



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social

MUSEU, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO: UMA TRAJETÓRIA
DE TRANSFORMAÇÃO NO MUSEU DO CEARÁ (1990-1998)

Yazid Jorge Guimarães Costa

Rio de Janeiro
2012

YAZID JORGE GUIMARÃES COSTA

MUSEU, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO: UMA TRAJETÓRIA
DE TRANSFORMAÇÃO NO MUSEU DO CEARÁ (1990-1998)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Memória Social da Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do
grau de Mestre em Memória Social

Orientadora
Dra. Marília Xavier Cury

Rio de Janeiro
2012

Costa, Yazid Jorge Guimarães.

C837 Museu, memória e patrimônio : uma trajetória de transformação no Museu do Ceará (1990-1998) / Yazid Jorge Guimarães Costa, 2012.
223f. ; 30 cm

Orientadora: Marília Xavier Cury.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Museu do Ceará. 2. Museologia. 3. Memória – Aspectos sociais.
4. Patrimônio cultural. I. Cury, Marília Xavier. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 069

YAZID JORGE GUIMARÃES COSTA

MUSEU, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO: UMA TRAJETÓRIA
DE TRANSFORMAÇÃO NO MUSEU DO CEARÁ (1990-1998)

Projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em
Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Memória Social

Aprovado em de de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Marília Xavier Cury
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

José Ribamar Bessa Freire
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Myrian Sepúlveda dos Santos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Dedico este produto ao Museu do Ceará e aos seus funcionários, que por um curto período foram meus colegas de trabalho, pois sem esta convivência não teria sido possível a realização desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a dona Elvira e ao seu Jorge, figuras que são para mim exemplos de vida, seja nas posições corretas ou nas mais desviantes, que com todas as dificuldades, em sua presença e também ausência, me permitiram tornar o que hoje sou, com qualidades e defeitos, frutos do acaso e das escolhas realizadas.

À Josiane, a quem eu acompanho e me acompanha nestes últimos sete anos, buscando aprender e crescer sempre, de uma forma ética e comprometida, sem jamais esquecer o lazer e a fruição, tornando minha vida alegre e mais fácil (e que também me deixa deveras rabugento, mas, só às vezes).

Aos meus irmãos, Yasodhara, Yami, Gyrardy e Anacely, que, todos ao seu modo, sempre me deram força, ajudaram em momentos difíceis, me apoiando nos momentos de decisão, e me alertando nos momentos em que eu podia escolher o caminho não adequado.

Ao Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, de onde venho, e ao qual devo minha formação, pautada na criticidade e no olhar desconfiado a tudo que nos cerca.

Aos meus colegas do Grupo de Estudos e Pesquisas em Patrimônio e Memória, da Universidade Federal do Ceará, coordenado pelo professor Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira, a quem eu devo meu primeiro contato com as discussões acerca do Patrimônio e Memória.

Ao Museu do Ceará e à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, cujo estágio me permitiu abrir os olhos para as relações sociais que se desenvolvem em um museu, com suas características particulares, em meio a dificuldades, mas com diversos caminhos possíveis para uma atuação engajada na sociedade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, que apostou no potencial desta pesquisa.

A minha orientadora, Dra. Marília Xavier Cury, que em meio a tantos projetos ainda conseguiu se dedicar a esta pesquisa, me orientando e indicando caminhos, e, o mais importante, ao apoio que me deu, não se escusando de realizar as críticas necessárias, e nunca deixando de acreditar no potencial da pesquisa.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, cujo apoio financeiro foi crucial para o desenvolvimento desta pesquisa.

Por fim, gostaria de agradecer ao acaso, que fez uma folha de papel com um nome perder-se, e dar início a este longo processo.

RESUMO

Criado em 1932, o Museu do Ceará é a mais duradoura instituição museológica criada no Ceará sob os auspícios do governo em âmbito estadual. Ao longo de sua trajetória, sofreu inúmeras transformações, fossem elas de sede ou de nome, e também as memórias representadas naqueles espaços se transformaram, em um processo contínuo e ininterrupto. Entendemos, porém, que há permanências e rupturas, com períodos longos ou curtos nos quais pode haver a hegemonia de determinada representação. Nesta pesquisa buscamos a compreensão de um momento que acreditamos ser emblemático deste processo, balizado temporalmente entre os anos de 1990 e 1998. Explicamos que em nossa baliza inicial ocorrem três mudanças, de sede, de nomenclatura, e de perfil de gestão. Ao fim de nosso recorte está a apresentação ao público da exposição de longa duração “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?”. O objetivo de nossa análise é compreender a transformação do conjunto de práticas e representações construídas no âmbito desta instituição, distanciando-se de uma concepção de museu que se remetia principalmente à memória das elites econômicas e sociais, passando a ser esta uma instituição que buscava a patrimonialização de suas memórias por um público amplo? Para efetivar tais objetivos, elencamos como aspectos privilegiados para a compreensão deste processo, a museografia e a ação comunicativa da instituição. Neste sentido, a partir da análise das práticas administrativas, que englobam atividades tais como ações de preservação, aquisição de acervo, pesquisa, adequação de espaço, etc.; da expografia desenvolvida na instituição visando à elaboração das exposições de longa duração; e de sua ação educativa, foi possível não apenas compreender estas transformações, mas quais conceitos de museu, memória e patrimônio são apreensíveis destas práticas, e, assim, compreender o processo de construção de memórias sociais no Museu do Ceará.

Palavras-chave: Museu do Ceará, memória social, patrimônio, museologia.

ABSTRACT

Founded in 1932, the Museu do Ceará is the longest museum institution created in Ceará under the auspices of the government at the state level. Throughout its trajectory, suffered many changes, be they local or its denomination, and also the memories represented in those spaces changed, in a continuous and uninterrupted process. We understand, however, that there are continuities and ruptures with long or short periods in which there may be the hegemony of a particular representation. In this study we sought to understand a moment that we believe it is emblematic of this process, marked in time between the years 1990 and 1998. We explain here that in our initial goal there are three changes, location, denomination, and management. At the end of our crop is the opening to public of the long term exhibition named “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?”. The purpose of our analysis is to understand the transformation of the set of practices and representations constructed within this institution, distancing himself from a museum concept that it referred mainly to the memory of social and economic elites, becoming an institution that has sought patrimonialization of their memories within a broad audience? To accomplish these goals, we chose as privileged aspects for understanding this process, its museography, and its communicative action. In this sense, from the analysis of administrative practices, which include activities such as conservation actions, acquisition of collections, research, adequacy of space, etc.; the exhibition designing developed by the institution aiming at the elaboration of long-term exposures, and of their educational activity, it was possible not only to understand these transformations, but which museum concepts, memory and heritage of these practices are tangible, and thus understand the process of construction of social memories in the Museu do Ceará.

Key words: Museu do Ceará, social memory, museum studies, heritage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	– Planta Baixa do Museu do Ceará. Fonte: O POVO, 28 dez. 1993	84
GRÁFICO 1	– Gráfico síntese dos investimentos do Programa de Desenvolvimento Cultural - 1995/1996 - Em R\$, baseado no Programa de Desenvolvimento Cultural. Fortaleza: 1995.	90
FIGURA 2	– Mapa contendo temas da exposição "Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?" Fonte: Planta expográfica do "Projeto Ceará".	118
FIGURA 3	– Continuum das teorias do conhecimento. Fonte: HEIN, 1998, p. 18.	182
FIGURA 4	– Continuum das teorias do aprendizado. Fonte: HEIN, 1998, p. 23.	183
TABELA 1	– Quadro síntese das características das teorias da aprendizagem segundo HEIN, 1998, pp. 27-36.	188

SUMÁRIO

Introdução	11
1- Uma trajetória das políticas de gestão de um equipamento museológico, de 1990-1998	37
1.1- Reinventando um museu para o Ceará	37
1.2- Gestão e gestores: vocação institucional, definições e políticas internas	54
1.3- Continuidades e rupturas das políticas de gestão	82
2- Projetos e Produtos em busca de uma história para o Museu do Ceará	94
2.1- Tematizando a história do Ceará	94
2.2- “Terra da Luz e Ceará Moleque”. Que exposição é essa?	113
2.2.1 “Visitando” a “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?”	116
2.3- Interpretando a história da Terra da Luz ao Ceará Moleque	129
3- Museu, Comunidade e Educação, um caminho para a formação de público	146
3.1- Museu, Turismo e Comunidade	146
3.2- Educar para conhecer, conhecer para proteger	169
3.3- Uma pequena história do Núcleo Educativo do Museu do Ceará	191
Considerações finais	208
Referências Bibliográficas	214

INTRODUÇÃO

Quer gostemos ou não, toda aquisição (e também descarte), toda justaposição ou arranjo de um objeto ou obra de arte, juntos com outros objetos ou obras de arte, no contexto de uma exposição temporária ou vitrine de museu significa colocar certa construção acerca da história, seja a história do distante ou do mais recente passado, de nossa própria cultura ou de outrem, da humanidade em geral ou um aspecto particular da empreitada humana. Além das legendas, dos painéis de informação, do catálogo, dos folhetos, há a compreensão de um subtexto inumeravelmente diverso, às vezes fios contraditórios, tecidos dos desejos, ambições e preconceitos, as aspirações ou preconceitos intelectuais, ou políticos, ou sociais ou ainda educacionais do diretor de museu, do curador, do acadêmico, do *designer*, do patrocinador – para não dizer nada da sociedade, do sistema político, ou social, ou educacional que nutriu todas estas pessoas e que assim o fazendo deixam suas marcas sobre eles.

Peter Vergo¹

Criado em 1932, a partir do Decreto Estadual n° 479 de 03 de fevereiro de 1932, e regulamentado pelo Decreto n° 643 de 20 de junho de 1932, o Museu Histórico do Ceará (MHC), segundo Cristina Holanda, “[...] procurou se direcionar para a coleta, classificação e exposição de objetos que possibilitassem ‘o conhecimento da história pátria, especialmente do Ceará, bem como o culto das nossas tradições’[...] (DECRETO ESTADUAL n° 643, de 29 de jun. 1932)” (HOLANDA, 2005, p. 09).

A autora identifica, na figura do seu primeiro diretor, Eusébio de Sousa, aquele

[...] que mais investiu numa política de arrecadação de peças para o Museu, verificada na mobilização das instituições e da população cearense – através de ofícios, circulares e artigos, endereçados diretamente ou publicados nos principais jornais locais da época – e na divulgação das contribuições em diferentes veículos. (Idem, p. 12)

Acerca da criação da instituição, Márcia Rejane Moreno Bitu diz que

¹ “Whether we like it or not, every acquisition (and indeed disposal), every juxtaposition or arrangement of an object or work of art, together with other objects or works of art, within the context of a temporary exhibition or museum display means placing a certain construction upon history, be it the history of the distant or more recent past, of our own culture or someone else’s, of mankind in general or a particular aspect of human endeavor. Beyond the captions, the information panels, the accompanying catalogue, the press handout, there is a subtext comprising innumerable diverse, often contradictory strands, woven from the wishes and ambitions and preconceptions, the intellectual or political or social or educational aspirations and preconceptions of the museum director, the curator, the scholar, the designer, the sponsor—to say nothing of the society, the political or social or educational system which nurtured all these people and in so doing left its stamp upon them.”

[...] É interessante observar que uma das causas da criação do Museu Histórico do Ceará resultou da necessidade de Eusébio de Sousa de institucionalizar sua coleção particular, tornando-a componente de um museu oficial e ao mesmo tempo, da necessidade do governo Estadual de criar um lugar destinado às glórias do passado nacional e cearense. (MORENO, 1998, p. 28).

No entanto, há controvérsia acerca deste tema, no que afirma Holanda, ao analisar um relatório enviado à Secretaria dos Negócios do Interior e Justiça – a qual eram subordinados o MHC e o Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC) –, referente ao período entre 07 de junho a 31 de dezembro de 1932, ao observar o rol de doações realizadas às instituições, ela nos conta que apesar de constar o então diretor como aquele que mais ofertou documentos e objetos, em comparação com outros doadores, acredita não ser justificável a afirmativa de ser o quantitativo de dezenove itens doados por Eusébio de Sousa como relevante para a constituição de um museu público, ou sequer um privado, argumentando, também, que parte dos itens doados não foi dedicada apenas ao MHC, como também dividida com o APEC (HOLANDA, 2005, p. 74).

As intencionalidades deste diretor, bem como a sua prática expositiva e de formação de acervo são associadas pela autora àquelas empreendidas por Gustavo Barroso quando diretor do Museu Histórico Nacional (MHN), cuja influência é identificada como clara, tendo inclusive Eusébio de Sousa realizado um “estágio de observação” no MHN, assim como recebeu doações deste para compor o acervo do MHC (HOLANDA, 2005, p. 21).

Holanda percebe que é possível observar, na historiografia² de Eusébio de Sousa, que a História tem uma função pragmática, qual seja a de

[...] registrar os fracassos e, sobretudo, os sucessos dos antepassados, como parâmetro para a condução segura das ações do tempo presente. A História, nessa perspectiva, é compreendida como a “Mestra da Vida”. (Idem, p. 24).

Anteriormente ao assumir o cargo de direção do MHC e do APEC (repartição à qual o MHC esteve vinculado até 1951), além de escritor prolixo, ocupou diversas funções, sendo algumas destas realizadas também após a criação do MHC – dentre as quais a autora destaca a atuação junto à imprensa, em variados cargos. Este destaque da autora se deve à utilização por Eusébio de Sousa da imprensa como “[...] um importante meio de divulgação dos seus

² Cristina Rodrigues Holanda afirma que “ao falecer, em 1947, aos 64 anos, Eusébio de Sousa deixou como legado mais de setenta títulos, entre livros (alguns publicados pós-morte), peças de teatro (em geral comédias de costumes regionais) e artigos espalhados em revistas especializadas” (HOLANDA, 2005, p. 18).

trabalhos, o que lhe permitia abarcar um público bem mais amplo do que os seus pares habituais.” (Ibidem, p. 25).

A autora identifica ainda nas falas do diretor que

[...] fica claro que o Museu Histórico não se destinava prioritariamente aos pesquisadores eruditos, nem seria gerador de renda para os cofres públicos, como o Arquivo Público era idealizado. O Museu deveria ser franqueado para a população em geral, agregando vários mecanismos de divulgação do conhecimento histórico, entre os quais a conservação e a mostra dos objetos, que na sua concepção eram dotados de grande potencial educativo. (Ibid., p. 32-33).

No entanto, não era apenas a população em geral que usufruiria da instituição museológica. O uso desta pelos governantes, de modo tal que estas funcionassem como vitrines de seus governos, o que não é novidade para nós, não também será para Eusébio de Sousa, e assim Holanda analisa a situação, afirmando que,

[...] Enquanto esteve no cargo, Carneiro de Mendonça [Interventor Federal no Ceará no período] usou o Arquivo e o MHC como uma ‘vitrine de realizações’ do seu mandato, exibindo-se aos visitantes ilustres que chegavam ao Ceará e nos relatórios enviados à esfera federal. Agiu como o principal patrono da ‘repartição’ (fato não verificado com mesma intensidade nas administrações posteriores) realizando ofertas de objetos pessoais ou outros, comprados com recursos públicos, divulgados não só nas listagens do Diário Oficial, mas também em espaços privilegiados dos diversos jornais locais [...]. (HOLANDA, 2005, p. 71).

A autora ainda apresenta que, entre o período de 1932 a 1941, através de cartas e ofícios circulares enviadas a algumas instituições e “personalidades cearenses” este diretor se utilizou da divulgação em jornais das suas solicitações, totalizando em 10 anos um acervo de 1163 objetos remetidos à instituição (Idem, p. 78).

Outra estratégia desenvolvida por Eusébio de Sousa para a formação do acervo do MHC foi contratar “agentes auxiliares”, principalmente juizes de direito e vigários de paróquia, no início em algumas cidades do interior do Ceará, e, em seguida, também no Estado da Paraíba e Rio de Janeiro (Ibidem, p. 79).

Ainda assim, a instituição sofreu com problemas relacionados aos investimentos estatais, sempre insuficientes. Holanda diz que

[...] As finanças do Museu Histórico do Ceará nunca foram suficientes para sustentar os projetos de Eusébio de Sousa, o que limitou suas ações no sentido de comprar objetos para as suas exposições, expandir os intercâmbios com outras instituições a fim de conseguir mais permutas ou manter artistas plásticos (na sua equipe de funcionários) que colaborassem com a sua prática de ‘culto aos personagens históricos’. (Ibidem, p. 83).

Sua sede, no momento, se localizava no endereço Rua 24 de Maio, nº 238, que segundo nos informa Holanda, o imóvel dispunha de “[...] oito salões amplos, alguns batizados por Eusébio de Sousa com o nome de proeminentes intelectuais cearenses já falecidos [...]” (Ibidem, p. 87).

Este prédio era ocupado principalmente pelo APEC, cabendo ao MHC o uso de apenas dois dos salões, onde eram expostos os objetos doados à instituição. Holanda afirma, com base em fotografias, artigos de jornais e revistas que o “trato expográfico” dado aos objetos durante a gestão de Eusébio de Sousa assim podia ser apreendido:

[...] Muitas peças do MHC recebiam etiquetas de identificação (vide fotos) e, na medida do possível, eram reunidas a partir de uma certa similitude física ou funcional. Eram expostos grupos de objetos como: armas de fogo, canhões, moedas, medalhas, quadros, bustos, placas, louças. Não se observava, porém, maiores liames “históricos” ou cronológicos entre essas peças que constituíam os conjuntos. Por outro lado, existiam artefatos em exposição que eram únicos. Esses pareciam “soltos” em meio aos grupos de objetos, sem conseguir também estabelecer interações que formassem um discurso museográfico com base em recortes temáticos, ou de espaço e tempo. (HOLANDA, 2005, p. 106).

A autora ainda continua, afirmando sobre a organização do acervo da instituição, que,

[...] O Museu Histórico do Ceará, na administração Eusébio de Sousa, parecia querer reinventar também a tradição antiquária, com o objetivo de fazer os seus visitantes cultuarem a “gloriosa” história cearense, anexando-a à da nação. Cada peça, individualmente, deveria ser capaz de comprovar a existência de acontecimentos e personalidades “extraordinárias” do pretérito, despertando através dos sentidos – especialmente da visão – um sentimento de amor e de pertencimento à história do Ceará. Nessa perspectiva, restava aos frequentadores do MHC o ato de contemplar os objetos em exposição. (Idem, p. 110).

Em 1951 o Museu Histórico do Ceará passa a ser gerido pelo Instituto do Ceará, do período entre 1942 e 1951, foram diretores da instituição os seguintes: Fidélis Alves da Silva, Antonio Paes de Castro, Artur Eduardo Benevides e Hugo Catunda (OLIVEIRA, 2008, p. 21).

Estes senhores, segundo Ana Amélia Oliveira, deram continuidade ao plano proposto por Eusébio de Sousa, que se aposentou em 1942, no entanto, estes que o seguiram sofreram de modo ainda mais acentuado com o problema da falta de verbas, ocasionando grave deterioração do acervo salvaguardado pela instituição.

Sob os auspícios do Instituto do Ceará, foi designado para sua direção do historiador Raimundo Girão. Além de mudar de instituição gestora, em 1953, quando o museu reabre ao público, ele passa a ser chamado por Museu Histórico e Antropológico do Ceará (MHACE). Esta mudança buscava dar ao museu um aspecto mais regional, abordando não apenas a história do Ceará, mas também do Nordeste (Idem, p. 05).

O MHACE foi gerido pelo Instituto do Ceará até o ano de 1966, quando é criada a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, e à qual o museu passa a ser ligado (Ibidem). A autora considera que a “[...] anexação do Museu Histórico ao Instituto parece ter sido muito mais uma questão de administração, de necessidade, do que de ordem intelectual ou científica.” (OLIVEIRA, 2008, p. 24). Esta interpretação se dá a partir da apreensão de que, no ano de 1951, o Instituto do Ceará ocupava lado oeste do piso térreo do Palácio Senador Alencar, ainda ocupado, entre outras instituições, pela Assembleia Legislativa, que segundo esta nos relata, “[...] com a mudança no seu quadro legislativo em 1951, alguns deputados passaram a requerer o espaço ocupado pelo Instituto [...]” (ADERALDO, 1997 apud OLIVEIRA, 2008, p. 24).

Seria então o caso de “unir o útil ao agradável”, pois, como continua a autora, a solução do impasse foi sugerida pelo Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura e Obras Públicas, Plácido Aderaldo Castelo, oferecendo que o Instituto passasse a ocupar o espaço do Arquivo Público, que estava de mudança, mas que, para isto deveria levar junto o MHC (Idem, p. 24).

Segundo segue a narrativa de Ana Amélia Oliveira, é possível perceber, a partir das atas das Sessões do Instituto do Ceará, no ano de 1955, como estava organizado o acervo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará. A autora afirma que

Na Ata da Sessão de 20 de junho de 1955, Raimundo Girão fala sobre a instalação da “secção” constituída a partir da aquisição do Museu da Abolição, que recebe o nome de Eusébio de Sousa; e da “secção” antropológica, formada a partir da coleção Dias da Rocha e que por isso recebe essa denominação. Ainda há referência a duas outras “secções”, denominadas de Leonardo Mota e Alves Ribeiro, mas não se fala sobre o conteúdo respectivo delas. A partir disso, podemos supor que nesse período (1955), o Museu Histórico apresentava o seu acervo através de salas ou “secções”, algo não realizado até então. As secções seriam quatro: Eusébio de Sousa, Dias da Rocha, Leonardo Mota e Alves Ribeiro. (Ibidem, p. 26).

A autora ainda indica mais mudanças, a partir do ano de 1958, quando é noticiada no jornal Gazeta de Notícias a organização do museu a partir das seguintes salas: “Sala da Cidade”, “Sala do Sertão”, “Sala do Índio”, “Sala Eusébio de Sousa”, “Sala General Tibúrcio” e “Sala do Serviço de Antropologia” (Ibidem, pp. 26-27).

Em 1960, esta organização se transforma novamente, passando o acervo a ocupar as “Sala da Cidade”, “Sala do Sertão”, “Sala do Índio”, “Sala Eusébio de Sousa”, “Sala dos Gerais” e a “Sala da Diretoria”. A transformação na forma de representar os fragmentos da memória é significativo, segundo Oliveira, pois há mudança da “Sala General Tibúrcio” para “Sala dos Gerais”, quando há a incorporação ao acervo, de objetos pertencentes ao General Sampaio (Ibidem, p. 27).

Mas não apenas. A autora indica que as transformações ocorridas podem ter se dado a partir da influência do pesquisador e intelectual Thomaz Pompeu Sobrinho, que era, no momento, presidente do Instituto do Ceará, e que perdurou durante todo o recorte no qual o MHACE esteve sob a gestão do Instituto, sendo esta interpretação baseada no interesse deste pesquisador na área da Antropologia³.

É necessário ressaltar que neste momento, em 1960, o Museu Histórico e Antropológico, anterior Museu Histórico do Ceará, ocupava a sua terceira sede, localizada na Avenida Visconde de Cauípe, nº 2431. Antes de ir para esta sede, o Museu Histórico do Ceará, ainda na década de 1930, ocupou uma sede localizada à Avenida Alberto Nepomuceno.

Segundo Oliveira, com a “Sala da Cidade”, Raimundo Girão “[...] tinha a pretensão de construir uma imagem de Fortaleza atrelada ao ideal de modernidade [...]” (OLIVEIRA, 2008, p. 37). Sobre a “Sala do Sertão”, Oliveira afirma que o “[...] sertão que ele pretendia

³ Conferir Vieira, Maria Josiane. Itinerários do acervo do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará: A coleção Arthur Ramos como discurso. Dissertação de Mestrado (Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2012.

destacar através dessa exposição é apresentado como algo a incitar a ‘curiosidade’ do visitante [...]” (Idem, p. 40). Esta afirmação se baseia na leitura do Guia do Visitante de 1960.

A autora afirma que “[...] o texto do Guia que enfoca a Sala do Sertão inicia-se falando do quão ‘sugestiva’ e ‘diferente’ é a vida sertaneja e de como ela tem sido ignorada e mal interpretada pela maioria dos brasileiros [...]” (Ibidem, p. 40).

Sobre a “Sala do Índio” a autora fala que

[...] A Sala é definida a partir de uma perspectiva poética, onde o indígena é apresentado como o autêntico representante dos povos que aqui viviam antes da chegada do colonizador. É o ser primórdio, formador do povo brasileiro, tendo sido essa a sua contribuição para a Nação. (Ibidem, p. 42).

E continua sua análise, quando nos diz, acerca da Sala Eusébio de Sousa, que,

[...] Nessa exposição, Raimundo Girão vai expondo a sua concepção em relação aos sujeitos históricos, vistos por ele, na maioria, como grandes homens públicos, intelectuais, que não passaram pela História sem deixar o rastro da passagem. [E continua] A exposição é um panteão, onde é possível ver objetos relacionados a grandes nomes de nossa sociedade letrada, como Capistrano de Abreu, Farias Brito, Rodolfo Teófilo e muitos outros. (OLIVEIRA, 2008, p. 45)

A “Sala dos Gerais” e a “Sala Eusébio de Sousa”, se enquadravam num modelo tradicional de exaltação de personagens de instituições públicas ou intelectuais. Estes eram, devido ao prestígio adquirido, cultuados como heróis (Idem, p. 48).

Raimundo Girão permaneceu na direção do Museu Histórico e Antropológico do Ceará até o ano de 1966, quando é substituído por Célso Brasil Girão, já indicado pela Secretaria da Cultura do Estado, que permaneceu no cargo até 1971, quando assumiu Osmário Oliveira Barreto.

Oliveira nos conta sobre as primeiras ações como diretor, de Osmário Barreto que

[...] A primeira mudança realizada por Osmário Barreto foi a ampliação do número de salas existentes, passando de cinco para nove. Campanhas de esclarecimento foram feitas junto às escolas com o objetivo de mostrar a importância do Museu para o Ensino de História; assim como a contratação de professores de História para orientar os alunos durante as visitas. Criou-se o Projeto Capistrano de Abreu, que consistia na apresentação do Museu diretamente nos estabelecimentos de ensino de Fortaleza e região metropolitana, através de peças do acervo ou de slides referentes às exposições. Todas as modificações feitas por Barreto tinham, como intuito, tornar o Museu o mais pedagógico possível, possibilitando o ensino de História através dos temas abordados nas exposições. (OLIVEIRA, 2008, p. 57)

A autora afirma, sobre a concepção de museu do então diretor, apreendida através da leitura do prefácio de catálogo publicado em 1972, em vistas às comemorações do Sesquicentenário da Independência, que

[...] o Museu é entendido como um templo de exaltação do passado, glorioso e honrado, do qual devemos nos orgulhar. É definido como relicário, lugar destinado à guarda de objetos “sacralizados”. Essa concepção parece não diferir muito das gestões anteriores, que também viam o Museu como um lugar de sacralização do tempo vivido. Os objetos ganham, mais uma vez, o status de testemunhas, vistos como a comprovação da verdade histórica, característica da tradição antiquária. (Idem, p. 58).

Mas, interessa-nos o que ocorre a no dia 25 de março de 1990, fato noticiado dois dias depois pelo jornal Tribuna do Ceará, e também nos jornais Diário do Nordeste e O Povo, no dia seguinte à reabertura, do Palácio Senador Alencar⁴ e indicando que lá seria abrigado o então Museu Histórico e Antropológico do Ceará (MHACE).

Sobre o assunto, Violeta Arraes afirma em fala ao referido jornal, que

[...] não há no mundo cultura alguma que se sustente sem um solo. O prédio não é um mero edifício antigo, ao contrário, é um templo onde será dada continuidade ao trabalho da cultura cearense. Para cá virá a história do Ceará. O Museu abrirá suas portas para a visitação popular, a fim de que o povo tenha acesso a sua história. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 233).

Este é a primeira baliza que delimita nosso trabalho. A mudança da sede do MHACE, desde 09 de fevereiro de 1971 localizado à avenida Barão de Studart, número 410, - antiga residência oficial do governador, para o Palácio Senador Alencar não ocorreu por acaso nem antes de haver uma discussão ampla.

Estava em jogo nesta mudança não apenas a nova localização do museu, mas qual a identidade desta instituição. Efetuamos tal afirmação tendo em vista a realização do seminário

⁴ O Palácio Senador Alencar abrigou, ao longo de sua história, desde a Assembleia Provincial, instituição para uso o qual foi construído, Faculdade de Direito, Biblioteca Pública, Assembleia Legislativa do estado e Academia Cearense de Letras, antes de ser ocupada pelo museu. O prédio, em estilo neoclássico, localizado próximo à Praça do Ferreira, logradouro central geograficamente e historicamente da cidade de Fortaleza, foi tombado em 28 de fevereiro de 1973, sob as justificativas de singularidade da construção, única no estado, representante de certo momento da história nacional, e, principalmente, a possibilidade de perda motivada pela desocupação do prédio pela Assembleia Legislativa, e possível demolição. O processo de tombamento do prédio gerou o dossiê de numeração 863-T-72.

“Reconceitualização de Museus”⁵, dos dias 02 a 05 de fevereiro de 1990, que teve sua programação iniciada com palestra de mesmo título, ministrada pela museóloga Maria de Lourdes Parreiras Horta, então Coordenadora Geral de Acervos Museológicos da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), à convite da Secretaria da Cultura, Turismo e Desporto do Estado do Ceará (SECULT), e no qual participaram museólogos, historiadores, e professores da área das Ciências Humanas e Sociais (O POVO, 02 fev. 1990).

Acreditamos que este ano é emblemático para a transformação do conjunto de práticas e representações desenvolvidas nesta instituição, que neste mesmo ano passará a ser conhecida também por Museu do Ceará (MUSCE), nomenclatura esta sendo seu atual nome oficial.

É significativa. Porém, reconhecemos serem quaisquer marcos delimitadores, arbitrariamente definidos. Neste sentido, não buscamos aqui apresentar ao leitor uma história total da trajetória destas transformações, mas sim três narrativas que se completam, visando responder ao seguinte questionamento: como foi possível a transformação do conjunto de práticas e representações construídas no âmbito desta instituição, distanciando-se de uma concepção de museu que se remetia principalmente à memória das elites econômicas e sociais, passando a ser esta uma instituição que buscava a patrimonialização de suas memórias por um público amplo?

Antes que prossigamos, ressaltamos ser significativa a mudança no perfil do gestor deste equipamento cultural.

Em 28 de dezembro de 1993 o Museu do Ceará reabre suas portas uma vez mais, neste momento, sob a direção de Valéria Laena Rolim. Profissional formada em História pela Universidade Federal do Ceará, e oriunda dos quadros técnicos da área de Patrimônio da Secretaria da Cultura do Estado, manteve-se no cargo até 1999, quando assume a direção a também historiadora Berenice Abreu de Castro Neves, a qual ocupou o cargo até maio de 2000. À Berenice Abreu sucede Francisco Régis Lopes Ramos, que permanece no cargo até 2008, sendo substituído por Cristina Rodrigues Holanda.

Nossa baliza final foi colocada no ano de 1998. Escolhemos este momento pelos motivos quais sejam: em 25 de março deste foi aberta ao público a exposição de longa duração intitulada “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”, cuja curadoria ficou a cargo da arquiteta e *designer* carioca Gisela Magalhães.

⁵ PINTO, José Maria. Turis News. O Povo, Fortaleza, p. 7-B, 02 fev. 1990. RANGEL, José. Museu é motivo de seminário. O Povo, Fortaleza, p. 3-B, Coluna Social, 03 fev. 1990. O POVO. Museólogos debatem falta de público. O Povo, Fortaleza, p. 10-A, Caderno Cidades, 05 fev. 1990.

Em maio de 2008 grupo de estagiários iniciou suas atividades na instituição, e eu⁶ estava neste grupo. Após processo de seleção iniciado em dezembro do ano anterior, pela Secretária da Cultura do Estado do Ceará, foi nos dada oportunidade – no início do mês de maio – de escolher em qual equipamento cultural do Estado gostaríamos de trabalhar, e há muito era minha vontade trabalhar no... Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC).

Naquele momento eu nunca imaginaria o quão providencial seria a perda de uma folha de papel com alguns nomes (o meu incluso). O fato é que quando entrei em contato com a Secretaria para confirmar, no dia seguinte, que me apresentaria na já referida instituição, me foi comunicado que o fato acima citado havia ocorrido, e outros novos estagiários já haviam sido encaminhados para o APEC, e que eu tinha disponível “apenas” o Museu do Ceará.

O sentimento de frustração foi enorme. Não que eu desvalorizasse o trabalho na referida instituição, ainda mais sendo ela considerada o mais importante equipamento cultural do Estado, talvez hoje perdendo espaço para o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC). A questão é que, com oito (08) vagas para o Museu do Ceará, este era o equipamento com a maior disponibilidade. Mas eu simplesmente não sabia qualquer coisa sobre museus, e achei que seria irresponsável da minha parte me candidatar a algo que eu não dominava, além do quê, ser estagiário no Museu do Ceará significava trabalhar como monitor – assim fomos chamados durante muito tempo, e assim o eram os que nos precederam, apesar de ser consenso na área museológica contemporânea que se tratam de educadores, não monitores – do Núcleo Educativo desta instituição, e, por minha natureza introspectiva, era algo do qual eu fugia.

Porém era também minha vontade trabalhar com em uma área que eu realmente tivesse uma ligação com a minha formação, História. Quando fui chamado para assumir esta vaga, estava trabalhando na Secretaria de Turismo de Fortaleza, e apesar de estar lotado no Setor de Pesquisa desta, já havia uma colega historiadora, também em formação, na instituição, e os trabalhos ligados efetivamente ao campo histórico estavam em processo de finalização, e, neste sentido, fui designado para realizar pesquisas na área de turismo, hotelaria e gastronomia, ações que se restringiam à coleta, processamento e divulgação dos dados.

⁶ Seguiremos utilizando a primeira pessoa do singular apenas neste momento de relato, quando em seguida, será assumida uma vez mais a voz da primeira pessoa do plural, tendo em vista que apesar de uma autoria determinada, estas narrativas são fruto das experiências, leituras e práticas realizadas no cotidiano, em meio a uma sociedade que já estava aqui antes de minha chegada, e que a ela devo todo o trabalho realizado, assumindo, no entanto, o ônus de qualquer imprecisão aqui encontrada.

E, apesar de que, no momento, eu não tivesse conhecimentos sobre educação e ação educativa em museus, ou, sequer as diversas possibilidades do que pode vir a ser um museu, os temas da memória e do patrimônio não me haviam escapado. Faço tal afirmação por participar, desde o ano de 2007, do Grupo de Estudos e Pesquisas em Patrimônio e Memória (GEPPM), grupo fundado pelo professor Antonio Gilberto Ramos Nogueira, no âmbito do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, do qual, no momento, encontro-me afastado, tendo em vista a distância que nos separa.

Por ser um grupo novo, no entanto, nossas leituras no primeiro ano, anterior ao ingresso junto à Secretaria da Cultura como estagiário, se concentraram na história da institucionalização do patrimônio no Brasil, priorizando o patrimônio cultural edificado e teorias da memória, neste sentido, não abordando o campo dos museus, porém me possibilitando as bases patrimoniais das quais sou devedor até hoje.

Desta forma, o desafio estava lançado. E foi um desafio e tanto! Como já dito, meu conhecimento sobre museus era ínfimo. Apesar de haver a disciplina, no currículo do meu curso de graduação, denominada “História e Linguagens II – O museu e o ensino de história”, eu ainda não a havia cursado. O pré-requisito, na seleção, era ter cursado as disciplinas de História do Ceará.

Foi, então, no dia-a-dia com meus novos colegas, todos eles graduandos em História, sendo ⁹ da Universidade Federal do Ceará (UFC) e uma da Universidade Estadual do Ceará (UECE), bem como com os funcionários da instituição – fossem eles da administração, dos serviços gerais, ou seguranças patrimoniais – e, principalmente com os visitantes do Museu, que percebi o quanto era interessante trabalhar numa instituição com características museológicas.

A formação foi intensa, e toda semana tínhamos reuniões de estudo para debater temas como: ação educativa, história do Ceará, cultura material, história dos museus e do Museu do Ceará, expografia, entre outros assuntos ligado ao trabalho do Núcleo Educativo do museu.

No segundo semestre de 2008, já próximo de concluir meu curso de graduação, quando cursava a disciplina “Cultura Brasileira”, foi solicitado pela professora aos alunos, como avaliação da disciplina, a elaboração de uma etnografia sobre o tema que desejássemos.

⁹ Quando começamos nossas atividades, estavam já trabalhando no Núcleo Educativo duas estagiárias, que haviam sido contratadas a partir de processo diferente, meses antes, sendo também elas do curso de graduação em História da UFC.

E uma vez mais o Museu do Ceará não me passou pela cabeça. Mas foi ele mesmo. Eu intencionava realizar uma etnografia de um circo que estava passando por Fortaleza. Pareceu-me um tema original, instigador. Planos foram realizados, mas quando fui pôr em prática... o circo foi embora!

Dentre as leituras realizadas para nossos estudos “profissionais”, esbarrei com uma obra de José Reginaldo Santos Gonçalves⁸, e, mais especificamente, o texto “Os museus e a representação do Brasil”, onde, entre outros assuntos, o autor aborda a experiência que teve ao pesquisar

[...] como os “profissionais de museus”, aqueles que são responsáveis pela formação, preservação e exibição de coleções, concebem sua atividade e que relação estabelecem entre esta e os diversos grupos e categorias sociais que compõem a sociedade brasileira e que, em princípio, devem estar representados, de formas diversas, em nossos museus. (SANTOS, 2007, p. 86)

Conjuntamente a leitura destes textos, minhas atividades na disciplina estavam focadas na análise dos processos de construção de identidades, fossem elas: nacionais, culturais, individuais ou coletivas. E, inspirado pela leitura de Stuart Hall⁹ me questionei: Será possível que meus colegas desenvolveram uma identidade, enquanto trabalhadores do Museu do Ceará?

Tal pergunta resultou também da experiência cotidiana, em inúmeras conversas, fossem durante o horário do expediente ou em momentos posteriores ao trabalho. Percebi que cada um de meus colegas tinha um motivo diferente para estar naquele espaço. Uns estavam, pois, trabalhar no Museu do Ceará seria uma chance de se aproximar de alguns professores do Departamento de História da UFC, outros, gostavam de fato de trabalhar com ação educativa em museus, tendo inclusive já exercido esta função em outras instituições, outros também, o Museu do Ceará simplesmente tinha sobrado (lembrando que, como dito, este era o equipamento com mais vagas disponíveis), e eu, bem, fui trabalhar lá devido à perda de uma folha de papel com meu nome.

Ainda assim, em pouco mais de seis meses eu já me identificava com aquele espaço, já conhecia a exposição como se trabalhasse lá há anos, imaginava percursos possíveis, tinha relação afetiva com um módulo específico da exposição de longa duração, e até com alguns

⁸ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: DEMU/IPHAN/Garamond, 2007.

⁹ HALL, Stuart. Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

objetos. O trabalho foi bem recebido pela professora, mas não consegui chegar a conclusões acerca da formação de identidade neste espaço.

O objetivo principal não foi alcançado, mas a partir de entrevistas com antigos estagiários, percebi que havia modos diferentes de perceber a instituição. Observei que a existência de leve diferença entre o “hoje” e o “ontem”, na fala destes colegas, e o que marcava esta ruptura era a mudança na direção, quando Francisco Régis Lopes Ramos pediu exoneração ao Secretário da Cultura. E isto gerou inquietação, mas esta é a sensação que todo investigador gosta de sentir, e comigo não foi diferente, ainda que não sequer se pensasse sobre a possibilidade de desenvolver um trabalho mais aprofundado sobre a instituição.

Neste momento eu já havia tido contato com o livro “Museu Histórico do Ceará: a memória dos objetos na construção da História (1932-1942)”¹⁰, fruto de dissertação de mestrado em História Social pela UFC, leitura obrigatória nos primeiros dias de trabalho, posto que a obra desse conta do processo de formação inicial do acervo da instituição, e, neste sentido, trouxesse inúmeras informações sobre o acervo sobre o qual trabalhávamos no cotidiano.

Era claro para mim que existia também, um “agora” e um “antes” no Museu do Ceará, e, tal ideia veio a ser reforçada com as leituras, já no ano seguinte, de OLIVEIRA (2009), que no momento era minha chefe direta, Coordenadora do Núcleo Educativo, e RUOSO (2009), ambas obras lançadas pela Coleção Outras Histórias¹¹, do MUSCE, e fruto de dissertações de mestrado em História, a primeira na Universidade Federal do Ceará (UFC), a segunda na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Michel de Certeau¹² afirma que, atualmente – o autor fala em 1975, mas acreditamos também estar submetidos, ainda hoje, ao que ele nos diz – a escrita da história “[...] articula um lugar sócio-econômico de produção, as regras científicas de um domínio, e a construção de um relato ou texto [...]” (CERTEAU, 2010, p. 10). Ela, a escrita da história,

[...] não se interessa por uma “verdade” escondida que seria necessário encontrar; ela constitui símbolo pela própria relação entre um espaço novo recortado no tempo e um *modus operandi* que fabrica “cenários” suscetíveis de organizar práticas num discurso inteligível – aquilo que é propriamente “fazer história”. (CERTEAU, 2010, p. 18).

¹⁰ HOLANDA, Cristina Rodrigues. 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.

¹¹ OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues. Juntar, separar, mostrar: memória e escrita da história do Museu do Ceará (1932-1976). Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2009, e, RUOSO, Carolina. O Museu do Ceará e a linguagem poética das coisas (1971-1990). Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2009.

¹² CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

Para o autor, então, a história é entendida como uma *operação historiográfica*, e, desta forma, deve-se “[...] compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata[...]” (CERTEAU, 2010, p. 66).

Fazemos tal afirmação para dizer isto: nós também temos um lugar social. Como egresso do curso de Graduação em Licenciatura em História pela UFC, e tendo trabalhado como educador no Museu do Ceará durante um ano e pouco mais de dois meses, temos marcas que são indelévels de nossa formação, e estas marcas guiaram a formulação da proposta desta pesquisa.

Buscando a semelhança com as autoras citadas, todas elas trabalharam no Museu do Ceará, e formadas pela UFC, trazemos a semelhança. No entanto, ressaltamos estar, agora, em um lugar social distinto.

Aquele que vos fala exerce tal capacidade a partir de um campo diferente daquele de sua formação, a Memória Social. A memória social é definida por GONDAR (2005)¹³ como um processo, “[...] é a própria alteração, mais do que aquilo que dela resulta; um movimento de tornar-se mais do que a coisa tornada [...]” (GONDAR, 2005, p. 20). A memória aqui entendida “[...] não nos conduz a reconstituir o passado, mas sim reconstruí-lo com base nas questões que fazemos, que fazemos a ele, questões que dizem mais de nós mesmos, de nossa perspectiva presente, que do frescor dos acontecimentos passados [...]” (Idem, p. 18). E, ainda, este é um campo que toma forma a partir de uma proposta transdisciplinar, que “[...] pretende por em xeque a disjunção entre as disciplinas, valorizando pesquisas capazes de atravessar os domínios separados [...]” (GONDAR, 2005, p. 14). Esta é a proposta que almejamos efetuar quando sugerimos a feitura desta pesquisa.

Para tornar a transdisciplinaridade possível, buscaremos aliar dois campos de atuação intelectual, a História e a Museologia, buscando a construção de um texto que articule tais campos não de forma complementar um ao outro, mas que estes campos se perpassem de maneira dialógica, nos permitindo a construção de uma memória social que enfoque as transformações no conjunto de práticas e representações¹⁴ institucionais do Museu do Ceará.

¹³ GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre a memória social. IN: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (orgs.). O que é memória social?. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005

¹⁴ CHARTIER, Roger. A História Cultural – Entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 2002.

Tal objetivo é sugerido como forma de possibilidade de apreensão de como se deram tais transformações, em seus âmbitos políticos, sociais e culturais. E, para tal, buscaremos, nós também, realizar uma operação historiográfica acerca de nosso problema.

Não devemos, no entanto, tratar esta construção a partir do singular. Trataremos aqui de memórias. Elas serão diversas em suas naturezas, em seus tipos, em suas formas. Estas memórias são os documentos utilizados para esta elaboração, e, por isso mesmo, imprimem o caráter da pluralidade em nossa produção.

Gondar afirma que “[...] uma lembrança ou um documento jamais é inócuo: eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades que continuaram a viver, chegando até a nossa [...]” (GONDAR, 2005, p. 17). A “nossa” sociedade, acredito, é a mesma que produziu as lembranças sobre as quais nos debruçaremos.

No período de oito anos o qual nos propomos a analisar, percebemos que existem rupturas e permanências, sejam em relação ao período anterior a 1990, seja dentro de nosso próprio recorte. Tal é apresentado ao dividirmos este período em dois, nos distanciando de uma caracterização personalista (direcionada a partir da figura do diretor), e nos aproximando de uma periodização que prioriza o desenvolvimento de políticas culturais, museológicas, historiográficas e sociais distintas, envolvendo um sem-número de sujeitos que não podem ser reduzidos à figura do diretor, ainda que estes tenham figura de destacada importância, por ser, em alguns casos, a partir deles que se formam as intrincadas redes de relações que possibilitam inúmeras realizações, sem as quais teríamos um quadro distinto.

Apresentamos, então, a periodização de nosso trabalho da seguinte maneira:

No período 1990 a 1993, temos o momento no qual as transformações físicas da instituição são priorizadas, fruto de debates que antecedem o momento recortado, o Museu Histórico e Antropológico do Ceará torna-se Museu do Ceará e muda-se de sede e de função, no sentido de se modernizar e se afastar da identificação institucional anterior. Tal momento é marcado pelas discussões, na sociedade cearense, mas principalmente no âmbito da capital do Estado, Fortaleza, da criação de um “Corredor Cultural”, no Centro da Cidade, que permitiria não apenas o acesso aos cidadãos aos diversos equipamentos culturais da cidade, que encontravam-se, naquele momento, “abandonados” pelo poder público, mas também o afluxo de turistas na região.

Tais mudanças são promovidas no bojo da redemocratização do país, em um estado marcado pela política coronelista, e que, em 1986 elegeu para governador o jovem empresário Tasso Jereissati, que marcou sua gestão pelo caráter “mudancista”. O Museu do Ceará é

utilizado pelo governante, então, para marcar, na cultura do estado, a mudança de governo. Uma marca indelével de tal fato é que na reinauguração do Palácio Senador Alencar, em 25 de março de 1990, e uma das exposições de curta duração apresentadas ao público era a denominada “O Ceará, seu povo e seu governo”, em comemoração aos três anos de governo de Tasso.

Marca deste momento é também a realização, no ano de 1990, como já dito, do seminário sobre a requalificação da instituição, visando uma integração com a comunidade, sendo estas realizações desenvolvidas em parceria com órgãos federais de preservação do patrimônio. Parte destes projetos só puderam ser efetivados, por variados motivos, no período subsequente.

Entre 1993 e 1998 é que acreditamos ocorrer a efetiva modernização do Museu do Ceará. Apesar dos planos gestados durante os três (03) anos anteriores, a necessidade de reformas constantes, a demora e os conflitos acerca de como e quais histórias serem representadas no Museu do Ceará impediram a efetivação da reformulação da exposição de longa duração do Museu do Ceará, sendo marca deste período a profusão de exposições de curta duração de temática artística, por meio de fotografias ou artefatos da cultura cearense, bem como de temática histórica, sendo estas, fruto de pesquisas realizadas no acervo da própria instituição.

É neste momento que vemos a efetivação das transformações físicas no Museu do Ceará, passando por grandes reformas que visavam readequar o espaço do sobrado em estilo neoclássico para o uso do museu, é instalada uma reserva técnica, elevadores e sistema de ar-condicionado em todo o prédio. É neste momento também que há a conclusão de mais um processo de catalogação do acervo, iniciado no período anterior, mas pautado por interrupções, a criação do Núcleo Educativo da instituição, e a criação da Associação Amigos do Museu do Ceará. A exposição de longa duração tem seu processo de curadoria finalizado, tendo este ficado a cargo da *designer* e arquiteta Gisela Magalhães.

Esta experiência foi largamente debatida na mídia, com seus prós e contras, a exposição de longa duração intitulada “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?” teve um tratamento expográfico que priorizou a experiência do visitante como construtor do discurso expositivo. Tal exposição causou certa celeuma em relação ao tratamento dado ao discurso histórico, apontado como “cheios de erros teóricos e metodológicos”, no entanto foi recebida positivamente por determinados setores da imprensa, que viram nesta exposição a real ruptura com um passado anterior que priorizava a representação de memórias ligadas a

um grupo dominante, utilizando-se de linguagem que não facilitava a compreensão por setores excluídos do acesso ao poder.

Apesar de, desde o período anterior haver uma preocupação declarada com a inserção dos cidadãos cearenses como público consumidor deste bem cultural, a museografia desenvolvida pelo grupo diretor da instituição neste período era afirmada como uma prática voltada também ao consumo cultural por parte do público turista no estado.

A partir 1993 temos como estratégia de formação de um público usuário do Centro da cidade, por exemplo, a exibição de vídeos, em variados horários, mas, principalmente nos momentos dedicados ao almoço dos trabalhadores.

Esta é apenas uma amostra das realizações empreendidas pela instituição neste momento, e elas servem para nos guiar, não no sentido de uma linha cronológica da atuação destes diversos sujeitos na instituição, mas para, a partir das semelhanças entre eles, buscar suas diferenças e transformações.

Tais transformações, para nós, são claras. Assim como bem sinaliza Ramos (2010), quando fala sobre os objetos relacionados ao Sítio Caldeirão, que eles têm inúmeras interpretações ao longo de sua biografia na instituição. E isto nos remete, uma vez mais às discussões sobre a memória.

Huyssen (2000) afirma que

[...] a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente em sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. No caso específico das sociedades modernas, ela se forma para espaços públicos de memória tais como o museu, o memorial e o monumento. (HUYSSSEN, 2000, p. 68).

Assim como as memórias dos objetos expostos em um museu sofrem transformações a partir das instituições que legitimam seu discurso, as próprias memórias sociais sofrem transformações. Tal é o caráter processual da memória, indicado anteriormente.

Retomamos o questionamento que efetuamos no início desta introdução: como foi possível a transformação do conjunto de práticas e representações construídas no âmbito desta instituição, distanciando-se de uma concepção de museu que se remetia principalmente à memória das elites econômicas e sociais, passando a ser esta uma instituição que buscava a patrimonialização de suas memórias por um público amplo?

Não podemos esquecer, jamais, que o Museu do Ceará é, tal qual define Pierre Nora (1993)¹⁵, um lugar de memória, e, sendo assim, um espaço de disputas, embates que visam o controle de representações do passado. Pode-se adicionar a esta ideia a compreensão de que não é apenas o poder de ordenar a representação de fragmentos do passado, construindo-os em uma narrativa coerente que está em jogo em uma instituição tal qual o Museu do Ceará, mas, também, as formas sob as quais estão estas memórias sendo construídas.

O processo empreendido neste período que buscou alargar o público visitante do museu, empreendendo modernização da instituição, com diferente trato museográfico, museológico e expográfico, sendo estas transformações ocorridas por meio de disputas pelo controle do poder de representar.

Partindo desta compreensão nos tornamos ainda mais inquietos: Quais são os grupos que passam a deter, também, poder de decisão sobre qual e como deve ser feita a representação coerente do passado “oficial” do “Ceará”? Qual é este passado, ou, quais são estes passados?

Mas, além da possibilidade de construir argumentos que respondam estas várias inquietações, está a crença de que a partir desta pesquisa podemos apre(ender) nestas memórias recentes do Museu do Ceará os usos políticos da memória. E, além, que ainda podemos aprender com a História, não para repetir o passado, mas para percebermos que podemos mudar.

Partindo desta apresentação, elencamos, explicitamente, que nosso objetivo no desenvolvimento desta pesquisa é analisar visando à compreensão das transformações nas práticas e representações institucionais do Museu do Ceará, a partir da afirmação de que este processo pode ser identificado como a construção de memórias sociais.

São objetivos adjacentes a esta compreensão a busca pela apreensão das condições políticas, sociais, culturais e econômicas que permitiram tais transformações. Localizaremos tais discussões em nosso primeiro capítulo, intitulado: Uma trajetória das políticas de gestão de um equipamento museológico, de 1990-1998. Tal capítulo será dividido em três subdivisões, de acordo com a problemática que abordaremos em cada um deles, ligados, sempre, às políticas de gestão desenvolvidas nesta instituição ao longo deste recorte.

São estas subdivisões, as seguintes: “Reinventando um museu para o Ceará”; “Gestão e gestores: vocação institucional, definições e políticas internas”; e, “Continuidades e rupturas das políticas de gestão”.

¹⁵ NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares de memória. In: Projeto História. São Paulo: 1993, n. 10.

Neste capítulo, buscamos a partir da análise da museografia desenvolvida no Museu do Ceará, analisar quais foram os projetos museológicos pensados pelos vários atores implicados no processo de transformação pelo qual passou a instituição.

Esta pesquisa buscou apreender, também, como o Museu do Ceará se inseriu em uma política cultural mais ampla, de âmbito federal, e como esta política influenciou os desenvolvimentos que tomaram lugar no Estado do Ceará.

Para nos ajudar a compreender história do Museu do Ceará, tivemos como subsídio: Holanda (2006), Moreno (1998), Oliveira (2009) e Ruoso (2009). Buscamos ainda apoio em escritos sobre políticas culturais e políticas de memória, como Barbalho (1998, 2007), Calabre (2007, 2009), Canclini (2008) e Rubim (2007). Para a discussão sobre a conceituação e definição de museu os seguintes autores foram de vital importância para nossa pesquisa, Chagas (2006), Cury (2006), Mairesse e Desvallées (2007), Namer (1987) e Nora (1992).

A partir da reflexão acerca das práticas de preservação empreendidas pela instituição, realizamos um exercício de questionamento sobre a noção de memória que apreendemos a partir desta instituição, dialogando com Huysen (2000), Le Goff (2003) e Halbwachs (2006).

Nosso segundo capítulo, intitulado “Projetos e Produtos em busca de uma história para o Museu do Ceará.”, foi dividido em três tópicos e um subtópico, identificados a seguir: “Tematizando a história do Ceará”; “‘Terra da Luz e Ceará-Moleque’. Que exposição é essa?”; o subtópico “‘Visitando’ a ‘Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa’” e, “Interpretando a história da Terra da Luz ao Ceará-Moleque”.

Aqui encontraremos as discussões referentes ao nosso segundo objetivo adjacente, que se refere a apreensão de como passam a ser representadas as memórias no Museu do Ceará, a partir da transformação de suas práticas e representações.

Neste capítulo foi buscada a análise dos dois projetos expográfico elaborados para a instituição, denominados “Organização Modular do Museu do Estado”, e “Projeto Ceará”, sendo o primeiro planejado entre os anos de 1990 e 1993, mas que não apresentou qualquer produto ao público, e o segundo, iniciado em fins de 1996, apresentando ao público a exposição de longa duração “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”, inaugurada em 25 de março de 1998.

Para realizar tal empreendimento, buscamos apreender a partir destes projetos e efetivações, quais as noções de história, museologia, exposição, expografia, coleção, cultura material, musealização e a relação entre documento e monumento no contexto do objeto musealizado se depreendem das práticas desenvolvidas pela instituição.

A escolha por tais problemáticas surgiram a partir da análise prévia de nossas fontes, que indicam a busca por um apuro não apenas teórico, mas prático acerca dos campos da História e da Museologia, havendo debates na instituição sobre estes conceitos que serão problematizados, devido à identificação da instituição com o caráter histórico de seu acervo, apesar de ser este composto por objetos de variadas tipologias, e a apresentação deste acervo por meio de exposições de cunho histórico.

Para realizar tal análise, elencamos como prioritários para nosso sucesso, os subsídios possibilitados pelos seguintes autores: Bruno (1997), Cury (2005, 2006), acerca da Museologia, musealização, exposição e análises de exposições; Pomian (1984) sobre coleção; Bruno (1997), Meneses (2005, 2010) sobre a cultura material em exposição; e, finalizando, nos apoiamos em Santos (2006) e Meneses (2005, 2010), para refletir sobre a exposição histórica.

Nosso terceiro capítulo, intitulado “Museu, Comunidade e Educação, um caminho para a formação de público”, recortado em três subdivisões, sendo elas: Museu, Turismo e Comunidade”; “Educar para conhecer, conhecer para proteger”, e “Uma pequena história do Núcleo Educativo do Museu do Ceará”.

Neste tópico nos dedicamos à análise da ação educativa desenvolvida nesta instituição. Nosso percurso foi realizado em busca da compreensão da transformação da relação com o público consumidor do museu a partir da ênfase no desenvolvimento de uma ação educativa inclusiva.

Identificamos neste período uma mudança no que se refere ao público ambicionado pela instituição, que entre os anos de 1990 e 1998 oscila entre a inclusão como visitantes de museu, dos próprios moradores da cidade onde a instituição se localiza e a ênfase no público consumidor proveniente de outros estados e países.

Em 1998 é instalado o Núcleo Educativo, e a partir deste momento o discurso de inclusão da comunidade a partir da noção de cidadania torna-se uma prática cotidiana. As atividades desenvolvidas pela equipe, no entanto, não se furtam ao trabalho com o público amplo, sendo também preocupação do grupo gestor bem atender os turistas, assim como capacitar guias de turismo bem como professores que levarão seus alunos à instituição.

Acreditamos que tal prática esteve vinculada ao incentivo do sentimento de patrimonialização das memórias construídas, expostas e organizadas por meio dos objetos musealizados pela instituição. Este processo envolveu as categorias de educação, comunidade, patrimônio, patrimonialização e identidade.

Para compreender a operacionalização destes conceitos no contexto museal, buscamos o apoio do que nos dizem: Bauman (2005, 2008), Hall (2006) e Pollak (1992), no que diz respeito ao tema das identidades sociais e coletivas; sobre educação e ação educativa em museus, Cury (2005), Martins (2006), Ramos (2004a, 2004b), Sander (2006) e Santos (1990, 2008); no que tange ao tema da patrimônio e patrimonialização, nos utilizamos de Carvalho (2008), Choay (2001), Davallon (2006), Godoy e Chagas (1996), Gonçalves (2002, 2007) e Guarnieri (1990).

Expostos nossos objetivos e como nós apresentaremos ao público a construção destas três narrativas é necessário ainda explicar como e a partir do quê realizamos nossas interpretações, tendo em vista que, após coleta e análise preliminar, construímos um inventário de fontes que permitiu dividir as entradas relativas ao nosso objeto empírico nas seguintes temáticas: **1** – Políticas públicas para a cultura/memória; **2** – Administração do Museu (Conservação, adequação do espaço, estatísticas, matérias sobre projetos do Museu, etc.); **3** – “Exposições de curta duração com temática Arte (Fotografia, pintura, etc.)”; **4** – “Exposições de curta duração com temática História”; **5** - “Exposições de curta duração com temática Infantil”; **6** - “Exposições de curta duração com temática Identidade”; **7** - “Exposições de curta duração com temática Social”; **8** – Exposições de longa duração; **9** – Ação educativa; **10** – Ações Educativas/Comunicacionais – Seminários, cursos e palestras; **11** - Lançamento de Obras; **12** – Entradas transversais ao objeto; **13** – Exposições de curta duração com tema variado.

Explicamos tais categorias, no sentido tal que o item um compreende as ações políticas desenvolvidas em âmbito estadual visando à aplicação de certas determinações do poder público em relação à área da cultura, bem como possíveis ligações com outras esferas de poder, como federal ou municipal. O segundo item se refere aos aspectos de gestão institucional, ligados à museografia empreendida pela instituição, excluindo, no entanto, as ações de comunicação, notadamente as referências acerca das exposições e ação educativa.

Os itens três a sete se referem às várias temáticas das exposições de curta duração que foram registradas neste período, neste sentido, buscamos realizar um enquadramento temático destas exposições para compreendê-las a partir de uma visão apenas panorâmica, tendo em vista que estas ações não serão analisadas neste trabalho, não podendo ser, não obstante, descartadas, posto que possibilitem o conhecimento de sujeitos envolvidos com e na instituição.

O item oito se refere aos registros que tratam diretamente de aspectos relacionados às ações comunicacionais do museu, relativas exclusivamente às exposições de longa duração desenvolvidas pela instituição, bem como projetos que não foram concluídos.

Já dos itens nove a onze tratam de outros aspectos da comunicação museológica, com a ação educativa, e outras ações de divulgação empreendidas pelo MC, como cursos, seminários e lançamentos de livros.

As entradas classificadas com os números doze e treze se referem, respectivamente, às notícias que não tratam exatamente da instituição, mas se referem a temas ou sujeitos ligados à ela; e a exposições de curta duração, que ao longo de análise preliminar não puderam ser enquadradas nas categorias já citadas.

Ao fim deste inventário foram catalogadas 117 entradas acerca de diferentes assuntos ligados ao Museu do Ceará no período entre 1990 e 1998.

Fruto do projeto “Museu 70 Anos”, iniciado em janeiro de 2003, quando do aniversário de 75 anos da instituição foi publicada a obra “Museu do Ceará 75 anos”, trazendo aos interessados em conhecer fragmentos de memórias do Museu do Ceará.

Tal obra é considerada por nós a memória oficial do Museu do Ceará, em conjunto com outros escritos¹⁶ levados ao público temos esta publicação como a nossa maior fonte de informações sobre a instituição. No entanto, como qualquer discurso, ela é fruto de uma seleção.

Tal ato é resultado de motivos variados, sejam eles econômicos, para adequar a publicação em determinado formato; uma determinada fonte que não estava disponível no momento da pesquisa, de uma página arrancada em um jornal ou destruída pelas práticas de conservação deficientes; lacunas produzidas pelas próprias práticas de documentação institucional, que no momento sobre o qual nos debruçamos busca a profissionalização do trabalho em um museu, mas não devemos esquecer jamais que não são necessárias apenas intenções para que objetivos sejam realizados; o trabalho de edição dos organizadores, que em um conjunto de informações recortam e selecionam o que pode ser ou não relevante para a compreensão do passado da instituição, mas, principalmente da construção de um futuro.

Não queremos com esta rápida reflexão afirmar que seria, no entanto, possível que a instituição publicasse na totalidade as informações já produzidas sobre o Museu do Ceará, pois qualquer ilusão de totalidade não passa disto, um algo irreal que não pode jamais ser alcançado.

¹⁶ Holanda (2005), Oliveira (2009), Passos (2010) e Ruoso (2009).

Em nossos estudos buscamos fugir desta miragem. No entanto, por uma questão ética e metodológica, não nos restringimos às fontes produzidas oficialmente, tendo em vista que a abertura do uso de fontes de variadas tipologias foi abordada como um tema histórico muito antes de sequer pensássemos em realizar tal pesquisa.

Neste sentido, ao analisarmos os indícios encontrados na referida obra, percebemos que determinados momentos são permeados de informações, enquanto outros sofrem com lacunas que chegam a anos. Como já afirmamos, tais lacunas são inerentes à qualquer trabalho intelectual que envolva a seleção e a construção de um conjunto coerente. Ainda assim, tal compreensão não exclui o fato de tais lacunas são silêncios.

Intencionais ou não, nossa função, a de pesquisador, não é reproduzir determinada memória oficial. É, a partir desta, buscar subsídios que possam nos ajudar a responder perguntas que nós mesmos fazemos, não a fazer perguntas que a nós foram dadas respostas, e, desta maneira, empreendemos uma coleta ampla de fontes que pudessem nos ajudar a responder às perguntas que já elencamos anteriormente.

Priorizamos, em primeiro momento, o trabalho com os jornais Diário do Nordeste e O Povo, dentro de nosso recorte proposto, 1990-1998. Apesar do fetiche de alguns colegas com a poeira e os queridos esporos dos arquivos, não compartilhamos de tal sentimento.

Realizamos tal trabalho de pesquisa direta devido à necessidade de cumprir com um ritual estabelecido com o campo e com as teorias e metodologias das quais somos tributários, no entanto, fomos imensamente ajudados pelo uso dos recursos da informática em nossa pesquisa. Explicamos os prós e contras.

Em nossa análise da obra Museu do Ceará 75 anos, percebemos que grande parte das referências encontradas às informações publicadas sobre a instituição no período, era fruto de duas seções de cada jornal: Vida & Arte, no jornal O Povo, e Caderno 3, no jornal do Nordeste.

Estes dois cadernos – em parte do período pesquisado, a “cultura” não tinha tanto destaque nestes jornais, sendo estes espaços apenas “seções” dos jornais, e não cadernos, efetivamente, em parte de nosso recorte, no que foram ampliados com o tempo – são aqueles, até hoje, dedicados ao setor cultural.

Oras, é óbvio que, sendo uma instituição museológica, a maior parte das informações veiculadas sobre ela estariam nestes dois cadernos. No entanto, com o acesso ao arquivo digitalizado do jornal O Povo, foram encontradas apenas sobre o período entre 1990 e 1993, cerca de 30 referências à instituição. Apresentamos este momento por ser ele uma das maiores lacunas na referida publicação.

