias das salas em exposição. Através desse conjunto, apresentava o acervo, o mobiliário, alguns visitantes e cenas dele e de outros funcionários trabalhando. Uma maneira de documentar para comprovar as defesas feitas por ele a qualquer

⁹⁴Entrevista concedida no dia 09 de agosto de 2007, no escritório pessoal na casa do entrevistado, transcrita por Eliene Magalhães Santos e autorizada para fins de pesquisa pelo entrevistado Ângelo Osmírio Barreto.

crítica aos trabalhos desenvolvidos na instituição. Também não desejava deixar rastros das falhas e imperfeições, pois havia escolhas precisas no momento de decidir o que entraria no seu arquivo pessoal do espaço público.

Os álbuns de fotografia, que serão aqui analisados com mais detalhamento, são todos no mesmo formato, abrem em paisagem, têm capa dura, papel seda entre as folhas que suportam as fotografias, que são, em sua maioria, no formato 10x15 e preto & branco, ocupando uma página inteira e foram sustentadas por cantoneiras de metal. A cor dos álbuns é verde escuro.

O álbum foi, durante muito tempo, o meio mais eficiente para a disposição e conservação das fotografias, facilitavam o manuseio no momento de olhar cada uma das fotos, podendo escolher o tempo dedicado à observação e poder-se-ia retornar à página desejada e ainda fazer comentários, segundo o interesse ou a necessidade do observador. Por essas facilidades, este material foi se tornando, quase simultaneamente à popularização do uso das máquinas fotográficas, um objeto do mundo privado, isto também pela praticidade de acondicionamento no espaço da casa e pela intimidade proporcionada ao folheá-lo sobre o colo ao lado dos entes queridos. Assim estes álbuns foram nomeados de *álbuns de família*.

A montagem dos álbuns nunca é aleatória, principalmente no caso de Osmírio, pois sua preocupação era introduzir cada foto num sistema próprio e organizado que deveria narrar as realizações da sua direção desta instituição cultural, apresentando uma representação da ordem, da limpeza e principalmente da conservação do acervo e da sua atuação destacada no que dizia respeito aos assuntos da História e dos Museus. O conjunto de fotografias selecionadas foi disposto dentro de um esquema visual constituindo uma coleção⁹⁵, e *coleccionar fotos é coleccionar o mundo, e fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder.*⁹⁶ Nesse sentido a coleção das fotografias apresentadas nestes álbuns é uma forma de apropriação do Museu e, sobretudo, daquilo que o faz museu que é o seu acervo de objetos antigos.

A apropriação de Osmírio está relacionada à representação de Museu que a sua imaginação museal produziu ao instituir uma prática de ação para o acervo em questão, no exercício de uma definição de como seria dirigir um estabelecimento cultural. A força que os objetos antigos possuem na sua materialidade pelo calor do toque de outras pessoas, os transforma em relíquias e os faz oscilar entre fetiche da religião ou da ciência. É com esta compreensão que Osmírio toma para sua vida o projeto de guardar e preservar o acervo da instituição e decide pela sua quase imobilidade no espaço da casa e pela exposição de todo o conjunto para o público, em contradição

⁹⁵ Idem. GAY, Peter. [...] Ao explicar o papel social dos diretores de museus e galerias na construção de um gosto pela arte e na formação de uma educação cultural, como mobilizadores e agitadores, nos faz compreender que: “Os diretores de museu, quer se reportassem a um ministério, quer a um conselho perpétuo de curadores, agiam como importantes colecionadores por sua própria conta – com o dinheiro de outras pessoas.” (pág. 211).

⁹⁶ SONTAG, Susan. Sobre Fotografia – São Paulo: CIA das Letras, 2004; págs. 13 e 14.

com o seu empenho de divulgá-la ao fazê-lo atravessar os muros e adentrar nas escolas, nas páginas dos jornais, nos programas de televisão.

Qualquer coleção somente pode existir na sua relação com o outro, seja na existência de uma competição pela quantidade de itens, seja pela qualidade e originalidade de cada coisa. Esconder ou mostrar são atos de exibição de uma extensão do corpo do colecionador. Neste sentido, o Diretor se apresentava muito exigente e empenhado em defender o método estabelecido para si como um sistema próprio de ordenação dos objetos. Não permitia que outros intervissem na sua relação afetiva com as suas coisas do Museu.

É neste ponto que a indicação de um *amante da história* para o cargo administrativo de um museu estabelece posturas ambivalentes na operação de uma política cultural. O amor de um indivíduo pela história, com toda a sua subjetividade, foi fundamental para a história dos museus no Brasil, quicá no mundo. Movidos pelo desejo de contar a história do seu país ou da sua região, escreveram projetos, publicaram artigos em jornais, convocaram grupos sociais para fazerem suas doações e desenvolveram estimulados pelas suas imaginações museais⁹⁷, um (modo de) gosto pela história. No Brasil, os museus históricos são instituídos, tendo como marco o centenário da Independência, no início do século XX e são o Museu Paulista e o Museu Histórico Nacional que inauguram essa preocupação com a história em lugares de memória.

O projeto paulista foi de Affonso de Taunay, historiador positivista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP). Responsável pela valorização do lugar da história em detrimento da história natural, ampliou o acervo e elaborou uma narrativa a partir de sua tese para a história da independência do Brasil, partindo do ponto de vista paulista, que tinha início no período colonial, tendo como protagonistas os bandeirantes. É com esse discurso que Taunay conduziu e redefiniu a instituição sobre “novas bases”.⁹⁸

⁹⁷ Trabalho com o conceito de imaginação museal de Mário Chagas que nas suas palavras significa: “Objetivamente a minha sugestão é que imaginação museal configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas”. CHAGAS, Mário. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro* – Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, UERJ, 2003. (pág. 64).

⁹⁸ Affonso de Taunay não foi o primeiro diretor do Museu Paulista, a diferença que se apresenta no caso dele é que ele era historiador e não naturalista, pois a introdução dos museus no Brasil se fez no século XIX, pelo viés da história natural. A pesquisa de Ana Cláudia Fonseca Brefe mostrou como a tarefa de um historiador estudioso da história do Brasil, foi de extrema importância na criação da seção de história no Museu, na ampliação do acervo correspondente e na introdução de métodos científicos que guiavam sua época. Segundo a autora, mesmo havendo experiências anteriores Taunay teria introduzido uma das principais matrizes do Museu Histórico no Brasil. No entanto, Taunay não era historiador de formação, era engenheiro e lecionou química, física experimental e história natural durante vinte anos (1899 a 1917) na Politécnica de São Paulo. Mas foi admitido pelo IHGB e pelo IHGBSP por ter publicado um romance histórico, *Cronica do tempo dos Felipes*, resultado de uma cuidadosa pesquisa documental, em 1910, isso antes da sua indicação para a Direção do Museu Paulista. Ver: BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista: Afonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945* – São Paulo: Editora Unespe, 2005.

No Rio de Janeiro, Gustavo Barroso, cearense, tinha como idéia matriz na sua imaginação museal, o *culto à saudade*. Tal atividade, na sua compreensão, somente poderia ser empreendida por alguns indivíduos, que trariam de nascença e por meio do trabalho pessoal as condições necessárias para serem os *pontífices da tradição*. Acreditava que era possível trazer o passado completamente, sem dúvidas, como uma verdade pronta.

Foi no período republicano que Barroso investiu em uma história militar do Império. Construiu uma amálgama das suas influências familiares do universo militar e do amor ao passado, bastante presente na composição *dos usos do velho*, na sua casa em Fortaleza. Com a sua formação em direito e o gosto pela arte, essa mistura de história e sentimento foi provocada e aflorou no espaço e com o acervo do Museu Histórico Nacional⁹⁹. A escrita da sua autobiografia se fez junto ao projeto do Museu Histórico Nacional “que ressaltava o Império na constituição da nacionalidade brasileira”¹⁰⁰, onde “o caráter evocativo orientou a organização do museu”¹⁰¹ e a história era compreendida como mestra da vida, associando homens e acontecimentos aos objetos-relíquias.

Gilberto Freyre, em Pernambuco, também procurou construir sua imaginação museal, elaborou a sua noção de tempo tríplice, compreendendo que o tempo não é só passado, só presente ou só futuro e sim temporalidades simultâneas. Para analisar a formação da sociedade brasileira, optou pelo “estudo da história íntima, cotidiana e sem caráter monumental e o desejo de harmonizar contrários”¹⁰². O viés antropológico era uma marca da abordagem museológica freyriana. A exploração da dimensão lúdica e deslumbrante do objeto musealizado com o exercício da pesquisa fazia da prática museológica um laboratório. Experiências que foram difundidas nas regiões Norte e Nordeste pelos museólogos do Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Gilberto também era colecionador de objetos que, para ele, significavam “um passo para o relativismo cultural, um ponto para atingir-se o cotidiano¹⁰³”. Era preciso “sentimentalizar o objeto¹⁰⁴” para preservá-lo, buscando “o belo como alvo a ser atingido”. Através da autoridade da obra de arte, legitimava-se “como intelectual achegado as várias linguagens” e fez de sua casa em Apipucos, um museu: uma morada da memória, um lugar em que a cultura material proporcionaria um caminho alternativo para o potencial educativo: “ler a sociedade através dos seus pormenores, do seu íntimo¹⁰⁵”.

No Ceará, as iniciativas para a implantação do Museu e a formação de uma coleção partiram da pessoa de Eusébio de Sousa, em 1932, e a sua imaginação museal estava fundamentada no

⁹⁹ Idem. CHAGAS, Mário. A imaginação museal [...].

¹⁰⁰ Idem, BREFE [...] (pág. 57).

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² RIBEIRO, Rodrigo Alves. Moradas da Memória: a construção de um museu na casa de Gilberto Freyre – Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História Social / Dissertação de mestrado, 2006.

¹⁰³ Idem. RIBEIRO, Rodrigo Alves. Moradas da Memória [...] (pág. 104).

¹⁰⁴ Ibidem, RIBEIRO Alves. Moradas da Memória [...]. (pág. 100).

¹⁰⁵ Op. cit. RIBEIRO [...]. (pág. 102).

projeto de consolidar “uma narrativa engrandecedora do Ceará, projetando o nome do estado e o integrando a uma história do Brasil”. Partindo da noção do culto à saudade e da comemoração das datas cívicas, estava imbuído do desejo de popularizar o conhecimento histórico e por isso, o Museu seria dedicado às pessoas em geral e não à pesquisa e aos intelectuais. Para Eusébio “os objetos eram dotados de grande potencial educativo” por serem “documentos”, provas para os acontecimentos históricos, “sendo bem mais eloqüentes e convincentes que qualquer outro meio de rememoração”. Sua missão era cultivar a memória e para isso, foi aos jornais, rádios e ainda promoveu festas cívicas. Na sua proposta de “ritualização do tempo”, fazia de suas ações “grandes aulas de história para a população”¹⁰⁶.

Foi como herdeiro de Eusébio de Sousa e de outros administradores que Osmírio foi conhecendo e se afinando por uma coleção que já havia sido constituída, por meio de doações e compras de coleções particulares, para a efetivação de um exercício de continuidade de um trabalho que foi instituindo no Ceará: uma maneira de compreender, visitar e usar os Museus. Trabalhos travados numa arena política, com conflitos e acordos, luz e sombra, valorização e negligência e jogos visíveis e invisíveis pelo controle da memória de uma cidade que se produzia como morada dos homens e era feita da ambivalência dos desejos antigo/moderno.

Então, Osmírio adotou o Museu e o colecionou, pois acreditava estar fazendo algo belo, algo importante e fotografou e atribuiu importância, estabeleceu “uma norma para a maneira de como as coisas seriam apresentadas a nós”¹⁰⁷. Se o fotógrafo é um inventor de passados, um coletor de antiguidades e faz do presente: antiguidades instantâneas, artefatos, sobejos, vestígios, lascas fortuitas do mundo, uma coleção de fotografias de objetos antigos que já haviam sido coletados é uma meta-invenção de passados, é uma coleção de coleções, uma coleção de uma identidade, de uma relação de afetividade, de um gesto conservacionista e de um modo de saber-fazer para representar uma herança museal.

Osmírio foi educado em colégios religiosos, realizando o curso de Professor de História e Geografia na Faculdade Católica. Apresentava na construção da relação com o mundo público e com a vida familiar a influência do pensamento cristão de sacrifício, de doação e martírio na conquista da felicidade, do reconhecimento e ainda da salvação. É com esse espírito que o Diretor do Museu deseja ser heroicizado e por isso aplaudido. O Museu passa significar na sua vida, uma missão social de cunho educativo e patriótico. Na sua imaginação, sua ação elevaria o sentimento de amor e respeito ao Ceará, especialmente do seu público amado, os jovens.

Para atingir seu objetivo e conquistar legitimidade, precisava mostrar como sozinho e com dificuldades administrou com glórias um estabelecimento cultural, sem nunca desistir por falta de

¹⁰⁶ Op. cit. HOLANDA, Cristina Rodrigues. Museu Histórico do Ceará [...].

¹⁰⁷ Op. cit. SONTAG, Susan. Sobre fotografia [...].

verbas ou apoio, enfrentando com dignidade e honestidade os desafios de uma política cultural. Foi necessário construir uma postura autoritária e exigente, distinguir os papéis e funções dentro do estabelecimento e fazer acontecer a sua vontade e impor que as atividades fossem realizadas segundo as suas propostas e decisões. O mérito foi sempre de Osmírio de Oliveira Barreto, personificou o Museu Histórico e Antropológico do Ceará do primeiro ao último dia da sua gestão, como se denomina atualmente.

Os álbuns de fotografias confeccionados por esse administrador não somente apresentam nunces de aspectos de uma elaboração autobiográfica, como trazem à tona indícios para análise da situação dos museus nesse período, da abordagem na organização do acervo e do percurso feito pelo visitante nas salas em exposição. Os álbuns possuem aproximadamente 250 fotografias. Faço um recorte analítico para abordar com mais ênfase os temas que considero mais relevantes para a construção de uma explicação de como o Diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará pôde produzir, através do exercício da sua função, uma escrita de si, na fusão da sua vida com o fetiche do objeto antigo, de como isso foi possível historicamente considerando a política pública de cultura naquele momento e sua relação com a formação de profissionais de museus no Brasil. Então abro as páginas dessa coleção e escolho uma fotografia da fachada da casa, um projeto do arquiteto José Barros Maia (Mainha), inaugurada em 1951. Ela está situada no terceiro álbum, na primeira página. Esta fotografia não é a única que mostra a parte externa do Museu, existem outras que apresentam a frente e ainda as que mostram uma parte lateral (direita de quem entra) e de seus jardins. Essas estão dispostas em quase todos os álbuns e quase sempre nas primeiras páginas.



Ilustração 6 Arquivo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará; armário da reserva técnica - álbum de número 3.

A foto acima foi feita a partir do outro lado da Avenida Barão de Studart, pois pretendia enquadrar o conjunto casa, pátio e jardins. Provavelmente, fotos como esta funcionavam como cartão de visitas do Museu, era a mais divulgada nos jornais e panfletos, talvez por isso seja uma constante nessa coleção. A imagem da casa convida ao conforto e produz um sensível diálogo entre as idéias de sertão e litoral, antigo e moderno. Por isso, evoca uma relação de afetividade, pois a partir de uma influência do neoclassicismo, o arquiteto traçou delicadamente seus contornos com o propósito de harmonizá-la e dotá-la de sobriedade. Trouxe a leveza e o aconchego dos alpendres ornamentando-os com a sustentação de colunas dóricas, tendo em frente um jardim com folhagens e uma árvore que ajuda a brisa do mar refrescar o ambiente com a sua sombra. A casa é situada no Bairro Aldeota, lugar de morada dos mais abastados financeiramente. Nesses anos, após a década de cinquenta, a população cresceu consideravelmente ultrapassando os 50%, em sua maioria, migrantes do interior do Estado. Assim esta casa agradava pela sua relação íntima com os casarões sertanejos, tanto com relação a condição espacial como pela afirmação econômica. Seu encantamento era marcado por simbolizar a vida que a grande maioria da população, principalmente aquela migrante, desejava ter. Neste cenário podemos incluir o Diretor do Museu¹⁰⁸.

A próxima foto está colocada no primeiro álbum, logo após cinco fotografias da fachada e área externa da casa. Esta é a primeira em que aparece o interior da casa e é partindo daqui que ultrapassaremos a soleira da porta de entrada. Depois deste momento as salas de exposições passarão a fazer parte desta narrativa. No entanto, esta foto sobre a qual interpreto é preciso tentar compreendê-la com acuidade, realizando um diálogo compassado e tenso para procurar explicar como Osmírio se apresenta para receber os visitantes, um anfitrião com ares de erudição, distinto, austero e trabalhador. Está à frente e detém o controle da casa, toma para si o acervo e possui o conhecimento, ou seja, o poder. Assim era como Osmírio queria ser percebido e admirado, era o único que poderia falar sobre o Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

Sozinho, concentrado, sentado e escrevendo, um gesto de sobriedade, disciplina e responsabilidade, uma imagem de si para o mundo. Uma fotografia é um recorte parcial da realidade, uma fabricação do passado em processo de co-autoria fundindo a visão do fotógrafo a beleza do fotografado. Para Osmírio, o importante era ser associado ao civismo, modelo de conduta social, por isso o uso das bandeiras, uma pequena em seu birô e outra maior nas costas, estaria resguardado pelos símbolos da nação. Influenciado, observado e respaldado pelos governadores

¹⁰⁸Osmírio era migrante por motivos de estudo e trabalho, diferencia-se dos agricultores que caminhavam rumo à cidade grande em busca de uma vida menos sofrida. Osmírio desejava uma vida melhor, mas dentro daquele estilo que podemos qualificar como burguês, que de acordo com de Peter Gay não poderia ser definido apenas pelas questões econômicas. Ser burguês era a construção de um modo de pensar sobre si mesmos que definia padrões de comportamentos por meio de uma educação dos sentidos.

estaduais através dos seus retratos no alto da parede, também às suas costas, com estes ornamentos seria visto como um funcionário quite com as suas obrigações.

Os livros sobre a mesa mostram a importância que ele dedicava as letras. Com esta composição pareceria um homem culto por ser letrado, o que asseguraria seu empenho como pesquisador da história do Ceará. No mobiliário, armários fechados e bem arrumados, também os fichários do acervo estavam sob a sua vigília e o seu olhar atento. Para chegar às informações era preciso chegar a ele, pois pretendia deter o Museu Histórico e Antropológico do Ceará em suas mãos. É por esse motivo que antes de expor as fotografias do interior da casa era preciso fazer-se presente, demarcar seu papel substantivo nesta narrativa, nesta coleção.



Ilustração 7 Legenda no álbum "Foto da Diretoria do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, focalizada a figura do diretor Osmírio Oliveira Barreto".

No primeiro álbum, Osmírio apresenta o roteiro padrão de visita à Instituição, este percurso seria o oficial, aquele preparado para narrar a história do Ceará, uma história que se iniciava na *Sala da Cidade*, ou seja, foi escrita a partir do ponto de vista da capital do estado, durante o século XX. Esta trajetória percorrida por entre as salas de exposição compreende uma interpretação dos objetos organizados no espaço, correspondendo a um cenário feito com o objetivo de fazer com que as pessoas se aproximassem do passado de maneira mais convincente, pois aqueles objetos eram entendidos como provas dos acontecimentos.

A cidade de Fortaleza apresentada como tema, assim como em todas as outras salas, tinha seu foco concentrado nas personalidades e suas biografias. Seus retratos eram colocados nas

paredes e biografados constituíam praticamente a única produção textual a respeito do acervo exposto. A prioridade eram as pessoas e não os objetos, estes vinham logo depois, mas eram associados aos *vultos* e às instituições públicas do estado ou da cidade. Aqui destaco a força dos retratos em todo o conjunto da exposição, como é evidenciado pela segunda fotografia que tem por continuidade a *Sala da Abolição*. Praticamente em todas as paredes temos pinturas das denominadas e classificadas *personalidades ilustres*. Este diálogo com as artes de uma tradição acadêmica nos Museus do Brasil foi uma prática bastante recorrente, e o Ceará não fugiu desta matriz, Eusébio de Sousa contratou artistas para pintarem personagens da história.



Ilustração 8 A fotografia enfatiza a construção de uma força para o quadro que predomina no ambiente. Trata-se do Boticário Ferreira, a quem pertenceu a botica que está no canto esquerdo da parede ao fundo. A praça que era o coração da cidade levava seu nome e trazia naquele passado uma coluna da hora. Seu quadro está situado em proximidade de dois relógios antigos, pertencentes a instituições públicas do estado. No fiteiro à sua frente, temos uma almofada de juramento, um exemplar da Constituição Estadual promulgada em 1925. Objetos associados a espaços de controle social e poder.

A Cidade e alguns dos seus lugares de memória continuam como tema no segundo álbum. As poucas fotografias das salas em exposição foram enfeixadas com fotos de diferentes espaços da cidade e também com fotos de momentos em que Osmírio participou de eventos públicos, como o do Centro de Estudos Históricos e Antropológicos do Ceará e do I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus. Fotografias\monumento, fotografias de monumentos e fotografias como documentos. É este gesto que o Diretor se enquadra na tentativa de equiparar-se aos espaços que considera monumentos à sua história da cidade, está para instruir e re-memorar assim como os lugares de memória por ele referendados. Os monumentos são formas que a arquitetura encontrou para

registrar e documentar os fatos históricos, a fotografia foi uma maneira que Osmírio encontrou para fazer das suas ações, fatos históricos.



Ilustração 9 No lado direito da sala temos um conjunto de quadros das plantas de Fortaleza antiga, um esforço de buscar uma origem para a história de Fortaleza, como nomeavam uma evocação dos primórdios. No alto da parede, há uma fotografia que se distingue das outras coisas. O que ela representa? Está situada na passagem de um momento para outro, a Abolição, uma avenida abre caminhos em frente à antiga Fortaleza, que dá nome à cidade. Seria uma imagem para o progresso? Traço de uma abordagem evolucionista da história?



Ilustração 10 Pintura Mural da Imagem de Nossa Senhora da Assunção, padroeira de Fortaleza. Esta santa nomeia o Forte que deu origem a cidade e seu nome. A pintura está localizada na parede externa do Forte, em frente ao Passeio Público.

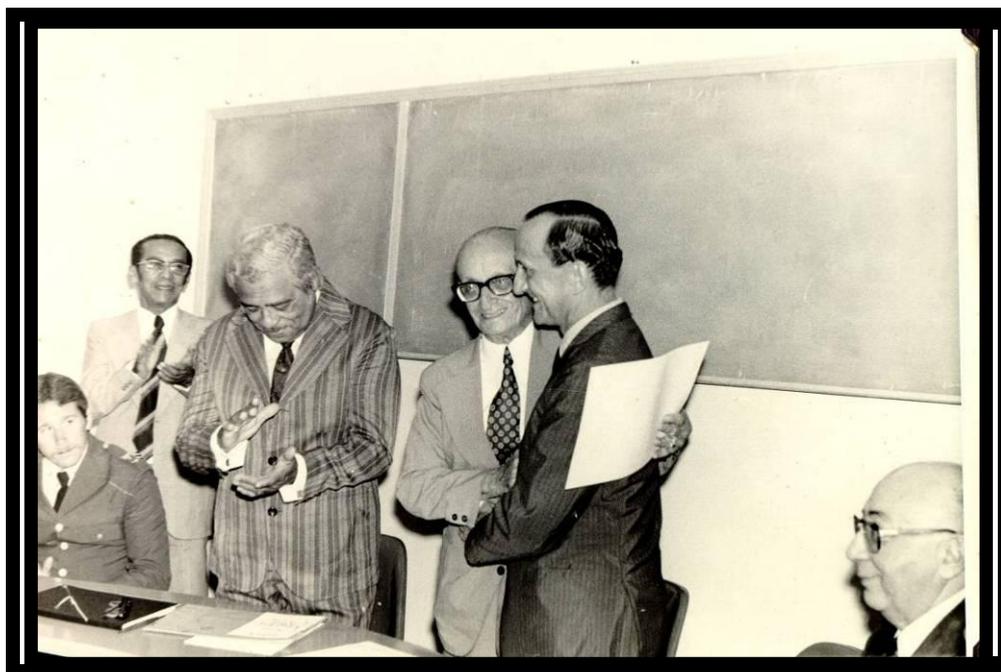


Ilustração 11 "Sessão solene do Centro de Estudos Históricos e Antropológicos do CE (3/7/1978). Momento em que o prof. Osmírio de Oliveira Barreto recebia das mãos do General Studart Filho, o seu DIPLOMA de sócio efetivo ocupando a cadeira de nº1, de Frei Vicente de Salvado. na fotografia Raimundo Eufrásio Oliveira (1ºSecretário) – Prof. Ferdinando Tamburini e Senador Wilson Gonçalves."

>> Esta legenda a cima foi escrita por Osmírio e mostra o caráter monumental que o mesmo atribuía aos eventos e principalmente às titulações recebidas, o que possibilitava divulgar sua imagem e demarcar seu lugar na história.

