



MUSEUS NO BRASIL:

Trajetórias, Acervos e Práticas educativas

JOAQUIM DOS SANTOS
DJALMA LUIZ DO NASCIMENTO DANTAS
ORGANIZAÇÃO

ARCO
EDITORES ● ● ●



MUSEUS NO BRASIL:

Trajetórias, Acervos e Práticas educativas

JOAQUIM DOS SANTOS
DJALMA LUIZ DO NASCIMENTO DANTAS
ORGANIZAÇÃO

ARCO
EDITORES ● ● ●

Editor Chefe

Ivanio Folmer

Bibliotecária

Eliane de Freitas Leite

Revisora Técnica

Gabriella Eldereti Machado

Diagramação e Projeto Gráfico

Gabriel Eldereti Machado

Capa

Kelly Martins

Revisão

Organizadores e Autores(as)

Conselho Editorial

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva - Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Profa. Dra. Alicia Eugenia Olmos - Universidad Católica de Córdoba

Prof. Dr. Astor João Schönell Júnior - Instituto Federal Farroupilha

Prof. Dr. Alan Ricardo Costa - Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Camilo Darsie de Souza - Universidade de Santa Cruz do Sul

Prof. Dr. Carlos Adriano Martins - Universidade Cidade de São Paulo

Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira - Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Dayse Marinho Martins - Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Deivid Alex dos Santos - Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Dioni Paulo Pastorio - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Douglas Manoel Antonio de Abreu Pestana dos Santos - Faculdade Sesi-Sp de Educação

Profa. Dra. Elane da Silva Barbosa - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Profa. Dra. Francielle Benini Agne Tybusch - Universidade Franciscana

Prof. Dr. Francisco Odécio Sales - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

Prof. Dr. Gilvan Charles Cerqueira de Araújo - Universidade Católica de Brasília

Prof. Dr. Leonardo Bigolin Jantsch - Universidade Federal de Santa Maria

Profa. Dra. Liziany Müller Medeiros - Universidade Federal de Santa Maria

Profa. Dra. Marcela Mary José - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof. Dr. Mateus Henrique Köhler - Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Michel Canuto de Sena - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Mônica Aparecida Bortolotti - Universidade Estadual do Centro-Oeste

Prof. Dr. Rafael Nogueira Furtado - Universidade Federal do ABC

Prof. Dr. Roberto Araújo Silva - Centro Universitário Lusíada

Prof. Dr. Sidnei Renato Silveira - Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Thiago Ribeiro Rafagnin - Universidade Federal do Oeste da Bahia

Prof. Dr. Tomás Raúl Gómez Hernández - Universidade Central “Marta Abreu” de Las Villas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Museus no Brasil [livro eletrônico] : trajetórias,
acervos e práticas educativas / organização
Joaquim dos Santos, Djalma Luiz do Nascimento
Dantas. -- Santa Maria, RS : Arco Editores, 2023.
PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5417-132-8

1. Museologia 2. Museologia - Brasil - História
3. Patrimônio cultural I. Santos, Joaquim dos.
II. Dantas, Djalma Luiz do Nascimento.

23-165985

CDD-069.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Museus : História 069.0981

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



10.48209/978-65-5417-132-8

Esta obra é de acesso aberto.

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte
e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.



ARCO EDITORES

Telefone: 5599723-4952

contato@arcoeditores.com

www.arcoeditores.com

Apresentação

Imbricações entre letras e coisas, entre coisas e vozes, entre o dito e o não-dito, entre o direito às coisas e o direito à palavra, entre sujeitos e objetos, tudo na qualidade de seres gerados e geradores.