Entre os anos citados, só são indexadas na obra 08 referências, sendo uma do jornal A Tribuna do Ceará¹⁷, noticiando a primeira de várias reaberturas do Palácio Senador Alencar e dando conta da transferência do ainda Museu Histórico e Antropológico do Ceará para aquele espaço; duas referências à abertura de exposições de curta duração, provenientes do arquivo institucional, duas referências a partir de Moreno (1998), indicando a posse de Valéria Laena Bezerra Rolim como diretora da instituição e mais uma reabertura da instituição; duas notícias do jornal O Povo, uma sobre um lançamento de livro e outra sobre a perspectiva da reabertura da instituição, e ainda uma, fruto de pesquisa no Arquivo Público do Estado do Ceará.

A profusão de origens das fontes, recapitulando: 02, arquivo institucional, 02, pesquisa de Moreno, 03, notícias publicadas em dois veículos de imprensa diferentes, e 01 pesquisa em instituição de caráter arquivístico, nos permite afirmar que o trabalho institucional de coleta de fontes sobre o período foi amplo e bem direcionado, a partir de uma metodologia formulada para atender às necessidades específicas da instituição.

Ainda assim, os silêncios estão demarcados. Voltamos, então, ao problema de onde pesquisar. A partir do acesso aos arquivos digitalizados pelo jornal O Povo, nos foi possível em cerca de 02 horas, cobrir um período de 10 anos da instituição, realizando pesquisas por meio de palavras-chave como “museu”, “museu do Ceará”, “museu histórico do Ceará”, “museu histórico e antropológico do Ceará”, que nos permitiu o acesso à informações encontradas em cadernos de temáticas como cidades, turismo, colunas sociais e economia.

Caso tivéssemos optado por nos manter apenas imersos na nuvem de poeira e esporos típica dos arquivos – especialmente os cearenses, que, assim como a área museológica, carece de investimentos desde o momento de sua criação até os dias de hoje - não teríamos sido capazes de cobrir ainda que passássemos os mesmos 10 anos pesquisando. Bem, talvez tivéssemos, mas, reconhecendo que estamos inseridos em um mundo com inúmeros prazos, devemos nos utilizar das ferramentas desenvolvidas para potencializar nossa prática profissional.

Foi a partir destas fontes coletadas por meio de acervos digitalizados que nos foi possível tomar conhecimento do amplo debate envolvendo professores universitários, membros da Secretaria da Cultura, Desporto e Turismo do Estado do Ceará, artistas, e demais interessados, que levou ao acontecimento dos três marcos que delimitam o início de nossa pesquisa, já assinalados, mas que gostaríamos de refrescar as memórias dos leitores: a

¹⁷ SILVA FILHO, Antonio Luiz Macedo e; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). Museu do Ceará 75 anos. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2007, p. 232-234.

mudança da sede da instituição, intencionando que esta passe a ser “o templo onde será dada continuidade ao trabalho da cultura cearense”, e para onde iria “a história do Ceará”; a mudança do nome do Museu do Ceará, que perde os adjetivos “Histórico e Antropológico”, amplia ainda mais o campo de atuação institucional, com base na pluralidade da tipologia de objetos que compunha seu acervo; e a mudança no perfil de gestão, fruto da ascensão dos chamados “técnicos” na gestão da cultura estadual, representados na instituição pelos profissionais de formação acadêmica em História.

Distanciamo-nos, queremos deixar claro uma vez mais, da ilusão de totalidade que o uso da informática pode causar a alguns. Ainda que tenha nos facilitado, e muito, o trabalho, ainda assim os sistemas possuem falhas, afinal, ainda que não humanos, como todos nós, por nós foram produzidos. Durante o processo de pesquisa, indícios que já haviam sido referenciados, por exemplo, não foram encontrados, ainda que lá estivessem.

Na busca por uma ampla tipologia de fontes a ser criticadas por nós, buscamos também, nos arquivos da própria instituição, os registros das expografias desenvolvidas no período sobre o qual estamos refletindo. Foram coletadas inúmeras plantas referentes à exposição de longa duração inaugurada em 1998, “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”, dossiê contendo rol de objetos e respectivas legendas também foram coletadas. Sobre este projeto expográfico ainda tivemos acesso a algumas fotografias que davam conta de momentos da montagem, bem como durante a visita, além da providencial ajuda da própria direção da instituição, que nos repassou os 07 relatórios produzidos pelo Núcleo Educativo da instituição, referentes ao ano de 1998, no que devemos registrar nossos agradecimentos.

Buscamos nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o dossiê 863-T-72, referente ao processo de tombamento do Palácio Senador Alencar, concretizado no ano de 1973, na intenção de que estes documentos nos ajudassem a compreender a significação de levar para este espaço a maior instituição museológica do estado.

Caso o pesquisador se dispusesse a trabalhar com apenas uma tipologia de fontes, certamente incorreria em imprecisões interpretativas acerca desta realidade passada. Neste sentido, esclarecemos que estes erros não estão ligados a um questionamento acerca da verdade ou mentira, e sim à possibilidade de formulação de perguntas, e construção de respostas a partir de fragmentos do passado que chegam até o hoje a partir de processos de seleção, que podem ser estes também ser problematizados.

Trabalhamos aqui com a noção de indício¹⁸, no qual uma fonte só se torna documento para nosso trabalho a partir da crítica, sendo esta realizada, entre outras maneiras, pelo entrecruzamento de informações, aliada a uma teoria e uma metodologia que guiará o processo de formulação de questionamentos, tendo em vista que nenhuma fonte fala, ela só responde, e, ainda assim, só o faz quando sabemos com realizar as perguntas possíveis de resposta. E, mais, que estas perguntas são feitas sempre a partir do hoje, sobre um momento passado, mas que só se efetivam no futuro.

Nossa pesquisa, desta forma, ao buscar a compreensão do processo de construção de memórias sociais no Museu do Ceará, a partir da análise da transformação de suas práticas e representações institucionais, elencou como aspectos privilegiados para a realização desta reflexão, as diversas ações administrativas, aqui englobadas na noção de museografia, e nas ações de comunicação da instituição, notadamente a sua prática expográfica e ação educativa.

¹⁸ GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

1. Uma trajetória das políticas de gestão de um equipamento museológico, de 1990-1998

Museus sempre tiveram que modificar a forma como funcionaram, o que eles faziam, de acordo com o contexto, os jogos de poder, e imperativos sociais, econômicos e políticos que os cercaram. Museus, em comum com todas as outras instituições sociais, servem a muitos mestres, e devem dançar conforme a música.

Eilean Hooper-Greenhill¹⁹

1.1. Reinventando um museu para o Ceará

Em 02 de fevereiro de 1990 ocorria em Fortaleza a palestra denominada “Reconceitualização de Museus”, na Assembleia Legislativa do Estado do Ceará, com Maria de Lourdes Parreira Horta, então Coordenadora Geral de Acervos Museológicos da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM).

Tal palestra fez parte de um seminário maior, que teve como um de seus objetivos “[...] colher sugestões para a transferência do Museu Histórico e Antropológico do Ceará para o antigo prédio da Assembléia Legislativa [...]” (O POVO, 03 fev. 1990, p. 3-B), e que em companhia da então Secretária da Cultura e Turismo do Estado do Ceará, Violeta Arraes, visitou algumas instituições museológicas da capital cearense, como “[...] os Museus Histórico e Antropológico, de Arte Popular da EMCETUR, da Universidade Federal do Ceará (Museu de Arte da UFC – MAUC) e a Assembléia Provincial [...]”, e que neste dia, um sábado em início de fevereiro, o tema mais debatido havia sido a falta de público nas instituições museológicas cearenses.

Maria de Lourdes indicou o caminho, afirmando ser necessário um maior incentivo aos educadores do estado, para que os alunos fossem aos museus. Sobre este assunto, Simone de Sousa, professora do Departamento de História da UFC e diretora do Núcleo de Documentação Oral da UFC (NUDOC), afirmou que a carência de público se relacionava à falta de conhecimento da história local por parte dos estudantes; e Osmírio Barreto, então diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, afirmou ser um problema atribuído aos governantes, que definem os currículos de História (O POVO, 05 fev. 1990, p. 10-A).

¹⁹ “Museums have always had to modify how they worked, and what they did, accordingly to the context, the plays of power, and the social, economic, and political imperatives that surrounded them. Museums, in common with all other social institutions, serve many masters, and must play many tunes accordingly.”

Tal nos foi noticiado pelo O Povo, de ampla circulação no território cearense, no dia 05 de fevereiro de 1990. Este ano é o terceiro de Tasso Jereissati como governador do Estado do Ceará, o primeiro eleito após o início do processo de democratização do Estado brasileiro. Arruda considera o ano de 1986 um marco na história recente do Ceará. Ele nos diz que

[...] naquele ano, o jovem empresário e ex-presidente do Centro Industrial do Ceará (CIC), Tasso Jereissati, é eleito governador, em uma coligação que envolvia partidos de oposição e esquerda. Mais que uma simples alternância, a vitória de Tasso sobre os “coronéis” inaugurou um novo ciclo de poder, cuja pretensão foi inserir o Ceará na modernidade política, econômica e social. (ARRUDA, 2002, p. 07).

Esta inserção na “modernidade política, econômica e social”, implicou na tomada de inúmeras decisões, nos mais diversos âmbitos de atuação do aparelho de Estado, em suas ações e omissões. Entre tais mudanças, uma bastante significativa foi aquela que diz respeito a uma possível mudança no perfil dos gestores estaduais, de um perfil político a um perfil técnico de atuação, com a ascensão dos tecnocratas.

No entanto, pelo menos aparentemente, o então “governo das mudanças”, no que se refere à pasta da Cultura, manteve-se a prática anterior, de nomeação política, posto que, quando analisa a composição do secretariado no primeiro governo de Tasso Jereissati, Bonfim nos apresenta o seguinte quadro: “Os políticos escolhidos para compor a primeira equipe de governo Jereissati possuíam um perfil bastante diferenciado. Havia três deputados estaduais eleitos pelo PMDB: Barros Pinho²⁰ (Secretaria de Cultura, Turismo e Desportos) [...]” (BONFIM, 2002, p. 48).

Quando analisamos a formação dos governos estaduais do Ceará, partimos de Bonfim (2002) que afirma ser possível ao analisar a formação de suas secretarias de governo, dividi-las em três categorias: as de patronagem, vinculadas à prestação de serviço à comunidade e ao Estado; as vinculadas à articulação política; e as secretarias voltadas para o âmbito econômico.

A Secretaria da Cultura é considerada junto a outras, como as secretarias de Educação, Saúde e ação social a partir da noção de patronagem “[...] devido à facilidade de serem permeadas por interesses político-partidários na implementação de suas atividades-fim, na escolha de seus quadros dirigentes e, principalmente, na distribuição de serviços, recursos e obras que disponibilizam à sociedade [...]” (Idem, p. 39).

²⁰ José Maria de Barros Pinho, poeta e contista nascido em Teresina, foi prefeito de Fortaleza entre 1985-86, deputado estadual e vereador, além de cargos ligados ao setor cultural no estado do Ceará, sendo também, membro da Academia Cearense de Letras - ACL.

No entanto, não desprezamos a importância do referido sujeito no âmbito do campo cultural instituído no Ceará, tendo em vista que ele se encaixa na apresentação de Bonfim, dos tecnocratas do governo estadual,

[...] possuidores de titulações superior. Médicos, ocupando cargo na Secretaria de Saúde; agrônomos na Secretaria de Agricultura; professores Universitários na Secretaria de Educação; técnicos oriundos de empresas públicas, tais como a Companhia de Água e Esgotos do Ceará (Cagece), [...], secretários tecnicamente qualificados que administram campanhas e/ ou com filiação partidária; e filhos de família tradicional (oligárquica) sem reconhecida atividade política, mas com longa e notável carreira no serviço público (administração direta ou indireta). (BONFIM, 2002, p. 42).

Barbalho (2007) nos diz que após as transformações no cenário político cearense, com a passagem do então governador Tasso Jereissati e seus aliados para o PSDB, um partido recém-criado, tornou-se impossível a sustentação de Barros Pinho à frente da pasta, o que culminou com a nomeação de Violeta Arraes – irmã do então governador pernambucano, Miguel Arraes, e que durante anos viveu em Paris, servindo, durante a ditadura, como “[...] uma espécie de porto seguro para políticos, intelectuais e artistas brasileiros exilados pela ditadura e recém-chegados à cidade [Paris] [...]” – para seu lugar, em 1988.

A nomeação desta é entendida pelo autor como uma forma de buscar legitimação por parte do governo mudancista, bem como devido ao trânsito fácil que Violeta Arraes mantinha em amplas esferas de atuação da cultura, possibilitando que o governo estadual “[...] conquistasse poder de distinção e diferenciação, cujo maior beneficiado era o próprio projeto mudancista” (BARBALHO, 2007, p. 117).

A importância dela não é ressaltada por acaso, pois apenas na sua gestão, que as mudanças que nos interessam vão se iniciar, pois no fim dos anos 1980 é retomada uma discussão que há anos já havia sido travada, e os intelectuais pró-museu tiveram o pleito negado devido a compromissos políticos anteriores, sendo esta solicitação referente à mudança da instituição para o Palácio Senador Alencar.

Mas, se transformações na vida social, política e cultural eram tão almejadas pelos cearenses, que chegaram a realizar alianças entre a “esquerda e a direita” de então, para eleger um “governo mudancista”, este sentimento pode ser apreendido em um âmbito maior, em, se não todo²¹, na maior parte do território brasileiro as pessoas clamavam por democracia e liberdades, sendo marcos desta luta a Lei de Anistia, nº 6683 de 28 de agosto de 1979, as

²¹ Afinal, há de sempre existir aqueles que se beneficiaram do regime ditatorial civil-militar, e apesar de discordarmos destes, acreditamos ser nossa obrigação reconhecê-los, posto que façam parte da dinâmica da memória, com seus conflitos e vozes dissonantes.

movimentações das Diretas Já, em 1984, e, com a eleição do primeiro presidente democraticamente eleito, em 1989, sob os auspícios da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

A eleição do presidente Fernando Collor de Melo é significativa para nossa pesquisa, no sentido em que “[...] em 1990, sob o governo de Fernando Collor o Ministério da Cultura foi extinto junto com diversos de seus órgãos. A estrutura que naquele momento era insuficiente ficou em situação insustentável” (CALABRE, 2007, p. 94).

Este Ministério foi criado em 1985, ainda sob a presidência de José Sarney, e apesar de ele ter sido constituído por uma estrutura pré-existente de instituições como o IPHAN, Funarte, Embrafilme, entre outras. E que este enfrentou, quando de sua criação

[...] muitos problemas, tanto de ordem financeira como administrativa. Faltava pessoal para cuidar do conjunto de atribuições que cabem a um Ministério, recursos financeiros para a manutenção dos programas existentes e até mesmo espaço físico para a acomodação da nova estrutura. Ocorreu também um processo de substituição contínua da chefia da pasta. José Aparecido de Oliveira foi nomeado Ministro da Cultura, logo substituído por Aluísio Pimenta, que por sua vez passou o cargo, em 1986, para Celso Furtado. (Idem, p. 93).

Fato também notado por Rubim é a inconstância, no período que qualifica como de “transição e construção da democracia”, entre 1985-1993, dos gestores que ocuparam o cargo de ministro da Cultura no Brasil, ele afirma que “[...] nestes anos de construção serão nove ou dez (José Aparecido foi duas vezes ministro de Sarney) os responsáveis maiores pela cultura no país: cinco no governo Sarney, dois no período Collor e três no mandato de Itamar.” (RUBIM, 2007, p. 23).

Entre as várias dificuldades encontradas para a manutenção de um Ministério como o da Cultura, o ano de 1990 torna-se significativo quando Calabre assinala que

[...] em 12 de abril de 1990, o presidente Fernando Collor de Mello promulgou as Leis nº 8028 e nº 8029. A primeira transformava o ministério em secretaria e a segunda se referia à extinção e à dissolução de uma série de entidades da administração pública, na qual a área da cultura foi duramente atingida. (CALABRE, 2009, p. 107).

Havia, até então, um processo de institucionalização da cultura, que tem, em seu processo, a marca do desenvolvimento da política de Estado mínimo no Brasil, momento este caracterizado por Barbalho como quando o novo presidente “[...] implementa uma política de ‘terra arrasada’ na cultura com a extinção do recém-criado Ministério da Cultura (MinC) junto com diversas outras instituições como a Embrafilme e o SPHAN [...]” (BARBALHO, 2007,

p. 47), e em conjunto a esta medida, em 23 de dezembro de 1991, ou seja, quase dois anos após a quase dissolução da cultura no âmbito federal, foi promulgada a Lei nº 8313, que restabeleceu os princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), e ficou conhecida até hoje por Lei Rouanet, devido ao então ministro da Cultura, Sérgio Paulo Rouanet.

Esta lei modificou a chamada Lei Sarney, que Barbalho (2007, p. 47) afirma ter sido acusada de ser frágil, permitindo a vulnerabilidade do controle do poder público sobre a utilização da lei, bem como a facilidade promovida por esta na prática de sonegação e evasão fiscal. O autor ainda assinala que outra crítica direcionada à Lei Sarney era ela não distinguir entre produtos culturais “viáveis” comercialmente, e aqueles que necessitariam de incentivo para sua manutenção ou desenvolvimento, sendo este argumento um consenso entre alguns autores que se dedicaram à análise das políticas públicas para a cultura no Brasil.

Teixeira Coelho define política cultural como

[...] programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas (COELHO, 1997, p. 292).

Esta definição pode ser complementada por aquela que nos apresenta Canclini, ao afirmar que

[...] Os estudos recentes tendem a incluir sob este conceito o conjunto de intervenções realizadas pelo estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social.²² (CANCLINI, 2005, p. 78 apud RUBIM, 2007, p. 13)²³.

Este é então um momento da política cultural brasileira que pode ser caracterizado, como afirma Simis (2007, p. 152), de início de uma inversão da institucionalização das instituições culturais, sendo sintomas desta inversão a já citada Lei nº 8029 de 12 de abril de 1990, que entre outras coisas, criou o Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC), quando este instituto absorveu a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a

²² “Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.”

²³ CANCLINI, Néstor García. Para un diccionario herético de estudios culturales. Fractal nº 18, jul./set., 2000, no 4, vol. V, pp. 11-27.

Fundação Nacional Pró-Memória, instituição que tinha no momento, como sua Coordenadora Geral de Acervos Museológicos, Maria de Lourdes Parreiras Horta, que dois meses antes estava no Fortaleza, capital do Estado do Ceará, participando dos debates sobre a proposta de um novo conceito para a instituição museológica então denominada Museu Histórico e Antropológico do Ceará, quando afirma ao O Povo, no dia 06 de fevereiro de 1990, que como fruto das discussões empreendidas na Assembleia Legislativa do Ceará, com a participação de museólogos, professores universitários, intelectuais e artistas, chegou-se a conclusão de que “[...] a idéia é criar uma nova instituição, aproveitando os acervos que existem, mas procurando dar um tratamento mais educativo, moderno”. (O POVO, 06 fev. 1990, p. 8-A).

Esta nova instituição já tinha uma casa nova, o Palácio Senador Alencar. É em 26 de março de 1990 que Violeta Arraes afirma em fala ao jornal Tribuna do Ceará, que

[...] não há no mundo cultura alguma que se sustente sem um solo. O prédio não é um mero edifício antigo, ao contrário, é um templo onde será dada continuidade ao trabalho da cultura cearense. Para cá virá a história do Ceará. O Museu abrirá suas portas para a visitação popular, a fim de que o povo tenha acesso a sua história. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 233).

Temos na fala da secretária os elementos que deveriam guiar a transformação do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, enfatizando a necessidade da identificação da cultura a um espaço, o Palácio Senador Alencar. Apresenta-nos o valor que é atribuído à edificação, naquele momento, e qual a função que será dada ao monumento, a de templo a serviço do trabalho da cultura cearense.

A cultura cearense é, para nós, entendida como a área da cultura, em âmbito estadual, com os mais variados sujeitos atuando nas transformações que aqui narramos, como vimos anteriormente, participaram do seminário “Reconceitualização de Museus”, museólogos, professores universitários, artistas, agentes da cultura, enfim. Compreendemos, então, que o futuro Museu do Ceará é entendido como um instrumento dos grupos que detêm poder de decisão no âmbito das políticas culturais estaduais.

A última frase da secretária é também bastante significativa no sentido em que expõe, se não a opinião pessoal desta, a internalização das críticas apresentadas no seminário ocorrido na Assembleia Legislativa meses antes, que apontavam o baixo nível de visitação da instituição.

A fala da secretária é coerente com a do governador, que no mesmo dia afirma que “[...] ao invés de construir prédios novos e suntuosos preferimos valorizar as coisas que nos

identificam. Resolvemos dar atenção aos valores que falam mais de perto de nós, que é a genuína cultura do povo cearense.” (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, P. 233).

Ainda durante a reinauguração do Palácio Senador Alencar, Violeta Arraes afirma que “[...] prédios e monumentos não são meros bens utilitários quando se convertem em sinais de uma comunidade ou nação. O prédio que ora se devolve é um templo para cultivar a nossa identidade histórica [...]” (DIÁRIO DO NORDESTE, 27 mar. 1990, s/p.).

Em sintonia com sua secretária estava a fala do então governador do Estado, Tasso Jereissati, que afirmou a necessidade que a humanidade teria de

[...] guardar os fatos marcantes da sua vida. É da nossa natureza cultivar a memória de nossa gente. Praticamente estamos aproximando agora o ano de 1871, quando esta casa se abriu ao povo, com o ano de 1990, tempo em que recobramos para o povo um monumento que, muito mais do que de pedra, é feito de história, de determinação, de vontades, de descortinos, de coragens afetivas. (Idem).

Esta ação do governo – reinauguração do prédio destinado a ser ocupado pelo então Museu Histórico e Antropológico do Ceará – se deu em consonância com o projeto de política cultural apresentado no plano de governo da gestão de 1987-1991, intitulado “Plano de Mudanças 1987-1991”. Acerca da preservação do patrimônio histórico, o plano afirma a inexistência anterior de uma política cultural consolidada, e que

[...] o cuidado de bens móveis limita-se às ações dos museus, caracterizadas pela guarda das peças, à organização de exposições e à divulgação de seus acervos. Graves problemas ocorrem quanto à insegurança, reduzido acervo, insuficiente espaço para promoções e insatisfatório sistema de divulgação. (PLANO..., 1987, p. 101).

A este diagnóstico segue uma explicação de qual a linha da política de ação cultural que deveria ser seguida, indicando que o patrimônio cultural

[...] a se preservar e desenvolver, será sempre encarado como um todo orgânico, reflexo da pluralidade de valores e manifestações culturais, vinculado indissociadamente à vida econômica, social e política do homem cearense. (PLANO..., 1987, p. 101).

Entre seus objetivos, havia o de “[...] preservar, difundir e ampliar os acervos museológicos, bibliográficos e documentais do Estado e conservar e restaurar bens móveis e imóveis de valor histórico e artístico [...]” (Idem), bem como compunha sua Programação Prioritária, a Ação Emergencial de Reabilitação dos Museus e Acervos Culturais,

programação esta que tinha como metas, entre outras “[...] Recuperar, preservar e reequipar 12 edificações do Patrimônio Cultural do Estado, entre Museus, Casas de Espetáculos e Bibliotecas [...]” (Ibidem, p. 102).

Para a execução do programa “Preservação da Memória e dos Bens Culturais e Recuperação e Manutenção dos Equipamentos Culturais” há a indicação de dotação orçamentária do montante de 86,9 Milhões de Cruzados, custos estes financiados pelo Ministério da Cultura, Banco do Nordeste do Brasil, Secretária de Planejamento e Biblioteca Nacional, com suas ações sendo executadas pela Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Estado do Ceará.

De fato, pelo menos as ações vinculadas ao Museu Histórico e Antropológico do Ceará foram postas em prática, tal como é percebido com a mudança da sede da maior instituição museológica naquele momento para um prédio de enorme valor histórico para a sociedade cearense, deixaremos para outros pesquisadores a tarefa de analisar o conjunto de ações que não dizem respeito aos nossos objetivos.

O projeto de mudança de sede da instituição se vinculou a uma variada gama de transformações que eram almeçadas, não apenas a vinculação da história do Ceará a um prédio histórico. Quando é dito que a “história do Ceará” iria para o Palácio Senador Alencar, a então secretária da Cultura se refere à mudança do Museu Histórico e Antropológico do Ceará para o novo prédio. A história, a que Violeta Arraes se remete, são os objetos que representam a história cearense, colecionados e expostos desde sua criação, em 1932²⁴, e posterior abertura ao público, após intensa campanha de formação de acervo, como bem nos conta Holanda (2005).

Os objetos são vistos, neste sentido, como a materialização do passado organizado pelo homem, exposto ao visitante, disponível para ser “aprendido”. Sim, pois Ruoso (2009) identifica na gestão de Osmírio Barreto, de 1971 a 1990, uma intensa preocupação com o papel educativo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, no entanto, o classifica a partir da noção de “educação bancária”, de Paulo Freire (1987).

É, no entanto, justamente esta noção de educação que se quer transformar. Está colocado, no ano de 1990, como já dito, o problema da falta de público, e a partir da fala de Maria de Lourdes Parreiras Horta, ao O Povo, no dia 06 de fevereiro de 1990, podemos ver os delineamentos que foram propostos um mês antes à fala da Secretária da Cultura. Horta

²⁴ O Museu Histórico do Ceará foi criado sob regime de subordinação ao Arquivo Público do Ceará, quando este foi restabelecido pelo Decreto n. 479, de 03/02/1932, e regulamentado pelo Decreto n. 643 de 20/06/1932, e sendo aberto ao público no dia 15 de janeiro de 1933, como noticia o jornal Gazeta de Notícias. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 39).

afirma que a falta de visitas “[...] está relacionada com um problema de comunicação de linguagem [...]”, tendo em vista que, esclarece “[...] os museus não são só para a elite intelectual, pois para atender aos seus objetivos, têm que atingir todos os segmentos da sociedade [...]”.

Neste sentido, afirma que esta falta de visitas se relaciona devido ao fato de que “[...] não se pode valorizar o que não é conhecido [...]”. Sobre a atuação do estado do Ceará na área cultural, esta afirma ser positiva, e que caso o projeto de museologia seja mesmo implantado, “[...] poderá ser pioneiro neste setor [...]”. Sobre a mudança do Museu Histórico e Antropológico do Ceará para o prédio da Assembleia Provincial, afirma que “[...] além da importância do prédio, há ainda a vantagem de estar localizado num ponto histórico e cultural da cidade e ser de fácil acesso à comunidade [...]” (O POVO, 06 fev. 1990, s/p).

Afirma, ainda, que dentro da concepção moderna de museu, coloca que não se trata apenas de uma transferência física, mas da filosofia de trabalho. “Depois de concluído, é necessária uma campanha educativa junto às escolas, universidades, sindicatos e à comunidade de um modo geral” (O POVO, 06 fev. 1990, p. 8-A).

Esta ainda afirma que “[...] o museu não pode ser estagnado e que o patrimônio pertence à sociedade, ficando o Estado apenas como guardião [...]”, e que “[...] a grande vantagem do Ceará é que conta com riqueza de recursos humanos, apesar da carência financeira”.

Conclui que “[...] o projeto museológico para o Ceará será voltado para todas as instituições do gênero. No caso da mudança explica que o acervo deverá passar por uma seleção técnica, pois os museus modernos têm que constar de peças que realmente tenham algum significado para a comunidade e não somente para o colecionador” (Idem).

Na mesma página desta matéria, temos outra, onde há a afirmação que o interesse na transferência é “resgatar o centro”. A matéria dá conta que a transferência do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, nas palavras do Subsecretário de Cultura do Estado, José Blanchard Girão, ainda que sem data para efetivação, tinha por objetivo “[...] resgatar o centro histórico da cidade, com o envolvimento da Prefeitura Municipal, que ficará responsável pela urbanização das praças Valdemar Falcão e dos Leões” (O POVO, 06 fev. 1990, p. 8-A). Tal foi planejado visando à elaboração de um “corredor cultural” no centro da cidade, aglutinando equipamentos culturais como o Teatro José de Alencar, o Arquivo Público e os galpões da Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA).

A então diretora do Departamento de Patrimônio, Documentação e Bibliografia da Secretaria da Cultura (DPDB/Secult-CE), Terezinha Alencar, afirmou que seria formada uma

comissão, após encontro com “[...] um representante da Fundação Nacional Pró-Memória [...]”, para viabilizar “[...] a operacionalização das propostas de integração dos museus com a comunidade”.

Tal seria desenvolvido a partir da participação de vários segmentos da sociedade, tendo em vista que o objetivo era, segundo Alencar, “[...] não apenas resolver os problemas de espaço físico ou de transferência de acervo, mas de desenvolver uma campanha de conscientização junto à comunidade”. Esta afirma “[...] temos que mudar a mentalidade sobre o que seja um museu” (Idem).

A matéria finaliza com a palavra de Domingos Linheiro, então Diretor Regional da FNPM, “[...] acho que o local deve servir para projetos culturais, aberto ao povo, pois com a Academia Cearense de Letras, ficava restrito aos acadêmicos” (Ibidem).

Neste momento devemos sublinhar uma característica da qual foi dada apenas uma pista. O antigo prédio da Assembleia Provincial foi registrado no livro do tombo Histórico, sob o número de inscrição 440, e no livro do tombo Artístico, sob o número de inscrição 502, ambos no dia 28 de fevereiro de 1973, a partir do processo 863-T-72, iniciado pela empresa do arquiteto e professor da Universidade Federal do Ceará, José Liberal de Castro.

A ida do Museu Histórico e Antropológico do Ceará para o prédio da antiga Assembleia Provincial não era tema novo entre a intelectualidade cearense – era intencionada desde meados da década de 1970, como demonstra a matéria publicada em 06 de maio de 1977, no O Povo, que versando sobre a instalação, no então Museu Histórico e Antropológico do Ceará, do Centro de Estudos Históricos e Antropológicos do Ceará (CEHAC), afirma que durante a sessão inaugural deste centro, entre outros assuntos abordados, é posto em relevo a formação de uma comissão do Centro ao secretário da Cultura, Ernando Uchoa Lima, “[...] com a finalidade de solicitar a interferência daquela autoridade quanto à possibilidade da transferência do Museu para a atual sede da Assembleia legislativa”. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 189)

Em 19 de maio do mesmo foi publicado pelo mesmo jornal, O Povo, artigo intitulado “Academia ou museu?” assinado por Lauro Ruiz de Andrade, um dos membros da já citada comissão que se dirigiu ao Secretário de Cultura. Neste artigo temos o desfecho temporário da disputa, bem como a explicitação de algumas motivações que levaram o grupo a cogitar a transferência da sede para o Palácio Senador Alencar. Comentando a reunião, Andrade afirma

[...] que são argumentos favoráveis à mudança do prédio no sentido em que o museu estadual acha-se localizado em prédio impróprio a sua funcionalidade, embora disponha de terreno de ampliação. O Palácio Senador Alencar, em ponto mais acessível, no centro da cidade, tem a seu favor a proteção do Serviço do Patrimônio Histórico. Mereceria, portanto, ser escolhido para depósito dos troféus de nossa tradição, complementando as funções do Palácio da Luz, em muito boa hora transformado em Palácio da Cultura e Arte (Idem, 2007, p. 191).

Apenas 13 anos depois a transformação ocorreu, segundo a justificativa de uma subutilização que ocorria, sendo o prédio abrigo apenas da Academia Cearense de Letras, após o prédio ter tido ocupações como Biblioteca Pública, Faculdade de Direito, Assembleia Legislativa, Tribunal de Contas do Estado do Ceará. O catálogo “Museu do Ceará”, publicado em 2010, traz ao público que em 1977, quando é decidida a cessão do edifício à Academia Cearense de Letras, e que tal se deu por meio da promulgação da lei nº 10121 “que autorizou o chefe do poder executivo, à época o governador Adauto Bezerra, a ceder o palacete, em regime de comodato, por um período de vinte anos, à ACL” (GOMES, 2010, p. 13).

Observamos em carta de José Liberal de Castro a Renato Soeiro, então diretor do IPHAN, enviada no dia 05 de setembro de 1972, a notícia do começo da construção de um novo prédio para a Assembleia Legislativa, que no momento ocupava o prédio da antiga Assembleia Provincial, e, segundo o remetente, a imprensa cearense noticiava a possibilidade de demolição ou modificação de modo a descaracterizar o edifício, já que afirma o arquiteto a necessidade de reforma apenas internamente, estando a parte externa em boas condições, conservando até mesmo as armas imperiais, no frontão triangular (IPHAN. Dossiê do processo 863-T-72, p. 2, 1972-73).

Acreditamos que tal descrição pormenorizada do edifício, com o maior número possível de fontes pode indicar, como afirma Fonseca, um “conhecimento do código” da instituição por parte do solicitante, tendo em vista que após análise do dossiê número 863-T-72, entendemos que a carta enviada pelo arquiteto Liberal de Castro correspondia ao que era solicitado até mesmo aos delegados regionais da instituição, anos antes.

A inserção do edifício na categoria de monumento nacional se justifica, segundo o autor, devido a este inscrever-se “[...] a nosso ver, entre as obras mais significativas do neoclassicismo no Brasil [...]” (Idem), neste sentido a inscrição da obra em uma corrente de pensamento da arquitetura, foi também fundamental para a argumentação visando ao tombamento do edifício. Gostaríamos de chamar a atenção à construção frasal, “[...] a nosso ver [...]”, tal pode ser uma indicação de uma coletividade interessada no tombamento e aos quais grupos eles se vinculavam.

Liberal de Castro ressalta ainda a figura do autor do projeto da obra, Adolpho Herbster, e seu papel nas transformações ocorridas na segunda metade do século XIX em Fortaleza. Este afirma na carta que

[...] Herbster exerceu condignamente suas funções durante mais de 40 anos e foi o responsável pela expansão do rico traçado em xadrez que caracteriza Fortaleza, posto que adotou este tipo de traçado nas duas ‘plantar da cidade’, de 1875 e 1888, amenizando a malha ortogonal com a aceitação das 3 radiais que já serviam de acesso ao centro e com a introdução, por influência haussmaniana, de uma cinta de “boulevards”, ainda hoje responsável pelo tráfego no centro da cidade. (IPHAN, 1972-73, p. 02).

É ressaltado, então, o papel exercido pelo engenheiro/arquiteto da Câmara Municipal de Fortaleza, Adolpho Herbster, nas transformações urbanas ocorridas em Fortaleza, em um período que é denominado a *belle époque* de Fortaleza (PONTE, 2001), significativo e de bastante influência para os rumos tomados posteriormente pela urbe (SILVA FILHO, 2001).

O proponente do tombamento afirma, ao detalhar o pórtico, que por suas proporções e detalhes, tem a condição de obra erudita, no que ressalta uma vez mais a possibilidade de perda desta obra devido à demolição ou descaracterização. É o valor artístico sendo atribuído ao edifício, baseado na referência à erudição da obra incrustada no prédio.

Os critérios apresentados para o tombamento são aqueles que Fonseca (2009) nos apresenta como sendo os tipicamente utilizados para legitimar os tombamentos nos pareceres do IPHAN entre os anos de 1970 e 1990, com as noções de representatividade e exemplaridade.

Diferente de alguns casos relatados por Fonseca (2009), que nos conta do aumento de casos de contestação da proposta de tombamento, entre os anos 1970 e 90, por meio dos proprietários, não é o caso da antiga Assembleia Provincial. O processo, talvez por se tratar de um próprio estadual, e não privado, teve uma tramitação bem acelerada, tendo em vista que iniciado em 13 de setembro de 1972, com o recebimento no IPHAN da carta de José Liberal de Castro, o edifício foi registrado nos livros do tombo histórico e artístico nacional no dia 28 de fevereiro de 1973, menos de seis meses após a proposta de tombamento ter sido feita.

A autora afirma, também, sobre a origem dos processos de tombamento que “[...] se, nas décadas anteriores à de 1970 a grande maioria das solicitações de tombamento tinha origem na própria instituição federal, a partir deste momento há um aumento significativo de solicitações externas ao Sphan” (FONSECA, 2009, p. 183). O processo de tombamento 863-T-72 está dentro desta corrente, e seu processo é significativo também da transformação dos

valores atribuídos à categoria monumento histórico e artístico nacional, conferida pelo poder dos técnicos do IPHAN.

Fonseca (2009, p. 188) afirma que as principais mudanças em relação aos valores artísticos atribuídos aos bens materiais se deram através da ampliação do conceito de obra de valor artístico, assim como a inserção de estilos diferentes do Barroco colonial, até então priorizado nas ações patrimoniais de âmbito federal.

A concepção do valor artístico se vinculava a partir de uma visão normativa da arquitetura, que, segundo Lúcio Costa – tido como a mais proeminente autoridade técnica da instituição,

[...] a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a arquitetura de qualquer período anterior – o que não combina com coisa alguma é a falta de arquitetura (IBPC – Boletim nº 22, 22 fev. 1992 *apud* FONSECA, 2009, p. 188).

Foi empreendida, segundo a autora, desde os anos iniciais de criação do SPHAN, a eleição, pelos grupos modernistas que detinham o poder na instituição federal, do barroco colonial como estilo representativo dos valores nacionais, artísticos e históricos, que deveriam ser preservados, deixando em segundo plano os estilos com referência temporal mais próxima ou derivada de uma linha que não se enquadrasse na “boa arquitetura”, determinada por Lúcio Costa.

Em Czajkowski, ainda que fale do contexto carioca, temos, sobre a história do estilo neoclássico na arquitetura que o

[...] neoclassicismo entendeu a arquitetura como uma linguagem formada a partir de um certo vocabulário universal, consagrado e combinado segundo leis rígidas que se deduzem da natureza. Identificar aqueles elementos e essas leis de composição foi uma operação intelectual e universitária comandada pela Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris, conhecida por todo o mundo simplesmente como a Beaux-Arts e por todo mundo reconhecida como a suprema autoridade normativa da arte no século XIX. (CZAJKOWSKI, 2000, p. 33).

A inserção de uma obra em estilo neoclássico é visto como significativo de transformações no âmbito das políticas federais de preservação do patrimônio edificado, neste momento, devido a percebermos, quando da leitura de documentos relativos à proposta de tombamento do conjunto arquitetônico da hoje Avenida Rio Branco (em 1972, mesmo ano do início do processo de tombamento da antiga Assembléia Provincial), no Rio de Janeiro, que Lucio Costa afirma ser o critério para o tombamento dos imóveis, que estes “[...]”

corresponderam, na sua época, a linha de evolução – ou revolução – arquitetônica verdadeira, ao passo que as imponentes construções a que o relator alude são produtos marginais a essa linha evolutiva autêntica, e como tais – não obstante seu apuro acadêmico artificiosas manifestações da falsa arquitetura pejorativamente tachada, pela crítica internacional autorizada, como Beaux Arts.” (PÊSSOA, 2004, p. 274).

O academicismo referido por Lúcio Costa, ainda que apurado, não seria justificável como critério de tombamento, tendo em vista que, para este sujeito, a Beaux-Arts, reconhecida como a “[...] suprema autoridade normativa da arte no século XIX [...]”, esta não era a autoridade que conferia legitimidade ao IPHAN, sendo este papel exercido pelos seus próprios técnicos.

Acreditamos que, como afirma Fonseca (2009) a autoridade dos técnicos da instituição fosse respaldada na legislação, como fica claro em outra citação também de Lúcio Costa, neste caso, acerca da proposta de tombamento do edifício do estabelecimento A Torre Eiffel, ainda em 1967, quando, ao ser contestado o poder da instituição, em debate sobre o estilo da edificação, identificada na imprensa local no período como sendo um exemplar de *art nouveau*, Lúcio Costa afirma que “[...] a proposta não faz referência a art-nouveau. Quanto ao mais, os responsáveis pelos critérios técnicos adotados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional são pessoas qualificadas para a função” (FONSECA, 2009, p. 208). Em seguida o autor utiliza ainda o respaldo legislativo para sublinhar a prerrogativa institucional do então DPHAN em autorizar ou não quaisquer transformações no edifício em questão.

Apesar da influência e larga atuação de Lúcio Costa na referida instituição, durante o processo de tombamento não encontramos participação do mesmo em sua tramitação, tendo em vista que o então diretor do IPHAN, o arquiteto Renato Soeiro envia a comunicação de José Liberal de Castro à Lígia Martins Costa, então chefe da Seção de Arte (SA) do IPHAN, em 25 de setembro de 1972, no que um mês depois, no dia 26 de outubro, a referida chefe da SA comunica a Renato Soeiro estar de acordo com a inscrição do edifício nos livros 2 e 3 (IPHAN, 1972-73, p. 06), o que, após notificações entre as partes (IPHAN, José Liberal de Castro, Governo do Estado do Ceará e Assembleia Legislativa do Ceará) e concordância, foi o Palácio Senador Alencar inscrito no livro do Tombo Histórico, sob o número 402, e no livro do Tombo Artístico, sob o número 502, em 28 de fevereiro de 1973.

Cabe ainda salientar o papel de Lígia Martins Costa, especialista em história da arte, que segundo Fonseca, foi por sua iniciativa a elaboração do “[...] conceito de bens móveis integrados, particularmente importante para a conservação dos bens de arquitetura religiosa.”

(Idem, p. 179), desta forma, podemos acreditar que o processo foi realizado de maneira célere, entre os motivos já listados, devido ao responsável por dar o “de acordo” na instituição ser uma historiadora da arte que estava particularmente inserida no processo de transformação do conceito de bem cultural do IPHAN, no que implica a transformação dos valores históricos e artísticos já apresentados.

Acreditamos que o processo de tombamento do Palacete Senador Alencar, apesar de estar localizado temporalmente no início dos anos 1970, é representativo ainda de uma linha de atuação institucional mais identificada com o período anterior.

Como o próprio nome da obra de Fonseca nos diz, esta analisa as políticas de preservação a partir da idéia de processo. Sabemos que todo processo é composto por continuidades e rupturas, e o caso do prédio da antiga Assembleia Provincial é exemplar no sentido de mostrar o papel de um arquiteto externo à instituição, não obstante conhecedor do código ao qual esta se remete, e que através de sua solicitação, de um particular, ressalta-se, um próprio estadual é inscrito nos livros do Tombo Histórico e de Belas Artes, com o aval dos governantes.

Porém, não imaginávamos que seria diferente, pois, como afirma Fonseca, ainda que fale sobre contexto recente, acreditamos também ser aplicado ao nosso caso, que “[...] além de instrumento jurídico com implicações econômicas e sociais, o tombamento tem sido considerado e utilizado, tanto por agentes oficiais quanto por grupos sociais, como o rito, por excelência, de consagração do valor cultural de um bem” (*Op cit.*, p. 180).

Acreditamos que a criação de uma nova instituição neste prédio, afinal, segundo Parreiras Horta este foi o encaminhamento do seminário ocorrido em fevereiro, indica a ressignificação também do espaço, que passou a ser casa da nova instituição.

A transformação nos significados deste prédio busca, como afirma o então Governador Tasso Jereissati em discurso durante sua inauguração quase que “[...] unir o ano de 1871 ao de 1990 [...]”, neste sentido, busca-se a ligação com o início do período identificado pela historiografia cearense como *belle époque*, caracterizado pelo processo de modernização da vida cotidiana na capital do Ceará.

A mudança do Museu Histórico e Antropológico do Ceará é significativa também, pois ela significa a retirada da instituição que antes a ocupava, a Academia Cearense de Letras, que passou a ocupar o Palácio da Luz, prédio próximo ao Palácio Senador Alencar. A transferência também pode significar a busca do “governo das mudanças” em, ao dar novo uso ao prédio, demarcar seu poder e distinção em relação à política anterior, no que nos

baseamos após tomar conhecimento dos jogos e acordos políticos realizados para que a referida Academia ocupasse o Palácio Senador Alencar.

A reinauguração do prédio ocorreu apenas após reformas, e, ainda assim, esta não significou a reinauguração da instituição museológica. A transferência dos objetos do antigo endereço só foi iniciada em maio de 1990, como indica a publicação em jornais do estado de comunicado informando o fechamento do Museu Histórico e Antropológico, “[...] afim de que sejam procedidos o restauro, a seleção e a mudança de pelas para a nova sede da Instituição” (O POVO, 11 mai. 1990, s/p). Apesar de a transferência ter sido pensada para durar 60 dias, o processo durou muito mais, se estendendo até após o mês de dezembro de 1990 (JORNAL DIARIO DO NORDESTE, 27 out. 1990, s/p.).

Ressalte-se que a transferência da instituição para a região do centro da cidade não se refere apenas à política cultural do setor museológico, e sim da política mais ampla, que visava ao desenvolvimento de turismo cultural, cabendo lembrar que é lógica tal afirmação tendo em vista que, neste momento, os setores de turismo e cultura estavam a cargo da mesma Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto.

Mas esta informação nos é dada em fala do então diretor do Theatro José de Alencar, em entrevista dada ao O Povo no dia 22 de dezembro de 1990 sobre reforma ocorrida no referido teatro, quando afirma que esta, conjuntamente ao Museu, “[...] se levar adiante a idéia do resgate cultural do centro de Fortaleza”.

No entanto, esta transferência não foi bem recebida por todos os setores envolvidos na dinâmica da instituição na cidade, tendo em vista que, apesar da ação educativa desenvolvida na gestão de Osmírio Barreto, bem delineada por Ruoso (2009), encontramos no O Povo, no dia 05 de março de 1990 a matéria intitulada “Transferência dificulta visita”, não assinada, no caderno Turismo.

A matéria não assinada aponta que a transferência do Museu Histórico e Antropológico do Ceará para o prédio da Assembléia Provincial se iniciaria dali a um mês, com planos de ser concluída em três meses. Afirma que a intenção do governo era “[...] dar uma função pedagoga ao Museu e esquecer os milhares de turistas que já o visitaram nos últimos anos”. O articulista reafirma a vontade do governo de estado de promover o distanciamento entre os turistas e a instituição museológica, uma vez mais no corpo da matéria, em tópico intitulado “Local Perigoso”, veiculado em caixa alta, quando diz que

[...] querem mudar o Museu para o antigo prédio da Assembleia Legislativa, com o objetivo também de dificultar a visita dos turistas. Os ônibus que levam os turistas para o museu não terão condições para estacionar nem de manobrar no Centro da cidade, principalmente na hora do ‘rush’. O local também não oferece segurança aos turistas. Ao lado do prédio se encontram muitos camelôs e marginais. (O POVO, 05 mar. 1990, p. 7-B).

Tal situação era o exato contrário de onde estava no momento, “[...] localizado na avenida Barão de Studart, em frente ao Palácio da Abolição, com fácil acesso e estacionamento próprio”. A matéria finaliza afirmando que, segundo estatísticas da instituição, apenas no período referente aos três primeiros meses de 1990 “[...] 11.795 visitantes estiveram ali. Destacamos 8.388 brasileiros de outros Estados, 622 estrangeiros, além de estudantes e cearenses.” E há controvérsia, questionando sobre “como fica a situação dos turistas que querem conhecer a história do Ceará?”.

A matéria soa leviana para o leitor, tendo em vista ser a transferência da instituição para o centro parte da política de formação do chamado “corredor cultural”, que visava, além de um maior contato com a população da cidade, uma maior proximidade com um conjunto maior de equipamentos culturais, que já eram localizados na região, e, ainda mais quando observamos que na mesma página do jornal existe outra matéria, esta intitulada “Casa de José de Alencar fora do *city tour*”, onde é indicado que um dos motivos dados pelos guias de turismo para que não levassem os visitantes a este equipamento é exatamente o fato de estar localizado em bairro distante do centro da cidade, o mesmo bairro que promoveria o distanciamento de turistas do Museu do Ceará.

Ora, como pode o museu perder em visitação ao ser levado para o centro da cidade, se o mesmo editorial afirma que um dos problemas causadores da baixa visitação em outra instituição museológica da cidade é exatamente o fato de estar distante desta região?

Estas matérias podem significar não apenas as diferenças de opinião acerca do projeto da nova instituição, mas principalmente uma insatisfação de parte da indústria turística, que, como afirma Ruoso (2009), no período anterior, entre 1970 a 90, teve destacado papel nas visitas da instituição.

Voltaremos a abordar a relevância do uso do edifício Palácio Senador Alencar no processo de transformação das práticas discursivas institucionais do Museu do Ceará no capítulo três, intitulado “Museu, Comunidade e Educação, um caminho para a formação de público”, onde nossa reflexão estará centrada na ação educativa desenvolvida pela instituição,

onde entrará a discussão da musealização do edifício, e os usos deste na ação desenvolvida pela instituição.

1.2. Gestão e gestores: vocação institucional, definições e políticas internas

Além da transferência da instituição para o Palácio Senador Alencar, a partir da leitura de Ruoso (2009), gostaríamos de ressaltar a transformação no perfil dos gestores da instituição a partir deste momento, 1990.

Temos como embasamento histórico para realizar estas afirmações os trabalhos já publicados de Holanda (2005), Oliveira (2009) e Ruoso (2009), mais especificamente sobre a história da instituição, desde sua criação, até 1990.

Ruoso afirma, quando finaliza sua pesquisa, que, no contexto de transformação da instituição, havia grupos que disputavam o futuro controle do Museu do Ceará. Diz-nos que

[...] 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. (RUOSO, 2009, p. 206).

Segundo a autora,

[...] 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 de 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. (Idem, p. 226).

Ruoso afirma que as ações do museólogo e seu grupo eram pautadas pela noção de que “[...] antes de arriscar perder o antigo em prol do novo, era preciso apresentar diferentes possibilidades para o uso do antigo” (Ibidem, p. 206).

Serão, então, historiadores academicamente formados pela Universidade Federal do Ceará que passarão a responder pela direção do Museu do Ceará nos anos seguintes²⁵, abordando novos temas a partir de metodologias diferentes das anteriores.

As transformações que buscamos compreender neste período não são singulares na trajetória da instituição, tendo em vista que, como bem assinalam os já referidos trabalhos, além de Silva Filho (2010) e Ramos (2010), a atuação de Raimundo Girão como diretor do Ceará é tida como aquela que após um período de “abandono” buscará realizar as transformações acerca dos conceitos de história, museu e educação em relação ao período de 1932 a 1942, com a gestão de Eusébio de Sousa, no entanto, ressaltamos aqui que nosso tema se volta para um diferente pólo de produção de conhecimento que terá significativa atuação nas práticas discursivas institucionais do Museu do Ceará, neste sentido, buscamos as particularidades deste momento.

Michel de Certeau afirma que “[...] os ‘fatos históricos’ [...] enunciam, na linguagem da análise, ‘escolhas que lhes são anteriores, que não resulta, pois, da observação’” (CERTEAU, 2010, p. 67) e, podemos juntar a esta afirmação uma que compreendemos ser o motivo desta, tendo em vista que

[...] toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. (Idem, 2010, p. 66).

Tal não é diferente com os historiadores que vieram a exercer a função de diretor do Museu do Ceará, em suas várias sedes ou denominações. Gostaríamos de ressaltar aqui então, o que particulariza nosso momento em relação ao período de 1932 a 1990.

Francisco Falcon ao refletir sobre “A Identidade do Historiador”, título de seu artigo publicado em meados dos anos 1990, nos mostra uma breve, mas profunda, análise do percurso desenvolvido pelo profissional da História e seu desenvolvimento no contexto brasileiro. Ele afirma, sobre o ofício exercido pelo historiador no Brasil, anteriormente à década de 1960 que “[...] o historiador, basicamente um autodidata, precisava unicamente do reconhecimento de seus pares - o universo dos intelectuais - para ser aceito de fato e de direito

²⁵ Apesar da memória oficial (Museu do Ceará 75 Anos, 2007; Museu do Ceará (Catálogo), 2010) indicarem a inexistência da figura do diretor entre os anos de 1990 e 1993, até a nomeação de Valéria Laena Rolim Bezerra ao cargo, em matéria do dia 03 de novembro de 1991, no O Povo, por exemplo, temos a citação de que Frederico de Souza Barros respondia interinamente pelo cargo de diretor.

como historiador” (FALCON, 1996, p. 16). Tal situação se manteve à revelia do desenvolvimento universitário brasileiro, ressaltado pelo autor a partir do intercâmbio com universidades e pensadores, principalmente europeus, a partir da década de 1930, mas que tal desenvolvimento se deu lentamente.

O autor afirma que, apesar de ser senso comum que a criação e expansão de programas de pós-graduação favoreceram o surgimento da figura do historiador profissional, deve-se ter em conta que tal processo de profissionalização foi iniciado em momento anterior à rápida expansão de pós-graduações, ressaltando a importância das graduações em licenciatura e bacharelado em História, que possibilitaram as primeiras pesquisas em nível profissional, bem como aos sujeitos que desenvolveram pesquisas em nível de pós-graduação no exterior (Idem, p.17).

Sobre a escrita da história do Ceará, Diatahy Bezerra de Menezes afirma ser possível apreender a história da historiografia cearense a partir de três períodos mais destacados, onde o primeiro é circunscrito entre a metade do século XIX indo até 1887, com a criação do Instituto do Ceará, a segunda fase entre os anos de 1887 e os anos de 1970, com a institucionalização das Ciências Sociais no Brasil, que apesar de ter ocorrido na década de 1930, o autor afirma ter repercussão no Ceará a partir do programa nacional de pós-graduação na segunda metade do século, e a terceira fase sendo composta exatamente por esta produção acadêmica. Sobre a terceira fase o autor nos fala que

[...] o terceiro período, enfim, é justamente este que aí se inicia e que parece caracterizar-se por uma produção historiográfica que provém em particular de dissertações e teses acadêmicas, fruto de uma metodologia mais sistemática, de novos instrumentos de análise e recursos institucionais, de uma verticalidade monográfica e de um esforço interpretativo que busca incorporar uma interdisciplinaridade teórica que forneça quadro mais amplo para o arranjo e significação dos materiais pesquisados. Além dessas marcas epistemológica e técnicas, novas temáticas passaram a constituir objeto de estudo histórico, enfatizando-se, dentre outros aspectos, o cotidiano e a dimensão cultural, sem desprezar a economia, deixando porém a política de ser a espinha dorsal da História e estiolando-se as tentativas de elaborar grandes sínteses. (MENEZES, 2001, p. 75).

Neste sentido, temos a transformação do lugar social de produção dos futuros diretores do Museu do Ceará, que advindos da Universidade Federal do Ceará, farão parte da terceira fase da historiografia cearense. Menezes afirma sobre a influência da universidade na produção de pesquisas históricas que

[...] a expansão do ensino universitário das Ciências Sociais e a inclinação teórica de perfil interdisciplinar forneciam novos quadros interpretativos para releitura inovadora dos materiais colhidos pela pesquisa histórica e forneciam novas trilhas, novos modelos e novas temáticas. (MENEZES, 2001, p. 98).

E o autor conclui sua análise sobre o terceiro período da historiografia cearense, a partir dos anos 1980, afirmando que apesar de ser uma transformação iniciada no resto do país na década de 1930, os trabalhos desenvolvidos a partir dos últimos 30 anos “[...] tornaram efetivos e produziram modificações renovadoras, que passaram a se manifestar, sobretudo, na aproximação e diálogo interinstitucional, em particular o que se intensificou entre a Universidade e antigos sodalícios.” (Idem, p. 99)

O autor afirma, ainda que

[...] parece evidente que a marca dessa historiografia que se esboça e começa a dar seus frutos a partir dos anos 80 do século findo está na verticalização do caráter monográfico e setorial dos seus estudos, bem como na tendência a superar o excesso do positivismo documental - que desprezava o esforço de compreensão e interpretação - na direção de análise interdisciplinar. (Ibidem).

Neste sentido, acreditamos que a participação de sujeitos diretamente ligados à formação acadêmica em História da Universidade Federal do Ceará terá papel significativo nas transformações das práticas discursivas institucionais, tendo em vista que esta atuação, entre outros fatores, possibilitará a abordagem de novos temas, o desenvolvimento de metodologias diferentes, bem como novas relações com o conhecimento e com o lugar de produção, em nosso caso, a instituição museológica Museu do Ceará, em um recorte temporal circunscrito entre os 1990 e 1998, mas, esperamos ter deixado claro até agora, estas balizas são indicativas, não delimitadoras.

O que estava em questão neste momento é qual a concepção de museu se queria para a nova instituição. Sobre esta questão, é necessário que seja feita uma reflexão mais aprofundada para que possamos compreender a importância destas disputas.

Para entender o que pode ser um museu²⁶, é bastante interessante nos apropriarmos das recentes discussões encontradas na obra “Vers une redéfinition du musée”, organizada por

²⁶ O Código Deontológico para Museus foi adotado pelo ICOM (sigla em inglês para Conselho Internacional de Museus) em 4/11/1986, em sua 15ª Assembleia Geral, em Buenos Aires, Argentina; foi alterado em 2001, na 20ª Assembleia Geral realizada Barcelona, Espanha, em 06/07/2001, e este define, em seus anexos, museu como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da comunidade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, educação e fruição”.

François Mairesse e André Desvallées, e fruto das discussões relativas ao encontro ocorrido em 2005 na cidade de Calgary, no Canadá, do ICOFOM – International Committee for Museology – onde foram discutidas as possibilidades de redefinição do que vem a ser um museu, que, por fim, determinou que

[...] O museu é uma instituição a serviço da sociedade que tem por missão explorar e compreender o mundo através da pesquisa, da preservação e da comunicação, notadamente através da interpretação e exposição dos testemunhos materiais e imateriais que constituem o patrimônio da humanidade. É uma instituição sem fins lucrativos. (MAIRESSE; DESVALLÉES, 2007, p. 14)²⁷.

Nesta obra, é interessante para nossa discussão, mais especificamente, o texto de autoria de Ivo Maroevic, intitulado “Vers la nouvelle définition d’un musée”, onde o autor nos apresenta duas possibilidades de definição do que é museu, como conceito e como espaço museológico.

A primeira se dá a partir da idéia de museu como instituição, onde o autor se apropria das idéias contidas na tese de doutorado de Peter Van Mensch, que afirma que “[...] Um museu é uma instituição museológica permanente que conserva as coleções de documentos físicos e produz um saber sobre estes documentos físicos²⁸.” (VAN MENSCH *apud* MAIRESSE; DESVALLÉES, *op cit.*, p. 138)²⁹.

Neste sentido, acreditamos que o Museu do Ceará encaixa-se não apenas nas definições que Ivo Maroevic nos apresenta, a partir de Peter Van Mensch, bem como aquela apresentada pela carta de Calgary, tendo em vista os pontos de contato entre estas duas possibilidades de interpretação para a definição do que é museu. Explicitam-se as congruências a partir do conhecimento de que no período o qual nos propomos a analisar, há não apenas a comunicação do patrimônio salvaguardado neste estabelecimento, bem como uma ênfase na sua preservação e o desenvolvimento de pesquisas na, e sobre a instituição.

Outra possibilidade interpretativa se refere às discussões contidas na obra “Mémoire et Société”, de Gérard Namer, com ênfase no capítulo III, do livro II, intitulados, respectivamente, “Le modèle de l’institution de Mémoire culturelle et l’exemple du musée”,

²⁷ “[...] le musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d’explorer et de comprendre le monde par la recherche, la préservation et la communication, notamment par l’interprétation et par l’exposition des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l’humanité. C’est une institution sans fins lucratifs.”

²⁸ “[...] un musée est une institution muséologique permanente qui conserve des collections de documents physiques et produit un savoir sur ces documents physiques.”

²⁹ VAN MENSCH, Peter. Towards a methodology of museology. Tese (Doutorado). Universidade de Zagreb, 1992.

“Les institutions de mémoire culturelle” – podem contribuir com nosso trabalho uma vez que propõe a ideia de instituição de memória, enfatizando, no caso do museu, a relação desenvolvida entre museu, memória e sociedade, quando este afirma que “[...]O museu é memória de um contexto antigo de certos objetos, mas através do próprio contexto que ele cria, ele unifica os objetos em uma memória social, expressão das vontades de memória coletivas diferentes” (NAMER, 1987, p. 179)³⁰.

E Namer continua afirmando que

[...] As instituições de memória parecem ser essencialmente um convite livre a uma memória social constituída através do acúmulo de vontades de memória coletiva. Este é um convite ao público de hoje assim como ao de ontem; é um convite a praticar uma memória da sociedade em um lugar social. Estas práticas de memória são as formas de sociabilidades restritas ou inventadas, que, apesar de tudo, dependem de outras formas de sociabilidades da memória existentes na sociedade (as comemorações, por exemplo). (Idem, p. 184³¹).

E, também que esta “[...] organiza o encontro de vontades passíveis de criar um dia uma memória individual social e coletiva, com os testemunhos ou desejos atuais sociais ou coletivos de encontrar uma memória” (Ibidem, p. 185).

Em adição ao que já foi dito sobre museu, vemos como uma grande contribuição de Namer para nossa discussão o esclarecimento do papel do museu na sociedade como uma instituição de representação de memórias sejam elas sociais, coletivos ou individuais, independente de ser este um museu de História, de Antropologia, de Ciências ou Arte. Todos os museus têm um papel de construção e representação de memórias, sendo estas sempre feitas a partir do presente.

Outro ponto relevante é a relação da construção destas memórias não só a partir do tempo e do espaço, mas, principalmente, do lugar social ocupado por estes sujeitos que controlam a construção discursiva da instituição (NAMER, 1987), sendo este um dos pontos-chaves que motivam a feitura desta pesquisa, onde ao buscar entender os usos políticos da memória não podemos deixar de observar o lugar social destes sujeitos.

³⁰ “[...] le musée est mémoire de l’ancien contexte de l’objet certes, mais il unifie, par le contexte même qu’il crée, em une mémoire sociale lês objets, expression de volontés de mémoire collective diferentes.”

³¹ “[...] les institutions de mémoire semble être essentiellement une invitation libre à une mémoire sociale constituée par cumul de volontés de mémoire collective. C’est une invitation au public d’aujourd’hui comme de demain; c’est une invitation à pratiquer une mémoire de la société dans un lieu social. Ces pratiques de mémoire sont des formes de sociabilités contraintes ou invetées qui, avant tout, dépendent des autres formes de sociabilités de la mémoire existant dans la société (les commémorations par exemple).”

Seguimos nossa reflexão sobre a categoria museu a partir do termo “lugar de memória”, posto em evidência na historiografia recente por Pierre Nora, com a coleção “Les Lieux de Mémoire”, e em artigo publicado no Brasil (NORA, 1993).

Para Pierre Nora, um lugar de memória pode ser um objeto, uma comemoração, um lugar. Ele é lugar

[...] com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. (NORA, 1993, p. 21).

No entanto, ele afirma não ser qualquer representação que pode ser entendida enquanto um lugar de memória, pois este “[...] tem como característica principal, a intenção de memória do grupo que o produz, ou o institui como tal, a não existência desta intenção o caracteriza em lugar de história” (Idem, p. 22).

Neste sentido, acreditamos que o Museu do Ceará se caracteriza também como lugar de memória, devido não apenas ao seu passado, quando criado em 1932 e aberto ao público em 1933, quando fica clara a intenção de memória existente que motiva a construção deste espaço³² e a formação de seu acervo, mas, principalmente no período que buscamos analisar, por exemplo, quando da reinauguração do Palácio Senador Alencar, quando fica claro nas falas da secretária de Cultura e do governador do Estado do Ceará, a vontade de memória que impulsiona esta ação.

Porém, este afirma que os lugares de memória

[...] nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (Ibidem, p. 13).

No entanto, discordamos de sua afirmação de que “[...] há locais de memória porque não há mais meios de memória [...]” (Ibidem, p. 7), tendo em vista que ele relaciona o surgimento dos lugares de memória a partir dos meios de memória, e aciona esta ideia a partir da história nacional, ao afirmar que “[...] a história e, mais precisamente, aquela do desenvolvimento nacional, constituiu a mais forte de nossas tradições coletivas, nosso meio

³² Para maiores informações sobre o período inicial do Museu do Ceará, inicialmente Museu Histórico do Ceará, e a formação de seu acervo, ver: HOLANDA, Cristina Rodrigues. 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.

de memória, por excelência” (NORA, 1993, p. 10). Acreditamos ser a história oficial, que na maioria dos casos está relacionada à história dos sujeitos do poder instituído, apenas um dos meios de memória possível na sociedade, e que cada grupo que compõe a pluralidade que é o mundo tem meios de memória que podem variar de acordo com as características dos próprios grupos, e não que só existem meios de memória ligados à história nacional.

Os meios de memória ainda estão aqui, e é neste sentido que entendemos a memória como “[...] inserida em um campo de lutas e de relações de poder, configurando um contínuo embate entre lembrança e esquecimento [...]” (GONDAR; DODEBEI, 2005, p. 11), e assim o direito a memória também é algo que está em disputa. A partir desta compreensão acreditamos que o surgimento de lugares de memória não está relacionado a não existência de memória espontânea³³, e sim que devido a um contexto de democratização das representações há possibilidade para vários grupos de construção de suas memórias, bem como de lugares de memória, o que é percebido por Pierre Nora quando este afirma que

[...] a memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. (NORA, 1993, p. 9).

Acreditamos, por fim, que podemos utilizar as ideias de instituição de memória, e lugares de memória, no sentido em que um lugar de memória só assim se apresenta quando este é institucionalizado por um determinado grupo que se identifica com as memórias representadas pelo lugar de memória. O que não significa que tanto o lugar de memória quanto a instituição de memória sejam categorias estáticas, sendo o exato contrário, podendo ambas se modificar no tempo e no espaço, e acordo com as vontades e compromissos daqueles que controlam os rumos da instituição.