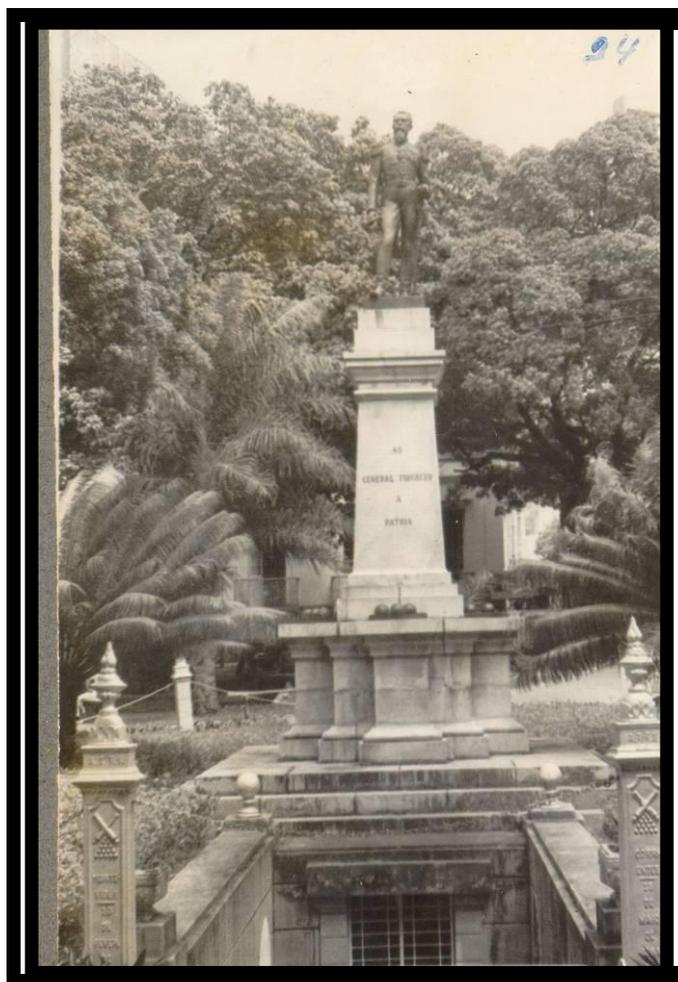


Ilustração 12 Estátua em homenagem ao General Tibúrcio que participou da Guerra do Paraguai, situado na Praça dos Leões que fica ao lado do Palácio da Luz (antigo Palácio do Governador, hoje Academia Cearense de Letras), em frente à Igreja do Rosário (uma das mais antigas da cidade) e ao lado da antiga Assembléia Legislativa (hoje sede do Museu do Ceará).

Depois de seguir pela *Sala da Abolição*, que homenageava os abolicionistas cearenses com seus retratos e objetos pessoais, bem como quase todo o aparato que envolveu a assinatura da lei de libertação dos escravos no Ceará, e atravessava-se a *Sala Capistrano de Abreu*, que expunha seus pertences incluindo uma rede em que costuma ler e escrever. Também havia outros objetos como um candeeiro em porcelana de vidro de 1825; uma caixa de Xarão; uma rabeça de 1865; e o diário do da jangada “*São Pedro*”. A continuidade da trajetória pelas alas do Museu está mostrando como estes objetos eram organizados no espaço expositivo. Começando pela quantidade excessiva de

coisas em cada uma das salas, não havia uma reserva técnica, portanto, todos os objetos eram agrupados de acordo com o tamanho da sala e quando não estavam associados à nenhuma biografia, eram encaixados de acordo com a sua dimensão física e estética.

As próximas fotografias da *Sala das Armas* e da *Sala Eusébio de Sousa* são indícios para uma compreensão de como eram feita à arrumação das peças. Ainda parecia muito com um Bric-a-Braque, mas diferenciava-se do início da formação da coleção pelo mobiliário existente que possibilitava uma maior segurança e uma melhor conservação. No entanto, as muitas luzes prejudicavam os objetos e as etiquetas eram coladas em cada objeto e eram escritas com canetas de cores verde ou vermelha, na maioria das vezes, manuscrito e traziam apenas o nome dos objetos.

A *Sala das Armas* é a tônica do terceiro álbum. As fotografias são recortes da coleção de armas e das imagens dos personagens da história militar cearense. Uma aproximação com alguns fetiches do universo militar era um gesto considerado de exaltação dos aos feitos da pátria, uma demonstração de respeito e reverência aos símbolos nacionais. Este aparato bélico, como o conjunto de fuzis, bacamartes, revólveres, garruchas e sabres do Império e da República; também os fardões da Guarda Nacional e da Academia Brasileira de Letras; e as relíquias do General Sampaio, inclusive a alça de seu caixão mortuário; e uma relíquia de Tiradentes, um fragmento da forca, eram objetos que ajudavam a confirmar a inventada tradição de uma história militar para o Ceará.



Ilustração 13 Sala das Armas com o quadro do General Tibúrcio, uma coleção de bandeiras e mobiliários. Aqui podemos reparar como os objetos estão sobrepostos, há uma confusão saturada entre os objetos e a estrutura da casa, não há um caminho para o visitante circular por entre as peças e observá-las com maior acuidade, o que ainda poderia cansá-lo com as coisas sem poder se concentrar em nenhuma delas.

Nos governos Ditatórias da América Latina, os museus foram palcos da elaboração de simulacros da tradição enfatizando a construção de uma memória histórica coletiva através destes teatros da memória. Estes espaços eram lugares de evocação de um passado, que tais governos escolhiam para representar uma história da nação, e os feitos militares, a partir de seu próprio ponto de vista, eram o ponto fundamental desta operação. Neste caso, Osmírio, estava envolvido nessa proposta porque acreditava nesta história militar e a tinha como referência para sua vida. Como trabalhador de museus, cooperava com eles no projeto maior da Ditadura Militar e engajava-se como se fora sua obrigação inquestionável a favor da conservação da tradição e de dos valores nela embutidos.



Ilustração 14 Sala Eusébio de Sousa. Esta sala foi elaborada com a intenção de homenagear o fundador do Museu Histórico do Ceará. Nela encontramos uma mistura bem diversificada de temas e objetos aglomerados. Havia uma organização dentro de um sistema próprio da coleção, compreendendo a organização para o colecionador, a preocupação partia de um ponto de vista enciclopedista da história.

Na *Sala Eusébio de Sousa* as coisas eram bem variadas. O título era em homenagem ao fundador do Museu. Não amarrava os temas como no caso da *Sala das Armas* e havia objetos da Comunidade do Caldeirão, do Padre Cícero, um bacamarte, uma mesa e um vidro com terra, relacionados ao fuzilamento de Pinto Madeira. O retrato grande no lado direito da foto é de Castelo Branco e ao seu redor estão seis fotografias ampliadas do seu funeral, parecendo um altar. Seria uma sala que trazia um aspecto de santuário, de capela?

Ligar-se ao passado tinha um sentido religioso e os objetos possibilitavam um contato com quem já havia falecido, produziam a manutenção de um vínculo com os vivos. No entanto, esta leitura não estava evidente, pois havia outras coisas como capacetes e bacamartes da Revolução Constitucionalista de 1932. Estes estavam abaixo do quadro do Castello Branco. Como conjunto, o que significaria relacionar tais acontecimentos? Também bandeiras, o estandarte da Padaria Espiritual, máquinas de escrever, punhais que pertenceram à Lampião, guarda louças e algemas e o tronco que era utilizado para castigar escravos. Era uma sala grande e foi explorada em todo o seu espaço para comportar uma grande parte do acervo, reunindo no mesmo ambiente, muita informação. A quantidade, muitas vezes, neste período, enfatizava a grandeza do museu e da sua coleção, mas também da história que estava sendo narrada. Quanto mais coisas, mais rica era a representação do lugar.

Depois ainda continuava pela *Sala do Vaqueiro* com um acervo que apresentava o universo desse homem do sertão. Depois seguia-se pela *Sala Instituto do Ceará* ou *Dias da Rocha* chegando ao fim com a *Sala do Índio*, com a coleção Tomas Pompeu Sobrinho. Não aprofundei a análise de todas as salas do Museu, pois o foco são os álbuns organizados, como uma coleção, pelo seu Diretor. Com este material foi possível adentrar por estes cenários expositivos e analisar a relação dos objetos em sua arrumação e a vida do colecionador do álbum, compreendendo como um está contido no outro no exercício da gestão de um bem cultural.

No quarto álbum também estão fixadas fotos de salas, mas neste momento estaremos analisando outro aspecto desta coleção autobiografada, pois foi escolhido expor também alguns retratos de personalidades consideradas por ele pertencentes à história do Ceará. Temos o retrato do boticário Ferreira; do Barão de São Leonardo e de sua Baronesa; do Governador César Calls falando pelo rádio e televisão; de jagunços na Sedição de Juazeiro; de Lampião; de Willian Ayres; de Isaac Correia do Amaral e de Alfredo Salgado, (estes três últimos eram todos abolicionistas); fotografias de uma casa antiga onde nasceu a mãe de João Nogueira; e a primeira fotografia do álbum é de uma visita do ex-presidente Mé dici ao mausoléu do ex-presidente do Brasil, Castello Branco.

É importante considerar como um álbum pode aproximar imagens no jogo de passado e presente, produzir intimidade e proporcionar uma hereditariedade entre aqueles inseridos no sistema histórico da coleção fotográfica. Osmírio, ao colecionar no álbum fotos suas e de personalidades, inventa para si um passado que o representa como pessoa apta para estar no grupo pertencente àquela história do Ceará.

Capítulo 2

Construção de políticas públicas museológicas: uma história de intervenção, atuação e participação no Norte e Nordeste do Brasil.

Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Recife 1972 a 1994).

Quais eram as possibilidades para o diálogo entre o que vinha sendo feito no Museu Histórico e Antropológico do Ceará (MHACE) e os debates museológicos realizados no período estudado nesta pesquisa? Existia uma brecha para a circularidade desse saber-fazer? Como compreender que o trabalho realizado na cidade de Fortaleza poderia ter estabelecido contato com diferentes redes de influências metodológicas e com outras cidades do Brasil? Ou ainda, com idéias de envergadura internacional no campo da museologia? Perguntas fundamentais na construção desta narrativa para chegarmos aos possíveis caminhos dessas circularidades museais.

Essas preocupações foram sendo elaboradas na análise das fontes, procurando mapear os grupos que começavam a fazer parte das redes que o gestor do MHACE e seus funcionários participaram de alguma maneira. Investigando as pistas da documentação, cheguei aos anais do I Encontro de Diretores de Museus em que Osmírio de Oliveira Barreto participou e propagou muitíssimo nos jornais. Nesses anais, encontrei um departamento de museologia que havia prestado assessoria a museus do Norte e Nordeste. Neste momento, duas perguntas passaram a fazer parte desta pesquisa: Teria o Nordeste recebido uma influência museológica diferenciada daquela elaborada por Gustavo Barroso? Haveria uma elaboração construída a partir de Gilberto Freyre?

Foi nesse caminho que o Departamento de Museologia (DEMU), do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), foi sendo costurado como um importante grupo articulado de museólogos empenhados em elaborar e difundir a museologia, não somente no Norte e Nordeste, mas no Brasil, quando, por exemplo, esteve à frente da organização de encontros nacionais e da construção de políticas públicas de museus no Brasil. Por escrever sobre uma história de gestão pública de museu, de 1970 a 1990, não poderia deixar de contar essa trajetória, que por sua ação política, marcou a experiência museológica no Norte e no Nordeste, interferindo na construção de uma política museológica brasileira e na formação daqueles trabalhadores que já atuavam nos museus.

O Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais iniciou suas atividades no ano de 1972, oficializando-se em 1974 pela portaria¹⁰⁹ n°. 310, de 31 de maio de 1974. Começou como diretor e articulador deste departamento, o museólogo Aécio de Oliveira, afilhado de Gilberto Freyre e que havia sido bolsista do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional. Aécio de Oliveira recebeu influências diretas de dois *imaginadores museais*,

¹⁰⁹ JUCÁ, Joselice. Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: Massangana, 1991.

homens de letras e de ação estudados por Mário Chagas¹¹⁰. O primeiro foi Gilberto Freyre, seu padrinho, depois Gustavo Barroso, o pai (adotivo) do curso de Museus. Aécio enganchou-se no sonho museal dos seus mestres para desembaraçar idéias, projetos e ir construindo, na experiência seu próprio sonho, sua própria luta de museólogo.

O artigo de número 30 do regimento traz as competências deste Departamento:

Art. 30 – Ao Departamento de Museologia compete:

I – Coligir, ordenar, pesquisar, classificar, conservar, guardar e divulgar o acervo museológico do IJNPS bem como objetos frutos da doação ao mesmo Instituto;

II – promover exposições periódicas e eventuais dentro do IJNPS ou fora dele, ressalva na segunda hipótese, a necessidade de autorização expressa, prévia e por escrito, do Diretor Executivo;

III – encaminhar ao Diretor Executivo, devidamente informado, propostas de aquisição de material considerado de utilidade ao acervo do Departamento.

IV - prestar serviços de Assessoria Técnica a organismos regionais detentores de acervos museológicos mediante assinatura de termos de ajuste de convênios ou de contratos entre os referidos órgãos e o IJNPS;

V – encaminhar ao Diretor Executivo relatório anual de atividades;

VI – coletar material necessário aos estudos dos demais departamentos.¹¹¹

O acervo estava compreendido nos três museus do IJNPS: Museu do Açúcar, Museu de Antropologia e Museu de Arte Popular, que em 1979, foram reunidos para formar a coleção do Museu do Homem do Nordeste. No primeiro parágrafo temos explicitadas as responsabilidades com relação a esse acervo, o que apresenta a tônica do trabalho que seria realizado por este departamento trazendo como uma das primeiras finalidades do museu a pesquisa, ação inserida dentro de uma proposta maior construída pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, na época dirigido por Fernando Freyre.

Como primeira iniciativa, o DEMU organizou o I Encontro de Museus do Pernambuco¹¹², na cidade do Recife de 1 a 4 de outubro de 1974. Tal encontro foi um momento de troca de idéias e, ao mesmo tempo, um diagnóstico sobre a situação dos museus em Pernambuco. Para realizar o encontro, inicialmente, o DEMU enviou correspondências a todas as prefeituras do Estado para saber em quais municípios havia museus e quantos. Depois, enviaram convites aos diretores dos

¹¹⁰CHAGAS, Mário. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro – Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, UERJ, 2003.

¹¹¹Idem. JUCÁ, Joselice. Joaquim Nabuco [...].

¹¹²O arquivo em que pesquisei a esse respeito é do Museu do Homem do Nordeste - Caixa do I Encontro de Museus do Pernambuco. As maiorias dos diretores dos museus não responderam ao questionário e/ou não foram encontradas e/ou ficaram perdidas no tempo. Mas o importante a destacar aqui é o exercício de pesquisa e de reunião de trabalhadores de museus promovido pelo DEMU.

museus para participar do evento. Junto à ficha de inscrição, havia um questionário a ser preenchido por cada um dos responsáveis.

Estiveram presentes 17 instituições, 21 museus de 8 municípios. Participaram 39 representantes, que estiveram envolvidos em um levantamento dos problemas dos museus. Todo o debate esteve centrado em questões como acervo, instalação, exposição, arrumação, intercâmbio, serviços técnicos, divulgação e outros. O relatório do encontro apresenta para os problemas de cada um desses procedimentos, sugestões, como no caso específico da Instalação de novos museus:

(...) propor às autoridades competentes, um estudo prévio antes da criação de novos Museus, evitando-se, dessa forma, a falta de infra-estrutura adequada e necessária à manutenção dos museus assim criados, em prejuízo dos museus já existentes.

A elaboração de cada relatório dos encontros e outras atividades realizadas pelo DEMU era conduzida para produzir um lugar de atuação e uma necessidade de trabalho especializado neste campo da cultura o que provocava também cobranças para a construção de políticas públicas neste setor. O que significa um estudo prévio antes da criação de novos museus? Quem seriam os responsáveis por estas atividades de pesquisa? O desejo de estudo era também um desejo de conhecer os museus do Brasil, seus acervos e os trabalhadores inseridos nestes contextos, quais suas formações técnicas e condições de trabalho. Era preciso cuidar dos museus, pois havia uma vontade de respeito àquilo que era denominado de memória por algum lugar, havia riquezas que necessitavam de tratamento específico que a ignorância das técnicas museológicas estava deixando deteriorar: os vestígios de passados pelo Brasil a fora. E como profissionais de museus, com uma formação especializada e um trabalho de equipe interdisciplinar, como era o caso do Departamento de Museologia aqui analisado, estavam reivindicando e produzindo uma organização articulada de profissionais preocupados com as políticas de cultura direcionadas aos museus e com o lugar de atuação do museólogo somado a sua valorização. Nestas ações iniciavam-se diferentes perspectivas e movimentos, gerando novos olhares, cheios e vazios de tradições e contradições, para o pensamento museológico no Brasil.

Em 1975, foi organizado o I Encontro Nacional de Diretores de Museus que resultou no caderno de subsídios para uma política museológica. O caderno foi de uso fundamental durante as décadas de 1970 e 80, pois quando era preciso elaborar projetos para os museus, era um guia de possibilidades que orientava os procedimentos de gestão de um estabelecimento cultural¹¹³. Após o encontro e sob justificativa de uma recomendação do mesmo, já no ano de 1976 começou o Curso de Preparação e Treinamento de Pessoal de Museus, realizado com o intuito de “suprir a carência de

¹¹³ Sobre este evento analisaremos com acuidade no próximo texto deste capítulo, escolha importante porque o diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará participou do evento.

técnicos nessa área no país¹¹⁴”. A capacitação de trabalhadores de museus sediados no Norte e Nordeste foi pensada para conscientizar os técnicos

(...) quanto a importância sob sua responsabilidade e, sobretudo, instruí-los quanto às formas de ação como estes acervos devem ser utilizados a serviço do homem e da comunidade¹¹⁵.

Os técnicos do DEMU, em parceria com as secretarias de Cultura de alguns Estados do Norte e Nordeste, viajaram ministrando aulas de Museografia, Museologia, História da Arte, Conhecimentos Gerais, História do Brasil e Artes Menores. Nas aulas foram abordados diferentes assuntos, entre eles:

(...) A História dos Museus; Classificação e Numeração; Depósito de Museus; Sistema de Museus Brasileiros; Museu e Público; Museu e Conservação; Museu e Cultura Nacional e Museu e Turismo. ¹¹⁶

Os cursos foram amplamente divulgados nos jornais e percorreram as cidades de Recife, João Pessoa, Natal, Fortaleza¹¹⁷, São Luiz, Sergipe e Manaus, no período de três anos. Em 1978, o IJNPS conquistou um patrocínio junto à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), no valor de CR\$ 246.300,00. Este foi o último ano. No entanto, desde o começo das divulgações era feita uma correlação com a Política Nacional de Cultura de 1976, do Governo Geisel, enfatizando, nas linhas discursivas, como o Governo Federal estava valorizando os bens culturais e as possibilidades que os museus ofereciam como complementação pedagógica da educação formal. No projeto elaborado em 1977 com o objetivo de angariar os tais recursos financeiros, há elogios bem colocados e necessários a uma demanda que denomina as idéias e programas da Política Nacional de Cultura de lúcidas além de objetivas. Ao se apropriar do documento, reforça na sua atividade a qualidade de estar colocando em prática uma proposta evidenciada em projeto, que era

[...] a necessidade de capacitação de recursos humanos para a área da cultura, criar cursos de extensão [...], bem como a promoção de cursos de curta duração para o aperfeiçoamento e utilização de especialistas da área da cultura¹¹⁸.

¹¹⁴Diário da Manhã de 21 de agosto de 1976, Recife-PE. Clipping do arquivo do Departamento de Museologia, arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco.

¹¹⁵Jornal do Comércio de 19 de agosto de 1976, Recife-PE. Clipping do arquivo do Departamento de Museologia, arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco.

¹¹⁶Idem.

¹¹⁷Em Fortaleza, dos 25 inscritos, foram expedidos 17 certificados e 2 por frequência – tendo o aluno classificado em 1º lugar alcançado a média de 93,33. Relatório do Curso de Treinamento e Preparação de Pessoal de Museu – Fortaleza/São Luiz – Setembro/outubro/78, s/pág. Arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco – Pasta do Curso.

¹¹⁸Ministério da Cultura, Departamento de Assuntos Culturais - Curso de Preparação e Treinamento de Pessoal de Museus, Recife PE, 1977 – Ante-projeto s/pág. - Arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco – Pasta do Curso.

Desta maneira, iniciava-se um aprendizado com relação a situação paradoxal entre verbas e financiamentos imprescindíveis ao funcionamento de uma casa de cultura. Era indispensável arquitetar as táticas de sobrevivência para a manutenção mínima dos projetos quando a força da competição estava sendo instalada com os novos jogos de poder da economia da cultura. Nesse primeiro momento, tratava-se de uma estratégia governamental de formatar uma documentação referente ao processo avaliativo dos pedidos que chegavam até aos pareceristas da Funarte. Foram estabelecidos critérios de aprovação e controle dos projetos. Com o passar dos anos eles dependeriam das solicitações de uma política de cultura associada a um interesse do financiamento privado, com a criação das leis de incentivo à cultura no Brasil na década de 80.¹¹⁹

Com as andanças das idéias, proporcionadas pelas atividades do DEMU, é possível imaginar que os conceitos da museologia circularam por diferentes lugares e foram sendo apropriados e reelaborados por aqueles que participaram de forma direta ou indireta deste circuito de formação em assuntos de museus, que não aconteceu somente através dos cursos e eventos, mas também dos serviços de assessoria realizados quando eram solicitados. Este percurso dos conceitos, como no caso da definição de museu apresentada a seguir, provocavam reflexões e estimulavam a imaginação dos trabalhadores e gestores culturais das diferentes regiões por onde passavam,

[...] o museu, de acordo com a evolução conceitual contemporânea, é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da Sociedade e de seu desenvolvimento, que adquire, conserva e exhibe, para fins de estudo, educação, lazer e comunicação, a evidência material do homem e de seu meio. Esta conceituação que lhes são assemelhadas, amplia a significação do Museu como instituição asseguradora da memória nacional pela sua função de centro de pesquisa, educação e difusão cultural¹²⁰.

Esta definição de museu foi citada no I Encontro Nacional de Diretores de Museus, em 1975, no 3º Grupo de Trabalho que tratava de “Capacitação Profissional”. Também estava no anteprojeto apresentado à FUNARTE, em 1977, e na apostila do Curso de Preparação e Treinamento de Pessoal de Museus. Foi retirada do Estatuto do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e ficou registrada na publicação “Subsídios para a Implantação de uma Política Museológica Brasileira”. Nesses espaços já não era mais apenas do ICOM. Este conceito atravessava as folhas datilografadas e fotocopiadas para servir com letras outros cenários museológicos, gerando idéias particularizadas de fortalecimento das ações voltadas à pesquisa e à divulgação do museu como um lugar de cultura. A pesquisa não era novidade no vocabulário das funções deste estabelecimento, mas o trabalho interdisciplinar proporcionado pela estrutura

¹¹⁹ BOTELHO, Isaura. Romance de Formação e política cultural, 1976 -1990 – Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

¹²⁰ Ministério da Cultura, Departamento de Assuntos Culturais - Curso de Preparação e Treinamento de Pessoal de Museus, Recife PE, 1977 – Anteprojeto..., ibidem s/ pág.

organizacional do IJNPS foi um fator de muita importância para a construção do conhecimento museal propagado durante os anos de ação em prol da museologia.

A força da proposta museológica do DEMU dos anos 70 e 80 era o encontro com a antropologia, influência de Gilberto Freyre que aconselhava aos museólogos o intercâmbio com museus de outros países, principalmente os orientais. E imaginava os museus como lugares de pesquisa, incentivando um trabalho interdisciplinar junto aos demais pesquisadores do IJNPS. Antropologia, história e sociologia eram departamentos colaborativos, principalmente no suporte científico com relação ao trato dos acervos e planos expográficos.

Para avaliar um objeto museológico, deve-se tomar em conta um critério sócio-antropológico. (...) É uma fonte documental, científica (...) que possa significar um testemunho do homem do passado e do presente (...) sua utilização não se restringe a uma vida meramente expositiva. Tem, além disto, uma utilização dinâmica e variada (...) função de atividades que estão implicadas no desenvolvimento cultural de um povo. ¹²¹

Regina Batista, baiana, museóloga, com formação em museologia pelo Curso de Museologia do Rio de Janeiro, chegou ao DEMU em 1973. Logo após sua formatura já estava trabalhando em Recife, uma cidade e uma cultura com as quais foi aprendendo a se relacionar afetivamente. Foi grande a contribuição da antropologia na construção de seu repertório a respeito desse novo lugar em sua vida, sobre o qual passou a ter a responsabilidade de comunicar, conservar e pesquisar sua memória. Inicialmente, chegou para trabalhar no Museu do Estado de Pernambuco, depois foi trabalhar no Departamento de Museologia do IJNPS. Em sua entrevista enfatizou a importância do diálogo e do trabalho em conjunto com diferentes profissionais das ciências humanas e sociais. Lembrou como era possível produzir, em parceria com outros pesquisadores, uma forma de trabalhar proporcionada pela estrutura organizacional do IJNPS, mas também pelo seu interesse como museóloga em compreender, em elaborar, em aprender e construir um museu diferente daquele da sua formação tradicional, onde o principal trabalho do museólogo era a conservação.