Régis Lopes

Com essas palavras, o historiador Francisco Régis Lopes Ramos finalizou seu livro intitulado *A danação do objeto: o museu no ensino de história*, lançado em 2004. Pensado a partir da sua experiência profissional, naquele momento estando na direção do Museu do Ceará, em Fortaleza-CE, Régis Lopes fez da interação entre a palavra geradora proposta por Paulo Freire, e o objeto gerador, pensado por ele para as práticas educativas nos museus históricos, uma proposta pedagógica ousada e necessária. Entre sujeitos e objetos, gerados e geradores, os museus foram denunciados, desconfiados, provocados. Passados quase 20 anos, a obra continua atual e inspirando muitas práticas.

Este livro foi pensado a partir dessa inspiração. A ideia consistiu em agregar capítulos com reflexões sobre o campo dos museus no Brasil, lançando luz para suas trajetórias históricas, seus acervos e ações educativas. Nesse direcionamento, agregamos seis capítulos que apresentam debates amplos e pertinentes para o cenário cultural e educativo do Brasil na contemporaneidade. Assim, há estudos sobre museus universitários, direitos culturais e políticas de financiamento; memória e história dos museus distantes dos grandes centros urbanos; trajetórias de museus comunitários; processos de inventariação de acervos; práticas educativas extensionistas no ensino de história e, por fim, pesquisas de públicos.

A amplitude dos debates que perpassam o livro é um reflexo e um indício das muitas questões lançadas aos pesquisadores e educadores do campo museal, bem como para as diferentes comunidades e seus equipamentos museológicos. Com a mesma relevância, as reflexões apresentadas apontam demandas dos museus, desnudando exigências, necessidades e desejos.

Que essa obra possa colaborar com os debates complexos que permeiam os museus no Brasil, e ser utilizada em diferentes práticas educativas comprometidas com o enfrentamento das desigualdades sociais e a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

Joaquim dos Santos

Djalma Luiz do Nascimento Dantas

Organizadores

Sumário



CAPÍTULO 1

O FUNDO DE DIREITOS DIFUSOS COMO ALTERNATIVA DE FINANCIAMENTO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: O CASO DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS.....9

Fernanda da Rosa Becker

doi: 10.48209/978-65-5417-132-0



CAPÍTULO 2

“E AQUI ERA O QUÊ?”: REFLEXÕES SOBRE A CASA DA CÂMARA E CADEIA E O MUSEU HISTÓRICO DO CRATO-CE...23

Rosangela Laurentino Brito

doi: 10.48209/978-65-5417-132-1



CAPÍTULO 3

MUSEU DA BAIXA GRANDE: PERCURSO CONSTITUTIVO E MEMÓRIA RURAL.....37

Djalma Luiz do Nascimento Dantas

Francisco Odair Dantas

doi: 10.48209/978-65-5417-132-2



CAPÍTULO 4

O MIS-CE E A INVENTARIAÇÃO DA COLEÇÃO HUMBERTO TEIXEIRA.....52

Hailla Sianny Krulicoski Souza Sena

doi: 10.48209/978-65-5417-132-3



CAPÍTULO 5

MULTICULTURARTE: PRÁTICAS EXTENSIONISTAS NO ENSINO DE HISTÓRIA.....65

Joaquim dos Santos

José Fabrício Laurino dos Santos

Deyza Furtado Leite

doi: 10.48209/978-65-5417-132-4



CAPÍTULO 6

BONECA CALUNGA: OBJETO MEDIADOR ENTRE AS CRIANÇAS E O MUSEU DO CEARÁ.....84

Núbia Agostinha Carvalho Santos

doi: 10.48209/978-65-5417-132-5

SOBRE OS ORGANIZADORES.....102

SOBRE OS AUTORES.....104



O FUNDO DE DIREITOS DIFUSOS COMO ALTERNATIVA DE FINANCIAMENTO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: O CASO DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS¹

Fernanda da Rosa Becker

Doi: 10.48209/978-65-5417-132-0

Introdução

O presente artigo tem por objeto o Fundo de Defesa dos Direitos Difusos- FDD e sua utilização (ou não) por museus universitários. O FDD foi criado pela Lei nº 7.347/85 - Lei da Ação Civil Pública com o objetivo de acolher os valores provenientes de condenação em vista à reparação de danos causados ao meio ambiente, ao consumidor, ao patrimônio, à ordem econômica e a outros interesses difusos e coletivos.