Mas, antes que sigamos refletindo sobre os papéis que a instituição museu ocupa na sociedade, gostaríamos de refletir sobre duas funções sociológicas que ela ainda pode assumir como instituição. São elas a de templo e fórum. . Sobre este assunto Duncan Cameron tem muito a contribuir com nosso questionamento, pois o autor nos apresenta alguns casos distintos, relacionados com sua afirmativa de que os museus, quando ele escreve (1971) estavam precisando de psicoterapia.

³³ Sobre a memória espontânea e sua relação com a história, ele afirma que “(...) no coração da história trabalha um criticismo destrutor de memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir. A história é deslegitimação do passado vivido.” (NORA, *op. cit.*: 9)

Para o autor, em alguns casos, há delírios de grandeza, em outros, isolamento, e que tais problemas, relativamente recentes, são fruto da incompreensão das próprias instituições acerca do quê ou quem elas são.

Apresentaremos aqui quatro destes casos, sendo eles os seguintes: Ontario Science Centre (OSC); a Art Gallery of Ontario (AGO); o Anacostia Neighborhood Museum (ANM); e, o Roberson Center for Arts and Sciences (RCAS). Os dois primeiros no Canadá e os últimos nos Estados Unidos da América.

O primeiro caso exposto pelo autor nos é apresentado como um grande museu que foi planejado como tal nos idos dos anos 1960, cuja criação foi de responsabilidade do governo da Província de Toronto, sendo contratados profissionais de museu com extensa experiência no campo, e, composto por coleções e programas de pesquisas, laboratórios de conservação e biblioteca.

Cameron nos conta que no fim do ano de 1966 o governo, mantenedor da instituição, não estava mais satisfeito com o aspecto do museu – acerca disto, Cameron reflete um pouco sobre a própria nomenclatura “museu” – e resolve transformá-lo, com a justificativa de que o que eras oferecido não era mais de interesse do público moderno.

Em poucos meses, ele nos conta, apenas um profissional com experiência no campo museológico permaneceu na instituição, sendo seu planejamento e desenvolvimento colocado a cargo do grupo dedicado ao *design*, servidores públicos e uma equipe destacada do Departamento de Educação da província.

Após estas transformações, diz Cameron, o Ontario Science Centre não podia mais ser considerado um museu. Ele afirma, escrevendo em 1971, que a instituição

[...] contém um verdadeiro caos de exposições de Ciência em meio a exposições industriais e tecnológicas patrocinadas por corporações. Há um número infinitos de botões para apertar e manivelas para girar. Intercaladas entre essas barracas de cachorro-quente e vendedores de sorvete em um labirinto claustrofóbico de não comunicação cacofônica. (CAMERON, 2004, p. 62).³⁴

No caso do Art Gallery of Ontario, o autor no diz que a instituição nunca teve dúvidas sobre o seu papel como museu de história da arte e um lugar para exposições de arte moderna. Ele afirma, refletindo sobre sua atuação recente, que, claro, a instituição precisou

³⁴ “[...] contains a veritable chaos of Science exhibits mixed with industrial and technological exhibits sponsored by corporations. There is an infinite number of buttons to push and cranks to turn. Interspersed among all of these hot-dog stands and purveyors of soft ice cream in claustrophobic maze of cacophonous noncommunication.”

tomar decisões difíceis acerca do que exibir das sociedades de artistas locais, mas que estas foram tomadas, ainda que críticos pudessem acusar uma queda na qualidade do que era exposto, mas mantendo os padrões de excelência da instituição.

O que foi ressaltado, também, é que a partir dos anos 1960, a AGO percebeu que deveria se adequar aos novos acontecimentos da arte contemporânea, como, por exemplo, os ambientes eletrônicos, e que esta não era uma questão exclusiva da AGO, perpassando inúmeras instituições similares.

Este caso é sublinhado pelo autor no que ele afirma que

[...] a galeria havia decidido que não mais seria simplesmente onde obras de excelência comprovada seriam expostas e interpretadas para o público. Pelo contrário, seria também um lugar que ao desconhecido e ao experimental seriam dadas a oportunidade de se tornarem o que quer que se tornaram, seja bom ou mau. (CAMERON, 2004, p. 62).³⁵

O terceiro caso, do Anacostia Neighborhood Museum, uma instituição patrocinada pela Smithsonian Institution, que não possuía coleções permanentes ou funções curatoriais, e que poderia facilmente ser confundida com um centro comunitário. Tendo estas características, o autor se pergunta, até que ponto o nome *museu* é apropriado para esta instituição?

Ele declara que

[...] Não é um centro comunitário servindo a uma importante e muito necessária função de interpretar o ambiente imediato e o patrimônio cultural daquela comunidade por meio de técnicas de exposição, mas sem as coleções permanentes e funções curatoriais? Não seria, portanto, um centro de exposições comunitário tão distinto de um museu? (Idem, p. 63).³⁶

O autor não responde, no que adiantamos para o próximo caso, do Roberson Center for Arts and Sciences, mas não sem antes sublinhar o questionamento feito por Cameron, que pergunta “Um museu é algo que possa ser alojado, com qualquer grau de compatibilidade,

³⁵ “[...] The gallery had decided that it was no longer a simply place where proved Works of excellence should be exhibited and interpreted to the public. Rather, it was also to be a place where the unknown and the experimental should be given a chance to become whatever it became, good or bad.”

³⁶ “[...] It is not a community center serving an important and very necessary function in interpreting the immediate environment and the cultural heritage of that community by means of exhibition techniques, but without permanent collections and curatorial functions? It is not therefor a community exhibition center as distinct from a museum?”

lado a lado a aulas de balé para crianças de três anos, programas amadores de arte de toda variedade, e o bingo ocasional em benefício da caridade local?” (CAMERON, 2004, p. 63)³⁷.

O autor faz esta pergunta refletindo sobre a constituição do Centro, composto por, segundo brochura institucional: um museu de arte, um museu de ciência, um museu histórico, um conselho de artes, um centro de atividades para a arte, música, dança e teatro, em resumo, um centro educacional para todos. (Idem).

Ora, o autor não discute o fato de ser o RCAS relevante para a comunidade e estar a seu serviço, bem como serem seu diretor e profissionais dignos de felicitações. No entanto, o principal questionamento de Cameron é no sentido de se perguntar “[...] Há realmente um museu em Roberson?” (Ibidem)³⁸.

O problema em encontrar uma resposta para esta e suas outras perguntas perpassa a definição do que pode ser um museu, questionamento realizado exaustivamente ao longo da história dos museus no mundo, e que, segundo o autor – no que concordamos com este – nunca foi desenvolvida uma resposta que agrade a todos.

A saída encontrada por Cameron na sua busca por respostas se dirige à reflexão sobre a ideia de colecionamento como um comportamento universal, no que este afirma que “[...] é argumentado que os homens, em todos os tempos e lugares, têm coletado coisas e acumulado objetos ao redor de si mesmos, e os organizado e reorganizado em uma tentativa de enfrentar a realidade que eles percebem.” (Idem, p. 64)³⁹.

Mas, não são apenas objetos que são colecionados pela humanidade. São também os sons, as ideias, as palavras, histórias, músicas, que podem ser organizados e reorganizados.

Pensando sobre a categoria de colecionamento, ele reflete que esta organização sempre se refere ao olhar, seja do colecionador, ou de outrem, e que um dos pontos chave para compreender o problema da definição do museu se dá no seu caráter público. Ele faz esta afirmação ao falar sobre as origens da ideia de “museu democrático” ao afirmar que

³⁷ “[...] Is a museum something that can be housed with any degree of compatibility side by side with ballet classes for three-years-olds, amateur arts programs of every variety, and the occasional bingo game benefit for a local charity?”

³⁸ “[...] Is there really a museum at the Roberson?”

³⁹ “[...] It is argued that men, in all times and all places have collected things and gathered objects around themselves, and arranged them and rearranged them in an attempt to come to terms with the reality they perceived.”

[...] a ideia era simples o bastante. Era formar coleções dos mais diferentes tipos e interpretá-las ao público geral para o auxílio de sua educação, seu aprimoramento, e para a sua recreação. Ao declarar que tais coleções eram públicas no sentido de serem de posse pública, de outro modo, era não mais dizer que esta era a coleções de outra pessoa que você, o visitante, poderia ver. Ao contrário, estava sendo dito que esta era sua coleção, e que, portanto, deveria se importante para você, o visitante. (CAMERON, 2004, p. 66).⁴⁰

Acreditamos que é exatamente este o efeito que se buscou nas transformações educacionais, expográficas e de gestão, mas principalmente nas educacionais. Quando o objeto é dessacralizado e passa a ser entendido como *meu, seu, nosso*, ele deixa de contar, no caso do Museu do Ceará, a história, ou ainda a História do Ceará para contar *as* histórias no Ceará, um espaço definido, mas ainda assim fluido, de acordo com os contextos pessoais, socioculturais e físicos de cada visitante.

Estas transformações ocorrem, pois, como afirma Cameron, normalmente os museus públicos encontram em sua origem uma coleção particular que lhes da forma e é institucionalizada. Sabemos que este não foi o caso do Museu do Ceará, que passou por intenso programa de formação de acervo, mas nada nos impossibilita de ver aquele acervo formado entre 1932 e 1942 como o acervo de Eusébio de Sousa, seu primeiro diretor, que o acervo seja entendido também como sua coleção, assim como seria caso observássemos o período de Raimundo Girão, ou também de Osmírio Barreto. Cada diretor deixa suas marcas no acervo.

Cameron diz sobre as origens do museu público que

O museu público era então a institucionalização do comportamento colecionador individual. Desta forma, o público tinha o direito de esperar que as coleções apresentadas e interpretadas seriam de alguma forma consistentes com os valores de sua sociedade e com suas percepções coletivas, ou, se preferir, da realidade. (CAMERON, 2004, p. 66).⁴¹

Mas, se os museus públicos são a institucionalização do comportamento colecionador dos indivíduos, no que Cameron aponta dois grandes problemas surgidos desta ideia. O primeiro é que a maior parte daqueles responsáveis por tais instituições faziam parte

⁴⁰ “[...] The idea was simple enough. It was to assemble collections of many different kinds and interpret them to the general public for the furtherance of its education, for its enlightenment, and for its recreation. In declaring these collections to be public in the sense of being public owned, however, it was no longer that this was someone else’s collection that you, the visitor, could look at. Rather, it was being said that this was your collection, and therefore it should be meaningful to you, the visitor.”

⁴¹ “[...] The public museum was now an institutionalization of the individual collecting behavior. Thus, the public had a right to expect that the collections presented and interpreted would in some way be consistent with the values of its society and with its collective perceptions of the environment or, if you wish, of reality.”

de uma elite acadêmica, sendo, claro, mais familiarizados com modelos acadêmicos de representação do real, neste sentido, reproduzindo nas coleções públicas tais modelos, sendo estes compreensíveis apenas por pequeno setor da população.

O segundo se refere ao que era estruturado nestes modelos. Afinal, estes sujeitos tinham suas próprias origens e sistemas de valores, sistemas estes que também se refletiam nas práticas de colecionamento empreendidas pela instituição, com uma tendência para a classe média, se não pela classe média alta.

Neste sentido, Cameron declara que

[...] Nós criamos grandes museus de Ciência que podem ser descritos como não menos que livros didáticos tridimensionais. Nós criamos museus de arte que refletem a herança da cultura burguesa e aristocrática com a exclusão da cultura popular. (CAMERON, 2004, p. 66).⁴²

Este diagnóstico se aplica também ao Museu do Ceará, os trabalhos de Holanda (2005), Oliveira (2009) e Ruoso (2009) nos mostram que a cultura popular nunca foi uma prioridade a ser representada, e quando foi, teve sua representação ligada ao exótico, e que o visitante fosse de qualquer espectro socioeconômico e cultural da sociedade, era visto como um privilegiado por que estava tendo a oportunidade de entrar em contato com as maravilhas da História Pátria ou do Ceará, e que por serem a história materializada deviam ser os objetos conservados, e não por tais serem fragmentos de memória, vetores de identificação, patrimônio de todos.

Esta primeira visão é associada à função sociológica de templo, pois, mesmo que não houvesse identificação com o exposto, Cameron afirma que o público de um modo geral aceitava a ideia de que se algo estava no museu, representava não apenas algo “real”, mas também um padrão de excelência.

Talvez por este motivo mesmo que tenham acontecido tantas transformações no Museu do Ceará, afinal, o “padrão de excelência”, devido ao descaso dos governos, se existiu, durou sempre curtos períodos e o “real”, bem, até o real deixa de existir se não houver um padrão de excelência que cuide da conservação dos objetos, e à medida que os anos passam, cada vez menos “real” existe. Basta pensar na coleção de plumária indígena, considerada o único bem móvel tombado em nível federal no Ceará, e que foi perdido devido a ataques de fungos e cupins, ou seja, devido à falta de um “padrão de excelência”. Ele afirma que o

⁴² “[...] we created great Science Museums that might be described as no more than three-dimensional textbooks. We created art museums that reflected the heritage of bourgeois and aristocratic culture to the exclusion of popular or folk culture.”

museu-templo “[...] permite a oportunidade para a reafirmação da fé, é o lugar da experiência privada e íntima, ainda que compartilhada com muitos outros.” (CAMERON, 2004, p. 67).⁴³

O autor afirma que mesmo que esta função de templo seja associada normalmente aos museus ditos tradicionais, e que, de certa forma ele trate esta função a partir de uma fala elogiosa, isto não significa que ele não defenda as reformas tão clamadas no período, ele diz exatamente o contrário, mas faz ponderações acerca de como estas reformas devem ser feitas.

Ele declara que

[...] A referência aqui à transformação dos museus não significa planos para convertê-los em clubes sociais ou parques de diversão, mas, transformá-los para torná-los museus melhores e mais efetivos no sentido de museu como templo. O passo inicial é restabelecer o papel do museu, ou, se desejar, sua função social. O museu precisa ser célere em sua insistência em manter um nível de excelência, no mais alto possível grau de objetividade na seleção, organização e interpretação. Deve haver a boa vontade de assumir que há coisas desconhecidas ou não compreendidas, assim como para discutir com confiança sobre aquelas coisas sobre as quais tomamos como verdade e sobre aquelas que são consideradas julgamentos do tempo, se desejamos que haja credibilidade. (CAMERON, 2004, p. 67).⁴⁴

Esta afirmação do autor é realizada no sentido de que ele acredita que é necessário uma reformulação no que se refere à linguagem desenvolvida e utilizada pelos museus ditos tradicionais, que abusam de linguagem “acadêmica” ou restritiva a um pequeno grupo, que representam memórias cujos membros que se identificam fazem parte de uma pequena elite, ao contrário de linguagem acessível a um grande espectro da população, e que esta mesma população, em sua pluralidade encontre elementos de identificação no patrimônio salvaguardado pela instituição.

Ele afirma sobre isto que

⁴³ “[...] provides opportunity for reaffirmation of the faith; it is a place for the private and intimate experience, although it is shared with many others [...].”

⁴⁴ “[...] Reference here to the reform of the museums does not mean plans to convert them into social clubs or funfairs but reform to make them better and more effective museums in the sense of the museum as temple. The initial step will be to reestablish the museum’s role or, if you wish, its social function. The museum must be steadfast in its insistence on proved excellence, on the highest possible degree of objectivity in selection, organization, and interpretation. There must be willingness to admit to the things that are not known, understood, as well as to argue with confidence for those things that are held to be true and for those things that are considered judgments of time, if there is to be credibility.”

[...] os sistemas acadêmicos de classificação, os quais se constituem em um código indecifrável para a maioria dos visitantes de museu, devem ser ou substituídos, ou, ainda melhor, complementados por interpretação das coleções que sejam baseadas na experiência provável e na percepção da audiência do museu. Estas coleções que são essencialmente representativas de culturas burguesas e aristocráticas do passado devem ser colocadas dentro do contexto da cultura popular, da arte popular e que os estilos de vida rural ou das classes operárias sejam colocados no contexto da cultura da qual derivam estas coleções. (CAMERON, 2004, p. 67).⁴⁵

Neste sentido, o autor não advoga pelo fim dos “museus-templo”, pois ele entende as reformas dos museus como “[...] parte da responsabilidade no planejamento cultural. Elas são necessárias para a democratização da cultura, ou, para usar uma expressão que eu prefiro, a criação de equidade de oportunidade cultural.” (Idem)⁴⁶.

O autor reflete sobre a questão das necessárias transformações da instituição museu a partir do questionamento lançado por Dr. Mavor Moore, da Universidade de York, durante a Conferência Canadense para as Artes, em setembro de 1970, que perguntou aos presentes: “Irá o poder estabelecido financiar a revolução?”. Esta revolução que se fala, é aquela influenciada pelos protestos no fim da década de 1960 e início de 1970, sobre o movimento antimuseu e as clamadas reformas no setor museu. Cameron diz que

[...] uma inferência muito mais importante que pode ser apreendida dos protestos é de que há algo faltando no mundo dos museus e das galerias de arte. O que está faltando não pode ser encontrado através da transformação do museu como templo. A meu ver, está claro que há uma necessidade real e urgente para o restabelecimento do fórum como uma instituição na sociedade. Enquanto nossos museus BONA FIDE buscam se tornar relevantes, mantendo seus papéis como templos, deve haver a criação simultânea de fóruns para a confrontação, a experimentação e o debate, onde os fóruns são relacionados, mas discretas instituições. (Idem, p. 68).⁴⁷

Neste sentido, o autor concorda com o papel fundamental dos poderes estabelecidos (corporações, governos e indivíduos) no papel de financiadores desta “revolução” no mundo

⁴⁵ “[...] The academic systems of classification, which constitute an undecipherable code for the majority of museum visitors, must either be replaced, or better, be supplemented by interpretation of the collections that is based on the probable experience and awareness of the museum audience. Those collections that are essentially representative of bourgeois and aristocratic cultures of the past must be put into the context of popular culture, folk art, and the life style of the peasant or working classes in the culture from which the collections are derived.”

⁴⁶ “[...] part of social responsibility in cultural programming. They are necessary to the democratization of culture, or, to use an expression I prefer, to the creation of an equality of cultural opportunity.”

⁴⁷ “[...] A far more important inference that can be drawn from current protest is that there is something missing in the world of museums and art galleries. What is missing cannot be found through the reform of the museum as a temple. In my view, it is clear that there is a real and urgent need for the reestablishment of the forum as an institution in society. While our bona fide museums seek to become relevant, maintaining their role as temples, there must be concurrent creation of forums for confrontation, experimentation, and debate, where the forums are related but discrete institutions.”

museológico, por meio da criação de oportunidades de produção para artistas e críticos da sociedade, que estes sejam escutados, vistos e que confrontem os valores e instituições estabelecidas. O autor nos diz que esta é a função dos museus, não apenas templo, onde a “fé” é reafirmada, mas também fórum onde realidades passadas, presentes ou futuras podem ser discutidas, refletidas ou até mesmo rebatidas.

Isto seria possível pois, como são os museus instituições que lidam com objetos, estes tanto se transformam ao entrar no contexto museal, como podem se transformar já dentro da instituição. Ele nos fala que

[...] coleções de museu, como sugerido anteriormente, são baseadas na cuidadosa seleção de amostras da realidade onde ambos o tempo e julgamento determinam o que deve ser selecionado e o que deve ficar de fora. Há de ser compreendido que a própria natureza dos objetos muda quando estes se tornam objetos de museu. Uma obra de arte, o espécime arqueológico, ou uma antiguidade são apenas isto e nada mais quando estão em uma loja, ou nas ruas, ou ainda no fórum. No momento em que são adquiridos ou aceitos em um museu eles ganham uma nova qualidade. Você e eu o julgaremos de forma diferenciada. Quando o objeto não está em um museu, nós estamos completamente livres para decidir se o aprovamos ou não, se gostamos dele ou não. Uma vez que está no museu, nós fazemos nosso julgamento no conhecimento, senão respeito, do fato que especialistas já disseram “isto é bom”, ou “isto é importante”, ou “isto é real”. O objeto foi consagrado. (CAMERON, 2004, p. 70).⁴⁸

Desta forma, independente se o museu é identificado por suas práticas como um templo ou fórum, sempre os objetos salvaguardados pela e na instituição estarão “consagrados” ao olhar do público, neste sentido, os usos que serão feitos destes objetos sempre terão esta particularidade, mas terão como consequências que caso sejam usados num museu caracterizado como fórum, este será considerado um processo, enquanto o templo é considerado pelo autor como produto das relações que o constroem.

Mas, como já dito, não é por ser um museu considerado “templo” que ele deve ser reformado. As reformas devem acontecer quando a instituição demonstrar que serve a um público pequeno ou a um pequeno grupo, isto pois a própria população irá em busca de seus direitos. Cameron diz que

⁴⁸ “[...] Museum collections, as suggested earlier, are based on the careful sampling of reality where both time and judgment determine what shall come in and what shall stay out. It has to be understood that the very nature of an object changes when it becomes a museum object. A work of art, an archeological specimen, or an antique is just that and nothing more when it is in the shop or in the street or perhaps in the forum. The moment that it is purchased or accepted by the museum it takes on a new quality. You and I will judge differently. When the object was not in the museum we were completely free to decide whether we approved or disapproved, liked it or disliked it. Once it is in the museum, we make our judgment in the knowledge, if not awe, of the fact that the experts have already said, “this is good”, or, “this is important”, or “this is real”. The object has been enshrined.”

[...] museus e galerias de arte, como a maior parte das outras instituições culturais estabelecidas, devem instituir a transformação e criar uma equidade de oportunidade cultural. A sociedade não tolerará instituições que de fato ou apenas aparentemente servem a uma pequena audiência da elite. À medida que o financiamento do público a estas instituições cresce, o público demandará seus direitos a mais do que há hoje. O público tornará suas demandas conhecidas. (CAMERON, 2004, p. 72).⁴⁹

Neste sentido, as reformas que os museus devem passar não se referem se eles são entendidos como templos, ou fóruns, ou até mesmo fóruns-templos, pois

[...] na falta do fórum, o museu como templo se coloca sozinho como um obstáculo à mudança. O templo é destruído e as armas da sua destruição são veneradas no templo do amanhã – mas o ontem está perdido. Na existência do fórum, o museu serve como um templo, aceitando e incorporando manifestações de mudança. Do caos e conflito do fórum de hoje o museu deve construir suas coleções que nos dirão amanhã quem nós somos e como chegamos aqui. Apesar de tudo, é disso que os museus falam. (Idem, p. 73).⁵⁰

Neste sentido, as reformas devem ajudar a incorporar novas memórias, novos sujeitos, assim como novas formas de lidar com o passado, pois, se as pessoas mudam, mudam também as instituições, e é sobre isso que gostaríamos de falar agora.

A autora Mary Douglas, com a obra “Como as instituições pensam”, onde a autora nos leva a um exercício de reflexão sobre as categorias de cooperação e solidariedade (DOUGLAS, 2007, p. 15), nos apresenta um conjunto de análises a partir das obras, principalmente de Ludwick Fleck e Émile Durkheim, onde discute o mundo das instituições, sobre como elas se formam, como elas se modificam no tempo, e como nós podemos questionar as próprias instituições a que estamos vinculados, e, a partir disto buscaremos apreender como o conceito de instituição pode nos ser útil.

A autora reflete sobre instituição a partir da noção de um agrupamento social legitimado (DOUGLAS, 2007, p. 56). Podendo ser esta representada pela ideia de família, um jogo ou uma cerimônia. Esta nos adverte, porém, que não é qualquer ônibus lotado ou um ajuntamento aleatório de pessoas que merece o nome de sociedade. É preciso que entre seus

⁴⁹ “[...] Museums and art galleries, like the majority of other established cultural institutions, must institute reform and create an equality of cultural opportunity. Society will no longer tolerate institutions that either in fact or in appearance serve a minority audience of the elite. As public funds in support of these institutions increase, the public will demand its right to more than it has now. The public will make its demands known.”

⁵⁰ “[...] In the absence of the forum, the museum as a temple stands alone as an obstacle to change. The temple is destroyed and the weapons of its destructions are venerated in the temple of tomorrow – but yesterday is lost. In the presence of the forum the museum serves as a temple, accepting and incorporating manifestations of change. From the chaos and conflict of today’s forum the museum must build the collections that will tell us tomorrow who we are and how we got there. After all, that’s what museums are all about.”

membros exista algum pensamento e algum sentimento que se assemelhem. Isto não quer dizer, porém, que um grupo que se associa possua atitudes próprias. (Idem, p. 23)

E que, neste sentido, para uma convenção social tornar-se instituição é condição necessária a existência, também, de uma convenção cognitiva que lhe dê suporte, e que para a instituição seja aceita como tal é necessária uma autoridade legitimadora (Ibidem, p. 56), que no nosso caso específico, é o próprio Estado, que inicialmente alocou o Museu Histórico do Ceará como instituição subordinada ao Arquivo Público do Estado do Ceará a partir de sua criação, em 1932.

Esta ainda nos afirma, sobre a relação entre memória e instituição, tendo em vista que “[...] seja ela débil ou forte, a memória é apoiada pelas estruturas institucionais.” (Ibidem, p. 87).

Neste sentido, cabe adicionar a ideia apresentada pela autora de que

[...] remendar conscientemente e refazer são apenas uma pequena parte da moldagem do passado. Quando observamos mais de perto a construção do passado, verificamos que o processo tem muito pouco a ver com o passado e tudo a ver com o presente. As instituições criam lugares sombreados no qual nada pode ser visto e nenhuma pergunta pode ser feita. (Ibidem, p. 75).

Ao refletir sobre a categoria museu, nos encaminhamos então para uma discussão visando ao esclarecimento do que entendemos por memória, e qual sua relação com a instituição museológica.

Neste sentido, é válido reafirmar que a memória está inserida num espaço de disputas, assim como a construção de qualquer conhecimento, aí incluso os trabalhos relativos à memória social, que julgamos se não apenas uma representação, mas um processo em constante construção e reconstrução.

Adicionaremos a esta reflexão o que nos diz Jacques Le Goff em dois capítulos específicos da obra “História e Memória”, composta por um conjunto de reflexões acerca das relações entre história e memória, documento, tempo, entre outros questionamentos. Jacques Le Goff define memória como

[...] fenômeno individual e psicológico, a memória liga-se também à vida social. Esta varia em função da presença ou da ausência da escrita e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado, produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história, acumular objetos. A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social e político: trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos que falam do passado, em suma, de certo modo de apropriação do tempo. (LE GOFF, 2003, p. 419).

Este nos dá outras indicações das implicações da memória na vida social ao sublinhar que esta “[...] é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (Idem, p. 469).

E continua afirmando que a memória não diz respeito apenas à lembrança, mas também ao esquecimento, e o quanto o poder de determinação destas duas facetas da memória está em constante disputa, tendo em vista que tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (Ibidem, p. 422).

Conclui-se, então, que controlar a lembrança e o esquecimento, é também controlar o processo de formação de identidade sócio-cultural. E, como já dito, é intenção de nosso trabalho apreender a partir do caso específico do Museu do Ceará, de 1990 a 1998, como estes jogos de poder se desenrolam nesta instituição e como estas memórias se institucionalizam e se transformam.

Um dos elementos que possibilitaram estas transformações se dá na mudança do perfil de gestores da instituição. A nomeação de profissionais formados em níveis acadêmico faz, ressaltar-se, parte do projeto de modernização do Estado do Ceará, e tal seria verdade caso o grupo que passou a gerir a instituição fosse das áreas de Sociologia, Antropologia, ou qualquer área de formação dedicada à interpretação e compreensão da relação entre o homem, a cultura material e suas relações com o tempo, visando a uma prática eficiente e eficaz de institucionalização das memórias e da história cearense.

Porém, como o museu institucionaliza estas memórias? Este é um processo longo, cujo conjunto pode ser definido pelo que Cury (2005) denomina de sistema de comunicação museológica, definido por esta como

[...] o conjunto teórico, procedimentos metodológicos, infra-estrutura, recursos humanos e materiais, técnicas, tecnologias, políticas, informações e experiências necessários para o desenvolvimento de processos de comunicação de conhecimento por meio de exposições e ações educativas. (CURY, 2005, p. 53).

Uma das etapas deste processo é a musealização, entendida como a valorização do objeto em contexto museológico. Cury afirma este “[...] é um processo que se inicia com a seleção realizada pelo ‘olhar museológico’ sobre as coisas materiais” (CURY, 2005, p. 24). Diz-nos que a origem pode ser traçada até o ano de 1981, quando utilizado por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, para a qual, a musealização

[...] Consiste nas pesquisas preliminares, na seleção dos próprios objetos, na documentação, na gestão, na administração, na conservação e eventualmente na restauração. Esta musealização cobre então as ações mais diferentes que dependem de domínios científicos bem diversos. (GUARNIERI, 1981, p. 58-59 apud CURY, 2005, p. 25)⁵¹.⁵²

Guarnieri ainda complementou tal idéia, ao afirmar que musealizar também se refere à “[...] informação trazida pelos objetos (*lato sensu*) em termos de documentalidade, testemunhalidade e fidelidade” (GUARNIERI, 1990, p. 8 apud CURY, 2005, p. 24)⁵³.

A partir da definição de Guarnieri, Cury sintetiza o conceito de musealização como

[...] um processo que integra preservação e comunicação, isto porque, como lembra a autora, a documentalidade refere-se à ensinar algo: o potencial do objeto museológico de ensinar algo a, logicamente, alguém. [e que] A musealização, então, se inicia na valorização seletiva, mas continua no conjunto de ações que visa à transformação do objeto em documento e sua comunicação. (CURY, *op cit.*, p. 25).

A musealização realizada em determinado objeto, não é, assim como a própria instituição que musealiza, estática. Temos isto claro quando analisamos o caso da transformação do Museu Histórico e Antropológico do Ceará em Museu do Ceará.

Afirmamos isto na medida em que, em termos práticos, a musealização significa todo o processo de gestão, pesquisa, seleção, documentação e conservação. E todo o acervo do

⁵¹ GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. L’interdisciplinarité en Muséologie. MuWop/DoTraM, Estocolmo: ICOM, n. 2, p. 58-59, 1981.

⁵² “[...] repose sur des recherches préalables, sur la sélection des objets eux-mêmes, sur la documentation, la gestion, l’administrarion, la conservation et éventuellement la restauration. Cette muséalisation recouvre donc des actions très différentes qui dépendent de domaines scientifiques très divers.”

⁵³ _____. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. Cadernos Museológicos, Rio de Janeiro, n. 3, p. 7-12, 1990.

então Museu Histórico e Antropológico do Ceará passou por todos estes processos ao ser criada a “nova” instituição Museu do Ceará.

Em 1990 foi formado um grupo de trabalho composto por profissionais de variadas áreas, instigados pela fala de Maria de Lourdes Parreiras Horta no seminário ocorrido na Assembleia Legislativa do Ceará entre os dias 02 e 05 de fevereiro de 1990. Tal foi exposto pela então diretora do Departamento de Patrimônio, Documentação e Bibliografia da Secretaria da Cultura Turismo e Desporto do Ceará (SECULT), Terezinha Alencar, que informou que seria formada uma comissão, após encontro com “[...] um representante da Fundação Nacional Pró-Memória [...]”, para viabilizar “[...] a operacionalização das propostas de integração dos museus com a comunidade”. Tal seria desenvolvido a partir da participação de vários segmentos da sociedade, tendo em vista que o objetivo era, segundo Alencar, “[...] não apenas resolver os problemas de espaço físico ou de transferência de acervo, mas de desenvolver uma campanha de conscientização junto à comunidade”. Esta afirmou que “[...] temos que mudar a mentalidade sobre o que seja um museu” (O POVO, 06 fev. 1990, p. 8-A).

Fizeram parte deste grupo: Terezinha Alencar, antropóloga e, na ocasião professora da Universidade Federal do Ceará e diretora do Patrimônio Histórico e Bibliográfico da SECULT; o restaurador Fernando Barbosa, da então SPHAN/Pró-Memória, e os restauradores, Edson Castelo e Luís Monteiro, oriundos da iniciativa privada; pela pedagoga Adriane Monteiro⁵⁴, da Pró-Memória, e Henrique Barroso, museólogo da SECULT, e o arquiteto Ricardo Marinho, bem como outros membros, como funcionários da instituição, que buscaram, para o desenvolvimento desta ação, ouvir pesquisadores, antropólogos e historiadores (O POVO, 04 out. 1990, p. 6-B).

As primeiras ações deste grupo foram relacionadas ao acervo da antiga instituição, que foi transferido ao longo do ano de 1990 para a nova casa. Este trabalho foi composto pela seleção, documentação, limpeza, conservação e restauração, dentre o conjunto de objetos, quais seriam mantidos pela nova instituição e quais seriam descartados. Afirma-se que o acervo era composto, na época de sua transferência, por cerca de 3000 peças, e que a intenção era apresentar ao público apenas um terço disto, mantendo o restante em regime de conservação na reserva técnica ainda a ser instalada, tanto no sentido de serem utilizadas em exposições de curta duração, mas também, como afirma Concy Beserra pela “[...] absoluta falta de valor histórico ou artístico” (O POVO, 04 out. 1990, p. 6-B).

⁵⁴ Apesar de constar em todas as matérias que citam a referida profissional, no período, sobre sua atuação na reorganização do Museu do Ceará, identificação de sua formação como “museóloga”, consta que Adriane Queiroz Monteiro é pedagoga. Neste sentido, a identificação será colocada como pedagoga, apesar das indicações contrárias.

Inicialmente o trabalho foi centrado no processo de “salvamento” do acervo, pois, segundo fala de Adriane Monteiro, as condições nas quais este se encontrava eram péssimas. São exemplos da (não) conservação do acervo, afirmados pela pedagoga, os seguintes: utilização de etiquetagem em metal com cola sintética, o uso de arame não galvanizado em todo o material lítico, a perda de folhagem de ouro em moldura, bem como a perda de toda a coleção etnográfica – composta por plumagem indígena, flechas, etc. – devido a ataques de fungos e cupins, ressaltando ter sido esta a única coleção móvel localizada no Ceará, tombada em nível federal (O POVO, 04 out. 1990, p. 6-B).

A continuidade da formação do acervo e ampliação de seu perfil era entendida pela equipe como o trabalho mais importante a ser realizado, pois traria reflexos na identificação da população com as memórias representadas pelos objetos que seriam expostos, quando aliado à ação educativa. Adriane Monteiro afirma que o acervo do Museu do Ceará “[...] será renovado e adquirido com o critério que nunca leve e isso certamente motivará a idéia da preservação da memória.” E o arquiteto Fernando Barbosa conclui que estas ações se desenvolvem

[...] dentro de um caráter educativo e de aprendizado e não de mero perpetuador da história da burguesia, por exemplo. Seu pessoal especializado [do Museu do Ceará] estará apto a atrair professores e estudante e orientado para levar a história do Ceará para a sala de aula. Afinal, só se preserva e respeita o que se conhece. (Idem).

Sobre a conservação do acervo, a equipe aponta como dois culpados pela situação o antigo diretor, que é apresentado como alguém que “apenas ‘tomou conta’ do acervo”, não permitindo que os funcionários se aproximassem deste; bem como a localização da sede entre os anos de 1971 e 1990, entendida pelos técnicos como pequena, e próxima ao mar, e que esta proximidade associada à falta de um tratamento apropriado foi o que impossibilitou o controle de oxidação e deterioração das peças em exposição (Ibidem).

Estes dois argumentos são reafirmados em momentos distintos. O primeiro, no pleito inicial já citado em busca da apropriação do Palácio Senador Alencar, ainda no ano de 1977, e o segundo quando temos contato com a reação do museólogo Henrique Barroso ao ser interpelado pela pesquisadora Carolina Ruoso, que buscava entrevista-lo, no que este negou. A autora afirma que este lhe falou que

[...] que Osmírio 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. (RUOSO, 2009, p. 116).

Acreditamos, porém, que o maior responsável pela situação precária encontrada no acervo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará deva ser indicado como o próprio Governo do Estado, ao longo dos anos desde sua criação. Afinal, a reclamação acerca da falta de verbas para o desenvolvimento de um trabalho museológico adequado não é de longe novo.

Carolina Ruoso afirma que, durante a gestão de Osmírio Barreto, entre 1971-1990, era necessário ao diretor recorrer à própria família para permitir um funcionamento minimamente adequado à instituição, ela afirma que

[...] 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. (Idem, p. 114).

A manutenção precária da instituição ocorria desde sua fundação, como também nos indica Oliveira (2009), a partir da fala do então diretor Eusébio de Sousa publica em jornal, ainda no ano de 1936, que quando questionado sobre a relação entre a verba disponível e as despesas necessárias, nos diz que a receita é “[...] relativamente pequena, calcada ainda na primitiva verba” (p. 22).

Esta situação é reafirmada quando o então Museu Histórico do Ceará passa a ser gerido pelo Instituto do Ceará, e ao iniciar o processo de organização a instituição em seu novo lar, os digníssimos membros encontraram o acervo em estado deplorável e identificam como sua causa o desprezo com o qual a instituição foi tratada nos anos anteriores, como Oliveira coloca a partir de artigo publicado em janeiro de 1953 (Idem, p. 23).

Além dos trabalhos de seleção, documentação, limpeza, conservação e restauração, o grupo de trabalho havia determinado qual seria o novo perfil da instituição. Adriane Monteiro afirma que

[...] o Museu Histórico será um centro de estudos, pesquisa e lazer. Um espaço com importante exposição permanente e constantes mostras renovadas, contando uma história do Estado. Será um museu para a comunidade, com jogos educativos a partir do próprio acervo. Nossa intenção é que o pesquisador, o estudante e até as pessoas que buscam o mero lazer encontrem nele o seu espaço. Ou seja: o novo Museu se converterá num pólo educativo, cultural e de entretenimento. (O POVO, 04 out. 1990, s/p).

No entanto, o primeiro passo para a transformação da realidade desta instituição museológica deve ser a mudança da relação do Estado com suas obrigações como mantenedor deste equipamento. Como já vimos no “Plano de Mudanças” (1987) em sua Programação Prioritária constava a “Ação Emergencial de Reabilitação dos Museus e Acervos Culturais”, não obstante, quase um ano após o início do processo de seleção, documentação, limpeza, conservação e restauração, visando à transferência do acervo e os trabalhos de elaboração do projeto expográfico, as ações do grupo de trabalho estavam paralisados.

As ações do grupo de trabalho, como definidos após a realização do seminário “Reconceitualização de Museus” (1990), era tornar o museu mais próximo da comunidade “[...] fazendo uma ponte com outras cidades cearenses, numa tentativa de interiorizar a cultura entre as diversas localidades [...]”, bem como visava ao “[...] redimensionamento de seu papel educativo, enquanto espaço de estudos, pesquisas e preservação histórica [...]”, e, para isto, tinha como objetivo executar as seguintes ações:

[...] realizar regularmente várias ações culturais, como cursos, exposições temporárias, mesas redondas, seminários, etc., visando desenvolver na comunidade de um modo geral, o sentido de preservação de nosso patrimônio sócio-cultural e procurando integrar o uso educacional do museu, com o objetivo de reativar o estudo da nossa história e de levar a comunidade a encontrar a sua própria sociedade. (DIÁRIO DO NORDESTE, 07 abr. 1991, s/p).

A matéria ainda nos apresenta a fala de Adriane Monteiro apresentando um balanço das ações já realizadas pelo grupo de trabalho.

Num primeiro momento tentou-se fazer uma reflexão sobre o que havia e o que se queria conseguir com a reorganização do Museu do Ceará. A constatação a que chegaram os pesquisadores e colaboradores foi que ele não carregava uma proposta museológica nem museográfica, no sentido de uma real funcionalidade para o acervo existente. Foi elaborado, então, um projeto com a colaboração do arquiteto Fernando Barbosa (também do IBPC) e do museólogo do Museu de Arte da UFC, Henrique Barroso, tentando traçar uma diretriz que orientasse os trabalhos, os historiadores convocados para realizar a pesquisa histórica [...]. O grupo fez um inventário do acervo e levantou cerca de 3 mil peças, grande parte em material lítico e etnográfico (objetos indígenas), além de coleções doadas pelo Instituto Histórico que se encontram atualmente sob a guarda do museu. Este material foi todo limpo e restaurado com a ajuda de técnicos do IBPC, que ministraram cursos e orientações específicas para os funcionários do próprio museu, com vistas a qualifica-los nesta área. Quase todo o acervo já se encontra no novo prédio, embora ainda embalado e encaixotado em duas grandes salas, aguardando também que os novos expositores sejam preparados por macineiros (sic) contratados pelo governo do Estado. (DIÁRIO DO NORDESTE, 07 abr. 1991, s/p).

Neste contexto, deve-se ressaltar o intenso intercâmbio entre a esfera estadual e federal na área museológica e patrimonial, tendo em vista que foi noticiada importância da atuação dos técnicos do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural no processo de reestruturação institucional, como fica clara a participação da já citada Adriane Monteiro, e também de Maria de Lourdes Parreiras Horta no ano anterior, 1990.

Este intercâmbio pode ser interpretado a partir de várias posições. Uma delas diz respeito a já citada Lei Rouanet, tendo em vista que a grande parte dos trabalhos de reforma do prédio e reorganização do acervo contou com recursos provenientes deste instrumento. Tal se daria devido à sintonia do “governo das mudanças”, com sua política cultural voltada para o desenvolvimento do processo cultural como bem econômico, com a política cultural federal.

As etapas deste processo inicial podem ser divididas em: seleção, documentação, higienização, conservação e restauração das peças a serem transportadas para a nova sede; trabalho de restauração e adequação do prédio ao uso do Museu do Ceará; pesquisa em acervo; elaboração de projeto expográfico; treinamento de funcionários da instituição.

Apresentar estas etapas não significa afirmar que estas ocorreram nesta ordem, ou sequer que foi uma após a outra. Foi o exato oposto, todas estas etapas ocorriam concomitantemente.

Acreditamos que a partir das discussões empreendidas pelo grupo de trabalho foi possível outra transformação que consideramos significativa. O Museu Histórico e Antropológico do Ceará passa a ser chamado de Museu do Ceará.

A primeira citação que encontramos como possibilidade desta transformação se dá em matéria publicada no dia 04 de outubro de 1990, quando é citado o novo projeto expográfico denominado “Organização Modular do Museu do Estado” (O POVO, 04 out. 1990, s/p). Em seguida, em matéria do jornal Diário do Nordeste, no dia 07 de abril de 1991 o antigo Museu Histórico e Antropológico já é reconhecido pela imprensa por seu novo nome, Museu do Ceará. Apesar disso, continuará a ser chamado por seus nomes antigos, até o fim de 1993, quando é reinaugurado com a nova direção.

A mudança de nome é entendida por nós como uma ampliação da atuação da instituição, tendo em vista a pluralidade de seu acervo, cuja tipologia poderia ser dividida no momento entre histórica, paleontológica e etnológica. Terezinha Alencar confirma esta hipótese, afirmando que “[...] procurava-se adotar um nome genérico que pudesse englobar a diversidade do acervo, através de um nome mais simples e enxuto [...]” (MORENO, 1998, p. 45).

Um ano após o início da mudança da instituição para sua nova sede de forma recorrente o museu sofria com falta de verbas e trabalhos foram paralisados devido à incapacidade do governo em manter as políticas propostas. É neste momento de instabilidade que surgem incertezas acerca do futuro da instituição, bem como sobre qual, definitivamente será a identidade da instituição.

Tal nos é exposto a partir de matéria intitulada “Museu Histórico do Ceará: os abalos de uma estrutura recém-formada”, publicada no O Povo, em 24 de julho de 1991, dando conta do surgimento de boatos na sociedade cearense afirmando que, apesar dos investimentos realizados no sentido de reforma do prédio do Palácio Senador Alencar, atividades técnicas relativas ao acervo, transporte deste, intercâmbio com profissionais do setor cultural federal, a instituição poderia ser levada a ter por sede o Palácio da Abolição, prédio localizado em frente ao antigo endereço do Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

A matéria indica que tal boato surgiu a partir de algumas falas do então Secretário de Cultura, Augusto Pontes, que afirmou em determinados momentos a certos interlocutores a necessidade de dar um uso mais complexo ao referido prédio, no que o subsecretário de Cultura, Blanchard Girão, afirma ser apenas um mal entendido.

Sobre esta possível mudança de sede, o grupo de trabalho se coloca como veementemente contrário, utilizando como argumentos que

[...] a restauração foi toda feita pelos técnicos do IBPC para atender ao uso do Museu do Ceará. A própria proposta de um museu vivo, que tivesse suas exposições contextualizadas para que não fossem estanques e despertassem o interesse público, tendo caráter informativo e educativo, foi feita tendo em vista a concepção do espaço. (O POVO, 24 jul. 1991, s/p).

Este processo de adequação de um prédio tombado em âmbito federal como monumento histórico e artístico para o uso como instituição museológica é pautado por uma responsabilidade ainda maior do que caso fosse projetado um novo prédio para o Museu do Ceará, pois como afirma David Fleming,

[...] a tarefa do curador vinculado à história social responsável por um prédio “histórico” é basicamente duplo: primeiramente, TO RECONCILE toda as necessidades da gestão do acervo com a necessidade de proteger a própria estrutura do prédio; e, segundo, fazer a “curadoria” do próprio prédio de forma tão cuidadosa como se fosse um precioso item da coleção. Alguns prédios usados como museus são inegavelmente mais importantes como “cultura material” do que qualquer coisa que eles contenham, e alcançar o equilíbrio entre o uso do prédio e apresentar sua integridade é desafiador. (FLEMING, 1993, p. 236).⁵⁵

Outra incerteza que surge neste momento é sobre a direção da nova instituição. Neste momento aparecem as disputas pelo controle do Museu do Ceará, que teria como sujeito ascendente nesta disputa o professor João Alfredo Donas de Sá Pessoa, que, segundo a matéria, “[...] passaria a administrar um espaço que dentro de suas proposições tenta mostrar a história do Ceará na perspectiva do colonizado e não do colonizador” (O POVO, 24 jul. 1991, s/p).

As disputas pelo controle da instituição, envolvendo o professor Sá Pessoa e o grupo de trabalho chefiado por Simone de Sousa⁵⁶, como nos apresenta Ruoso (2009), nem o professor Sá Pessoa é desconhecido na cena museológica cearense, não apenas devido a estas disputas, mas também por ter proposto um “Projeto para os museus do Ceará”, bem como

⁵⁵ “[...] the task of the social history curator with responsibility for a 'historic' building is basically twofold: firstly, to reconcile all collection management needs with the requirement to protect the fabric of the building itself; and, secondly, to 'curate' the building itself every bit as carefully as if it were a prized item in the collection. Some buildings in use as museums are undeniably more important as 'material culture' than anything they may contain, and achieving the balance between using the building and presenting its integrity is challenging.”

⁵⁶ Cerca de um ano após sua formação, o grupo de trabalho era composto por: Simone Souza, diretora do Departamento de Patrimônio, Documentação e Bibliografia da Secretaria de Cultura e Coordenadora do Nudoc, Núcleo de Documentação da UFC, Ricardo Oriá, membro do Conselho Consultivo da Associação Nacional dos Professores Universitários de História, Adriane Queiroz Monteiro, técnica em Dinâmica Educativa do IBPC, Eleonor Botelho, historiadora, Henrique Barreira, pesquisador, Fernando Ferreira Barbosa, arquiteto restaurador do IBPC, Frederico de Souza Barros, arquiteto e restaurador Técnico da Secretária de Cultura, Walda Weyne, historiadora, coordenadora do Departamento de Microfilmagem da Secretaria de Cultura, Pedro Airtton Queiroz Lima, coordenador do Curso de História da UFC (O POVO, 24 jul. 1991, s/p)

tecendo várias críticas acerca das práticas técnicas desenvolvidas nos museus do Ceará (RUOSO, 2009, p. 123).

Este momento de incerteza coincide com o já citado momento denominado por Simis (2007) de “inversão da institucionalização das instituições culturais”, e de instabilidade na execução das políticas culturais por parte do Estado cearense, e como fruto desta instabilidade o Museu do Ceará passará meses a fio lutando para finalizar o processo de construção do primeiro módulo de sua exposição.

A situação de morosidade nos trabalhos de organização do Museu do Ceará não são, porém, um privilégio desta instituição. Como já afirmado, este momento é de instabilidade e incerteza, e assim como o Museu do Ceará, outros equipamentos culturais vinculados à Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Estado do Ceará estavam em dificuldades para execução de seus projetos.

A mesma notícia que informa sobre os “abalos na estrutura” do Museu denuncia a velha conhecida falta de verbas, afirmando que

[...] outra problemática que assola o Museu do Ceará, para variar o discurso, é a questão da liberação de verbas. A equipe de trabalho ainda não pôde dar continuidade ao projeto. As exposições temporárias têm sido realizadas com a garra da equipe, buscando material emprestado nos mais variados locais da cidade. Porém, as exposições permanentes estão impossibilitadas de serem montadas por extrema falta de capital. (O POVO, 24 jul. 1991, s/p).

Esta situação é encontrada no primeiro ano de governo de Ciro Gomes, que, não obstante a dificuldade em liberar verbas para o setor museológico, tinha como objetivo em seu plano de governo intitulado “Plano Ceará Melhor”, a “implantação de um sistema com nova concepção museológica, objetivando reorganizar e revitalizar os museus cearenses” (PLANO CEARÁ MELHOR, 1991, p. 95).

Silva (2005) reflete sobre a política cultural planejada pelo governo Ciro Gomes afirmando que este via o estado do Ceará como “[...] um dos Estados brasileiros mais desestruturados, no que se refere à identificação de sua realidade cultural, isto é, vivemos em um completo desconhecimento do verdadeiro perfil cultural do nosso Estado [...]” (p. 98), e que tal fala se explicita em passagem de seu plano de governo, que afirma que

[...] não se tem registro e memória histórica da verdadeira identidade de nosso povo, de seus hábitos e costumes cotidianos, como também com relação às suas formas simbólicas de expressão, inexistindo estudos e pesquisas sobre suas raízes e valores históricos. (PLANO CEARÁ MELHOR, 1991, p.89-90).

Observando a falta de valorização da área cultural no Estado do Ceará, Silva afirma que “[...] uma das preocupações básicas desse governo residia em uma emergencial conscientização da população no que concerne à importância de preservar a história do Estado” (SILVA, 2005, p. 100).

Não obstante a “preocupação básica” em “conscientizar a população” acerca da preservação da história cearense, dificuldade na liberação de verbas para o setor cultural, mais especificamente museológico, continua durante todos os anos deste governo, como nos informa notícia de setembro de 1992, que analisando as propostas de ação cultural a serem desenvolvidas pelo Governo do Estado e pela Prefeitura Municipal de Fortaleza, dá indícios sobre a “[...] situação precária do Teatro José de Alencar (falta de verbas para realização de ações/manutenção), transferência do Museu do Ceará, etc. ‘O capítulo museu é liderado pelo Museu do Ceará, que se encontra na fase final do seu primeiro módulo, o da ocupação do espaço cearense.’” (O POVO, 30 set. 1992, s/p).

Apesar de ao fim do ano de 1992 a instituição já ter um projeto institucional, definido pelo grupo de trabalho – mas claramente com destaque para a atuação de Adriane Monteiro, devido a ser ela a principal interlocutora dos projetos da instituição nos diversos veículos de comunicação – visando a transformar o museu em uma instituição voltada para a comunidade, com departamento de pesquisa e restauração e um projeto expográfico voltado para apresentar a história do Ceará por meio de módulos, tal projeto não se concluiu.

Em 1993 assume a primeira direção efetiva após a transferência do Museu Histórico e Antropológico do Ceará para o Palácio Senador Alencar e seu batismo como Museu do Ceará e a gestão da instituição por meio de um grupo de intelectuais vinculados ao Estado, em suas várias esferas de poder.

1.3. Continuidades e rupturas das políticas de gestão

A missão de Valéria Laena era dar continuidade aos projetos iniciados ainda em 1990. O início de sua gestão é marcado com a reinauguração do piso térreo do Palácio Senador Alencar, em 28 de dezembro de 1993.

Esta reabertura foi bastante festejada na sociedade cearense, e tal se deu devido à interpretação de que durante o período que não esteve funcionando “de portas abertas”, o Museu do Ceará passou a ser interpretado como estando durante “[...] quatro anos entregue literalmente às traças [...]”, e que neste período o acervo do museu ficou “[...] disperso, jogado, deteriorado [...]” (O POVO, 28 dez. 1993, s/p).

Esta leitura é reforçada pela fala do então Secretário de Cultura, Paulo Linhares, quando na mesma notícia afirma que “[...] o prédio passou muito tempo fechado e perdeu sua função social. As pessoas precisam saber que o museu existe, é um acervo importante, que conta o percurso do homem cearense” (Idem).

Para esta reinauguração foram investidos ainda cerca de 60 mil dólares para restaurar a cobertura, corrigir problemas relacionados a infiltrações, bem como se livrar da praga que mais adora a instituição, os cupins. Além destes investimentos em infraestrutura, foi utilizada parte da verba para a montagem das duas exposições de curta duração que fizeram parte desta reinauguração, as denominadas “O Engenheiro e a Província”, e “Mucuripe de 1952 – 60 anos de fotografia”. Os recursos para estas ações foram provenientes de dois órgãos federais, os relacionados à reforma vieram do IBPC - Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural, e aqueles referentes às exposições foram custeados pelo Ministério da Cultura (O POVO, 28 dez. 1993, s/p).

Neste momento há a mudança não apenas na direção da instituição. Passam a trabalhar no desenvolvimento do novo processo de reformulação do Museu do Ceará a museóloga cubana Margarita Hernández e o *designer* André Scarlazzari, sujeitos que passarão a se dedicar aos projetos expográfico do Museu do Ceará.

Além destes temos as figuras da historiadora Berenice Neves como responsável pela pesquisa no acervo de tipologia histórica, o geógrafo e professor da Universidade Federal do Ceará, Celso Lira, sob cuja responsabilidade esteve a pesquisa relacionada ao acervo paleontológico, e a antropóloga Sílvia Porto Alegre, que foi destacada como pesquisadora do acervo etnográfico.

No momento da reinauguração o novo grupo gestor apresenta suas ideias para o uso do espaço, afirmando o funcionamento no museu dos setores a seguir: biblioteca, videoteca, duas salas para exposições temporárias, auditório, administração e recepção.

Segue na próxima página a imagem da planta do museu quando de sua reinauguração, em 28 de dezembro de 1993:



Figura 1 Planta Baixa do Museu do Ceará. Fonte: O POVO, 28 dez. 1993

Mas, esta apresentação quando da reinauguração em 1993 não condiz com que vimos até agora. Afinal, desde 1990 foi desenvolvido um trabalho de concepção museológica e museográfica, foi definida qual a função do Museu do Ceará, uma política de formação de acervo, qual seria seu projeto expográfico, bem como à qual concepção de educação a instituição se vincularia. Foi construída uma lacuna que transformou um processo em dois momentos distintos e antagônicos.

Devemos nos perguntar, agora: por qual motivo foi escolhido, no momento de mais uma inauguração da instituição, apagar todo o trabalho desenvolvido no período entre 1990 a 1993?

Uma das respostas poderia ser apenas que “esta é a dinâmica do poder”, quando uma força nova ascende, a hegemonia anterior é subjugada e as representações do passado vinculado ao grupo anterior são apagadas, tal ocorreu inclusive quando o grupo de trabalho corrigiu erros de conservação executados pelo diretor Osmírio Barreto⁵⁷.

No entanto, esta prática de apagamento de memória não é coerente, neste momento, tendo em vista que há, na verdade, a busca pela continuidade do trabalho executado

⁵⁷ “Os arames presos no acervo lítico, outro passo cientificamente errado. Também está sendo apagado pelo grupo.” (O POVO, 04 out. 1990, p. 6-B)

anteriormente. Também contribui para não ser esta a nossa resposta ao fato de que o apagamento realizado em relação à gestão anterior se deu com base em práticas consideradas absurdas pelos especialistas no que diz respeito à conservação do acervo, interpretação esta que não julgamos ter coerência caso aplicada ao grupo de trabalho, tendo em vista a capacitação dos sujeitos envolvidos no processo de transformação da instituição, composto por membros do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural, professores da Universidade Federal do Ceará, e também por profissionais do Departamento de Patrimônio da Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Ceará.

A fala de Adriane Monteiro, ainda em 1991 pode nos dar uma pista sobre a escolha em afirmar o “abandono” da instituição nos anos anteriores. Ela diz, sobre a demora do Museu do Ceará em ficar “pronto” que

[...] ninguém faz um museu em um ano. O Museu Histórico Nacional do Rio, por exemplo, está sendo reformulado desde 84 e somente agora inauguraram o primeiro módulo. Nosso projeto é entregar primeiramente dois módulos à comunidade. Só que aí esbarramos também em outro problema que precisa ser solucionado que é a questão dos camelôs. Mas o mais importante é que a população seja esclarecida de que estamos realizando um trabalho científico que demanda tempo, não estamos parados. (DIÁRIO DO NORDESTE, 04 abr. 1991, s/p).

Ora, o Museu do Ceará não esteve “literalmente jogado às traças”, nem “disperso, jogado, deteriorado”, no entanto, apesar de estar desenvolvendo um trabalho de alta complexidade e necessário para o bom funcionamento da instituição no futuro, tudo isto se dava de portas fechadas, sendo os únicos caminhos possíveis de apreensão pela população de que algo estava sendo executado: as exposições de curta duração e as falas esparsas veiculadas na imprensa local.

Esclarece-se que, entre os anos de 1990 e 1993 foram apresentadas ao público, no Palácio Senador Alencar, pelo menos três exposições em sua reinauguração em março de 1990 – “Ceará, seu povo e seu Governo”, “Abolição da Escravatura no Ceará”, e um “Mini-museu do Maracatu” (O POVO, 24 mar. 1990, s/p.); a exposição itinerante “Energia e Memória no Traço do Humor”, organizada pelo Centro de Memória da Eletricidade no Brasil, órgão da Eletrobrás, em junho de 1990 (O POVO, 01 jun. 1990, s/p.); a mostra “Memória cearense”, organizada pelo Serviço Social do Comércio e pelo Museu Histórico Nacional, com o objetivo de divulgar parte do acervo daquele Museu (MHN), em abril de 1991 (O POVO, 09 abr. 1991, s/p.); “Fortaleza, Imagem do Cotidiano”, em 1991; “O Homem do Ceará – Cultura e Cotidiano”, em 1991; A exposição “Fortaleza: os lugares da memória”, em

setembro de 1991 (O POVO, 03 set. 1991, s/p.), bem como a realização de um seminário intitulado “Fortaleza: Vários olhares”, em maio de 1991 (O POVO, 13 mai. 1991, p. 5-A).

Moreno (1998) ainda indica terem sido realizadas as exposições “Lembranças da Cidade”; “4ª Exposição de Literatura e Cordel do Estado do Ceará”, em 1991; “a Padaria Espiritual”; “Festas e Folguedos Populares”; “500 anos de América”; “A Literatura dos Viajantes”; “Exposição de Obras da Biblioteca e Instituto do Ceará”; “Correios Expo Filatélica”; e “História e Memória dos anos 40”.

Sobre a prática de realizar exposições de curta duração visando ao incremento da visitação, é importante notar que é vista como acertada, pelo menos por parte dos veículos de massa do estado, quando é noticiado em tom de congratulação, em 24 de julho de 1991 que

[...] tendo realizado três exposições temporárias, o livro de assinaturas do Museu do Ceará comprova a sua revitalização. Por lá, no prédio da Antiga Assembléia Provincial, passaram pela primeira exposição “Memória Cearense”, 800 pessoas. Na segunda, “Fortaleza, Imagem do Cotidiano”, cerca de 1000, e nessa última, “O Homem do Ceará – Cultura e Cotidiano”, que ainda se encontra exposta para visitação, mais de 2000 visitantes. (O POVO, 24 jul. 1991, s/p).

Percebe-se, porém, um hiato entre o fim do ano de 1991 até o mês de fevereiro de 1993, quando a próxima exposição de curta duração é apresentada ao público, intitulada “Canudos Rediviva” (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 233). Este hiato pode significar o maior distanciamento da população com a instituição, mas de modo algum pode ser interpretado como abandono.

Voltemos à figura do Secretário de Cultura Paulo Linhares. Barbalho (2007) identifica a figura do secretário com as concepções de ideólogo e experto, de Norberto Bobbio. Como ideólogo ele elabora “[...] princípios com base nos quais uma ação é justificada e, portanto, aceita – em sentido forte, a ação é ‘legitimada’, pelo fato de estar conforme aos valores acolhidos como guia da ação [...]” (BOBBIO, 1997, p. 73 apud BARBALHO, 2007, p. 119)⁵⁸, como experto o secretário detém “[...] os conhecimentos mais adequados para o alcance de um determinado fim [...]”, fazendo com que “[...] a ação que a ele se conforma possa ser chamada de racional segundo o objetivo” (BOBBIO, 1997, p. 74 apud BARBALHO, 2007, p. 120).

⁵⁸ BOBBIO, N. Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.

Como ideólogo e experto a figura do secretário tem a função de legitimar, mas também legitimadora da política cultural empreendida, bem como das ações tomadas pelo governo na empresa desta política.

Neste sentido, acreditamos que a fala de Paulo Linhares vem a buscar a legitimação do trabalho a ser desenvolvido, também dando uma resposta à sociedade em relação a um suposto abandono da instituição.

É necessário ressaltar que as falas mais críticas em relação a este suposto abandono não partem do Secretário, mas do jornalista que compõe a notícia, o que passa a ser ainda mais coerente quando observamos que todo o período entre os anos de 1987 a 2006 pode ser considerado como um governo continuísta, não apenas em suas propostas ideológicas, mas também em relação à política cultural a ser empreendida pelo Governo do Estado do Ceará.

A nomeação de Paulo Linhares representa a ascensão de um grupo apresentado pela mídia cearense como “Os guerrilheiros da Cultura”, no qual se inscreve também a figura de Valéria Laena e da museóloga Margarita Hernandez, entre outras figuras ainda hoje proeminentes no cenário cultural cearense.

Valéria Laena não era uma desconhecida quando se referia a questões patrimoniais. Longe disso, antes de ser nomeada diretora do Museu do Ceará, trabalhava no Departamento de Patrimônio da SECULT-CE, atuou como consultora da exposição “Fortaleza via Xerox: Imagens da Cidade no início do Século XX”, realização do Curso de História da UFC (O POVO, 05 de jun. 1990, s/p), participou, junto com a professora Simone Souza, e o arquiteto Frederico Barros, do “Congresso Internacional sobre Patrimônio Histórico e Cidadania”, realizado em São Paulo, em 1991 (O POVO, 11 ago. 1991, 4-A.), bem como fez parte da equipe que realizou a elaboração do Guia de Bens Tombados.

Esta reabertura do Museu do Ceará dá continuidade à política cultural cearense de valorização do centro da cidade visando ao incremento do turismo na região, fato afirmado pelo secretário na ocasião da reabertura (OPOVO, 29 dez. 1993, s/p), dando mostras de que seus planos estavam em consonância com os que vinham sendo aplicados desde o início da primeira gestão de Tasso Jereissati, em 1987.

É significativo notar, também, que as principais ações realizadas nos dois primeiros anos da gestão de Valéria Laena (1993-1995) foram as aberturas ao público de exposição de curta duração, principalmente aquelas utilizando material iconográfico, mas algumas exposições de cunho histórico se utilizando do acervo salvaguardado pela instituição.

Foram estas as abertas ao público durante este período: “Graciliano das Crianças”, exposição do Itaú Cultural, realizada no Museu do Ceará em parceria entre a Secult e a

Fundação Waldemar de Alcântara, em abril de 1994; “Criança Tapeba”, exposição fotográfica com material de José Albano, em abril de 1994; “A escravidão no Ceará”, cuja pesquisa histórica ficou sob a responsabilidade de Berenice Abreu de Castro Neves, em maio de 1994; “Quem somos nós”, exposição fotográfica de Celso Oliveira e Tiago Santana, em agosto de 1994; “Vias sacras nordestinas”, exposição de Pinturas e esculturas de mestre Noza, Antônio Batista da Silva, Audifax Rios e Stênio Diniz, em setembro de 1994. E a gestão fecha do ano de 1994 apresentando ao público as três exposições intituladas: “Padre Cícero e o Caldeirão”; “O trabalho escravo no Ceará”; e “A paleontologia no Ceará”, no mês de dezembro.

Em 1995 há apenas três exposições de curta duração: “Jardim, seu passado na tela”, exposição de quadros sobre a cidade homônima no interior do Ceará; “Índios no Ceará”, sobre a qual não dispomos de quaisquer informações além da sua apresentação ao público; e “Janelas da Luz”, exposição fotográfica sobre a cidade de Curitiba.

Foram 11 exposições ao longo de dois anos, destas, apenas quatro foram realizadas utilizando-se do acervo salvaguardado na instituição. Foram elas: “Padre Cícero e o Caldeirão”; “O trabalho escravo no Ceará”; e “A paleontologia no Ceará”.

Não por acaso ao menos dois destes temas estavam sendo pesquisados no acervo da instituição desde os anos anteriores, pelos pesquisadores Celso Lira, sobre o paleontológico, Berenice Abreu, histórico e Sílvia Porto Alegre, etnológico. A pesquisa da exposição “Padre Cícero e o Caldeirão”, porém, supomos ter sido realizada pelo pesquisador Francisco Régis Lopes Ramos, que no mês anterior havia publicado o catálogo “Religiosidade no Ceará”.