Então eu sempre trabalhei dessa maneira, em parceria com pesquisadores, tanto da área de antropologia quanto da área de história (...). São três pessoas importantes na concepção científica do Museu. (...) Que é um museu funcionando com todo o aparato de pesquisa... (...). Tem os departamentos, tem o departamento de Antropologia, o departamento de Psicologia Social, o departamento de Sociologia, de Economia, mas os que me dão respaldo de trabalho são esses dois importantes, o de Sociologia e o de Antropologia. Não é? Eu venho com a bagagem museológica do que era exposição, pensar a exposição, conceber a

¹²¹ Apostila do Curso de Preparação e treinamento de Pessoal de Museus, 1977. Item 4 Objeto museológico, pág. 09 - Arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco – Pasta do Curso. Acredito que esta apostila era da disciplina de museologia e trazia ao todo 18 itens, que tratavam desde a história dos museus, passando pelos termos técnicos até ao tema do Museu como universidade popular.

exposição, mas eles me dão o background de trabalhar com a questão do Homem do Nordeste pelas suas pesquisas. Valdemar Valente que tinha trabalhado anos com os Funiô. E Carlos Alberto Azevedo que trabalhava com questões da Sociologia Urbana, também, mas já tinha trabalhado com “A situação dos artesãos do Alto do Moura”, tinha Joselito Jucá e René Ribeiro também, outro antropólogo que foi importantíssimo pra mim. Eu já estava sozinha como museóloga, mas recebendo tantas influências importantes. Então, claro que eu me dava com essas quatro pessoas, não é? Tentando harmonizar tudo isso, mas isso tudo era um aprendizado, porque eu vinha da museologia, mas sem... Praticamente longe dessa problemática e... Imagine, eu vinha do Rio de Janeiro, não é? Num outro... num outro universo dos museus, Museu Histórico Nacional, com uma museografia assim tradicional, não é? E chegava aqui, isso era completamente, é... enfim, era... como é que eu vou dizer, era desconstruída essa idéia de museu, esse museu tradicional, o museu das coleções de arte Sacra, de mobiliário, pra lidar com a questão do clima, as diferenças regionais, nove Estados com diferentes características culturais e influências, né? Uma influência indígena que no Rio de Janeiro só tinha o Museu do Índio, que na verdade tinha um acervo enorme da região amazônica. Mas, de lá, o que é que tinha? E daqui eu tava lidando já com Funiô, não é? Tava lidando com Pancaruru, tava lidando com outras tribos e de repente até com acervo e com questões da antropologia amazônica que eu, praticamente pra mim tudo era novo, novidade, era desconhecer.¹²²

Como o Departamento de Museologia era fruto do diálogo interdisciplinar com as demais ciências humanas e sociais, na construção dessa trajetória, o pensamento museológico se constituía a partir de um diálogo mais próximo das tendências paulista e baiana. Em São Paulo, com o curso especialização coordenado por Waldisa Russio Camargo Guarnieri, estava sendo inventada uma corrente mais sociológica da museologia, com a sua conceituação “como o estudo mais específico do homem com a realidade”, ou seja, o estudo do fato museal¹²³. E, também, com o grupo de museólogos da Bahia, fortalecidos pelo recém criado Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia, uma postura mais engajada e comprometida com uma ação social transformadora da

¹²² Entrevista concedida por Maria Regina Batista e Silva no dia 19 de dezembro de 2007, na cidade do Recife. Transcrita por Eliene Magalhães Santos e autorizada para fins de pesquisa pela entrevistada.

¹²³ No ano de 1981, Waldisa Russio apresentou este conceito no Encontro do ICOFOM/ICOM, em Estocolmo, e pôde ser consultado em GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. L'interdisciplinarité em Museologie. *Muwop/DoTraM*, n. 2, 1981, p. 58. Conferir em CURY, Marília Xavier. Em 1982, apresentou este conceito no I Encontro Norte e Nordeste de Museólogos, em Recife. “*Percebe-se, na proposta de Waldisa Russio, a presença dos seguintes elementos: museu-processo; patrimônio material e imaterial (representativo, não total); público participante; discurso questionador / formação de consciências críticas; máquinas em funcionamento; idéia de circuito; interdisciplinaridade. Estes elementos, entre outros, são evidenciadores do perfil de seu pensamento museológico.*” Conferir em CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. Cadernos de Sociomuseologia do Centro de Estudos de Sociomuseologia: UNLHT. Pág. 98.

realidade. A museologia também compreende que o homem é um sujeito produtor de cultura e agente responsável pelas mudanças históricas e pelo desenvolvimento social.

Então, nesse campo de diálogos, o DEMU foi construindo seus projetos e ainda em 1977, iniciou um programa de cadastramento de todos os museus das capitais do Norte e Nordeste e implantando o primeiro Sistema de Informações Museológicas (SIM), construído Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais envolvendo o DEMU e o setor Massangana Informática. O SIM¹²⁴ nasceu em 1977, de um projeto realizado em convênio com a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) para o levantamento do acervo museológico de 27 museus, sendo 14 do Recife, 7 de Natal, 3 de João Pessoa e 3 de Maceió. Por que era tão imprescindível diagnosticar a situação dos museus, cadastrar e programar de maneira informatizada os acervos museológicos? Este diagnóstico geraria um banco de informações a respeito do acervo, promovendo, com este programa, o incentivo do uso dos museus como centros difusores de pesquisa. Com o mapeamento, seria possível conhecer os bens patrimoniais sob a responsabilidade dos museus e em quais condições eram preservados, além de apresentar o perfil dos trabalhadores responsáveis pela salvaguarda. A partir desta pesquisa, proporia políticas públicas direcionadas à solução dos problemas identificados.

Os museólogos do IJNPS continuavam nas suas ações com a promoção de uma integração entre aqueles que faziam os museus, principalmente no Norte e Nordeste, realizando encontros mais formativos, incentivando o debate a respeito da educação nessas instituições culturais e instaurando o tema do trabalho no campo da museologia, no ano de 1982, com o I Encontro de Museólogos do Norte e Nordeste¹²⁵, que aconteceu de 9 a 13 de agosto. Enfocava o regional e as suas particularidades, procurando estimular a produção de uma unidade da linguagem museológica para encontrar soluções adaptadas a cada realidade. Tinha como objetivos:

1. Incrementar o intercâmbio de informações e experiências entre os profissionais da Museologia, a serviço nestas regiões;
2. Evidenciar os principais pontos de entrave à prática dinâmica da técnica museológica;

¹²⁴ Sobre o levantamento dos acervos museológicos dos museus das capitais do Norte e Nordeste, não foi possível investigar com maior atenção porque foi necessário fazer recortes na pesquisa. Mas existe um material bastante rico no arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, na Fundação Joaquim Nabuco, em torno de 26 caixas de arquivos, inéditas e cheias e vazias de possíveis perguntas e respostas. Por este motivo, não posso apresentar análises mais cuidadosas sobre o programa e nem indicativos dos seus resultados.

¹²⁵ Trata-se do anteprojeto do I Encontro de Museólogos do Norte e Nordeste. Cada projeto elaborado pelo DEMU continha Apresentação, Justificativa, Objetivos, Dinâmica dos Trabalhos ou Programação, Pessoal responsável pela organização, Cronograma e Orçamento. Nesse ano, a situação das verbas estava mais difícil, encontrei muitas solicitações de apoio e patrocínio para a compra das passagens aéreas dos profissionais que estavam convidados para as conferências. Diferente do Encontro de 1975 em que os Diretores dos Museus, além dos convidados, receberam passagens e diárias para estar presentes.

3. Buscar soluções regionais para os problemas, com base nas experiências já realizadas e nas respostas oferecidas pelo meio físico e social das regiões;

4. Estabelecer as bases para uma política museológica regional, que concerne às soluções museográficas, as práticas educativas, as pesquisas, etc., compatível com a realidade sócio-econômico-cultural, destas regiões;

5. Promover estudos e debates visando o estabelecimento de uma política de ação junto aos órgãos competentes, com a finalidade de viabilizar a exigência da presença de pelo menos um Bacharel em Museologia, junto às instituições de caráter museológico.¹²⁶

Estes objetivos foram colocados em prática por meio das conferências e grupos de trabalho que traziam os temas da *ética profissional em museologia*; do *museólogo e o mercado de trabalho no campo da museologia*; da *museologia & administração e museologia x administração*; e da *museologia no Norte e Nordeste do Brasil*. Também houve as sessões de comunicações, em que cada uma das regiões apresentou suas experiências, tudo com muito debate, conversas e trocas de perguntas e respostas, sem esquecer das tensões que se manifestaram na exploração destes objetivos. Já em 1975, o objetivo do encontro foi estudar a situação geral dos museus do Brasil para propor uma ação mais dinâmica e permanente a serviço da comunidade. No ano 1982, o encontro foi planejado com um viés engajado politicamente, preocupado com as questões regionais, enfatizando as particularidades de cada lugar, simultaneamente ao interesse de integração e da promoção de uma linguagem museológica comum entre os trabalhadores em museus, além do empenho pelo fortalecimento do vínculo entre os museólogos em prol da regulamentação da profissão de museólogo.

Era um outro museu que estava sendo pensado na década de 80, já não estaria mais a serviço da comunidade, mas em diálogo. Não bastava mais fornecer cursos técnicos de curta duração, era preciso contratar museólogos. Foi nesse ritmo que o DEMU participou da comissão de implantação do Sistema Nacional de Museus (SNM), apresentando propostas políticas, administrativas e com relação à dinâmica atuação. O primeiro Sistema Brasileiro de Museus foi criado em 1986 e era atendido pela Fundação Pró-Memória que estava sob a direção de Aluísio Magalhães. O DEMU também participou da execução do SNM por meio de assessorias e consultorias, além de avaliar e fornecer o parecer dos projetos de diferentes museus do Brasil.

Em 1994, entrou em ação uma nova administração para o Museu do Homem do Nordeste e o trabalho do DEMU passou a ser restrito a este Museu. Perdeu a autonomia e a ação mais ampliada no campo da museologia. De oito museólogos que este departamento chegou a abrigar e

¹²⁶Anteprojeto do I Encontro de Museólogos do Norte e Nordeste. Arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, pasta do Encontro de 1982 - Departamento de Museologia, FUNDAJ.

movimentar trabalho, permaneciam somente dois. Continuavam a realizar as capacitações, mas com as mudanças conjunturais dos anos 90 no Brasil, os funcionários já estavam em vias de se aposentar. Depois de alguns anos, em 2003, foi lançado o Sistema Nacional de Museus, que atualmente institui políticas de museus no Brasil. O Departamento de Museologia (DEMU) do século XXI é uma das ações do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus e a Participação do Ceará (1975).

O ano de 1975 foi emblemático e instigante para as políticas e práticas museológicas. Houve um encontro de diretores de museus no mês de outubro, em Recife. No Museu do Ceará, já se pronunciavam expressões como *dinâmico*, *dinamizar*. Sinais de crise no ar museológico, afirmavam alguns. Crise provocada por reflexões a respeito das funções dos museus. O que muitos sabiam dizer é que não seria mais possível continuar como estava. Mas como estava? O que pretendiam construir? Os museus tinham algum significado social? Essas eram algumas das perguntas que começavam a ser realizadas por aqueles que atuavam nos museus do Brasil.

No Ceará, o professor Osmírio, que havia assumido a direção daquele estabelecimento fazia quatro anos, ficou muito entusiasmado em poder participar do encontro nacional. Iria ao Recife e gostaria de apresentar seu trabalho. O que estaria ele desenvolvendo a fim de construir um museu mais *dinâmico*?

O encontro foi organizado e promovido pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, órgão do Governo Federal, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura. Foi realizado no mesmo ano em que o governo Geisel planejou a Política Nacional de Cultura (PNC), um documento em que o Governo Federal apresentou preocupações com a valorização dos museus. Segundo o livro produzido após o encontro aqui analisado, intitulado “Subsídios para a implantação de uma política museológica brasileira¹²⁷”, havia relações de concordância entre o plano de cultura e a instituição promotora do evento.

No ano de 1975, encontramos nos livros de impressões de visitas do Museu Histórico e Antropológico do Ceará (MHACE)¹²⁸, as primeiras opiniões utilizando o adjetivo “dinâmico” para qualificar o trabalho realizado pelo diretor. Como o depoimento da professora Myrtes Campos, em 6 de maio do ano já citado, que pôde

(...) constatar a perfeita organização ali implantada por seu dinâmico Diretor (...) há transformado aquele relicário de peças antigas numa escola de pesquisa e conhecimento

¹²⁹

O professor Osmírio participou do Grupo de Trabalho (GT) de Educação no Encontro Nacional de Dirigentes de Museus. Em sua pequena autobiografia, o professor narrou com ênfase a sua participação. Osmírio, ao inventar seu museu, produziu uma imagem divulgadora do seu

¹²⁷Esse livro foi publicado pela Fundação Joaquim Nabuco no ano de 1976.

¹²⁸MHAC. Esta sigla será utilizada em referência ao Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

¹²⁹ Livro de Impressões de visitas número 1. (5/2/1974 a 19/10/1980), pág. 08 – depoimento 29. Arquivo da reserva técnica do Museu do Ceará.

trabalho. Neste GT apresentou o Projeto Capistrano de Abreu, que ficou conhecido como Museu-Escola, porque tinha o objetivo de levar o Museu até a Escola por meio de uma apresentação de slides. O professor Osmírio visitou seis escolas entre os meses de abril e novembro. O primeiro estabelecimento de ensino a receber esta visita foi a Escola da Polícia Civil, em 10 de abril desse mesmo ano¹³⁰. O seu dinamismo estava associado a este projeto, em particular, mas também ao fato deste diretor ter conseguido muito espaço na imprensa local.

O livro, produzido como resultado do Encontro foi muito importante na construção de uma política museológica no período, sendo utilizado como roteiro na elaboração de projetos, contribuindo para que, em 1986, fosse criado o primeiro Sistema Nacional de Museus. Trata-se de um relatório do encontro, possui uma pequena introdução, resumo das conclusões dos GTs e anexos. Os anexos são mais completos, trazem mais informações e conteúdos acerca dos assuntos debatidos em cada GT e nas conferências e, por último, apresentam o material de divulgação do encontro.

O evento foi aberto ao público de estudantes de museologia, dirigentes de museus e convidados. Cada um em sua categoria, cabendo aos estudantes apenas a posição de ouvintes, o Encontro contou com uma participação considerável de diferentes profissionais que atuam nessa área. A museologia é interdisciplinar e isso não poderia ter faltado nos grupos de trabalho. Os temas foram desde a captação financeira até a relação com o meio. Para fomentar os debates e conferências foram convidados representantes do Governo Federal, da Academia, do Conselho Internacional de Museologia, entre outros. Essa diversidade gerou uma rica apresentação do pensamento museológico.

Foi um encontro de caráter propositivo. Nas recomendações sugeridas, advindas de análises de problemas enfrentados pelos trabalhadores de museus e de trocas de experiências, é possível verificar o grau de dificuldade enfrentado pelos trabalhadores de museus no Brasil para compreender quais eram seus níveis de inserção no debate museológico.

Não poderia esquecer de dizer que os museus, diferentemente das escolas, receberam apoio e puderam se fortalecer institucionalmente durante os governos ditatoriais, segundo Lia Calabre¹³¹, “Nos governos militares, especialmente os dos presidentes Médici e Geisel, ocorre um intenso processo de renovação da ação pública no campo da cultura”. Enquanto para a educação foi instituído o Decreto-Lei nº 477/69, que tinha a intenção de controlar professores, estudantes e funcionários de estabelecimento de ensino público e particular. Nesse mesmo período, uniram as

¹³⁰ O Livro de Impressões de visitas número II foi aberto em 7 de abril do ano de 1975 com o objetivo de registrar a opinião de professores e alunos que assistissem a apresentação dos slides. Como consta em sua página de abertura. No entanto, ocorreram registros de apenas 6 escolas até a página de número 9 deste mesmo livro. O registro feito pelo diretor da Escola da Polícia Civil demarca esta ação como sendo o lançamento de uma “*campanha cultural*”. Pág. 01.

¹³¹ CALABRE Lia. Política Cultural no Brasil: Um Histórico. IN: Políticas Culturais: Diálogo Indispensável – Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. Pág. 10.

disciplinas de História e Geografia, transformando-as em Estudos Sociais, e reduzindo a carga horária por serem consideradas disciplinas “inclinadas à subversão”.¹³²

Mas o que poderiam ter os museus de tão especial na visão dos governos militares? Os museus seriam símbolos da memória nacional capazes de fortalecer nos cidadãos o sentimento de pertencimento e de amor à pátria. Através dos museus, seria possível ensinar valores como o de respeito ao patrimônio nacional e reverência aos representantes da cultura brasileira que com seus feitos heróicos construíram o país. Mas como circulavam as idéias entre os trabalhadores e estudiosos do campo museológico?

Assim como nas escolas e universidades, os museus não perdiam em diversidade de opiniões e práticas. Sem perdermos a dimensão humana das experiências, compreendemos que elas são feitas de contradições. Era possível tentar implantar um projeto de diálogo com a comunidade, fazendo dessa ação uma inovação museológica e ainda assim estar a serviço de um governo repressor, trabalhando dentro de uma concepção de História que trata da importância dos objetos num museu pelo seu caráter personalístico.

O panorama museológico entre os anos 70 e 80 estava em ebulição e compunha-se de novas idéias, encontros, debates e novas propostas de uma museologia ativa, participativa e democrática. Os documentos produzidos em 1972 (durante a Mesa Redonda de Santiago do Chile), e em 1984, (durante a reunião internacional de Quebec), produziram impactos teóricos e práticos no Brasil. Os desafios de pensar e desenvolver práticas de uma museologia popular e comunitária e os desafios de refletir e agir sobre o patrimônio, considerando-o como agente de mediação, foram assumidos por praticantes da museologia.

133

O objetivo exposto no relatório para reunir os trabalhadores e pensadores do campo museológico apresenta-nos uma provável definição para a expressão “dinamismo”, tão em voga no que se refere aos temas da cultura. Ela seria o desenvolvimento de uma ação permanente em prol da comunidade e do País. Para isso era necessário:

(...) estudar a situação geral dos museus em nosso País. Estudar e propor soluções lúcidas e viáveis para possíveis problemas existentes, de modo a se estabelecer bases para a adoção de uma política museológica de capacitação dos

¹³² Isafade Bandeira Timbó, em sua dissertação de mestrado, analisa práticas sociais numa universidade no Ceará, mais precisamente no curso de História. Seu interesse é tentar compreender o universo de professores de História no seu período de formação profissional, no tempo da ditadura militar no Brasil. Em seu estudo apresenta as contradições, mitos e rótulos dessas experiências de professores e estudantes. Também explica as estratégias de poder oficiais utilizados para controlar as ações de grupos e as táticas de invenção e criação de possibilidades de resistência nas brechas do cotidiano universitário.

¹³³ POLÍTICA nacional de museus: relatório de gestão 2003-2006 / Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Brasília: MinC/IPHAN/DEMU, 2006. Pág. 11.

museus, com vistas a sua dinamização, para uma atuação permanente a serviço da comunidade e do país.¹³⁴

DINAMIZAR, uma palavra importante para pensarmos o período em que estudamos com relação às ações de política cultural. A cultura é um bem patrimonial, mas também um bem de consumo. Os centros urbanos começam a aumentar seu número populacional. O caleidoscópio voltado aos significados da cultura direciona seus olhares institucionais ao mesmo tempo para questões de identidade nacional que garantam uma integridade e um controle por parte do Estado. E, ao mesmo tempo, este Estado abre o campo cultural às empresas privadas e ao capital estrangeiro. É preciso tornar *dinâmico* todo aquele bem cultural que possa servir de atrativo aos consumidores, sejam eles turistas ou não.

Outros desenhos eram vistos por aqueles que enxergam os bens culturais voltados aos direitos sociais do ser humano, acreditavam nas possibilidades transformadoras das ações culturais. A preocupação estava relacionada ao acesso à cultura. Então, dinamizar para quê e para quem? Era uma pergunta em jogo na construção de proposições de uma política museológica. A qual comunidade era preciso atender para estar a serviço do País?

Talvez por esses e ainda outros motivos, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS) ao encerrar a introdução do livro que viria a contribuir para a elaboração de políticas museológicas, se utiliza de uma citação da Política Nacional de Cultura que traz muitas ambigüidades em seus significados: “apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, **sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura**” (grifo meu)¹³⁵. Essa brecha estaria a serviço de quais interesses? Aqui estaria a abertura às empresas privadas e ao capital estrangeiro. Também poderia preservar aqueles profissionais que estariam naquele livro expostos ao julgamento da “política de segurança nacional”. E a possível garantia de um sonho de autonomia nas ações e expressões culturais.

Museu como *gota de sangue*, conceituação de Mário Chagas, é arena de lutas, de conflitos, lugar político, lugar de memória, de cheios e vazios e é uma casa provocadora de sonhos, na definição de Walter Benjamim. Que sonhos provocava o DEMU nos participantes e envolvidos na gestão dos Encontros ocorridos nesse período? Quais eram as lutas nessas arenas por lugares de memórias? Que memórias? O que era museu nas falas-registros dos participantes desse encontro de 1975?

Henrique Medeiros Barroso foi museólogo, trabalhador do MHACE. Seu nome pouco aparece nos jornais e nos elogios dos visitantes. Henrique também fez o Curso de Museus do Museu Histórico Nacional. Não participou do evento em Recife. Mas era Osmírio quem estava à frente das

¹³⁴Op. cit. IJNPS, 1976. Pág. 6.

¹³⁵Op. cit. IJNPS, 1976, pág. 5.

decisões e inspirava-se em Gustavo Barroso como exemplo de atuação em museus. Como via Osmírio o trabalho do museólogo no Museu? Durante toda a sua gestão, pouco foi alterada a organização (museografia; expografia) ¹³⁶ do museu e o que foi alterado não foi por iniciativa própria ou segundo seus interesses políticos, históricos, culturais e/ou educativos. Na sua visão, os objetos estariam bem organizados se permanecessem intocados e as salas homenageavam personalisticamente os chamados *vultos da história*.

Da instalação do encontro às recomendações para uma política museológica brasileira: circularam idéias e/ou imaginações museais.

Hoje, segundo o historiador Dominique Poulot, uma das tendências atuais no pensamento museológico é a concepção de Museu Imaginário. Como entender Museu Imaginário? Fernando Freyre no discurso de instalação do encontro fez uma sugestão a partir da citação de um trecho do livro de André Malraux: “(...) os museus haverão de acompanhar e captar a **metamorfose** não apenas da arte, mas de todo um tempo e de qualquer tempo com os seus marcos e fisionomias traçadas pela criação do homem¹³⁷”. (grifo meu)

Esta seria uma das primeiras recomendações do Encontro, mas não foi classificada pelos relatores com tal atribuição. Está situada apenas como a fala do presidente do IJNPS. André Malraux foi Ministro da Cultura da França (1959 a 1969) e o livro citado pelo filho de Gilberto Freyre foi “*Le Musée Imaginaire*” publicado em 1965 pela Éditions Gallimard.

Movimentando-se na contramão dos processos de institucionalização o conceito de Museu Imaginário - que Malraux faz coincidir, na falta de expressão mais adequada, com o chamado “mundo da arte” – desarranja as tentativas de disciplinar o gosto e de controlar a relação dos indivíduos e grupos sociais com o patrimônio cultural em metamorfose. A invasão e a ampliação do campo de possibilidades do domínio patrimonial, o comprimento com leituras rígidas e sistematicamente diacrônicas, a insurreição contra o domínio absoluto da racionalidade, a celebração da vitória contra o medo da imagem e a valorização das metamorfoses de significados parecem ser algumas das características inovadoras

¹³⁶ “Museografia e expografia são termos em voga, mas mal utilizados e é conveniente esclarecê-los. Museografia é o termo que engloba todas as ações práticas do museu: planejamento, arquitetura e acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação. A expografia é a pesquisa de uma linguagem, de uma expressão e de uma tradução de pesquisas científicas” (CURY: 2006, 27) Vale ressaltar também a historicidade da terminologia da museologia. O grupo criado em 1994 para fazer estudos e pesquisas de uma terminologia é recente portanto, a idéia de expografia no período estudado era entendida como organização dos objetos nas salas do museu.

¹³⁷Op. cit IJNPS, 1976. Pág. 21.

do Museu Imaginário. De certo modo, esse Museu é também um estímulo libertário ao desenvolvimento da Imaginação museal.¹³⁸

Para Malraux, qualquer obra que pudesse ser fotografada pertenceria ao seu *Museu Imaginário*. As possibilidades de relações eram infinitas. Como num jogo de similitudes, era possível encontrar, segundo ele, estilos de unicidade entre obras de técnicas e períodos distintos. A ação do professor de História da Arte, ao levar à sua sala de aula uma caixa de slides a fim de apresentar uma organização e uma leitura da arte aos estudantes era um método constitutivo do museu de Malraux.

Não seria possível entender qual a dimensão da compreensão naquele período das idéias de Malraux proferidas no discurso de instalação do Encontro em 1975. O que significaria, naquele momento, “acompanhar as metamorfoses” no mundo dos museus? Como produzir práticas museológicas condizentes com essa proposta? No continuar de sua própria conferência, o Diretor Executivo do IJNPS ensaiou alguma resposta a essas perguntas. Na fruição da sua fala, felicitou inicialmente o fim da imagem dos museus como “lugar onde são guardadas velharias de tempos mortos” e propondo um museu que “preserva e revela” não só o passado, como também o presente cultural, possibilitando a compreensão do futuro e até o seu “presentimento”. Essa seria a “verdadeira contribuição” dos museus e em termos didáticos exaltariam e revelariam a “dignidade e a beleza da criação humana”.

A distância entre intenção e gesto, mesmo no mundo das palavras, é cruel com os humanos. A metamorfose se faz embrionária e se desfaz como flores da tradição. O brilho alentador é a segurança de uma história como mestra da vida, capaz de produzir religações de harmonia entre passado, presente e futuro. Mas não podemos perder de vista o desafio que foi proposto ao Encontro: “os museus haverão de acompanhar e captar as metamorfoses” num momento de “diálogos e intercâmbio de idéias (...) visando o fortalecimento da Museologia¹³⁹”. Afinal qual seria a diferença entre guardar e revelar na museografia? Uma ação impossibilitaria a outra?