Direito Difusos são a chamada terceira geração dos direitos fundamen-

¹ Artigo apresentado no VI Fórum de Museus Universitários

tais (BOBBIO, 2004). Ao se considerar a evolução dos direitos fundamentais e seu reconhecimento classifica-se como a primeira geração de direitos, aqueles conquistados a época da Revolução Francesa relacionados ao âmbito civil e às liberdades individuais; segunda geração de direitos, aqueles relacionados à igualdade e ao dever do Estado de promovê-la (direito a educação, saúde, trabalho, proteção da cultura, direito de greve etc); e terceira geração de direitos, aqueles relacionados à fraternidade social e, por essa razão, direitos de titularidade indeterminada (direito a um meio ambiente equilibrado, direito a paz, preservação e conservação do patrimônio público etc).

Destarte, direitos difusos são direitos transindividuais, ou seja, que não pertencem a um único indivíduo. São direitos que atendem a uma coletividade afetada por determinada situação como em caso de desequilíbrio do meio ambiente e dano ao patrimônio público. Nesse sentido, ao fim do processo coletivo não há uma tradicional condenação do vencido a pagar um valor estabelecido ao vencedor, posto que muitas vezes não é possível determinar quem integra a titularidade.

No intuito de efetivamente reparar um dano causado à coletividade, concebeu-se uma lógica que permita o usufruto coletivo do valor estabelecido em condenações por violações de direitos difusos: o Fundo de Defesa dos Direitos Difusos, objeto do presente texto.

O texto está organizado em cinco partes das quais a primeira é essa breve introdução a respeito de direitos difusos; a segunda aborda o patrimônio cultural como um direito difuso; a terceira o FDD, sua composição, arrecadação e categorias; a quarta o uso do fundo por museus tanto no âmbito geral como na categoria universitários; e a última (quinta) traz alguns comentários à guisa de conclusão.

O Patrimônio Cultural como um Direito Difuso

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, CF 1988)

Como exposto, a Constituição Federal define o Patrimônio Cultural de forma ampla e de modo a abarcar bens de natureza material e imaterial. Dessa forma, o Patrimônio Cultural não se restringe a materiais do passado como monumentos arquitetônicos e obras de arte, engloba também costumes, conhecimentos, sistemas e significados, formas de expressão e saberes que configuram as diferentes culturas.

Um país possui diversos patrimônios culturais, com valor e coerência dentro de sistemas de significação próprios dos diversos grupos sociais que constituem a sociedade (BATALLA, 2003). Assim, o valor do patrimônio cultural, seja tangível ou intangível, se dá em função da importância atribuída pela memória coletiva, de valores intrínsecos de uma cultura particular, algo que não se mensura e nem hierarquiza de forma objetiva e individualizada.

Portanto, o Patrimônio Cultural é uma categoria com características específicas que o transformam em um transindividual, cuja titularidade é esparsa, difusa, atribuída a toda a coletividade, a exemplo de outros direitos como os direitos do consumidor e os direitos ambientais.

Enquanto direito reconhecido, o patrimônio é objeto de proteção tanto de declarações sociais (direito humano) quanto da Constituição (direito fundamental). Além disso, o direito ao patrimônio é reconhecido em diversos documentos internacionais: Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão (1789),

Declaração Universal dos Direitos do Homem (1948), Convenção Interamericana Contra a Corrupção (1996), Convenção das Nações Unidas Contra a Corrupção (2003), entre outros.