Colocamos estas informações acerca das exposições de curta duração no sentido de problematizar a fala do secretário da Cultura, ao afirmar quando de sua reinauguração, que “[...] as pessoas precisam saber que o museu existe [...]”, temos a quantidade de dezenove exposições no período entre 1990-1993, e 11 no período entre 1993-1995. Não temos registros de visitação para saber se houve uma diferença significativa entre estes períodos, mas entendemos que o aumento no número de exposições pode ser relacionado com a necessidade de apresentar a instituição ao público enquanto seu processo de requalificação não terminava.

Acreditamos que a baixa utilização do acervo salvaguardado pela instituição neste momento se devesse, entre outros motivos, ao processo contínuo de inventário e ampliação do acervo pelo qual o Museu do Ceará passava, bem como o processo de adequação do espaço do Palácio Senador Alencar ao uso de um museu “moderno”.

Esta interpretação ocorre quando analisamos o Plano de Desenvolvimento Sustentável (1995-1998), plano de governo da gestão estadual do novo governo de Tasso

Jereissati, bem como o Plano de Desenvolvimento Cultural (1995-1996), plano de política cultural do mesmo governo, dirigido pelo secretário de cultura Paulo Linhares.

Temos no Plano de Desenvolvimento Cultural o subprograma intitulado “Dinamização das Atividades dos Museus Públicos”, consta nele que “[...] o Museu do Ceará trabalha na classificação do acervo em geral e etnológico em particular, com o objetivo de propiciar a informação e o desenvolvimento da pesquisa” (PLANO DE DESENVOLVIMENTO CULTURAL, 1995, s/p). Este subprograma consistia em vários processos, quais fossem:

- Implantação de Reserva Técnica – Adaptação de espaços (estrutura metálica); Equipamentos; Climatização.
- Restauração do Acervo Documental – Livro de prata da Abolição da Escravatura; Livro de Acta da Sociedade Perseverança e Porvir (1879).
- Restauração do Acervo em Geral – Restauração da tela ‘Fortaleza Liberta’ de J. P. Irineu; Restauração de mobiliário da antiga Assembleia.
- Implantação da Sala da Coleção Etnográfica – Classificação do acervo; Consultoria para montagem da sala; Instalação da exposição permanente; Restauração do acervo.

Estas ações estavam programadas para execução em 1995. As seguintes seriam postas em prática nos anos de 1995 e 1996:

- Formação de Equipe – Contratação de museóloga; Contratação de estagiários; Contratação de pessoal (incrementação de módulos temáticos).
- Programação Cultural – Realização de exposições temporárias; Realização de oficinas, cursos e seminários; Exibição de filmes diários.
- Aquisição de Material – Acervo Bibliográfico; Equipamentos.
- Publicação de Catálogos.

Para a execução de todas estas atividades programadas, houve o destaque da necessidade de R\$ 203.348,00 no ano de 1995, e R\$ 121.000,00 em 1996. O Plano informava que os órgãos envolvidos na execução deste planejamento eram o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Fundação Joaquim Nabuco, o Museu do Índio (RJ), o Museu

do Estado de Pernambuco, a Universidade Estadual do Ceará, e a Universidade Federal do Ceará.

Apesar da existência do subprograma intitulado “Dinamização das Atividades de Museus Públicos”, faz-se necessário ressaltar que os acervos museológicos estavam longe de ser uma prioridade no referido Plano. Esta afirmação é embasada no fato de que foram consideradas como as “principais áreas de expressão cultural” as seguintes: cinema e vídeo; artes plásticas; fotografia; dança; teatro; literatura; música popular; música erudita; e, literatura popular e cordel. O não reconhecimento da área museológica como uma das “principais áreas de expressão cultural” se reflete no quando observamos o gráfico a seguir, que mostra o montante destinado a cada um dos projetos constantes no Plano de Desenvolvimento Cultural, encontrado abaixo.

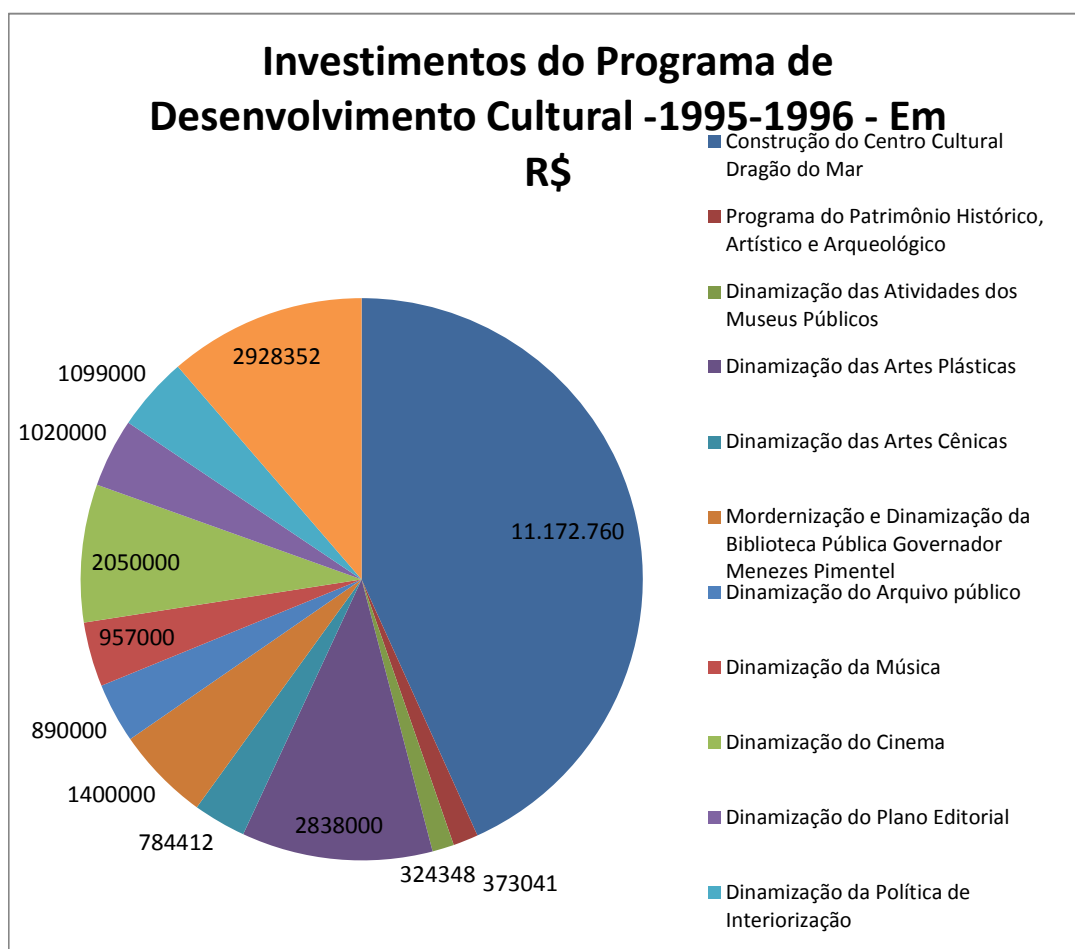


Gráfico 1 – Gráfico síntese dos investimentos do Programa de Desenvolvimento Cultural - 1995/1996 - Em R\$, baseado no Programa de Desenvolvimento Cultural. Fortaleza: 1995.

Os investimentos previstos para o Museu do Ceará são os menores dentre todos eles, correspondendo a apenas 1,25% do montante total. E, apesar das falas do Secretário da Cultura identificarem o quão era positivo a continuidade da política cultural (O POVO, 10 set.

1994, p. 9), temos como maior destaque neste plano a construção do Centro Cultural Dragão do Mar, que contradiz fala do governador Tasso Jereissati em seu primeiro mandato, quando inaugurou o Palácio Senador Alencar para o uso do Museu do Ceará, que afirmou, sobre a mudança que “ao invés de construir prédios novos e suntuosos preferimos valorizar as coisas que nos identificam” (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, P. 233). Mas, afinal, se as instituições podem mudar, também podem as pessoas, as ideias e as políticas.

Não obstante a clara identificação do setor museológico como um setor não prioritário para as políticas culturais em âmbito estadual no período, foi devido a estes poucos recursos que foi possível a transformação nas práticas discursivas institucionais do Museu do Ceará.

Nos anos entre 1993 a 1998, além das várias exposições de curta duração, várias outras ações foram empreendidas pela instituição visando a transformá-la em um museu mais “dinâmico”, para usar a expressão contida no plano.

Em 1995 foi iniciado um novo processo de inventário do acervo, desta vez coordenado pela historiadora Gisete Aguiar Coelho Pereira, vinculada ao Museu do Estado de Pernambuco. O trabalho desta profissional se estendeu até o ano de 1996, quando foi instalada a reserva técnica da instituição, e terminou o inventário realizando o levantamento do montante de cerca de 5843 peças (O POVO, 28 mai. 1997, s/p).

Segundo a diretora do Museu do Ceará, o inventário possibilitaria identificar, qualificar, e posteriormente, catalogar o acervo do Museu.

Segundo a matéria, para a diretora

[...] O inventário é um trabalho muito importante porque através dele se pode saber e melhor controlar o acervo do museu. Valéria Rolim explica que, além do inventário, existem outras fontes de documentação que incluem a identificação e classificação. Numa primeira etapa se identifica, para, em seguida, se classificar numa categoria maior as áreas que estão presentes no acervo do Museu. Depois de identificado e classificado, o acervo do Museu do Ceará será transformado num catálogo impresso. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 248).

Esta ação foi desenvolvida, segundo afirma Moreno, a partir de depoimento coletado com a museóloga Margarita Hernández, pois “[...] o trabalho de tombamento e documentação do acervo [anterior] não foi realizado cientificamente, sobretudo porque as pessoas não conheciam a linguagem adequada para um acervo museológico, utilizando-se de uma linguagem que não correspondia à realidade” (MORENO, 1998, p. 50). Neste caso, não se

sabe se Hernández está fazendo críticas aos técnicos do IBPC que coordenaram a transferência, inventário, catalogação e documentação, ou se está se referindo aos trabalhos desenvolvidos entre os anos de 1932-1990, e, neste sentido, está dando continuidade aos trabalhos desenvolvidos a partir da transferência da sede para o Palácio Senador Alencar.

A reserva técnica instalada em agosto de 1996 era composta por fazendo parte do processo de estruturação do museu, recebendo destaque em matéria do dia 05 de outubro de 1996, dizia a matéria que a reserva técnica era

[...] um espaço reservado para a guarda do acervo não exposto. Financiada pelo Ministério da Cultura e pelo Governo do Estado, a reserva técnica foi construída dentro de rigorosos padrões, com a instalação de um sistema de ventilação especial, dotado de exaustor, desumificador e purificador de ar, além de traneis para a pinacoteca, de estrutura metálica provida de mezaninos que ocupam duas salas do museu. Tudo isso visando um cuidado para que as obras do acervo não sofram danos. (DIÁRIO DO NORDESTE, 05 out. 1996).

Para a conservação do acervo ainda foram adquiridos um termohigrógrafo, bem como foi instalado no ano de 1997 um sistema central de ar condicionado.

Devido à constante falta de verbas a gestão buscou solucionar o problema visando ao autofinanciamento por meios diversos. Um deles foi a criação, em 1996 da Associação de Amigos do Museu do Ceará, criada no intuito de possibilitar à instituição maior flexibilidade na gestão e proposição de projetos baseados nas leis Rouanet (Lei Federal nº 8.313) e Lei Jereissati (Lei Estadual nº 12.464).

Sobre a criação de associações de amigos em museus, vale pontuar o que nos fala Marlene Suano, ela diz que

As “associações de amigos de museu”, aliás, conseguem contribuir enormemente para a independência em relação às verbas oficiais, como bem demonstram as experiências de centenas de museus em todo o mundo. Sua própria criação junto a um museu, aliás, já bem demonstra a mentalidade de tal museu, uma vez que é consideravelmente mais difícil prestar contas de ações e gastos a leigos do que à máquina burocrática estatal. E, fio da mesma meada, solicitar à sociedade que contribua significa abrir-se ao debate, pois ela perguntará certamente: “contribuir por que e para quê”. (SUANO, 1986, p. 92).

Outras iniciativas visando ao autofinanciamento se relacionaram a criação de uma loja na recepção oferecendo souvenirs, a promoção de cursos e até a locação do espaço da instituição. Tal se justificava devido ao baixíssimo investimento em custeio do equipamento

por parte da SECULT, que, no ano de 1996 repassou menos de R\$ 2 mil (O POVO, 28 mai. 1997, s/p.), o que levou à instituição também a cobrar entrada para visitação.

O processo de estruturação do Museu do Ceará seguiu-se ao até o ano de 1998, quando foi inaugurada a exposição de longa duração elaborada pela arquiteta e designer Gisela Magalhães, intitulada “Terra da Luz e Ceará-Moleque: Que história é essa?”, mas não antes de ser instalado um Núcleo Educativo, também em 1998, mas estes são assuntos para os próximos capítulos.

O que nos interessa analisar, a seguir, é em que medida essa exposição de longa duração reflete o processo engendrado por, quase, uma década.

2. Projetos e Produtos em busca de uma história para o Museu do Ceará.

Museus têm a autoridade de selecionar, interpretar e apresentar aquilo que eles decidem ter valor ou significado. Removidos de suas funções e contextos originais, objetos ganham novos significados que às vezes são imbuídos em interesses inconscientes. Alguns profissionais de museu perderam de vista o fato de que as exposições por sua própria natureza são atos interpretativos. O processo de selecionar e organizar objetos são no mínimo uma construção, e como tais, uma consideração sobre o que os elaboradores da exposição supõem que os objetos dizem.

Lisa Roberts⁵⁸

2.1 Tematizando a história do Ceará.

Temos visto que entre os anos de 1990 a 1998 a instituição Museu do Ceará passou por inúmeras transformações, desejadas mesmo em período anterior a este, mas catalisadas pela fala da museóloga Maria de Lourdes Parreiras Horta em seminário que buscava definir quais os rumos o museu deveria seguir, qual seria a sua identificação, sua função, sua atuação.

Tais mudanças foram realizadas a partir da ampliação da atuação na área museológica no conjunto de políticas públicas direcionadas à preservação e comunicação do patrimônio cearense, ainda que esta área não tenha sido considerada como prioritária do setor cultural, nem que os investimentos tenham sido de elevada monta, em relação a outras ações desenvolvidas pelo poder público estadual.

Ainda assim, devido, em grande parte, às ações coordenadas entre a Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Estado do Ceará (SECULT) e, em primeiro momento o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) e em seguida o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desenvolvendo ações integradas entre os profissionais ligados à instituição federal e aqueles ligados à SECULT, foi possível ao Museu Histórico e Antropológico do Ceará passar a ser identificado como Museu do Ceará, ter uma sede localizada em ponto central da cidade, sendo esta um próprio estadual registrado nos livros de tombamento histórico e artístico nacional, bem como mudar suas práticas em relação ao seu acervo, realizando ações de inventário, conservação e restauração.

⁵⁸ “Museums have the authority to select, interpret, and present that which they decide has value or significance. Removed from their original contexts and functions, objects take on new meanings that are sometimes laden with unconscious interests. Some museum professionals lose sight of the fact that exhibition is by its very nature an interpretative act. The process of selecting and arranging objects is at bottom a fabrication and, as such, a statement about what the fabricators suppose and object to say.”

Outras transformações ocorreram no sentido de tornar a instituição mais próxima de um espectro mais diverso da população, visando à potencialização do processo de identificação desta com as memórias representadas pela e na instituição museológica, o que por sua vez aumentaria seu nível de visitação, legitimando os investimentos já realizados bem como possibilitando o incremento destes.

No entanto, os problemas relativos à falta de verba para a realização de projetos independentes, bem como custeio cotidiano do equipamento cultural, foram mantidos. Neste sentido a administração do equipamento buscou a efetivação de ações paralelas ao custeio oficial visando ao autofinanciamento, desta forma, buscou aumentar a participação da sociedade civil no desenvolvimento de suas práticas e escolha de suas ações. No entanto, seria necessário mais do que a criação de uma Associação de Amigos para trazer a sociedade civil para a instituição e aumentar sua legitimidade junto à população.

Anos seguidos em processo de estruturação aumentaram o distanciamento do público com o equipamento, o que se tentou contornar, entre outras ações, com a apresentação de exposições de curta duração. Mas como aumentar a identificação do público com o acervo, digam-se os fragmentos de memória salvaguardados pela instituição, quando a maior parte deste passava por seguidos processos de inventário, fruto de anos de descaso e falta de um corpo profissional capacitado para a realização de trabalhos especializados?

Quando houve esta possibilidade, as ações institucionais foram regidas por um processo autocrático que excluía os demais sujeitos, priorizando a figura do diretor, que, ainda que muitas vezes vinculados à área maior de identificação da instituição, a ciência histórica, não dispunham de conhecimento experto sobre o trabalho em uma instituição museológica, baseando-se em modelos já aplicados em outras instituições e sendo legitimados por um pequeno grupo de pares.

Com esta fala não desmerecemos ou vemos como dispensáveis as ações desenvolvidas em períodos anteriores. Estes sujeitos fizeram o que estiveram ao seu alcance, dentro da realidade empírica que se impunha sobre suas ações, fruto de suas relações sociais, políticas e intelectuais, e assim continuará sendo, enquanto as decisões relacionadas ao bem coletivo estiverem submetidas a uma visão paternalista, baseadas em relações de compadrio e trocas de favores.

A partir de 1990 as práticas desenvolvidas no e pelo Museu do Ceará, ao menos de forma aparente – afinal, há situações que não podem ser apreendidas –, passaram a ser determinadas por critérios técnicos, buscando a profissionalização das ações realizadas pela instituição, conferindo a esta a missão de representar em seu espaço não mais apenas as

memórias vinculadas a uma elite econômica, social e intelectual, mas refletir sobre o povo cearense em suas múltiplas faces.

Para realizar isto, uma das primeiras ações deveria ser no sentido de “[...] mudar a mentalidade sobre o que seja um museu [...]”, como afirmou Terezinha Alencar, o que podemos interpretar como a ampliação do uso da instituição por uma gama mais variada de sujeitos, como fica claro na fala de Domingos Linhares, que afirma, sobre a transferência do MHAC para o Palácio Senador Alencar, entender que “[...] o local deve servir para projetos culturais, aberto ao povo, pois com a Academia Cearense de Letras, ficava restrito aos acadêmicos” (O POVO, 06 fev. 1990, p. 8-A).

Esta transformação na mentalidade do que é um museu perpassa o questionamento sobre sua função, sua razão de ser. Já vimos o que pode ser um museu, que em suas definições mais básicas indicam uma instituição “[...] a serviço da sociedade, que tem por missão explorar e compreender o mundo a partir da pesquisa, preservação e comunicação [...]” (MAIRESSE; DESVALLÉES, 2007, p.14), e que tem em vista “o estudo, a educação e fruição”.

Pode-se afirmar, como Ulpiano Meneses que,

[...] entre as funções prioritárias estão igualmente o deleite afetivo, as relações de subjetividade que se estabelecem entre os indivíduos e as coisas e que funcionam, por exemplo, como suportes da memória, marcas identitárias, e agem para definir trajetos, para explicitar percursos, para reforçar referências, definir amarras — amarras principalmente de espaço e de tempo, já que somos seres balizados pelo espaço e pelo tempo. (MENESES, 2010, p. 14).

Neste sentido, o museu é entendido como um lugar de lazer, mas um lazer específico, que se relaciona com a construção de identidades e memórias, e que estas se fazem em relação com os objetos expostos. O autor não esquece, também, que entre as possibilidades de uso do museu está a busca pela informação, seja ela a partir do “[...] levantamento de atributos empíricos de coisas, para a apreensão imediata de dados [...]” (Idem), seja para a construção de conhecimento, e que também o museu pode ser “[...] lugar e oportunidade de devaneio, de sonho, do imaginário [...]” (Ibidem).

Os debates na área museológica ao longo dos anos levaram a um consenso que aceita a afirmação das múltiplas funções da instituição museu, podendo ser destacadas entre elas, três: a científica, que se relaciona a produção de conhecimento; a educativa, relacionando-se aos temas da patrimonialização e da capacidade institucional de educar a partir dos objetos; e a social, quando ao

integrar estas funções a instituição ganha forma social, atuando na sociedade de acordo com o papel que assume no contexto em que se encontra.

No entanto, não são estas todas as funções de um museu, tendo em vista que seja considerada como sua função básica a preservação do patrimônio salvaguardado na instituição, e, para a realização desta, estão subordinadas aquelas científica, educativa e social. Mas quais eram as funções que a equipe gestora do Museu do Ceará entendia como prioritárias? Quem nos responde é Eleonor Botelho, quando afirma que,

Os museus podem ser vistos como uma maneira de se institucionalizar o processo cultural, na medida em que os mesmos têm como função primordial a representação, a transmissão e a reprodução do processo de cultura material e espiritual de uma dada comunidade'. Para a historiadora, o museu moderno deve ser ao mesmo tempo produtor de conhecimentos e veículo de comunicação da história. (DIÁRIO DO NORDESTE, 07 abr. 1991, s/p).

Neste sentido, para Eleonor Botelho, historiadora que fez parte do processo de estruturação do Museu do Ceará, a função prioritária da instituição residia na ação de construção de representações a partir da cultura material que se vinculasse a uma determinada “comunidade”, entendendo este aspecto ligado a um “espírito” da comunidade.

Temos até agora dedicado nossa análise do processo de transformação da instituição a partir, basicamente, de aspectos das ações do processo curatorial, como o trato dedicado ao acervo, em seu processo de mudança das práticas de coleta, estudo e salvaguarda do patrimônio. Gostaríamos de, a partir deste momento, dedicar nossa análise a um aspecto específico dos papéis desempenhados pela instituição museu, que se refere à implantação de projetos expositivos.

Escolhemos este caminho ao nos apropriarmos de algumas ideias divulgadas pela museologia contemporânea, área do conhecimento que tem se estruturado nas últimas décadas buscando a compreensão do fato museal, definido por Waldisa Guarnieri como “[...] a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir [...] relação esta que se processa num cenário institucionalizado, ou o museu [...]” (GUARNIERI, 1990, p. 7 apud CURY, 2005, p. 30)⁵⁹.

Esta afirmação é retomada por Bruno ao afirmar que a museologia, entendida como disciplina, tem sua atenção voltada a dois fenômenos, o primeiro dedicado à compreensão do

⁵⁹ GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. Cadernos Museológicos, Rio de Janeiro, n. 3, p. 7-12, 1990.

“[...] comportamento individual e/ou coletivo do Homem frente ao seu patrimônio [...]”, e o segundo se refere às possibilidades de construção de elementos, que baseados na relação do homem com o patrimônio, permita a este – o patrimônio - ser transformado em herança, visando à construção de identidades, sejam elas individuais ou coletivas (BRUNO, 1997, p. 15).

A partir da preocupação com estes dois fenômenos, Bruno afirma que a disciplina museológica trabalha em duas vertentes, quais sejam:

Em um segmento, desenvolve processos para o tratamento e preservação da herança patrimonial e, em outro, tem a responsabilidade de comunicar essa herança em uma perspectiva sócio-educativa. Portanto, o fenômeno de interesse da Museologia está centrado na relação da sociedade presente com seu patrimônio musealizado. (BRUNO, 1997, p. 16).

Para a autora, “[...] à museologia cabe a experimentação e análise da relação museal, entendida com o eixo de um processo de comunicação entre o Homem/ Objeto/ Cenário [...]” (Idem, p. 18), conforme definido por Waldisa Camargo Guarnieri. A autora compreende a relação museal como um fenômeno de comunicação, que tem como uma das principais formas o discurso expositivo.

Considerando o discurso expositivo como “o centro e a unidade de análise básica para a Museologia”, centraremos nossos esforços no sentido de analisar os projetos de circuitos de exposição de longa duração planejados para ser apresentados ao público pelo Museu do Ceará no período de 1990 a 1998.

Buscaremos realizar esta análise no sentido tal que

[...] a exposição museológica e a ação educativa são, no museu, as principais formas de comunicação com o público e, integradamente, a principal expressão de uma política de comunicação museológica e real manifestação de que o museu tem o público em sua agenda de preocupação. (CURY, 2005, p. 16).

Desta forma, nosso objetivo aqui é compreender como podemos apreender os desejos de mudança institucional nos projetos expositivos da instituição no período, ressaltando a existência, neste quadro, de apenas dois projetos de exposição de longa duração, ficando a análise da proposta de ação educativa para nosso momento final.

O primeiro se chamou “Organização Modular do Museu do Estado”, e foi projetado pelo grupo de trabalho ao qual recaiu a responsabilidade da primeira etapa do processo de reestruturação institucional pelo qual passou o Museu do Ceará, sendo este projeto

circunscrito ao período entre os anos de 1990 a 1993, não sendo apresentado ao público, porém, nenhum produto, sobre a qual nos demoraremos a seguir.

O segundo projeto foi denominado “Projeto Ceará”, que teve como produto a exposição de longa duração intitulada “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”, cuja curadoria ficou sob a responsabilidade da arquiteta e *designer* carioca Gisela Magalhães, posta ao acesso do público no dia 25 de março de 1998.

Em outubro de 1990 o público teve notícia de que estava sendo gestado no âmbito do grupo de trabalho responsável pelo futuro do Museu Histórico e Antropológico do Ceará tinha como projeto expositivo o intitulado “Organização Modular do Museu do Estado”, com uma proposta de divisão temática em seis módulos distintos: I – Ocupação do Espaço Cearense; II – Trabalho, Cultura e Lazer; III – Revoltas e Resistências; IV – Movimentos Intelectuais; V – Ceará na Guerra; e, VI – Igreja e Sociedade (O POVO, 04 out. 1990, p. 6-B).

A matéria que noticia a elaboração desta concepção expositiva nos traz ainda uma descrição sucinta dos temas abordados em cada módulo temático. No módulo I, “Ocupação do espaço cearense”, seriam expostos os fósseis do acervo “contextualizando-o no espaço cearense”, neste módulo também seriam colocados os objetos relacionados à presença indígena no estado “antes da chegada dos colonizadores”, assim como trataria do tema das “fortificações, vilas e cidades”.

O segundo módulo, intitulado “Trabalho, cultura e lazer”, seriam abordadas “as práticas cotidianas do viver cearense”, para isto, utilizando-se de objetos relacionados “à época do couro, do algodão, das atividades pesqueiras, da carnaúba, do cajueiro, da oiticica, do artesanato, das representações das festas e folguedos e do imaginário e tipos populares”.

O módulo III, “Revoltas e resistências”, teria como mote, entre outros movimentos, a Revolução Pernambucana, de 1817; a Revolta de Pinto Madeira, em 1831, a Confederação do Equador, em 1824; seriam abordados também os temas relacionados à deposição de Nogueira Accioly, em 1912; o movimento abolicionista; a Sedição de Juazeiro, em 1914; e o movimento do Caldeirão.

“Movimentos Intelectuais”, módulo IV, buscaria refletir sobre “a contribuição dada por estes no campo cultural e sua repercussão nacional”, dando destaque também para a história do jornalismo cearense.

“Guerra no Ceará”, módulo V, buscaria inserir o estado do Ceará no contexto da Segunda Guerra Mundial, relacionando o impacto deste evento na “mentalidade” da população cearense, indicando a matéria que seriam utilizados os objetos da mostra coletiva “Fortaleza Tempos de Guerra”, apresentada no ano de 1989, no Palácio da Abolição.

O projeto expositivo era finalizado pelo módulo VI, “Igreja e sociedade”, que visava à

[...] destacar a atuação da Igreja na história do Ceará, a partir dos aldeamentos dos índios, das guerras santas, das missões, atuação dos Jesuítas e de sua expulsão, bem como a influência do Seminário de Olinda, o padre Ibiapina e as casas de caridade, a criação dos nossos seminários, dos círculos operários católicos, o integralismo, a Liga Eleitoral Católica, a Legião Cearense do Trabalho e outros [...] (O POVO, 04 out. 1990, p. 6-B).

Para a elaboração desta proposta expositiva estiveram trabalhando as historiadoras Eleonor Botelho Lócio e Berenice Abreu de Castro Neves, no que se refere à função científica de pesquisa, no entanto não ficou a cargo das pesquisadoras a definição dos temas a serem trabalhados na exposição de longa duração.

Segundo consta na notícia publicada em 04 de outubro de 1990, a equipe responsável por “revitalizar” o museu, coordenada por Terezinha Alencar, antropóloga e, na ocasião professora da Universidade Federal do Ceará e diretora do Patrimônio Histórico e Bibliográfico da SECULT; o restaurador Fernando Barbosa, da então SPHAN/Pró-Memória, e os restauradores, Edson Castelo e Luís Monteiro, oriundos da iniciativa privada; pela pedagoga Adriane Monteiro, da Pró-Memória, e Henrique Barroso, museólogo da Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Ceará, e o arquiteto Ricardo Marinho, bem como outros membros, como funcionários da instituição, buscaram – para a seleção do acervo e de temas a serem trabalhados no projeto expositivo – o auxílio de pesquisadores, antropólogos e historiadores.

Não pudemos identificar, com maior exatidão, os sujeitos que participaram do processo de elaboração desta proposta. Nossas fontes se restringem ao que foi veiculado na imprensa local, tendo em vista a não possibilidade de encontrar material referente a esta proposta no acervo documental do Museu do Ceará, o que de modo algum significa que não haja entre os registros do Museu do Ceará as informações, apenas não tendo sido estas consultadas.

No entanto, a preocupação da equipe em consultar “pesquisadores, antropólogos e historiadores” nos dá indício da transformação das práticas institucionais, marcada ao longo dos anos sempre por um processo de tomada de decisão autocrático.

Para Volkert (1996) o processo de tomada de decisão autocrático acontece quando

[...] uma só pessoa assume a responsabilidade e autoridade para dirigir o resultado de um projeto de exposição. Esta pessoa é às vezes o diretor do museu. Este enfoque reflete a larga historia da tradição dos museus ocidentais e reforça a ideia de que os museus são depósitos de conhecimentos. (VOLKERT, 1991, p. 5 apud CURY, 2005, p. 82)^{60 61}.

As decisões, neste momento, assumem um caráter coletivo, interdisciplinar, no entanto, não acreditamos que a prática do Museu do Ceará tenha se transformado em um processo de tomada de decisão em equipe.

Como um processo coletivo, sugestões são realizadas, mudanças ocorrem. Tal pode ser apreendido quando observamos que, seis meses após a divulgação da nova concepção – em abril de 1991 –, temos uma atualização das opções feitas pelo museu, quando o então módulo V, “Ceará na Guerra”, é retirado do projeto expositivo, que passa a se configurar em apenas cinco módulos. Neste momento também o módulo I sofre uma pequena mudança em sua identificação, que de “Ocupação do espaço cearense” passa a ser denominado “O espaço e sua ocupação”, e o novo módulo V, anterior VI, de “Igreja e Sociedade” passa a ser denominado “Atuação da Igreja na sociedade civil cearense” (DIÁRIO DO NORDESTE, 07 abr. 1991, s/p).

As maiores informações que dispomos se referem ao módulo I, que segundo consta, seria dividido em três momentos, no

[...] primeiro, o espaço físico, inserindo os fósseis, mapas geológicos com textos. Neste segmento, o museu recebeu a doação de 30 fósseis da Chapada do Araripe do Departamento de Geociências da UFC. O segundo momento refere-se aos primeiros habitantes do território cearense, com coleções sobre os indígenas, de Tomás Pompeu Sobrinho, Dias da Rocha e do Instituto do Ceará. Há ainda material lítico, cerâmica e objetos diversos com textos explicativos. Por fim, o terceiro momento lembra a chegada do colonizador, a fundação das primeiras vilas, cidades, com ênfase especial a Fortaleza. (DIÁRIO DO NORDESTE, 07 abr. 1991, s/p).

Esta organização demonstra, a nosso ver, uma concepção linear e evolutiva de história, onde primeiro momento apresentado é o que seria relativo a um passado longínquo, anterior às ocupações humanas, utilizando-se de fósseis e mapas geológicos, refletindo sobre o tema a partir de textos, passando pelas primeiras ocupações indígenas, e em seguida ao

⁶⁰ VOLKERT, James W. Monologue to dialogue. *Museum News*, Washington: American Association of Museums, v. 70, n. 2, p. 46-48, Mar./Apr. 1991.

⁶¹ “[...] Una sola persona assume la responsabilidad y autoridad para dirigir el resultado de un proyecto de exhibición. Esta persona es a menudo el director del museo. Este enfoque refleja la larga historia de la tradición de los museos occidentales y refuerza la idea de que los museos son depósitos de conocimientos.”

abordar a chegada do colonizador e sua ação transformadora do espaço, em uma abordagem de longa duração.

A mesma matéria nos dá uma descrição das propostas para os outros módulos, estes ainda inacabados. Ela conta que no segundo módulo

[...] que consta de Trabalho, Cultura e Lazer, com práticas cotidianas do viver cearense, com visão das épocas econômicas, como o caju, o algodão, as atividades pesqueira, o artesanato etc., enfocando ainda o imaginário popular com figuras como o bode ioiô, por exemplo, e figuras lendárias. O terceiro módulo tratará das Resistências e Revoltas, numa tentativa de resgatar movimentos que significam posição do povo frente aos acontecimentos de sua época (Federação do Equador, Abolição, Seção do Juazeiro, O Beato José Lourenço, a distribuição do Caldeirão, dentre outras. O quarto refere-se aos movimentos intelectuais, tais como a Padaria Espiritual, fundação do Instituto do Ceará, o grupo Clã, Academia Cearense de Letras etc. Finalmente, o quinto módulo, Atuação da Igreja na Sociedade Civil Cearense, que lembra desde o aldeamento dos índios, as missões jesuítas, fundação do Seminário de Fortaleza etc. (DIÁRIO DO NORDESTE, 07 abr. 1991, s/p).

Se pudemos afirmar que o primeiro módulo seguia uma narrativa linear, o mesmo não pode ser dito, pelo menos sem maiores detalhes, dos outros módulos. Há, em nosso entendimento, uma oscilação entre abordagens.

O módulo II, se vincularia a uma narrativa mais próxima de uma história social da cultura, dedicando-se a analisar a problemática da vida cotidiana e dos modos de produção desenvolvidos no âmbito da sociedade cearense ao longo dos anos. Este é o único módulo que podemos perceber a inexistência de uma narrativa factual ou episódica, dedicando-se a uma história mais “problemática”.

Os outros módulos, III, IV e V, respectivamente “Revoltas e Resistências”, Movimentos Intelectuais” e “Atuação da Igreja na Sociedade Civil Cearense”, partem de temáticas específicas para, assim como o primeiro módulo, se dedicarem a uma história baseada em fatos bem localizados da história oficial do Ceará, e, caso eles tivessem seguido o mesmo planejamento dedicado ao primeiro módulo, grandes chances teriam também de serem configurados a partir de uma história linear e evolutiva.

Esta compreensão é reforçada por fala de Moreno (1998)

Sem dúvida, a nova proposta procurava desenvolver uma conceituação moderna de história, buscando a relação entre o econômico, o social e o político para com isso esclarecer fatos passados. Ao abandonar a ideologia de exaltação à nação e aos heróis e aos mitos, busca uma explicação racional para o presente. Contudo, a proposta não consegue romper com a concepção de linearidade da história, apresentando alguns módulos em progressão dos fatos numa evolução linear, utilizando-se dos objetos para ilustrar uma proposta de exposição que procurava dar um sentido à história. (MORENO, 1998, p. 49).

A autora ainda apresenta duas interpretações de sujeitos que participaram do processo de formação da proposta expográfica posterior, o historiador Sebastião Ponte e a museóloga Margarita Hernández, que concederam entrevista à autora no ano de 1998. Ponte afirma que o projeto “Organização Modular do Museu do Estado” “acabou contemplando uma história linear, uma vez que o que foi exposto lá vinha da pré-história cearense passando para o Ceará Colonial”, enquanto Hernández apontou sobre a proposta expográfica que “não foi realizada numa pesquisa do acervo [...] queriam contar a história do Ceará, ilustrando-a com o acervo, tinha um acervo e um projeto independentes um do outro” (MORENO, 1998, p. 49).

Devemos ressaltar como aparece a organização dos módulos na apresentação da matéria, que, ainda não sendo o próprio projeto, serve de indício sobre como as ideias referentes a ele podem ter sido apresentadas à jornalista Rose Mary Bezerra de Menezes, que assina a matéria.

Outro dado interessante é que apenas após a chegada de Gisela Magalhães que a proposta de “Organização modular do Museu do Estado” foi abandonada, a matéria da Tribuna do Ceará de 23 de setembro de 1996 é que nos conta, afirmando que

A diretora do Museu do Ceará, Valéria Rolim, revela que a preocupação é oferecer uma fundamentação acadêmica ao Museu para que o público visitante possa conhecer a história do Ceará e não se restrinja apenas a ver as peças expostas. Neste sentido, serão expostas dentro de um contexto que explique de uma forma clara o desenrolar dos fatos históricos. De inestimável valor histórico e cultural, o acervo ficará exposto em cinco módulos, cuja proposta é selecionar o material para dentro de uma mesma temática. Será dividido nos seguintes módulos: ocupação do espaço cearense; trabalho, cultura e cotidiano; produção científico-cultural; movimentos político-sociais; e, Igreja e religiosidade popular. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 249).

Devemos também refletir sobre os usos dos objetos, afinal, a construção do discurso expositivo só é possível a partir da existência ou não do objeto, vetor de investigação e comunicação do museu. A equipe, na falta de uma política de aquisição, envolvida em um

processo de inventário, que engloba as ações de seleção, identificação, descarte, conservação e restauração, se encontra envolvida em meio a um processo de colecionamento, que vai definir as possibilidades de construção de representações na instituição.

Krzysztof Pomian nos apresenta em texto publicado pela Enciclopédia Einaudi que a instituição coleção é

[...] qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar do público. (POMIAN, 1984, p. 53).

O autor continua sua reflexão afirmando que apesar de ser esta uma definição descritiva, adiciona que para que um conjunto de objetos possa ser considerado como uma coleção, este deve ter sido formado a partir de um processo de seleção, e não qualquer conjunto de objetos formado ao acaso, ou que não esteja exposto.

Este nos apresenta, em seguida, o paradoxo de que apesar de ser necessária a retirada dos objetos do circuito de utilidade, um determinado valor é atribuído ao objeto de coleção, que pode ser também monetário, mas sempre simbólico. Mas, por que os objetos colecionados em um museu, e por um museu, são preciosos?

Neste sentido, buscamos o auxílio das discussões realizadas quando da inauguração do Museu do Quai Branly, em Paris, mais especificamente na mesa redonda intitulada “Les métamorphoses de la qualification”, quando John Mack, moderador da referida mesa apresenta a discussão sobre as diferentes formas de se interpretar uma exposição a partir de onde ela está colocada. Ele nos conta sobre uma exposição etnológica apresentada ao público no Minpaku – Museu Nacional de Etnologia de Osaka, no Japão – que ao ser apresentada no Museu Setegaya, de Tóquio – um museu dedicado à arte moderna e contemporânea – com o mesmo estilo de apresentação, um pouco modificada devido à necessidade de adequação espacial do museu Setegaya, passou a ser interpretada pelo público de uma exposição etnológica a exposição de arte (LATOURE, 2007, p. 22-23).

Isto nos mostra, em consonância com o que nos diz Pomian, que os objetos colecionados têm um valor atribuído inicial por aqueles que os selecionam, mas que o público ressignifica esta coleção – e, neste sentido, os objetos que a compõem – a partir não apenas da identificação dele com a coleção, mas a partir das práticas discursivas institucionais que apresentam a coleção.

Neste sentido, discordamos do que fala José Neves Bittencourt, quando reflete sobre a noção da identidade institucional, a partir de Tomislav Sola, afirmando que esta se configura a partir do objeto de museu, neste caso, mais especificamente, a tipologia de objetos dominante no acervo museológico da instituição, e que esta tipologia seria definidora da identidade institucional, posto que

[...] Partindo do pressuposto que “identidade” diz respeito a como o indivíduo se iguala e se diferencia de outros, retomo a pergunta: por que “identidade” poderia ser o outro nome de “objeto de museu”? A resposta, segundo Sola, é que através dos museus, comunidades e indivíduos se reconhecem e enquanto tais se diferenciam, através do espelho de suas vidas, culturas e de suas práticas pessoais e coletivas, passadas e presentes. A identidade da instituição museológica, em diversas medidas, se constrói através da relação da instituição com um determinado campo de atuação, de conhecimento, que se traduz, em última instância, no objeto museológico. (BITTENCOURT, 2005, p. 43).

Pensando sobre as implicações de expor as mesmas peças em instituições diferentes, Eilean Hooper-Greenhill (1992) chega à mesma conclusão, de que cada instituição faria com que a obra fosse percebida de formas diferentes. Ela diz que

[...] a identidade e o significado das coisas materiais são vistos como constituintes em cada caso de acordo com as articulações do contexto epistemológico, do campo de uso, tecnologias e práticas de poder. Se o mesmo objeto estivesse colocado como parte da coleção de cada um dos “museus” que foram discutidos, o significado do objeto teria radicalmente mudado à medida que fosse movido de uma instituição à próxima. O modo sob o qual o objeto teria sido entendido ou apreciado teria se transformado. (HOOPER-GREENHILL, 1992, p. 194).⁶²

Isto fica claro também a partir da fala de Souleymane Bachir Diagne, na mesma mesa redonda realizada quando da inauguração do Museu do Quai Branly, que afirma ser cético à existência de uma “significação intrínseca” de um objeto, e em seguida explica seu ponto de vista ao falar sobre objetos gregos consagrados aos deuses e que hoje se encontram em museus, e os deuses não estão mais “presentes” nestes objetos (LATOURET, 2007, p. 41). Com isto ele demonstra que o objeto no museu, objeto de coleção por excelência, não tem um valor único, e com isso concluímos que também a coleção não tem um valor intrínseco, ainda que

⁶² “[...] The identity and meaning of material things is seen to be constituted each case according to the articulations of the epistemological framework, the field of use, the gaze, Technologies, and power practices. If the same object had been held as part of the collection of each of the “museums” that have been discussed, the meaning of the object would have radically changed as it moved from one institution to the next. The way in which the object would have been understood and enjoyed would have shifted.”

tenha sido formada a partir de determinada vontade, seja ela de memória ou apenas o acúmulo para expor.

Chegamos então em um momento crucial de nossa reflexão. A coleção é formada a partir de um processo de seleção, mas que apesar de serem atribuídos valores múltiplos às coleções, ainda que estas sejam compostas por objetos de natureza distinta, os objetos de coleção têm uma função comum a todos, que é

[...] a de permitir aos objectos que as compõem desempenhar o papel de intermediários entre os espectadores, quaisquer que eles sejam, e os habitantes de um mundo ao qual aqueles são exteriores (se os espectadores são invisíveis, trata-se do mundo visível e vice-versa). (POMIAN, 1984, p. 67).

Mas que mundo visível é este que Pomian fala? E o mundo invisível? Ele nos diz que “o invisível é o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro.” (Idem, p. 66). Neste sentido, o invisível, no Museu do Ceará, seriam as memórias representadas por meio das coleções, os variados passados construídos a partir do presente.

Como já dito, uma coleção é ressignificada constantemente, seja pelo público que a vê, como pela própria instituição que se transforma no tempo e no espaço, e é esta a nossa questão: Como as memórias cearenses são ressignificadas a partir de uma mesma coleção?

A memória pode ser então definida como um processo contínuo que pode ser representado de maneira nem sempre coerente a partir de um conjunto de lembranças construídas tanto a partir de fatos que aconteceram no que chamamos genericamente de realidade, bem como no plano subjetivo da psique humana. Fragmentos que podem ser apreendidos por nós através de variados suportes, tais como a cultural material, registro oral, entre outros.

Então fica claro que por ser a memória processo sempre construído socialmente a partir do presente, são aqueles que detêm o poder da instituição que controlarão as representações apresentadas neste espaço de acordo com as instituições sociais a que estejam ligados.

Como vimos até agora, a proposta expográfica denominada “Organização Modular do Museu do Estado”, apesar da busca da proximidade com a “comunidade”, a elaboração de uma concepção mais próxima de ciência da história implicaria no distanciamento desta mesma comunidade, a partir da compreensão que este projeto apresentaria ao público uma

“história pronta”, que se relacionaria a “todo” o passado cearense, e não a utilização dos objetos como fragmentos de memória, potencializadores de construções plurais de sentidos.

Isto demonstra, também, como o patrimônio salvaguardado por esta instituição pode ser utilizado por diversos grupos, a partir do mesmo objeto, compondo práticas discursivas que podem ser completamente opostas umas as outras, e que algumas práticas podem ou não potencializar determinadas relações, entre elas a de patrimonialização.

Mas, e o patrimônio? Onde que ele entra nessa história toda? A coleção não é um patrimônio? Sobre a relação entre as práticas de colecionamento e o patrimônio, José Reginaldo Santos Gonçalves afirma que

[...] a categoria “colecionamento” traduz, de certo modo, o processo de formação de patrimônios. Sabemos que esses, em seu sentido moderno, podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, apropriados e expostos por determinados grupos sociais. Todo e qualquer grupo humano exerce algum tipo de atividade de colecionamento de objetos materiais, cujo efeito é demarcar domínio subjetivo em oposição ao “outro”. (GONÇALVES, 2009, p. 26).

Isto implica dizer que, no caso do Museu do Ceará, a sua coleção é patrimônio, no mínimo, de todos os cidadãos cearenses. Porém esta afirmativa pode não ser verdadeira, ou, melhor dizendo, não totalmente verdadeira.

Sobre a natureza do que é o patrimônio, Vera Dodebei afirma que este “[...] deve ser compreendido como o conjunto de informações que caracterizam as ordens de significado dentro de um grupo, povo ou nação [...]” (DODEBEI, 2005, p. 47). E, complementando esta idéia, afirmam Marcus Granato e Roberta Nobre da Câmara, “[...] patrimônio cultural [é] aquele conjunto de produções materiais e imateriais do ser humano e seus contextos sociais e naturais que constituem objeto de interesse a ser preservado para as gerações futuras [...]” (GRANATO; CÂMARA, 2008). Há, ainda, outras categorias de patrimônio, como o digital, genético, etnopatrimônio, industrial, emergente, integral/total e comunitário.

Acreditamos que o motivo de nossa afirmativa acerca possibilidade de não ser totalmente verdadeiro que o patrimônio salvaguardado no e pelo Museu do Ceará não seja, de fato, de todos os cidadãos cearenses, está localizado no fato de que a prática de colecionamento que levou à construção do acervo do Museu do Ceará está pautada na busca de uma representação da história do Ceará marcada pela construção de heróis, momentos de glória, o que, de fato, é memória e patrimônio de alguns grupos, mas não de todos cearenses.

Mário Chagas, sobre os museus nacionais, com ênfase nos históricos, afirma que neles estão em pauta

[...] a preservação, o uso e a transmissão de determinada herança cultural, composta de fragmentos a que se atribui o papel de representação nacional, ou melhor, de representação de determinados eventos, narrados sob determinada ótica. Essa herança, à medida que se articula com fatos, acontecimentos, processos e conjunturas políticas, é convertida em memória política. Por sua vez, a preservação e a difusão dessa memória está atrelada à política de memória posta em curso pelas instituições museológicas. (CHAGAS, 2009, p. 137)

Solange Godoy e Mário Chagas, em outro artigo, afirmam de maneira sucinta que a idéia de patrimônio – cultural/histórico – envolve “[...] seleção e atribuição de valores, tendo uma dimensão política e ideológica, o patrimônio cultural implica sempre um determinado recorte da realidade e não a realidade inteira.” (GODOY; CHAGAS, 1996, p. 106), e, desta forma, fica claro que em momento algum um patrimônio representará a totalidade de uma sociedade, mas partes desta.

Mas, como afirmam Studart e Valente,

A função comunicativa do museu é algo bem mais amplo do que a exposição. Começa com a imagem da instituição: qual imagem o museu passa para a sociedade? Escutamos pessoas que dizem que passam na porta de determinados museus mas nunca têm coragem de entrar. Qual é a imagem que a instituição está passando? Por que alguns museus “intimidam” certas pessoas? (STUDART; VALENTE, 2006, p. 105).

É em fala de Berenice Abreu que podemos apreender qual concepção de museu se busca imprimir a partir da exposição de longa duração que está sendo planejada pela equipe de trabalho, quando ela

[...] lembra que até bem pouco tempo a idéia de museu propagada entre as pessoas era de uma casa velha, onde se guardava objetos antigos, um verdadeiro depósito de quinquilharias e relíquias. Hoje, em vários locais, já tem se questionado e trabalhado os museus dentro de uma perspectiva diferente. “Atualmente tentamos ir além do caráter institucionalizador da cultura do homem, contextualizando o uso de objetos e peças que consigam, pelo seu significado e simbolismo, contar um pouco do passado do homem”. (DIÁRIO DO NORDESTE, 07 abr. 1991, s/p).

Além de “contar um pouco do passado do homem” a partir do uso de objetos, é necessário ressaltar, em consonância com esta ideia, que além de sua função preservacionista, o museu tem a função de comunicar, e que a unidade básica desta comunicação é o objeto

museológico, posto que “[...] o museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo [...]” (VOLKERT, 1996; GARCIA BLANCO, 1999 apud CURY, 2005, p. 23)⁶³.

Este entendimento do museu como meio de comunicação deriva da declaração de Caracas, de 1992, que afirma, entre outros pontos, que

[...] o museu como um meio de comunicação transmite mensagens através da linguagem específica das exposições, na articulação de objectos-signos, de significados, ideias e emoções, produzindo discursos sobre a cultura, a vida e a natureza; que esta linguagem não é verbal, mas ampla e total, mais próxima da percepção da realidade e das capacidades perceptivas de todos os indivíduos; que como signos da linguagem museológica, os objectos não têm valor em si mesmos, mas representam valores e significados nas diferentes linguagens culturais em que se encontram imersos [...] (Declaração ..., 1992, s/p).

Esta compreensão é enriquecida pelo que nos fala Bruno, quando afirma que

[...] o objeto é um suporte de informações e, por isso, ele deve ser preservado ao lado de outros meios de informação. Assim sendo, as atividades básicas vinculadas à coleta, conservação, documentação, armazenamento, exposição, educação, ação sócio-cultural e avaliação devem estar relacionadas a dois grandes blocos, a saber: salvaguarda e comunicação dos indicadores da memória. (BRUNO, 1997, p. 29)

Mas, acreditamos que para que o museu seja, de fato, um meio de comunicação que funcione de modo eficiente e eficaz, é de certa forma, fundamental que ele deixe de ter seus processos realizados por tomadas de decisões autocráticas, posto que nestes casos, a gestão pensa o museu de uma forma, o curador pensa de outra maneira, a expografia é realizada de maneira ainda mais distinta, a ação educativa é também desconectada dos outros setores, e, assim, tudo comunica, mas nada é comunicado de modo eficiente eficaz, pois cada setor vai passar uma mensagem, tornando a instituição em uma grande mensagem incoerente.

Neste sentido, acreditamos que para que o museu funcione de modo eficiente e eficaz, deva ser adotado o processo de tomada de decisão por equipe, no que Volkert define que este enfoque em equipe “[...] pode resumir-se sucintamente como uma integração de vozes especializadas procedentes de todos os setores da instituição dentro do grupo de planejamento” (VOLKERT, 1991, p. 4 apud CURY, 2005, p. 83)⁶⁴.

⁶³ VOLKERT, James W. La ley, el axioma y la teoría: tomada de decisión en museos estadounidenses. Traducción de Carlota Romero. Buenos Aires: [s.n.], 1996. 11 p.; GARCÍA BLANCO. Ángela. La exposición, un medio de comunicación. Madrid: Ediciones Akal, 1999. 236 p. (Arte y Estética, 55).;

⁶⁴ “[...] puede resumirse sucintamente como una integración de voces especializadas procedentes de todos los sectores de la institución dentro del grupo de planeamiento [...]”

Cury complementa esta idéia de processo de tomada de decisão em equipe afirmando ser sua característica a inclusão de um peso educacional no que se refere às decisões acerca dos projetos expográfico. Não acreditamos que seja esta a proposta da instituição Museu do Ceará, ainda que Adriane Monteiro afirme a preocupação em transformar a instituição em um “pólo educativo”. Ela diz

O museu Histórico será um centro de estudos, pesquisa e lazer. Um espaço com importante exposição permanente e constantes mostras renovadas, contando uma história do Estado. Será um museu para a comunidade, com jogos educativos a partir do próprio acervo. Nossa intenção é que o pesquisador, o estudante, e até as pessoas que buscam o mero lazer, encontrem nele o seu espaço. Ou seja: o novo Museu se converterá num pólo educativo, cultural e de entretenimento. (O POVO, 04 out. 1991, p. 6-B)

Em julho de 1991 foi veiculada uma nova formação da equipe gestora do Museu do Ceará, composta por: Simone Souza, no momento diretora do Departamento de Patrimônio, Documentação e Bibliografia da Secretaria de Cultura (o que nos indica a substituição em relação à Terezinha Alencar, anterior diretora do mesmo departamento); Ricardo Oriá, membro do Conselho Consultivo da Associação Nacional dos Professores Universitários de História; Adriane Queiroz Monteiro, técnica em Dinâmica Educativa do IBPC; Eleonor Botelho, historiadora; Henrique Barreira, pesquisador; Fernando Ferreira Barbosa, arquiteto e restaurador do IBPC; Frederico de Souza Barros, arquiteto e restaurador, técnico da Secretaria de Cultura; Walda Weyne, historiadora, coordenadora do Departamento de Microfilmagem da Secretaria de Cultura; Pedro Airton Queiroz Lima, coordenador do Curso de História da UFC (O POVO, 24 jul. 1991, s/p).

Faz-se necessário ressaltar que a transformação da equipe é significativa no sentido da substituição de Teresinha Alencar por Simone Souza, e a ausência dos restauradores Edson Castelo e Luís Monteiro, bem como Ricardo Marinho. No primeiro caso, acreditamos que a substituição tenha se dado pela substituição nos quadros de direção interna da Secretaria de Cultura do Ceará, o que implicou na mudança da coordenação da equipe, tendo em vista a subordinação do equipamento ao Departamento de Patrimônio, Documentação e Bibliografia, enquanto os arquitetos e restauradores pode não aparecer devido às reformas no prédio terem, momentaneamente, cessado, o que não significa que de fato estes não participassem da equipe gestora.

É neste momento que temos uma pista sobre os autores do projeto expositivo intitulado “Organização Modular do Museu do Estado”, e o indício é dado por Adriane Monteiro, ao afirmar que

[...] Num primeiro momento tentou-se fazer uma reflexão sobre o que havia e o que se queria conseguir com a reorganização do Museu do Ceará. A constatação a que chegaram os pesquisadores e colaboradores foi que ele não carregava uma proposta museológica nem museográfica, no sentido de uma real funcionalidade para o acervo existente. Foi elaborado, então, um projeto com a colaboração do arquiteto Fernando Barbosa (também do IBPC) e do museólogo do Museu de Arte da UFC, Henrique Barroso, tentando traçar uma diretriz que orientasse os trabalhos, os historiadores convocados para realizar a pesquisa histórica. (DIÁRIO DO NORDESTE, 07 abr. 1991, s/p).

Afinal, chegou o momento do museólogo Henrique Barroso, neste momento já um profissional ligado ao Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC, exercer sua profissão, posto que

[...] Osmírio [antigo diretor do Museu Histórico e Antropológico] 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. (RUOSO, 2009, p. 116).

Mas, mesmo quando não há um diretor centralizador, exercer a profissão não é algo fácil. A falta de verbas continuava castigando a instituição, assim como os boatos da possível nomeação para direção do Museu do Ceará do também museólogo e professor do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará – que, se localiza ao lado do prédio do MAUC – sujeito bem próximo de Henrique, formando, junto a este e Gilberto Brito, grupo preocupado com as questões técnicas dos acervos museológicos cearenses (Idem, p. 122).

Em julho de 1991 é denunciada a, novamente, situação precária na qual vivia o Museu do Ceará. Mas tal situação só poderia ser temporária, baseando-se no que afirma o subsecretário de Cultura, Blanchard Girão, ao ser inquirido sobre a liberação de verbas para a montagem da exposição de longa duração, ao que Ivonilo Praciano, - jornalista que assina a matéria de capa do caderno Vida & Arte do O POVO, no dia 24 de julho de 1991 – afirma estar impossibilitada de ser montada “[...] por extrema falta de capital”.

Blanchard Girão dá a resposta esperada por toda a sociedade: o dinheiro já estava no banco! Do montante solicitado para o projeto, constava a soma de Cr\$ 4 milhões e 360 mil, dos quais já estavam liberados por volta de Cr\$ 1 milhão e 850 mil. Porém – sempre há um – o uso não estava permitido, pois ainda era devida a autorização do projeto pelo então Secretário de Cultura, Augusto Pontes. Na mesma notícia há o boato de nova transferência do Museu, desta vez para o Palácio da Abolição, no que o Subsecretário afirma ser apenas um mal entendido ocorrido por uma fala de Augusto Pontes, ao afirmar que o espaço deveria ser melhor aproveitado.

O jornalista ainda inquiriu Girão sobre a existência de simpatia do Secretário para com o projeto da exposição de longa duração, no que foi respondido o desconhecimento acerca do assunto. Também desconhecemos a simpatia ou não de Augusto Pontes pelo projeto, mas o fato é que o módulo I do projeto “Organização Modular do Museu do Estado” ainda estava para ser entregue em 30 de setembro de 1992.

E, ao fim, em 1993, Valéria Laena Rolim Bezerra é nomeada diretora da instituição, uma nova equipe é formada, e todo o processo de concepção museológica, museográfica, e, por sua vez, também a expográfica é mais uma vez iniciado, desta vez, nomeado “Projeto Ceará”, e que teve como produto final a exposição de longa duração denominada “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que História é essa?”, cuja coordenação da equipe de curadoria ficou sob a responsabilidade da arquiteta e *designer* Gisela Magalhães, mas cujos trabalhos foram desenvolvidos por um corpo maior de profissionais, incluindo a própria diretora, a assistente da direção Márcia Rejane Bitu Moreno, a museóloga Margarita Hernández, os historiadores Sebastião Ponte e Berenice Neves, entre outros.

Apesar de na gestão de Valéria Rolim ter sido apresentada ao público o produto “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?”, a partir do “Projeto Ceará”, isto não significa dizer que após sua nomeação, em 1993, o projeto “Organização Modular do Museu do Estado” foi abandonado. Isto só aconteceu com a chegada de Gisela Magalhães, no fim de 1996, e até este momento, ainda era planejada a realização da exposição de acordo com o projeto anterior.

Dedicaremos nossos esforços, então, em analisar os registros referentes à execução do “Projeto Ceará”, bem como podemos apreender no produto deste projeto as intencionalidades da administração do Museu do Ceará.

2.2. “Terra da Luz e Ceará Moleque”. Que exposição é essa?

No final do ano de 1996 foi decidido, em reuniões com o então Secretário de Cultura do Estado do Ceará, que a arquiteta e *designer* carioca Gisela Magalhães seria a responsável pela concepção do projeto expositivo de longa duração do Museu do Ceará (MORENO, 1998, p. 57).

[...] De início, foi executado o projeto de climatização, que contemplava a instalação de equipamentos de ar condicionado das salas que comporiam a exposição de longa duração, da sala de exposição temporária, do auditório, da biblioteca, da sala de administração e do setor instalado para alojar o futuro Núcleo Pedagógico. (MORENO, 1998, p. 57).

Neste ínterim foi apresentado ao público uma “amostra” de como se pretendia realizar a exposição de longa duração, montada no piso térreo, apresentando a seguinte configuração, segundo descrição veiculada no O POVO, no dia 19 de dezembro de 1996:

[...] Tudo começa com um enorme painel fotográfico, resultado da montagem de dez fotos, que reproduz um pouco da vida cearense: o sertão, o mar, a serra, as procissões religiosas, as festas. O painel faz parte da etapa introdutória “Ceará Terra da Luz”. Logo após vem a parte mais intrigante. Trata-se de “Que diabo é isso?”, uma etapa inteira dedicada às peças do Museu que ninguém sabe o que é. “As pessoas doaram vários objetos, não explicaram o que eles significavam e ninguém perguntou. Então, o propósito deste título é fazer que o visitante dê asas à imaginação e tente descobrir por si só”, diz Gisela. Alguns passos adiante, os visitantes deparam-se com o “Messianismo” – etapa em que estão expostos alguns pertences de padre Cícero (a batina, o cajado, o chapéu, os paramentos), além de vários ex-votos – esculturas de membros dos corpos dos devotos (pernas, braços, cabeças, orelhas, etc.) que simbolizam graça alcançada. “Lutas políticas e sociais” é a etapa seguinte, que mostra as lutas de ontem – Confederação do Equador e abolição dos escravos, por exemplo – e as de hoje – índios e sem-terra vivem o mesmo drama. ‘Produção intelectual’ mostra autores como José de Alencar, Rachel de Queiroz, Moreira Campos e Ana Miranda, a mais recente revelação da nossa literatura, e os movimentos culturais como a Padaria Espiritual. “Abolição” e “Ceará-moleque” encerram a exposição permanente. O final não poderia ser mais significativo da gaiatice cearense. Com seu olhar enigmático e eterno, o bode Ioiô dá adeus aos visitantes. (O POVO, 19 dez. 1996, s/p).

Segundo afirma Moreno (1998), o processo de concepção deste projeto expositivo interrompeu as pesquisas que estavam sendo realizadas juntamente ao acervo, pelos pesquisadores Celso Lira Ximenes, Berenice Abreu de Castro Neves e Francisco Régis Lopes Ramos.

Para a análise dessa proposta expográfica, vamos nos valer, como temos feito até então, de materiais jornalísticos, e, principalmente registros iconográficos referentes ao projeto, coletados nos arquivos do Museu do Ceará.

Estes registros são compostos, basicamente, por uma planta expográfica, apresentando todo o projeto expositivo pensado a ser implantado no piso superior do Palácio Senador Alencar, bem como registros fotográficos⁶⁵ do referido produto deste projeto, a exposição de longa duração “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?”. Tivemos acesso ainda a documento relacionando os textos da exposição, lista de objetos e legendas que comporiam o produto final.

Estes registros fotográficos representam momentos distintos, referentes aos momentos de apresentação da “amostra”, colocada aos olhos do público em fins do ano de 1996, do processo de montagem ao longo dos anos de 1997 e 1998, bem como após a inauguração do produto, em 25 de março de 1998.

Realizaremos, com base nestas informações coletadas, uma descrição pormenorizada desta proposta expositiva, ressaltando, porém, que esta não indica necessariamente como a exposição foi apresentada ao público, em 1998, tendo em vista que projetos passam e devem passar por avaliação, testes, e que são sujeitos a transformações que nem sempre são registradas para a posteridade.

Buscamos a elaborar esta descrição no sentido de propiciar ao leitor, e também para nós mesmos que não tivemos a oportunidade de conhecer tal exposição, uma visão ampla da proposta, relacionando alguns objetos, percursos possíveis, alguns textos colocados para o público, a configuração espacial, etc. Tal se dá também, a partir da concordância com o que fala Roberto Conduru, quando nos diz,

[...] Todos os elementos de uma exposição são constituintes do seu discurso: os objetos em exibição, os textos de apresentação e os explicativos, as imagens complementares, as legendas das peças, a ficha técnica, o aparato de segurança das peças e do público (tanto os equipamentos quanto o pessoal), o mobiliário, o edifício, os agentes envolvidos (curadores, técnicos e demais autores), as instituições que realizam, promovem e patrocinam a mostra. (CONDURU, 2006, p. 63).

⁶⁵ Cabe ressaltar que, apesar de mantidos em álbuns localizados na reserva técnica da instituição, estas fotografias continham pouquíssimas informações além da própria representação pictórica, o que implicou em um trabalho de datação realizado, principalmente pelo funcionário da instituição Claudeniso Tavares do Nascimento, a quem devemos registrar nossos agradecimentos.

Sobre a proposta em curso, em 28 de maio de 1997 foi veiculada notícia informando sobre como a exposição seria executada, afirmando que

[...] A ordem é pra que a emoção não seja interrompida. Daí a criação de espécies de labirintos, que garantam a continuidade do percurso. Mas sem rigidez. O passeio interativo não necessariamente segue uma ordem cronológica. Nenhum prejuízo então, saltar da sala do poder, onde móveis luxuosos convivem com armarias antigas, pro universo místico de Padre Cícero. (O POVO, 28 mai. 1997, s/p).

A criação destas “espécies de labirintos” foi intencionada por Gisela Magalhães devido a esta considerar que “[...] o mais importante no novo projeto do Museu é fazer com que as pessoas se sintam envolvidas pela informação, recebendo isso de forma quase tátil. Dessa forma, elas próprias [as pessoas que visitassem a exposição] vão colocar à prova sua criatividade” (Idem).