Não sendo passivas e produzindo leituras próprias das experiências dentro de uma circularidade de idéias e produção de um imaginário social, aquelas pessoas envolvidas com um saber-fazer museal trilhavam seus caminhos e justificavam seus percursos meio sozinhas, meio juntas, em um mundo onde a profissionalização ainda estava no sonho da regulamentação no Brasil e muitos eram os trabalhadores de outras áreas atuando nesses lugares de cultura. Assim, a museodiversidade¹⁴⁰ ganha criatividade e muitas dificuldades, erros e acertos, distanciamentos e

¹³⁸CHAGAS, Mário de Sousa. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro* – Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, UERJ, 2003. Pág. 51.

¹³⁹A museologia é a ciência que estuda o fato museal (a relação entre o homem e o objeto num cenário). Museólogo é o fenômeno, quando esse fato é identificado, percebido, ou seja, o museu. (CURY: 2006, 26)

¹⁴⁰Idem CHAGAS, Mário. *A Imaginação Museal* [...].

aproximações, contrários e similares, em um momento em que muitas vezes poder-se-ia atirar para todo e qualquer lado para atrair público aos museus. Nesse campo criativo das táticas e estratégias no trabalho, Osmírio visitava escolas junto com outros professores de História que trabalhavam no museu e apresentava um conjunto de slides com fotos das exposições do MHACE e de objetos, com o intuito de educar e despertar o interesse de visita e pesquisa por parte dos estudantes.

Será que poderíamos chamar essa atividade de *metamorfose-reveladora*? Poderíamos fazer relações com as idéias de Malraux, considerando o uso da fotografia, neste caso, sem fazer uso da busca por uma classificação de estilos. E também fazer relações com a idéia de revelar, aos estudantes, uma história do Ceará, a importância de estudar História e de realizar uma visita ao Museu. Mesmo que o MHACE tenha recebido, em 1976, um exemplar do livro do encontro, acredito que seus trabalhadores não teriam fundamentado uma ação de gestão cultural com tal elaboração teórica. As ações, centralizadas na maioria das vezes nas mãos do diretor Osmírio de Oliveira Barreto, são uma mistura de valores políticos, concepção de história e museu, participação no encontro, muita dose de intuição, vontade de mostrar trabalho e o que eu poderia classificar também como desejo de imortalidade.

Das recomendações nos grupos de trabalho

Houve sete grupos de trabalho no Encontro e o diretor do MHACE participou do GT 5: “Museus e Educação”. Vale listar os títulos dos demais grupos: GT 1: “Organização Administrativa e Técnica de Museus”; GT 2: “Capacitação Financeira”; GT 3: “Capacitação profissional”; GT 4: “Pesquisa”; GT 6: “Preservação do Patrimônio Cultural”; e GT 7 “Relações dos Museus com o Meio”. De acordo com os relatos, os grupos de trabalho não aconteceram simultaneamente, possibilitando, assim, a participação de todos em cada um deles. Das categorias distintas de participação havia:

1. Os *delegados oficiais* eram especialmente convidados pelo DEMU – IJNPS para proferir conferências ou coordenar os GTs.
2. Os *membros efetivos* eram aqueles que possuíam cargos executivos no IJNPS, os diretores de museus e os diretores do IPHAN Estadual. Estes membros poderiam votar ou serem votados, apresentar comunicações e ainda fazer intervenções em qualquer uma das atividades do encontro.
3. E os *observadores* eram os graduados em museologia e profissionais de museus e patrimônio de nível técnico. A estes cabia apenas observar e ouvir.

De cada um dos GTs poderíamos fazer uma análise detalhada dos temas, conceitos e possibilidades para os museus, mas enfoco apenas aqueles aspectos onde pude identificar possíveis diálogos e pontes de interpretação com práticas dos trabalhadores no Museu do Ceará.

Desde a institucionalização dos museus no século XIX, a educação é considerada uma de suas funções principais e de grande importância para a sociedade. Visitar e conhecer museus eram atitudes de distinção. Não apenas freqüentar, mas produzir museus conferia valores de diferenciação cultural. Era preciso saber quais eram os códigos culturais legitimadores de um capital cultural. Mas, pensar em museu e educação após as duas grandes guerras mundiais é trazer aspectos de mudanças. Os museus são fruto das relações interdisciplinares e a educação, a história, a antropologia, a política, a comunicação e a arte trouxeram reflexões e abordagens inovadoras que foram debatidas, problematizadas e teorizadas dentro do pensamento museológico, possibilitando práticas diferenciadas na (re)construção dos museus.

É preciso destacar que neste caso, o forte do debate não era exatamente a concepção de educação que o museu deveria adotar ao trabalhar com o público, mas sim as técnicas de atração do público, maneira de trazer, principalmente os estudantes aos museus. Então o diretor do MHACE apresentou sua fórmula mágica: o MUSEU-ESCOLA. Contudo, sua prática educativa era a do tipo *educação bancária*, conceituada por Paulo Freire. A história narrada no Museu e nas suas palestras estava pronta e acabada, cabendo ao receptor apenas receber e acatar aqueles conhecimentos. Isso não significa dizer que havia uma única forma de leitura nessa experiência. As apropriações de uma visita ao museu são muito particulares e diferenciadas dentro de um universo de produção de subjetividades, mas a compreensão de educação predominante neste projeto não considerava tais aspectos da relação educador-aprendiz. O museu era um lugar da verdade histórica. Da sua apresentação destacaram dois pontos:

1. Sistematização no envio de convites aos colégios cearenses, como forma de programação da atividade do Museu;
2. Transformação da Instituição em Museu-Escola, havendo em um ano de visita 120.000 pessoas;¹⁴¹.

Sobre o lugar da educação no museu, Aécio de Oliveira apresentou sua opinião reflexiva e chamou a atenção dos participantes ao questionar a possível transformação do Museu em Escola. Para Aécio, o museu já era uma forma de escola e preocupado com este uso do binômio alertou,

Mas há o perigo do estudantado se transformar em tarefa didática obrigatória, sem a flexibilidade de opção. Melhor seria que esse tempo livre fosse bem aproveitado, sem a

¹⁴¹ Op. cit. Subsídios [...]. (pág. 40).

necessidade de transformação em tarefa didática, que mais parece um encargo intransponível.¹⁴²

É um momento muito peculiar no campo da gestão cultural brasileira, os diretores dos diferentes museus participantes estavam tentando, ensaiando possibilidades de provocar a participação do público, cada um dos que apresentou seus projetos estava construindo maneiras de atrair público aos museus. Os diretores estavam percebendo a necessidade de planejamento nas ações com o público. Foi pautado como etapas deste planejamento a formação de monitores, a definição de clientela e a aplicação de questionários avaliativos das atividades. Para favorecer o planejamento e a execução das gincanas, das exposições itinerantes, das aulas participantes e exposições coletivas seria preciso criar vários setores no museu tais como estes sugeridos pela professora Wilma Thereza de Carvalho, Diretora do Museu do Folclore,

a) setor educativo;

b) setor de divulgação e promoção; onde se estabeleceria uma programação mais ativa de participação do Museu junto à comunidade, como instrumento de educação.¹⁴³

As recomendações elaboradas neste encontro podem ser compreendidas como sonhos, ou seja, um projeto para as ações educativas com museus. Mas também como indícios de uma intervenção substancial no pensamento e na prática museológica. Porque estas recomendações foram utilizadas posteriormente como instrumentos de orientação para elaboração de atividades museológicas. Nesta recomendação A, do grupo de trabalho sobre museus e educação, o relator aponta a responsabilidade dos museus na formação de uma consciência crítica, embora, a maioria das atividades relatadas apresentassem o museu apenas como um recurso complementar à escola. Neste momento da recomendação, o relator de maneira enfática aponta a necessidade dos trabalhadores nos setores educativos ampliarem o conceito de educação no museu e a partir disso, criar condições para o exercício da consciência crítica.

Recomendações:

A

1. Reconhecendo que o museu tem a desempenhar graves responsabilidades na formação de uma consciência crítica, por parte da comunidade;

2. Reconhecendo que, por outro lado, a função educativa dos museus tem sido entendida entre nós essencialmente como recurso pedagógico ou vinculado sobre tudo ao problema da instrução;

Recomendamos:

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Ibidem. (pág. 42).

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 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.

A construção de subsídios para uma política pública museológica estava pautada por uma imaginação museal questionadora do seu presente, propondo uma noção de lugares de memória como espaços de reflexão. Afirmando que a socialização vivenciada em processos educativos não deveria estar pautada na aceitação de valores estáticos e definitivos e sim considerada um momento de recriação e desenvolvimento de patrimônio.

Tencionando e se contrapondo aos valores de Diretores de Museus, como Osmírio de Oliveira Barreto que ao realizar seu projeto educativo praticava, por exemplo, a noção de pesquisa atrelada à de educação e estimulava os estudantes a pesquisar dentro de um ato educativo no museu. Mas como eram feitas as pesquisas? Como o museu estava preparado para receber estudantes-pesquisadores? Como os estudantes eram preparados para pesquisar nos museus? O famoso questionário entrava em ação, as famosas legendas muitas vezes sobrepostas aos objetos também. O estudante deveria responder aos questionários copiando as informações das legendas e aquelas acrescentadas pelo guia do museu. Pesquisar era copiar, assim como os estudantes também deveriam fazer com as enciclopédias nas bibliotecas. Assim acontecia no Ceará. Assim foi pensado no GT “Museu e Pesquisa”.

Ainda neste GT, podemos considerar o debate da pesquisa do objeto como documento no museu. Alguns pontos relacionados à noção de documento histórico poderão contribuir para compreendermos porque os estudantes eram incentivados a pesquisar daquela maneira. O pesquisador deveria considerar o aspecto de autenticidade e veracidade do objeto a ser pesquisado, mas como era feita uma pesquisa de objetos num museu? No museu foco deste artigo, a pesquisa estava relacionada prioritariamente ao aspecto biográfico dos objetos. Os objetos estavam no museu porque haviam pertencido a algum personagem heróico da história cearense e a informação pesquisada do objeto era geralmente a biografia do seu antigo dono. O museólogo, como pesquisador, fazia um trabalho de copista.

Ainda para compreendermos o debate que fora instaurado naquele GT vamos entrecruzar algumas das opiniões apresentadas na ocasião. As possibilidades de pesquisa consideradas naquele dia estavam para além do acervo e da educação formal. Também foram sugeridas pesquisas de público e avaliações das exposições.

Nas recomendações aparecem muitas propostas com o objetivo de possibilitar e enriquecer a pesquisa nos museus. Uma delas sugere incentivar a formação de profissionais pesquisadores de museus, inclusive como uma possibilidade de atração para os jovens que tivessem interesse na atividade intelectual. Pesquisador de museu apresenta-se como uma possibilidade de profissionalização que mostra uma das dificuldades de trabalho num espaço de tanta interdisciplinaridade e tantas demandas, numa tentativa de construir novas formas de atuação. Não havia profissionais dedicados ao espaço museológico com formações específicas em determinadas áreas do conhecimento e que fossem alfabetizados na linguagem das coisas. Não só não havia pesquisadores como a maioria das instituições não tinha recursos financeiros e humanos para produzir e publicar pesquisas relacionadas aos interesses dos museus brasileiros. Além das classificações elementares do sistema de inventário e catalogação de cada acervo, seria necessária a “implementação gradual, mas efetiva, para o exercício da pesquisa científica”¹⁴⁴.

Ulpiano Bezerra de Menezes é referência nos estudos e pesquisas relacionadas aos museus. No encontro, participou como convidado do IJNPS-DEMU para mediar os debates do GT “Relações do Museu com o Meio”. Sua participação foi bastante significativa, apresentou sugestões em quase todos os Gts e no caso da pesquisa recomendou “a articulação permanente dos museus a outros museus, instituições e pesquisadores, **para cobrir suas falhas**” (grifo meu). Esta recomendação apresenta a fragilidade dos trabalhadores de museus nesse período. Não havia profissionalização, não havia recursos financeiros e não havia um número de trabalhadores satisfatório para realizar qualquer trabalho além do básico atendimento ao público, que ainda em muitos museus era precário.

Já que os museus não eram mais o repositório, o depósito de objetos e nem lugares de exclusiva transmissão de conhecimentos, era preciso refletir como produzir novos métodos de atuação. Na segunda recomendação proposta por Ulpiano B. de Menezes, ele apresenta sua atualidade conceitual no âmbito das ciências humanas quando considera a importância de:

[...] além de agente de pesquisa, os museus sejam mais amplamente utilizados como **objeto de pesquisa** e que o comportamento do público em relação a museus, em toda a sua diversificada gama de problemas, seja aproveitado como **fonte riquíssima de documentação para estudos de aspectos da vida social**. (Grifos meus.)¹⁴⁵

Compreender o museu como fonte/documento para estudos de aspectos da vida social faz parte de um arcabouço teórico e político diferenciado que começava a se construir no

¹⁴⁴IJNPS, 1976: 37 – recomendação feita por Ulpiano B. de Menezes.

¹⁴⁵Op. cit. IJNPS, 1976. Pág. 40.

campo da museologia. A partir dos anos 70, a museologia passa a ser denominada “disciplina”, tendo como um de seus propósitos, pesquisar os museus e sua inserção sócio-histórica. É nesse ponto da discussão dos problemas e das propostas para uma política museológica que encontramos indícios de possíveis caminhos a serem seguidos, afinal os museus começavam a ser compreendidos como lugares de ação social que deveriam, no diálogo com a comunidade, produzir reflexões presente x passado e gerar processos de transformação social.

O sétimo grupo de trabalho, “Relações do Museu com o Meio”, é fundamental para compreendermos que o encontro foi organizado com a preocupação de atender aos princípios de um museu integral e das considerações e recomendações do documento da Mesa Redonda de Santiago, no Chile, em 1972. Havia, por parte dos organizadores, um desejo de mudança através de um movimento de formação e reivindicação profissional. A preocupação em relacionar o museu com o meio social em que estava inserido fez parte do encontro do ICOM de 1972. Mas o que significava compreender o museu em relação ao seu meio? Para o encontro do ICOM-1972, de acordo com o documento, era preciso se *conscientizar dos problemas* do meio rural ou urbano, dependendo da localização de cada museu. E para Ulpiano, que coordenava o GT 7, quais eram as preocupações?

Este GT se diferenciou dos demais. Ulpiano B. de Menezes preparou uma palestra a respeito do tema proposto, conteúdo denso e bastante problematizador. Nos outros GTs, a participação dos membros efetivos foi bastante intensa gerando reflexões relacionadas as experiências de cada museu. Mas o que fez desse um momento diferenciado? 1. Será que os museus tinham alguma preocupação em gerar reflexões e conscientização dos problemas sociais? 2. Será que os museus tinham alguma experiência em relacionar suas exposições com os problemas da sua comunidade? 3. Será que os museus transitavam bem entre os interesses dos governos militares¹⁴⁶ no Brasil?

Para Ulpiano B. de Menezes, dizer que o *museu serve à comunidade* era uma definição “simplista” e contraditória. Para ele, era preciso fazer algumas perguntas com o intuito de compreender como essas relações poderiam gerar propostas de mudança. *Quais as razões do distanciamento com a comunidade? Como conciliar o fluxo turístico e a participação da comunidade? Como articular a comunidade com o nacional e o mundial? Quais seriam os critérios necessários para possibilitar que a comunidade participasse e se apropriasse dos bens culturais?* Com sua escrita questionadora, o palestrante produzia preocupações que historiavam o momento peculiar vivido no campo das políticas culturais com relação aos debates a respeito da chamada

¹⁴⁶ Este encontro foi realizado no governo Geisel, pelo Ministério da Educação e Cultura, através do IJNPS, recebendo apoio logístico e financeiro para sua operacionalização. As passagens dos membros efetivos e convidados foram bancadas pela organização, assim como hospedagem e alimentação, além da publicação e distribuição, em 1976, dos anais do encontro. Fonte: arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste FUNDAJ, caixa do I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus, 1975. E qual era o interesse dos governos militares ao apoiarem os museus? Valorizar a cultura nacional, o respeito e amor à pátria, isso tudo sem muitas reflexões a respeito dos problemas sociais.

cultura de massa e suas relações com a *democratização da cultura* e o *direito à memória*, a *responsabilidade social da ciência* e a *dilatação do conceito de educação*. Nesse contexto, seria preciso repensar o museu na sua relação com o meio.

É nesse contexto que o MHACE entra no jogo das quantidades de visitantes, na quantidade de escolas visitadas, enfim, são números gerados de uma educação, da *pedagogia do dedo em riste*. Somente a partir da última década do século XX, quando historiadores passam a administrar o museu em nova sede e com novo nome, Museu do Ceará, as influências de museólogos, como Maria Célia Santos e Mário Chagas, e do historiador Ulpiano Bezerra de Menezes passam a fazer parte do cotidiano entre conceitos e práticas de ação museológica. Também se iniciam as pesquisas do museu como *objeto de pesquisa* e do acervo como cultura material geradora de diálogos na escrita de uma museografia.

Um museu imaginário no Ceará: uma coleção de slides em nome do MUSEU-ESCOLA.

Eram 81 slides que compunham mais esta coleção de Osmírio de Oliveira Barreto. Mais uma vez construía um recorte particular do acervo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Neste caso, ao conceber a apresentação dos slides nas escolas, gerava também uma abordagem diferenciada dos objetos e um novo deslocamento de cada um deles ou das salas expostas sob o efeito da luz, no escuro das salas de aula das escolas da cidade de Fortaleza. Fazia do Projeto Capistrano de Abreu um museu imaginário, provocava uma metamorfose através do uso do acervo fotografado em espaços não museológicos. “A imagem é também um objeto leve, de produção barata, fácil de transportar, de acumular, de armazenar ¹⁴⁷”. Quando Osmírio apresentava este material nas escolas, não se tratava apenas do MHACE, mas em cada momento de exibição associado a uma narrativa expositiva estava representado o Museu imaginado por Osmírio. “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver ¹⁴⁸”.

Os objetos nas suas salas estavam inseridos em uma narrativa expositiva tridimensional, quase estática, sugerindo uma elaboração explicativa para a história do Ceará. Ao serem fotografados, os objetos e salas expositivas são sutilmente redimensionados no espaço e perdem a escala, ficam proporcionalmente alterados e “a reprodução contribuirá para sugerir, antes de impor, uma hierarquia diferente ¹⁴⁹”. O conjunto de slides tornava-se um jogo de metamorfoses e a cada apresentação poderia construir uma nova exposição de acordo com as escolhas sobre o que valeria a pena exibir e sobre o que os estudantes teriam o direito de observar. Produzia-se, nas apresentações, por meio de uma gramática e de uma ética do ver, uma alfabetização do olhar, uma educação dos sentidos e uma invenção para os sentimentos de amor à história.

Não seria possível reconstituir a seqüência ou as seqüências de apresentação organizadas pelo defensor da idéia de levar o Museu até a Escola. Os slides não estavam numerados sugerindo inclusive a possibilidade de não terem sido marcados para obedecer a uma ordem única de exibição. Nesse caso, ao elaborar uma análise do material, também estaremos participando do jogo de metamorfoses e reinventando possibilidades de (des)encaixes entre as imagens. A proposta do *Insigne Projeto Capistrano de Abreu* era levar o Museu Histórico e Antropológico até as Escolas da cidade de Fortaleza. O binômio MUSEU-ESCOLA passou a fazer parte do pensamento

¹⁴⁷ SONTAG, Susan. Sobre Fotografia – São Paulo: CIA das Letras, 2004; (pág. 14).

¹⁴⁸ Idem, (pág. 13).

¹⁴⁹ MALRAUX, André. O Museu Imaginário: Edições 70, Arte & Comunicação, Lisboa Portugal, 2000. Pág. 80.

museológico depois do Congresso da UNESCO que teve lugar no Rio de Janeiro em 1958, mas a educação já era parte constituinte da institucionalização dos museus no século XIX. A diferença, depois da segunda metade do século XX, é que o museu passa a fazer parte de um conjunto de ações complementares a escola. No Encontro da UNESCO em 1958,

[...] foi enfatizada a importância da dinamização do museu perante a sociedade e seus papéis transformador e de desenvolvimento. O documento insistiu ainda na relação museu-escola, tendo aquele a possibilidade de exibir a concretude de conceitos que são ensinados de maneira abstrata.¹⁵⁰

Os museus deveriam servir como meio para complementar os currículos escolares, possibilitar estudos e pesquisas a professores e alunos. Estava destacado que era necessário integrar a Educação e a Cultura no relatório (1969) elaborado pela comissão criada pelo Ministério da Educação e Cultura, através da Portaria Ministerial número 653, em 10 de setembro de 1968, para fazer o levantamento da situação dos museus nacionais, a fim de estudar a criação de serviços educativos¹⁵¹. Foi de acordo com esta abordagem político-cultural que o Projeto Capistrano de Abreu foi idealizado e aplicado, com a intenção, também, de produzir uma sensibilização do público estudantil para as potencialidades do museu na resolução das suas pesquisas escolares.

Provavelmente, o objeto, o fragmento da força de Tiradentes, que apresento neste slide foi motivo de muita curiosidade e serviu para concretizar o que era ensinado de maneira abstrata na escola. Este fragmento era de um dos escolhidos como heróis da República brasileira.

¹⁵⁰CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. Cadernos de Sociomuseologia do Centro de Estudos de Sociomuseologia: UNLHT.

¹⁵¹SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. A aplicação da Museologia no contexto brasileiro: a práxis e a formação. Texto apresentado no Seminário: Museólogo – 20 Anos de Profissão, no Brasil, realizado em São Paulo, de 22 a 24 de setembro de 2004, e organizado pelo Conselho Regional de Museologia – COREM 4ª. Região. (Digitado)



Ilustração 15

No contexto expositivo, uma peça de pequena dimensão ficava perdida por entre tantas coisas e não impactava os visitantes como com o uso do slide no espaço da escola. O professor de História apresentava aos estudantes o fragmento da forca de Tiradentes conservada no Museu Histórico Nacional e doada por Maria Laura Wally Rosa. A relíquia comprovaria a existência de Tiradentes. O tema-imagem de Tiradentes, que “nos textos didáticos monarquistas aparecia como falta de habilidade, de realização profissional e de sucesso material”¹⁵², teve outro sentido didático na República e depois de 1930 passou a representar um modelo de conduta ideal, um bom brasileiro, trabalhador, revolucionário e generoso. Um personagem histórico que cabia aos momentos comemorativos onde era providencial na formação moral e política dos jovens brasileiros.¹⁵³

Era um objeto-chave bastante necessário para encantar o público-alvo da atividade. Não estava inocente, tratava-se de uma proposta educativa focada na juventude. O Tiradentes associado aos jovens foi uma combinação construída historicamente, sua imagem produzia afinidades em diferentes grupos. Para alguns representava Cristo, que era cabeludo e foi sacrificado para salvar os homens. E para outros jovens, os revolucionários e/ou artistas, que também usavam cabelos grandes de maneira bastante irreverente para aqueles tempos, representava um revolucionário. Fazendo parte da coleção também estavam fotografados os seguintes objetos: a mesa onde foi assinado o decreto de fuzilamento de Pinto Madeira e um pote com a areia de onde ele caiu morto.

¹⁵² FONSECA, Thais Nívia de Lima e. História e ensino de História – Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (págs. 74 - 89).

¹⁵³ Idem.



Ilustração 16

Joaquim Pinto Madeira¹⁵⁴ era considerado herói, na segunda metade do século XX? Uma monografia organizada pelo Museu Histórico e Antropológico do Ceará afirma positivamente. Isto significa que as explicações de Osmírio Barreto tinham o mesmo sentido. Mas era herói como? Qual terá sido a trajetória destes objetos¹⁵⁵? O bacamarte foi registrado como pertence do próprio Joaquim Pinto Madeira, sua arma representava (era a prova) o ato que justificou sua condenação. E a mesa onde foi decretada a sentença de morte, em 1834, simbolizaria a vitória de um grupo político¹⁵⁶ sobre as idéias monarquistas absolutistas de Joaquim Pinto Madeira. Como Tiradentes e Pinto Madeira poderiam ser considerados heróis pelo mesmo museu? Como dialogavam estes objetos que faziam referência a estes personagens históricos? Nas salas expositivas, o fragmento da forca ficava na sala das Armas e os objetos que se referiam ao fuzilamento de Pinto Madeira na sala Eusébio de Sousa. Contudo, nos slides ficavam tão mais próximos. Quais significados históricos eram transmitidos através destes objetos aos jovens estudantes?

¹⁵⁴ Da Cidade de Jardim, fundada em 1816 por ordem de D. João IV. A fundação desta Vila de Jardim levantou os conflitos com os latifundiários do Crato que disputavam o domínio político no Cariri cearense. Joaquim Pinto Madeira era latifundiário e defendia os interesses monarquistas absolutistas, manifestava-se pela restauração do poder do ex-monarca D. Pedro I.

¹⁵⁵ Não conhecemos muito da trajetória destes objetos, como chegaram até o museu e os diferentes usos pelas diferentes direções. Mesmo que eles não fossem referente à Pinto Madeira, nos tempos de Osmírio Barreto eram assim nomeados e usados com este significado histórico. Procurei construir uma compreensão da construção de memória elaborada por Osmírio sobre os objetos analisados.

¹⁵⁶ Dez anos antes do julgamento de Pinto Madeira, José Martiniano de Alencar teve seus companheiros da Confederação do Equador presos e/ou fuzilados. Joaquim Pinto Madeira havia sido responsável pela escolta dos condenados pelo Império, da cidade de Icó até Fortaleza. Em 1834, ano da condenação de Pinto Madeira, José Martiniano de Alencar era presidente de província.