A proteção ao patrimônio se estabelece de várias formas, como a salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial, projetos de restauração conservação ou manutenção, preservação de acervos, capacitação de técnicos e gestores da área de patrimônio, a estruturação de órgãos das diversas esferas da administração, a elaboração de estudos que subsidiem a criação de legislação específica e de políticas públicas voltadas para a preservação do patrimônio cultura etc. Todas as formas citadas de proteção se enquadram na categoria Patrimônio Cultural Brasileiro do FDD e, portanto, são passíveis de financiamento pelo fundo. A próxima seção apresentará o fundo e seus usos de forma mais detalhada.

O Fundo de Direitos Difusos

Como exposto na introdução deste trabalho, o FDD foi criado por meio da lei nº 7.347 de 1985. No entanto, sua efetiva regulamentação ocorreu dez anos depois por meio do decreto nº 1.306 de 1994 e da Lei n. 9008/95, já sob a égide da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

No tocante a natureza administrativa, o Fundo de Defesa de Direitos Difusos é vinculado ao Ministério da Justiça e à Secretaria Nacional do Consumidor. As receitas que o compõem, oriundas de processos - judiciais ou administrativos - iniciados quando constatada a lesão a direito difuso ou coletivo, devem ser empregadas em projetos que previnam ou recomponham danos ao meio ambiente, ao patrimônio histórico e artístico, ao consumidor, à ordem econômica, ao trabalhador, às pessoas idosas ou portadoras de deficiências e ao patrimônio público e social, de acordo com o rol constante do art. 1º da Lei n.º 7.347/85.

Esse Fundo, portanto, é dotado de verbas decorrentes de dano a direito difuso, direcionadas pelo Ministério Público, pela Secretaria Nacional do Consumidor e pelo Conselho Administrativo de Defesa Econômica (CADE). Portanto, ao contrário da maior parte dos fundos federais, sua principal fonte de recursos não decorre de receita oriunda da arrecadação de tributos. A Arrecadação se dá por meio da ocorrência de danos e tem como missão a recomposição de danos causados a direitos difusos. Depreende-se que o Fundo em questão possui caráter eminentemente social, desempenhando o papel de tentar restaurar um prejuízo que foi causado a bens e direitos da coletividade.

Além dos direitos inicialmente previstos, incluem-se no âmbito de proteção do FDD os danos morais e patrimoniais posteriormente incluídos no art 1º da lei n.º 7.347/1985, sendo passíveis de reversão em prol do FDD, portanto, as condenações e multas em razão de ofensas à honra e a dignidade de grupos raciais, étnicos ou religiosos, bem como a ordem urbanística.

No âmbito do fundo, o próprio dano deve ser reparado, sendo que, na sua impossibilidade, o recurso deverá ser utilizado para preservar ou restaurar bens compatíveis. Nesse particular, verifica-se que os recursos obtidos deverão ser utilizados em finalidade compatível com a origem da lesão – defesa de interesses equivalentes aos lesados.