No entanto, os objetos colecionados e expostos no Museu do Ceará não são apenas “objetos”, e Ulpiano Meneses nos ajuda a compreender as particularidades destes objetos, afirmando ser característica destes – os históricos, mas afirmação que vale para qualquer objeto musealizado –, independente de seus atributos intrínsecos – como forma, densidade, cor, etc. – um “sentido prévio e imutável que o impregna, derivado, não desses atributos [intrínsecos], mas de contaminação externa com alguma realidade transcendental”, e complementa, afirmando a singularidade destes objetos, atribuindo-os uma aura, a partir da noção desenvolvida pelo filósofo Walter Benjamin (MENESES, 2005, p. 25).

Como semióforo, “[...] objectos que não tem utilidade, [...] mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura [...]” (POMIAN, 1984, p. 71) o objeto musealizado não pode ser entendido apenas como um portador de informação, tendo em vista que,

[...] a linguagem museológica é substancialmente objetual, mas a problemática museológica não está nas coisas em si e sim na sua dimensão de semióforo. A comunicação museológica é operada pela linguagem dos objetos, mas se efetiva na interação entre o museu e o público sobre o significado a que se propõe, se apreende, se elabora e se negocia. (CURY, 2005, p. 88).

Como afirma Meneses, os objetos históricos o são de ordem ideológica, e não cognitiva, não restringindo sua capacidade de construção de conhecimento, na verdade, até potencializando-a, porém, este objeto, que se diferencia também do objeto apenas antigo no sentido em quê, fazendo parte de coleções ou institucionalizado e museus, ele tem seus usos,

funções e valores anteriores retirados, tornando-se um “objeto-portador-de-sentido” (MENESES, 1992, p. 1).

Neste sentido, vamos tentar observar como que os objetos musealizados pelo Museu do Ceará foram pensados para serem expostos ao público na exposição “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”.

2.2.1. “Visitando” a “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?”

Mas, após este desvio, devemos voltar ao nosso objeto e não deixar mais o leitor à espera, afinal, queremos visitar a exposição “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?” ainda que tal seja feito a partir de uma descrição de seu projeto.

Tal produto foi planejado a partir de 14 temas, sendo estes os seguintes: Terra da Luz Sertão e Mar; Fortaleza; Símbolos e Emblemas do Poder; Escravidão e Abolição; Letras e Artes; Padaria Espiritual; Trincheiras e Barricadas; Religiosidade Popular; Mulheres; Cangaço; Ceará Moleque; Paleontologia; Que história é essa?; e, Índios Hoje e Ontem (Dossiê..., 1997?).

Estes temas foram trabalhados e apresentados ao público em 25 de março de 1998, a partir da seguinte configuração temática, composta por 09 módulos: Terra da Luz Sertão e Mar; Escravidão e Abolição; Letras e Artes; Símbolos e Emblemas do Poder; Trincheiras e Barricadas; Religiosidade Popular; Paleontologia do Ceará; Indígenas Cearenses; e, Ceará Moleque. (O POVO, 25 de mar. 1998, s/p). Faz-se a ressalva de que esta descrição de como foi apresentada a exposição “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?”, por se tratar de material jornalístico, destinado à informação e divulgação, não necessariamente corresponde à realidade empírica que tomou lugar no dia 25 de março de 1998 no segundo pavimento do Palácio Senador Alencar, não implicando, porém, quaisquer problemas para à interpretação de nossa problemática, que se refere à análise do projeto expográfico, no que devemos dar prosseguimento. Fazemos esta ressalva, pois a matéria não cita os temas “Fortaleza Cidade Sol” e “Que história é essa?”.

Para que o leitor possa se situar em nossa “visita”, segue um mapa, na página a seguir, contendo o a representação do piso superior do Palácio Senador Alencar, onde se localizou a exposição de longa duração “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?”, realizado a partir da planta expográfica do “Projeto Ceará”. Salienta-se que o “início” e o “fim” demarcados no mapa se referem ao nosso percurso, mas que o visitante poderia entrar pelo dito “fim” e sair pelo “início”.

Antes disso, tendo em vista o caráter “labiríntico” desta exposição, explicitamos de antemão o percurso que realizaremos, qual seja, iniciaremos pelo dito primeiro módulo, “Terra da Luz Sertão e Mar”, seguiremos para “Fortaleza Cidade Sol”, de onde voltaremos para “Que história é essa?” seu módulo vizinho, “Símbolos e Emblemas do Poder”, de onde iremos em direção à “Escravidão e Abolição”, “Letras e Artes” estará nesse momento à nossa frente, após este módulo visitaremos “Trincheiras e Barricadas” e “Indígenas Hoje e Ontem”, que dividiam a mesma sala, de onde seguiremos para o referente à “Paleontologia no Ceará”, que se mesclava à “Indígenas Cearenses”, após este momento visitaremos o espaço dedicado aos temas “Cangaço”, que dialogava com, “Religiosidade Popular”, terminaremos nosso percurso visitando o módulo final, “Ceará Moleque”.

Explicita-se, também, que esta descrição, apesar de pormenorizada, de modo algum tenta contemplar a totalidade do projeto, apresentando alguns dos objetos e sua organização espacial, bem como alguns elementos que sejam julgados de interesse do leitor. Também, faz-se necessário esclarecer que serão adicionadas notas referentes ao conteúdo das legendas dos objetos citados, tais como relacionadas em documentos coletado junto ao Museu do Ceará.

Ao iniciar nosso percurso, temos na entrada do módulo “Terra da Luz Sertão e Mar”, localizado no chão, impresso em material autocolante a citação Heitor Marçal sobre a afirmação de José do Patrocínio, possibilitando a compreensão da escolha do tema “Terra da Luz”, dizia

“O Ceará é a Terra da Luz”, disse José do Patrocínio, porque foi a primeira província a libertar seus escravos. Mas também, porque um dia “o índio Ciará dançando o maracatu, rasgou o sol com a última flecha e a terra ficou sapecada de fogo. (Dossiê ..., 1997?, p. 3).

À esquerda deste texto estaria um nicho contendo garrafas de cachaça⁶⁶, e ao lado, impressa em parede de cor preto (todos os temas da exposição foram trabalhados neste tom, dito isto não realizaremos mais comentários a este respeito) uma grande imagem representando as serras cearenses. À direita estaria a indicação nominal do módulo, ao seu lado a reprodução de página do jornal “O Libertador”, assim como a medalha Ceará Terra da Luz⁶⁷.

⁶⁶ Sem legenda.

⁶⁷ Matriz da medalha, com efígie do “Dragão do Mar”, do Centenário da Abolição.

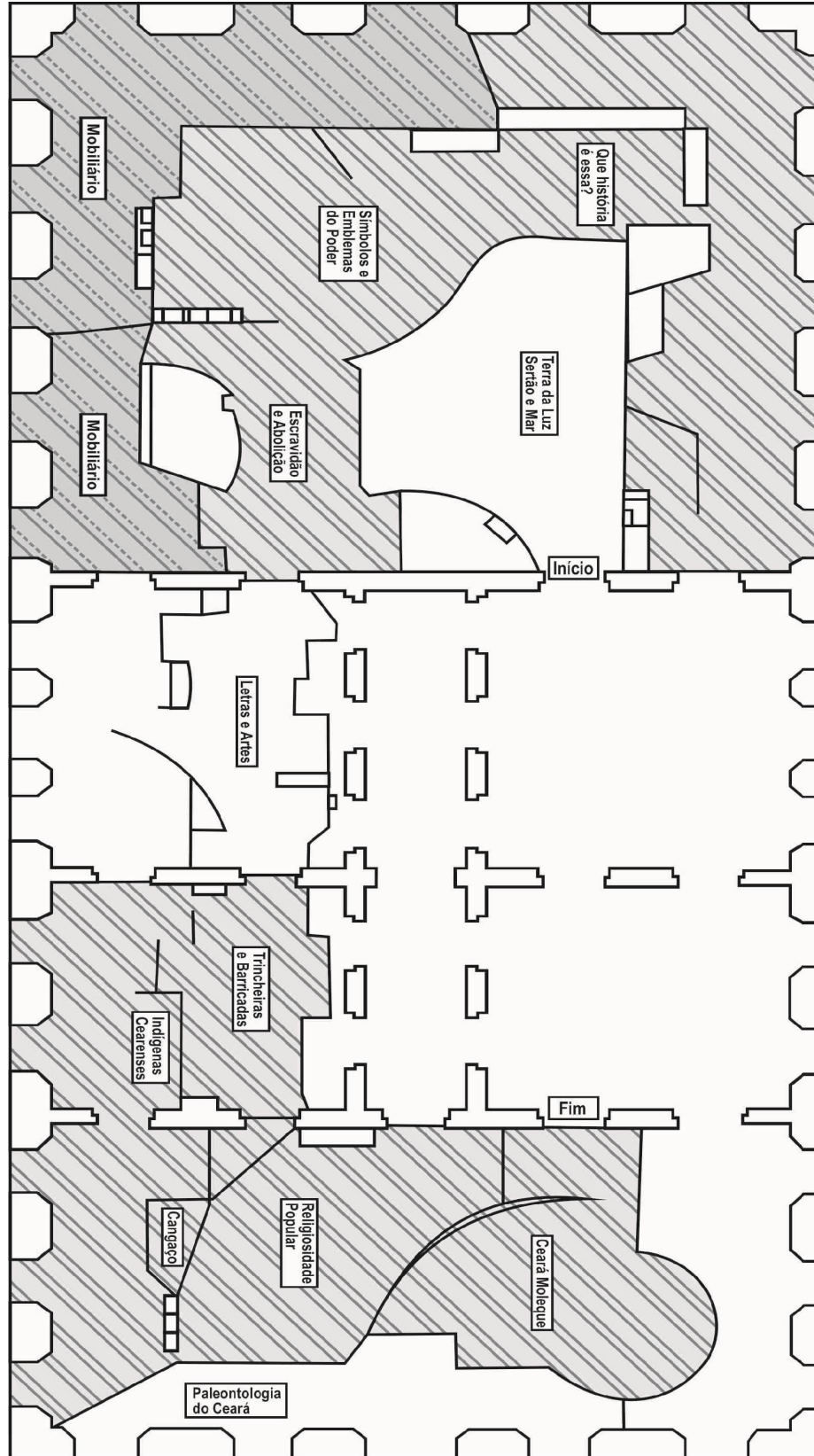


Figura 2 Mapa contendo temas da exposição "Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?" Fonte: Planta expográfica do "Projeto Ceará".

À frente estaria um expositor com algumas lamparinas, e próximo a este, outro expositor, com objeto relacionado ao “raid”⁶⁸ dos jangadeiros. O que ocuparia lugar central neste módulo era uma jangada de madeira chamada piúba⁶⁹, com imagens de renda projetadas em sua vela, e seis fotografias representando a pesca e jangadas suspensas no teto, em um “sanduíche de acrílico”⁷⁰, e no chão, próximo à jangada, uma poesia de Juvenal Galeno, com o mote da jangada, e, na parede após esta citação, a representação pintada em azulejos de Nossa Senhora dos Navegantes⁷¹.

Ao olhar para a esquerda, estaria a visão de um agrupamento de objetos representando o sertão, alinhados, da esquerda para a direita, por ferros de marcar⁷² e estribos⁷³, um couro de boi, uma cadeira com assento feito de couro decorado⁷⁴, roupa de vaqueiro⁷⁵, bem como um estrado no chão com telhas e tijolos⁷⁶, finalizando com a citação de Euclides da Cunha que afirmava

O sertanejo é antes de tudo, um forte. O homem transfigura-se [...] e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. (Dossiê ..., 1997?, p. 4).

Ainda posicionado no centro, caso o olhar fosse direcionado um pouco para a esquerda seria observado um grande painel representando a união dos temas que compunham módulo, sertão e mar, com uma estrofe do poeta popular, Patativa do Assaré, assim como um expositor, a poucos centímetros da imagem, contendo uma rabeca⁷⁷. A rabeca estava posicionada entre o agrupamento de objetos e o grande painel, e como ligação temática entre os objetos estaria impressa no chão a citação do historiador cearense Capistrano de Abreu, que assim dizia

⁶⁸ Diário do “raid” (incursão) que os jangadeiros Manoel Olímpio (Jacaré), Jerônimo Sousa, Raimundo Lima (Tatá) e Manoel Silva fizeram de Fortaleza ao Rio de Janeiro durante sessenta dias a bordo da jangada São Pedro, em 1941, para reivindicar direitos trabalhistas ao presidente Getúlio Vargas.

⁶⁹ Jangada do tipo “bote”, a menor entre os tipos existentes. Feitos com rolos de madeiras leves como a Piúba e a Timbaúba, dispõem de vela triangular, banco do mastro, remo e equipamentos de pesca como o samburá, a fateixa, a araçanga, o aracambu e a pinambaba, doação de Boris Frères & Cia.

⁷⁰ Duas placas de acrílico.

⁷¹ Nossa Senhora dos Navegantes (azulejo). Homenagem aos quatro jangadeiros cearenses que viajaram ao Rio de Janeiro, de jangada, em 1941.

⁷² Polvorinho e ferro de marcar rês ou animal, que traz desenho indicativo de propriedade do fazendeiro ou criador.

⁷³ Estribo de metal utilizado nas montarias a cavalo nos sertões.

⁷⁴ Cadeira datada do século XVIII, com assento e encosto de couro lavrado em estilo colonial, que pertenceu a Manoel de Pontes Franco, bisavô de Dias da Rocha.

⁷⁵ Peças que compõem a indumentária típica do vaqueiro; Chapéu de couro, gibão, guarda-peito, perneiras.

⁷⁶ Telhas, e, Tijolos da Fazenda Jaramataia.

⁷⁷ Rabeca fabricada em 1825 por Bernardo Alves Bezerra. Instrumento musical, espécie rústica de violino, feito de cordas de tripa, muito utilizado por músicos sertanejos antes do aparecimento do violão.

De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partes; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforge para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as broacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para curtume ou para apurar o sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz. (Dossiê ..., 1997?, p. 3).

Neste momento, seria possível se encaminhar para três direções, à frente entraria em “Que história é essa?”, à esquerda, passando entre o painel com as imagens representando a junção do Sertão e Mar e o estrado contendo telhas e tijolos, entrando em “Escravidão e Abolição”. Nosso percurso se direcionará à direita, passando pela imagem de Nossa Senhora dos Navegantes, seguindo um pequeno corredor que daria início à “Fortaleza”.

O texto principal deste módulo dizia:

Nasceu à sombra da Fortaleza de nossa Senhora da Assunção (1654). Desenganada, mesmo depois de vila (1726), permaneceu pobre povoado. Fez jus ao nome: resistiu. Levou dois séculos até merecer ser chamada de cidade. Então não parou mais: sonhou ser Paris, mas fez mesmo Capital da Terra da Luz, Sede do Ceará Moleque, Princesa do Norte, Chicago do Nordeste, Loura desposada do Sol, Cidade do Sol. Faceira, agradece. E segue crescendo, grávida, forte, Fortaleza. (Dossiê ..., 1997?, p. 7).

O início desde módulo se apresentaria com duas fotografias, uma representando a Praia de Iracema, outra a Ponte metálica, localidades da capital cearense, na década de 1930, e, abaixo delas, citação de poema do escritor cearense Moreira Campos.

Neste momento, seria necessário dar meia volta, em direção à esquerda, entrando em um corredor, encontrando, agora à direita, na parede do Palácio Senador Alencar, uma placa comemorativa da inauguração do Mercado de Ferro⁷⁸, bem como o livro de ata referente à inauguração do Mercado Público⁷⁹. Seguindo em frente estaria um estrado contendo um vaso⁸⁰ de louça que fez parte do Passeio Público de Fortaleza, e na parede à direita do estrado, haveria um conjunto de placas de logradouros da capital cearense⁸¹, e, um pouco mais à frente

⁷⁸ Placa comemorativa à inauguração do Mercado de Ferro de Fortaleza, em 1987, obra da gestão municipal do Intendente Municipal Guilherme Rocha.

⁷⁹ Livro de ata da solenidade de inauguração do Mercado de Ferro de Fortaleza, 1897.

⁸⁰ Vaso de louça do Passeio Público. Inaugurado em 1880, o Passeio Público, principal área de lazer público de Fortaleza à época, foi ornado com vasos e estátuas importados da Europa.

⁸¹ Placa da Avenida Caio Prado. Placa indicativa da Rua Dragão do Mar, na Praia de Iracema. Homenagem ao Jangadeiro Francisco Nascimento, o “Dragão do Mar”, líder da greve dos jangadeiros contra o embarque de escravos cearenses vendidos para o sul do país.

e esquerda, seguindo no corredor, um agrupamento de objetos, que, da esquerda para a direita, se posicionando de frente aos objetos, dois grandes vasos de vidro decorado⁸² e outros pertences vinculados ao boticário Ferreira – personagem que dá nome à praça localizada no centro de Fortaleza – em frente aos vasos se encontravam três negativos em vidro⁸³, também relacionados a este personagem.

Ao lado direito destes objetos poderia ser observada uma maquete⁸⁴ realizada a partir da primeira planta de Fortaleza. À frente da maquete, na parede oposta estava um grande quadro⁸⁵ representando o boticário Ferreira. Seguindo em frente e à direita estaria um canhão⁸⁶.

Neste momento o percurso seguiria à esquerda entrando em um grande corredor, contendo placas de logradouros, objetos pertencentes ao engenheiro Adolfo Herbster⁸⁷, e, finalizando o módulo, uma cristaleira⁸⁸ que fez parte do mobiliário do Palácio da Luz, sede do governo municipal.

Seria possível seguir adiante no corredor, observando mobiliário da Câmara Municipal⁸⁹ e quadros do General Castelo Branco⁹⁰ e de Ildfonso Albano⁹¹, tendo que, em seguida, virar à esquerda, em um corredor que também apresentaria mobiliário e quadros representando personalidades cearenses, objetos componentes do módulo cuja entrada localizava-se a esquerda neste momento, denominado “Símbolos e Emblemas do Poder”, que fazia ligação com o tema “Que história é essa?”. Tomaremos esta entrada, encontrando à frente uma grande parede contendo quadros com os perfis de presidentes de Província, presidentes do Estado e governadores cearenses⁹², mas, para não nos perdermos no labirinto e

⁸² Vaso, almofariz e ambrótipo, um dos primeiros processos fotográficos, de Antônio Rodrigues Ferreira, o “Boticário Ferreira”, em seu leito de morte. Sua botica ficava na praça da Municipalidade; depois de seu falecimento (1859), o logradouro passou a chamar-se “Praça do Ferreira”, em sua homenagem.

⁸³ Exemplos dos primeiros processos empregados na fotografia: Daguerreótipo (chapa de cobre com superfície de prata). Ambrótipo (chapa de vidro úmida de colódio em verniz preto). Ferrótipo (chapa úmida de colódio com folha de metal), primeiros processos fotográficos.

⁸⁴ Maquete da Vila de Fortaleza a partir do desenho feito em 1726 pelo Capitão-mor Manuel Francês.

⁸⁵ Antônio Rodrigues Ferreira, Boticário Ferreira (1801-1959). Fluminense radicado em Fortaleza, foi boticário e presidente da Câmara Municipal; realizou diversas obras públicas e melhoramentos urbanos na capital.

⁸⁶ Canhão.

⁸⁷ Prancheta, retrato e desenho para o gradil do Passeio Público (1863) de Adolfo Herbster. Engenheiro-arquiteto pernambucano, trabalhou à frente das obras públicas provinciais e da Câmara de Fortaleza entre os anos de 1856 à 1888. Projetou plantas urbanísticas e obras públicas marcantes para a fisionomia de Fortaleza.

⁸⁸ Cristaleira em cristal. Compunha a mobília do antigo Palácio da Luz.

⁸⁹ Cadeirões que pertenceram à Câmara Municipal de Fortaleza no tempo do Império.

⁹⁰ General Humberto de Alencar Castelo Branco. Cearense, foi o primeiro Presidente do Brasil durante o regime militar. Permaneceu no cargo de 1964 a 1967.

⁹¹ Ildfonso Albano (1885-1956). Foi Intendente (prefeito) de Fortaleza em 1912, Vice-Presidente (1920-1923) e Presidente do Estado (1923-1924).

⁹² Em cada quadro havia identificação própria.

deixarmos de visitar algum módulo, seguiríamos à esquerda destes quadros, caminhando para o segundo módulo citado.

Dizia no texto principal de “Que história é essa?”:

O acervo o museu é, em parte, composto de objetos que não possuem referências ou então que possuem referências insuficientes. Muitas dessas peças foram conservadas apesar de perdidas suas histórias. É dada agora a cada um a oportunidade de registrar e criar uma história para cada uma delas. (Dossiê ..., 1997?, p. 30).

Sendo um módulo pequeno, em uma olhada rápida seria possível ver, dispostos quase que em um semicírculo e em um expositor colocado no centro do módulo, bolsas de níquel⁹³, um vaso com água da sangria do açude Quixadá⁹⁴, e pentes feitos de casco de tartaruga⁹⁵ e de metal⁹⁶.

Dando meia volta, estaria à frente, um expositor com fuzis⁹⁷, e, à esquerda desta, a já referida parede preenchida com quadros dos Presidentes de Província e Governadores cearenses, e à direita um expositor com moedas e uma caneta folheada a ouro⁹⁸. O texto principal do módulo “Símbolos e Emblemas do Poder”, que se localizaria, impresso no chão, entre o expositor de fuzis e os quadros, dizia

Símbolos – medalhas, moedas, pinturas e condecorações têm a dupla função de conferir distinção social e de eternizar aqueles que pretenderam representar. (Dossiê ..., 1997?, p. 9).

Após os fuzis estaria um tronco utilizado para punir escravos⁹⁹, objeto que fazia a ligação com o módulo que se encontrava à esquerda deste objeto, “Escravidão e Abolição”, mas, passando pelo tronco e nos demorando um pouco mais neste tema, seria possível observar, em expositores e nichos, algumas armas brancas e de fogo¹⁰⁰, instrumentos de

⁹³ Sem legenda.

⁹⁴ Água da 1ª sangria do açude de Quixadá, (2:00 horas da manhã do dia 24 de abril de 1924).

⁹⁵ Sem legenda.

⁹⁶ Sem legenda.

⁹⁷ Fuzis de fabricação européia e Norte-americana, de modelos variados, dentre elas de pederneira e percussão, utilizados no Brasil a partir do século XVII para fins militares.

⁹⁸ Moedas do Brasil Colônia. Moedas do Brasil Império. Moedas do Brasil República. (A caneta não possuía legenda)

⁹⁹ Tronco – instrumento usado para castigar escravos.

¹⁰⁰ Bengalas, sendo que duas são também punhais. Esse objeto era indispensável na indumentária masculina durante o Império e princípios da República; significava, ao mesmo tempo, elegância e distinção. Revólveres, de fabricação francesa, utilizado no Brasil a partir da passagem do século.

suplício como gargalheiras e algemas¹⁰¹, várias medalhas¹⁰² e também um fardão da Guarda Nacional¹⁰³, composto por calça, túnica e quepes.

Seguimos então para “Abolição e Escravidão”, cujo texto principal indicava

A partir da década de 1870, campanhas abolicionistas aliam-se à luta dos escravos em seu sonho de liberdade. O reduzido número de cativos – devido às crises na lavoura cearense e ao tráfico interprovincial – facilitou o êxito do abolicionismo local. Em 1884 declara-se extinta a escravidão no Ceará, reconhecido por tal como a Terra da Luz. (Dossiê ..., 1997?, p. 12).

À frente estaria o estandarte de Messejana¹⁰⁴, e, à esquerda deste objeto, o clichê do jornal “Libertador”¹⁰⁵, à direita outro estandarte, sendo este o da sociedade “Libertadora Estudantal”¹⁰⁶, e abaixo deste objeto estaria em expositor a carta de Joaquim Nabuco a estudantes¹⁰⁷. Andando um pouco mais à frente estaria à direita, um grande expositor, de poucos centímetros de altura, para demarcar os objetos expostos, contendo, da direita para a esquerda, a figura de proa da barca Laura II¹⁰⁸, localizado na parede atrás deste objeto, citação de Joaquim Nabuco, um livro contendo registros de escravos¹⁰⁹, e a composição da mesa, com cadeiras relacionadas à assinatura da lei que aboliu a escravidão na província cearense, e pousado na mesa, livro de prata confeccionado em comemoração ao fato¹¹⁰, na parede oposta a esta configuração estaria o quadro “Fortaleza Liberta”¹¹¹. E, ao lado do quadro estaria um

¹⁰¹ Gargalheiras e algemas – Instrumentos usados para castigar escravos.

¹⁰² Medalhas honoríficas cunhadas pelo governo estadual do Ceará, prefeitura municipal de Fortaleza, polícia, universidades (estadual e federal) e entidades culturais cearenses e concedidas a personalidades meritórias locais ou nacionais. Medalhas comemorativas cunhadas no Estado do Ceará para celebrar e registrar a memória de fatos e datas consideradas marcantes para a história cearense. Medalhas cunhadas em outros estados brasileiros e concedidas a personalidades meritórias. Medalhas comemorativas cunhadas em outros estados brasileiros para celebrar e registrar a memória de datas e fatos historicamente relevantes.

¹⁰³ Quepes militares, sabre e fardão usado por membros da Guarda Nacional, força militarizada criada durante a Regência, subordinada ao Ministério da Justiça.

¹⁰⁴ Bandeira representando o município de Messejana na comemoração da Libertação dos Escravos no Ceará.

¹⁰⁵ Clichê do jornal “Libertador”, órgão da “Sociedade Cearense Libertadora”. Circulou pela primeira vez em 1º de janeiro de 1881 na divulgação as idéias abolicionistas.

¹⁰⁶ Estandarte da “Libertadora Estudantal” – Associação abolicionista, criada em 1883 pelos alunos do Liceu, do Ateneu Cearense, do Instituto Cearense de Humanidades e de outros estabelecimentos de Ensino.

¹⁰⁷ Correspondência de Joaquim Nabuco ao abolicionista cearense José Correia do Amaral (1847- 1929), Presidente da entidade abolicionista “Perseverança e Porvir” e cópia de carta dirigida à Sociedade “Anti Slavery” de Londres.

¹⁰⁸ Figura de proa da embarcação “Laura II” – Em viagem do Maranhão à corte, sua tripulação foi atacada pelos cativos que conduzia, os quais arrastaram o barco até as areias de Aquiraz. Seis dos envolvidos foram executados no atual Passeio Público em 12 de outubro de 1839.

¹⁰⁹ Livro de classificação de escravos libertos de Granja, 1873.

¹¹⁰ Livro de Prata oferecido por portugueses residentes em Fortaleza e mobília pertencente ao Palácio do Governo usados na Sessão de Abolição da escravatura no Ceará em 25 de março de 1884.

¹¹¹ “Fortaleza Liberta”. Quadro de autoria do pintor cearense José Irineu de Sousa. Retrata a solenidade de libertação dos escravos de Fortaleza em 24 de maio de 1883, realizada no Salão Nobre da Assembléia Provincial.

recuo, nele poderiam ser vistas algumas vestimentas provenientes do Maracatu¹¹², com espelhos nas paredes, e, no chão, citação de uma música de Gilberto Gil.

Seguindo em frente seria observada a entrada do módulo “Letras e Artes”, cujo texto principal se encontrava localizado no chão, na divisão entre os dois módulos, dizendo

Tematizando sertanejos e jangadeiros a peixeira e o rosário, Iracemas e Luzia-Homens, a carne e a terra secas, ruas formosas e caatingas, o luar do sertão e a cidade do sol, riachos de sangue e verdes mares, a moda chique e a vaia chocante – tanto os saberes como a literatura, a música e as artes plásticas cearenses fizeram o Brasil sentir o Ceará. (Dossiê ..., 1997?, p. 15).

Passando pelo texto seria possível observar, logo à frente, um expositor contendo um original da obra “O Peregrino”¹¹³, e à esquerda, um nicho com objetos de Antônio Bezerra¹¹⁴. Seguindo adiante, após o expositor com o livro de Moreira Campos, à esquerda, um agrupamento de objetos contendo instrumentos de banda cabaçal¹¹⁵, e textos de Herman Lima¹¹⁶ e estrofes de Patativa do Assaré¹¹⁷. Ao lado destes haveria um nicho referente aos pertences do historiador Capistrano de Abreu¹¹⁸, com escrivania, escarradeira, quadros, etc.

Em oposição a este nicho, uma parede construída em madeira que dividiria o módulo, contendo livros de Rachel de Queiroz¹¹⁹, bandeira da Padaria Espiritual¹²⁰ e uma

¹¹² Sem legenda. Há ainda, indicação de que estes objetos podem ter sido substituídos por uma boneca representando a personagem do maracatu, Calunga.

¹¹³ Fotografia, assinatura e originais do conto “O Peregrino”, de José Maria Moreira Campos (1914-1994). Bacharel em Direito e professor universitário, destacou-se nas letras nacionais como contista. Foi um dos fundadores do grupo Clã. Publicou entre outros títulos: “Vidas marginais”, “O puxador de terço” e “Dizem que os cães vêem coisas”.

¹¹⁴ Cigarreira de fabricação inglesa, caixa de rapé e tinteiro de bolso de Antônio Bezerra de Menezes (1841-1921). Literato, historiador e um dos fundadores do Instituto Histórico do Ceará e da Academia Cearense de Letras. Participou também do “Centro Literário” e da “Padaria Espiritual”. Destacou-se ainda na campanha abolicionista.

¹¹⁵ Instrumentos de uma Banda Cabaçal. Banda Cabaçal – também conhecida como banda de Pífanos ou Pifes, ou Zumbumba de Couro – são grupos instrumentais populares no Brasil, presentes em todos os momentos importantes da vida sertaneja. Os instrumentos são confeccionados, em grande parte, pelos próprios integrantes das bandas. Compõem-se de pratos, pífanos e tambores – zabumbas e caixas ou taróis.

¹¹⁶ “Diálogo entre um cearense e o bilheteiro do guichê de passagem da agência Loyd Brasileiro em Fortaleza: - Moço me dê uma passagem pro Rio de Janeiro. – As passagens para o sul acabaram. Agora só tem para o norte. – Então me dê uma para Manaus.”

¹¹⁷ “Meu verso rastêro, singelo e sem graça/ Não entra na praça, no rico salão./ Meu verso só entra no campo e na roça./ Nas pobres paioças, da terra ao sertão.”

¹¹⁸ Objetos de Capistrano de Abreu (1853-1927). Foi membro da Academia Francesa do Ceará; Projetou-se como historiador através das importantes pesquisas documentais que efetuou e ainda por suas obras de História do Brasil, dentre elas “Capítulos de História Colonial” e “Caminhos antigos e Povoamento do Brasil”.

¹¹⁹ Rachel de Queiroz (1910-...). Escritora cearense. Colabora até hoje com vários jornais do País. Aos 19 anos, destacou-se nas letras brasileiras com um romance de cunho social, “O Quinze”, que inaugurou a fase do “Romance Nordestino”.

¹²⁰ Bandeira da Padaria Espiritual. Sobre fundo vermelho, uma pena cruzada por uma haste de trigo formam o distintivo da agremiação. Abaixo deste, a divisa “Amor e trabalho”.

máquina de escrever¹²¹. Neste módulo seria possível ainda observar objetos relacionados a dois temas que compunham o módulo, relacionados às “Mulheres”, e, a já citada “Padaria Espiritual”. Atrás desta parede estariam alguns objetos referentes ao ensino, com um conjunto de cadeiras da Escola Normal¹²² e uma placa¹²³ comemorando sua inauguração, bem como alguns quadros de diversas personalidades ligadas às letras cearenses.

A entrada de “Trincheiras e Barricadas” estava entre a bandeira da Padaria Espiritual e os quadros de José de Alencar¹²⁴. No chão estaria o texto introdutório do tema, dizendo

Primeiro foi o sonho de um Nordeste republicano e separado do Brasil em 1817 e 1824, e por causa disso os cearenses da Confederação do Equador foram fuzilados no Passeio Público a mando de D. Pedro I. Em prol do retorno deste, deposto em 1831, Pinto Madeira pegou em armas benzidas pelo “Padre Benze-Cacetes”. Já na república, barricadas e trincheiras em Fortaleza cumpriram o desejo de depor a oligarquia Accioly e colocar Franco Rabelo no poder...
... Que dois anos depois também foi deposto pelos aciologistas de Juazeiro. (Dossiê ..., 1997?, p. 19).

Após o texto, à frente, estaria um expositor com um certificado de missa¹²⁵, e ao lado deste, a bandeira da Confederação do Equador¹²⁶. Seguindo adiante, à esquerda após cruzar pela bandeira, localizava-se uma grande mesa com um bacamarte, um vaso com areia avermelhada e outros objetos em cima da mesa¹²⁷, em frente à esta se localizaria um expositor com um fuzil, dragonas e balas de canhão¹²⁸, e entre eles, uma bandeira da Liga Feminina Pró Franco Rabelo¹²⁹. À direita estaria um enorme painel pintado com tinta á base de argila¹³⁰, já

¹²¹ Máquinas de escrever antigas, as primeiras do gênero em Fortaleza.

¹²² Cadeiras e carteiras escolares. Pertenceram a antiga Escola Normal do Ceará.

¹²³ Pedra de mármore da Escola Normal, em 11 de abril de 1928.

¹²⁴ José Martiniano de Alencar (1829-1877). Considerado um dos maiores representantes da literatura romântica no Brasil. Foi também teatrólogo, poeta, jurista, político e Ministro do Império. Em sua obra, destacam-se “Iracema”, “O Guarani” e “Senhora”.

¹²⁵ Comprovante de missas realizadas pelo Pe. Gonçalo Ignácio de Lioila Albuquerque (Pe. Mororó), uma das lideranças da Confederação do Equador no Ceará.

¹²⁶ Bandeira usada pelos revoltosos da Confederação do Equador. Tornou-se bandeira oficial do estado de Pernambuco.

¹²⁷ Mesa do Júri do Crato, onde foi assinada a condenação de Joaquim Pinto Madeira, em 26 de novembro de 1834. Pinto Madeira, com o apoio do Pe. Benze Cacetes, lutara pelo retorno de D. Pedro I ao trono do Brasil. Porção de terra do lugar onde tombou morto Pinto Madeira. Fotografia, fechadura e telha da casa onde morou o Pe. Benze Cacetes, na cidade de Jardim. Bacamarte boca de sino que, segundo a tradição, pertenceu a Pinto Madeira, líder do movimento de 1832.

¹²⁸ Balas de canhão. Dragonas da farda do Tenente Coronel Franco Rabelo. Fuzil onde se lê a inscrição “Pe. Cícero”, usado por um jagunço durante a Sedição de Juazeiro, em 1914.

¹²⁹ Sem legenda.

¹³⁰ Painel pintado, com tinta de argila, pelos índios Tremembés (CE).

saindo da temática de “Trincheiras e Barricadas”, compondo o tema “Indígenas Hoje e Ontem”, e, próximo a este painel estaria um objeto representando uma ave¹³¹.

Na parede oposta ao painel estaria o texto que dava apresentava o tema em exposição

Apesar do aniquilamento físico e cultural de grande parte dos indígenas, nos dias de hoje a resistência dos remanescentes de aldeamentos jesuíticos – Tapeba, Tremembé, Paiaku, Genipapo-Canindé, Pitaguary e Tabajara – transformou-se em luta pela demarcação de terras e pela garantia de condições mínimas de existência. (Dossiê ..., 1997?, p. 31).

No espaço entre o painel e o texto estaria o caminho que levaria para os temas de “Religiosidade Popular” e “Cangaço”, mas, se fosse realizada uma observação um pouco mais atenta seria percebida que, ao lado do painel pintado com tinta à base de argila estava uma passagem, e esta levaria para o tema “Indígenas Ontem e Hoje” e “Paleontologia no Ceará”, para onde seguiremos.

Este último módulo apresentava como texto introdutório o seguinte

O interior cearense guarda significativo patrimônio paleontológico. A chapada do Araripe, onde já foram encontrados dinossauros com mais de 65 milhões de anos, é famosa por seus incontáveis peixes fossilizados. Outros tipos de fósseis, como os restos de mamíferos gigantes que aqui viveram há cerca de 10 mil anos, também foram encontrados em outras áreas, muitas vezes descobertos por sertanejos ao escavarem cacimbas em períodos de seca. (Dossiê ..., 1997?, p. 29).

Sua disposição era como um grande “L”, seguindo por trás do painel indígena, e também dos temas “Religiosidade Popular” e “Cangaço”, bem como a apresentação da temática dos “Sem Terra”, que dividiam o mesmo espaço, se ligando a estes últimos por uma passagem após fazer a curva deste “L”. Seria possível observar uma enorme quantidade de objetos, dispostos em oito (08) expositores retangulares, dispostos de modo intercalado, o primeiro na direita, o segundo, à esquerda, até que chegasse a curva, quando os expositores seriam colocados no mesmo sentido das paredes, do lado direito, tendo em vista que, à esquerda estaria a passagem para “Religiosidade Popular”.

Apesar do tema maior ser identificado como “Paleontologia”, se teria a oportunidade de observar, nesta ordem, à medida que caminhasse adiante, objetos etnográficos¹³² vinculados aos povos indígenas habitantes do Ceará nos 3 primeiros expositores, após isto, à

¹³¹ Pássaro confeccionado por índios Pitaguaris (CE).

¹³² Flechas, Arcos, Bordunas, Esteira. Índios do Brasil. Coleção Pompeu Sobrinho.

esquerda, um retrato de Pompeu Sobrinho¹³³ e uma escrivanhinha que também lhe pertenceu. Caminhando à frente estariam quatro expositores, dispostos como anteriormente, apresentando objetos arqueológicos¹³⁴ e um deles, já quase no momento da curva, o primeiro com objetos tipologicamente classificados como paleontológicos. Seria necessário então dobrar à esquerda, e antes da passagem já citada, estaria um grande mapa realizado com fotografia captada por satélite indicando locais de descobrimento de fósseis no Ceará¹³⁵. No corredor à frente estariam mais cinco (05) expositores com objetos paleontológicos e arqueológicos, bem como, no fim deste, uma pequena passagem para o tema “Ceará Moleque”, mas seguiremos pela primeira abertura, entrando inicialmente em “Religiosidade Popular”.

Neste momento seria observada uma profusão de objetos. À esquerda, um berrante¹³⁶ e uma foice¹³⁷, à direita teria uma bandeira pertencente à comunidade do Caldeirão¹³⁸, suspensa no teto. O texto introdutório deste tema estaria no lado oposto, dizendo o texto que

Do de-sertão semeado pelos rituais dos pajés e pelo missionarismo dos capuchinhos, Pe. Ibiapina, Pe. Cícero, Antonio Conselheiro e beato José Lourenço – onde a chuva é pouca, o latifúndio muito, e a morte e a vida são severinas – fertilizou-se e cresceu o imaginário religioso popular apontando para o céu que o protege. (Dossiê ..., 1997?, p. 21).

À frente do observador estaria uma cadeira¹³⁹, também pertencente à comunidade do Caldeirão, e à frente dela estaria, a pouco mais de um (01) metro, um expositor contendo paramentos pertencentes ao Padre Cícero¹⁴⁰. À esquerda estaria também deste mesmo lado, em relação aos objetos do Padre, vários objetos relacionados ao cangaço e a Lampião¹⁴¹. Se

¹³³ Retrato de Thomás Pompeu Sobrinho (1880-1967). Engenheiro, geógrafo, antropólogo e historiador. Foi sócio do Instituto do Ceará e escreveu várias obras: “História das Secas”, “Protohistória Cearense” e “Retratos do Brasil – Pequenos Retoques”, entre outras. A coleção etnográfica indígena exposta nesse Museu foi recolhida por Pompeu Sobrinho.

¹³⁴ Fósseis de peixes; Fóssil de inseto; Fóssil de vegetal. Todos esses fósseis datam de cerca de 110 milhões de anos e foram encontrados na Chapada do Araripe. Peixes fossilizados. Todas estas espécies de peixes pré-históricas estão extintas; têm idade de cerca de 110 milhões de anos e foram encontradas na Chapada do Araripe.

¹³⁵ Mapa do Ceará com os municípios onde foram encontrados algum tipo de fóssil.

¹³⁶ Unicórnio usado pelo cearense Antônio Mendes Maciel, conhecido por Antônio Conselheiro, líder da comunidade de Canudos, para chamar seus companheiros. Esta comunidade se constituiu no sertão da Bahia, no início da República brasileira, tendo sido dizimada pelas autoridades militares.

¹³⁷ Foice que pertenceu ao Beato José Lourenço.

¹³⁸ Bandeira da Comunidade do Caldeirão.

¹³⁹ Cadeira que pertenceu ao Beato José Lourenço.

¹⁴⁰ Batina que pertenceu ao Pe. Cícero. Junto com o chapéu e a bengala, constituem elementos caracterizadores daquele que é considerado até hoje o Santo de Juazeiro.

¹⁴¹ Punhal que pertenceu ao cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Cangaceiros eram grupos de sertanejos armados que vagavam pelos sertões durante a República Velha, levando o terror e a admiração às vilas e cidades nordestinas. O mais famoso destes grupos foi liderado por Lampião, morto pela polícia em 1938.

tomássemos o caminho à direita, seria visto um quadro representando o Sagrado Coração de Jesus¹⁴². Assim prosseguimos, e, ao tomar este caminho seria possível a visão de uma instalação contendo ex-votos suspensos no teto a partir de fios de náilon¹⁴³, e, seguindo em direção à diagonal direita, entramos no último tema da exposição de longa duração, “Ceará Moleque”.

O texto introdutório do tema apresentaria a seguinte composição:

O que dizer de um povo que vaia o sol e faz de um certo bode um mito popular; a ponto de colocá-lo no museu histórico de sua capital? A melhor resposta talvez seja a da revista ‘A Jandaia’, de 1925, que mesmo sendo contra esse comportamento debochado do cearense, disse que isso se devia à ‘rebeldia de sua gente’ ou à ‘irreverência do seu povo’. As elites fizeram de tudo para impedir que a Terra da Luz ficasse conhecida também como a terra da molecagem. Não teve jeito: O Ceará Moleque firmou-se no imaginário popular como um dos principais símbolos cearenses. (Dossiê ..., 1997?, p. 25).

E o primeiro objeto no campo de visão seria o bode Ioiô¹⁴⁴, postado em um estrado, encarando quem entrasse. No lado oposto a ele estaria um grande painel representando figuras típicas das lendas do humor cearense¹⁴⁵. Este módulo seria composto, principalmente por fotografias e imagens preenchendo as paredes¹⁴⁶, com destaque para o já citado bode.

O percurso terminaria seguindo à esquerda da entrada do módulo, ou seja, com o bode ficando às costas de quem visitasse a exposição, passando pelo painel com figuras do ilustre humor popular cearense, e após este, ao olhar para a esquerda o seria possível conhecer algumas das “Máximas de pensamentos de Manesinho do Bispo”, despedindo-se de quem visitasse a exposição com a estrofe “Minha pátria/ Querida terra brasileira,/ por ti dou eu/ uma grande carreira”. E assim, o que começou na Terra da Luz, terminou uma grande carreira dos moleques cearenses.

¹⁴² Quadro Coração de Jesus pintado pelo artista cearense A. Roiz em 1913.

¹⁴³ Sem legenda.

¹⁴⁴ O bode não tinha uma “legenda”, e sim um texto dedicado a ele. Dizia: o bode Yoyô fez sua parte: quase todo dia entre 1915 e 1930, saía sozinho da Praia de Iracema para passear na Praça do Ferreira. Logo tornou-se figura popular e querida da população. Quando morreu em 1931, a firma proprietária teve a inusitada idéia de empalhá-lo e doá-lo para o Museu Histórico, que por sua vez teve a irreverente idéia de aceita-lo.

¹⁴⁵ Antonio Rodrigues (1867-1915), Ramos Cotoco (1871-1916) e José de Paula Barros (?-1919). O primeiro era desenhista e assinava A Roiz. O segundo, pintor, músico e poeta. O terceiro, fotógrafo, pintor e arquiteto. Três dos mais destacados membros da boêmia artística e da Fortaleza do começo do século XX.

¹⁴⁶ Anúncios publicitários jocosos do laboratório Cearense Malvyl, ilustrado pelo desenhista e cartunista Luis Sá.

2.3. Interpretando a história da Terra da Luz ao Ceará Moleque.

Durante nossa coleta de fontes não encontramos informações detalhadas sobre a ficha técnica desta exposição, no entanto, na planta iluminotécnica – datada de março de 1997 - que coletamos há a informação de que coube à Gisela Magalhães a responsabilidade pela pesquisa, curadoria, designer e projeto de ambientação do Museu do Ceará. Neste sentido, atribuímos à Gisela o papel de coordenadora de todas as ações relativas ao projeto expográfico da exposição de longa duração “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?”.

Isto implica não apenas que a ela coube o poder de transformar a principal forma de representação de memórias da instituição, mas também que a ela restava o lugar de fala legitimada do discurso oficial do Museu do Ceará, e que tal se deu, além de seu papel central, devido ao reconhecimento em âmbito nacional de trabalhos anteriormente desenvolvidos, fato bastante ressaltado nas várias matérias em que aparece como interlocutora da instituição, e que sua escolha se deu também por este motivo, sua capacidade reconhecida nacionalmente como “*designer* de exposições”, como é relatado em diversas matérias jornalísticas sua atuação na criação da exposição de longa duração do Museu do Folclore (1994), e a exposição “A Ventura Republicana” (1996), no Museu da República, ambas no Rio de Janeiro.

O projeto expográfico, segundo afirma o historiador Sebastião Rogério Ponte, em entrevista concedida a Moreno (1998, p. 59) foi elaborado a partir de dois eixos, ele fala que

[...] Os eixos temáticos da exposição são dois símbolos que ficaram registrados no imaginário cearense, o “Ceará Terra da Luz” e o “Ceará Moleque”, uma solicitação da Gisela que queria um ou dois conceitos para balizar sua idéia de criação da exposição (...) são duas construções simbólicas que apesar de serem antagônicas, guardam um objetivo ufanista, desta forma elas devem ser também vistas de forma crítica (...) devendo antes serem interpretadas do que vistas como construções consagradas. (MORENO, 1998, p. 59).

Em 16 de dezembro de 1996 foi noticiada a possibilidade de visita a um “resumo” da proposta expográfica da exposição de longa duração, ainda neste momento intitulada “História do Ceará Moleque - Terra da Luz. Que história é essa?”, permanecendo disponível para visitação até o mês de fevereiro do ano seguinte (MUSEU 75 ANOS, 2007, p. 252), e, neste momento, nós temos a fala da *designer* Gisela Magalhães, que nos dá pistas sobre quais suas intenções ao realizar a curadoria desta exposição, afirmando que “[...] o passado é uma

planície onde correm dois rios. Um tem margens precisas. É o rio da História. Outro não tem margens. É o rio do mito. Nosso trabalho é fazer estes rios se encontrarem [...]” (O POVO, 16 dez. 1996, s/p).

Sua interpretação do próprio trabalho deriva de seu entendimento do que é museu, sobre o que ela diz “[...] museu quer dizer casa das musas e musas são inspiradoras, então queremos botar a história à disposição das pessoas para elas poderem pensar o futuro e para isso não precisa direcionar, ensiná-las a ver a exposição [...]” (O POVO, 16 dez. 1996, s/p). Não custa dizer que esta é uma concepção por mais simplista do que é um museu. Com isto não negamos o papel inspirador da instituição, posto que concordemos que o museu seja lugar de sonho ou devaneio, até aqui nenhuma novidade. Mas não apenas isto. O museu contemporâneo, como vimos, tem funções bem delineadas, sendo destaque aquelas científica, educativa e social.

Em 28 de maio de 1997, logo após o fechamento da instituição para obras visando à climatização do prédio, Gisela Magalhães nos dá mais pistas sobre suas intenções, para ela “[...] o mais importante no novo projeto do Museu é fazer com que as pessoas se sintam envolvidas pela informação, recebendo isso de forma quase tátil. Dessa forma elas próprias vão colocar à prova sua criatividade.” (O POVO, 28 mai. 1997, s/p).

A fala da jornalista Ethel de Paula é significativa para compreender como a futura exposição estava sendo apresentada pela direção à imprensa, ela diz, sobre o processo de estruturação da nova exposição

[...] O primeiro passo: reorganizar a casa de forma contextualizada, cuidando para que obras e objetos expostos funcionem como fio condutor que leva à história do Ceará. A ordem é pra que a emoção não seja interrompida. Daí a criação de espécies de labirintos, que garantam a continuidade do percurso. Mas sem rigidez. O passeio interativo não necessariamente segue uma ordem cronológica. Nenhum prejuízo então, saltar da sala do poder, onde móveis luxuosos convivem com armarias antigas, pro universo místico de Padre Cícero. (O POVO, 28 mai. 1997, s/p).

Temos clareza de que esta não é uma fala oficial, mas acreditamos que o leitor também perceba que o discurso jornalístico – ainda que com a liberdade de expressão de quem assina a matéria – neste caso, supõe-se, foi produzido a partir dos discursos coletados no ambiente de pesquisa, em nosso caso, o Museu do Ceará e os sujeitos envolvidos neste processo de concepção e montagem da exposição de longa duração, e, não menos, a própria exposição durante a montagem – ainda que esta coleta e produção tenha sido orientada por uma pauta específica.

Isto fica claro quando a jornalista comenta sobre a iluminação a ser utilizada

[...] Por aqui trataram de ousar: inspirados na ribalta, optaram pela iluminação cênica. “Com uma diferença básica: no museu trabalha-se com luz estática, enquanto que no teatro é o contrário. Mas a intenção é a mesma: pontuar a luz de acordo com a história de cada objeto, interpretando-o”, sintetiza Valmir Ferreira, iluminador-assistente. Nesse quesito, uma volta pelo segundo andar funciona como aperitivo: a suavidade dos refletores pontuais contrasta com o neon colorido dos tetos, que casam bem com o preto de painéis e balcões, criando um clima psicodélico. Mais efeitos a olhos vistos: estrategicamente focada, a luz esconde os fios que elevam letras soltas e outros textos, dando a impressão de estes flutuam no espaço. O mesmo truque foi usado na exposição de ex-votos, com similar resultado cênico. (O POVO, 28 mai. 1997, s/p).

Em outra matéria temos a fala de Valéria Laena sobre como será narrada a história do Ceará por meio da exposição de longa duração:

[...] A exposição permanente apresentará um pouco da história, lutas revolucionárias, produção cultural e religiosidade do povo cearense. A gerente Valéria Rolim explica que a exposição terá um revezamento de peças para aproveitar todo o grande acervo do Museu, inclusive os fósseis de animais e vegetais pré-históricos. “O resultado do trabalho será uma arrumação não cronológica e sim temática, que procura gerar perguntas e não respostas”, define Valéria. Naturalmente, a referida geração de questionamentos defendida pela gerente do Museu do Ceará é característica essencial das exposições que costumam despertar grande interesse no visitante, não promovendo aqueles intermináveis falatórios sobre assuntos nem sempre motivadores. (MUSEU 75 ANOS, 2007, p. 252).

Ao observar este trecho, gostaríamos de trazer para o leitor o que nos fala Meneses, quando rememora um fato ocorrido na Escócia.

[...] Talvez um caso que mereça lembrança é o de Julian Spalding, diretor do Museu de Glasgow, na Escócia, até ser demitido por ter dissolvido todos os usos e funções da instituição no caldo cáustico da comunicação. Dizia ele que até então os museus tinham sido apenas depósitos de coisas; impunha-se, agora, colocar o público no centro das atenções, “não mais as coisas”, e, portanto, o “negócio”, doravante, seria “provocar interesse”. Mas o que significava “provocar interesse”? Significava transformar o museu num centro de lazer: a era do *showbusiness* começava. (MENESES, 2010, p. 16).

O *showbusiness*, em nosso caso, se relaciona ao desenvolvimento do turismo cultural, visando ao aumento da visitação por parte deste público no Museu do Ceará, além de aumentar a visitação da instituição do público identificado genericamente como “comunidade”. Disse a gestora da instituição, que um dos interesses com a reforma da instituição, que incluía a climatização, instalação da reserva técnica e outras ações já tratadas, era a que “[...] depois da reforma, acredito que o museu será a menina dos olhos dos guias de

turismo. No ano passado tivemos uma média de três mil visitantes mensais. A expectativa é dobrar este número.” (MUSEU 75 ANOS, 2007, p. 252).

Mas é claro para nós que esta não era a única intenção da direção, ainda que o próprio Secretário de Cultura, Paulo Linhares tenha afirmado categoricamente, em 1993, que a reinauguração da instituição se inseria na política estadual de turismo. (O POVO, 29 dez. 1993, s/p).

Ressaltamos, porém, que refletiremos com mais afinco acerca da relação entre visitação e turismo apenas no capítulo seguinte, tendo em vista que acreditamos que a expectativa de “dobrar” o número de visitantes não seja algo negativo, no entanto, precisamos refletir sobre qual público ambicionado pela gestão, relacionando esta ambição à qual o papel que o Museu do Ceará intencionava exercer na sociedade cearense.

Acreditamos que, apesar de dispor, nesta ocasião, de uma equipe interdisciplinar, o Museu do Ceará continuou a desenvolver sua prática a partir de um processo de tomada de decisão autocrática. Temos a figura da direção, da *designer*-curadora, dos pesquisadores de coleção, profissionais da montagem, um incipiente processo de formação de uma ação educativa¹⁴⁷, desenvolvendo um processo linear.

Cury afirma que nestes casos, de processo linear autocrático, “[...] a equipe não passa de profissionais que executam em face das exigências do processo da liderança, a coordenação do processo de comunicação, que não é de um comunicador.” (CURY, 2005, p. 66). A autora faz em seguida uma consideração que julgamos ser perfeita para nossa situação, ao declarar que

[...] o processo pode ser entendido como um ‘passar bastão’: cada um desempenha o seu papel isoladamente, no seu momento e nesta sequência curador-*designer*-educador. Nesta situação o *designer* ganha espaço para desenvolver-se como profissional e autoridade. Mas, no modelo linear, ele assume uma postura linear também e considera-se capaz e controlar os efeitos e as respostas do público. (Idem).

Este é a exata interpretação que fazemos quando observamos que “[...] a ordem é pra que a emoção não seja interrompida. Daí a criação de espécies de labirintos, que garantam a continuidade do percurso”. A *designer*-curadora se julga capaz de controlar as emoções do público a partir da configuração espacial projetada.

¹⁴⁷ Iniciada em 1995, com oficinas de educação patrimonial, mas cujo Núcleo Educativo só será formado em 1998, já durante o processo de finalização a montagem da exposição de longa duração, o que nos leva a crer que estes profissionais não tiveram papel de destaque na concepção do projeto expográfico, à exceção do historiador Tião Ponte, que além de atuar como pesquisador, ministrou cursos sobre o acervo.

Como já afirmamos, Gisela Magalhães exercia neste momento o a função de coordenadora das áreas de pesquisa, curadoria, designer e projeto de ambientação. Logo, o corpo de profissionais da instituição estavam subordinados à Gisela, e, acreditamos, realizando suas atividades a partir das demandas desta, e não em um processo de tomada de decisão em equipe.

Este tipo de relação com o público é típica de um modelo condutivista da comunicação museológica, sendo definida a partir de uma das primeiras aproximações entre o campo da comunicação e da museologia, realizada por Duncan Cameron em 1968 (apud CURY, 2005, p. 61)¹⁴⁸, como um sistema composto por “Transmissor (expositor) -> Meio (coisas reais) -> Receptor (visitante)”.

Este tipo de visão do processo comunicacional acredita na existência da analogia entre os objetos e palavras, e “[...] que os objetos falam por si mesmos, e, por isso, o público compartilha automaticamente o código das palavras que são os objetos com o expositor de museu [...]” (CURY, 2005, p. 63).

Esta interpretação é reforçada quando lembramos a fala de Gisela Magalhães afirmando que sua intenção é que o visitante seja envolvido pela informação, como esta diz, de forma “quase tátil”. Como se os objetos emanassem as informações, e como se não houvesse ruídos, e estas fossem “transmitidas” completamente, de acordo com a vontade daquele que expõe, no caso, o Museu do Ceará e sua equipe.

Apreende-se da análise do projeto expográfico a concretização desta política a partir do uso, se não da totalidade, algo bem próximo disto, do acervo musealizado na instituição, quando em vários momentos é afirmado o número de 5800 peças em exposição, número este também afirmado sendo o conjunto do acervo institucional.

Note-se que, neste momento, utiliza-se a concepção de acervo para designar apenas os objetos alvo de ação institucional, vinculado às ações de identificação, documentação, salvaguarda e comunicação dos objetos.

O trato expográfico se vincula à política cultural desenvolvida no período, já analisada na primeira parte deste trabalho, de aliar o consumo cultural deste equipamento por parte da sociedade cearense, mas com amplo destaque para o público turista, não apenas daqueles provenientes do espaço nacional, mas também os turistas vindos de outros países, sendo isto apresentado pelo uso de etiquetas com informações dos objetos na língua inglesa.

¹⁴⁸ CAMERON, Duncan F.: A viewpoint: the museum as a communications system and implications for museum education. *Curator*, v. 11, n. 1, p. 33-40, 1968.

O uso destas ferramentas se vinculam à política de comunicação institucional, posto que

[...] A maneira de você se comunicar nas exposições, o tipo de linguagem (acadêmica ou coloquial), o tipo de abordagem interpretativa, se a exposição vai ter textos bilíngües, isso tudo também faz parte de uma política de comunicação. Os estudos de visitantes, do público alvo do museu, do público potencial, isso também faz parte da política de comunicação. (STUDART; VALENTE, 2006, p. 105).

Moreno (1998, p. 62), ainda indica que durante o ano de 1998 foi empreendida uma tentativa de realização de pesquisa de público no âmbito do Museu do Ceará, utilizando-se dos registros de impressões espontâneas, do qual não temos maiores informações e sobre a qual não trataremos.

Além das etiquetas nos objetos, um ponto a ser destacado neste projeto expográfico se refere ao uso de textos ao longo dos módulos temáticos. Além dos textos principais dos temas tratados, houve a utilização em larga escala de textos literários, como trechos de anedotas, poesias e outros.

Apreende-se o uso destes trechos de modo a tornar compreensível para o visitante o tema em exposição, bem como legitimar a escolha dos temas em exposição, e assim afirmamos com exemplos práticos quando observamos, no módulo “Terra da Luz Sertão e Mar” a citação de Capistrano de Abreu próxima aos objetos de couro ou a poesias dos poetas Patativa do Assaré e Juvenal Galeno¹⁴⁹, também neste módulo. A escolha destes textos se deu sob a responsabilidade do historiador Sebastião Rogério da Ponte, com a intenção de ajudar a interpretar o contexto e a disposição dos objetos em exposição.

A utilização de textos em exposições é indicado como de vital importância por Studart e Valente, a partir da pesquisa de Paulette McManus no âmbito do Museu de História Natural, em Londres, afirmando a existência de “eco” dos textos na fala dos visitantes, e que este orientam as conversas entre aqueles que visitam as exposições. As autoras indicam, a partir de McManus, que “[...] o visitante se sente mais tranquilo se encontrar um texto bem elaborado (simples e objetivo) para orientá-lo na exposição [...]” (STUDART; VALENTE, 2006, p. 109).

De fato, como observamos nos textos principais apresentados acima, eles não são de complexidade acadêmica, escritos em uma linguagem fácil e acessível para diversos públicos.

¹⁴⁹ “Vivo dentro do sertão/ E o sertão vive dentro de mim” (Patativa do Assaré). “Se à liberdade suspiro,/ Vens liberdade me dar;/ Se fome tenho – ligeira/ Me trazes para pescar; Minha jangada de vela,/ Que vento queres levar?/ Tu queres vento da terra,/ Ou queres vento do mar? (Juvenal Galeno). (DOSSIE ..., 1997?, p.3).

Mas, de um modo geral, eles apenas lançam o tema, não propondo questionamentos, e quando muito, apenas sugerem reflexões. Ressalte-se que estes textos, diferentemente daqueles encontrados nas etiquetas, são apresentados apenas na língua portuguesa.

Acreditamos que a política cultural voltada ao consumo cultural do equipamento por turistas fica clara a partir de três módulos específicos, sendo dois deles destacados no próprio título da exposição, são os módulos “Terra da Luz Sertão e Mar”, “Fortaleza Cidade Sol”, e “Ceará Moleque”, a localização espacial destes módulos é bastante significativa para nossa análise, principalmente por serem “Terra...” e “Ceará Moleque”, o início e o fim da exposição de longa duração. Não por acaso, os dois primeiros temas se vinculam aos maiores produtos turísticos do Ceará no momento, o Mar, e o Sol, que devido a pouca incidência de chuvas, está durante a maior parte do ano disponível para quem queira desfrutá-lo.

No entanto, acreditamos que esta exposição, mais do que propiciar um incremento no turismo cultural, encaminhava-se para a construção de uma determinada identidade cearense, que deveria ser apreendida não só pelos turistas, mas também pela população local.

Ainda que em 1990, como relatado, o Museu Histórico e Antropológico do Ceará tenha mudado sua denominação para Museu do Ceará visando à fácil apreensão da nomenclatura pelo público e também dando conta da plural tipologia do acervo salvaguardado pela instituição, esta continua a ver-se como um instituição de caráter iminente histórico.

Esta compreensão se dá pela análise das falas não só da Gisela Magalhães, como da diretora Valéria Laena, que em inúmeros momentos afirmam que a intencionalidade do projeto expográfico perpassa à possibilidade do “povo cearense” conhecer um pouco da sua história. Ora, isto é uma visão coincidente com aquela que em 1990 foi afirmada, entre outros, por Simone Souza e Osmírio Barreto, indicando ser o desconhecimento da própria história um dos motivos da baixa visitação da instituição.

Além de conhecer sua história, uma matéria apresentada ao público poucos dias antes da inauguração da exposição indica que a então diretora do museu, Valéria Laena, tinha como objetivo “que as pessoas conheçam um pouco de sua identidade e quem venha de fora aprenda um pouco mais do Estado e do povo cearenses.” (O POVO, 22 de mar. 1998, s/p).

Mas como afirma Ulpiano Meneses

[...] Imaginar-se que é possível, por intermédio de exposições museológicas, expressar a “significação” de determinado grupo ou cultura, “povo”, nação ou segmento social é ingenuidade em que os museólogos profissionais não poderiam cair. (MENESES, 2005, p. 36).

Ainda assim, esta proposta buscava se distanciar das anteriores, “fugindo do didatismo tradicional” (O POVO, 19 dez. 1996, s/p), propondo com a exposição que, a partir de “[...] uma arrumação não cronológica e sim temática, que procura gerar perguntas e não respostas” (MUSEU DO CEARÁ 75 anos, 2007, p. 252) Mas, a única pergunta feita pela exposição é aquela que a nomeia “Que história é essa?”, e que, se pensarmos na exposição como o produto de um projeto, a própria exposição seria a resposta de sua pergunta, ficando ao visitante o papel de apreender “um pouco da sua história e da sua identidade”..

Tendo em vista que a intenção da gestora do Museu do Ceará, Valéria Laena, fosse “[...] oferecer uma fundamentação acadêmica ao museu para que o público visitante realmente possa conhecer a história do Ceará e não se restrinja apenas a ver as peças expostas.” (DIÁRIO DO NORDESTE, 05 out. 1996, s/p) e que “[...] as pessoas conheçam um pouco de sua identidade e quem venha de fora aprenda um pouco mais do Estado e do povo cearenses.” (O POVO, 22 mar. 1998, s/p) – mas sabemos que nenhuma exposição museológica tem a capacidade de apresentar identidades – Ulpiano nos dá pistas de como os objetos salvaguardados pela e na instituição Museu do Ceará podem ser utilizados em um contexto de exposição histórica, os dividindo em três categorias, o objeto metonímico, o objeto metafórico, e o objeto fetichizado.

O autor explica que a fetichização “[...] tem que ser entendida como deslocamento de atributos do nível das relações entre os homens, apresentando-os como derivados dos objetos, autonomamente, portanto ‘naturalmente’.” (MENESES, 2005, p. 34). Meneses afirma que há sempre a fetichização do objeto quando inseridos em exposições “meramente taxonômicas”, havendo uma mistificação do objeto, e que uma das formas mais sutis de fetichização do objeto é a partir de sua estetização (Idem, p. 35).

O autor explica sua concepção de objeto metonímico quando diz que

[...] Tomar a parte pelo todo é procedimento que caracteriza mais propriamente as exposições antropológicas, mas da qual não está imune a exposição histórica. Com a metonímia, o objeto perde seu valor documental, transmuta-se no ícone cultural, de valor, agora, puramente emblemático. É o que acontece quando objetos (no caso da História, também os eventos reificados) são mobilizados para a afirmação ou reforço de identidades. (Ibid., p.36).

A utilização do objeto como metáfora, reflete Ulpiano Meneses,

[...] torna inócuo o museu, por reduzir a exposição a uma exibição de objetos que apenas ilustram sentidos, conceitos, idéias, problemas que não foram deles extraídos, mas de outras fontes externas, independentes daquilo que se está apresentando. (Ibidem).

A partir da profusão de temas tratados na exposição “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?” acreditamos ser possível apreender o uso dos objetos musealizados pela e na instituição Museu do Ceará como objetos metonímicos, e alguns também metafóricos. Explica-se que nos temas “Terra da Luz Sertão e Mar”, e “Ceará Moleque” temos o uso claro dos objetos a partir da metonímia. Ainda que Sebastião Ponte afirme que estes temas foram apresentados como conceitos para a elaboração da proposta expográfica, devendo ser tratados de maneira crítica, em momento algum esta reflexão surge no contexto expositivo. Há, então, nos dois casos, o reforço de símbolos que não só ficaram “registrados no imaginário cearense”, como, a partir desta exposição, passam a ser reforçados.