Dois Joaquins, dois projetos políticos, em tempos diferentes, para cada tempo seus significados e suas apropriações. Tiradentes foi punido por enfrentar um regime político instituído. Pinto Madeira por querer a restauração do regime que puniu Tiradentes. Na monarquia, Tiradentes era desqualificado. Na República seu personagem foi resignificado e passou a ser qualificado pelos livros didáticos como herói nacional. O caso de Pinto Madeira é muito peculiar, pois era monarquista-absolutista, punido no período regencial por adeptos da república e era considerado herói da Revolução de 1832 por quem fazia o Museu Histórico e Antropológico do Ceará, no período da República Ditatorial Brasileira. Um herói monarquista na república pode indicar uma permanência de adeptos da monarquia no Ceará. Mas como Giuseppe Garibaldi entrou nesta escrita da história cearense?

O busto de Garibaldi está no acervo porque pertenceu a João Brígido. A fotografia do busto não está muito nítida, o excesso de luz ofusca a escultura. A doação para o Museu data de 1955, pelo neto Aluísio Brígido Borba. Segundo o registro¹⁵⁷, teria sido um presente ofertado a João Brígido pela colônia italiana domiciliada em Fortaleza. Este slide apresenta um objeto em destaque? Não, o busto poderia ter sido focalizado com mais precisão pelo fotógrafo, caso o interesse fosse apenas Giuseppe Garibaldi. Mas o que está sendo enquadrado na fotografia que seja compreendido como objeto do acervo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará e seja interessante levar até a escola? O quadro com medalhas acima de Giuseppe? Não estão muito nítidas também. Será que este slide era apresentado aos estudantes?

¹⁵⁷Este busto, como podemos observar, trás uma legenda que é um quadro emoldurado. Explicava ao visitante a que personagem se refere, quem doou ao museu e a quem pertenceu, justificando a doação. Um objeto que sugere muitas memórias: a referência a quem pertenceu, fazendo do mesmo um objeto biografado; o nome de quem doou o objeto, produzindo mais uma lembrança, mesmo que esta esteja atrelada à biografia do avô; a biografia do personagem que fora esculpido; e o trabalho do artista, que por se tratar de um museu histórico, não é um objeto compreendido como obra de arte, permanecendo a função de uso, retratar uma personalidade histórica. Por este motivo não foi mencionado o nome do artista, este caiu no esquecimento.



Ilustração 17

À direita de Giuseppe¹⁵⁸ há um cartaz¹⁵⁹ pregado com percevejos em uma das portas da casa. O azul predomina como fundo para 23 estrelas brancas, uma faixa com uma frase separa 22 estrelas e destaca apenas uma no lado superior. Simbolicamente, estava representada a bandeira do Brasil. Na faixa está escrito em letras maiúsculas, substituindo a frase *ordem e progresso* - DESENVOLVIMENTO E SEGURANÇA: BEM-ESTAR DA COLETIVIDADE. Por que este cartaz estava presente no slide? Como estaria dialogando com os demais objetos apresentados? Foi inserido na imagem intencionalmente? Qual seria a mensagem? Garibaldi é um personagem associado à unificação italiana e ao movimento farroupilha no Rio Grande do Sul. Era contra o centralismo do governo do Rio de Janeiro e lutava pela autonomia política e econômica das províncias. Era considerado um herói da República.

Qual é o peso deste cartaz no conjunto destes slides e também nas ações educativas do projeto Capistrano de Abreu? A marca da nacionalidade dentro de um museu de história regional, a forte presença do Estado operando com a cultura. Era o projeto da Política de Segurança Nacional para a Cultura. Com planejamento, manipulam-se os símbolos nacionais, procura-se neutralizar as contradições, como com o uso dos objetos na aproximação de Tiradentes e Pinto Madeira. A proposta de integração nacional por meio dos bens simbólicos foi necessária para as ditaduras, pois

¹⁵⁸ À esquerda de Garibaldi está hasteada a bandeira do Brasil. O busto estava localizado na Sala das Armas. Outro slide em que apresenta as bandeiras situa o lugar do busto no Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

¹⁵⁹ Este cartaz estava pregado sobre uma porta da casa que abrigava o Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Dona Leide, funcionária do Museu do Ceará, conta um episódio, no terceiro capítulo, a respeito do uso indevido de cartazes nas portas e paredes das instituições de memória, ao lembrar de uma reclamação feita por uma museóloga.

exerciam o controle estimulando as manifestações culturais sem apresentar-se de forma coercitiva¹⁶⁰.

No entanto, a sutileza da escrita da história desenhou a repressão com o uso do fragmento da forca de Tiradentes, da porção da terra onde o corpo de Pinto Madeira caiu morto e do busto que representa a vida de exílios de Garibaldi. A força das imagens desses objetos representava a possibilidade de desenvolvimento com segurança para o bem-estar da coletividade, pois sempre que necessário os julgamentos foram realizados e aqueles que estavam questionando os projetos políticos vigentes eram punidos. Essas imagens circulavam as escolas da cidade de Fortaleza, ambivalentes ao tencionar os estudantes entre o que era ser herói e ser vilão.

O desenvolvimento do Brasil só seria possível com ações de segurança. A cultura poderia ser uma das maneiras viáveis para garantir o controle. A Política Nacional da Cultura¹⁶¹ foi organizada no governo do presidente Geisel, no ano de 1975, pelo Ministério da Educação e Cultura. Justificava-se com uma concepção de política cultural, contribuinte para o desenvolvimento do Brasil. Define o que seria a cultura brasileira, utilizando-se do mito das três raças, defendendo uma unidade nacional feita de heterogeneidades. Tinha como prioridade “promover a defesa e a constante valorização da cultura nacional¹⁶²”.

As palavras: defesa e valorização são significativas para compreender que aquelas práticas portadoras de elementos desviantes da *personalidade da cultura brasileira* não seriam estimuladas como aquelas referidas na proposta educacional, contribuintes “[...] para a formação de uma consciência nacional capaz de zelar pelo que existe como culturalmente nosso, nas diferentes gerações que convivem no território brasileiro¹⁶³”.

Quando o texto, em seus objetivos, faz menção aos museus, a idéia expressa foi a da conservação dos símbolos culturais do Brasil. Os museus foram conceituados como símbolos culturais. Ao fazer referência ao objetivo da preservação dos bens culturais, afirmava a meta do Governo Federal: “conservar o acervo constituído e manter viva a memória nacional, assegurando a perenidade da cultura brasileira¹⁶⁴”.

Diferente das fotografias dos álbuns, nos slides, apesar de alguns apresentarem uma vista panorâmica das salas dos museus, o que predomina no conjunto é um olhar mais focalizado para os objetos, destacando-os daquela expografia antiquária. Construindo uma atenção distinta ao

¹⁶⁰ BARBALHO, Alexandre. Relações entre Estado e Cultura no Brasil – Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1998. (págs. 49 -63)

¹⁶¹ CPDOC da Fundação Getulio Vargas EG pr 1974.04.10/01 III- 33.

¹⁶² Idem p. 18

¹⁶³ Esse trecho refere-se aos princípios da política nacional de cultura no que concerne a formação de um sistema que garantisse uma educação cultural. Págs. 22 e 23. É interessante considerar neste ponto a importância de existir uma educação cultural. Era preciso aprender a usar os bens culturais e a valorizar a cultura nacional.

¹⁶⁴ Ibidem p. 26

apresentá-los em slides, como no caso das denominadas à época de *artes menores*¹⁶⁵, como com as igaçabas indígenas, o cocar, a tanga, as peças líticas, o Bode Ioio¹⁶⁶, as placas das ruas antigas, uma máquina de costura, alguns quadros retratando pescadores, vendedores de peixes e rendeiras, entre outros. Provavelmente, estas peças entravam como objetos-curiosos, ou seja, objetos que não estavam no museu pelo seu valor histórico, mas pelo seu valor de curiosidade¹⁶⁷. Como com a trajetória do Bode Ioio e de outros objetos que nem chegaram a ser aceitos no Museu, revelando-se um espaço de tensões na construção de memórias. Durante os anos 70 e 80, este bode transitou nas salas expositivas e gerou algumas polêmicas na cidade. Até 1981, este objeto ficou na sala do Vaqueiro, entre o sertão e a cidade. Quando este acervo da Sala do Vaqueiro foi remanejado ao Museu de Arte e Cultura Popular, o bode ficou e foi colocado em uma sala junto de objetos de cerâmica, classificados, naquele período, na linguagem museológica, como *artes menores*.

Ao apresentar o Bode Ioio aos estudantes, o professor estava provocando a curiosidade e tentando incentivar a visita dos jovens ao Museu, um *objeto de apelo*. Por mais que os diretores e trabalhadores de museus não soubessem ou não tivessem o interesse histórico de classificá-lo para uma escrita da história, estes objetos ganhavam a simpatia do público, eram eleitos pelos visitantes como significativos para a história da sua região. Foi motivo de polêmicas em uma das programações da TV Tupi, segundo contou Ângelo Osmírio¹⁶⁸. O Bode estaria sendo pouco valorizado, estando situado na sala junto às *artes menores* e quase escondido dos visitantes. O bode mereceria um lugar de destaque, mas como encontrar esse lugar se ele não era um herói? Como uma arena política, este lugar construtor de memórias era cobrado, disputado e vigiado por diferentes

¹⁶⁵ Para o Museu Imaginário de André Malraux, quando as fotografias colocam as *artes menores* em outra escala e são reunidas noutra perspectiva de diálogo exigido pela comparação com as outras fotografias, convida os historiadores a analisarem as obras com maior acuidade e a *reprodução liberta o estilo da servidão que as tornava menores*. MALRAUX, André. Op. cit. Págs. 94 -102.

¹⁶⁶ O caso do Bode Ioio é bem peculiar à cidade de Fortaleza. Chegou à cidade em 1915 com uma família de retirantes da seca do sertão, à Praia de Iracema, sendo trocado por comida por uma empresa inglesa. Quando se acostumou com o lugar foi logo explorando os diferentes espaços. Ele construiu a rotina de caminhar todos os dias até a Praça do Ferreira pela manhã e retornar de tardezinha. Fez muitas amizades, tomava cachaça, fumava charuto e comia muita farinha. Andava de bonde, entrava no teatro e no cinema da cidade sem pagar os ingressos. Em 1922, foi o mais votado para vereador, mas não pôde assumir o cargo. Sobre a sua morte havia muitas especulações. Alguns diziam que ele teria sido assassinado por crime passional ou crime político, outros contavam que ele havia morrido empanzinado de farinha. Tiveram aqueles que especularam que poderia ter sido motivo de doença, cirrose ou tuberculose, ou ainda, teria vivido seus últimos dias em reclusão. O bode Ioio foi empalhado e doado para o Museu Histórico do Ceará alguns anos depois de seu falecimento, em 1931. Ainda hoje é um objeto de muito sucesso no Museu do Ceará, onde aprendi, quando bolsista (2001-2003), a contar essa história, enfatizando a molecagem cearense. Para conhecer as tensões que envolveram a doação do Bode Ioio e outros objetos, bem como uma leitura das diferentes construções da trajetória deste personagem da história cearense confira HOLANDA, Cristina. Museu Histórico do Ceará: a memória dos objetos na construção da história (1932 -1942)- Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2005. (págs. 178 – 174).

¹⁶⁷ Participando da mesa redonda *O Museu do Ceará em pesquisa*, junto a outras duas pesquisadoras, Cristina Holanda e Ana Amélia Rodrigues de Oliveira, esta última também em fase de conclusão da sua pesquisa de mestrado pela Universidade Federal do Ceará intitulada “Juntar, separar, mostrar – memória e escrita da história no Museu do Ceará (1932 -1976)”. Apresentou, em sua palestra, a construção do conceito de objeto-curioso na explicação da sua narrativa. Programação da Semana Nacional de Museus – Fortaleza, 18 de maio de 2008: Museu da Imagem e do Som.

¹⁶⁸ Entrevista concedida no dia 09 de agosto de 2007, no escritório pessoal, na casa do entrevistado. Transcrita por Eliene Magalhães Santos e autorizada para fins de pesquisa pelo entrevistado Ângelo Osmírio Barreto.

sujeitos sociais. O caso do bode na televisão, além de ter produzido um maior interesse por parte do público, também indica a presença de outros olhares avaliativos para com as ações do MHACE.



Ilustração 18 Bode Iôio na sala do Museu Histórico e Antropológico do Ceará

Capítulo 3

O Museu jamais será
De novo do jeito que já foi um dia
Tudo muda, tudo sempre mudará

Museu-vida é um grande transformar
Num desafio constante

O objeto que se vê não é
Igual ao que era há um segundo
Tudo muda o tempo todo, no mundo
Não tente reproduzir
O passado em si mesmo
Agora somos sujeitos da história
Aqui dentro e sempre
Como uma onda no mar¹⁶⁹

¹⁶⁹Esta paródia da música “Como uma onda no mar” de autoria de Lulu Santos e Nelson Mota, foi criada no segundo seminário de Museus-Casas em 1996 num grupo de estudos que tinha por objetivo debater o texto de Mário Chagas “*O Museu-Casa como problema: Comunicação e Educação em processo*” e a palestra de Maria Célia Santos “*Museu-Casa: Casa: Comunicação e Educação*” - I Seminário sobre Museus-Casas (2.: 1996; Rio de Janeiro, RJ) Anais do Segundo Encontro sobre Museus-Casas. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

Cotidiano e trabalho no Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

Do pessoal de museus e da construção social da profissão do museólogo.

Como a Dona Maria Leide Batista Rodrigues ensaiou argumentar “gravar coisa de 36 anos atrás rapaz, a gente já velha não se lembra mais nem de nada”¹⁷⁰. Depois de 36 anos de trabalho na mesma instituição, hoje já tendo conquistado a aposentadoria, sente que contar algo que foi vivido é uma operação da memória e que nesse exercício haverá lembranças e esquecimentos. A narrativa de Dona Leide é uma elaboração daquilo que a experiência do momento da entrevista evocou no ritual do recontar algo do passado, mas também de como ela construiria significados entre suas lembranças e sua leitura de mundo no momento de narrar, esse procedimento definiria os critérios daquilo que poderia ou não ser dito e de como seria falado ou silenciado.

Ao mesmo tempo em que a entrevistada ao iniciar a sua narrativa afirmou uma negação das suas lembranças, ela estava apresentando uma duração temporal na sua experiência, demonstrando com este *deslize* da palavra um interesse na entrevista, foram 36 anos de dedicação ao trabalho e isso não deveria passar despercebido. Havia muito que se dizer sobre este caminhar que diz respeito aos anos de sua história de vida e ela sabia que isso merecia ser narrado e desejava uma escuta sensível e qualificadora da sua fala¹⁷¹.

Começou a narrativa da sua história pelo dia 17 de julho de 1971, quando passou a trabalhar na portaria do Museu como *atendente*. Antes disso, ela nos apresentou algumas informações que revelaram sua trajetória rumo ao mundo dos museus. Ela “não sabia nem onde ficava o museu¹⁷²” no dia de entregar o ofício para conversar com o exigente *chefe* daquela casa. Ela havia sido alertada sobre as características do seu futuro chefe pelo senhor Eduardo, da Secretaria de Cultura, responsável pela sua contratação. Antes de sua irmã lhe *arranjar* este emprego, soube que haviam

¹⁷⁰Entrevista concedida no dia 02 de agosto de 2007, na recepção do Museu do Ceará, Rua São Paulo, 51, às 14 horas, transcrita por Eliene Magalhães Santos e autorizada para fins de pesquisa pela entrevistada Maria Leide Batista Rodrigues; Dona Leide, como é conhecida no Museu do Ceará, trabalha na lojinha da Associação de Amigos, é responsável pela venda e, assim sendo, registra em seu caderninho a prestação de contas.

¹⁷¹GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. Cidades da mineração: memórias e práticas culturais: Mato Grosso na primeira metade do século XX. – Cuiabá, MT: Carlini & Caniato; EDUFMT, 2006. “**Artes da memória, fontes orais e a escrita da história**” (págs.: 45 a 56). A autora nos apresenta referenciais e contribuições que indicam possibilidades metodológicas que contemplem a natureza múltipla das fontes orais. Para ela não há na História Oral uma maneira de produzir história de forma particularizada. É preciso, então, refletir a respeito do uso das fontes orais na estrutura da narrativa, mostrando aspectos “das experiências históricas como resultado das práticas sociais”. 1. Às fontes orais é preciso dispensar o mesmo rigor crítico e tratamento dado às demais fontes: “deve constituir-se um instrumento de investigação das suas próprias condições de produção”: o lugar social. 2. Emaranhá-la na trama de forma articulada com a memória coletiva: debruçar-se sobre os múltiplos contextos das fontes, estabelecer relações e confrontá-las com diferentes fontes, práticas, acontecimentos, vestígios entre outras possibilidades. 3. Para além de questões meramente técnicas, destaca ainda o aspecto construtivo da fonte: revelando que os interesses do pesquisador e do depoente estão em jogo no momento de produção das fontes orais. “Neste ponto reside uma das bases para a competência da história oral, como metodologia de pesquisa, a credibilidade dos seus procedimentos e legitimidade quanto à produção de documentos”. (...) “Recontar histórias é também criar a possibilidade de entrar na dimensão da invenção da experiência humana”.

¹⁷²Idem. Entrevista com Maria Leide Batista.

tentado colocar os antigos funcionários para cumprir expediente também aos fins de semana. A tentativa foi frustrada, pois quem “já trabalhava na semana” não queria somar o fim de semana em suas atividades. Era preciso abrir o Museu nos sábados e domingos porque eram dias de muita procura dos visitantes¹⁷³, principalmente, o turista aproveitando os momentos de folga do trabalho para fazer lazer. O Museu teria a obrigação de abrir justamente nestes momentos, além dos dias da semana. Foi assim que Dona Leide passou a integrar a história desse lugar construtor de memórias.

José Rubens Júnior também começou sua vida como funcionário do Estado trabalhando no Museu, em 1977. No caso dele, que ainda hoje trabalha para o Museu do Ceará, não houve uma continuidade, pois prestou serviço em outras casas do governo, tendo retornado só mais tarde ao Museu da Rua São Paulo. Ele “nunca tinha conhecido um museu na vida¹⁷⁴”. No seu primeiro dia foi logo perguntando o que era para fazer e ficou imaginando: “não, isso aqui deve ser um lugar assim que não vem ninguém, isso aqui deve ser uma coisa guardada¹⁷⁵”. Naquela época, ele não sabia o que era um Museu, depois foi entendendo e se *acostumando* com as suas obrigações, afinal o “professor havia dito que não tinha mistério¹⁷⁶”. Ele deveria apenas ficar nas salas de exposição prestando atenção nas pessoas, para não pegarem nos objetos, esse era basicamente o seu serviço, também foi se surpreendendo com o número de visitantes e com o detalhe de serem em sua maioria turistas. Ficava surpreso, pensando: “rapaz, os turistas gostam de museu, o povo daqui nem sabe o que é¹⁷⁷”.

Os depoentes contam como desconheciam sobre este lugar no momento inicial. Ao mesmo tempo apresentam as reflexões construídas no cotidiano a respeito do que era museu, de como aprenderam sobre as tarefas que deveriam executar e ainda das táticas e conquistas nas negociações por melhores condições. Cada um foi compreendendo e produzindo para si uma imagem (de si) (n)do lugar. Então, o que era ser um trabalhador de museu? Era importante fazer a diferença na hora de nomear-se entre servente e atendente; embora realizassem as duas atividades, pois não tinha pessoal encarregado de limpeza geral e muito menos alguém especialmente destinado a cuidar da manutenção do acervo¹⁷⁸. Cabia às atendentes, mulheres, estes serviços de limpeza e de manutenção

¹⁷³No dia 14 de setembro de 1976, o Diretor Osmírio encaminha uma carta resposta ao jornalista que havia feito críticas ao Museu chamando a atenção do Secretário Ernando Uchoa ao fato de que o Museu estaria fechado aos sábados e domingos, em contrário afirma que: “(...) *é bom salientar que a atual Direção do Museu Histórico e Antropológico do Ceará tem primado sempre e com muito orgulho pela retidão e honrabilidade no cumprimento dos seus deveres...*” Pasta de relatório – arquivo particular de Ângelo Osmírio Barreto.

¹⁷⁴Entrevista concedida no dia 03 de agosto de 2007, no Auditório Paulo Freire do Museu do Ceará, Rua São Paulo 51 às 10 horas, transcrita por Eliene Magalhães Santos e autorizada para fins de pesquisa pelo entrevistado José Rubens Júnior.

¹⁷⁵Idem. Entrevista de José Rubens Júnior.

¹⁷⁶Ibidem. Entrevista de José Rubens Júnior.

¹⁷⁷Entrevista de José Rubens Júnior.

¹⁷⁸Vale ressaltar quais eram os procedimentos de manutenção do acervo naquele contexto: significava abrir as vitrines, limpar os vidros e tirar a poeira dos objetos com um espanador, assim como se faz com os objetos no espaço doméstico.

do acervo. Elas somavam-nos as suas atividades de controle de visitantes na portaria. Como Dona Leide nos relata neste trecho da sua entrevista que, mesmo sendo extenso, merece destaque:

Então, não tinha auxiliar de serviço, não tinha servente, aí ele dizia – Vamos fazer o seguinte: “você não acha ruim ficar fazendo esse serviço não, lavando banheiro, ajeitando, enquanto ajeita, bota o pessoal?” - Porque nós era atendente, nosso contracheque era desse tamanho e elas era servente quando entraram, - “Não, não me incomoda não, eu faço” - aí fazia, lavava banheiro, fazia tudo, varria, passava pano, não me incomodava não, o coisa era muito cheio de pó de coisa de... de... tinha um pé de cajueiro, caia muita... lá tinha umas peças lá, umas balanças, umas coisas lá... Uma bicha daquela como é, uma jangada, aí se enchia de folha, a gente limpava tudo, aí era uns fite... ele chamava fiteiro, botava uns rifle dentro, também as coisa do Padre Cícero, breviário, o prato, a xícara, tudo com o nome dele, a batina, o cajado, tudinho, aí a gente olhava no fiteiro assim, a gente se re-encostava bem alto, chamava fiteiro, era tudo com lâmpada – aqui nós fizemos um curso, não pode botar muita claridade né que estraga o... essa coisa, tinta a óleo. Aí nós... um dia eu disse – Aláide vamos ajeitar esse museu, vamos limpar isso, que isso aqui é uma imundice, ela disse “vamos”, aí nós [...], aí limpamos tudinho, por dentro e por fora, limpamos os vidros, limpamos tudo, ficou... Chega a gente via tudo, aí ele disse agora que vocês fizeram isso, agora as outras vão ter que conservar também, aí todo dia era espanado tudinho, tinha lá em baixo o porão. O porão ficava rente com uma janela lá para o quintal, aí a poeira desgraçava, né? Nós... mulhé, era tudo miudinho, tinha cera de carnaúba, tinha uns moleque, tinha aquelas mulher rendeira, tinha um bocado de coisa de folclore, né? Aí, então, a gente quando subia a escada de novo que voltava tava tudo empoeirado. Se a janela era rente com o quintal cheio de areia e de terra, quando dava um vento “puff” dentro de novo. Aí ele, Francisco Mário era genro dele, então Francisco Mário trabalhava lá com a gente, aí Francisco Mário... ele dizia, “Francisco Mário as menina não tão limpando lá, não sei o que tá tá ta” .. Francisco Mário, assim não, “as menina limpam, elas limpa!” Era eu e Mariazinha, era nós quem descia para limpar, “aí as menina limpa”. Aí ele brigava, ele era muito enfezado o professor, sabe?¹⁷⁹

Neste depoimento podemos notar a relação que a Dona Leide estabelecia com os objetos do acervo. Havia um carinho e uma preocupação um pouco mais próxima daquela constituída no ambiente de uma casa. No entanto, a casa não era dela, os objetos eram muitos e a estrutura daquela edificação não ajudava na manutenção da limpeza, o que gerava ainda mais sujeira. O trabalho era grande incluía a parte interna e externa da casa. O que poderia incomodar neste serviço?

O tipo do trabalho não era qualificado de maneira positiva, a quantidade e dificuldade na realização das atividade e o controle exercido pelo Diretor, por meio de seu genro, que fiscalizava a execução aparecem como indícios dos incômodos.

O trabalho era denominado de *Atendente* e estava descrito no “contracheque que era desse tamanho”. O contracheque expressava às funções pelas quais era paga e por esse motivo ela sabia e

¹⁷⁹ Idem, Entrevista com Maria Leide Batista Rodrigues.

podia explicar com certeza que fazia muito mais; não apenas por boa vontade, mas por obrigação. Isso não significa negar a possibilidade dessa senhora ter ficado feliz com o resultado de uma boa limpeza, com um elogio e com uma demanda de maior responsabilidade, estas sensações poderiam andar juntas. Entretanto, a forma enfática com que Dona Leide fala da descrição no contracheque indica o conhecimento de que seu vínculo profissional não envolvia as tarefas de limpeza.

Dona Leide trabalhava apenas nos sábados e domingos, diferentemente do Rubens que fazia seu turno de terça a sexta, durante a semana. Quando Osmírio estava ausente, era dela a maior responsabilidade; respondia tomando conta dos funcionários e resolvia problemas quando estavam ao seu alcance. Caso não fosse possível resolver diretamente, era ela quem telefonava para o Diretor. Essa tarefa gerava o que ela denominou “inimizades” nas relações de trabalho, pois ela deveria cortar o ponto daquele funcionário que faltava e suas decisões eram endossadas pelo Diretor, ela não gostava de perder a confiança dos colegas, mas admirava a confiança depositada nela por seu chefe. Esta situação antagônica a levou a pedir ao Eduardo, da Secretaria da Cultura, o afastamento desta função. Com este pedido sabia que estaria correndo o risco de ser deslocada do Museu, mas ainda assim permaneceu trabalhando. O Museu não poderia perder uma funcionária que nunca faltava. As faltas eram um dos principais problemas daquele período.