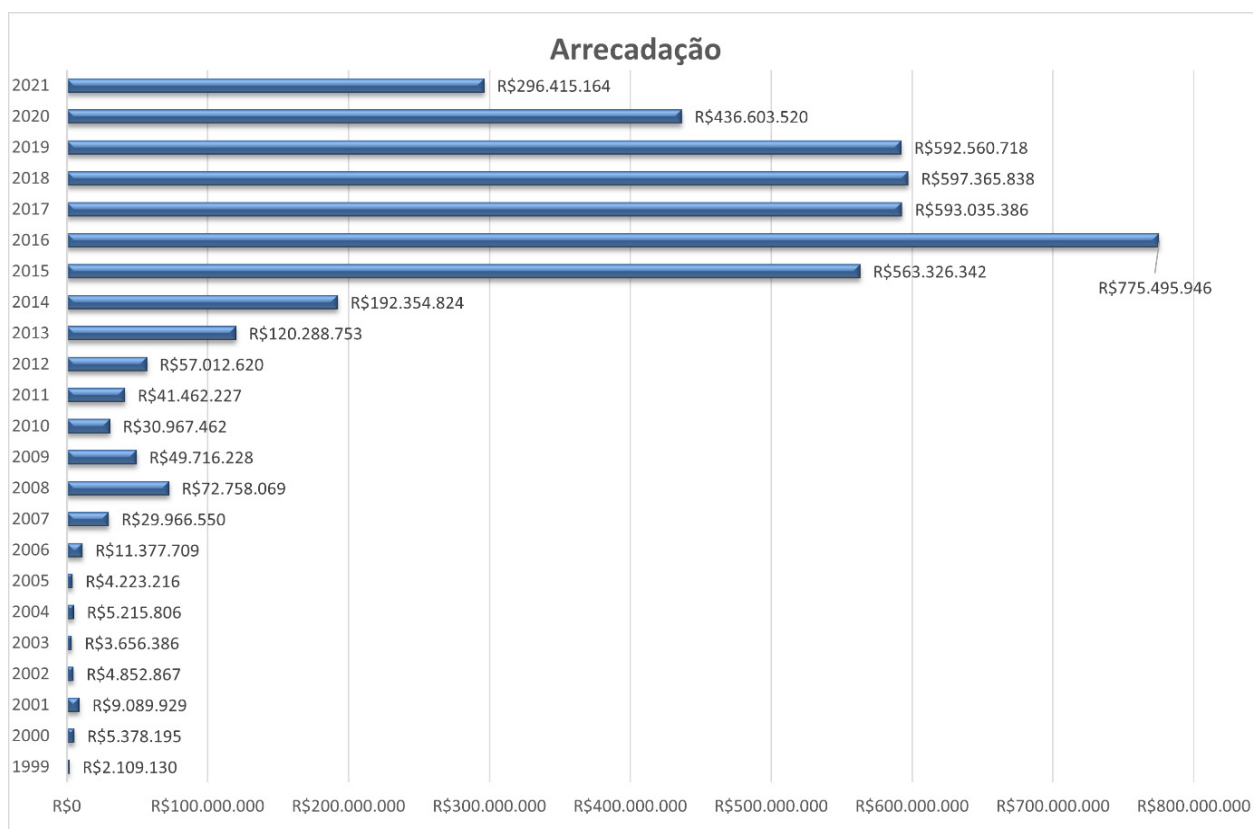
Desse modo a restaurar os danos a coletividade e manter a compatibilidade entre a origem e o destino dos recursos arrecadados, o FDD estabeleceu cinco eixos temáticos, são eles:

- I - Promoção da recuperação, conservação e preservação do meio ambiente;
- II - Proteção e defesa do consumidor;
- III – Promoção e defesa da concorrência;
- IV - Patrimônio cultural brasileiro;
- V - Outros direitos difusos e coletivos.

A partir dos eixos de atuação definidos, o FDD lança, periodicamente, editais para a seleção de projetos que serão financiados com os recursos do fundo. Os entes que atenderem as especificações dos editais podem submeter propostas que tenham por objeto um dos eixos definidos. Após o recebimento das propostas, o Conselho do FDD realiza a seleção de acordo com os critérios definidos em cada edital e divulgados pelo conselho em suas atas. Os projetos selecionados são formalizados, geralmente por meio de convênios e acompanhados pela estrutura administrativa do fundo.