Podemos compreender os usos dos objetos alocados no tema “Símbolos e Emblemas do Poder”, como metafóricos. Estes são colocados em exposição visando não a problematizar seus usos em um período passado – mesmo que haja uma pequena reflexão no texto colado ao chão – como forma de dominação ou expropriação do usufruto do poder pelos grupos dominantes em relação aos desfavorecidos, mas de modo a afirmar que estes são “símbolos” e “emblemas” do poder, não refletindo, por exemplo, de que forma este “poder” se exerce na sociedade nem por quem ele é exercido, sobre isto, apenas dando indícios, a partir dos quadros que se referem aos Presidentes de Província/ Estado e Governadores, neste sentido, indicando o Estado como principal forma de apreensão do “poder”.

Voltando à “Terra da Luz Sertão e Mar”, e, também em “Fortaleza Cidade Sol” temos no primeiro, a construção de uma imagem cristalizada e atemporal do Estado cearense, realizada com base no uso de objetos do passado e do presente, elaborando, também, para o visitante, e não com este, dois estereótipos específicos, que supostamente representariam a “Terra da Luz”, com o sertão e o mar.

À figura do sertanejo “antes de tudo, um forte” – para utilizar um trecho colocado no próprio tema – cabe o papel de resistência frente à inclemência das secas. E ao pescador, resta a valentia face aos perigos do mar, e que em sua bravura realiza até longas viagens na busca pelos seus direitos.

Em “Fortaleza Cidade Sol” é buscada em uma narrativa não-linear o desenvolvimento da capital cearense, apresentando seu progresso a partir de três momentos específicos, no início do tema com a poesia de Moreira Campos descrevendo a Fortaleza da

década de 1930, para em seguida fazer um recuo temporal, com a presença da maquete realizada a partir da planta da vila de Fortaleza, de 1726, rodeada por objetos pertencentes ao século XIX, relacionados à figura do boticário Ferreira, cujo destaque é feito por sua atuação na reforma de diversos logradouros da capital no início do século XIX. O terceiro momento se localiza, temporalmente, ainda antes do inicial – em 1930 – se remetendo ao fim do XIX, com a utilização da planta datada de 1888, de autoria de Adolfo Herbster, visando à continuação do controle da expansão urbana da capital cearense.

O tema “Escravidão e Abolição”, pode-se dizer, é iniciado pelo tronco utilizado para punir sujeitos escravizados, que serve de ligação com o tema “Símbolos e Emblemas do Poder” – objeto este que também dialoga, neste segundo tema, com outros relacionado também a esta prática punitiva.

Talvez a intenção da curadora fosse afirmar que o tronco, além de símbolo de poder, é instrumento de punição, mas um símbolo que está vinculado ao poder instituído. Esta afirmação se formula ao observarmos que neste módulo o tema é apresentado, em grande parte, pela atuação da sociedade civil, com a fundação de jornais, sociedades e divulgação dos ideais abolicionistas.

No entanto, ao Estado coube papel de destaque, com especial atenção à composição da mesa onde se teria efetivado a assinatura da lei que aboliu a escravidão no Ceará em 25 de março de 1884, com o livro de prata produzido pelos portugueses que então viviam na província, em homenagem a este momento histórico, bem como o quadro de J. P. Irineu, “Fortaleza Liberta”, que representaria a solenidade de libertação dos escravos de Fortaleza, em 24 de maio de 1883.

A única referência ao negro escravizado como sujeito histórico se remete ao objeto identificado como a figura de proa da Barca Laura II, desta forma, a presença do negro escravizado que busca sua liberdade não tem destaque na apresentação do tema, sendo sublinhado o papel de protagonista dos abolicionistas cearenses. Mas, também, a presença do negro não era de todo “ausente”. Além da figura de proa da barca Laura II, colocados neste tema estavam alguns objetos relacionados à prática do Maracatu.

O uso destes é um exemplo do destaque realizado pelo processo curatorial da relação entre o presente e o passado. A partir desta interpretação, o negro só se torna sujeito no presente, mas não no processo de conquista da sua liberdade.

Em “Letras e Artes” observamos além da existência do tema principal, dois outros diretamente ligados ao central, sendo estes: o que se referia à “Padaria Espiritual”, e o outro

genericamente identificado por “Mulheres”, mas que se referia à presença feminina neste contexto específico, das letras cearenses.

A apresentação deste tema é por nós compreendida como uma continuidade da estratégia de inserção dos sujeitos cearenses em um âmbito de atuação com representatividade nacional, iniciada logo com o texto principal do tema “Terra da Luz Sertão e Mar”, em que é explicitado ao visitante o porquê do epíteto “Terra da Luz”, e reforçada pelo tema “Escravidão e Abolição”.

Gostaríamos de ressaltar, também, a inclusão do tema “Mulheres”, que, neste âmbito, representa a inclusão no projeto expográfico de um assunto que pode significar, entre outros motivos, a preocupação em inserir no discurso museológico um sujeito historicamente relegado ao segundo plano, ou, mesmo, omitido.

O tema “Trincheiras e Barricadas”, localizado entre “Letras e Artes” e “Religiosidade Popular” pode ser apreendido como elemento de ligação entre estes dois temas, tendo em vista que, antes que o visitante chegasse à “Religiosidade Popular”, deveria necessariamente passar por objetos relacionados ao tema “Indígenas Hoje e Ontem”¹⁵⁰ bem como aos referentes ao tema “Movimentos Sociais”, sempre possível observar não apenas um conjunto de objetos vinculados à revoltas e insurreições, mas também a objetos voltados ao questionamento do presente, com abordando, por meio dos textos dos temas “Indígenas Hoje e Ontem” e “Movimentos Sociais”, a questão da demarcação de terras no Brasil, bem como da reforma agrária, a primeira com os povos indígenas cearenses, e, em seguida, com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Deve ser sublinhado, porém, que estes questionamentos são apresentados ao visitante, no primeiro caso, não por meio dos objetos, cujo conjunto é composto basicamente por um painel pintado em tinta à base de argila, bem como objetos fabricados por grupos indígenas cearenses representando aves, mas sim a partir do texto principal do tema. No segundo caso, os objetos que propõem o questionamento, a partir de fotografias retratando violência contra trabalhadores rurais.

Sobre o tema “Indígenas Cearenses” traz, além da reflexão acerca da demarcação de terras, a pluralidade das nações indígenas no Estado. Tal é informado ao visitante, que no passado existiam várias nações, de diferentes troncos linguísticos. Apesar de ser o tema denominado “Indígenas Cearenses”, grande parte dos objetos que compunham o tema eram provenientes de nações do resto do território nacional, com especial destaque para a tribo Karajá, de Goiás. Acreditamos que tal tenha se dado por ter sido este tema composto

¹⁵⁰ Este tema, apesar de assim tratado no projeto expográfico, foi aberto ao público com a identificação de “Indígenas Cearenses”.

principalmente a partir da coleção do intelectual e pesquisador cearense Thomaz Pompeu Sobrinho.

No que tange às revoltas e insurreições, é dado destaque para as ações separatistas e às disputas pelo poder local, com ênfase na Sedição de Juazeiro, nesta forma, há a apresentação de uma história vinculada à efervescência política e às disputas internas.

O tema “Religiosidade Popular”, com seus objetos centrais se referindo ao à figura do Padre Cícero, e, ao seu redor aqueles remetendo ao “Cangaço” e a comunidade do Caldeirão, de Juazeiro do Norte, abria a possibilidade de refletir sobre uma das figuras mais proeminentes da religiosidade cearense, tanto a partir do viés da religiosidade, tendo em vista o culto por parte de significativa parcela da população cearense ao Pe. Cícero, com especial concentração na região do Cariri, sendo este aspecto, o religioso, representado principalmente a partir de uma instalação artística elaborada a partir de um conjunto de ex-votos suspensos no teto com fios de náilon, sendo utilizada nestes objetos uma iluminação que promovesse dramaticidade à cena composta.

O aspecto político do Padre Cícero pode ser apreendido a partir da colocação dos objetos referentes ao cangaço próximos aos do Pe. Cícero, sendo estes principalmente vinculados ao cangaceiro Virgulino Ferreira, o Lampião, estando incluída nesta composição uma fala deste, que, não apenas pela proximidade dos objetos na construção de uma narrativa, faz elo entre o fora da lei e a figura central da religiosidade popular cearense.

Neste tema, a proposta expográfica dedicada ao Caldeirão é realizada de modo a tornar esta comunidade quase que um reflexo em espelho da comunidade de Canudos, sendo ressaltado pela curadoria o fato de ambas terem sido destruídas com o uso da força militar por parte do Estado¹⁵¹. O elo entre o papel religioso e político do Pe. Cícero, assim como em outros temas, é suscitado com base nos textos¹⁵² da exposição.

O tema “Paleontologia do Ceará”, assim como “Indígenas Cearenses” foi composto a partir de acervo colecionado pelo pesquisador Thomaz Pompeu Sobrinho, e este tema recebeu um trato expográfico que, em grande parte, se resume à apresentação em conjuntos de objetos semelhantes entre si.

¹⁵¹ “Dois beatos, Antônio Conselheiro e José Lourenço um cearense e o outro radicado no Ceará, atraíram multidões de fiéis e formaram comunidades com o coração e o trabalho. Eles demonstraram que tudo poderia ser de todos e por isso despertaram a ira dos poderes constituídos. A comunidade de Canudos foi massacrada em 1897 na Bahia e Caldeirão em 1938 no Ceará.” (DOSSIE ..., 1997?, p. 21).

¹⁵² “Depois do fato das hóstias que se transformaram em sangue (1889), Padre Cícero angariou imensa popularidade e fez de Juazeiro um santuário de romarias. Envolveu-se com política, foi condenado pela Igreja e por muitos. De um lado é representado como santo milagreiro, mártir, patriarca. Do outro é visto como fanático, misticador, coronel de batina. Em Padre Cícero história e mito se fundem. Razão e paixão o disputam.” (Idem).

O destaque que podemos fazer neste tema é o uso de um grande mapa representando algumas localidades cearenses onde foram encontrados objetos, e, a relação destes descobrimentos com uma prática ainda não profissional da Arqueologia e Paleontologia no Ceará, sendo estes objetos encontrados, principalmente “[...] por sertanejos ao escavarem cacimbas em períodos de seca [...]”, o que representa também a falta de uma pesquisa sistemática nos campos da paleontologia e arqueologia.

A partir da descrição e análise deste projeto expográfico podemos afirmar que, de fato, a exposição “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?” consegue se distanciar de uma narrativa histórica linear e de cunho evolutivo, aliada aos cânones da história tradicional, mas constrói e reforça padrões identitários, ao invés de realizar reflexões sobre estes.

O uso dos objetos salvaguardados pela instituição, como vimos, pode ser caracterizado, em diversos momentos, pela oscilação entre o uso metonímico e o metafórico. Há, no entanto, uma tentativa de desfeticização do objeto. Ulpiano Meneses fala sobre o assunto nos seguintes termos

[...] Mas, como desfeticizar o objeto, na exposição? Simplesmente trilhando o caminho inverso da fetichização. Isto é, partindo do objeto para a sociedade. Ao invés de fazer história das armas, por exemplo, dar a ver história nas armas: expor as relações do corpo com a arma, como mediações para definir o lugar do indivíduo (armas brancas), do grupo (armas de fogo, padronização, disciplina), da multidão urbana, perigo latente (pistolas miniaturizadas) e assim por diante. (MENESES, 2005, p. 35).

Há de se ressaltar, porém, que este movimento não é encontrado em todo o projeto expográfico, assim como os usos dos objetos metonímicos e metafóricos. O uso dos objetos na exposição, apesar de servirem de “exemplos” dos temas tratados, estes não são esvaziados de sua historicidade, posto que sejam apresentados, apesar de ser em temas, contendo informações básicas sobre sua origem, e pelo menos, parte de sua passado, em um conjunto coerente e contextualizado, e não apenas “acionados” para legitimar um dado tema.

Eles são utilizados para compor temas maiores, sendo manipulados pela ação da curadoria, buscando a proposição de algumas perguntas, mas este uso ainda não alcança o “ideal” proposto a partir do uso de “problemas histórico”, tal como sugere Ulpiano Meneses.

Alguns temas são tratados de modo que beiram à cristalização de determinadas imagens, sendo os referentes à “Terra da Luz Sertão e Mar” e “Ceará Moleque” os que mais se aproximam desta configuração. Como vimos, segundo Sebastião Ponte, tal uso não é intencional, querendo-se o exato oposto. Mas, deve-se observar esta fala com atenção, afinal,

sua participação, conjuntamente a outros sujeitos que desenvolveram atividades profissionais no âmbito da produção da exposição “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que História é essa?”, deve ser relativizada tendo em vista a implicação do lugar social de onde ele fala.

Mas, o discurso que se quer crítico, com a exposição “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que História é essa?”, substituindo uma apresentação nacionalista, ou regionalista, ou ainda a apresentação temática dos objetos a partir de sua tipologia, fetichização, busca a reflexão sobre o presente, sendo esta, em grande parte, a partir das falas encontradas nos textos, que visam a direcionar o olhar do visitante.

Acreditamos, também, que a curadoria “ousou” ao tratar de temas como “Mulheres” e “Movimentos Sociais”, bem como o trato dado à questão da demarcação de terras indígenas, mas esta abordagem não é primazia da curadora Gisela Magalhães, ou sequer do corpo de profissionais que trabalhavam sob a sua coordenação na elaboração deste produto. Afirmamos isto a partir das falas não apenas de Gisela Magalhães, que em 05 de abril afirmou que “ninguém quer saber de passado” (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 267), e que,

[...] O passado para ela é um modo de olhar para ver o futuro e de referência no presente. Sendo assim, esta carioca concebeu o espaço, na sua forma física e intelectual, dando prioridade à informação – coisa mais importante, segundo ela – e à mistura de peças velhas e atuais. (Idem).

Moreno (1998) em sua monografia de especialização em Gestão Pública, apresentada para avaliação em 1998, e realizada enquanto os trabalhos que culminaram na transformação das práticas e representações institucionais, trabalhando na administração deste equipamento cultural, afirma que uma das intenções que direcionaram tais ações era de que o museu deixasse de ser “um lugar do passado” para ser um “lugar do presente” (MORENO, 1998, p. 65).

Esta busca pela transformação do “lugar” do museu se refere ao modo contemporâneo que as pessoas desenvolvem ao se relacionar com o tempo e com o patrimônio, que François Hartog (2003) denomina por presentismo, que é caracterizado, grosso modo, pela “onipresença do presente”, que o autor não considera uma novidade, mas tem crescido. Nesta configuração da relação com o tempo, todas as ações são voltadas unicamente para o presente.

As construções narrativas apresentadas na exposição “Terra da Luz e Ceará Moleque. Que história é essa?” podem ser relacionadas ao que Myrian Santos configura como “história-síntese”. Mas a síntese histórica do Museu do Ceará não se configura como aquela proposta pela exposição do Museu Histórico Nacional que objetivava a explicação dos fatos

históricos a partir de um viés estrutural, priorizando em sua explicação as análises de cunho político e econômico.

A síntese que é apresentada no Museu do Ceará se encadeia não a partir do tempo ou dos fatos históricos, mas de temas que possam permitir ao visitante um panorama geral do passado cearense, com ênfase na atuação dos homens em um espaço definido, mas em um tempo fluido, abordando temas identificados pelo corpo gestor como de especial significação para não apenas o povo cearense, mas também por aqueles que aportassem no Ceará e dessem com a instituição, e que estivessem presentes no acervo institucional, diferenciando da proposta anterior, que visava propor temas que não estavam necessariamente presentes no acervo, mas que utilizariam o acervo para legitimar as escolhas curatoriais.

Ainda que com uma proposta diferente daquela abordagem estrutural, acreditamos que possamos fazer das palavras da autora as nossas, quando esta afirma “[...] ainda que, mesmo na história não factual, haja uma narrativa e que ela crie seu próprio tempo, isso não significa que não exista um tempo real ou que haja um relativismo tal em relação ao tempo histórico.” (SANTOS, 2006, p. 69).

O nosso “tempo real” é o tempo vinculado à produção da exposição, um tempo marcado por uma política cultural ligada ao turismo, mas que visava também a possibilitar o acesso à instituição por um público amplo, se distanciando das práticas e representações vinculadas à identidade da instituição em seu passado.

Mas e como a população reagiu a esta exposição? Devido à inexistência de uma pesquisa de público no período, não nos é possível apreender a recepção deste produto em um nível mais complexo, mas, a partir da veiculação de matérias de jornais podemos ter pelo menos uma amostra de como parte da sociedade via a exposição inaugurada no dia 25 de março de 1998, não por acaso, comemoração dos 114 da abolição da escravidão no Ceará, e de oito anos que o Palácio Senador Alencar foi reaberto para receber o ainda Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

A exposição não foi bem aceita por todos, tendo em vista que tenha havido polêmica acerca do uso do acervo. Alexandre Barbalho, em artigo publicado em 18 de abril de 1998 nos diz que,

[...] para alguns, principalmente acadêmicos, carnavalizaram o acervo, colocando-o em cenários, diluindo o valor de unicidade das peças. Para outros, em geral ‘visitantes comuns’, o novo espaço é um local prazeroso, atraente. O que justifica a saída do lazer seguro em suas casas e enfrentar o centro da cidade para ver as coisas da cultura e da história cearense. [...] Quando cria ambientes a partir de painéis fotográficos, música de fundo, expositores, iluminação e climatização adequadas, textos explicativos e/ou literários, o novo Museu do Ceará torna-se mais capacitado para disputar público com o vídeo, a internet, a televisão, o cinema, a praia. Até porque, todos sabemos, seu acervo não é lá muito rico e diverso – o que não implica desvalorizá-lo. [...] Unindo, ao mesmo tempo, o novo e o antigo, o Museu perde o ranço passadista e sacralizante que possuía desde a sua criação em 1933 [rectius: 1932] pelas mãos de Eusébio de Sousa. Claro, o novo formato não deve atrair os antigos e eventuais frequentadores do museu do Ceará, os integrantes do Instituto Histórico ou da Academia de Letras, por exemplo. No entanto, o Museu deve ir além, alcançar o máximo possível de novos frequentadores e superar a falta crônica de público que marca toda a sua existência. Isso sim tira a sua legitimidade e dificulta a maior locação de recursos (teve momentos em que o Museu rejeitou doações porque não tinha condições físicas nem financeiras para receber novas peças). (O POVO, 18 abr. 1998, s/p).

As acusações de “carnavalização do acervo” se referem, em grande parte, ao uso da iluminação, que, apesar de ser toda a exposição pensada com o tema “preto”, utilizou-se não apenas de iluminação cênica, mas luzes em LED’s, e, além da iluminação, o uso de músicas de fundo, nem sempre “respeitosas”.

Como se pode perceber pelos trechos do artigo, são identificados pelo autor que os maiores insatisfeitos são aqueles que veem o museu e os objetos que o compõe como algo “sagrado”, sendo um sacrilégio a “perda do valor de unicidade” destes, ora, a desfetichização. O visitante comum, que deseja usufruir de um espaço dedicado à construção de conhecimento não a partir da imposição, bem como do lazer, é visto pelo articulista como satisfeito.

No entanto, ao enfatizar a possibilidade do museu “competir” com outras formas de lazer, o articulista cai na armadilha que nos alerta Ulpiano Meneses, que, a instituição ao buscar o incremento de visitação apenas a partir do viés da “informação”, e do lazer, perde

totalmente sua especificidade (inclusive enquanto espaço de lazer), embora tivesse despertado, por um momento, o “interesse” da população, que começou a decrescer depois, porque não havia mais diferença entre museu e qualquer outro equipamento de diversão; ao contrário, a indústria cultural ou a indústria de espetáculos se mostravam muito mais definidas e eficazes. (MENESES, 2010, p. 16).

O Museu do Ceará, ao deixar as representações tipológicas ou esquemáticas de seus fragmentos de memórias ambicionou não apenas se desviar de um trato expográfico

tradicional, relacionado com uma concepção de museu que priorizava aqueles fragmentos colecionados a partir de uma política de formação de acervo ligada aos fatos nos quais o destaque era dado aos sujeitos das elites econômicas e sociais busca promover a apresentação de grande parte destes fragmentos – aqueles que sobreviveram à ação impiedosa do tempo, e do mais cruel ainda descaso do poder público no que se refere aos investimentos destinados à preservação profissional do acervo – a partir de variados temas em busca da criação/ampliação do processo de identificação da população cearense.

Tal se deu não apenas com a transformação de suas práticas preservacionistas, e a elaboração de projetos expográfico utilizando o patrimônio salvaguardado, mas também no desenvolvimento de uma ação educativa que visava não à “transmissão” de conhecimento, mas uma prática que buscava promover a patrimonialização das memórias lá representadas, sendo esta reflexão a que nós realizaremos a seguir.

3. Museu e Educação, um caminho para a formação de público

Museus não se referem apenas às coleções que eles alojam – eles também se referem ao sentido de passado que eles representam. Museus simbolizam cultura, identidade e patrimônio.

Elizabeth Crooke¹⁵³

3.1. Museu, Turismo e Comunidade.

Temos refletido até agora como as práticas de gestão institucional do Museu do Ceará, com suas ações de curadoria voltadas para a readequação do Palácio Senador Alencar, ações de conservação, pesquisa de acervo e concepção de exposições têm intencionado a transformação do Museu Histórico e Antropológico do Ceará em uma instituição mais “dinâmica”, aberta a um público amplo, visando à representação de memórias que possibilitem uma identificação de diversos espectros da sociedade cearense, bem como tornar o Museu do Ceará em um lugar de lazer a ser buscado como produto cultural por turistas nacionais e estrangeiros, bem como da população local.

No primeiro capítulo focamos nossa análise a partir das políticas de gestão, visando à compreensão de como tais ações se ligam não apenas ao contexto local, com suas várias particularidades, mas, também, como estas ações não estão deslocadas de discussões em outras esferas, como a federal, e sob a influência de ideias internacionais que defendem a reforma dos museus ditos tradicionais.

Analisando os projetos de circuitos expositivos de longa duração gestadas no período (1990-1998) apreendemos as diversas possibilidades de construção de memórias por meio de fragmentos de memória. De acordo com cada grupo detentor do poder de decisão, com seus lugares sociais, instituições a que se vinculavam, pudemos apreender como os objetos em exposição – fragmentos de memória – podem ser ressignificados na construção do discurso expositivo.

Gostaríamos de nesse momento passar a focar nossa atenção em outro aspecto do trabalho desenvolvido pela instituição, a sua ação de educação voltada para a ação com a comunidade local e o turismo.

¹⁵³ “Museums are not only about the collections they house – they are also about the sense of the past they represent. Museums symbolise culture, identity and heritage.”

Explicitamos que compreendemos como ação de educação como o conjunto de práticas que objetivam a construção do conhecimento, desde as ações de formação de público, e de comunicação que se dão não somente, mas fundamentalmente em exposição.

Para tal análise podemos destacar um momento de clara importância para nosso estudo: a criação do Núcleo Pedagógico, em março de 1998¹⁵⁴.

A criação do referido Núcleo de modo algum significa a ausência de preocupação com os aspectos educativos da instituição desde o momento de sua criação. É o exato contrário.

Tal afirmação é construída principalmente após observar os trabalhos de Cristina Rodrigues Holanda, Ana Amélia Rodrigues Oliveira e Carolina Ruoso¹⁵⁵, que ao se debruçarem sobre a história da instituição, apreendem nas práticas de seus antigos diretores uma verdadeira preocupação com os aspectos educacionais da instituição.

Holanda nos diz que a visão de História de Eusébio de Sousa, primeiro diretor do ainda Museu Histórico do Ceará se vincula à corrente de pensamento que entende a História como “Magistra Vitae”, com suas práticas educacionais vinculadas a uma educação cívica, com a eleição de heróis, que serviriam de exemplos a todos aqueles que tivessem a oportunidade de “entrar em contato” com as maravilhas da História cearense e da Pátria.

Eusébio de Sousa empreendeu a elaboração de um resumo didático que chegou a ser veiculado pela Ceará Rádio Clube em 1935, criando o personagem chamado Vovô Ceará, Cristina Rodrigues Holanda diz que este era um “[...] programa dominical que pretendia divulgar e incentivar, entre os ouvintes mirins das primeiras séries escolares, o gosto pela História local.” (HOLANDA, 2004, p. 24).

Ana Amélia Rodrigues afirma que após assumir a direção do Museu, o então diretor Osmírio Barreto empreendeu uma série de reformulações na instituição, e que campanhas foram realizadas no sentido de esclarecer as escolas com o objetivo de sublinhar a importância do museu no que se refere ao ensino de História, no que contratou também professores de História, bem como formulou o Projeto Capistrano de Abreu,

¹⁵⁴ Apesar de ser criado com este nome, em março de 1998, nos relatórios subsequentes há a identificação do Núcleo como “Núcleo Educativo”, podendo denotar a influência da museóloga Maria Célia Teixeira Moura Santos, da Universidade Federal da Bahia, que deu assessoria e ministrou cursos para os profissionais da instituição.

¹⁵⁵ Holanda (2005); (Oliveira, 2009) e Ruoso (2009).

[...] que consistia na apresentação do Museu diretamente nos estabelecimentos de ensino de Fortaleza e região metropolitana, através de peças do acervo ou de *slides* referentes às exposições. Todas as modificações feitas por Barreto tinham, como intuito, tornar o Museu o mais pedagógico possível, possibilitando o ensino de História através dos temas abordados nas exposições. (OLIVEIRA, 2008, p. 57).

Carolina Ruoso também destaca as preocupações acerca dos aspectos educativos do Museu no período no qual Osmírio Barreto foi diretor (1971-1990), mas caracteriza esta prática a partir da noção de “educação bancária”.

É exatamente a formação de cidadãos que se identifiquem com as memórias representadas na e pela instituição que se quer a partir de 1990, e não apenas que se identifiquem, mas que esta identificação ocasione o sentimento de que aqueles fragmentos de memória são também patrimônio, não apenas da sociedade cearense, mas que também sejam assim entendidos pelos visitantes nacionais e estrangeiros que conhecessem a instituição.

Ora, mas para que haja este sentimento, como afirmou Maria de Lourdes Parreiras Horta no Seminário ocorrido na Assembleia Legislativa do Ceará, ocorrido em fevereiro de 1990, é necessário que cada vez mais pessoas visitassem a instituição, mas que só visitar não era suficiente, pois a falta de visitas diagnosticada no período “[...] está relacionada com um problema de comunicação de linguagem [...]”, tendo em vista que, esclarece “[...] os museus não são só para a elite intelectual, pois para atender aos seus objetivos, têm que atingir a todos os segmentos da sociedade [...]” (O Povo, 06 fev. 1990). Neste sentido, afirma que esta falta de visitas se relaciona com o fato de que “[...] não se pode valorizar o que não é conhecido [...]” (Idem).

A fala da museóloga segue dando pistas sobre quais serão as estratégias possíveis para que a instituição “se faça conhecer”. Ela diz que após a transferência física da instituição “[...] é necessária uma campanha educativa junto às escolas, universidades, sindicatos e a comunidade de um modo geral.” (Idem).

Ora, realizar campanhas de divulgação institucional não é absolutamente algo novo na história do Museu, podendo ser citados os projetos “Vovô Ceará” na gestão de Eusébio de Sousa, e o Projeto Capistrano de Abreu, na gestão de Osmírio Barreto, entre outros.

Mas, há na fala da museóloga uma palavra que faz toda a diferença: comunidade.

Fruto das discussões na museologia em âmbito internacional, mas também com a participação de pensadores brasileiros, a Declaração de Santiago, de 1972, é um marco no campo museológico no que diz respeito à participação e importância da “comunidade” nos processos museológicos.

É claro para nós que a ideia da museóloga não é transformar o Museu Histórico e Antropológico do Ceará em um “Ecomuseu do Ceará”, mas, sim, com a sua modernização, com práticas especializadas e multidisciplinares na conservação, restauração, documentação, pesquisa e comunicação – exposição e ação de educação – permitir que não apenas uma “elite intelectual” usufrua da instituição, mas os mais variados segmentos da sociedade, afinal, para Parreiras Horta “[...] o museu não pode ser estagnado e que o patrimônio pertence à sociedade, ficando o Estado apenas como guardião.” (O Povo, 06 fev. 1990).

No mesmo dia em que esta matéria com as falas de Maria de Lourdes Parreiras Horta é veiculada, temos uma levando aos leitores os primeiros encaminhamentos direcionados a ampliar a atuação da sociedade civil nos rumos da instituição.

A então Diretora do Departamento de Patrimônio, Documentação e Bibliografia da Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Estado do Ceará, Terezinha Alencar, afirmava que deveria ser formada uma comissão, após o encontro com um representante da Fundação Nacional Pró-Memória, hoje IPHAN, para viabilizar a “[...] operacionalização das propostas de integração dos museus com a comunidade [...]” (O Povo, 06 fev., 1990). Tal seria desenvolvido com a participação de vários segmentos da sociedade, tendo em vista que o objetivo era, segundo Alencar, “[...] não apenas resolver os problemas de espaço físico ou de transferência de acervo, mas de desenvolver uma campanha de conscientização junto à comunidade [...]” (Idem), e, finaliza “[...] temos que mudar a mentalidade sobre o que seja um museu [...]” (Ibidem).

Quando pensamos sobre a relação entre museus, patrimônio e comunidade, devemos nos perguntar, como o faz Elizabeth Crooke na obra *Museums and community: ideas, issues and challenges* (2007), afinal o patrimônio constrói a comunidade ou a comunidade constrói o patrimônio? (p. 01).

Acreditamos que os dois casos são possíveis, com pontos de ligação e também de distanciamento. Vimos até agora que as ações que viriam a ser empreendidas tinham como principal motivação a aproximação com a “comunidade”, e esta pergunta é pertinente no sentido que se refere não apenas ao acervo salvaguardado pela instituição, mas também pelo uso do próprio prédio, um bem tombado em nível federal.

Como vimos no primeiro capítulo, quando analisamos o processo de tombamento do Palácio Senador Alencar, observamos a atuação de um membro da sociedade civil (José Liberal de Castro) que, conhecedor do código da instituição (IPHAN), em nome da coletividade busca o reconhecimento do imóvel como bem artístico e histórico.

Quando nos debruçamos sobre as informações do acervo da instituição, vemos que a partir das novas práticas empreendidas há um processo de seleção, daquilo que já existe, com o descarte, mas também da aquisição de peças novas para o acervo. Ora, sendo assim, só podemos pensar que a comunidade constrói o patrimônio e o patrimônio também constrói a comunidade, tal ocorrendo de maneira dialógica.

Elizabeth Crooke nos esclarece esta questão quando afirma que

[...] quando este debate é inserido no setor museal é frequentemente discutida a importância das comunidades para o futuro dos museus. A comunidade é apresentada como um meio de defesa que irá, esperançosamente assegurar a relevância e a sustentabilidade do museu. De outro lado, muitos escreverão sobre como os museus ajudam a formar comunidades ao expressar e representar identidades comunitárias. Esta simples dualidade sugere que comunidades precisam de histórias e identidades preservadas e interpretadas nos museus; e que o setor museal precisa das pessoas, nas muitas comunidades, que reconheçam o valor dos museus e justifiquem sua presença. (CROOKE, 2007, p. 01).¹⁵⁶

Neste sentido, a dualidade deste debate não significa, em nosso caso, polos opostos, mas, sim, olhares diferenciados sobre o mesmo objeto, afinal “[...] museus são produtos de seu contexto – de acordo com o tempo e espaço, eles são inscritos em diferentes propósitos e sentidos [...]” (CROOKE, 2007, p. 02).¹⁵⁷

Sendo frutos de seu contexto, pensamos ao refletir sobre a relação entre museu, patrimônio e comunidade, como Crooke, quando esta afirma que “[...] a prática de valorização do patrimônio, a interpretação da cultura material, a construção de coleções e criação de museus, todos foram reflexos dos contextos políticos e sociais [...]” (Idem).¹⁵⁸

O contexto social e político das transformações da forma de pensar os museus já foi apresentado, e, neste sentido, ao serem instigados a refletir sobre o potencial do Museu do Ceará junto à comunidade, devemos nos perguntar o mesmo que Crooke, quando se questiona

¹⁵⁶ “[...] When this debate is brought into the museum sector there is often discussion of the importance of communities to the future of museums. Community is presented as a means of advocacy that will, hopefully ensure the relevance and sustainability of the museum. On the other hand, many will write about how museums help form community by expressing and representing community identities. This simple duality suggests that communities need the histories and identities preserved and interpreted in museums; and the museum sector needs the people, in the many communities, to recognize the value of museums and justify their presence.”

¹⁵⁷ “[...] museums are products of their context – according to the time and place, they are ascribed with different purposes and meanings [...]”.

¹⁵⁸ “[...] the practice of valuing heritage, interpreting material culture, building collections and creating museums all were a reflection of the social and political context [...]”.

“[...] a agenda de quem está sendo seguida, qual a motivação por trás da criação de ligações, e qual impacto isso está tendo na representação de identidades [...]” (Ibidem).¹⁵⁹

A agenda governamental é explicitada na fala do discurso da então Secretária de Cultura, Violeta Arraes, quando da reabertura do Palácio Senador Alencar em 27 de março de 1990, quando esta afirmou que “[...] Prédios e monumentos não são meros bens utilitários quando se convertem em sinais de uma comunidade ou nação. O prédio que ora se descobre é um templo para cultivar a nossa identidade histórica [...]” (DIÁRIO DO NORDESTE, 27 mar. 1990, p. 7-B).

Na mesma matéria em questão há a fala do então governador Tasso Jereissati, em sintonia com o discurso de sua Secretária de Cultura, que afirmou a necessidade que a humanidade teria de “[...] guardar os fatos marcantes da sua vida. É da nossa natureza cultivar a memória da nossa gente. Praticamente estamos aproximando agora o ano de 1871, quando esta casa se abriu ao povo, com o ano de 1990, tempo em que recobramos para o povo um monumento que, mais do que de pedra, é feito de história, de determinações, de vontades, de descortinos, de coragens afetivas.” (DIÁRIO DO NORDESTE, 27 mar. 1990, p. 7-B).

Um dos principais impactos da “nova” instituição foi exatamente a transferência de sua sede, cuja mudança intencionava levar o Museu para um lugar mais próximo da “comunidade”, o bairro do Centro, conhecido por seus logradouros cheios de pessoas, que os utilizavam não apenas para o comércio, mas para a vivência urbana cotidiana, e também como lugar de passagem.

A escolha da localização foi pensada nestes termos não apenas por ser o Palácio Senador Alencar um próprio tombado de rico valor simbólico para a “comunidade”, estando localizado a menos de 100 metros da Praça do Ferreira, um dos principais lugares de vivência da região central de Fortaleza, cuja importância para a história da cidade já foi bem apontada (PONTE, 2001) e, também ao lado da Praça General Tibúrcio, popularmente conhecida como Praça dos Leões.

No entanto, esta transferência, visando proximidade com um público mais diversificado do que aquele que frequentava a antiga sede não é vista com bons olhos pela totalidade daqueles que tem poder de publicizar suas opiniões.

A matéria não assinada do Jornal O povo de 05 de abril de 1990 apontava que a transferência do Museu Histórico e Antropológico para o prédio da Assembleia Provincial se iniciaria dali a um mês, com planos de ser concluída em três meses. Afirmava que a intenção

¹⁵⁹ “[...]Whose agenda is being followed, what is the motivation behind creating the links, and what impact this is having on the representation of identities [...]”.

do governo era “[...] dar uma função pedagoga ao Museu e esquecer os milhares de turistas que já o visitaram nos últimos anos [...]” (O POVO, 05 abr. 1990, 7-B). Tal é reafirmado uma vez mais no corpo da matéria, em tópico intitulado “LOCAL PERIGOSO”, quando diz que

[...] querem mudar o Museu para o antigo prédio da Assembleia Legislativa, com o objetivo também de dificultar a visita dos turistas. Os ônibus que levam os turistas para o Museu não terão condições de estacionar nem de manobrar no Centro da cidade, principalmente na hora do “rush”. O local também oferece segurança aos turistas. Ao lado do prédio se encontram muitos camelôs e marginais [...] (O POVO, 05 abr. 1990, 7-B).

Tal era, segundo a matéria, o exato oposto de onde estava no momento, “[...] localizado na Avenida Barão de Studart, em frente ao Palácio da Abolição, com fácil acesso e estacionamento próprio [...]” (Idem). A matéria finaliza afirmando que “Segundo estatística do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, no primeiro trimestre do corrente ano [1990] 11.795 visitantes estiveram ali. Destacamos 8.388 brasileiros de outros estados, 622 estrangeiros, além de estudantes e cearenses.” (Ibidem). E questiona “E agora, como fica a situação dos turistas que querem conhecer a história do Ceará?” (Ibidem).

Acreditamos que esta fala tenha certo sentido quando observamos que a antiga localização de fato era propícia à visitação de turistas, tendo em vista a proximidade com o bairro Meireles e da Praia de Iracema, principais pontos de concentração do setor hoteleiro na cidade.

Até a crítica acerca da violência é válida, tendo em vista que observamos que a transferência para o Centro faria parte de um projeto maior que visava à requalificação de toda região.

No entanto, só podemos acreditar ser falsa a afirmativa sobre a intenção de dificultar a visita dos turistas, o que, acreditamos, nunca foi uma prioridade para a instituição, sendo o número significativo de visitantes de outros estados um fruto mais das condições propícias que foram sendo criadas – ampliação do setor hoteleiro na região e política de turismo focada nas praias – do que uma intencionalidade por parte do governo e da gestão do Museu.

A fala negativa por parte do setor turístico pode, também, ter sido motivada por sua exclusão nos debates que culminaram na tomada de decisões em direção à transformação da instituição, afinal, as matérias indicam a presença de museólogos, professores, historiadores, antropólogos e artistas, mas não pessoas ligadas ao setor turístico.

Três anos após a matéria acima citada há a publicação no Jornal O Povo da notícia intitulada “Roteiro de turismo une cultura e economia” dando conta da elaboração de um

roteiro turístico apresentado no dia 14 de maio de 1993 ao grupo de turismo, nomeado “Pacto de Cooperação”. A matéria informa que, segundo Osterne Feitosa, representante da Secult,

[...] a idéia surgiu porque, de fato, havia uma ‘deficiência’ quanto ao turismo cultural. O único atrativo com o qual se trabalhava com o turista eram as praias. Na realidade este é um grande roteiro que deverá ser adaptado pelas agências de turismo. (O POVO, 15 maio 1993).

Assim foi descrito o roteiro:

[...] Pela proposta da Secretaria, os turistas começam o *citytour* pela Praia de Iracema (saindo da Beira Mar), onde serão apresentados os dados históricos e culturais do bairro. Seguem até a Marina da Leste-Oeste. Depois passam pelo local de origem de Fortaleza: Forte Schoonenborch, onde hoje é o quartel da 10ª região militar. Em seguida, a sugestão é o centro da cidade mostrando a Catedral, a Emcetur, o Theatro José de Alencar, Museu do Ceará (Antigo Museu Histórico e Antropológico), praça do Ferreira nessa ordem. A próxima direção é a região do Seminário da Prainha (onde Padre Cícero se ordenou) e a avenida Monsenhor Tabosa. Descendo pela avenida Abolição, aos visitantes poderão ser apresentados ao novo polo comercial da cidade, a Aldeota. Seguem para o Parque do Cocó e depois para a Praia do Futuro. (Idem).

A matéria afirma ser este um traçado simplificado, mas importa para nós perceber a relevância do setor cultural para a política do turismo, bem como notar que há a explicitação das transformações pela qual passou o Museu do Ceará.

Esta busca por uma interação entre o turismo e o setor cultural foi antecipado à própria UNESCO, que em 1998 realizou uma reunião em Paris, sua sede, denominada “Cultura, Turismo e Desenvolvimento – Desafios para o século XXI”, na qual, segundo Camilo de Mello Vasconcellos, declarou que “[...] por ser uma das principais motivações para o movimento de pessoas, e pelo fato de que qualquer forma de turismo produz um efeito colateral tanto no visitante quanto no anfitrião, o turismo não poderia existir sem a cultura” (VASCONCELLOS, 2006, p. 34).

Este roteiro pode ser ainda entendido como uma resposta governamental ao ataque recebido três anos antes. Afinal, como que se quer dificultar a visita de turistas se, no entendimento da Secult, sequer o turismo cultural era visto como um foco de trabalho do próprio setor turístico?

Concordamos, no entanto, que de modo algum o número de visitantes de outros estados e países fosse desprezível, tendo em conta que, representou quase 70% das visitas no primeiro trimestre de 1990. No entanto, como já foi apresentado, a instituição que se queria

com o Museu do Ceará era uma que tivesse mais participação da comunidade local, porém, com suas ações também voltadas para o atendimento do mercado turístico.

Camilo de Mello Vasconcellos afirma que

[...] Do ponto de vista antropológico, o turismo é considerado uma atividade transcultural vinculada aos mecanismos sociais de consumo próprios de um mundo globalizado, e que vem experimentando um desenvolvimento extraordinários, especialmente a partir do século passado. (VASCONCELLOS, 2006, p. 32).

Neste sentido, aceitar o setor turístico como público consumidor da cultura cearense também é uma forma de modernizar suas práticas governamentais relacionadas ao setor cultural. Vasconcellos continua sua análise refletindo sobre as implicações do turismo para o setor patrimonial, declarando que

[...] Para alguns autores, o turismo é um meio de obtenção de divisas que leva progresso e desenvolvimento econômico aos países ricos em atrativos patrimoniais, pois abre postos de trabalho, promove a conservação de monumentos, sítios e paisagens, ao mesmo tempo em que fomenta sua identidade e promove sua imagem em nível internacional. (Vasconcellos, 2006, p. 33).

Mas, voltemos a pensar um pouco sobre a relação entre museu e comunidade, e a suposta dicotomia entre turismo e comunidade, no que gostaríamos de nos apropriar do que diz Crooke sobre a relevância da comunidade no setor museológico oficial, que, segundo ela, tem crescido muito. Ela afirma que

[...] nós podemos observar a ascensão da questão da comunidade inserida no setor museal oficial, que pode ser considerado como o setor museal profissional tal como os conselhos consultivos, museus financiados pelos governos centrais ou locais, ou ainda museus privado bem estabelecidos. Isto incluiria museus que estão adotando padrões profissionais de boa prática e os quais têm ou estão buscando ter o status de tais museus. Estas instituições são mais propensas a seguir a recomendação de conselhos profissionais e de ser influenciados por políticas governamentais. (CROOKE, 2007, p. 08).¹⁶⁰

Acreditamos que seja exatamente este o caso do Museu do Ceará, cuja readequação visava à aproximação da e com a comunidade ampla, a partir da fala de profissionais, bem

¹⁶⁰ “[...] We can look to the rise of community within the official museum sector, which can be considered as the professional museum sector such as advisory bodies, central or local government funded museums, or private museums with accredited status. This would include museums that are adopting professional standards of best practice and which have or seek the status of such museums. These institutions are more likely to follow the recommendation of professional bodies to and to be influenced by government policy.”

como intencionando a adoção de práticas de nível profissionalizado em busca de se tornar uma instituição com status de relevância em nível não apenas estadual, mas nacional, como afirma Parreiras Horta quando diz que caso o projeto de museologia fosse mesmo implantado “[...] poderá ser pioneiro neste setor [...]” (O POVO, 06 fev. 1990, p. 8-A).

No entanto, nem a fala de Parreiras Horta ou de Elizabeth Crooke, ao pensar sobre a comunidade e museu, excluem possíveis públicos. Com efeito, elas falam sobre uma ampliação, isto porque, como afirma Crooke, acerca dos museus mantidos pela esfera pública:

[...] o futuro destes museus está intimamente ligado às políticas governamentais, e assim como mudam as atitudes governamentais, também mudam as prioridades do setor financiador destes museus. Museus locais, gerenciados por conselhos locais, distritais ou municipais, são mais frequentemente ligados a um eleitorado específico, e, de modo a continuar a receber apoio político eles estão atentos à necessidade de alcançar a mais larga audiência possível. Como resultado, eles podem achar mais fácil perceber com clareza quem suas comunidades são, suas naturezas e como melhor responder as suas necessidades. (CROOKE, 2007, p. 08).¹⁶¹

Não podemos negar que este seja um ótimo diagnóstico da necessidade de ampliação das relações com a comunidade. Como vimos no primeiro capítulo, os problemas de financiamento da instituição eram constantes, seja no passado, como durante o período analisado, ainda que inúmeras realizações tenham ocorrido.

Já vimos também que foi neste duplo sentido – financiamento e aproximação com a comunidade – que foi criada a Associação de Amigos do Museu do Ceará (ASMUSCE), em 1996. Devido à atuação da ASMUSCE foi possível a realização de várias atividades da instituição. Um dos projetos foi o chamado “Adote o Museu do Ceará”, que visava a alcançar empresas locais que viabilizassem a realização de outros projetos da instituição, sanando assim o crônico problema de verbas.

Sobre a parceria Adote um museu, dizia a matéria acerca do assunto que “[...] o objetivo é obter recursos para a contratação de pessoal e manutenção de infra-estrutura básica, de modo que seja garantido o pleno funcionamento do museu [...]” (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 252).

¹⁶¹ “[...] The future of these museums are closely tied to central government policy, and as attitudes in government shift, so too will priorities for the department funding these museums. Local authority museums, run by local, district or city councils, are often closer to a specific electorate and in order to continue to receive political support they are aware that they need to reach as wide an audience as possible. As a result, they may find it easier to get a clearer sense of who their communities are, the nature of those communities and how best to respond their needs.”

Por meio também da Associação foram realizados inúmeros cursos no Museu do Ceará, cujos públicos-alvo variavam desde os membros do corpo profissional da instituição, como professores da rede pública e privada de ensino, bem como estudantes, profissionais de outras instituições e agentes do setor turístico.

Ora, as oficinas e cursos realizados não tinham como meta “apenas” a construção de conhecimento. Elas eram vistas também como uma oportunidade de formação de público, afinal, a principal meta da instituição era se transformar em “[...] ponto de pesquisas e de visitação de um número cada vez maior de cearenses e de turistas [...]” (O POVO, 22 mar. 1998).

Este aumento constante de visitantes será intencionado a partir da “dinamização do espaço através de vários recursos”. Diz a mesma matéria que serão

[...] Recursos que primeiramente chamem a atenção, despertem a curiosidade e instiguem o conhecimento. Vale o uso da multimídia, iluminação de teatro, sessões de vídeo. Uma vez o público conquistado pela qualidade do serviço que o museu oferece, com certeza a casa estará sempre movimentada e cumprindo o seu papel. (O POVO, 22 de mar. 1998).

Mas façamos das perguntas da jornalista as nossas, quando da reinauguração do Museu do Ceará, em 1998.

[...] Mas não adianta ter um museu todo reformado e com tudo no lugar, se não houver quem passeie, tocando, respirando história. E aí? Como garantir a afluência do público? Para Valéria Rolim, tudo se resume em uma palavra: mídia. “Temos que fazer uma campanha de mídia que atinja a todos, usando os jornais, televisão, rádio, outdoors. Já tenho o projeto, só falta o dinheiro. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 258).

Tais palavras da diretora do Museu do Ceará só podem indicar que, apesar de o turismo cultural estivesse sendo promovido pelo Estado, que os governos estadual e Federal estivessem investindo na readequação da instituição, que houvesse estratégias de formação de público, o empresariado local não se interessou em realizar os investimentos necessários para o desenvolvimento dos projetos do Museu do Ceará.

Mas voltemos para as visitas. Como não detemos estatísticas gerais apuradas sobre a visitação do período, não podemos realizar uma análise da efetividade das ações de formação de público, no entanto, há em matéria do dia 08 de julho de 1998 a fala da então Chefe de Unidade Administrativa, Márcia Rejane Bitu Moreno, que dizia que “[...] após a reinauguração, cerca de 2000 pessoas (em sua maioria alunos de escolas públicas e privadas)

mensalmente, visitam o museu. Com a chegada da alta estação, a diretoria espera que pelo menos três mil frequentadores passem pelo prédio.” (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 271).

Será que ocorreu então o que temia o autor não identificado da matéria que 08 anos antes denunciava as possíveis dificuldades em levar turistas a visitar o Museu do Ceará no Palácio Senador Alencar? Não temos como responder a esta pergunta, pois, como afirmamos não dispomos de estatísticas apuradas sobre a visita da instituição, apenas daquelas que foram realizadas por intermédio do Núcleo Educativo, mas isto é assunto para outro momento.

Mas, se não podemos responder se a queda na visita de turistas se deu ocasionada pela transferência da instituição para o Palácio Senador Alencar, podemos com toda a firmeza declarar que de modo algum houve a tentativa de dificultar a visita por parte deste público.

Ora, uma gestão que busca a realização de cursos de capacitação sobre o acervo, voltados para agentes de turismo – de modo a que estes melhor aproveitem o que há disponível pela instituição – não se pode ser interpretada como “inimiga dos turistas”, e não apenas os cursos apontam nesta direção.

Como vimos na fala de Bitu Moreno, a chegada da estação turística era ansiada, e um ano antes da reinauguração do Museu do Ceará, com sua nova exposição de longa duração, é colocada a expectativa de ampliação das visitas por parte do setor turístico, em fala da diretora quando do fechamento da instituição para obras de climatização.

Na fala de Valéria Laena, fica clara a intenção de impulsionar as visitas no Museu do público turístico quando ela diz que “[...] depois da reforma, acredito que o Museu será a menina dos olhos dos guias de turismo. No ano passado tivemos uma média de três mil visitantes mensais. A expectativa é dobrar este número.” (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 252).

Como vimos, porém, tanto este número não dobrou, como chegou a diminuir ainda mais. Em matéria de 30 de dezembro de 1998 temos mais uma informação não oficial dos números de visita do Museu do Ceará, afirmando que de março a outubro de 1998, visitaram 13195 pessoas, o que daria uma média de menos de 2000 pessoas por mês. (O POVO, 30 dez. 1998, p. 8-A).

Se apenas compararmos estes números com aqueles acerca do primeiro trimestre de 1990, com média de quase 4 mil visitantes por mês, alguém poderia pensar que a requalificação institucional foi um mal negócio para o Museu, afinal, após 08 anos de reformulação, a visita, ao invés de aumentar, caiu para quase a metade, sendo que os

próprios números apresentados quando da realização do Seminário na Assembleia Legislativa foram interpretados como baixos.

Mas, ainda que alguém possa pensar assim, este não é o nosso caso. Tal se dá, pois como já refletimos, a ideia não era simplesmente aumentar o público a partir de uma “repaginada” da instituição, mas aproximá-lo da comunidade, e a partir deste movimento, transformar naqueles que fossem visitar o Museu do Ceará, o que se deveria entender por museu.

Ainda que a fala de Violeta Arraes, quando da reabertura do Palácio Senador Alencar, identificasse o museu com a função de templo, a partir de 1993, com um diferente grupo gerindo a política cultural do estado do Ceará e da instituição, o museu passa a ser entendido como um lugar de representação de identidade.

Tal se explicita quando o Secretário de Cultura Paulo Linhares, ao falar, em uma das muitas reaberturas da instituição, declarou que “[...] a reinauguração do museu era uma forma de unir o passado ao futuro [...] (O POVO, 29 dez. 1998)”. Ele ainda avaliou que tal evento inseria-se “[...] dentro da política de Turismo do Estado [...]” (Idem), complementando que “[...] não é possível pensar em turismo sem dizer o que nós somos [...]” (Ibidem).

Tal é complementado pela fala de Valéria Laena quando ela fala ao Jornal o Povo que “[...] quer um grande museu onde as pessoas conheçam um pouco de sua identidade e quem venha de fora aprenda um pouco mais do estado e do povo cearenses [...]” (O POVO, 22 mar. 1998).

Bem, mas se é o museu lugar de identidade, nós não podemos dissociá-lo da noção de memória social, sobre a qual já discutimos, mas faremos agora um breve parêntese para refletir sobre estas categorias, afinal, o museu é lugar de memória social que constrói discursos a partir dos objetos expostos, criando e afirmando identidades.

Sendo este um lugar, então, de memória social, que a partir de objetos, elementos da cultura material, cria e expõe vontades de memórias coletivas diferentes, em uma memória social, precisamos entender o que são estas memórias coletivas, e um dos elementos envolvidos neste processo de construção de memórias, a identidade.

Como nos lembramos? O que nos faz trazer à tona em nossas mentes imagens, sons, cheiros, pensamentos de coisas que vimos, que não vimos, que vivemos e que não vivemos? A memória é individual? Cada pessoa tem a sua e cada uma delas é diferente?

Santos nos ajuda a responder algumas destas respostas ao refletir sobre os escritos do sociólogo francês Maurice Halbwachs, quando afirma que

[...] Indivíduos não se lembram por eles mesmos, isto é, para lembrarem, eles necessitam da lembrança de outros indivíduos, para confirmarem ou negarem suas lembranças, que por sua vez estão localizadas em algum lugar específico no tempo e no espaço. (SANTOS, 1998, p. 04).

Desta forma, compreendemos que a memória é construída interativamente, por meio do contato entre os indivíduos e que a partir deste contato e da troca de experiências é possível a construção de uma memória coletiva e social. Para Santos, quando percebemos que nossa memória está relacionada a um quadro mais amplo (conjunto de representações relativas ao espaço, tempo e sujeitos relacionados à construção desta memória coletiva), nos é possível compreender que apesar de que esta construção se dê sempre no presente, ela às vezes está em um contexto que é anterior a nós mesmos.

Precisamos ir mais a fundo e entender o que compõe a memória, Pollak (1992) afirma que os componentes da memória, seja individual ou coletiva, são: os acontecimentos que nós vivenciamos, bem como aqueles dos quais só tomamos conhecimento; as pessoas ou personagens que viveram no mesmo período ou não; os lugares relacionados às memórias, não necessariamente localizados em um tempo-espaço real vivenciado.

Ao apresentar tais elementos que compõe, basicamente, as memórias, Pollak ressalta a possibilidade frequente desta construção se dar a partir de datas, espaços ou personagens que não são exatamente coerentes a partir da comparação com outras fontes, mas isto se dá, entre outros motivos, pelo que já foi citado, de que a memória é um processo que é construído com fragmentos do passado, mas a partir do presente, e de preocupações políticas e pessoais. Ele afirma que

[...] Esse último elemento da memória - a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento mostra que a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. (POLLAK, 1992, p. 203).

E também Gonçalves concorda com os outros autores, nos dizendo que “[...] se por um lado construímos intencionalmente o passado, este, por sua vez, incontrolavelmente se insinua, à nossa inteira revelia, em nossas práticas e representações.” (GONÇALVES, 2005, p. 20).

Concordamos com os autores tendo em vista que não é uma verdade quase palpável que se busca ao trabalhar com a memória, muito menos a totalidade do relato, mas isto não é um privilégio deste campo, já que tal formato de verdade não pode ser alcançado.

Mas esta constatação não é inédita. Segundo Santos, Halbwachs, ao pensar a memória coletiva, já afirmava em seus escritos que

[...] a memória é fruto de interações sociais que ocorrem no presente; de que nestas interações dá-se a constituição da imagem de cada "um" no "outro"; e de que a personalidade dos indivíduos se forma nestes contextos interativos, de forma fragmentada e aberta a múltiplas composições [...] (HALBWACHS, 1925, s/p apud SANTOS, 1998, p. 09)¹⁶².

Desta forma, ainda que nós, no presente, tenhamos papel fundamental na construção de memórias, nós só a fazemos a partir das relações que desenvolvemos com pessoas, lugares e tempos, e todas estas relações são passíveis de vontades de memória, que podem tornar-se fragmentos, e estes fragmentos que serão utilizados para compor as memórias coletivas.

No caso do Museu do Ceará, os fragmentos de memória utilizados para criar representações sob as formas de: exposição, livros, catálogos, etc. São os objetos colecionados ao longo de sua existência.

Acreditamos, assim como afirma Halbwachs (1950) que existem tantas memórias coletivas quantos grupos existem, e no contexto de 1990-1998, como já afirmado, os grupos detentores do controle do poder de decisão de quais práticas discursivas serão desenvolvidas neste espaço realizaram ações neste período que vão culminar com a ressignificação do conteúdo, e também da forma como estas memórias serão apresentadas ao público.

Temos falado de como a memória é sempre construída no presente, mas ao afirmarmos de que sim, o passado está posto nas memórias, nós devemos falar sobre a memória que já chega a nós, “pronta”. Pollak afirma que “[...] a memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa [...]” (POLLAK, 1992, p. 203), assim podemos afirmar que ela se relacionaria àqueles fatos ou personagens que não estão localizados em um espaço-tempo coerente com o tempo de vida do indivíduo, por exemplo.

Não seriam os objetos de museu, como já afirmado, fragmentos de memória que são herdados de geração em geração? Mas quais as implicações de serem eles fragmentos de memória herdada de outros grupos? E, neste sentido, é válido o que nos diz Pollak, quando este afirma que

¹⁶² HALBWACHS, Maurice. Les cadres sociaux de la mémoire. In: Les Travaux de L'Année Sociologique, Paris, F. Alcan, 1925.

[...] se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. (POLLAK, 1992, p. 204).

Esta ligação “[...] fenomenológica muito estreita entre memória e o sentimento de identidade [...]” é o que nós acreditamos ser o patrimônio, que pode englobar neste conjunto as práticas, saberes e fazeres, elementos da cultura material, paisagens naturais e urbanas, edificações, manifestações musicais e artísticas, entre outras formas de representações que um grupo determine salvaguardar em proveito do conhecimento, lazer, fruição, dentre outras práticas, de outras gerações.

Gonçalves ainda afirma que quando relacionamos a ideia de patrimônio a duas concepções de cultura – a primeira, entendida como exercício, trabalho; a segunda, como o “espírito” de uma sociedade – o patrimônio se configura então como também dual, tendo em vista que este representaria, na primeira noção, como trabalho consciente, reconstrução; e a segunda, como expressão de uma nação ou grupo social, um patrimônio herdado.

Desta forma,

[...] os patrimônios podem assim exercer uma mediação entre os aspectos da cultura classificados como “herdados” por uma determinada coletividade humana e aqueles considerados como “adquiridos” ou “reconstruídos”, resultantes do permanente esforço no sentido do auto aperfeiçoamento individual e coletivo. (GONÇALVES, 2005, p. 28).

Mas, em um contexto como o que estamos nos referindo, um museu criado em 1932 pelo Governo Estadual do Ceará, e responsável pela construção da memória oficial cearense, é muito possível que nem todos os cearenses vissem aquelas memórias lá representadas como suas, se apropriassem delas e compartilhassem de uma memória coletiva, afinal, as intenções que se delinearam para a readequação da instituição era que o Museu estava distante da comunidade local, com uma taxa de visitação baixa, e que a população não conhecia a “própria” história.

Falando de um contexto maior, Gonçalves afirma que é necessário que o patrimônio tenha ressonância com seu público. Gonçalves afirma que segundo Greenblatt, a ressonância diz respeito

[...] ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante. (GREENBLATT, 1991, pp. 42-56, apud GONÇALVES, 2005, p. 19)¹⁶³.

Acreditamos que este é o momento que buscávamos. Como é possível a ressonância sem que haja, antes disso, a identificação do público com aquelas memórias que são representadas no espaço museológico? Mas e o que é identidade? E como se forma esta identidade? Ou seriam estas?

Pollak e Santos afirmam que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tendo em vista que se relaciona então com a sensação de coerência e continuidade, tal ocorrendo seja nas identidades coletivas ou individuais.

Santos continua, ao afirmar, que

[...] se indivíduos constroem suas identidades mediante o uso da memória, esta é indissociável, por exemplo, da linguagem, que é uma construção social que antecede a existência destes indivíduos. Por outro lado, na medida em que indivíduos utilizam a linguagem, eles também são parte de sua manutenção e continuidade. (SANTOS, 1998, p. 06).

Seriam então as exposições em um museu uma forma bem específica de linguagem? Já vimos que sim, e acreditamos ser esta apenas uma forma de construção de memórias e transmissão de patrimônios. Em uma instituição como o museu, menos do que o corpo gestor que documenta, conserva, pesquisa, expõe, entre inúmeras atividades desenvolvidas neste, é o público que vai decidir quais suas memórias, quais seus patrimônios, quais suas identidades.

Sobre a relação entre lugares de memória, memória e identidade, Greenblatt, citado por Gonçalves, contribui com nossa discussão quando afirma que

[...] No processo de construção dessas instituições situadas entre a memória e a história (tais como o patrimônio, as coleções, os museus, os monumentos, os arquivos), opera-se um trabalho cuidadoso de eliminação das ambiguidades. Substituem-se categorias sensíveis, ambíguas e precárias (por exemplo, cheiro, paladar, tato, audição) por categorias abstratas e com fronteiras nitidamente delimitadas com a função de representar memórias e identidades. Essa eliminação da ambiguidade e da precariedade dos patrimônios culturais pode colocar em risco o seu poder de ressonância, seu poder de “evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas de onde eles emergiram” (GREENBLATT, 1991, p. 42-56, apud GONÇALVES, 2005, p. 19-20).

¹⁶³ GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Esta é uma questão que só foi posta recentemente na mesa de planejamento do Museu do Ceará. Como já apresentado anteriormente, o perfil da gestão do museu do Ceará se transformou, e com ele as práticas museográficas, bem como as teorias museológicas e historiográficas. Verificou-se, também, uma transformação na expografia desenvolvida neste espaço.

Acreditamos, como já apresentado, que tais transformações foram empreendidas não apenas visando a um incremento de público visitante na exposição, bem como e principalmente, transformar o que se entendia por “museu”, a partir do aumento do processo de identificação daquilo que estava exposto com as pessoas pertencentes à “comunidade” cearense, bem como de visitantes externos que viessem e identificassem o exposto com a “identidade” e “história” do Ceará e do cearense.

Como um lugar de memórias, e tratando-se de uma instituição que representa memórias a partir de fragmentos, acredita-se, assim como afirma Chagas que o museu é “arena, espaço de conflito, campo de tradição e contradição” (CHAGAS, 2006, p. 31).

O que se disputa em um museu não é apenas qual memória será representada, mas qual, ou quais, identidades serão apresentadas como possíveis, e estas identidades também se apresentam como contendoras. Santos afirma que

[...] o trabalho de Halbwachs nos permite compreender que lugares da memória apresentam um poder — fixo em pedras, monumentos e construções arquitetônicas, mas presente também em rituais e comemorações — capaz tanto de impor a representação de um grupo sobre outros, quanto de abrir um espaço para que grupos oprimidos possam fortalecer suas identidades através da recuperação de traços da memória. (SANTOS, 1998, p. 07).

E Pollak conclui que “[...] a referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis [...]” (POLLAK, 1989, p. 09).

Mas, nós voltamos a algumas perguntas anteriormente feitas. Como é possível que haja uma identificação do visitante com as memórias representadas em um museu, se não há um hábito construído que dê esta possibilidade? Muitos foram os relatos de época de estágio, bem como experiências vivenciadas, de sujeitos que passavam inúmeras vezes pela frente do prédio, e ao não notar nenhuma identificação especial (seja por falta de identificação oficial, manutenção quando existiu, ou impossibilidade de compreensão do dito na placa pela falta do conhecimento do código) que indicasse a existência do museu, os anos seguiam e nunca a

pessoa percebeu que “aquilo” não era uma sede de banco, ou de alguma repartição oficial que não dedicada à cultura e memória.

E, mesmo que soubessem, não dispomos ainda de cruzamento de dados acerca da visitação do equipamento e da recepção do público para afirmar que a visitação de museus é ou não um hábito da sociedade cearense e quanto esse hábito seria fundamental para uma relação de apropriação. Porém, Bourdieu, ao refletir sobre a crítica social do gosto, afirma que

[...] contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social. (BOURDIEU, 2007, p. 09).

Esta visão sobre a fruição da visita ao museu se refere à concepção que vê como possível para o visitante a melhor apreensão da visita com a coincidência desta com o que se chama de “conhecimento prévio” do visitante. Conhecimento que se refere não apenas à linguagem utilizada pelos museus, mas também ao conhecimento proposto para construção via exposição e ação educacional. Discordamos desta visão no sentido tal qual Cury apresenta de “[...] a participação do público no museu não pode depender de seu capital cultural primordialmente [...]” (CURY, 2012, p. 05).

Ainda que seja uma prática cultural produzida a partir da educação, e associada aos níveis de instrução e origem social, visitar o Museu do Ceará não requisitava altas somas ou uma grande pompa. No entanto, os gestores julgavam o nível de visitação do equipamento muito baixo, e, neste sentido as várias transformações que vimos ocorreram.

Há, após a inauguração da exposição “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”, segundo aponta matéria abaixo, uma transformação na interpretação do que era o Museu, e como ele expunha seus fragmentos de memória, em matéria de discurso expositivo. Como vimos, há também uma transformação no público visitante da instituição. E então nos perguntamos novamente, quem era ambicionado como público-alvo da instituição?