A situação dos trabalhadores do Museu Histórico e Antropológico do Ceará nestes vinte anos não era organizada e muito menos confortável, desde as condições contratuais, até à estrutura disponibilizada para a execução das atividades. Esses trabalhadores argumentavam suas necessidades, conquistavam benefícios e também burlavam as normas estabelecidas pelo Diretor da Casa. Uma dessas táticas eram as faltas.

O Diretor desejava demonstrar o sucesso da sua administração e para isso deveria garantir com todo o seu esforço que as portas do Museu se mantivessem abertas, principalmente aos fins de semana. Por isso convocava a família para atuar e trabalhar sem remuneração nas salas do Museu. Ângelo Osmírio Barreto, seu filho caçula, nascido alguns anos mais tarde e por isso mesmo, criado com um coração mais amansado, participou de maneira mais achegada ao pai, quando o acompanhava ao trabalho; ficava apenas escutando, bem quietinho, as conversas dos adultos. Ângelo contou em seu depoimento como era o sistema familiar de negociação entre os filhos mais velhos e o pai Diretor, na hora de cobrir uma falta,

E outro fato interessante era como ele levar, como eu lhe disse, os meus irmãos, que são mais velhos, pra servir de funcionários sem ganhar nada... eles não gostavam muito dessa história não. Mas eles eram de um tempo que o que o pai dizia não. Tinha que discutir não tinha que cumprir, igual a juiz, né? Não se discute, cumpre-se. Hoje não. Você diz uma coisa com um filho, dez anos e já está lhe contestando. Naquele tempo você nem falava, quanto mais contestar. Então ele, “Vai você e vai você.” O máximo que a gente podia fazer era falar... reclamar pra mamãe, né? Mas também não adiantava de nada não.

(...) Então eles... principalmente fim de semana, né? que a pessoa quer tá descansando, brincando numa praia, aqui e acolá...Era tanto que eles, (*risos*)quando era sábado cedinho, eles já inventavam um negócio que é pra num...mas se desse bobeira... se não fosse antes que ligassem do Museu... aí ele ia deixar... Não tinha como escapar não, porque ele pegava um carro e ia deixar lá. Na hora de vir embora ele ia buscar. Então meus irmãos eram funcionários do Estado sem querer. E sem ganhar nada. E hoje eu acho que isso é... hoje você não vê isso, isso é impossível. Primeiro porque os filhos não vão. Se chamar... “Que conversa é essa? Trabalhar de ...” Vai nada. Mas naquele tempo não tinha negócio de não querer ir não. Vai mesmo e ... Então eles iam é...por espontânea pressão, né? ¹⁸⁰

A dedicação que foi compreendida pela família como: “o museu para ele era uma segunda casa (...) passava mais tempo lá do que em casa¹⁸¹”, gerou sentimentos ambivalentes de admiração e mágoa tanto pelas relações dentro da intimidade da família como pelos aprendizados sobre honestidade e generosidade com a coisa pública, com os gastos do dinheiro público. Isso também gerou na família um sentimento de falta de gratidão ao pai que doou sua vida em nome do trabalho em prol do Museu. Esses sentimentos estão na tessitura do ritmo cadenciado da voz do Ângelo e na fala ansiosa de sua esposa Socorro, nora que também esteve trabalhando nas mesmas condições dos cunhados para a causa pública de seu sogro.

Como em todas as relações, haviam as escapadas sagazes possibilitadoras de sopro de lazer, liberdade, danação e jogo de cintura. A Senhora Socorro nos conta de uma situação produzida por ela e sua cunhada quando eram requisitadas para marcarem presença no Museu; um drible provocado pela irreverência juvenil,

Era. Era, a gente tinha que ir pro Museu porque as pessoas não queriam ir no domingo... tinha que abrir o Museu. E aí como é que iam? O dia que as pessoas tinham que ir era no domingo. E aí quando não tinha... porque ele escalava os funcionários, mas claro, que todo... tinha um ou outro que se esquiava de ir não sei o quê, e aí quando era no sábado de tarde e de noite, a gente já sabia. Aí você... aí eu ia muito com uma irmã dele. Ele achava que a ... nós, dávamos muito certo as duas, só que mal sabe ele que quando chegava assim as onze horas, a gente descia ali pra praia, passava meia hora, uma hora sentada lá. Os turistas que chegassem... se ele sonhasse uma coisa dessa ele botava nós duas pra fora de casa. (*Risos*) ¹⁸²

Estes pequenos acontecimentos que atravessavam uma rotina idealizada para o trabalho quebravam com a rigidez de um homem que “queria ser a palmatória do mundo¹⁸³” e arrastava consigo outras pessoas, à custa de muita exigência, para viver um sonho muito particularizado que

¹⁸⁰Entrevista concedida no dia 09 de agosto de 2007, no escritório pessoal, na casa do entrevistado. Transcrita por Eliene Magalhães Santos e autorizada para fins de pesquisa pelo entrevistado Ângelo Osmírio Barreto.

¹⁸¹Idem Entrevistado Ângelo Osmírio Barreto.

¹⁸²Ibidem Entrevista Ângelo Osmírio Barreto – A Senhora Maria do Socorro Barbosa Barreto, esposa do Senhor Ângelo, também participou da entrevista, ofereceu seu depoimento com toda a disposição de colaborar com o trabalho de pesquisa, autorizando a mesma apenas para estes fins.

¹⁸³op. cit. Entrevista Ângelo Osmírio Barreto (...) fala da senhora Socorro.

era imposto com toda a autoridade. O seu lugar social de Diretor e Pai permitia (ab)usar dos esforços alheios. Para honrar sua dignidade ao gerenciar uma casa de cultura que não recebia verbas públicas nem para os materiais de higiene, sem precisar *puxar-saco* ou fechar o Museu por falta de recursos, agregava sua família, como se fosse natural seus parentes contribuírem na execução de algumas tarefas.

A postura honesta representada na sua função de Diretor não permitia que tomasse atitudes em benefício dos funcionários, como solicitar por meio de um ofício uma autorização de almoço. Muitas vezes a honestidade pode ser confundida com falta de sensibilidade com relação ao problema do outro, exploração da força de trabalho sem zelar pela garantia de direitos. Antes de tudo, Osmírio era uma pessoa que experimentava as ansiedades e as inseguranças do seu tempo e do seu lugar social, mascaradas de honestidade e austeridade. Certamente, ele não tinha as respostas e as soluções para as diferentes demandas do Museu. Era difícil e complicado exigir, sem parâmetros de comparação, condições viáveis para a realização de cada ofício. Situações como esta, aumentavam as tensões e as ansiedades cotidianas.

A falta de flexibilidade na maneira como Osmírio conduziu sua gestão fazia com que a Dona Leide fosse negociar muitas vezes com o senhor Eduardo, da Secretaria de Cultura, com quem já havia conversado no momento de sua contratação. Com esta atitude Dona Leide e outros funcionários conseguiam conquistar muitas de suas necessidades, como neste caso do almoço:

(...) a mulher dele se danava porque ele chegava com balde, com mangueira, com pano para limpar a casa dele, nós muitas vezes levava papel higiênico, porque ninguém agüentava os banheiro sem nada, lá não ia nada da Secretaria, (...) nós quem levava e era escondido em cima da parede que os outros funcionários, que os outros funcionário da semana tiravam. Aí seu Eduardo chegou um dia, ele disse (oi nossa roupa, nossa farda, que nesse tempo a gente usava farda, chegava cheia de gordura que a gente descia do ônibus com a marmita caindo, a roupa cheia de gordura, e o soldado dizia: “Vocês tem direito de almoçar aqui na casa civil, só é o diretor mandar um ofício”, mas ele não mandava, aí nós ficava...) : - “Olha eu vou mandar um fogão e um bujão para vocês”, aí deu. O primeiro bujão durou um ano, mas o outro só durou um mês e terminaram vendendo, os meninos vendiam, porque tinha muito funcionário safado, vendia o que nós deixasse lá... (o café era trepado em cima da parede, o café e o açúcar e era a gente que comprava o Estado não dava nada não).¹⁸⁴

Outro caso, este comentado nas três narrativas, foi do pessoal que durante o trabalho cobrou entrada de dois japoneses. A situação veio à tona porque este grupo estava sob a responsabilidade de um guia de turismo freqüentador assíduo do Museu que trazia, quase sempre, seus grupos. Em um domingo, logo seguinte ao ocorrido, ele veio reclamar com Dona Leide este acontecimento, já

¹⁸⁴op. cit. Entrevista Maria Leide Batista Rodrigues.

que o Museu não poderia cobrar ingressos por ser uma instituição pública. Ela prontamente chamou o Diretor da Casa para resolver a situação. Este tratou de acalmar os ânimos e convidou os turistas, reconhecidos como enganados, a comparecerem na segunda-feira ao escritório da Secretaria de Cultura, onde devolveu solenemente o dinheiro e pediu as devidas desculpas. Com os funcionários, não se sabe ao certo o que aconteceu: foram obrigados a devolver o dinheiro, mas não há consenso quanto à medida punitiva. Há quem diga que se foram suspensos sem o corte do ponto, outros dizem que cortaram o ponto, mas não foram suspensos. Há ainda quem diga que foram afastados da função ou apenas advertidos. A maior semelhança neste caso foi o motivo dos trabalhadores para cometerem este ato desaprovado: estavam precisando complementar a renda para comprar o leite das crianças.

Talvez esta não tenha sido a primeira vez, talvez eles não tenham sido os únicos a receber dinheiro de turistas estrangeiros. Estes japoneses provavelmente falavam inglês e o pessoal do Museu muito provavelmente não dominava o idioma, o dinheiro poderia ter sido caracterizado como uma gorjeta por parte dos japoneses e os funcionários aceitaram prontamente aquele agrado. A questão que desponta como importante e merece ser destacada é a precariedade das condições de trabalho, tanto na estrutura como na remuneração. Faltava qualificação e não havia recursos específicos para contratar pessoal mais especializado. Não estavam respondidas as exigências materiais que um saber qualificado necessitaria para colocar em prática o que acreditava, segundo seus estudos, ser o mais correto. Com relação às verbas, não havia um orçamento específico para a manutenção do Museu, exceto pagamento do pessoal¹⁸⁵.

É preciso considerar também a falta de capacitação do Osmírio na captação de recursos para o Museu. É possível que não conhecesse os trâmites necessários na máquina pública para angariar recursos no orçamento público. Talvez suas dificuldades na captação de recursos não se restringissem à relação com os governantes, mas à ignorância com relação aos procedimentos de solicitação de recursos, aqueles legalizados e também aqueles produzidos pelo jogo de favorecimentos que as redes de relações sociais possibilitam no ambiente político.

Osmírio tinha um sonho e acreditava nele, estava enganchado nos encantamentos museais. Havia escolhido o Museu como bandeira e carregou-a hasteada durante vinte anos da sua vida. Por este tempo, sempre procurou mais adeptos. Como sua pedagogia era aquela do “dedo em riste”, apenas apontava o dedo e trazia quem podia para perto de si. Não abriu as portas do seu sonho para os sonhos de outros pudessem entrar. Ficou sonhando sozinho. Trabalhou exaustivamente e até quebrou fronteiras ao propor uma dinamização para o Museu, entretanto vedou seus ouvidos e

¹⁸⁵ O salário mínimo nesse período era CR\$ 225, 60 e Dona Leide lembrou que começou trabalhando aos fins de semana ganhando CR\$ 150,00. Durante muito tempo seu contrato de trabalho era renovado de seis em seis meses, somente no Governo de Gonzaga Mota (1983 a 1987) ela foi efetivada como funcionária do Estado. Conferir: site www.uel.br/proaf/informacoes/indices/moedas.htm; acessado em 25 de março de 2008.

cerrou seu coração de tão enebriado pelas maravilhas de suas próprias idéias. Não conseguia ver suas próprias costas e mal poderia suportar seu Museu com problemas, não queria vê-lo dessa forma. Preferia sua própria invenção e não concebeu a possibilidade de somar esforços diferentes e assim engendrar uma representação da história um pouco mais coletiva. Não aceitou a voz de especialistas no momento de dar forma a essa narrativa e provocou uma imagem de solidão na sua assinatura narcisista.

O trabalho no Museu (não) tem mistério.

Os museólogos do Ceará e o acervo patrimonial cearense.

Henrique Medeiros Barroso, museólogo, trabalhou no Museu Histórico e Antropológico do Ceará e também no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC - UFC). Henrique não aceitou gravar entrevista, argumentou que não lembrava, não tinha nada para contar e também não valeria à pena, pois somente tinha uma grande frustração como recordação. Disse que Osmário não o deixava fazer nada, olhava para a riqueza do acervo e não podia mexer naquela exposição. Trabalhava apenas como um copista e não tinha muito poder de intervenção no sistema de organização já existente, tomou desgosto por aquele lugar e por este trabalho que nunca é reconhecido, apenas quando precisam de alguma assinatura para laudo técnico.

Dona Leide, em entrevista, comentou a respeito desse desgosto de Henrique, dizendo assim:

E outra, também ele não gostava, o Henrique era o museólogo de lá, porque ele não era formado em história, era dentista. Agora, tinha ensinado no Liceu... nas Dorotéias, Santo Inácio, mas ele não podia ser... ele só fazia dar ordem, agora Henrique quem fazia, agora... Henrique dizia: “Leide eu não agüento isso aqui”. Se juntava ele e seu Raimundo, que era a segunda pessoa dele, aí pegava aqueles cartões botando as biografias daqueles retratos daquelas pessoas, agora enfiado assim né? agora isso com aquelas letras vermelhas, outrora verde. Ai Henrique dizia: “Leide tá vendo que eu não vou ficar aqui? Tá vendo que eu não posso com um negócio desses, uma palhaçada dessa aqui dentro? Mas eu não vou brigar com ele que ele é o diretor...” “Eu sou o museólogo”, e ele dizia: Eu só faço... eu não faço nada Henrique é quem sabe, eu não sei de nada, não sei o que, e era aquele papagaio dentro do museu, queria que tu visse verde com as cor bem viva, aqueles cartões, sei lá como fazia, aí...¹⁸⁶

Henrique formou-se pela Escola de Museologia, do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro (1964 -1966)¹⁸⁷. Foi integrante do programa de bolsas e passou pela seguinte formação:

¹⁸⁶Op. cit. Entrevista com Maria Leide Batista.

¹⁸⁷O Ceará foi o segundo Estado em número de bolsistas matriculados. A Bahia enviou quinze e o Ceará encaminhou oito estudantes para o Curso entre os anos de 1946 e 1966. (Maria Afonsina de Albuquerque Furtado; Lucy Altiva

Primeiro ano: História do Brasil Colonial, História da Arte, Numismática, Etnografia e Técnica de Museus (geral: organização, arrumação, classificação, adaptações de edifícios e noções de restauração). Seguindo, no ano subsequente com aulas de História do Brasil Independente, História da Arte Brasileira, Numismática Brasileira, Artes Menores e Técnicas de Museus (parte básica: introdução à Cronologia e noções básicas de Epigrafia, Paleografia, Diplomática, Iconografia e Bibliografia). Este grupo de disciplinas dos dois primeiros anos do Curso foi denominado de Parte Geral. Havia também um segundo grupo denominado Parte Especial. Foi assim nomeado porque exigia do estudante uma escolha de atuação entre os Museus Históricos ou os Museus de Belas Artes ou Artísticos. Em cada uma das Seções deste segundo grupo havia matérias específicas dos diferentes tipos de museu. Quem optava pelos Museus históricos cursava: História Militar e Naval do Brasil, Arqueologia Brasileira, Sigilografia e Filatelia e Técnica de Museus (parte aplicada: Heráldica, Condecorações e Bandeiras, Armaria, Arte Naval e Viaturas). Para quem elegia os Museus de Belas Artes havia as seguintes disciplinas: Arquitetura, Pintura, Escultura, Arqueologia Brasileira, Arte Indígena e Arte Popular e Técnica de Museus (parte aplicada: arquitetura, indumentária, mobiliário, cerâmica e cristais, ourivesaria e arte religiosa)¹⁸⁸.

A escolha de Henrique Barroso ficou como uma lacuna, tendo trabalhado nos dois tipos de museus na cidade de Fortaleza e não permitindo gravar entrevista, nos reduziu as pistas. Seu interesse por artes, demonstrado em conversa informal, bem como sua participação mais efetiva no Museu de Artes da UFC foram alguns dos poucos indícios sobre suas escolhas acadêmicas. Seu histórico curricular produzia uma distinção na compreensão do trabalho a ser realizado nesse tipo de instituição cultural. Ele era um especialista que possuía um arcabouço intelectual e técnico para operar com a linguagem das coisas e desvendar os mistérios não evidenciados por seu chefe. Em entrevista concedida ao jornal Diário do Nordeste do dia 13 de fevereiro de 1987, responde alguns questionamentos da matéria intitulada “A outra face dos museus: acervo histórico do Ceará em perigo”, como a manchete indica, o assunto era a situação dos acervos e a relação dos museus com o público. A fala dele estava relacionada ao MAUC, da UFC, que não pôde receber a Exposição “A Marca do Artista: Gravuras e Artes Gráficas Mistas” naquela ocasião por problemas graves de estrutura, como: rachaduras, goteiras, infiltrações e precário sistema de ar condicionado. Esta

Seraine; José Luiz Gonzaga de Lavor Campos; Eneida Assunção Simões; Maria Elyz Olímpio Costa; Auta Rojas Barreto; Vânia Maria Gurgel Bastos; e Henrique Medeiros Barroso). Ao todo 15 estados participaram deste programa. SÁ, Ivan Coelho de. Curso de Museus, 1932 – 1978: alunos, graduandos e atuação profissional. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007. (pág. 268).

¹⁸⁸ PITAGUARY, Geraldo. A lembrança de Ouro Preto continua sempre comigo: a memória de um aluno da primeira excursão do Curso de Museus – MHN em 1945. – Geraldo Pitaguary; organização e notas Ivan Coelho de Sá - Rio de Janeiro: UNIRIO, Escola de Museologia, 2006.

avaliação foi feita pela Adida Cultural da Embaixada dos Estados Unidos, Frances F. Switt, que ficou temerosa pela segurança dos 24 trabalhos¹⁸⁹.

Como Técnico de Assuntos Culturais e Museólogo do MAUC, Henrique Barroso teceu algumas considerações avaliativas sobre a pouca frequência no Museu de Arte Contemporânea. Afirmou a necessidade de um “enfoque mais amplo da questão” para conhecer as possíveis causas desse problema. Durante o diálogo entrevistado-jornalista forneceu alguns indicativos para esse quadro quantitativo e também possibilitou uma compreensão do seu olhar de museólogo sobre essa instituição cultural e sua relação com a cidade, enfatizando o aspecto sócio-cultural. Na sua argumentação defendeu a idéia de uma concentração de público na região da Beira Mar, motivado pelo interesse dos (nos) turistas. Por isso, segundo ele, todo o circuito cultural se encontrava, naquele tempo, nessa região da cidade. O problema, ainda segundo Henrique, também estaria relacionado às questões econômicas do estado do Ceará. Para ele, em um Estado “paupérrimo”, o povo “antes de pensar em cultura, quer comida, educação”. O texto do jornal continua apresentando a sua opinião,

(...) acrescentou Henrique, para quem a ausência do gosto da população pelos museus merece um questionamento maior, no qual não se deve esquecer a própria cultura artificial e de fácil consumo imposta pelos veículos de comunicação. (...) A princípio, ele lembra que as peças do Museu exigem do observador maiores esclarecimentos sobre arte, uma vez que as pinturas retratam figuras abstratas e contemporâneas. “As pessoas são mais ligadas em arte acadêmica, naturalista”.¹⁹⁰

Esta reflexão trouxe alguns pontos fundamentais para a compreensão de um pedaço das escolhas museológicas de Henrique Barroso e também para ajudar a perceber a diversidade de posturas e pensamentos com relação aos museus da cidade de Fortaleza. Para ele, o gosto pelos museus é uma construção atravessada pelas questões econômicas, pela imposição de uma cultura artificial, feita pelos veículos de comunicação e também por uma exigência de um maior esclarecimento sobre arte.

O lugar de memória, a partir deste ponto de vista, deveria ser analisado em uma relação com a cidade onde estava situado, não era percebido de maneira estática, mas inserido no seu contexto social. Completou a sua tentativa de explicação enfatizando a contradição de necessidade cultural por parte das pessoas, que não aceitavam as coleções artísticas do MAUC e reconhecendo apenas as

¹⁸⁹ Arquivo Institucional do Museu do Ceará - Reserva Técnica. O Diretor do MAUC à época, José Liberato de Castro, argumentou que esta era uma situação comum à maioria dos prédios da Universidade Federal do Ceará. Afirmou que era necessária uma reforma e uma restauração no prédio do MAUC, uma obra que possibilitasse melhores condições para a realização de um trabalho educativo, que por esta razão estaria relegado ao segundo plano. Ainda acrescentou que o Museu da Universidade não tinha uma verba própria e recebiam dinheiro dependendo das necessidades, de acordo com a sua disposição. Quanto ao projeto arquitetônico da reforma, estaria, segundo ele, praticamente concluído. Entretanto o Plano Cruzado II deixou o orçamento defasado em relação aos valores estimados pela UFC.

¹⁹⁰ Idem. A outra face dos museus: acervo histórico do Ceará em perigo. [...].

obras das escolas mais acadêmicas e naturalistas como arte, havendo neste caso uma continuidade com as propostas dos museus europeus do século XVIII e XIX, mesmo quando as artes já estavam em outros movimentos culturais, considerando que se tratava da segunda metade do século XX.

Nos anos de 1964 e 65, Pierre Bourdieu e Dominique Schapper coordenaram uma pesquisa a respeito do *amor pela arte* e a relação do público com os espaços museológicos. A publicação desta pesquisa saiu originalmente em 1966, trazendo o título: *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. O trabalho foi realizado por uma grande equipe. Alain Darbel foi responsável pela elaboração do plano de sondagem e do modelo matemático destinado à análise da frequência das visitas aos museus. Parcialmente financiada pelo Serviço de Estudos e Pesquisas do Ministério das Questões Culturais francês, esta pesquisa constituiu-se na aplicação de questionários em amostras selecionadas de museus na França, Espanha, Grécia, Itália, Holanda e Polônia¹⁹¹. Esta investigação trouxe conclusões afinadas com as observações deste museólogo. O conceito de necessidade cultural contribuiu com uma explicação: se o público não pratica ou mesmo não conhece os museus, não pode manifestar interesse ou sentir falta de algo que para ele não existe,

Considerando que a aspiração à prática cultural varia como a prática cultural e que a “necessidade cultural” reduplica a medida que esta é satisfeita, a falta de prática é acompanhada pela ausência do sentimento desta privação; considerando também que, nesta matéria, a concretização da intenção depende de sua existência, temos o direito de concluir que ela só existe se vier a se concretizar.¹⁹²

Os museus faziam parte da vida cultural das pessoas na cidade de Fortaleza nos anos setenta e oitenta do século XX? Não? Os lugares e as práticas de cultura se diluíam na cidade; as universidades e as casas também eram lugares de produção cultural. Assim como os bares da Beira Mar, Praia de Iracema, Centro e Benfica, espaços de festa onde as músicas brotavam das acaloradas conversas políticas. Era a vez e a voz dos jovens que sendo loucos ou não “estavam envolvidos pelo entusiasmo, pela aventura, do encantamento pelo conhecimento e das transformações que modificaram, de forma irreversível, a maneira de criar, de pensar em meados dos anos 60 e início dos anos 70 no mundo.”¹⁹³. Wagner de Castro explicou como esses jovens criavam, inventavam, transitavam e ocupavam os espaços da cidade e assim mobilizavam idéias para compor suas músicas,

A cidade de Fortaleza assim como muitas capitais pelo mundo eram palco de efervescentes discussões políticas, novos saberes e construções culturais nos maravilhosos

¹⁹¹BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público* – São Paulo: Edusp e Kouk, 2003. Pág. 09 - Apresentação: A cultura não é um privilégio natural, Afrânio Mendes Catani. Esta é a primeira edição no Brasil.

¹⁹² Idem, pág. 69.

¹⁹³ CASTRO Wagner José da Silva de. *No tom da canção cearense: do rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963 -1969)*. Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação em História Social da UFC, 2007.

e assustadores anos do final da década de 60 e os primeiros da década de 70. [...] Em meio à morte de Guevara, Maio de 68 Francês, Primavera de Praga, o acirramento dos combates no Vietnã e o famigerado AI-5, os jovens organizaram e intensificaram eventos fora e dentro da Universidade, como a Passeata dos Bichos e outras passeatas que lutavam por melhoramentos desta. Os estudantes diante da ditadura organizavam paródias, usando a resistência com humor e também, como bons cearenses, molecagem¹⁹⁴.

Talvez os museus da cidade não estivessem abertos à molecagem e não fossem um espaço propício aos encontros descontraídos feitos com muita canção. O hábito de freqüentar museus exige uma constante, ir mais de uma vez ao mesmo estabelecimento e, conhecer mais de um deles; trata-se de uma maneira de vivenciar estes lugares, de experimentar tanto o amor pela arte quanto o amor pela história. Este hábito exige também um padrão de comportamento cultural associado a um determinado grupo social: o burguês. Como aqueles jovens cabeludos, vestidos com roupas jeans, chinelos de couro e bolsa a tira colo eram recebidos?