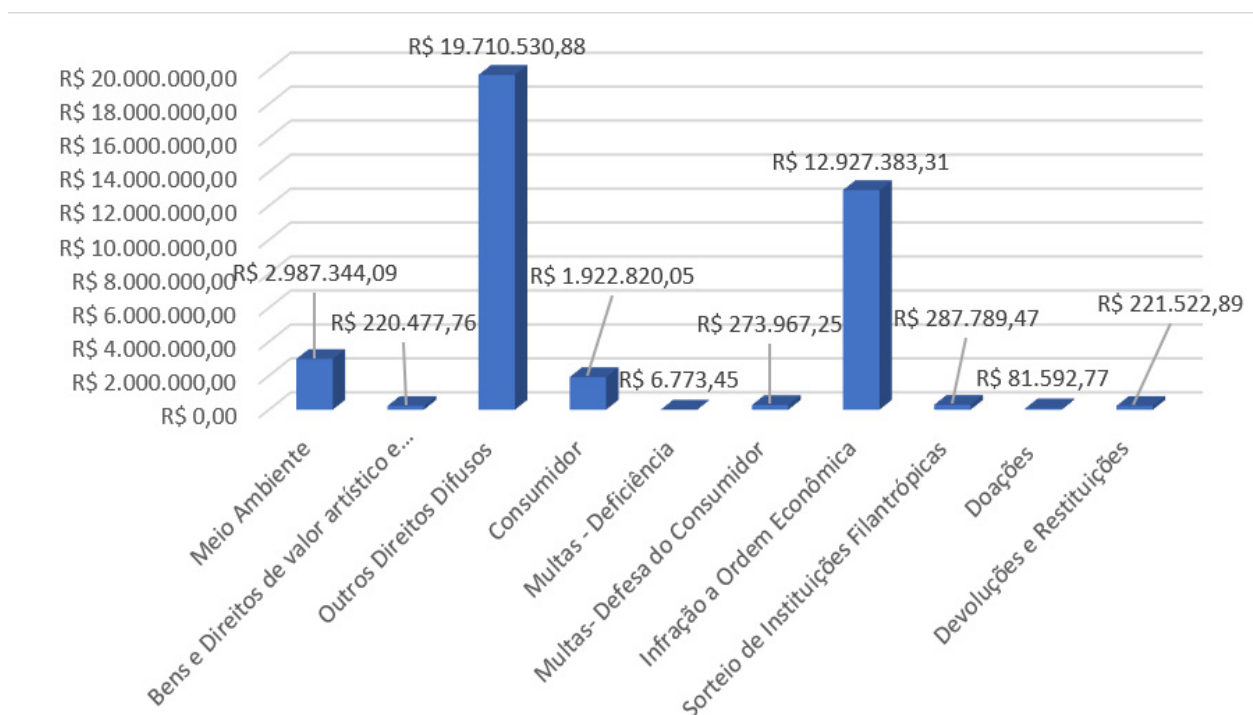
Por meio do processo descrito, o valor arrecadado aos poucos vai retornando para a sociedade de modo a restaurar danos aos direitos difusos. A arrecadação do FDD sofreu grande variação nas últimas duas décadas como pode ser verificado no Gráfico 1. O valor total arrecadado em 1999 foi R\$ 2.109.130,00 enquanto o valor arrecadado em 2020 foi R\$ 436.603.520,00, sendo o ano de 2016 o exercício com maior quantia arrecadada. É importante destacar que esses são valores totais referentes tanto a condenações judiciais como a multas, indenizações e doações em todos os eixos temáticos. O valor total disponível por eixo pode variar muito em função dos danos originários desses recursos, como ilustra o Gráfico 2.

Gráfico 1 – Arrecadação Anual do FDD – 1999 a 2021 (julho)



Fonte: Ministério da Justiça

Gráfico 2 – Arrecadação por Origem – FDD 2020



Fonte: Ministério da Justiça

Como exposto, no ano de 2020 o maior percentual arrecadado se deu por meio de condenações judiciais na categoria “outros direitos difusos”, a segunda maior arrecadação se deu por multas referentes a infrações a ordem econômica e a terceira por condenações judiciais na categoria meio ambiente. Esses valores são apenas ilustrativos de como a arrecadação de recursos pode oscilar entre as diferentes categorias. Não há uma regra e nem mesmo um percentual que possa ser considerado como “médio” de arrecadação por categoria uma vez que esses valores dependem da ocorrência de danos e de seu reconhecimento seguido de condenação judicial ou multa.