Nós realizamos tal pergunta motivados por um dos muitos artigos publicados na imprensa cearense repercutindo a exposição de longa duração, especificamente, um de autoria de Alexandre Barbalho, no jornal O Povo, de 18 de abril de 1998, diz o trecho, após certa reflexão sobre a vida contemporânea e o esvaziamento de espaços públicos de lazer na cidade contemporânea:

[...] Para alguns, principalmente acadêmicos, carnavalizaram o acervo, colocando-o em cenários, diluindo o valor de unicidade das peças. Para outros, em geral “visitantes comuns”, o novo espaço é um local prazeroso, atraente. [...] Unindo, ao mesmo tempo, o novo e o antigo o Museu perde o ranço passadista e sacralizante que possuía desde sua criação em 1932, pelas mãos de Eusébio de Sousa. Claro, o novo formato não deve atrair os antigos ou eventuais frequentadores do Museu do Ceará, os integrantes do Instituto Histórico ou da Academia Cearense de Letras, por exemplo. No entanto, o museu deve ir além, alcançar o máximo possível de novos frequentadores e superar a falta crônica de público que marca toda a sua existência (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 269).

O articulista põe em relevo parte dos visitantes, vistos enquanto “antigos frequentadores”, os identificando aos aparelhos culturais tradicionalmente ligados às elites dominantes, o Instituto Histórico, e a Academia Cearense de Letras. Pela fala da diretora, o alvo são os guias de turismo com seus ônibus lotados de visitantes, mas, já observamos que não eram apenas os ônibus lotados de turistas que eram ambicionados, mas, principalmente, aqueles sujeitos vinculados à comunidade local cearense.

Mas e a identidade?

Os debates contemporâneos discutem a identidade a partir da noção de pluralidade, relacionando-se com o contexto do colapso das grandes memórias nacionais, e que “[...] com o fim das ‘grandes narrativas’, nosso mundo encontra-se em uma fase de criatividade intensa feita de múltiplas buscas identitárias e, simultaneamente, de novas culturas declarativas de identidade.” (AGIER, 2001, p. 23).

E que, mais do que nunca as identidades estão sendo utilizadas em larga escala por cada vez mais grupos e mais indivíduos, com os mais variados propósitos. Agier nos fala de alguns destes usos quando afirma, irônico, que

[...] Em conflitos políticos, fundiários ou urbanos, movimentos identitários (étnicos, religiosos, locais etc.) inventam-se a si mesmos ao mesmo tempo em que expõem sua “identidade cultural” como fonte de legitimação em face dos outros ou do Estado. Nesse contexto, os atores negam, por interesse ou convicção pessoal profunda, o trabalho que eles próprios operam sobre fragmentos de cultura, heterogêneos e diversamente acessíveis, para permitir que “a” cultura seja identitária. Ao exibi-la, eles produzem uma concepção museográfica da cultura material, intocável e “pura”. (AGIER, 2001, p. 22).

Como esperamos ter deixado claro, a identidade agora não é mais única, ela plural, ainda que aqueles que trabalham com este aspecto da sociedade acreditem que estão mostrando “a” identidade, tendo em vista que “[...] o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma

única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.” (HALL, 2006, p. 12).

A pluralidade de situações que a vida contemporânea impõe ao sujeito determina que “[...] uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada” (HALL, 2006, p. 21). Ora, e não é apenas o indivíduo que está se tornando fragmentado em suas identidades, mas principalmente a sociedade, com seus diversos grupos atuantes e em constante disputa.

Esta politização da identidade pode ser relacionada também ao empoderamento de inúmeros grupos sociais desde o fim da primeira metade do século XX, que em parte buscou seu reconhecimento/legitimação a partir da cultura, sobre o que Hannerz afirma

[...] À medida que o conceito de cultura vem se popularizando em círculos cada vez mais amplos, ressurgiu uma forte tendência para focalizar a atenção na cultura unicamente como um marcador de grupos. Na “política de identidade”, nos debates sobre o multiculturalismo, em muitos contextos de “estudos culturais”, o termo tem se tornado basicamente um fundamento para a formação e a mobilização de grupos, geralmente implicando pertencimentos atribuídos. Ou, por outro lado, se transforma num instrumento de exclusão social por parte das maiorias dominantes. Pode ser que haja uma preocupação com a autonomia da cultura e a defesa da herança cultural por si mesmas, embora com frequência essa retórica da cultura esteja estreitamente associada tanto ao poder quanto aos recursos materiais. (HANNERZ, 1997, p. 16).

Outra constatação sobre a relação entre a cultura e identidade na contemporaneidade vem de Bauman, que nos fala que atualmente, as noções de “pertencimento” e “identidade” não são fixos, imutáveis, o autor concorda com a pluralidade de identidades, mas foca no papel do indivíduo enquanto ator principal nas escolhas a serem feitas (BAUMAN, 2005, p. 17).

Este identifica, também, uma relação entre o colapso das identidades nacionais, pois,

[...] as duas coisas caminham em par – a debilidade do conjunto de crenças, símbolos e normas que une todos os membros da sociedade politicamente organizada, e a riqueza, densidade e diversidade dos símbolos identitários alternativos étnicos, históricos, religiosos, sexuais, linguísticos, etc. (BAUMAN, 2005, p. 87)

Mas, para se compartilhar uma identidade, uma memória, ou um patrimônio, é necessário que você tenha domínio do código em que estão representados. Como Halbwachs

já apresentou em seu ensaio sobre a memória entre os músicos, uma reflexão sobre a lembrança do som, seja ele musical ou natural, e chega à conclusão, ainda que isto não fique explícito, de que para lembrarmos, usamos sempre um código de representações e que para criar tais representações devemos ter o domínio deste código (HALBWACHS, 2006).

Bourdieu quando discorre sobre a apreciação da obra de arte faz inferências interessantes também para nosso caso, ele diz que

A logica do que, às vezes, é designado - em linguagem tipicamente "pedante" - como a "legítima" da obra de arte, oferece um fundamento objetivo a esta oposição. A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada. A operação, consciente ou inconsciente, do sistema de esquemas de percepção e de apreciação, mais ou menos explícitos, que constitui a cultura pictórica ou musical é a condição dissimulada desta forma elementar de conhecimento que é reconhecimento dos estilos. O espectador desprovido do código específico sente-se submerso, "afogado", diante do que lhe parece ser um caos de sons e de ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som. (BOURDIEU, 2007, p. 10)

Quando o visitante entra em um museu e sequer sabe o que é um museu, é extremamente complicado para ele compreender também, o que aquele monte de objetos quer dizer. Eles podem dizer inúmeras coisas, isto é um fato, o que é uma pena é que devido ao "desconhecimento do código" inúmeras pessoas não possam apreender o discurso que o museu propõe, e desta forma, tomar aquelas memórias como suas conjuntamente a um processo de identificação e patrimonialização destas memórias, mas, afinal, esta é dinâmica da memória, e cada visitante constrói a sua a cada visita, mesmo que o museu intente por variadas maneiras controlar o que será elaborado pela mente de cada um.

Ainda que o museu tenha uma proposta, o que o visitante apreende é de acordo com o contexto de sua visita, pois, como afirmam John Howard Falk e Lynn D. Dierking, as visitas aos museus ocorrem de acordo com um contexto social, segundo os autores, "[...] a maioria das pessoas visitam museus em grupo, e aqueles que os visitam sozinhos invariavelmente entram em um contexto com outros visitantes e com a equipe de trabalhadores. A perspectiva de todos os visitantes é fortemente influenciada pelo contexto social" (FALK; DIERKING, 1992, p. 06).¹⁶⁴

Há, ainda, segundo os autores, outro contexto que influencia a experiência da visita ao museu, o contexto físico. Eles nos dizem que

¹⁶⁴ "[...] Most people visit museums in a group, and those who visit alone invariably come into context with other visitors and museum staff. Every visitor's perspective is strongly influenced by social context."

[...]O museu é um cenário físico no qual os visitantes, usualmente de forma livre, escolhem entrar. O contexto físico inclui a arquitetura e a “sensação” do prédio, assim como os objetos e artefatos contidos nele. Como os visitantes se comportam, o que eles observam, e o que eles se lembram são fortemente influenciados pelo contexto físico. (Idem).¹⁶⁵

Sabendo a influência dos contextos físico e social, entendemos que nenhum visitante jamais terá a mesma experiência quando visitar um museu, e, desta forma, cada visita será única e possibilitará a criação de memórias também únicas, mas há formas de possibilitar ao visitante apreender parte das mensagens que a instituição queira transmitir, afinal, o museu tem o dever e a responsabilidade de transmitir mensagens de modo eficiente e eficaz.

Acreditamos que foi no sentido de ampliar as possibilidades de visita que o Museu do Ceará desenvolveu parte de suas atividades no recorte que nós temos analisado. Como já apresentado, o gosto da visita a um museu é uma prática cultural que se relaciona à instrução e a origem social, e que sem esta prática, que implica um conhecimento do código para compreender a linguagem específica do museu, a exposição, por exemplo, nós temos a possibilidade de formação de memórias e de identidades, mas, quanto mais distante do conhecimento do código, ou quanto menos eficaz e eficiente o museu, mais diferentes serão as memórias e identidades construídas a partir do que é exposto.

Sabemos que cada visitante constrói suas próprias memórias, independente do que o museu intenciona ao realizar exposições ou intenções, mas, à medida que as práticas de um museu se profissionalizam no sentido de tornar-se eficaz e eficiente, métodos são desenvolvidos e atividades aplicadas de modo a pelo menos possibilitar aos visitantes uma possibilidade próxima àquela que é intencionada pela instituição.

Uma destas realizações foi a instalação de um Núcleo Educativo em 1998.

Esta também não foi uma ação que ocorreu sem um processo que a respaldasse. Desde 1995 foram ministradas inúmeras oficinas de educação patrimonial pela socióloga Fátima Façanha, que se tornou em 1998 coordenadora do recém-fundado Núcleo Pedagógico. Este era composto por quatro estagiários e dois monitores das áreas de pedagogia, história, sociologia e biblioteconomia.

Mas este é um assunto para mais tarde. Gostaríamos de refletir agora sobre os temas de educação e ação de educação em museus e educação patrimonial, antes de partir para a prática desenvolvida no Museu do Ceará.

¹⁶⁵ “[...] The museum is a physical setting that visitors, usually freely, choose to enter. The physical context includes the architecture and “feel” of the building, as well as the objects and artifacts contained within. How visitors behave, what they observe, and what they remember are strongly influenced by the physical context.”

3.2. Educar para conhecer, conhecer para proteger

O Núcleo Pedagógico¹⁶⁶ do Museu do Ceará foi fundado em março de 1998, pouco tempo antes de sua última reinauguração no período sobre o qual estamos nos debruçando. Sua criação foi empreendida no sentido de formalizar inúmeras ações que já estavam sendo realizadas pelo Museu do Ceará nos anos anteriores.

Desde a proposta inicial de requalificação institucional, um aspecto educativo diferente do anterior era previsto para tomar corpo no Museu. A proposta de educação era vinculada à aproximação com a comunidade, tornando o museu um espaço de identificação não apenas com pequenos setores da sociedade cearense, mas com um público amplo e plural.

Disse Eleonor Botelho, quando da apresentação de propostas para o Museu do Ceará, que

Nessa nova perspectiva – comenta Eleonor – o museu passará a realizar regularmente várias ações culturais, como cursos, exposições temporárias, mesas redondas, seminários, etc., visando desenvolver na comunidade de um modo geral, o sentido de preservação de nosso patrimônio sócio-cultural e procurando integrar o uso educacional do museu, com o objetivo de reativar o estudo da nossa história e de levar a comunidade a encontrar a sua própria sociedade. (DIÁRIO DO NORDESTE, 07 abril de 1991).

O que se buscava, então, era criar ressonância no público geral de modo a que houvesse a geração do sentimento de patrimonialização daqueles fragmentos, e das memórias construídas na instituição, a partir de variadas ações.

O referido Núcleo Pedagógico, em suas oficinas ministradas a professores e coordenadores da rede pública e privada de ensino, bem como outros interessados, tinha como objetivo não só a formação de público para o Museu, mas, principalmente, a capacitar tais visitantes sobre como o museu poderia ser visitado.

É transformada, também, a visão de como deve ser a educação em um museu.

Carolina Ruoso (2009) identifica na gestão de Osmírio Barreto, de 1971 a 1990, uma intensa preocupação com o papel educativo do Museu Histórico e Antropológico do Ceará, no entanto, o classifica a partir da noção de “educação bancária”, de Paulo Freire.

Sobre a educação bancária, Paulo Freire afirma aqueles que fazem uso desta prática educacional

¹⁶⁶ Colocar informação de quando passou a se chamar Núcleo Educativo, e não mais Núcleo Pedagógico, a partir dos relatórios.

[...] Em lugar de comunicar-se, o educador faz ‘comunicados’ e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e se repetem. [...] Na visão “bancária” a educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro. (FREIRE, 1987, p. 33).

Hugues de Varine comenta a educação bancária no contexto museológico nestes termos:

A educação “bancária” – na terminologia de Paulo Freire – isto é, a acumulação imposta de conhecimentos de acordo com esquemas, conteúdos e métodos definidos verticalmente (no ministério da Educação, por exemplo), revela-se incapaz de formar gerações de cidadãos responsáveis, salvo quando esses conhecimentos incidentalmente coincidem com a cultura herdada de alguns desses educandos, justamente aqueles que pertencem à mesma categoria sociocultural dos tomadores de decisão do sistema educativo. (VARINE, 2002, p. 288).

Maria Célia Teixeira Moura Santos também contribui sobre o assunto quando pensa sobre o patrimônio e sua relação com a prática educacional quando afirma que

O processo de interpretação do patrimônio cultural deve ser desenvolvido com uma função educativa e não instrucionista. Nesse sentido, memorizar características das coleções e alguns fatos relacionados à vida, no passado, para serem transmitidos aos alunos, ou fazê-los representar cenas e vivências do passado sem o afastamento e a reflexão necessários para compreensão do tempo do aluno e do tempo passado, com pensamento crítico, torna-se, até certo tempo atividade pouco produtiva. (SANTOS, 2002, p. 317)

Temos dito que a ação de educação desenvolvida no Museu do Ceará no período anterior a 1990, com ênfase dada por Carolina Ruoso no recorte entre os anos de 1971-1990, pode ser caracterizada pela “educação bancária”, descrita e refletida por Paulo Freire, e que, segundo Moura Santos, quando pensamos a relação entre o patrimônio e ação de educação, esta última não pode ser instrucionista.

Quando falamos sobre a noção de educação bancária para diferenciar a prática desenvolvida a partir do ano de 1990 em diante, a fazemos para denotar a diferença, e não de algum modo negar a existência de uma preocupação acerca da educação em períodos anteriores, fato que já ficou claro anteriormente.

Como afirma George Hein (2006), refletindo sobre o que Zeller (1989) fala acerca da história da educação em museus de história da arte, o autor aponta três “filosofias” possíveis, a do museu educativo, o museu estético, e o museu social.

Ele afirma que o museu como instituição educativa foi defendido por George Brown Goode (1851-1896), curador e administrador do Smithsonian Institution. Nos é dito que para Goode, um museu eficiente seria uma “[...] coleção de legendas instrutivas, cada uma ilustrada por um espécime cuidadosamente selecionado” (ALEXANDER, 1983, p. 290 apud HEIN, 2006, p. 343)¹⁶⁷ ¹⁶⁸.

Ele apresenta que a outra possibilidade de interpretação do papel do museu seria de responsabilidade de Benjamin Ives Gilman (1852-1933), também administrador de museus, que defendia “[...] a primazia do papel estético de um museu, que este seja considerado como um templo para a contemplação da beleza. O sentimento de que galerias de arte, especialmente em contraste com museus universitários, não estão bem adequados para a educação formal [...]” (Idem)¹⁶⁹. A terceira posição seria representada pelo trabalho de John Cotton Dana (1856-1929), que enfatizava a responsabilidade social dos museus.

Ora, o autor afirma que a primeira citação ao termo “educador de museus” está localizada na publicação “Manual for Small Museums”, de autoria de L. V. Coleman, lançada a público em 1927. Mas não é apenas por ser este o primeiro momento ou que a noção de educação seja tão antiga, afinal, já colocamos a importância dos projetos desenvolvidos pelas direções do Museu do Ceará em seu passado visando à aplicação de preocupações educativas, mas, pois, como afirma Hein,

[...] coleções de objetos, mesmo coleções cuidadosamente classificadas, organizadas e preservadas, não são necessariamente educacionais – o mundo possui muitas coleções privadas interessantes. À medida que estes objetos estão em um museu público, porém, eles são incorporados em um mais amplo projeto educacional, ainda que este não seja necessariamente efetivo (HEIN, 2006, p. 341).¹⁷⁰

¹⁶⁷ ALEXANDER, Edward Porter. *Museum Masters: Their Museums and Their Influence*. Nashville, EUA: American Association for State and Local History, 1983.

¹⁶⁸ “[...] collection of instructive labels, each illustrated by a well-selected specimen.”

¹⁶⁹ “[...] the primacy of the aesthetic role of a museum, that it be considered a temple for the contemplation of beauty. The felt that art galleries, especially in contrast to university museums, were not well suited for formal education.”

¹⁷⁰ “[...] Collections of objects, even collections carefully classified, organized, and preserved, are not necessarily primarily educational – the world includes many fine private collections. As soon as these objects are in a public museum, however, they are incorporated within a broadly educational project, though not one that is necessarily effective.”

E, mais, como afirma o mesmo autor, “[...] educação museal converge com responsabilidade social: o serviço social que os museus oferecem, como instituições públicas, é educação.” (Idem, p. 349).¹⁷¹

Mas, se não é qualquer projeto educativo que é efetivo, ainda que esteja em um museu público, cujo serviço apresentado à sociedade seja a educação, como criar um bom ambiente educacional?

Gary Edson e David Dean (1996) fazem uma reflexão que é de suma importância neste sentido, eles dizem que

Museus possuem uma história de serem locais formais onde o silêncio e o decoro são características desejáveis. Para o acadêmico ou a pessoa em busca de isolamento, e paz, isto era o ideal. Para a média das pessoas em busca de uma atividade qualitativa de lazer, tal atmosfera era repressiva e sufocante. Em resposta a sua atual missão voltada ao público, museus têm se tornado a cada vez mais informais em sua abordagem de apresentação e exposições. Normalmente, nenhuma obrigação é permitida, necessária ou desejada no processo de aprendizagem interpretativo. Visitantes devem poder andar e fazer o que eles desejem sem um motivo específico. Eles podem aprender na sua própria velocidade e de sua própria maneira. Quando nenhuma obrigação é apresentada, a formalidade e o medo do fracasso são eliminados, dando ao visitante a oportunidade de ter uma confortável experiência museal. Porém, que esta seja confortável não significa que o desafio esteja eliminado. (EDSON; DEAN, 1996, p. 177).¹⁷²

Quando observamos esta citação não podemos nos esquecer do que dizia a matéria do Jornal O Povo de 28 de maio de 1997, falando sobre o projeto expográfico da exposição “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”. Dizia sobre as ações a serem desenvolvidas que

¹⁷¹ “[...] museum education converges with social responsibility: the social service that museums, as public institutions, provide is education.”

¹⁷² “[...] Museums have a history of being formal places where silence and decorum were desirable characteristics. For the scholar and the person seeking solitude, and peace, that was ideal. For the average person looking for a quality leisure-time activity, such an atmosphere was repressive and stifling. In response to their current public-oriented mission, museums have become increasingly informal in their approach to presentation and exhibition. Normally, no compulsion is allowed, needed, or wanted in the interpretative learning process. Visitors may go and do as they wish within reason. They can learn at their own pace and in their own way. When no compulsion is present, formality and fear of failure are eliminated, giving the visitor an opportunity to have a comfortable museum experience. However, comfort does not mean that challenge is eliminated.”

[...] O primeiro passo: reorganizar a casa de forma contextualizada, cuidando para que obras e objetos expostos funcionem como fio condutor que leva à história do Ceará. A ordem é para que a emoção não interrompida. Daí a criação de espécies de labirintos, que garantam a continuidade do percurso. Mas sem rigidez. O passeio interativo não necessariamente segue uma ordem cronológica. Nenhum prejuízo, então, saltar da sala do poder, onde móveis luxuosos convivem com armarias antigas, pro universo místico do Padre Cícero. “O mais importante no novo projeto do Museu é fazer com que as pessoas se sintam envolvidas pela informação, recebendo isso de forma quase tátil”. (O POVO, 28 maio 1997).

Esta mudança no que se entende por educação em museus de modo algum é prerrogativa exclusiva do Museu do Ceará. Quem faz este diagnóstico de um contexto mais amplo é George Hein, quando este declara que

Ainda que a função educacional dos museus seja venerável, as últimas três décadas têm testemunhado uma transformação em ambas, educação e sua relativa importância para os museus e para os profissionais de museu. O mundo moderno transformou a estrutura social e cultural na qual esta função toma lugar. De fato, a própria natureza da educação, seja pelo que entendemos pelo termo ou pelo que nós esperamos de instituições educacionais, se transformou. (HEIN, 1998, p. 06).¹⁷³

Para o autor, tal transformação tem ocorrido devido a uma abordagem contemporânea mais sofisticada em relação à educação. Para Hein, o aprendizado é visto atualmente como uma participação ativa do educando com o ambiente. (Idem).

Ele afirma também que

Esta concepção de aprendizagem tem elevado a experiência (como distinta da informação codificada contida nos livros) para um lugar mais importante no esforço em educar. Museus se focam nas “coisas” do mundo. Eles se especializam em objetos que representam a cultura e a natureza, e, portanto, se tornam centrais para qualquer esforço educacional quando o foco é substituído do mundo escrito para a participação ativa do educando através da interação com os objetos. (Ibidem).¹⁷⁴

¹⁷³ “[...] Although the educational function of museums is venerable, the last three decades have witnessed a shift in both education and its relative importance within museums and within the museum profession. The modern world has changed the social and cultural structure in which this function is taking place. Indeed, the very nature of education, both what we mean by the term and what we expect of educational institutions, has changed.”

¹⁷⁴ “[...] This conception of learning has elevated experience (as distinct from codified information contained in books) to a more important place in the effort to educate. Museums focus on the “stuff” of the world. They specialize in the objects representing both culture and nature and, therefore, become central to any educational effort when the focus shifts from the written world to learner’s active participation through interaction with objects.”

Quando o autor aciona o conceito de experiência, ligado ao contexto museológico ele expõe ao leitor a influência de John Dewey em seu pensamento. Para Dewey, apropriado por Hein, a educação é entendida como uma necessidade biológica inerente a todos os organismos, e que para os humanos esta é uma necessidade essencial para a continuidade da cultura, e que são necessárias certas formas de educação para alcançar determinados tipos de sociedade. (DEWEY, 1916 apud HEIN, 2006, p. 349)¹⁷⁵.

Para Dewey, segundo Hein, uma ação de educação baseada na experiência que sejam relacionada a situações rotineiras não desafiam e estimulam, logo, podem não ser educativas. Ele afirma que esta ideia é atualmente apresentada pela frase de que

[...] de modo a serem educativas, as experiências não devem ser apenas “hands-on” mas também “minds-on”. Segundo, não é suficiente que as experiências sejam vivazes, vigorosas e “interessantes”, elas devem também ser organizadas para serem educativas. (HEIN, 1998, p. 02).¹⁷⁶

Bem, mas mesmo que haja uma experiência a ser vivida, após planejamento que a envolva, não podemos esquecer que cada visitante faz da visita uma experiência única. E mais, não é toda experiência que pode ser vista como educativa, mesmo que seja organizada como tal. Hein afirma que os termos experiência e educação não podem ser relacionado equitativamente, pois algumas experiências podem ser, na verdade, não educativas.

Estes casos ocorrem quando as experiências têm como efeito limitar ou distorcer o crescimento de experiências posteriores. Tais experiências podem produzir indiferença, bem como a falta de sensibilidade ou de capacidade de resposta. Uma experiência como esta pode vir a produzir uma habilidade automática em uma direção, e ainda assim deixar o indivíduo apenas na mesma rotina. Uma experiência pode ser vívida, interessante, agradável, e ainda assim promover a formação de uma atitude descuidada, o que não é benéfico, ou desejado como experiência engrandecedora (DEWEY, 1938, p. 13-14 apud HEIN, 1998, p. 02)¹⁷⁷.

Sabemos então que a experiência da visita pode ser uma experiência educativa. E, como vimos no final do tópico anterior, toda visita aos museus acontece de acordo com contextos físicos e sociais. Não é diferente quando pensamos acerca da educação.

Falk, Dierking e Adams propõem a teoria do modelo de aprendizado contextual, e que este modelo retrata o diálogo impulsionado contextualmente, como o produto e processo

¹⁷⁵ DEWEY, John. *The School and Society*. Chicago, EUA: University of Chicago Press, 1916.

¹⁷⁶ “[...] in order to be educative, experiences must be not only “hands-on” but also “minds-on”. Second, it is not sufficient for experiences to be “lively, vivid and ‘interesting’”, they must also be organized to be educative.”

¹⁷⁷ DEWEY, John. *Experience and Education*. New York, EUA: Macmillan, 1938.

das interações que ocorrem entre os contextos pessoal, físico e sócio-cultural ao longo do tempo. Eles afirmam que estes contextos jamais são estáveis, sempre se transformando ao longo da vida do indivíduo, e finalizam declarando que o contexto pessoal, do qual ainda não havíamos falado, representa “[...] a soma da história genética e pessoal que um indivíduo carrega com ele em uma situação educacional.” (FALK; DIERKING; ADAMS, 2006, p. 326-327).¹⁷⁸

Para os autores, o aprendizado sempre ocorre em um ambiente físico, sendo, com efeito, um diálogo com tal ambiente. Desta forma, qualquer planejamento educativo deve ter em conta que os visitantes reajam às exposições ou programas de uma maneira voluntária, de maneira não sequencial, mesmo que informados pela orientação e organização de pistas deixadas pelas configurações institucionais. Para os autores, devem ser esperadas respostas a todas as organizações espaciais do museu, desde aquelas arquitetônicas aos fatores de *design*, “[...] incluindo iluminação, lotação, apresentação, contexto, e a quantidade e qualidade de informação apresentada. [...]” (Idem).¹⁷⁹

George Hein concorda neste aspecto, quando afirma, acerca da política educacional dos museus, que “[...]A arquitetura do museu, a organização das galerias, o estilo de sinalização de boas vindas dos visitantes (ou a falta de dispositivos de orientação!), a composição da equipe, tudo contribui para a comunicação da política educacional do museu” (HEIN, 1998, p. 15).¹⁸⁰

Há a concordância entre os autores e o que nos falam Gary Edson e David Dean no que se refere ao contexto pessoal como muito importante no processo/produto de aprendizagem. O que difere entre ambos é como os últimos denominam tal fator. Edson e Dean o chamam de “visão de mundo”. Eles afirmam que

[...] visão de mundo é a estrutura ou modelo pessoal, racionalizado e cognitivo do mundo de uma pessoa. É composto por como a pessoa pensa sobre si mesmo (imagem de si), e suas ideias pré-concebidas acerca da natureza da realidade. Há muitos fatores que influenciam a visão de mundo de uma pessoa. Virtualmente tudo que uma pessoa vê, ouve, toca, cheira ou prova contribui para seu modelo de realizado. Algumas influências predominantes são a cultura da pessoa, a religião, a fisiologia, psicologia, e status socioeconômico. (EDSON; DEAN, 1996, p. p. 179).¹⁸¹

¹⁷⁸ “[...] the sum total of personal and genetic history that and individual carries with him/her into a learning situation.”

¹⁷⁹ “[...] including lighting, crowding, presentation, context, and the quantity and quality of information presented.”

¹⁸⁰ “[...] the architecture of the museum, the arrangement of the galleries, the style of signage welcoming visitors (or lacking of orienting devices!), the composition of the staff, all contribute to communicating a museum’s educational policy.”

¹⁸¹ “[...] World-view is a personal, rationalized, cognitive structure or model of one’s world. It is composed of how the person thinks of themselves (self-image), and their preconceived ideas about the nature of reality. There

Eles afirmam que as possibilidades de uma exposição “educar” são bastante influenciadas pela percepção do visitante. E que tal percepção sempre será afetada pela visão de mundo do visitante, não importando o quanto os fatores educacionais sejam bem manipulados ou planejados, o que não implica dizer que jamais será o resultado algo aproximado do que o museu intenciona. Isto acontece, pois, mesmo que a noção que é construída pelo visitante durante a visita é mediada por sua biografia, sendo realizada através do contexto em que se enquadra e que através de técnicas e estratégias pode aproximar ou distanciar este contexto da exposição, ou das intenções que são colocadas como possíveis pela exposição.

Mas se o aprendizado, ou processo de aprendizagem ocorre sempre a partir dos contextos físicos, pessoais e sócio-culturais, ou, “visão de mundo” mais o ambiente externo, o que isto implica para a educação no contexto de museus? O que caracteriza a ação de educação em museus? O que a difere da educação praticada em outros espaços? Como ela é pensada? Como seu planejamento interfere na experiência do visitante?

Gostaríamos de ressaltar que uma das principais características da educação em museus é o seu já assinalado foco no uso da cultura material na aprendizagem.

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses afirma que

Por cultura material poderíamos entender aquele segmentado meio físico que é socialmente apropriado pelo homem, por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico segundo propósitos e normas culturais. (MENESES, 1983, p. 112).

Isto de modo algum significa que este uso é prioritário dos museus, pois escolas, cursos, universidades, entre outras formas de processo de aprendizagem podem, e, se possível, devem, se utilizar da cultura material visando ao aprendizado.

A principal característica que acreditamos defina a diferença entre o museu – bem como outras instituições – de uma escola, por exemplo, é o caráter de não formalidade que pode existir no museu em relação à escola.

Falk e Dierking são refratários a esta definição, pois a associam as discussões empreendidas na década de 1970, quando os profissionais de museus tentavam justificar esta instituição como um lugar de aprendizado único, no que argumentam que a aprendizagem

are many factors that influence one’s world-view. Virtually everything a person sees, hears, touches, smells or tastes adds to their model of reality. Some predominant influences are a person’s culture, religion, physiology, psychology, and socio-economic status.”

acontece em qualquer lugar, relacionada sempre aos contextos socioculturais, pessoal e físico, seja no museu, na escola ou na rua.

Os autores afirmam que, neste sentido, as noções de “formal” e “não-formal” são contraproducentes ao se pensar a ação de educação em museus, sendo fruto de concepções errôneas do que é escola, aprendizagem e educação, e, desta forma, não devem ser utilizadas. Eles dizem que

[...] a falha em distinguir entre aprendizagem, educação e escolas causa confusão entre os conceitos de aprendizagem de informação cognitiva (fatos e conceitos), aprendizagem de informação afetiva (atitudes, crenças e sentimentos) e a aprendizagem de informação psicomotora (como centralizar argila em uma roda de oleiro ou focalizar um microscópio). Aprendizagem, como definida por muitos teóricos, focaliza apenas na aprendizagem de informação cognitiva. Isto é despropositado. A aprendizagem é fortemente influenciada pelo que nós sabemos e sentimos, assim como pelas informações visuais e tácteis. Aprendizagem é raramente tão pura que não represente na verdade uma amálgama dos três componentes. (FALK; DIERKING, 1992, p. 99).¹⁸²

E continuam suas afirmações negativas em relação ao uso dos termos utilizando as noções no sentido de avaliação do processo de aprendizagem, o que não é o nosso caso, declarando que

[...] Mais confusão ascende da distinção feita entre aprendizagem formal e não-formal. Salas de aula são consideradas cenários de aprendizagem formal; museus são considerados cenários de aprendizagem não-formal. Nos anos 1970, quando os profissionais de museu buscaram identificar os museus como ambientes únicos de aprendizagem, a distinção entre o formal e o não formal pareceu fazer sentido. Esta distinção se tornou largamente contraproducente; imagine-se que “formal” e “não-formal” se refira, e se o processo de aprendizagem nestes cenários seja de alguma forma diferentes, ou se os resultados esperados sejam diferentes. Aprendizagem é aprendizagem. É fortemente influenciada pelos cenários físicos, as interações sociais, as crenças pessoais, o conhecimento e as atitudes. A aprendizagem pode ocorrer em salas de aula, museus, casas ou centros comerciais. O conteúdo e a estrutura da aprendizagem são determinados pelos três contextos descritos acima. Os termos “formal” e “não-formal” tem pouco valor em relação a aprendizagem. (Idem)¹⁸³

¹⁸² “[...] Failure to distinguish among learning, education and schools causes confusion among the concepts of learning cognitive information (facts and concepts), learning affective information (Attitudes, beliefs, and feelings), and learning psychomotor information (how to center clay on a potter’s wheel or focus a microscope). Learning, as defined by many theorists, focuses only on learning cognitive information. This is unfortunate. Learning is strongly influenced by what we know and feel as well as by associated visual and tactile information. Learning is rarely so pure as not to represent an amalgamation of all three components.”

¹⁸³ “[...] Further confusion arises from the distinction made between formal and informal learning. Classrooms are considered formal learning settings; museums are considered informal learning settings. In the 1970s, when museum professionals sought to identify museums as unique learning environments, the formal/informal distinction seemed to make sense. This distinction has become largely counter-productive; one wonders what

Ora, não podemos deixar de concordar em parte do que nos falam os autores. Tal concordância se dá no sentido de que de fato a aprendizagem ocorre em qualquer lugar, mas falar que o museu é lugar de educação não-formal não significa dizer que ele é o único.

Dizemos isto, pois concordamos com George Hein quando ele afirma que as noções de formal ou não-formal se referem à existência de um currículo formal que precisa de certos pré-requisitos e que valida o conhecimento construído na instituição pelos educandos, Hein afirma sobre o uso dos termos “formal” e “não-formal” na sua obra, que

[...] neste livro os termos “formal” e “não-formal” são reservadas para a descrição de cenários e a presença ou ausência de um currículo formal. Escolas oferecem primariamente educação formal; elas ensinam um currículo específico e hierarquizado, e frequentemente tem regras acerca da frequência, tempo gasto nas aulas, colegas de sala, e requerimentos para a sua realização exitosa. Museus, mesmo aqueles excessivamente ligados à educação, frequentemente oferecem educação informal; eles não tem um currículo que progride do nível inferior ao mais alto, frequentemente não requer frequência, e não certifica o domínio de um conhecimento específico ao concluir-se uma visita (HEIN, 1998, p. 07)¹⁸⁴

E conclui afirmando que

[...] Os termos não distinguem entre possíveis características da educação que toma lugar nas duas instituições. Ambos os cenários formal e não formal (por exemplo, ambas escolas e museus) podem ser lugares onde a aprendizagem é facilitada através do uso de objetos, as oportunidades de aprender são baseadas no interesse do educando, a educação inclui descoberta e/ou a construção de significado e os estudantes têm responsabilidade por suas próprias atividades. “Formal” e “não-formal” descrevem adequadamente os atributos administrativos do cenário educacional; os termos não devem ser utilizados para descrever qualidades pedagógicas. Salas de aula em escolas progressivas, comprometidas com uma filosofia da aprendizagem de desenvolvimento ativo podem parecer muito com uma galeria de descoberta em um museu de ciências. De forma similar, há programas de museus que colocam os participantes em salas de aula isoladas com um conferencista na frente do grupo, e estes devem compartilhar muitos atributos com uma escola tradicional. (Idem)¹⁸⁵

“formal” and “informal” refer to and whether the learning processes in these settings are somehow different, or whether the outcomes expected are different. Learning is learning. It is strongly influenced by physical settings, social interactions, and personal beliefs, knowledge, and attitudes. Learning can occur in classrooms, museums, homes, and shopping malls. The content and structure of the learning are determined by the three contexts described above. The terms “formal” and “informal” have little predictive value in relation to learning.”

¹⁸⁴ “[...] In this book the terms “formal” and “informal” are reserved for a description of settings and the presence or absence of a formal curriculum. Schools provide primarily formal education; they teach a specific, hierarchical curriculum, and they usually have rules about attendance, time spent in classes, classmates, and requirements for successful completion. Museums, even when overly engaged in education, usually offer informal education; they do not have a set curriculum that progresses from lower to higher levels, usually do not require attendance, and do not certify mastery of a specific knowledge at the conclusion of a visit.”

¹⁸⁵ “[...] The terms do not distinguish between possible characteristics of the education that take place in the two institutions. Both formal and informal settings (i.e. both schools and museums) can be places where learning is

Isto significa não que os museus sejam por excelência lugares de educação não-formal, e, sim que eles podem vir a ser, já que de acordo com a pedagogia desenvolvida, ele pode aparentar mais características com uma escola tradicional, e, por fim, nada impede que um museu desenvolva um programa curricular, no sentido formal do termo, para suas visitas, e inclusive passe a certificar aqueles que consigam completar os pré-requisitos curriculares institucionais.

Ora, voltemos então ao contexto museal. Como deve ser pensado um programa educativo para museus?

Hein afirma que a base de um programa educativo é uma teoria educacional, mas para que ele seja completo ele requer mais do que apenas isto, “[...] requer a aplicação desta teoria através de uma pedagogia específica. Isto inclui uma política educacional: qual o objetivo da educação? A quem é direcionada? Como se relaciona com outras instituições políticas e sociais?” (Hein, 1998, p. 12).¹⁸⁶

Mas, voltemos à teoria educacional. Hein afirma que para desenvolver uma teoria educacional, devemos nos ater a três questões, sendo duas de ordem teórica e uma de ordem prática. Ele diz que

[...]Uma teoria educacional requer uma teoria do conhecimento (uma epistemologia); requer uma teoria da aprendizagem; e finalmente uma teoria do ensino, a aplicação das concepções sobre como as pessoas aprendem e o que é que eles aprendem. As duas primeiras representam as bases teóricas do que um museu faz enquanto uma instituição educacional. A terceira determina como as teorias são postas em prática. (Idem., p. 16).¹⁸⁷

Desta forma, para desenvolver uma teoria educacional, primeiro o programa deve elaborar uma proposta epistemológica. Hein afirma que quando se trata de epistemologia, existem dois polos opostos que se identificam como realista e idealista, e que todas as teorias epistemológicas estarão localizadas entre os polos desde continuum.

facilitated through the use of objects, the opportunities to learn are based on the learner’s interests, education includes discovery and/or construction of meaning, and students take responsibilities for their own activities. “Formal” and “informal” adequately describe the administrative of educational settings; the terms should not be used to describe pedagogic qualities. Classrooms in progressive schools, committed to a developmental-active learning philosophy, may look very much like a discovery gallery in a science museum. Conversely, there are museum programs that place the participants in isolated classrooms with a lecturer in front of the group, and these may share many attributes with traditional school.”

¹⁸⁶ “[...] it requires application of that theory through a specific pedagogy. It also includes an educational policy: what is the aim of the education? To whom is it directed? How does it relate to other social and political institutions?”

¹⁸⁷ “[...] an educational theory requires a theory of knowledge (an epistemology); it requires a theory of learning; and finally a theory of teaching, the application of the conceptions about how people learn and what it is they learn. The first two represent the theoretical underpinning of what a museum does as an educational institution. The third determines how the theories are put into practice.”

A segunda questão, ao se referir a uma teoria da aprendizagem coloca o problema de que, se não temos uma noção de como as pessoas aprendem, como é possível desenvolver uma política educacional coerente? E aí vem o questionamento “[...] Nós acreditamos que a aprendizagem consiste na adição sucessiva de pequenas porções individuais de informação na mente ou nós acreditamos que a aprendizagem é um processo ativo que transforma a mente do educando?” (Ibidem).¹⁸⁸

E por fim, acerca do terceiro problema, que é dependente dos outros dois, se referindo à pedagogia aplicada, ele diz que “[...] estilos de ensino e a organização do material a ser ensinado requerem métodos diferentes para algumas epistemologias, e os métodos também diferem dependendo da nossa psicologia da aprendizagem.” (Ibidem).¹⁸⁹

O problema de desenvolver uma teoria do conhecimento para o programa educativo está localizado em como o grupo que detém o poder da instituição vê o conhecimento que pode estar localizado, ou sendo construído constantemente. Ele diz que

Muito relacionada à epistemologia é nossa posição acerca do status do conhecimento que é adquirido através da educação – o status ontológico do conteúdo dos museus. As exposições museológicas mostram o mundo “como ele realmente é” ou eles representam convenções sociais convenientes, ou eles oferecem um fenômeno para que os visitantes o interpretem à sua própria maneira? (HEIN, 1998, p. 16).¹⁹⁰

Desta forma, caso o museu se adeque a uma epistemologia mais realista, o que as exposições apresentam aos visitantes é, no caso de um museu histórico, a história como ela aconteceu, à disposição daqueles que a observam ao aprendizado. Caso o museu se direcione a uma proposta idealista, o que o museu apresenta são possibilidades de interpretação sobre aquela História, elaborada e analisada por pessoas, e não o que de fato ocorreu.

Hein associa a posição realista a partir de Platão¹⁹¹, que, a partir do mito da caverna, afirma que tudo o que nós vemos, apreendemos, sentimos, não são mais do que sombras da de ideias reais que estão no mundo, e que apenas através do diálogo e da razão – e não da

¹⁸⁸ “[...] do we believe that learning consists of the incremental addition of individual “bits” of information into the mind or do we think that learning is an active process that transforms the mind of the learner?”

¹⁸⁹ “[...] teaching styles and the organization of material to be taught require different methods for some epistemologies than for others, and the methods also differ depending on our psychology of learning.”

¹⁹⁰ “[...] Closely related to epistemology is our position on the status of the knowledge that is acquired through education – the ontological status of the content of museums. Do museums exhibitions show world “as it really is”, do they represent convenient social conventions, or do they provide phenomena for the visitors to interpret as they will?”

¹⁹¹ Ressaltamos que não será aprofundada a discussão sobre o realismo e idealismo, sendo apresentadas as possibilidades colocadas pelo autor de modo a esclarecer suas opções.

experimentação ou interação com a natureza – nós poderíamos nos aproximar do entendimento destas ideias.

Sendo o oposto do modelo realista, o idealismo, de acordo com esta posição “[...]O conhecimento apenas existe nas mentes das pessoas e não necessariamente corresponde a nada “fora”, na natureza. Não podem existir ideias, generalizações, nenhuma lei da natureza. Exceto na mente das pessoas que inventam e sustentam estas visões” (HEIN, 1998, p. 17)¹⁹².

Em caso de tomada de posição em relação a qualquer uma destas possibilidades, teremos problemas. Hein afirma que no caso da posição realista a questão está na pergunta de que como os indivíduos desenvolvem o conhecimento? Como podem as imagens reais, os conceitos reais, se tornar parte do nosso próprio conhecimento? Se tomarmos a posição idealista como nossa, o problema é chegar a um consenso acerca de como, entre um pequeno grupo ou universalmente, sobre os conteúdos das mentes individuais. (HEIN, 1998, p. 18).

Hein cita um exemplo de posição epistemológica que envolve o fato de o educando determinar o sentido do que é aprendido a partir da ideia de conscientização, de Paulo Freire. Segundo Hein, citando Paulo Freire, a conscientização representa

[...] coisas e fatos como eles existem empiricamente, nas suas correlações causais e circunstanciais... a consciência crítica é integrada à realidade... Isto ocorre com o próprio entendimento, cedo ou tarde uma ação o corresponde. Uma vez que o homem percebe um desafio, o compreende, e reconhece as suas possibilidades de resposta, ele age. A natureza desta ação corresponde à natureza do seu entendimento. O entendimento crítico leva à ação crítica; entendimento mágico à resposta mágica (FREIRE, 1973, p. 44 apud HEIN, 1998, p. 18)^{193 194}.

Paulo Freire quando fala sobre a conscientização, reflete que esta acontece devido à humanidade ter uma das características únicas, que é a de ser humano. Desta forma, somente a ela é possível se distanciar do que vê, observa, sente, e admirá-lo, refletir sobre ele. Esta reflexão, admiração, segundo ele toma o sentido “[...] filosófico – os homens são capazes de agir conscientemente sobre a realidade objetivada [...]”. (FREIRE, 1979, p. 15). Ele afirma

¹⁹² “[...] knowledge only exists in the minds of people and does not necessarily correspond to anything ‘out there’ in nature. There can be no ideas, no generalizations, no laws of nature. Except in the minds of people who invent and hold these views.”

¹⁹³ FREIRE, Paulo. *Education for Critical Consciousness*. New York, EUA: The Seabury Press, 1973.

¹⁹⁴ “[...]Things and facts as they exist empirically, in their causal and circumstantial correlations...critical consciousness is integrated with reality... It so happens that every understanding, sooner or later an action corresponds. Once man perceives a challenge, understands it, and recognizes the possibilities of response, he acts. The nature of that action corresponds to the nature of his understanding. Critical understanding leads to critical action; magic understanding to magic response.”

ainda que “[...] é precisamente isto, a ‘práxis humana’, a unidade indissolúvel entre minha ação e reflexão sobre o mundo.” (Idem).

Sobre a relação entre a realidade e a consciência de si e da realidade, ele declara que a conscientização é “um teste de realidade”, e que

Quanto mais conscientização, mais se desvela a realidade, mais se penetra na essência do fenômeno do objeto, frente ao qual nos encontramos para analisá-lo. Por esta mesma razão, a conscientização não consiste em ‘estar à frente da realidade’, assumindo uma posição falsamente intelectual. A conscientização não pode existir fora da ‘práxis’, ou melhor, sem o ato ação-reflexão. Esta unidade dialética constitui, de maneira permanente, o modo de ser ou de transformar o mundo que caracteriza os homens. (Ibidem).

O autor finaliza com a afirmação de que a conscientização é o ato de se apossar da realidade, e que por isto mesmo, é um afastamento da realidade. Para Freire a conscientização produz a desmitologização. No nosso caso de um contexto museal, podemos pensar que uma prática educativa voltada à conscientização pode, como forma desmitologização, impedir o fetichismo dos objetos, que já discutimos em capítulo anterior.

Assim como Hein o fez, gostaríamos de ressaltar que estes trechos se referem então, ao status ontológico do conhecimento, e não sobre como eles são adquiridos/construídos. Ele demonstra os opostos a partir do continuum que é representado desta forma:



Figura 3 - Continuum das teorias do conhecimento. Fonte: HEIN, 1998, p. 18.

Quando pensamos então na necessidade do desenvolvimento de uma teoria educacional para um programa educativo, ao perceber ser necessário serem também tomadas posições acerca da epistemologia, de uma teoria do aprendizado e de uma pedagogia que ponha em prática toda a teoria, nos damos conta de que qualquer combinação pode ser possível. (HEIN, 1998, pp. 27-36).

Para cada uma das teorias do aprendizado, há uma pedagogia que se liga teoricamente a elas, mas que não serão necessariamente aquelas aplicadas por cada museu. Não há empecilhos se um museu se ligar a uma teoria do conhecimento realista, mas sua teoria do aprendizado seja construtivista, mas ainda assim, escolha como pedagogia a ligada à

pedagogia do estímulo resposta. Pode parecer incoerente, e assim o é, mas não quer dizer que seja impossível.

Isto ocorre por que para Hein também as teorias do aprendizado podem ser organizadas por meio de um continuum, onde em um polo estão aquelas teorias denominadas de “transmissão-absorção”, e no outro polo estão aquelas que veem o educando como construtor do conhecimento em questão. O primeiro polo é interpretado por Hein pela metáfora de que as pessoas aprendem a partir de pequenas porções de conhecimento, passo a passo, adicionando itens individuais ao seu armazém do conhecimento. Ele cita ainda a metáfora dos jarros vazios, que pela ação do educador vão sendo preenchidos. (Idem, p. 21).

Do lado oposto, segundo Hein, há uma miríade de teorias que vem o indivíduo como o ativo construtor do conhecimento, incluindo autores como Dewey, Piaget, Vygotsky, que

[...]Enfatiza a ativa participação da mente na aprendizagem, e o reconhecimento de que o processo de aprendizagem não é a simples adição de itens em algum tipo de banco de dados mental, mas a transformação de esquemas na qual o educando tem papel ativo no conjunto e a qual envolve a criação de sentido em um amplo aspecto de fenômenos apresentados à mente. (HEIN, 1998, p. 22)¹⁹⁵

Assim é representado por Hein o continuum entre as teorias do aprendizado:

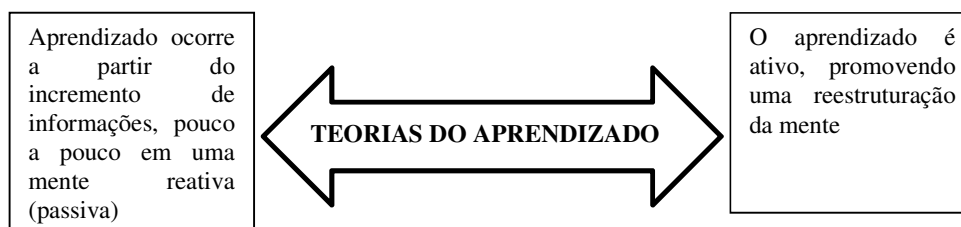


Figura 4 - Continuum das teorias do aprendizado. Fonte: HEIN, 1998, p. 23.

Caso o educador decida escolher entre cada um dos polos deste continuum, assim como no caso das teorias do conhecimento, implicações existirão, e diferentes aplicações serão necessárias, mudando o foco da atenção. Caso haja a aceitação da visão de transmissão-absorção da aprendizagem, será necessária uma maior atenção à apresentação do tema em unidades apropriadas para o aprendizado. Isto acontece, pois, se a aprendizagem é entendida como incremento de informações, a organização do conhecimento visando ao ensino deve se

¹⁹⁵ “[...] emphasizes the active participation of the mind in learning, and recognition that the process of learning is not a simple addition of items into some sort of mental data bank but a transformation of schemas in which the learner plays an active whole and which involves making sense out of a range of phenomena presented to the mind.”

dar em pequenas porções, partindo do mais simples ao complexo. Mas, como já dito, o programa educativo pode gerar uma boa variedade de combinações entre epistemologia, teoria da aprendizagem e pedagogia, assim como outros espaços educativos. Nos diz George Hein que

[...] a abordagem da aprendizagem por transmissão-absorção pode ser adotada quando utilizando uma epistemologia realista ou idealista. De forma similar, as posições epistemológicas podem acomodar ambos tipos de teoria da aprendizagem; dois professores que ambos acreditem que há uma verdadeira história dos Estados Unidos; independente das experiências do educando, podem ainda escolher ensinar esta história de modo diferente. Um pode transmitir a informação pouco a pouco, iniciando com “fatos” mais simples, enquanto o outro pode dar aos estudantes materiais de fontes primárias dos quais eles deverão extrair as conclusões corretas. (HEIN, 1998, p. 23).¹⁹⁶

Porém, precisa ser ressaltado que quando é falado em “simples”, ou “complexo”, o autor não se refere à facilidade ou dificuldade de apreensão do conteúdo pelo educando, mas sim à organização estrutural do assunto quando se toma uma posição realista acerca do conhecimento, o que influencia como as pessoas compreendem a aprendizagem. Ele diz que

[...] o mais simples deve se referir ao fundamental, às ideias básicas sobre as quais todas as outras devem depender. Alternativamente, o mais simples deve se referir àqueles definidos pelo curador ou ao desenvolvedor da exposição como menos complexos, requerendo um menor esforço mental, mais facilmente acessível aos visitantes. Em qualquer um dos casos, a definição de simples refere apenas às características determinadas pelas propriedades do material a ser apresentado. Não é determinado pelo modo como os espectadores respondem ao material. (HEIN, 1998, p. 20).¹⁹⁷

Mas, se há diversas possibilidades de combinações, quais são as teorias da aprendizagem que Hein nos apresenta? Elas são quatro, duas ligadas aos polos da esquerda, da epistemologia realista e da aprendizagem por transmissão-absorção, e duas do polo da direita, ligadas à visão idealista e associadas ao construtivismo. São elas, respectivamente: a

¹⁹⁶ “[...] a transmission-absorption approach to learning can be adopted while espousing either realist or idealist epistemology. Similarly, epistemological positions can accommodate either kind of learning theory; two teachers who both believe that there is a true history of the United States; independent of individual learner’s experiences, can still choose to teach that history differently. One could transmit information bit by bit, starting with the simplest “facts”, while the other might give students primary source material from which they would be expected to draw the correct conclusions.”

¹⁹⁷ “[...] Simplest may refer to fundamental, the basic ideas upon which all others are presumed to rely. Alternatively, simplest may refer to those defined by the curator or other exhibition developer as least complex, requiring the least mental effort, most readily accessible to visitors. In either case, the definition of simple refers only to characteristics determined by the properties of the material to be presented. It is not determined by how viewers respond to the material.”

didático-expositiva; a behaviorista, ou por estímulo-resposta; a por descoberta ou exploração; e, a construtivista.

A cada uma destas teorias corresponde um conjunto de características que se farão presentes no museu, na exposição e na ação de educação. Ressaltamos, porém, que estas características são só indicativas/descriptivas, e não restritivas, ou ainda que tenham que aparecer todas elas, bem como podem haver características de diferentes teorias no programa educativo, ou mesmo também diferentes quando são contrapostas as exposições e a ação de educação desenvolvidas.

A teoria do aprendizado denominada “didático-expositiva” tem como uma das suas principais características o fato de que ela “conta uma história”, tendo sempre um início e um fim, sendo esta história também com um tema específico. Exposições com este cunho também fazem do que é apresentado afirmações de “verdades”, como se estivessem mostrando o “verdadeiro acontecido”, desta forma, dificilmente seria adequado encontrar em um programa educativo, painéis que sugiram diferentes formas de ver o assunto que não aquele que é mostrado na exposição. Também seria muito difícil encontrar sugestões de que aquela exposição é algo criado arbitrariamente por pessoas que seguem agendas institucionais, ou que o assunto poderia ter sido apresentado de outra forma, afinal, eles estão contando “a” verdade sobre o assunto. (HEIN, 1998, p. 29).

A teoria de aprendizagem por estímulo resposta é bem semelhante à didático expositiva, mas uma das suas principais diferenças se dão nos componentes existentes na exposição de modo a estimular o visitante a encontrar as respostas “corretas”, e que recompensem-no quando este alcançar tais respostas. Isto se dá por meio de botões, alavancas, telas de computador com perguntas e respostas que ao serem encontradas as respostas corretas digam para o visitante “Sim! Esta é a resposta correta!”. (HEIN, 1998, p. 29)

Já no caso da aprendizagem por descoberta, mudamos de lado e passamos para o polo que se dedica ao idealismo e ao construtivismo, neste sentido, a aprendizagem é entendida como processo ativo, realizado a partir da mente do visitante. Neste sentido, o próprio visitante se transforma na medida em que aprende, e assim, transforma também sua mente, necessitando, para isto, interagir com o “mundo”, e, em nosso caso, com o que está exposto, seja fisicamente, ou apenas no campo das ideias. Isto transforma também a visão da aprendizagem que vê o indivíduo como um grande armazém que vai estocando conhecimento, pois até o modo como a mente do indivíduo funciona se transforma a partir da aprendizagem.

A principal atividade na aprendizagem por descoberta é aquela mental, e não mais a física, ainda que não seja excluída esta última. Hein diz que

A “atividade” referida nestas teorias é a atividade mental, a qual pode ser ou não estimulada pela atividade física; as duas não são decerto sinônimas. Atividades físicas monótonas e repetitivas, ou ações “estúpidas” não são particularmente condutoras de transformações mentais associadas a esta forma de aprendizagem, e a literatura recente sublinhou a necessidade de atividades “intelectuais” (minds-on) assim como engajamento “prático” (hands-on) por parte dos educandos. (HEIN, 1998, p. 30-31).¹⁹⁸

A ênfase, então, na aprendizagem por descoberta, está localizada na exploração, no fato de questionar e estar apto a ter experiências com os materiais expostos – sejam objetos ou ideias – invés de chegarem a conclusões ou aprenderem algo em particular.

Uma das principais dificuldades ao optar pela aprendizagem pela descoberta, é que, caso seja uma escolha aliada à visão realista do conhecimento, dificilmente será possível fazer com que o visitante alcance o “conhecimento” esperado, já que o processo se dará por meio de um processo que terá mais características individuais do que gerais, criando uma vasta gama de possibilidades de conhecimento que não os previstos inicialmente. (HEIN, 1998, p. 32).

Por fim, Hein nos diz que as situações de aprendizagem construtivista precisam de dois componentes, sejam eles o reconhecimento de que, de modo a aprender, a participação ativa do educando é necessária, e, também de que a educação construtivista não precisa de que as conclusões alcançadas pelos educandos sejam validadas ou estejam conforme qualquer padrão de verdade externo, mas que elas devem “fazer sentido” de acordo com a realidade construída pelo educando. (Idem, p. 34).

Tomar uma posição construtivista em relação à aprendizagem significa aceitar não só que as pessoas constroem conhecimento independente das intenções daqueles que propõem atividades, mas que isto será feito o tempo todo, independente de qualquer esforço contrário, e, neste sentido, uma exposição construtivista deve providenciar então, oportunidades para o visitante construir conhecimento, e a validação deste conhecimento será de acordo com as conclusões dos próprios visitantes, não mais aquelas conclusões intencionadas pelo grupo curatorial.

¹⁹⁸ “[...] the ‘activity’ referred to in these theories is a mental activity, which may or may not be stimulated by physical activity; the two are certainly not synonymous. Monotonous repetitive physical activity, or ‘mindless’ actions are not particularly conducive to mental changes associated with this form of learning, and recent literature has stressed the need for ‘minds-on’ as well as ‘hands-on’ engagement by learners.”

O quadro da página a seguir traz a descrição destas teorias segundo George Hein, afirmando o que os museus que seguem cada linha podem conter.

Mas, se há epistemologia, e há também as teorias da aprendizagem, como estas teorias são postas em prática? Segundo Hein, cada uma delas tem uma pedagogia correspondente, e que, caso o museu seja coerente, serão utilizadas. Isto significa dizer que, ora, os museus podem não ser coerentes, e, tendo uma exposição de característica construtivista, a sua teoria da aprendizagem pode ser vinculada àquela didático-expositiva, e a sua pedagogia pode ser ligada aquela comumente associada à estímulo resposta.

Se o museu é gerido a partir de um processo de tomada de decisão por equipe, é mais difícil isto acontecer, tendo em vista que variadas decisões são tomadas em conjunto pelos mais diversos setores, ou por representantes destes setores. Mas, caso seja gerido a partir de um processo de tomada de decisão autocrática, há uma maior possibilidade de o museu ter uma política educacional em seu regimento, a exposição ser criada com outro sentido, o Núcleo Educativo interpretar este produto de outra forma, e pôr em prática junto ao visitante de uma ainda diferente visão de exposição e educação que não compatível com a dos outros setores.

Mas voltemos às possíveis pedagogias. Como Hein as caracteriza? Fazemos esta pergunta, afinal, a epistemologia e a teoria do aprendizado, como afirma o autor, são apenas os suportes teóricos que embasam o trabalho prático que deve ser realizado a partir da pedagogia.

Dois conjunto de perguntas surgem quando relacionamos a pedagogia a ser desenvolvida aos dois polos epistemológicos. Do ponto de vista realista, Hein se pergunta

[...]Se o conhecimento é a aquisição de algo externo à pessoa, a questão mais importante é o alcance da exposição do visitante a este material, tendo em vista que isto determinará o nível do conhecimento. O visitante tinha aprendido Química no ensino médio? Ou em nível superior? Os visitantes precisam de graduação em História da Arte para apreciar a exposição? (HEIN, 1998, p. 36).¹⁹⁹

¹⁹⁹ “[...] If knowledge is the acquisition of something external to the person, the most important issue is the extent to which visitors have been exposed to this material, since this will determine their level of knowledge. Has the visitor had high school chemistry? A college education? Do visitors need a degree in art history to appreciate the exhibition?”

Teorias da Aprendizagem	
Diático-expositiva	<ul style="list-style-type: none"> • As exposições são sequenciais, com um claro início e fim, com caminho a ser percorrido bem delimitado; • Componentes didáticos (legendas ou painéis) que descrevem o que deve ser aprendido a partir da exposição; • Organização hierárquica do assunto do simples ao complexo; • Programas escolares que seguem o currículo tradicional, com organização hierárquica do tema do mais simples ao complexo; • Programas educativos com objetivos educativos claros, determinados pelo conteúdo a ser aprendido.
Estímulo-Resposta	<ul style="list-style-type: none"> • Componentes didáticos (legendas, painéis) que descrevem o que deve ser aprendido da exposição; • Exposições são sequenciais, com claro início e fim e caminho a ser seguido bem delineado; • Componentes de reforço que possam produzir estímulo nos visitantes e os recompense de acordo com a resposta apropriada.
Descoberta	<ul style="list-style-type: none"> • Exposições permitem a exploração, provavelmente incluindo ir e voltar livremente entre os componentes da exposição; • Amplitude de possibilidades de aprendizado ativo; • Componentes didáticos (legendas, painéis) que fazem perguntas, sugerem aos visitantes a descobrir por eles mesmos; • Alguma forma de os visitantes alcançarem sua própria interpretação ao invés da interpretação “correta” da exposição; • Programas escolares que coloquem os estudantes em atividades que os levem à conclusões aceitas; • Oficinas para adultos que ofereçam testemunhos de especialistas e outras formas de evidências para a contemplação e consideração, de modo que os participantes possam entender o verdadeiro sentido do assunto.
Construtivista	<ul style="list-style-type: none"> • Terá muitos pontos de entradas, nenhum caminho específico ou início e fim; • Permitirá uma amplitude de possibilidades de aprendizagem ativa; • Apresentará uma grande quantidade de pontos de vista; • Possibilitará aos visitantes interagir com os objetos (e ideias) a partir de uma variedade de atividades e experiências que utilizem suas experiências de vida; • Proverá experiências e materiais que permitam aos estudantes em programas escolares experimentar, conjecturar, e chegar a conclusões; • Uma exposição construtivista apresentará várias perspectivas, validará diversas formas de interpretar os objetos e se referenciará a diferentes pontos de vista e diferentes “verdades” acerca do material apresentado.

Tabela 1 - Quadro síntese das características das teorias da aprendizagem segundo HEIN, 1998, pp. 27-36.

E, no caso de ser uma pedagogia vinculada a epistemologia idealista, as questões que surgem são estas.

[...]Se as pessoas constroem conhecimento, então nós temos que nos perguntar: que conhecimento reside em suas mentes, independentemente da estrutura formal do assunto? Se torna muito mais importante olhar para o educando, e pergunta-lo: que ideias o educando tem, independentemente da educação formal? Quais as experiências pessoais anteriores do visitante? (Idem).²⁰⁰

Desta forma, temos quatro possibilidades de pedagogia, aquela vinculada à educação didático-expositiva, a da educação por estímulo-resposta, a da educação por descoberta, e, por fim, a da educação construtivista.

Hein afirma que a pedagogia para educação didático-expositiva se foca exclusivamente no assunto. Sua forma de ensinar algo se refere ao ato de analisar, e então apresentar ao visitante. Há ainda um desafio epistemológico, já que se liga à epistemologia realista, que é encontrar a estrutura do assunto. O desafio da teoria do aprendizado é encontrar quais são as unidades individuais que podem ser mais facilmente aprendidas. (HEIN, 1998, p. 36).

Já a pedagogia para a educação de estímulo-resposta, que se vincula ao mesmo polo da teoria da aprendizagem didático-expositiva, o polo da transmissão-absorção, segundo Hein, não tem o desafio epistemológico de encontrar a estrutura do assunto, pois para esta pedagogia, a única coisa que importa é a forma, o método de como o tema será trabalhado. Tendo em vista que este posicionamento é normalmente associado à formas de treinamento genéricos, aplicados a qualquer campo, sua abordagem é por vezes chamada de “lavagem cerebral” ou “doutrinação” por seus críticos.

Hein afirma que

[...]No campo museal, este tipo de pedagogia inclui descrições do conteúdo expositivo que focam na estruturação linear e sequencial dos componentes expositivos, a definição de objetivos de aprendizagem específicos e modelos de reforço, nos quais os métodos dominam sem a referência à epistemologia, e são entendidos como aplicáveis a qualquer área. Considerar os métodos como independentes do que deve ser aprendido, independentes do contexto de sua aplicação, e operar no quadrante behaviorista. (HEIN, 1998, p. 37).²⁰¹

²⁰⁰ “[...] If people construct knowledge, then we have to ask: what knowledge resides in their minds, regardless of the formal structure of the subject? It becomes much more important to look at the learner, and to ask: what ideas does the learner have, regardless of formal education? What are the visitors’ previous personal experiences?”

²⁰¹ “[...] In the museum field, this kind of pedagogy includes descriptions of exhibit content that focus on linear, sequential structuring of exhibit components, defining specific learning objectives and reinforcements models, in which methods dominate without reference to epistemology and are assumed to apply to any subject areas. To consider methods independent of what is to be learned, independent of the context of their application, is to operate in the behaviorist quadrant.”