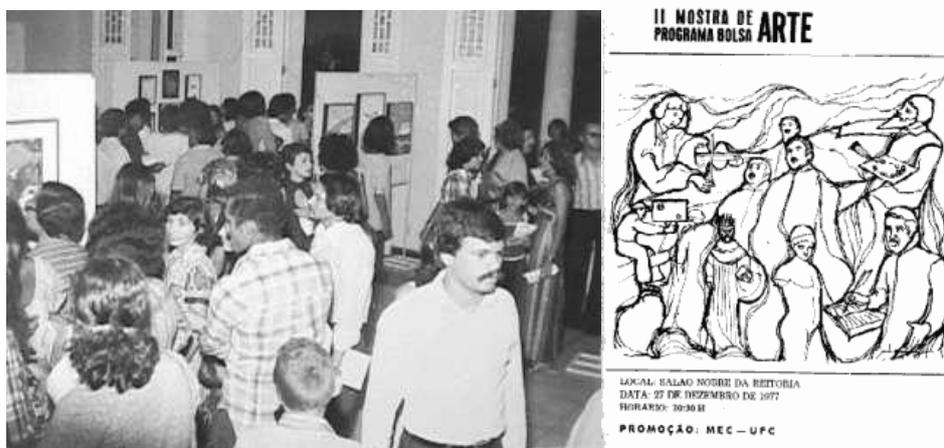


Ilustração 19 Fotografia do Salão Expositivo da II Mostra do Programa Bolsa Arte seguido do cartaz de divulgação – 1977. (Arquivo do Museu da Arte da Universidade Federal do Ceará MAUC).

Os eventos de formação, como no caso da Bolsa Arte - promovida pelo Ministério da Educação e Cultura, proporcionavam uma movimentação diferenciada em torno dos museus. Como podemos observar na imagem acima há muitos visitantes nesta Mostra de Arte, vale ressaltar que entre as fotografias do arquivo do MAUC - desse período - é a que registrou um maior número de pessoas. Tratava-se de uma ação de formação artística voltada aos estudantes. Os incentivos aos interessados em conhecer e aprender no campo da arte também gerava públicos nos museus. O hábito de freqüentar museus poderia estar assegurado pelas condições socioeconômicas, mas o interesse em tornar-se freqüentador é dado pela busca da “distinção” legitimada por um arcabouço de códigos simbólicos de quem já está iniciado no campo da arte ou pelo desejo de pertencer ao

¹⁹⁴Idem.

grupo dos amantes da arte. Nesse sentido a relação construída com um público visitante é bem mais complexa do que esta apresentada por Bourdieu.

Quando a mensagem excede as possibilidades da apreensão do espectador, este não apreende sua ‘intenção’ e desinteressa-se do que lhe parece ser uma confusão sem o menor sentido, ou um jogo de manchas de cores sem menor utilidade. Ou dito por outras palavras, colocado diante de uma mensagem rica demais para ele – ou, como diz a teoria da informação, ‘acabrunhante’ -, o visitante sente-se ‘asfíxiado’ e abrevia a visita. (...) A obra de arte enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, decifrá-la.¹⁹⁵

Uma concepção como esta influenciou muitos trabalhos educativos nos museus desse período; o visitante não-iniciado em arte era visto como uma tabula rasa. Não podia trazer sua experiência para produzir uma leitura particularizada da obra de arte apresentada. Pois, assim como na história do Ceará ou do Brasil era na História da Arte, o museu a legitimava e apresentava as suas explicações.

A tentativa de explicação do museólogo Henrique Medeiros Barroso aproxima-se das conclusões da pesquisa coordenada por Pierre Bordieu, pelo menos em alguns pontos. Ambos apontam que as possibilidades de fruição das obras de arte estão relacionadas com as formas de compreender o mundo, datadas e situadas socialmente. Estes olhares traduzem um método de trabalho no museu, de como se construía um diálogo com o público visitante e quais elementos de comunicação eram fundamentais na operacionalização deste método. Desde a maneira como eram elaboradas as legendas até a postura de quem construía uma explicação para o visitante. Acompanhando esse olhar compreende-se que a maioria do público era colocada no lugar social do não-iniciado e por este motivo não possuía sensibilidade ou capacidade para entender as obras de arte e muito menos a sagacidade de interpretar e possuir reflexões sobre este tipo de linguagem.

Henrique Medeiros Barroso conhecia outro museólogo, este inquieto, sonhador e provocador dos museus do Ceará, mas era um estrangeiro. Chegou de Portugal no ano de 1973, como Leitor e trabalhava na Universidade Federal do Ceará, na casa de Cultura Portuguesa. Seu trabalho tinha como objetivo divulgar a língua e a literatura portuguesa no Brasil, esteve cinco anos neste projeto. Depois começou a lecionar no curso de história desta mesma Universidade, passando mais tarde ao Departamento de Arquitetura, onde até hoje leciona as disciplinas de História da Arte.

João Alfredo Donas de Sá Pessoa também trabalhou no Departamento de Patrimônio Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará; entrelaçou-se com a cidade e nunca mais retornou à sua terra natal. Mesmo sem perder o sotaque português continua na batalha pelos museus do Ceará. Ciente do lugar social que ocupa e do peso das palavras, tomou muitos cuidados na sua

¹⁹⁵ Ibidem, pág. 71.

entrevista, pedindo para privilegiar os documentos escritos, matérias de jornal em que seu nome e suas idéias aparecem e os trabalhos monográficos que fez nos cursos de sua formação em Portugal, registros que guarda em seu arquivo pessoal.

O professor Sá Pessoa, como é conhecido, formou-se museólogo em Portugal e em seu trabalho de conclusão de curso propôs criar um Museu Regional. Ao concluir o curso de Licenciatura em História, apresentou uma monografia sobre a relação dos museus com o ensino da História. A análise destes trabalhos de conclusão de curso apresentou como Sá Pessoa estava inserido nos debates museológicos em Portugal. Ele havia participado da 9ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), realizada em Paris-Grenoble, 1971. A experiência foi tão importante que o fez “modificar substancialmente o plano inicial” do trabalho e aproveitou, também, para conhecer os museus franceses com “olhos de museólogo”.

Foi possível conhecer as diferentes leituras que foram úteis na elaboração da noção da finalidade do museu como um centro difusor de cultura, um laboratório e um centro de investigação para propor a formação de um museu regional na cidade de Covilhã, Portugal.¹⁹⁶ Fez leituras sobre os seguintes temas: os museus e os jovens em idade escolar; a ação do museu na comunidade; o papel dos museus na educação; e o trabalho educativo como obra coletiva de todo o pessoal de museus¹⁹⁷. Foi com este arcabouço teórico e muito engajamento que Sá Pessoa chegou ao Ceará.

Com suas idéias em ebulição, também, estava contribuindo na construção de uma imaginação museal, tentando pôr em prática as teorias e técnicas que havia aprendido quando estudante. Ele não estava sozinho, agregava companheiros e fazia somar idéias. Foi um importante articulador do grupo formado por ele, Henrique Barroso e Gilberto Brito, este último um restaurador muito preocupado com as condições dos acervos no Ceará. Este grupo representou a emergência do pensamento técnico no jogo da disputa pelos espaços, pelos lugares de memória. Teceram críticas e sugestões que enfatizavam, principalmente, a falta de museólogos na maioria dos museus do Ceará.

O clima úmido e a luz excessiva, que caracterizam a natureza em nosso Estado, trabalham contra a conservação das peças, principalmente aquelas constituídas de materiais orgânicos, como papéis, telas etc. Em contrapartida, porém, medidas para neutralizar os efeitos desses elementos não são tomadas. Sendo que, por falta de orientação de um profissional de um museólogo, as dependências de um museu são construídas inadequadamente.¹⁹⁸

¹⁹⁶PESSOA, João Alfredo Donas de. Sem Título. Monografia de conclusão do curso museologia. Sem data. (datilografado) Arquivo pessoal do autor.

¹⁹⁷PESSOA, João Alfredo Donas de. O museu e o Ensino de História. Dissertação para exame de Estado – Escola Preparatória Antônio Pereira Coutinho, 1971-1972. Arquivo pessoal do autor (datilografado).

¹⁹⁸Arquivo particular de João Alfredo Donas de Sá Pessoa, matéria do Jornal Diário do Nordeste com data de 24 de fevereiro de 1987 e Título: “Um projeto para os museus do Ceará” realizada em resposta ou ainda como uma continuidade à matéria “A outra face dos museus: acervo do Ceará em perigo”.

Outros museus, no uso da luz artificial, o fazem inadequadamente, contribuindo a iluminação usada para estragar rapidamente as obras, Também com relação aos museus fechados, muitos usados no Ceará, há uma perda de relação dos seus freqüentadores com a natureza. João Alfredo é da opinião que os arquitetos encarregados de projetarem museus, deviam solicitar ajuda do trabalho de museólogos.¹⁹⁹

Trata-se de uma análise bastante rigorosa da situação dos museus do Ceará e seus acervos, feita a partir de um olhar atento e apurado. Não eram somente críticas que saltavam das linhas do jornal, mas havia um *Projeto para os museus do Ceará*, sugestões de mudanças para essa difícil realidade que apresentava o péssimo tratamento dado à memória cearense. Estas dificuldades ganharam algum espaço na imprensa, como revela a matéria do Jornal Diário do Nordeste do dia, 24 de fevereiro de 1987. O projeto tratava-se da criação de Museus Regionais em pontos estratégicos do Estado do Ceará; com a função de incentivar nas comunidades a produção e a valorização de suas práticas culturais, centralizando em núcleos de memória os acervos dos municípios envolvidos. Acompanhado desta imaginação museal vinha uma grande expectativa com relação às possibilidades e promessas do Governo Tasso Jereissati. Eleito no ano anterior, Tasso divulgava a criação de Liceus de Artes e Ofícios nas diferentes regiões do Estado cearense.

Tasso Jereissati iniciava, neste ano de 1987, a construção de uma imagem e da prática denominada “nova *Era* para a administração pública cearense”²⁰⁰, sintonizado com a freqüência gerada pela abertura política no âmbito federal. Uma gestão composta por atores políticos “com formação em cursos superiores de Economia e Administração, sendo também, em geral, dirigentes de empresas” que se afirmaram por meio de um discurso que separava o “antes” e o “depois” e evidenciava o (ab)uso de palavras como “modernidade”, “novo”, “racionalização” e “mudanças” buscando forjar uma “negação radical com o passado”. Foi um momento ímpar e o grupo empresarial Centro Industrial Cearense (CIC) estrategicamente “capitalizou” os rituais do seu tempo, em que as expectativas por parte da população giravam em torno dos desejos de mudanças com relação à falta de credibilidade instaurada pelos chamados “coronéis”, ao fim do regime ditatorial imposto pelos militares e aos problemas sociais gritantes no país²⁰¹.

A elaboração de um projeto para os museus do Ceará, feita pelo museólogo e professor Sá Pessoa e seu grupo em defesa da memória do Ceará era necessária. Primeiro, porque a sensibilidade convidava o grupo a preocupar-se com o destino do acervo histórico do Ceará, pois uma “Nova Era” precisaria de uma Nova Representação da Memória. Antes de arriscar perder o antigo em prol

¹⁹⁹ Idem, “Um projeto [...]”.

²⁰⁰ BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Pensamento, palavras e obras. In: *A era Jereissati: modernidade e mito*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002. “A percepção da região cearense como exemplo de modificações promissoras nas formas de gerir o poder local impõe, ao pesquisador, a necessidade de superar o impacto das visões impressionistas, frutos da proximidade de tempo e lugar em relação ao objeto observado e da própria versão que o poder fez de si, denominando-se como ‘governo das mudanças’”. Pág. 63.

²⁰¹ Idem. BARREIRA... Págs. 66 e 67.

do novo era preciso apresentar diferentes possibilidades de uso para o antigo. Segundo, porque estavam aproveitando que “a maior preocupação de Tasso” era com o “desempenho eficiente da máquina pública no seu dia-a-dia”, para expressar a situação precária dos museus do Estado do Ceará. Isso poderia provocar uma reação por parte do “governo das mudanças”. O que poderia, também, “refletir na escolha de técnicos de renome ²⁰²” como era o caso de outros segmentos da administração pública. Na opinião dos museólogos o profissional que desempenharia um trabalho mais eficiente nos museus, seriam os próprios museólogos. Este foi um momento bastante propício para reivindicar e qualificar o lugar profissional do museólogo no Ceará ²⁰³.

No ano de 1990 o Museu Histórico e Antropológico do Ceará muda de nome, de sede e seu Diretor é afastado do cargo. Sua nova sede, o prédio da antiga Assembléia Legislativa²⁰⁴, no centro da cidade de Fortaleza, foi restaurada e tombada como patrimônio histórico. O Museu foi uma das primeiras preocupações do governo Tasso Jereissati no campo da cultura. Re-inaugurado no dia 25 de março, após cinco anos de restauração. Foi uma festa em comemoração à libertação dos escravos do Ceará e aos 3 anos de governo Tasso Jereissati, com a exposição intitulada: “Ceará: seu povo e seu governo”, havia também uma Sala da Abolição e outra dedicada ao Maracatu. A associação entre a libertação dos escravos e o governo Tasso, é tema para outra pesquisa; a exposição de longa duração, inaugurada em 1998, tem no seu título um convite a problematização: “Terra da Luz Ceará Moleque: que história é essa?” ²⁰⁵.

Esforços para uma defesa profissional.

Aspectos da regulamentação como construção social do museólogo. (Encontro de Museólogos do Nordeste, 1982 – Fundação Joaquim Nabuco).

²⁰² GONDIM, Linda. 419

²⁰³ Os museólogos acreditavam nesta oportunidade, mas não eram os únicos na disputa pelos lugares de memória. Os historiadores também sabiam da importância do engajamento político e de como as suas ações poderiam interferir na escrita da história. Simone Sousa, professora do Departamento de história da UFC, estava no Departamento de Patrimônio durante a gestão de Violeta Arraes na Secretaria de Cultura do Estado. Foi quando decidiu ocupar o Museu do Ceará e garantir este lugar para os historiadores. Não concordava com a visão histórica do professor Sá Pessoa e não havia sido consultada sobre a indicação do mesmo para assumir a gestão do Museu do Ceará. Fez esta declaração quando foi entrevistada pelo Caderno 3 do Diário do Nordeste, s/data e ainda continuou “a nossa concepção – explicou – é focar o homem e seu cotidiano”. Arquivo pessoal do professor Sá Pessoa.

²⁰⁴ A Escolha do Prédio da Antiga Assembléia Legislativa para abrigar o acervo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará foi motivo de muitas polêmicas. O prédio Palacete Senador Alencar foi construído para ser a sede oficial da Assembléia Legislativa (1855-1871), trata-se de uma arquitetura em estilo neoclássico e justamente por esta imponência seria qualificado por alguns, como um excelente lugar para abrigar a memória do Ceará. Já outros debatedores afirmavam que um museu no centro da cidade seria um problema na construção da sua relação com um público, pois não havia espaço de estacionamento. Alexandre de Oliveira Gomes, pesquisador do Museu do Ceará, bolsa FUNCAP, realizou uma pesquisa cronológica sobre o prédio, no projeto de 75 anos do Museu do Ceará.

²⁰⁵ Sobre este período MORENO, Maria Rejane Bitu. Museu do Ceará: relatos da administração de um bem cultural – Monografia de Especialização, 1999.

No ano de 1978, a Escola de Museologia do Rio de Janeiro havia concedido diplomas de museólogo a 758 profissionais dos 1806 inscritos entre regulares e ouvintes. Destes quase dois mil estudantes, foram em torno de 201²⁰⁶ os que permaneceram atuantes no campo dos museus. Até 1958 foram criados no Brasil 145 museus:

(...) a multiplicação dos museus brasileiros no século XIX (que representam 6,89% do total de 145) não foi tão acelerada quanto se imagina. As três primeiras décadas do século XX somam em conjunto 19 museus (13,10% do total de 145), o que constitui uma aceleração bastante superior a do século anterior. Ainda assim, nada se compara à explosão das três últimas décadas de que trata o referido repertório, que apresentam no conjunto 94 museus (64,82% do total de 145), incluindo aqueles que em 1958 estavam em fase de organização. Destaque-se ainda que enquanto no século XIX os 10 museus arrolados estavam espalhados por 7 cidades e 7 unidades federativas (incluindo o Distrito Federal), os 135 museus criados no século XX distribuem-se por 71 cidades e 21 unidades federativas (incluindo o Distrito Federal e o Território do Amapá).²⁰⁷

Na realidade do Norte e Nordeste, a quantidade de profissionais chega a ser crítica. Não dispomos de vinte museólogos em toda essa área. Enquanto o número de Museus cresce desordenadamente, não são criados cargos nos serviços públicos. A falta de pessoal é, sem dúvida, o principal fator da desagregação e desorientação desse patrimônio cultural disperso e ameaçado de desaparecer. O museólogo é quase sempre um elemento indesejável em grande número de Museus, tornam-se elementos perigosos, assustando os funcionários e diretores, como se sua presença representasse uma ameaça para seus cargos e capazes de constatar as incapacidades e os absurdos de caráter técnico.²⁰⁸

Por que tão poucos museólogos permaneciam atuando em museus se a quantidade de museus criados estava crescendo? Qual era o lugar social do museólogo no museu? Alguns museólogos compreendiam que poderiam fazer uma grande diferença aos museus que os

²⁰⁶ SÁ, Ivan Coelho de. Curso de Museus, 1932 – 1978: alunos, graduandos e atuação profissional. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007. - Trata-se de um catálogo da pesquisa realizada pelo Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, contendo os nomes dos alunos do Curso de Museologia, até o ano de 1978 e, seus currículos. Durante dois anos os pesquisadores deste projeto coletaram por meio de uma Carta Circular da Escola de Museologia da UNIRIO, entre outros métodos de busca, os *Currículo Vitae* dos ex-alunos do Curso em todo território nacional e no exterior. Além do arrolamento dos nomes há, também, estatísticas do número de matriculados entre regulares e ouvintes e daqueles que foram diplomados. No entanto, não foi feita uma estatística referente à atuação profissional, que é o número que estou indicando acima, esta informação é bastante delicada porque não foi possível conseguir informações de todos os nomes citados neste trabalho, segundo os pesquisadores Ivan Sá Coelho e Graciele Karine Siqueira, obtiveram “... uma excelente receptividade por parte destes museólogos ou parentes encontrados, compensando, de certa forma, a frustração por aqueles que não foram localizados ou dos quais não obtivemos nenhuma resposta a despeito da correspondência enviada.” 201 é o número obtido a partir dos currículos registrados neste livro, foram cotados aqueles que traziam ações relacionadas ao mundo dos museus.

²⁰⁷ Mário Chagas, 2003 pág. 80.

²⁰⁸ Anais do I Encontro de Museólogos do Nordeste que aconteceu na cidade de Recife, Pernambuco, no ano de 1982 e promovido pelo IJNPS. Transcrito e datilografado. Palestra “A museologia do Norte e Nordeste do Brasil”, ministrada por Mário Barata. s\pág. Arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, pasta do Encontro de 1982 - Departamento de Museologia, FUNDAJ.

recebessem. Em que termos, essa diferença era construída? Não queriam mais ser confundidos com “vitrinistas” e nem com “decoradores”, havia algo mais. Assim, defendiam enfaticamente a importância da formação para garantir uma orientação do patrimônio cultural para protegê-lo das ameaças do tempo e da falta de cuidado. Era um momento muito “importante para a regulamentação” e “para uma nova visão da museologia”, essa era a luta de alguns profissionais mais engajados, atrelavam a profissionalização a uma aplicação das abordagens mais sociais do museu. Em contradição, havia aqueles preocupados em defender o lugar autorizado e por isso seriam “capazes de constatar as incapacidades e os absurdos de caráter técnico”. Por que, então, o museólogo se percebia como “indesejável” por parte de um grande número de museus?

Waldisa Rússio, museóloga, leitora de Paulo Freire, participou como conferencista do I Encontro Norte e Nordeste de Museólogos²⁰⁹; sua palestra tratou do tema “O mercado de trabalho do museólogo na área de museologia”. Explicou um pouco da construção social da profissão museal. Segundo sua compreensão, foi a partir dos anos de 1970, com as definições da American Association of Museums (AAM) do programa de credenciamento de museus para prestar assessoria técnica, que começaram a aparecer os primeiros incentivos para o surgimento de profissionais. Nesse intervalo de doze anos foram registradas, em nível mundial, “tímidas menções” ao museólogo. O reconhecimento de uma profissão existente ainda estaria por vir. No Brasil, um país que “poderia ter reivindicado para si uma posição pioneira” na formação de museólogos, continuava-se ignorando esta formação no recrutamento do pessoal de museus.²¹⁰

Na elaboração museal de Waldisa o trabalho do museólogo na área da museologia estava para além do “cenário-museu”. Este trabalho, segundo a pesquisadora, consistia em estudos e ações relacionadas ao *fato museal* que na sua concepção era

[...] a relação profunda entre o homem – sujeito que conhece - e o objeto – fração e testemunho da realidade que o homem também participa – num cenário institucionalizado, o MUSEU (...) Não envolveria apenas o objeto “em si”, mas, sobretudo TODAS AS MÚLTIPLAS FORMAS DA RELAÇÃO HOMEM-OBJETO, enquanto conhecimento, emoção, evocação, identificação, associação, etc.²¹¹.

O conceito mais conhecido, à época, era de “museologia como arte e técnica ou ciência e técnica ou disciplina que se ocupava dos museus”. Mesmo assim, desconsiderando, neste caso, o abrangente raio de atuação do museólogo, o museu não “constituía campo exclusivo ou privilegiado do museólogo”. O conceito de museu como espaço “necessariamente interdisciplinar”, teria sido usado como justificativa para contratar trabalhadores de outras áreas ou ainda sem formação.

²⁰⁹ Idem. Anais do I Encontro de Museólogos do Nordeste (...) “O mercado de trabalho do museólogo na área de museologia”.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ibidem.

Segundo a palestrante, estes seriam alguns dos motivos responsáveis pelo desestímulo dos formados, “pois onde eles existiam eram preteridos” sem que se expressassem os motivos. Waldisa Russio destaca que a predileção de outros trabalhadores em detrimento dos museólogos contribuía para desestimulá-los em relação aos cursos de atualização, reciclagem e especialização profissional. Tudo isso competia para a marginalização do museólogo.²¹²

Outra argumentação seria o desconhecimento da profissão de museólogo e suas atribuições, assim como do novo conceito de museu e do seu papel na sociedade. A comunidade em geral e, principalmente, as autoridades ignoravam estas novidades.

Para os museólogos participantes desse encontro, a regulamentação da profissão seria a garantia da mudança desse quadro “angustiante”, uma ação política fundamental para a construção dinâmica do museu. A ausência da obrigatoriedade do museólogo nos museus era considerada um problema causado pelos direcionamentos inadequados da política cultural brasileira daquele período. Sabia-se que uma das motivações governamentais para criar e inaugurar museus era o desejo de perpetuar um nome político na placa inaugural, como uma marca das ações administrativas. Após a inauguração, a maioria dos museus era abandonada irresponsavelmente, não se pensava e por isso, não se garantia as condições de funcionamento. Isso comprometia a operacionalização das atividades gerais dos museus, mas principalmente, ameaçava o papel social do museu.

Construir um museu está associado à produção de memória e ao desejo de perpetuação (como dizem: *entrar para a história*) e, escrita de uma autobiografia. O que significaria “condições de funcionamento” para estes agentes de memória e para cada imaginação museal? Seria abandono ou falta de orientação técnica e informações? Como os museólogos estavam se fazendo conhecer?

O palestrante Edson Nery da Fonseca, convidado a participar do I Encontro de Museólogos do Norte e Nordeste com a conferência “Museologia e Interdisciplinaridade”, fez uma afirmação que - além de causar indignação aos muitos museólogos presentes - revelou o quanto esta profissão era recente, estava em construção e não era compreendida por muitos daqueles que não eram os próprios museólogos:

Não percebo como o bem comum ficaria prejudicado com a nomeação de um antropólogo e não de um museólogo para dirigir o Museu do Índio; ou a de um historiador para dirigir o Museu Imperial; ou a de um crítico de artes plásticas para dirigir o Museu de Belas Artes.²¹³

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem. Anais do I Encontro de Museólogos do Nordeste [...] Palestra “Museologia e Interdisciplinaridade”, ministrada por Edson Nery da Fonseca. s\pág. Arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, pasta do Encontro de 1982 - Departamento de Museologia, FUNDAJ.

Este Encontro de 1982 foi um marco fundamental nos esforços da construção social do museólogo, pois foi um exercício muito importante de elaboração das possibilidades e dos limites da atuação deste profissional, em diálogo com os demais trabalhadores em museus dentro e fora do cenário-museu. A frase de Edson Nery da Fonseca mostra como o escritor e bibliotecário sabia distinguir cada especialidade de acordo com a tipologia do museu, mas não conseguia perceber o lugar diferenciado e especializado do museólogo, deixando margem para o dispensável e o indiferente. O palestrante prosseguiu afirmando que o “museu é complexo demais para ser entregue a museólogos, qualquer matéria é complexa demais para ser entregue a uma só profissão²¹⁴”. O museu é um espaço interdisciplinar, essa “interdisciplinaridade não se aprende: ela se exercita²¹⁵”.

Todas estas questões apresentadas em um encontro de especialistas, apontaram para a necessidade de “organização e planejamento”. Mas apontava ainda outro grande questionamento: qual era a contribuição (indispensável) dos museólogos?

Nesse contexto de luta, os museólogos não eram contra a interdisciplinaridade. Na conferência de abertura Mário Barata fez questão de enfatizar:

É preciso fazer entender que o museólogo é indispensável nos Museus, mas é preciso também que se entenda que outros especialistas são imprescindíveis para o Museu possa desenvolver suas atividades e atingir suas metas. Sociólogos, arquitetos, antropólogos, geógrafos, antropólogos, historiadores, arqueólogos, professores, comunicadores sociais, eletricitas e todo um conjunto de pessoal de apoio: guardas, serventes, faxineiros formam o corpo harmonioso que poderá, de acordo com a especialidade de cada entidade, obter o êxito almejado.²¹⁶

Foi um momento para responderem à pergunta: mas para que serve um museólogo? “Sempre estará por perto para dizer” aos demais trabalhadores em museus como proceder com os objetos, “para poder facilitar essa linguagem” da descrição das técnicas e dos materiais utilizados em cada peça, das medidas, como organizar uma relação, qual seria o tipo de inventário mais adequado e também como colocar a numeração sem causar danos físicos. Muitas vezes, segundo Aécio de Oliveira²¹⁷, foi preciso “correr para salvar um acervo”, restaurando quase toda uma coleção. Da sua trajetória destacou pedaços considerados preocupantes, descrevendo-nos com a intenção de exemplificar os riscos e os danos que já havia presenciado como profissional desta área

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Op. cit. Anais do I Encontro de Museólogos do Nordeste (...) Palestra “A museologia do Norte e Nordeste do Brasil”, ministrada por Mário Barata (...).

²¹⁷ Anais do I Encontro de Museólogos do Nordeste que aconteceu na cidade de Recife, Pernambuco, no ano de 1982 e promovido pelo IJNPS. Transcrito e datilografado. Comentário de Aécio de Oliveira à Comunicação de Antonio Rios: “Síntese das propostas programáticas e ações de dinamizações dos Museus da Fundação Cultural do Estado da Bahia FCEBA” s/pág. Arquivo institucional do Museu do Homem do Nordeste, pasta do Encontro de 1982 - Departamento de Museologia, FUNDAJ.

que prestava assessoria em diferentes Museus do Nordeste. Objetos corroídos por ação de materiais inapropriados, como qualquer tipo de cola ou “dúrex”. Classificações equivocadas a respeito do acervo, dificultando sua localização. Resgate de objetos da lata do lixo, como na situação a seguir:

Eu nunca esqueço que num museu em que nós fomos fazer um levantamento (Antonio Rios foi comigo, nós estávamos trabalhando juntos), quando tiramos do lixo de um museu aqui do Nordeste, três cadeiras holandesas. Cadeiras feias, para o gosto de quem jogou fora. Cadeiras de madeira vagabunda, para o gosto de quem jogou fora. Mas quem jogou fora jamais teria a idéia do universo e documento valioso que trazia aquele objeto de madeira ruim, de aspecto desagradável. Mas que importância tinha aquele material como documento cultural!

As argumentações de Aécio de Oliveira sensibilizam e forçam, com seus recursos dramáticos, uma reflexão sobre o estado de abandono dos museus sem museólogos, do risco de perda que correm os acervos não organizados por estes profissionais graduados, conhecedores e salvadores do patrimônio cultural. Esse momento era carregado de conflito e muito tenso, era preciso possuir habilidades argumentativas e políticas para ocupar um lugar de trabalho no museu, para garantir um espaço de atuação social e produzir uma reserva de mercado para aqueles profissionais (que estavam sendo) formados pelas escolas de museologia. Em contrapartida, porque se usava qualquer tipo de cola ou fita adesiva nos objetos? Tratava-se apenas de falta de conhecimento? Muito provavelmente a ausência de (in)formação contribuía para que muitos trabalhadores em museus naturalizassem situações que aos olhos apurados dos museólogos eram problemas.

Estes profissionais mesmo nas horas de lazer estavam atentos e preocupados com os lugares de memória. Como aponta Dona Leide: em certo domingo, provavelmente em meio a uma tarde ensolarada, foi abordada por uma museóloga carioca que demonstrou seu incansável compromisso de defender a memória e afirmar seu lugar de especialista. Na ocasião,

[...] só uma vez chegou uma senhora lá, ela era do Museu do Rio de Janeiro, aí ela foi e disse: - Cadê o diretor daqui? Eu disse as quatro horas hoje ele está aqui, ele hoje vem às quatro horas. – E esses negócio pregado nas portas? (Era umas propaganda de racumim, uns papéis, sabe?) - Quem prega esses negócio aí nas portas? Eu disse: - Eu não sei não, isso quem sabe é o diretor – Se prega é com ordem dele, né? – É com ordem minha não, é que eu não mando nada aqui. – E essas etiqueta (era as etiqueta do Estado mesmo, aquelas placazinha, sabe?) isso aqui não é para ser colocado em nenhum móvel, isso aqui... (...) eu vou ficar aqui até quatro horas esperando ele, que em museu não se faz isso não. Aí quando ele chegou, eu disse: - Professor tem uma senhora aqui do Rio de Janeiro querendo falar com o senhor. – Pois não, diga a ela que pode entrar. (risos) Quando ela saiu, ele tirou as propaganda de racumim tudinho.

Não foi possível obter informações acerca do conteúdo e do tom da conversa, certamente não é necessário usar a expressão “ameaçadora” - como já havia sido descrito por Mário Barata - para qualificar a ação desta museóloga. Mas suas argumentações foram no mínimo insistentes ao apontar para o diretor do MHACE os erros observados. Sua postura poderia ter deixado os demais trabalhadores em museus resabiados com relação a este profissional. Não se sabe se esta visitante havia perguntado pelo museólogo da casa, seu colega de profissão.

Esta senhora do Rio de Janeiro não foi a única que visitou o Museu Histórico e Antropológico do Ceará. Outros estiveram por lá e deixaram suas opiniões no Livro de Impressões²¹⁸. Não foram tão severos e rigorosos com relação às coisas que não se deve fazer nos museus, mas fizeram comentários enfatizando a riqueza do acervo, embora estivesse “sobrecarregado de peças e muito diversificado” e solicitavam, também, um espaço mais adequado “com outra montagem para exercer a ação educativa e cultural carente em quase todos os museus do Brasil”²¹⁹; pode-se afirmar que destacavam aspectos positivos.

As conversas, muitas vezes livres e informais, permitidas em viagens quando se está despedido das obrigações do trabalho, expandem a compreensão dos lugares e provocam uma circularidade de conhecimentos. Assim, é preciso lançar um olhar mais cuidadoso para as visitas dos museólogos aos museus. O caso citado revela com clareza a profusão de possibilidades em situações deste tipo. O tempo livre e o lazer podem ampliar a imaginação criadora e fortalece-la com a experiência do diálogo.

Embora um diretor como Osmírio não tivesse conhecimentos da área da museologia, muitas de suas ações estavam inseridas nos debates mais recentes, ocorridos na segunda metade do século XX. Suas inovações eram cheias de continuidades, mas ainda assim foram relevantes para a história dos museus no Ceará. Suas idéias não eram puras, foram atravessadas por influências diversas e algumas delas desconhecidas por ele. Seus encontros com o Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, com os museólogos Aécio de Oliveira e Regina Batista, por exemplo, trouxeram a idéia de “dinamização” associada ao “museu-escola”. Considerando a maneira criativa como Osmírio se apropriou dos temas e conceitos, como com o conceito de metamorfose, de André Malraux, e o uso colecionador dos slides. O Museu Histórico e Antropológico do Ceará, embora personificado por Osmírio Barreto, estava entrecruzado por diferentes redes sociais e envolvido por alguns dos fios do circuito cultural.

Reduzir os museus e as práticas de preservação de fragmentos do passado a meros aparelhos ideológicos do Estado é desistir de compreender as suas complexidades, as suas

²¹⁸Foram contabilizados sete registros assinados por museólogos.

²¹⁹Livro de Impressões de Visitas 01 2 01 museólogos: Lea M. Palatruck (06.09.81 pág. 21); Maria Campos Freitas (11.09.90 pág. 97); Aurélia Maria Botelho (13.02.80 pág. 21B); Vera Maria de Oliveira (05.02.74 pág. 01); Maria Lúcia de Carvalho Alves (05.02.74 pág. 01); Aécio de Oliveira (16.09.78 pág. 20); Fernando Dantas Ponce de Leon (27.09.78 pág. 20B).

dinâmicas internas e os seus complexos campos de possibilidades, tanto de coerção, quanto de emancipação. É hora de repetir: os museus também provocam sonhos, neles estão em pauta memórias e esquecimentos, poderes e resistências, luzes e sombras, vivos e mortos, vozes e silêncios.²²⁰

Foi exercitando a compreensão das complexidades e das dinâmicas internas e os seus complexos campos de possibilidades, tanto de coerção, quanto de emancipação que procurei construir esta narrativa. Nesse caminho cheguei ao museólogo Henrique Medeiros Barroso e aos demais museólogos que foram envolvidos nas tentativas de explicar e contar o cotidiano de trabalho nos museus e os esforços dos museólogos por mudanças de contexto, entre elas, a regulamentação da sua profissão. No entanto, analisamos o fato do Museu foco desta pesquisa possuir no seu quadro de funcionários um museólogo que também era funcionário do Museu da Universidade Federal do Ceará. Mesmo com um museólogo atuando nestes dois Museus ainda havia muitos problemas e dificuldades tanto com relação à atuação deste trabalhador, quanto às próprias questões relacionadas às decisões das políticas culturais estaduais e federais. Então, garantir a presença de museólogos nos quadros profissionais dos museus não bastaria para resolver os problemas dos museus e do patrimônio cultural. Era preciso mais ações e mais engajamento de trabalhadores em museus e museólogos.

²²⁰Op. cit. CHAGAS, Mário. A imaginação museal [...] (pág. 81).

Considerações Finais

Waldísa Russio constatou na sua conferência no Encontro de 1982 que a interdisciplinaridade era uma desculpa para contratar outros trabalhadores em detrimento dos museólogos. O estudo realizado nesta pesquisa aponta para a complexidade do lugar desses trabalhadores, fossem museólogos ou não, pois o tratamento público direcionado aos museus não previa uma necessidade de especialização profissional. Esse ofício tem uma historicidade construída por pessoas interessadas nas questões patrimoniais e na abertura desses acervos ao público. Com o passar dos anos, técnicas foram aprimoradas e sistematizadas por conservadores preocupados em difundir suas descobertas aos seus colegas e garantir uma multiplicação desse saber-fazer que poderia preservar os bens culturais.

Esses trabalhadores estiveram junto aos colecionadores e aos consumidores da cultura, na Europa do século XIX, empenhados na institucionalização dos museus e na formação de um gosto pela arte e pelos objetos antigos, bem como, na educação dos sentidos, estabelecendo padrões de comportamento como atitudes de distinção social. Contar a história desses personagens permite identificar a museodiversidade presente nas múltiplas vozes atuantes nesses momentos de fabricação da memória. Ao contrário de pensar o museu como um monumento estático a serviço de uma história oficial, fechado em si mesmo e com um restrito aparelho ideológico do Estado, foi perseguido o percurso das pessoas com seus desejos e repressões, ansiedades e controles, poderes e resistências, medos e ousadias misturadas na ambivalência de seus trabalhos de gestão da cultura, de realização dos atendimentos na portaria, do inventário dos objetos e do olhar atento sobre os visitantes que percorrem o circuito expositivo.

Esta pesquisa também pode ser entendida como uma denúncia da fragilidade dessas casas de cultura. Um corpo técnico parco e instável, com uma estrutura precária de trabalho dependendo a cada mudança do governo, de uma escolha política para coordenar as suas ações cotidianas. A administração do professor Osmírio durou cerca de vinte anos e embora suas ações tenham ampliado as atividades e divulgado o Museu Histórico e Antropológico do Ceará, a sua gestão era centralizadora e servia como vitrine governamental e particular. A existência de um museólogo não garantia a execução de trabalhos de melhor qualidade como, por exemplo, a colocação de legendas adequadas e padronizadas identificando os objetos. Essa dificuldade era experimentada simultaneamente à reivindicação dos museólogos pela regulamentação profissional que obrigaria os gestores a contratá-los. No entanto, qual é a reflexão trazida por esta contradição?

Para quem serve um museólogo? Essa pergunta foi apresentada por uma estudante de museologia no encontro do ICOM-BR em 2007, na cidade de Recife, afirmando a necessidade de divulgar ao grande público a importância do museólogo. Pois nem o dicionário do Word reconhecia

esta profissão; sempre que se escreve a palavra museólogo, segue-se a pergunta: “Você não quis dizer musicólogo?”. Maria Célia Santos fez um comentário muito parecido em 1982, quando recordou de uma consulta ao dentista que ao ouvi-la falar da sua profissão perguntou: “Qual instrumento você toca?”. Essa foi uma proposta do Encontro Norte e Nordeste de Museólogos responder essa pergunta feita em 2007 pela estudante de museologia, afinal, para quê serve um museólogo? Talvez, os estudantes de museologia estejam recebendo nas mãos uma profissão regulamentada sem tomar conhecimento que este presente foi conquistado com muito diálogo e muita luta, que envolveram, entre muitas polêmicas, as definições da importância social dessa profissionalização. Sem o conhecimento dessa regulamentação como uma ação política, perdem a dimensão sensível e militante dos sonhos que estavam em jogo quando aquela geração desejou garantir em cada museu, um museólogo. Essa tarefa estava muito além das meras questões de reserva de mercado – uma das muitas bandeiras dessa nova geração.

Essa pesquisa investigou como os trabalhadores de museus construíam diálogos e articulavam-se politicamente na defesa dos seus sonhos museais. Como um campo interdisciplinar, a linguagem poética das coisas não é um saber exclusivo do museólogo, muitos são os trabalhadores que desenvolvem uma imaginação museal. Essa linguagem, com a qual operam esses construtores de memória, não é um dom natural, trata-se de um aprendizado produzido no mundo e situado historicamente. Hoje compreendemos o museu como um laboratório gerador de conhecimentos dialógicos com as questões que confrontam e aproximam passados e presente, por isso, faz-se necessário também compreender a historicidade desta gramática visual da cultura material e seus deslocamentos como fruto de um trabalho em construção, carregado de permanências e mudanças.

O Museu Histórico e Antropológico como um lugar de escrita da narrativa histórica foi apresentado na sua dimensão poética feita de contradição e tradição, explicando como os usos dos objetos podem ou não construir vínculos com os diferentes grupos sociais, considerando que, muitas vezes, esse museu empenhado em comunicar não conseguia dar respostas aos diferentes grupos, porque esse uso impunha a alguns objetos um lugar marginal ou de curiosidade retirando-os de seu valor histórico. A explicação dessas diferentes leituras dos objetos convida a uma reflexão sobre a responsabilidade no trabalho com a linguagem poética das coisas, pois o trabalho de decifrar e desvendar essa poesia dos objetos é um exercício de diálogo. Os objetos são polissêmicos e o trabalhador tem a função de lhes atribuir valores históricos ou artísticos. Para isso é preciso pesquisar a trajetória dos objetos anterior ao seu processo de musealização e caso isso seja possível desvendar os diferentes percursos enquanto objeto museal, as narrativas e os grupos sociais aos quais estavam relacionados.

Realizei esta pesquisa como uma contribuição. Trata-se de uma escrita feita do meu lugar social de historiadora trabalhadora em museus, com as implicações e paixões que esta escolha aflora no momento de análise. Aproveito para convidar aos demais imaginadores museais inquietos com as questões do presente no campo da cultura e dos lugares construtores de memória, particularmente, a pesquisarem estes arquivos, em geral, abandonados. Cada pesquisa, como essa que vos apresentei, é um pedaço das possibilidades que o trabalho do historiador se propõe a construir. Não pretendi fechar as portas, ao contrário, deixo-as abertas. Afinal, os museus são casas provocadoras de sonhos.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____, Regina. *A Fabricação do imortal: Memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco/Lapa, 1996.

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados* – Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *As sombras do tempo: A saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história*. IN: ERTZOGUE, Maria Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes *et alii. História e Sensibilidade* – Brasília: Paralelo 15, 2006.

Anais do Segundo Encontro sobre Museus-Casas. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

ANICO, Marta. *A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade*. IN: *Revista Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n 23, p 71-86, jan/jun 2005.

BARBALHO, Alexandre. *Relações entre Estado e Cultura no Brasil* – Ijuí RS: Editora UNIJUÍ, 1998.

BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. *Pensamento, palavras e obras*. In: *A era Jereissati: modernidade e mito*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

BARROS, Manuel de. *Memórias Inventadas: a infância*. – São Paulo: Planeta, 2003.

BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. *Assim na morte como na vida: arte e sociedade no cemitério São João Batista (1866-1915)*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da História ou Ofício do historiador* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Museu Paulista, O Affonso de Taunay e a memória nacional*. São Paulo: UNESP, 2005.

_____, Ana Cláudia Fonseca. *Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública*. In: *Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduados em história do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, n 17, São Paulo: EDUC, 1998.

BOMENY, Helena. *Educação e Cultura no arquivo Geisel*. In: CASTRO, Celso; D'ARAÚJO, Maria Celina (Org.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural, 1976 -1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público* – São Paulo: Edusp e Kouk, 2003.

CALABRE, Lia. *Política Cultural no Brasil: um histórico*. IN: *Políticas Culturais: diálogo indispensável* – Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.

- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. Cadernos de Sociomuseologia do Centro de Estudos de Sociomuseologia: UNLHT.
- CASTRO, Wagner José da Silva de. No tom da canção cearense: do rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963 -1969). Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação em História Social da UFC, 2007.
- CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.
- _____. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro – Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, UERJ, 2003.
- CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.
- CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação – São Paulo: Annablume, 2005.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. Memória e flexibilidade na cultura ocidental. In: *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- EGANA, Miguel (ed.). Du Vandalisme: art et destruction. Brussels: Collection Essais. La Lettre Volée, 2005.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 24 nº 47. São Paulo: ANPHU, 2004.
- FONSECA, Thais Nívia de Lima e. História e ensino de História – Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GAY, Peter. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerras do Prazer. São Paulo – Companhia das Letras, 2001.
- _____. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: A Educação dos Sentidos. São Paulo – Companhia das Letras, 1988.
- GINSBURG, Carlo. Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distancia. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- _____. Mitos Emblemas e Sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GONDIM, Linda M. P. Os “Governos das mudanças”(1987 –1994) In: SOUZA, Simone (Org.). *Uma Nova História do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. Cidades da mineração: memórias e práticas culturais: Mato Grosso na primeira metade do século XX. – Cuiabá, MT: Carlini & Caniato; EDUFMT, 2006.
- GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Cristina Rodrigues. Museu Histórico do Ceará: a memória dos objetos na construção da história (1932-1942). Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura como conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MARQUES, Roberto. Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70. São Paulo: Annablume 2004.

MALRAUX, André. O Museu Imaginário: Edições 70, Arte & Comunicação, Lisboa Portugal, 2000.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**. V.11, n.21 – Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Como explorar um museu Histórico?* São Paulo: Museu paulista: Universidade de São Paulo, 1995.

_____. Do Teatro da Memória ao Laboratório da História. – São Paulo: Anais do Museu Paulista, vol.2,1994.

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. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História Social / Dissertação de Mestrado, 2006.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *Ciência, história e memória: questões metodológicas*. IN: ERTZOGUE, Maria Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes *et alii. História e Sensibilidade* – Brasília: Paralelo 15, 2006.

MORENO, Maria Rejane Bitu. Museu do Ceará: relatos da administração de um bem cultural – Monografia de Especialização, 1999.

NORRA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto história: revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo n. 17*. São Paulo: EDUC, 1998.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

PITAGUARY, Geraldo. A lembrança de Ouro Preto continua sempre comigo: a memória de um aluno da primeira excursão do Curso de Museus – MHN em 1945. – Geraldo Pitaguary; organização e notas Ivan Coelho de Sá - Rio de Janeiro: UNIRIO, Escola de Museologia, 2006.

POLÍTICA nacional de museus: relatório de gestão 2003-2006 / Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Brasília: MinC/IPHAN/DEMU, 2006. 144 p.

POULOT, Dominique. Musée et Museologie. Paris: La Découverte, 2005.

_____. (éd.) Patrimoine e Modernité. Paris: L’Harmattan, 1998.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. A peleja do tempo nas memórias do Caldeirão. IN: Cadernos do CEOM, Ano 18, n. 21- Museus: pesquisa, acervo, comunicação – Chapecó: Argos, 2005.

_____. A danação dos objetos – Chapecó SC: Argos, 2004.

_____. Museu, ensino de história e sociedade de consumo. In: *Trajatos: Revista do Programa de Pós-Graduação em História Social e do Departamento de História da UFC*. – v. 1, n.1 (nov. 2001). Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2001.

_____. *Juazeiro e caldeirão: espaços de sagrado e profano* IN: SOUSA, Simone (org.). Uma nova história do Ceará – Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

REZENDE, Antonio Paulo. “As seduções do efêmero e a construção da história: as múltiplas estações da solidão e os círculos do tempo”. IN: ERTZOGUE, Maria Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes *et alii. História e Sensibilidade* - Brasília : Paralelo 15, 2006.

RIBEIRO, Rodrigo Alves. *Moradas da Memória: a construção de um museu na casa de Gilberto Freire* – Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História Social / Dissertação de mestrado, 2006.

ROCHA, Ubiratan. *História, currículo e cotidiano escolar* – São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Nº. 18 – Reflexões museológicas: caminhos de vida – Lisboa Portugal: Cadernos de sociomuseologia nº. 18 ULHT, 2002; pág. 89. <http://cadernosociomuseologia.ulsofona.pt/Arquivo/arquivo.htm> . Acessado no dia 26 de junho de 2007.

SÁ, Ivan Coelho de. *Curso de Museus, 1932 – 1978: alunos, graduandos e atuação profissional*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. Salvador: UFBA, 1993.

SANTOS, Maria Sepúlveda dos. *Museu Imperial: a construção do império pela República*. IN: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SAMUEL, Raphael. *Teatros da Memória*. In: *Projeto história: revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* n. 14. São Paulo: EDUC, 1997. “Cultura e Representação”

SCHEINER, Teresa. *Museologia e Pesquisa: Perspectiva na atualidade*. IN: GRANATO, Marcus, e SANTOS, Cláudia Penha dos (orgs.). Rio de Janeiro: MAST, 2005. (MAST Colloquia, 7 – Museu: Instituição de Pesquisa).

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. *Fortaleza: imagens da cidade*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia* – São Paulo: CIA das Letras, 2004.

TIMBÓ, Isaíde Bandeira. *Memórias do Ensino de História – Experiências Vividas na Licenciatura da FAFICE/UECE (1966-1982): Mitos, Rótulos e Contradições*. – Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós- Graduação em História Social / Dissertação, 2004.

O trabalho com o abandono: entrevista com a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno IN: Cadernos do CEOM – Chapecó: Argos, 2005; nº. 21.

FONTES

Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1971 a 1990) – Arquivo Institucional do Museu do Ceará (reserva Técnica):

1. Dois livros de impressões de visita (5 fevereiro de 1974 a 19 de outubro de 1980) e (7 de abril de 1975 a 20 de agosto de 1990);
2. Cinco álbuns de fotografias das exposições (1978);
3. Livro de registro dos participantes ao insigne projeto Capistrano de Abreu (1981 a 1988);
4. Duas caixas com 81 slides.
5. OLIVEIRA, Raimundo Eufrásio. Sinopse do Museu Histórico e Antropológico do Ceará – Secretaria da Cultura e Desporto: Fortaleza, 1987.
6. Pastas com recortes de jornais diversos – período 1971 a 1990 – organizado pelo projeto memórias do Museu do Ceará, 70 anos.

CPDOC Fundação Getulio Vargas (Ministério da Educação e Cultura, Governo Geisel):

“Plano Nacional de Cultura” (dossiê EG/pr 1974.04.10/01 – III-33).

Departamento de Museologia IJNPS – Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste FUNDAJ

1. SUBSÍDIOS para a implantação de uma política museológica brasileira – Recife: IJNPS, 1976. Anais do I Encontro de dirigentes de museus, 1975.
2. Caixa do I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus – 1975.
3. Anais do I Encontro Norte e Nordeste de Museólogos – Recife: DEMU/IJNPS, 1982. (mimeo).
4. Curso de treinamento de pessoal de museus – Pasta Fortaleza

ICOM (Conselho Internacional de Museologia)

1. “Mesa Redonda de Santiago no Chile 1972”
2. “Declaração de Quebec: princípios de base de uma nova museologia, 1984”.

Museu da Imagem e do Som

Filme: “Calderão da Santa Cruz do Deserto”,
1985 – Longa Metragem – Documentário, Fortaleza CE.
Direção e Produção: Rosemberg Cariri

Pesquisa e Roteiro: Rosemberg Cariri e Firmino Holanda
Acervo: Museu da Imagem e do Som – Ceará

Arquivo Particular do professor João Alfredo Donas de Sá Pessoa

1. Monografia de conclusão do Curso de Museologia, em Portugal. Sem Título e sem data. (datilografado)
2. Monografia de conclusão do Curso de Licenciatura em História - O museu e o Ensino de História. Dissertação para exame de Estado – Escola Preparatória Antônio Pereira Coutinho, 1971-1972.

Entrevistas

1. Maria Leide Batista Rodrigues – Fortaleza, agosto de 2007.
2. José Rubens Júnior – Fortaleza, agosto de 2007.
3. Angelo Osmírio Barreto – Fortaleza, agosto de 2007.
4. Maria Regina Batista – Recife, dezembro de 2007.