Para Hein, o contexto da pedagogia para a educação por descoberta requer uma situação de aprendizagem ativa, na qual os educandos tenham a oportunidade de manipular, explorar e experimentar (Idem). Ele diz que “[...] é importante sublinhar, entretanto, que a menos que a mente também esteja engajada, a menos que as atividades desafiem ideias, que levem a uma incerteza cognitiva, que alarguem as crenças mantidas previamente, a atividade prática por si só não leva a lugar algum.” (Ibidem).²⁰²

Ele afirma que o desafio que a pedagogia por descoberta coloca é aquela de prover ao educando o ambiente apropriado de modo que ele seja não apenas estimulado, mas desafiado, e que estes estímulos e desafios o levem a tomar parte nas experiências que o levarão adiante em direção aos objetivos almejados. Segundo Hein, o desafio epistemológico é aquele de possibilitar abertura suficiente para que os educandos descubram algo ao mesmo tempo em que estão em um ambiente estruturado de modo a levar-lhes a alcançar as conclusões almejadas. Ele finaliza dizendo que a pedagogia para a descoberta “[...] tem que incluir referências a ideias e conceitos sobre os quais haja a intenção de ensinar; atividade e compreensão que não levam a estes objetivos não devem ser desejados.” (Ibidem).²⁰³

Por fim, temos a pedagogia para o construtivismo. O autor relaciona a pedagogia do construtivismo com a da descoberta, mas sublinha suas diferenças no sentido de que se para a primeira o desafio é encontrar experiências que estimulem e desafiem, para a construtivista o desafio é se perguntar até onde o ambiente é propício para que o educando possa fazer conexões, afinal, sua preocupação está nos esquemas e ideias já existentes na mente do educando.

Para aqueles museus que se identificam com a pedagogia construtivista, a metáfora usada por Hein é aquela da enciclopédia ou do catálogo, diferente do livro didático. Na enciclopédia o educando tem a possibilidade de escolher os temas que quiser para serem trabalhados, já no livro didático, há sempre a organização do mais simples ao complexo, sendo este último organizado sempre a partir do primeiro, sem o qual não pode existir.

Mas, e onde o Museu do Ceará entra nessa história toda? Este é o assunto da nossa próxima discussão. Gostaríamos de agora refletir sobre o que foi dito utilizando um caso, o Núcleo Pedagógico/Educativo do Museu do Ceará, criado em março de 1998, mas cuja atuação pode ser pensada desde pelo menos 1995, com o início da realização de oficinas de educação patrimonial.

²⁰² “[...] it is important to stress, however, that unless the mind is also engaged, unless activities challenge ideas, lead to cognitive uncertainty, and stretch the beliefs held previously, hands-on by itself does not lead anywhere.”

²⁰³ “[...] has to include reference to the ideas and concepts that are intended to be taught; activity and insight that do not lead to these goals would not be desired.”

No próximo tópico faremos uma reflexão a partir dos relatórios produzidos periodicamente entre março e novembro de 1998, quando o Núcleo entrou em recesso. Não trataremos, porém, apenas das atividades do Núcleo, tendo em vista que a ação de educação do Museu do Ceará, como vimos, não passou a ocorrer apenas após sua criação, no que devemos ressaltar apenas que o foco será estabelecido no Núcleo.

3.3. Uma pequena história do Núcleo Educativo do Museu do Ceará

Passemos agora para questões mais práticas. E o Museu do Ceará? Como pode o nosso olhar ser mais complexo a partir do que nos falaram George Hein, John Falk, Lynn Dierking e outros autores? Para isto nos debruçaremos sobre as ações do Núcleo Educativo do Museu do Ceará.

Este setor, segundo indicam seus relatórios e também matérias jornalísticas publicadas na mídia impressa cearense, foi criado em março de 1998. Segundo a matéria do jornal Tribuna do Ceará de 16 de março de 1998, ele era composto por sua coordenadora, a socióloga Fátima Façanha, e oito educadores de formação multidisciplinar oriundos da Universidade Federal do Ceará. Suas atividades teriam também a parceria da museóloga da Universidade Federal da Bahia, Maria Célia Teixeira Moura Santos, e do historiador da Universidade Federal do Ceará, Sebastião Ponte. Dizia a matéria que

Alunos de escolas públicas e privadas vão poder conhecer um pouco mais das maravilhas da história do nosso estado visitando o Museu do Ceará, que será reinaugurado no dia 25 de março como o mais bem estruturado do Ceará. A partir do dia 26, o museu estará aberto à visitação, mas escolas interessadas em oferecer a seus alunos essa aula extraclasse já podem se inscrever. Para proporcionar esta visita monitorada, o Museu do Ceará conta com um Núcleo Educativo, coordenado pela socióloga Fátima Façanha com o auxílio de oito (8) monitores (universitários da UFC das áreas de História, Pedagogia e Biblioteconomia). A idéia do Museu do Ceará é realizar: um trabalho de formação de professores do ensino fundamental, um trabalho de atendimento monitorado, e um programa de capacitação especial através de cursos subsidiados pelo Centro Dragão do Mar, sob o comando dos professores Maria Célia e Tião Ponte. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 258).

As ações que seriam empreendidas pela instituição no que tange suas funções educacionais serão, a partir deste momento, centralizadas em uma equipe constituída especificamente para tais funções, com a adição da mediação de visitas, na época, denominadas “visitas monitoradas”.

Como vimos até agora, as preocupações educacionais da instituição se fizeram presentes desde a sua criação, continuando a existir de maneira mais enfática a partir de 1990, quando a instituição passa a se preocupar ainda mais com sua função social enquanto espaço de transformação da realidade por meio da mediação com o público do patrimônio salvaguardado pelo Museu, visando também a sua patrimonialização por cada vez mais sujeitos oriundos dos mais diversos espectros da sociedade.

Neste sentido, entendemos a criação do Núcleo Educativo em 1998 como a concretização de legitimação de inúmeras práticas já desenvolvidas pela instituição, como a pesquisa e a divulgação, não apenas institucional, mas também do conhecimento produzido pelo e no Museu.

Para pensarmos um pouco sobre a ação do Núcleo iremos nos valer principalmente do conteúdo encontrado nos relatórios internos entregues à direção no período entre março e novembro de 1998, respectivamente os meses de criação e de entrada em recesso, finalizando o recorte temporal de nossa pesquisa.

Foram entregues sete (07) relatórios entre março e novembro de 1998. Com exceção do primeiro e do segundo, que englobavam, respectivamente, os meses de março a maio, e maio e junho, todos os outros foram entregues mensalmente, apresentando um resumo das ações realizadas, reflexões sobre o que fora desenvolvido bem com possíveis ações futuras. Este material será chamado por Relatório 01, 02 até o 07.

O uso deste material é de vital importância no sentido tal que ele nos permite observar como as ações deste setor da instituição eram vistas por eles mesmos, bem como qual imagem que foi construída do Núcleo para a direção do Museu, destinatária destes documentos. É interessante notar também que a leitura de tais fontes nos permite corrigir, ou, melhor dizendo, retificar determinadas informações veiculadas na mídia acerca das ações do Núcleo.

A principal delas se refere à própria composição do setor, que, afirmava a matéria do jornal *Tribuna do Ceará*, já citada, como composta por oito educadores, enquanto que nos sete relatórios apresentados no ano de 1998, sua composição era de duas pessoas no que tange à coordenação e cinco monitores, no período entre março e maio, adicionando um monitor no período de maio a junho, outro no período do mês de julho, no mês de agosto há a saída de um membro da coordenação, se mantendo esta formação até o mês de novembro²⁰⁴. Neste

²⁰⁴ A composição no relatório entre os meses de março a 08 de maio era: Maria Fátima Façanha Farias (coordenadora); Ana Ignêz Belém Lima (assessora); e, como monitores, Cláudia Pires de Oliveira, Vicente Capibaribe, Elizabeth Terezinha M. Rodrigues, Maria Aurenizia da Silva, Marúcia Sabóia de Araújo. No

sentido, em março o Núcleo Educativo era composto por cinco monitores, além de sua coordenadora e sua assessora, passando a ser composto por sete monitores e uma coordenadora a partir de setembro de 1998.

Quando pensamos na atuação de um programa educacional, devemos nos remeter às perguntas que George Hein fez: a quem ela é destinada? Quais os objetivos destas ações? Há alguma teoria educacional que perpassa esta ação educacional? Como ela ocorre? Há algum vínculo entre esta ação e outras desenvolvidas pela instituição? Há relação entre estas práticas institucionais e outras instituições?

Quando observamos o que nos disse Hein acerca de o que precisa um programa educativo para que seja completo, ele nos falou que é primeiro de uma teoria educacional, mas mais que isto, que requer a aplicação desta teoria por meio de uma pedagogia, e que também inclui entre seus requisitos uma política educacional, no que se pergunta sobre quais os objetivos da educação, a quem ela é direcionada e como esta se relaciona com outras instituições políticas e sociais. (HEIN, 1998, p. 12).

Acerca de nossa pergunta, a resposta é dada no primeiro relatório, referente ao período entre 26 de março e 08 de maio de 1998. Ele afirma que

[...] As atividades do Núcleo Pedagógico do Museu do Ceará estão voltadas para a mediação com o público geral que tem visitado o museu, tendo como função a capacitação de Guias Turísticos e Professores, e as funções de comunicação, pesquisas, incentivo à preservação do patrimônio cultural, e escolares, acompanhados pelos seus professores (RELATÓRIO 01).

Neste sentido, o Núcleo Educativo assumia e tornava-se espaço de legitimação das políticas desenvolvidas anteriormente, e percebemos isto ao observar que entre suas funções estão aquelas de capacitar guias turísticos e professores.

Ao observar tais funções nos lembramos das oficinas de capacitação realizadas em parceria com a ASMUSCE, entre elas a oficina “Sem memória não tem história”, de realizada em 1995, ministrada pela socióloga Fátima Façanha, destinada a professores da rede pública e privada, com o objetivo de preservar o patrimônio cultural do estado. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 245).

Estas oficinas nos levam a crer, uma vez mais, que o mesmo que o Museu tenha buscado desenvolver práticas contemporâneas acerca da gestão institucional, com suas ações

relatório seguinte, referente aos meses de maio e junho, há a adição de Aduino Rubens da Silveira entre os monitores. No próximo, que se refere ao mês de julho passa a fazer parte do corpo de monitores Antonia Barros de Freitas, e no seguinte, acerca do mês de setembro de 1998, Ana Ignêz Belém Lima deixa de fazer parte do Núcleo.

voltadas à museografia, bem como ações de comunicação – exposição e educação – continuou adotando um processo de tomada de decisão autocrática, em que cada setor busca dar sua contribuição, mas sem que as discussões ocorram conjuntamente entre todas as equipes de trabalho. Isto fica claro quando lembramos a fala de Gisela Magalhães que afirmava não ser necessário “ensinar a alguém” a visitar a exposição (O POVO, 19 dez. 1996, s/p), enquanto que as ações do Núcleo vão na direção contrária a esta determinação, visando à capacitação das pessoas que vão realizar a visita.

E mais, estes objetivos são entendidos também como a institucionalização das práticas desenvolvidas no âmbito das oficinas de educação patrimonial realizadas a partir de 1995, como a já citada, isto dito, pois, suas ações visavam à incentivar a preservação do patrimônio cultural, notadamente a partir da mediação com o público geral, e com grupos escolares acompanhados de seus professores.

Neste sentido, mais do que a exposição “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”, são as ações do Núcleo Educativo que podem transparecer as discussões empreendidas acerca da aproximação da instituição com a comunidade e com o público turista.

Mas, se George Hein afirma que para programa educacional ser completo ele precisa de uma teoria educacional, composta por uma teoria do conhecimento, uma teoria da aprendizagem e uma pedagogia (HEIN, 1998, p. 12), o referido Núcleo estaria longe de ser completo.

Mas, como assim “estaria”? Explicamos que nossa intenção aqui, longe de ser aquela de verificar a aplicabilidade de uma teoria, é aquela de pensar sobre este contexto a partir da ajuda que nos dão os diversos autores, sabendo que a teoria deve ser utilizada como suporte para a análise, e não como legitimadora de ações.

Fazemos esta ressalva, pois, não é por não seguir a teoria de George Hein que as ações do Núcleo Educativo seriam menos efetivas. Talvez, menos atualizadas com a bibliografia museológica contemporânea internacional, lembrando que o uso de Hein para embasar as atividades do Núcleo seria improvável, pois coincidem o ano de lançamento da obra com o período estudado.

Mas, isto significa que o Núcleo não tivesse uma teoria educacional, ou pelo menos algo próximo disto? Acreditamos que a resposta fique no “algo próximo disto”. Afinal, o citado Núcleo foi criado a partir da assessoria da museóloga Maria Célia Teixeira Moura Santos, da Universidade Federal da Bahia, auxiliada acerca dos assuntos históricos do museu

pelo historiador Sebastião Ponte, da Universidade Federal do Ceará, e, coordenado pela socióloga Fátima Façanha.

A participação da professora Maria Célia fica mais clara quando observamos a matéria publicada no dia 16 de março de 1998, no jornal Tribuna do Ceará, afirmando que seria possível a partir da reabertura do Museu, que ocorreria no dia 25 de março, a realização de “visitas monitoradas”, pois estava criado o Núcleo Educativo do Museu do Ceará.

Esta influência da professora Maria Célia se esclarece ainda mais quando observamos o relatório referente ao mês de julho, o seguinte após a realização do curso “Museu, museologia, educação e cidadania”, ocorrido entre os dias 18 e 24 de maio, curso este realizado também para os funcionários da instituição. Diz o relatório que,

[...] Através de ações que tenham por base a concepção de cultura, patrimônio e memória enquanto objeto de estudo da museologia, o Núcleo Educativo do Museu do Ceará, entende a Ação Museológica como uma Ação participativa e de Comunicação. Tendo como referência o conhecimento como uma das tarefas educacionais dos museus, o núcleo vem realizando estudos e pesquisas temáticas referentes ao acervo do Museu, como um primeiro passo para que este possa cumprir sua função social, e o caráter global de suas intervenções, como tem afirmado a nova museologia, onde a ação de preservação não deve ser dissociada da participação e da busca da cidadania. (RELATÓRIO 03, 1998, p. 01).

Ora, no diz a autora, sobre sua concepção de museologia, que

[...] Compreender a ação museológica como ação de educação significa, portanto, caracterizá-la como uma ação de comunicação, porque é buscando as interfaces das ações de *pesquisa, preservação, e comunicação* que conseguimos nos distanciar da compartimentalização das disciplinas, e ao mesmo tempo, realizar, na troca, no diálogo, na interação com os nossos pares e com os mais sujeitos sociais envolvidos nos diversos projetos, nos quais estejamos atuando, estabelecer metas e objetivos que não se esgotam na aplicação da técnica, isolada, descontextualizada, evitando assim, a dissociação entre os meios e o fim. (SANTOS, 2002, p. 314).

E conclui, afirmando que

[...] Portanto, considero que o processo museológico é um processo educativo e de comunicação, capaz de contribuir para que o cidadão possa ver a realidade e expressar essa realidade, qualificada como patrimônio cultural, expressar-se e transformar a realidade. Nesse sentido, o processo museológico é ação de educação e de comunicação. (SANTOS, 2002, p. 314).

E nos dá uma versão diferente daquela apresentada por Waldisa Russio acerca do fato museal, afirmando que este é “[...] a qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, objetivando a construção de uma nova prática social [...]” (SANTOS, 2002, p. 314).

As ações de pesquisa do Museu seguem a cartilha da professora Maria Célia no sentido em que ela faz a afirmação de que

[...] O museu, para atingir sua função pedagógica, deverá ter uma capacidade de produção própria com questionamento crítico e criativo, sem, contudo, deixar de interagir com outras áreas do conhecimento. A pesquisa, como princípio científico e educativo, é o caminho para que o museu possa contribuir, efetivamente, para o desenvolvimento sociocultural. (SANTOS, 2002, p. 317).

O desenvolvimento de pesquisas no âmbito do Museu do Ceará também não é algo novo, remontando desde sua fundação, e perpassando todo o período de sua existência, com publicação de boletins e catálogos, como nos mostram Holanda (2005), Oliveira (2009), e Ruoso (2009), mas a partir da criação do Núcleo Educativo, esta função deixa de ser simplesmente do diretor da instituição, ou de “professores” contratados para dar aulas no museu, para aqueles que estiverem desenvolvendo seu trabalho no Núcleo.

Diz o Relatório 01 que serão ações desenvolvidas pelo Núcleo, a partir da sua criação: a estruturação da equipe, cronograma de trabalho, públicos-alvo atendidos; elaboração da programação do Núcleo; impressão do fôlder do Núcleo; Estudo das coleções da exposição permanente; atendimento às escolas; monitoramento às visitas; capacitação de professores e guias turísticos; correspondência para as escolas.

Neste sentido, os objetivos demonstram a preocupação com a pesquisa e a divulgação não só do acervo, por meio das pesquisas, mas também dos trabalhos desenvolvidos pela instituição e pelo próprio setor educacional.

Como já afirmado, a ação de educação é entendida aqui como o conjunto de práticas que objetivam a construção do conhecimento, desde as ações de formação de público, divulgação e educação a partir do que está em exposição, neste sentido, gostaríamos de pôr em questão também a publicação de catálogos e a realização de cursos e oficinas ministrados na e pela instituição durante o período de 1990 a 1998.

Realizamos tal opção por entender que a criação do Núcleo Educativo, em março de 1998 foi só a concretização de uma necessidade há muito percebida pela instituição, afinal, desde o início de sua readequação, sempre foi dito que se queria dar uma “função pedagoga”,

como afirmavam os críticos, ou tornar o museu em um “centro educacional”, como afirmavam os defensores.

Assim, o ano de 1998 é só aquele em que anos de ações são apresentadas ao público visitante como relevantes para a instituição, quando o Museu afirma que sua preocupação é aquela relacionada ao seu aspecto educativo, não apenas expor para que as pessoas vejam os objetos, mas expor para que as pessoas aprendam, e transformem, sejam a si mesmos, sejam as memórias que têm e que vão construir durante as visitas.

Em 1995 foram iniciadas as oficinas de educação patrimonial no Museu do Ceará. Elas foram ministradas pela futura coordenadora do Núcleo Educativo, a ser fundado três anos depois.

Por qual motivo ressaltamos primeiro a realização de tais oficinas? Tal acontece, pois acreditamos que foi a partir da noção de educação patrimonial que o sentido de educação pôde se transformar na instituição. Pensamos isto por acreditar que a utilização da pedagogia da educação patrimonial na instituição representa a caracterização daquela sugestão de Maria Célia Moura, que se coloca, ao refletir sobre a educação e o patrimônio, contra uma prática instrucionista, tendo em vista que n, como afirma Maria Beatriz Pinheiro Machado (2002) podemos entender a educação patrimonial como

[...] Instrumentos de alfabetização cultural [...] [que] postula o aprender a ver, a educação do olhar sobre um objeto, um documento, um espaço. Essa capacidade de desvelar o contexto da produção do elemento cultural é que contribui para o processo de apropriação e valorização, sendo imprescindível para a estruturação do sentimento de identidade e cidadania. (MACHADO, 2002, p. 302).

Neste sentido, a realização das oficinas, que ressalta-se, foram ministradas para funcionários, guias de turismo e outros interessados, vem a se unir à outras práticas que visavam ao aumento da identificação do que era exposto, neste sentido, promovendo a patrimonialização.

Mas, se a educação patrimonial é “instrumento de alfabetização cultural”, no que consiste esta prática? Horta, Grunberg e Monteiro afirmam que

[...] Trata-se de um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999, p. 06).

Mas voltemos à influência de Maria Célia Teixeira Moura Santos, afinal, se é grande a influência da museóloga no trabalho desenvolvido pelo Museu do Ceará, cabe então perguntar a ela qual a sua visão acerca da educação no contexto museológico. Ela afirma então que

[...] A educação, neste trabalho, está sendo considerada como um processo. O termo processo, que também será utilizado quando da discussão da aplicação das ações museológicas, está sendo considerado em sua origem latina, ou seja: ação de avançar, atividade reflexiva que tem como objetivo alcançar o conhecimento de algo, sequência de estados de um sistema que se transforma. Assim, a educação significa reflexão constante, pensamento crítico, criativo e ação transformadora do sujeito e do mundo; atividade social e cultural, histórico-socialmente condicionada. (DEMO, 1996, p.01 apud SANTOS, 2002, p. 308)²⁰⁵.

Esta noção de educação pode ser uma versão bem resumida do que George Hein chama de teoria educacional. Afinal, ao afirmar ser a educação um processo ela se vincula a uma teoria da aprendizagem, que esta aprendizagem parte do avanço com objetivo de alcançar determinado conhecimento, isto com uma pedagogia que priorize a “[...] reflexão constante, pensamento crítico, criativo e ação transformadora do sujeito e do mundo [...]” (DEMO, 1996, p.01 apud SANTOS, 2002, p. 308).

Ora, esta concepção de educação seria bem próxima das opções colocadas no extremos idealista-construtivista, com a ação do sujeito que nas atividades educacionais transforma a si e a realidade.

Mas, se esta é a teoria educacional da autora, que se apropria de Demo, podemos afirmar que esta é a teoria educacional que regeu as atividades do Núcleo Educativo do Museu do Ceará? De modo algo é esta a nossa intenção, isto pois acreditamos que nestes estados iniciais não seja possível identificar com clareza uma teoria educacional neste setor.

²⁰⁵ Demo, Pedro. Pobreza Política. Campinas: Autores Associados, 1996.

Isto não é dito de modo a desmerecer ou tornar inferior aos olhos do leitor, as realizações que achamos ricas e que ainda vamos nos demorar sobre – do Núcleo Educativo – pois acreditamos, que, como afirma Santos,

[...] O museu, como instituição histórico-socialmente condicionada, não pode ser considerado um produto pronto, acabado, ele é o resultado das ações dos sujeitos que o estão construindo e reconstruindo a cada dia. São as nossas concepções de museologia e de museu que estarão atribuindo à instituição diferentes perfis, que deverão ser adaptados aos diversos contextos. (SANTOS, 2002, p. 316).

Neste sentido, afirmar que o museu ainda não tinha claro para si uma teoria no ano de formação de seu Núcleo Educativo significa afirmar que ela estava em processo de construção, o que já percebemos nos relatórios com a mostra da influência da museóloga tornando-se aparente após quase quatro meses de sua criação.

Isto significa também afirmar a necessidade, no período, do intercâmbio com profissionais de outros estados e de outras formações, com a *expertise* necessária para o bom funcionamento do setor. Tal fato, de modo bastante crítico ocorreu desde o processo de readequação institucional no início dos anos 1990, com a atuação dos funcionários da FNPM, e posteriormente Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, notadamente com relação aos aspectos de gestão exposição e ação educacional, com a saída destes podemos citar a historiadora Gisete Aguiar acerca da gestão do acervo, Gisela Magalhães acerca do processo expositivo, e, seguindo esta trajetória, seria incomum que o setor educativo ficasse de fora deste intercâmbio, não improvável, mas incoerente com o conjunto de ações tomadas visando à transformação do Museu do Ceará em uma instituição mais próxima da “comunidade”.

Desta forma, a atuação de Maria Célia fica mais clara também quando se observa que o Núcleo Educativo passa a concentrar as ações de pesquisa da instituição. No que gostaríamos de relembrar o que fala o Relatório 03, que tem a afirmação de que “[...] tendo como referência o conhecimento como uma das tarefas educacionais do museu, o Núcleo vem realizando pesquisas temáticas referentes ao acervo do Museu, como um primeiro passo para que este possa cumprir sua função social [...]” (Relatório 03, 1998, p. 01).

Mas, o que é a função social que não a integração das funções científicas e educativas? Neste sentido, há mais uma vez a reprodução do que nos fala Maria Célia, mas não é apenas isto que ela afirma acerca da pesquisa. Pensando as ações museológicas, assim como a educação, como um processo, “[...] caracterizado pela aplicação de ações de

pesquisas, preservação e comunicação [...]” (SANTOS, 2002, p. 312). Ela declara, sobre as ações de pesquisa que

[...] A atividade de pesquisa tem como objetivo a construção do conhecimento, tomando como referencial o cotidiano, qualificado como patrimônio cultural. Esse conhecimento é construído na ação museal e para a ação museal, em interação com os diversos grupos envolvidos. Não se trata da pesquisa que se esgota na mera descrição e análise dos objetos, a pesquisa alimenta todas as ações museológicas. (Idem).

Sobre as ações desenvolvidas pelo Núcleo, gostaríamos de ressaltar uma que foi fruto das ações de pesquisa do setor, sendo esta o material produzido com intenção de ser utilizado nas mediações do museu, a partir das pesquisas nas salas temáticas, sobre o qual vamos nos demorar um pouco.

A pesquisa acerca dos temas em exposição durou todo o período entre março e novembro de 1998, e foi tratado como assunto prioritário desde o já citado Relatório 03, referente a julho de 1998. Não por acaso, no mês anterior ao relatório apresenta um aumento na visitação do público escolar, com um pico de 1788 alunos entre os meses de maio a junho.

Há após os meses de pico, uma intensificação das pesquisas no acervo da instituição. Este momento pode ter ocorrido devido a uma discrepância entre o conhecimento exigido nas visitas pelos visitantes e aquele apresentado pelos educadores da instituição.

Gostaríamos de fazer um pequeno parênteses acerca da já citada denominação utilizada pela instituição para designar seus educadores: monitores.

Citando Ana Mae Barbosa (2008) Cury afirma que a utilização deste termo é depreciativa em relação à atividade desenvolvida pelos sujeitos que a exercem. Ela fala sobre o assunto a partir do questionamento sobre o que é um monitor, nos respondendo que é “[...] um estudante de graduação que quer aprender e necessita trabalhar; apesar da baixa remuneração que lhe oferecem? Por que não simplesmente educador, com a valorização devida a esta posição? [...]” (CURY, 2012,p. 06).

Acreditamos que o uso do termo monitor esteja relacionado, como afirma Cury, devido ao “baixo” nível de formação destes indivíduos, que, em uma escala hierarquizada tem seu papel diminuído por ainda estarem em processo de formação; Vejamos o que nos dizem Gary Edson e David Dean sobre a definição do cargo de educador de museus. Eles afirmam que

[...] o educador de museus desenvolve, implementa, avalia, e/ou supervisiona os programas educacionais do museu com o objetivo de melhorar o acesso público a um entendimento e interpretação das coleções e recursos. Os programas, que devem empregar uma variedade de mídia e técnicas, devem conter exposições educacionais, material impresso como guias de visitação, demonstrações, aulas, visitas, filmes, palestras, eventos especiais, oficinas, programas de treinamento de professores, escolas e outros programas de divulgação. (EDSON; DEAN, 1996, p. 19).²⁰⁶

Ora, esta descrição mais se assemelha, em nosso caso, com o cargo de coordenador do Núcleo Educativo do que com as atribuições dos chamados monitores, que, pelo entendido, atuavam como mediadores durante as visitas em grupos ou individuais, assim como pesquisadores de acervo.

Deve-se notar que os autores ainda colocam como pré-requisito para o cargo a necessidade de graduação em educação e conhecimento na área de especialização do museu, ou graduação em museologia (museum studies) com concentração na área de educação em museus.

Vale ressaltar que a obra citada trata-se de um manual para gestores de museus, que, longe de “descobrir a pólvora”, nos apresenta um conjunto de recomendações baseadas na reconhecida experiência dos autores e em bibliografia especializada, mas, obviamente, nos traz a sugestões, não, neste caso, uma reflexão sobre o papel do educador na instituição museu.

Eilean Hooper-Greenhill nos dá uma possibilidade sobre a compreensão do papel do educador de museus mais ampla, afirmando, acerca do caso de um museu construtivista, que “[...] o papel do educador de museu é de fato o de facilitação do processo ativo de aprendizagem a partir da manipulação e questionamento dos objetos, e através de discussões ligadas a experiências concretas.” (HOOPER-GREENHILL, 1996, p. 68).²⁰⁷

A autora pode ser complementada por Charles F. Gunther, que amplia a função do educador não apenas por aqueles responsáveis pelas ações educacionais, no sentido de que tudo ajuda a educação, a informar não apenas o “conteúdo” da exposição, mas, principalmente, o que é um museu. Ele declara que

²⁰⁶ “[...] The museum educator develops, implements, evaluates, and/or supervises the museum’s educational programas with the goal of enhancing public access to and understanding and interpretation of the collections and resources. The programas, which may employ a variety of media and techniques, may encompass educational exhibitions, printed materials such as self-guides, demonstrations, classes, tours, films, lectures, special events, workshops, teacher-training programas, school, and other outreach programas as well docent-guide training.”

²⁰⁷ “[...] the role of the museum educator is indeed in the facilitation of active learning through the handling and questioning of objects, and through discussions linked to concrete experiences.”

[...] Pois a totalidade da visita do museu é o que o visitante recorda, todas as pessoas que ele encontra o ensinam o que um museu é. Para os visitantes ocasionais ou não-participantes de visitas guiadas, os encontros iniciais são cruciais. Atendentes de estacionamentos, guardadores de volumes, voluntários do balcão de informações, seguranças e uma gama de outras funções devem ser sensíveis ao seu potencial para conquistar adultos e visitantes frequentes. (GUNTHER, 1996, p. 127).²⁰⁸

Deve-se fazer notar que o papel de educador, apesar da nomenclatura tida como demeritória não implica, necessariamente que assim era vista tal função pelos membros do Museu do Ceará.

Acreditamos que tal uso fosse, com efeito, apenas a nomeação corrente em vista da falta de formação aprofundada no assunto por parte dos membros do corpo gestor, no que se refere à educação em museus. Não foi por acaso, afinal, a participação da museóloga Maria Célia Teixeira Moura Santos no encaminhar do desenvolvimento do Núcleo, mas ressalta-se também que não seria a realização de um curso de curta duração que sanaria os percalços a serem encontrados pela instituição no estabelecimento de seu Núcleo Educativo.

Não é por acaso, também, que apesar da ajuda inicial da museóloga, que a instituição vai publicar em nota no jornal O Povo, em agosto de 1998, a busca por parceiros para seu Núcleo Educativo, visando à capacitação de seus profissionais acerca dos temas da museologia (O POVO, 05 ago. 1998, s/p).

Mas voltemos ao tema das pesquisas. No Relatório 06, referente ao mês de outubro, temos a primeira apresentação de quais produtos foram elaborados como possibilidades de mediação.

Sobre a importância da pesquisa no âmbito dos museus, Cury afirma, citando Ulpiano Menses, que deve-se pensar a educação de forma crítica, e que

A formação crítica a que se aludiu acima não coincide apenas com o conhecimento (que não é a mesma coisa que informação), mas não prescinde dele. Quanto maior o fosso entre o museu e o conhecimento, maior o fosso entre museu e educação. E quanto menos o museu estiver envolvido em (em diversos níveis de possibilidades) com a produção de conhecimento, mais se tornará mero repassador de informações, sujeito a perder o controle do seu curso. (MENESES, 2000, p. 96-97 apud CURY, 2012, p. 03)²⁰⁹.

²⁰⁸ “[...] Because the totality of the museum visit is what visitor remembers, every person they encounter teaches them what a museum is. For occasional or non-participant visitors, initial encounters are crucial. Car park attendants, cloak room assistants, information desk volunteers, security officers, and a host of others must be sensitive to their potential for winning over adults as frequent visitors.”

²⁰⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Educação e Museus: seduções, riscos e ilusões. Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 27, p. 91-101, jan./jun., 2000.

Acreditamos que foi exatamente a necessidade de deixar de ser “mero repassador de informações” que levou o Núcleo Educativo a intensificar suas atividades de pesquisa após um pico de visitação.

Explicamos que profissionais haviam sido contratados anteriormente para a realização de pesquisa no acervo, inclusive com a publicação de catálogos de exposições de curta duração como: “A escravidão no Ceará”, em junho de 1994; “Religiosidade no Ceará”, em novembro de 1994; e a republicação do catálogo da exposição “Adolfo Herbster: o engenheiro e a província”, em janeiro de 1995. Houve ainda a republicação da primeira exposição citada e da exposição “Paleontologia no Ceará”, ambas em julho de 1995. Vale lembrar que estes eram os temas pesquisados no acervo desde 1993, visando ao conhecimento do acervo coletado, documentado e conservado na instituição.

Outro catálogo produzido foi o denominado “Ceará: um resumo histórico cultural” que por não ser material vinculado a quaisquer exposições, supomos ter funcionado como o próprio nome diz, um resumo histórico e cultural, que, publicado em dezembro de 1996, serviria como uma pequena apresentação das potencialidades da instituição, que ainda carecia de uma exposição de longa duração, mas que já havia retomado suas atividades educacionais com as referidas oficinas de educação patrimonial.

É interessante observar que é o autor deste último catálogo, Sebastião Ponte, que irá auxiliar Gisela Magalhães acerca da escolha dos temas em exposição e que irá iniciar o processo de capacitação dos profissionais do museu no que se refere aos temas expostos em “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”, com o curso “Fortaleza, Ceará: Temas em exposição”, ministrado em conjunto com a historiadora Berenice Abreu de Castro Neves. (MUSEU DO CEARÁ 75 ANOS, 2007, p. 272).

Tal curso teve duração de 40h/a, e, não por acaso, foi realizado no mês de agosto, um mês após a constatação de que seria preciso intensificar as pesquisas devido à grande procura de escolares interessados nas “aulas extraclasse”.

Diz a matéria no jornal O Povo, sobre o referido curso que

Primeiro, vai-se voltar às origens de Fortaleza, desvendando sua passagem de forte à cidade. Aí, entram em pauta a ocupação dos portugueses e holandeses e a transformação de vila em cidade, meados do século XIX. No segundo módulo, centra-se o foco na ocupação e povoamento do sertão cearense. A ordem é identificar esses focos de povoamento; saber mais sobre o desenvolvimento da pecuária na cidade, entender as disputas de terra durante o processo de sesmarias e conhecer as charqueadas. No terceiro bloco, entra em cena a Fortaleza do final do século, palco de uma modernização tecnológica, da expansão da cultura do algodão e de uma remodelação sócio-urbana. Na sequência, tomam a berlinda os movimentos políticos do Ceará Reino e Império, enfocando, sobretudo, a Revolução Pernambucana de 1817, a Confederação do Equador, de 1824 e o Movimento de Pinto Madeira, de 1831. Só depois chega-se enfim à Fortaleza Republicana, sacudida com o processo de racionalização espacial e as revoltas dos anos 20. A escravidão e a abolição no Ceará também não poderiam ficar de fora das discussões, assim como os tipos populares e a resistência típica do Ceará Moleque. Por fim, a religiosidade popular mostra a sua cara, tendo no centro das análises o Juazeiro de Padre Cícero e o Caldeirão. (O POVO, 15 ago. 1998)

Esta organização do curso tem como semelhanças o resultado parcial das pesquisas visando às ações educacionais, que apresentam como ponto inicial o tema “Fortaleza de vila à cidade, sendo abordados neste tema os significados dos conceitos de Forte, Povoamento, Vila e Cidade, e, no que consta o Relatório 06, referente a outubro, “[...] serão utilizados fotos da cidade de Fortaleza, que, dependendo da faixa etária dos alunos a cidade poderá ser trabalhada do concreto para o abstrato [...]” (RELATÓRIO 06, 1998, p. 02).

Outro tema proposto era o denominado “Ocupação do Espaço Cearense”, que seria desenvolvido numa perspectiva cronológica, entre os séculos XVI e XIX, relacionando esta ocupação com os impactos ocasionados no patrimônio natural do estado, notadamente em foco a região do Sertão, as serras e a faixa litorânea do Estado.

O próximo tema seria o denominado “Letras e Artes”, que teria como foco o movimento literário cearense Padaria Espiritual e seu jornal “O Pão”, assim como aspectos relativos às biografias dos padeiros. Neste relatório é apresentada a necessidade de aprofundamento da pesquisa em relação às outras personalidades destacadas no tema, como o historiador Capistrano de Abreu e os escritores José de Alencar e Rachel de Queiroz.

O tema seguinte apresentado foi o da “Escravidão e Abolicionismo”, que seria trabalhado com base no viés do movimento abolicionista, com o surgimento das sociedades libertadoras e seus membros ilustres, culminando com a data de 25 de março de 1884, quando houve a abolição da escravidão na Província do Ceará, e neste sentido, relacionando o tema com os objetos em exposição.

No caso do tema “Índios, a proposta era “[...] trabalhar a visão que os alunos tem da nossa etnia, e, através dos objetos das coleções e do modo de ser, da nossa cultura indígena” (RELATÓRIO 06, 1998, p. 03). Neste sentido, haveria uma contraposição do que era imaginado pelos alunos e o que eles veriam em exposição.

O Tema “Religiosidade no Cariri” é apresentado como possível a partir do mito do Padre Cícero, “[...] os milagres e os movimentos populares religiosos como Canudos, Caldeirão e o Cangaço”. Há a afirmação de que todos os temas estavam representados em objetos em exposição no museu.

Neste momento, outubro de 1998, as pesquisas relacionadas aos temas Paleontologia e Ceará-Moleque ainda estavam em andamento, não sendo concluídas antes do ano seguinte.

Após a observação destes “conteúdos propostos” não podemos deixar de pensar que houve uma dissonância entre a proposta expositiva, que intendemos ser, segundo as características apresentadas por George Hein como uma exposição por descoberta, com mais de uma possibilidade de entrada, de construção de percurso expositivo pelo próprio visitante, e que, ainda que associada a uma epistemologia realista, afinal, queria que o visitante se sentisse “imerso na informação” e que construísse suas memórias a partir de detalhadas, às vezes, legendas e textos, a ação educativa ia em outra direção.

Observamos que as construções temáticas, em cada um dos casos, partia de uma proposta didático-expositiva, a partir também de uma epistemologia realista. Os assuntos estavam presentes na exposição e eram então organizados do mais simples ao mais complexo, como afirma Hein, sendo um exemplo claro desta opção o tema “Fortaleza de vila à cidade” que iria ser trabalhado em um crescendo de complexidade passando pelos conceitos de Forte, Povoamento, Vila e Cidade.

Mas nem tudo era coerente sendo a própria ação educacional discrepante entre os temas quando se falou daquele identificado como “Índios, que longe de ser abordado apenas de modo didático-expositivo parece ser composto por dois momentos. O Primeiro seria relacionado à intenção de compreender qual a visão dos visitantes acerca do tema, neste sentido atuando os contextos pessoais do visitante, proposta mais vinculada aos polos idealista e construtivista, para em seguida abordar uma vez mais a postura didático expositiva, quando através dos “objetos e modos de ser” mostrar a “nossa cultura indígena”.

Mas, não é por acaso que a ação educacional neste momento se assemelhasse tanto com uma escola tradicional, no que tange à organização do conhecimento. Isto, pois, como afirmamos, a intensificação das pesquisas foi motivada exatamente pelo aumento da visitação de escolas, e que a própria legitimação da existência deste setor fosse o foco com o público

escolar, anotando a visita de 1923 estudantes no período de maio a junho de 1998, no que aparece no Relatório 02 a clara identificação deste público a partir da fala de sua coordenadora, afirmando que

Partindo da premissa, de que o direito à memória vem sendo elaborado gradualmente inclusive por meio da instituição escolar, a nossa prática tem demonstrado que os campos educacionais tem procurado trabalhar as diferentes linguagens e representações das nossas diversidades culturais, como também tem interesse em utilizar o museu como instrumento pedagógico que favoreça a integração e a expressão dos alunos no que diz respeito as suas origens. Por tais motivos, e por considerar que a linguagem do professor é básica no processo de ensino e aprendizagem, o Núcleo Pedagógico do Museu do Ceará está elegendo uma amostra das escolas participantes deste processo, para a capacitação de seus professores, abrindo assim espaço para uma nova formação destes professores. A partir da atuação da equipe de monitores do Museu do Ceará, pretende-se também estreitar a relação com outros públicos, chamando atenção para o papel de todos na preservação de nosso patrimônio cultural. (RELATÓRIO 02, 1998, p. 01).

Esta associação com a “língua do professor” também não é por acaso, afinal, como visto na matéria que anunciava o trabalho de visitas mediadas, elas foram apresentadas ao público amplo como “aulas extraclasse” acessíveis aos professores e interessados em História do Ceará.

Apesar da atuação com o público amplo, fica claro que o principal foco de atenção do atendimento do Núcleo Educativo era com as escolas, e, neste sentido foi criado o projeto “Museu é Vida”, que seria a concretização do projeto de capacitação de professores acima citado, capacitação esta no que se refere à linguagem específica da educação em museus, com seu foco na mediação dos objetos em relação com o cotidiano dos visitantes, objetivando o sentimento de patrimonialização das memórias construídas e apresentadas ao público e com o público na instituição.

Neste sentido, acreditamos, na falta de maiores informações sobre o projeto, que as reuniões e cursos seguiam a linha preconizada pela educação patrimonial, tornando os docentes em agentes de ressonância, que auxiliariam desde os momentos anteriores à visita no trato com a linguagem dos objetos em exposição, e continuariam após a visita.

Assim, alunos e interessados, mesmo que tendo uma “aula extraclasse” realizariam tal experiência através do contato direto com os fragmentos de memória organizados em um discurso expositivo, possibilitando aos visitantes, fossem eles em grupo ou individualmente, através da “alfabetização cultural” promovida pela educação patrimonial, a patrimonialização

daqueles mesmos fragmentos de memória, tornados patrimônio não mais apenas do guardião Estado, mas, também, e principalmente, da sua comunidade ampla.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu do Ceará, como toda instituição – logo, histórica e socialmente condicionada devido às condições políticas e culturais dos indivíduos que coletivamente a legitimam – passou por inúmeras transformações desde a sua fundação até os dias de hoje.

Foram sedes diferentes, nomes idem, e principalmente, modos de lidar com seu papel frente à sociedade que se transformaram. De um lugar destinado ao culto da História Pátria e local, vimos que ele passou a se dedicar à representação de memórias diversas, sem o apelo ao “exótico” e ao não usual.

Uma das poucas constâncias que percebemos ao longo de sua trajetória é o descaso do poder público em relação a sua manutenção oscilando com períodos de investimentos visando a um melhor funcionamento, que consideramos como pontuais, em contraposição a anos a fio de desobrigação em relação ao custeio da instituição.

Acreditamos que a partir do ano de 1990 esta situação, se não mudou, foi atenuada por investimentos contínuos ao longo de oito anos, no entanto a manutenção cotidiana continuou a sofrer com as intempéries do orçamento governamental.

Outra permanência que percebemos é a existência, desde a sua fundação, da preocupação com a função educativa da instituição, que, apesar disto, teve sua trajetória também marcada por transformações sobre como eram direcionados os olhares a esta função.

Sua função social, aquela que alia as funções científica e educativa em proveito da sociedade, também foi desenvolvida, mas sempre de maneira incipiente, como podemos perceber após a constatação de que a realização de pesquisas no ou sobre o acervo só se intensificaram a partir do processo de requalificação institucional iniciado em 1990.

Neste sentido, acreditamos que diferente de muitas instituições que permanecem estáveis – não, estáticas – por longos períodos, o Museu Histórico do Ceará parece já ter nascido destinado à transformação. Mas uma de tal modo que sempre impelida pela própria “destruição” institucional, que após longos períodos de abandono, como que renasce pela empresa daqueles que, com o olhar apurado dos que não governam, percebem a riqueza escondida em meio aos escombros do descaso.

Chegou o momento esperado, afinal, como foi possível a transformação das práticas e representações construídas no âmbito do Museu do Ceará, distanciando-se de uma concepção de museu que se remetia principalmente à memória das elites econômicas e

sociais, passando a ser esta uma instituição que buscava a patrimonialização de suas memórias por um público amplo?

O primeiro passo foi reconhecer como ocorrido a partir da realização da palestra da museóloga Maria de Lourdes Parreiras Horta de que apesar de ter uma visitação relativamente alta por parte do público turista, a comunidade constituída pelos cearenses estava longe de se colocar como uma interessada naquelas memórias representadas pelo Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

Acreditamos que o motivo da falta de presença da comunidade como relevante na instituição longe de ser fruto da “falta de conhecimento” acerca da História do Ceará, ou culpa dos governantes que não “atualizavam” os currículos escolares, estava principalmente no fato de que a instituição se apresentava como um museu tradicional, e, neste sentido, não nos referimos às funções sociológicas de templo ou fórum.

Falamos daquele modelo semelhante ao “museu democrático” apresentado por Duncan Cameron, que, apesar de afirmar serem lá representadas as memórias de todos nós, assim se fazia a partir de uma linguagem objetual ligada às disciplinas que regiam o conteúdo dos museus, dificilmente acessível às camadas médias da população. Estas, ao entrarem na instituição e verem os “grandes heróis” da Nação, ou até mesmo do Ceará, não veriam mais do que homens velhos ou novos, mas que nada significariam para eles além do velho “se está no museu está certo”.

Mas, como algo que não causa ressonância é legitimado pelas instâncias de poder? Como vimos sobre o funcionamento das instituições, não há legitimação. Ou, se há, tornou-se um grupo muito pequeno que legitimava estas representações, e por isto são empreendidas transformações de como as instituições funcionam.

Foi necessário então transformar até o modelo de História apresentado pela instituição, deixando de priorizar heróis e fatos, ou fetichizando o popular, migrando seu padrão de legitimação para a Universidade e órgãos do Patrimônio, abandonando os modelos cuja legitimação de uma instituição, que, apesar de cumprir bem o seu papel, não correspondia mais aos anseios da população, no bojo da retomada democrática que possibilitou a um número crescente de grupos na sociedade a reivindicar um lugar nas representações construídas pela e na instituição museu, e que elas não fossem mais vistas como “memórias do exótico” e sim memórias, ponto.

Mas, para isto foi necessário primeiro que o Museu se tornasse um templo, neste sentido, que ele tivesse um padrão de excelência nunca antes visto. Tal ocorreu por meio do

investimento de altas somas visando a sua readequação, quase que a criação de uma nova instituição, com nome, sede, acervo reformulado e um novo corpo gestor.

Este templo tinha como endereço o Palácio Senador Alencar, e para lá foi a História do Ceará, onde os trabalhos da cultura teriam comunidade, segundo as palavras da Secretária de Cultura Violeta Arraes.

A escolha do imóvel não foi por acaso, tendo sido realizadas várias discussões em torno do tema mais de uma década antes do assunto ser retomado durante o seminário na Assembleia Legislativa do Ceará, em fevereiro de 1990. Talvez a própria escolha do prédio, com seu processo de tombamento realizado com iniciativa de membros da sociedade civil possa significar um pouco dos rumos tomados pela instituição, que passaria a entender aqueles artefatos culturais coletados, conservados, restaurados, documentados, pesquisados e comunicados na e pela instituição como não apenas a “História” do Ceará, mas patrimônio dos cearenses, assim como sua casa, sendo esta abertura também capitaneada por membros da sociedade civil em consórcio com agentes governamentais.

Devido a ser um próprio tombado em nível federal, para seu uso foram necessárias inúmeras obras visando a sua adequação ao uso como espaço museológico. Neste sentido foram realizados investimentos referentes à reforma do espaço, instalação de obras de acessibilidade, a criação de uma reserva técnica e a climatização do ambiente, que visava não apenas ao conforto dos visitantes, mas à boa conservação do acervo tanto exposto quanto o salvaguardado na reserva técnica.

Ainda sobre o seminário realizado, voltamos à figura de Maria de Lourdes e sua fala sobre a “riqueza de recursos humanos” do estado cearense no período, no que não podemos deixar de acreditar que tal fala fosse rica de compaixão e condescendência, afinal, um estado que na época dispunha de três museólogos jamais poderia ser considerado rico em recursos humanos, no que se refere ao setor museológico, ainda que esta área seja eminentemente multidisciplinar, ainda assim, três museólogos é pouco, muito pouco, e, no máximo, a fala da museóloga refletia que estava à frente de pessoas com boas ideias e boas intenções, mas jamais capacitados a empreender as reformas que se seguiriam.

É exatamente o reconhecimento destas incapacidades que observamos como louvável acerca de todo o processo. Não é por acaso que foi necessária a participação, inicialmente dos técnicos da Fundação Nacional Pró-Memória, posteriormente do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural – hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – além da historiadora Gisete Aguiar, do Museu do Estado de Pernambuco pra que fossem

modernizadas as práticas museográficas da instituição, com suas ações de coleta, conservação, restauração e documentação de acervo.

Obviamente, não desmerecemos a atuação do grupo de intelectuais e técnicos locais que participaram de todo este processo. Eles eram aqueles que conheciam sobre o que se estavam debruçando, os outros sabiam como realizar tal abordagem da maneira mais profissional o possível, com o conhecimento prático de terem trabalhado em processos semelhantes.

A própria formação de uma equipe multidisciplinar e composta por membros da sociedade civil é louvável, pois transformou a instituição em um lugar aberto ao diálogo descentralizado, uma clara diferença em relação aos períodos anteriores, claramente marcados pela centralização das ações na figura do diretor, além de representar uma abertura para com a comunidade ampla.

Esta equipe multidisciplinar promoveu o uso do acervo a partir de técnicas modernas e contemporâneas, atualizando as práticas museográficas da instituição, o que permitiu, também, a atualização das práticas expográficas e educacionais da instituição.

O que a administração teve como ponto fraco foi a não contratação de pessoal fixo para o cuidado do acervo, preferindo realizar cursos e oficinas de capacitação dos funcionários, ao invés de brigar por concursos – tendo em vista que é um museu mantido em nível do governo estadual – para o preenchimento dos necessários cargos.

Outro ponto marcante que permitiu a continuação das transformações institucionais foi a continuidade do intercâmbio com outros profissionais no que se refere às ações de comunicação da instituição, notadamente marcadas pelas figuras da arquiteta e *designer* Gisela Magalhães e da museóloga Maria Célia Teixeira Moura Santos.

A primeira permitiu que a expografia elaborada fugisse dos cânones disciplinares do campo histórico, ainda que fosse esta uma exposição histórica, e que, dentro das possibilidades concretas apresentasse esboços de problemas históricos, permitindo assim a desfetichização do acervo, o uso inovador de iluminação cênica na instituição, além de abordar temas como o das mulheres e dos movimentos sociais, permitindo ao visitante com uma expografia por descoberta deixando-o livre para que ele mesmo construísse um discurso expositivo, e, desta forma, suas memórias. Isto transformou o museu de um lugar escuro, silencioso e formal, em um ambiente vivo, informal, aconchegante para que o visitante se sentisse confortável e visse o museu como um lugar de lazer e de conhecimento.

Mas, antes da elaboração da proposta expositiva que teve como produto a exposição “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?” uma outra foi pensada pelo grupo multidisciplinar, identificado como “Organização Modular do Estado”.

O uso de temáticas pelas duas propostas não inovou, de um modo geral, pois vimos que esta prática já era desenvolvida muito tempo antes na instituição em períodos anteriores. O que as duas propostas inovaram foi na tentativa de utilizar-se de temas históricos na composição dos temas em exposição.

A denominada “Organização Modular do Museu do Estado”, no entanto, segundo consta, falhou em se utilizar dos objetos para legitimar as temáticas escolhidas, o que seria uma continuidade com as práticas anteriores, inovando, porém, em alguns temas, acerca da abordagem que a exposição teria, em uma perspectiva de História Social, buscando refletir sobre o trabalho e o cotidiano no estado, mas, de um modo geral, não deixou de ser apenas uma proposta, sendo esta preterida pela proposta que culminou em “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?”.

A contribuição da museóloga Maria Célia pode ser interpretada como menos aparente, afinal, preconizava uma ação educacional próxima do construtivismo, baseada na noção de processo, na interação do visitante e de seu cotidiano, relacionando, desta forma, sua proposta de ação educacional à uma epistemologia idealista, vinculada a uma teoria da aprendizagem e pedagogia construtivista.

A atuação desta profissional não pode ter sido escolhida ao acaso, já que observamos desde o início do processo de readequação institucional que um dos pontos chave para a transformação seria a aproximação da instituição com a comunidade cearense, sendo esta abordagem, inclusive, alvo de ataques dos defensores dos maiores usuários do Museu nos anos anteriores à transformação, os turistas.

Entretanto, os ataques não acertaram o alvo. Pois, dificultar a visita de turistas em proveito da comunidade nunca foi o objetivo da instituição, sendo o exato contrário o intentado, no sentido de que entendia-se que formar o público não era “excluir” públicos em proveito de outros.

A direção e a política cultural empreendida no momento visou, então, aliar os dois polos da questão, promovendo a implementação de políticas tanto no sentido de ampliar a visitação de turistas quanto da chamada comunidade, identificada principalmente a partir do público escolar.

Neste sentido, voltando à influência da museóloga, ao observarmos que a ação educacional desenvolvida pela instituição se vinculava, neste seu ano inicial de

funcionamento do Núcleo Educativo do Museu do Ceará, a uma epistemologia realista, e uma teoria de aprendizagem e pedagogia majoritariamente de cunho didático-expositiva pode aparentar que sua influência foi menor que os outros profissionais, mas, devemos lembrar que este era o primeiro ano de exercício do setor. Quem sabe nos anos seguintes o Museu do Ceará não passou a vincular a uma teoria da aprendizagem e pedagogia também construtivista? Mas isto só outra pesquisa pode responder.

Mas, se foi necessário um intercâmbio intenso de mão-de-obra especializada, mais do que pessoas capacitadas para executar as tarefas, foi necessário vontade política.

Vontade política esta que ficou impressa nos diversos documentos ligados às políticas culturais e museológicas dos governos do período, que identificavam as grandes falhas dos governos anteriores, e que, mesmo que as somas investidas tenham sido menores do que setores como o teatro, cinema ou música, representaram um fôlego que há muito não se via no setor museológico cearense.

Desta forma, foi necessário o intercâmbio de profissionais experts e vontade política para que o Museu do Ceará passasse a ser uma instituição que deixava de representar memórias coletivas de grupos dominantes econômica, social e culturalmente, e transformava os mesmos fragmentos utilizados para a construção destas memórias em objetos de memória social, construída processualmente, com o uso moderno de seu acervo, com práticas expositivas que priorizaram a experiência do visitante, e de uma ação educativa que, apesar de em seus momentos iniciais apresentar mais semelhanças com uma escola tradicional do que com um museu construtivista, visava não “formar” pessoas conhecedoras da História do Ceará, mas cidadãos, que com o manuseio dos objetos em exposição, podiam tornar-se seus guardiões, e tornar, então, aqueles fragmentos de uma memória oficial, em fragmentos das suas memórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro: 2002.

_____. NBR 6023: informação e documentação: Referências: Elaboração. Rio de Janeiro: 2002.

_____. NBR 14724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro: 2011.

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. MANA, Rio de Janeiro, 2001, 7 (2), p. 7-33.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Gestão ou Geração Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre (orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

ANDRADA, Ruth Beatriz S. Caldeira de. Exposições em estudo de caso: Museu Histórico Nacional. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos (orgs.). Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação. MAST Colloquia 8. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

ASENSIO, Mikel; POL, Elena. Cuando la mente va al museo: um enfoque cognitivo-receptivo de los estúdios de público. IX Jornadas Estatales Deac-Museos. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 1996.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre (orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. Orientando a Cultura: o Conselho de Cultura do Ceará nos anos 1960-70. Políticas Culturais em Revista, 1(1), p. 1-18, 2008. Disponível em: www.politicasculturaisemrevista.ufba.br, acesso em 04/06/2011.

_____. Relações entre estado e cultura no Brasil. Ijuí: Unijuí, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. Identidade no mundo globalizante. In: _____. A Sociedade Individualizada: vidas contadas e histórias vividas. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BITTENCOURT, José Neves. A pesquisa como cultura institucional: objetos, política aquisição e identidades. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos. *Museus: Instituições de Pesquisa*. MAST Colloquia 7. Rio de Janeiro: MAST, 2005.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das idéias. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. A Museologia como uma Pedagogia para o Patrimônio. *Ciências e Letras (Porto Alegre)*, Porto Alegre, v. 31, p. 87-97, 2002.

_____. *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa, v. 10, 1997.

_____. Definição de Curadoria - os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: Julião, L.; Bittencourt, José Neves (orgs.). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008, v. p. 14-33.

_____. *Museologia e Museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados*. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 25, p. 3-15, 2006.

_____. *Museus Hoje: aspectos metodológicos*. In: *Seminários de Capacitação Museológica*, 2004, Belo Horizonte. *Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002. p. 52-55.

_____. *Museus, Ciência, Tecnologia e Sociedade*. In: 34a. Conferência do CIMUSET/ICOM / Instrumentos, Máquinas e Aparatos Interativos de C & T em Exibição nos museus, 2006, Rio de Janeiro. 34a. Conferência do CIMUSET/ICOM - Instrumentos, Máquinas e Aparatos Interativos de Ciência e Tecnologia em Exibição nos Museus. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

BUCKLEY, Anthony D. Why not invent the past we display in museums?. In: KAVANAGH, Gaynor (org.). *Making histories in museums*. London: Leicester University Press, 1996.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre (orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CAMERON, Duncan F. The Museum: a Temple or the Forum? In: ANDERSON, Gail (org.). Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift. EUA: Rowman/ Altamira Press, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: EdUSP, 2008.

CASTRO, José Liberal de. Preservação do patrimônio cultural. Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza, ano 122, 2008.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 12, p. 237-268, jan/dez. 2004.

CERTEAU, Michel de. A cultura no plural. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. A escrita da História. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CHAGAS, Mário de Sousa. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos. 2006.

_____. Cultura, patrimônio e memória. Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 31, pp. 15-32, jan/jun., 2002.

_____. Memória política e política de memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

CHARTIER, Roger. A História Cultural – Entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 2002.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Ed. UNESP; Estação Liberdade, 2001.

CZAJKOWSKI, Jorge (org.). Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.

COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1997.

CONDURU, Roberto. Exposições como discurso. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos (orgs.). *Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação*. MAST Colloquia 8. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

CROOKE, Elizabeth. *Museums and community: ideas, issues and challenges*. Oxon, UK: Routledge, 2007.

CURY, Marília Xavier. *Cultura da avaliação, museu e exposição museológica*. Ciências & Letras, n. 31, jan./jun. 2002.

_____. *Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.

_____. *Educação em Museus: Panorama, Dilemas e Algumas Ponderações*. Ensino em Revista, Uberlândia, nov. 2012. (no prelo).

_____. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. *Museologia. Novas tendências*. In: GRANATO, Marcus, SANTOS, Cláudia Penha; LOUREIRO, Maria Lúcia N. M. *Museu e museologia: Interfaces e perspectivas*. RJ: MAST, 2009.

_____. *O exercício metodológico da exposição Brasil 50 Mil Anos e outras considerações*. In: *Resumos do Encontro de Profissionais de Museus. A Comunicação em Questão – Exposição e educação: Propostas e Compromissos*. São Paulo/Brasília, 2003.

_____. *O projeto museológico da exposição exposição Brasil 50 Mil Anos*. In: *Resumos do Encontro de Profissionais de Museus. A Comunicação em Questão – Exposição e educação: Propostas e Compromissos*. São Paulo/Brasília, 2003.

_____. *Os usos que o público faz do museu: a (re) significação da cultura material e do museu*. Musas, n. 1, 2004.

DAVALLON, Jean. *Le Don du Patrimoine*. Paris: Lavoisier, 2006.

DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (orgs.). *E o patrimônio?*. Rio de Janeiro: Contra Capa / Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. São Paulo: Edusp, 2007.

EDSON, Gary; DEAN, David. *The handbook for museums*. Londres, UK; Nova York, EUA: Routledge, 1996.

FALCON, Francisco José Calazans. *A Identidade do Historiador*. Revista Estudos Históricas. Vol. 09. Número 17. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1996.

FALK, John Howard; Lynn Dierking; ADAMS, Marianna. *Living in a learning society: Museums and Free-choice learning*. In: MACDONALD, Sharon (org.). *A companion to museum studies*. Oxford, UK: Blackwell publishing, 2006, pp. 323-339.

_____; _____. *The Museum Experience*. Washington, EUA: Whalesback Books, 2002.

FLEMING, David. *Museums in Historic Buildings*. In: FLEMING, David; PAINE, Crispin; RHODES, John G. (orgs.). *Social History in Museums*. London: HMSO, 1993.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FREIRE, Paulo. *Conscientização: Teoria e prática da libertação*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

_____. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELLEGRINI, Sandra de Cássia Araújo (orgs.). *Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GODOY, Solange; CHAGAS, Mario de Souza. *Patrimônio Cultural e Cidadania: as representações de memória nos museus*. In: *Anais do Museu Histórico Nacional* v. 28. Rio de Janeiro: O Museu, 1996, pp. 105-115.

GOMES, Alexandre Oliveira. *Ação educativa em museus do Ceará*. Cadernos do CEOM, Chapecó, nº 30, 2009.

_____. *O Palacete Senador Alencar*. In: ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU DO CEARÁ (org.). *Museu do Ceará*. Fortaleza: SECULT, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: 2007.

_____. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

_____. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan-jun 2005.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (orgs.). O que é memória social?. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GONDIM, Linda. Clientelismo e modernidade nas políticas públicas: o caso dos governos das mudanças. Ijuí: Unijuí, 1998.

GRUZMAN, Carla; BONATTO, Paula. Estudo de caso: Museu da Vida. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos (orgs.). Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação. MAST Colloquia 8. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: Cadernos Museológicos nº3. Rio de Janeiro: IBPC, 1990.

_____. L'interdisciplinarité em Museologie. Museological Working Papers. Estocolmo, ICOM, n. 2, 1981.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Expondo a história: imagens construindo o passado. In: _____.; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). Futuro do pretérito: Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar; Expressão Gráfica, 2010.

_____. Vendo o passado: representação e escrita da história. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 15, n.2, p. 11-30, jul-dez. 2007.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEIN, George. *Learning in the museum*. Londres, UK: Routledge, 1998.
- _____. *Museum Education*. In: In: MACDONALD, Sharon (org.). *A companion to museum studies*. Oxford, UK: Blackwell publishing, 2006, pp. 340-352.
- HOLANDA, Cristina Rodrigues. *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.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*. Londres, UK: Routledge, 1992.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê do processo de tombamento número 863-T-72*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1972-73.
- LATOURET, Bruno (org.). *Actes des Rencontres Inaugurales du Musée du Quai Branly*. Paris: Babel, 2007.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- MACHADO, Maria Beatriz Pinheiro. *Caixas de memória*. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 31, pp. 297-305, jan./jun., 2002.
- MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. *Vers une redéfinition du musée*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- MARCUS, George. *Identidades passadas, presentes e emergentes*. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, n. 34, 1991, pp. 197-221.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *A exposição museológica e o conhecimento histórico*. In: FIGUEIREDO, Betânia Golçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.
- _____. *A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)*. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, 1993, vol. 1, n. 1, pp. 207-222.
- _____. *O Museu e a questão do conhecimento*. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito: Escrita da História e História do Museu*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar; Expressão Gráfica, 2010.

_____. Comentário XII: visões, visualizações e usos do passado. *Anais do Museu Paulista*, 2007, vol. 15, n. 2, pp. 117-123.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. Os historiadores do Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, ano 115, 2001.

MENSCH, Peter Van. O objeto de estudo da museologia. Rio de Janeiro: UNI-RIO; UGF, 1994.

MORAES, Nilson Alves. Políticas públicas, políticas culturais e museu no Brasil. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 1, jan/jun de 2009.

MORENO, Márcia Rejane Bitu. Museu do Ceará – Relatos da Administração de um bem cultural (1932-1996). 1998. Monografia (Especialização em Gestão Pública). Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Universidade Estadual do Ceará, 1998.

NAMER, Gerard. *Mémoire et Sociétés*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares de memória. *Projeto História*, São Paulo, nº 10, 1993.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues. Juntar, separar, mostrar: memória e escrita da história do Museu do Ceará (1932-1976). Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2009.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARENTE, Josênio; ARRUDA, José Maria (orgs.). *A era Jereissati: modernidade e mito*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 2004.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ROMANO, Rugiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi: Memória-História v. 1*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle époque – reforma urbana e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

PORTO, Marta. Cultura para a política cultural. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre (orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

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

_____. As utilidades do passado na biografia dos objetos. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.) Futuro do pretérito: Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Expressão Gráfica, 2010.

_____. Museu, ensino de história e sociedade de consumo. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004. Cadernos Paulo Freire, 2.

_____. Passado Sedutor: a História do Ceará entre o fato e a fábula. In: RIOS, Kênia Sousa; FURTADO FILHO, João Ernani (orgs.). Em Tempo: História, Memória, Educação. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2008.

RICOUER, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre (orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUOSO, Carolina. O Museu do Ceará e a linguagem poética das coisas (1971-1990). Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2009.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Repensando a ação cultural e educativa dos museus. Salvador: Centro editorial e didático da UFBA, 1990.

_____. Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.

_____. Museu e educação: conceitos e métodos. Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 31, pp. 307-323, jan./jun., 2002.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. A escrita do passado em museus históricos. Rio de Janeiro: Garamond; MinC; IPHAN; DEMU, 2006.

_____. Museu Imperial: a construção do Império pela República. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. Sobre a Autonomia das Novas Identidades Coletivas: alguns problemas teóricos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 38, São Paulo, out. 1998.

SANTOS, Núbia Agostinha Carvalho. Crianças pré-escolares no Museu Histórico: uma experiência de mediação educativa. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Ceará.

SILVA, Marcus Flávio Alexandre da. A política de incentivo à cultura no Ceará a partir da Lei Jereissati. Dissertação de Mestrado (Políticas Públicas). Universidade Estadual do Ceará. 2005.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Museu do Ceará 75 anos*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2007

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2008.

STUDART, Denise Coelho; VALENTE, Maria Esther. Museografia e Público. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos (orgs.). *Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação*. MAST Colloquia 8. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

SUANO, Marlene. *O que é Museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VARINE, Hughes de. Patrimônio e educação popular. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 31, pp. 287-296, jan./jun., 2002.

VERGO, Peter. *The New Museology*. Londres, UK: Reaktion Books, 1989.