Embora o fundo apresente valores milionários, sua aplicação efetiva na mitigação de danos a direitos difusos sob a forma de convênios, termos de execução descentralizada entre outros tem mobilizado valores bem inferiores a arrecadação total. Borella (2019) indica que o contingenciamento realizado com os recursos do FDD é deveras prejudicial aos interesses da coletividade, vez que a limitação de suas despesas anuais impede o financiamento de mais projetos e planos de trabalhos, os quais realizam serviços de interesse e em prol da sociedade como um todo.

Os recursos arrecadados e não aplicados em projetos e despesas orçamentárias passam a compor o orçamento do Ministério da Justiça e viram superávit primário, desvirtuando o propósito social do Fundo. O FDD é um fundo especial de natureza contábil, nesse sentido seus recursos integram a conta única do Tesouro Nacional, entretanto, a utilização desses recursos deve ocorrer de forma vinculada aos fins determinados em Lei.

Vitorelli e Oliveira (2019) chegam a classificar o Fundo como “incompatível com os fins a que foi concebido” uma vez que vem sendo utilizado como se fossem uma arrecadação ordinária de recursos da União para dar cumprimento ao balanço de pagamentos em detrimento do que estabelece a Lei do Fundo.

Apesar do problema de utilização dos recursos identificado tanto na análise feita no presente trabalho como na literatura da área, o FDD tem destinado quantias significativas a projetos vinculados aos eixos estabelecidos. Caso essa questão da utilização indevida do Fundo seja resolvida, a tendência é que o número de projetos a serem contemplados aumente expressivamente, o que só contribui para que essa seja uma alternativa de financiamento a ser considerada por projetos que tenham por escopo o patrimônio cultural brasileiro.

A utilização de recursos do FDD por Museus Universitários

O Artigo 1º do Estatuto de Museus (Lei nº11904 de 14 de janeiro de 2009) define museus como

“... instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”.

Nesse sentido, o conceito de museu abrange uma diversidade de instituições que tenham entre seus princípios fundamentais o cumprimento de função social, a valorização e a preservação do patrimônio cultural e ambiental. Portanto, são instituições que tem sua missão em consonância com os eixos temáticos do FDD e são passíveis de recebimento de recursos caso tenham seus projetos selecionados pelo conselho do Fundo.

O objetivo deste trabalho é identificar o recebimento de recursos do FDD por museus universitários. Nesse sentido, por meio de consultas a relatórios disponíveis no *site* do Fundo e à Plataforma + Brasil buscou-se identificar os projetos contemplados com recursos do Fundo nos últimos cinco editais (2015, 2017, 2018, 2019 e 2020). Após o levantamento inicial, realizou-se a análise

do resumo dos projetos selecionados pelos editais de modo a identificar os que foram propostos por/para museus.

A análise identificou a presença de museus entre os contemplados com os recursos do Fundo: o edital de 2015 selecionou 26 propostas e não houve proposta elaborada por/para museus. No ano de 2017 foram selecionadas 36 propostas (considerando contempladas e reserva) das quais apenas uma tinha por propositor um museu. No ano de 2018, 37 projetos foram contemplados dos quais 3 foram propostos por/para Museus. O ano de 2019 apresenta 45 projetos federais selecionados dos quais 10 são projetos propostos por/para Museus. Além desses, 70 projetos estaduais e municipais foram selecionados, incluindo projetos propostos por/para museus. O edital de 2020 classificou 160 projetos federais e 186 projetos estaduais, entretanto, até agosto (2021) ainda não havia sido publicada a seleção final e não se obteve acesso as propostas para poder identificar quantas foram elaboradas por/para museus.

Ao se considerar os projetos selecionados que foram propostos por/para museus apenas 3 partiram de universidades, sendo uma proposta efetivamente de um museu universitário estadual, uma proposta para a conservação de um acervo de uma faculdade de ciências naturais e uma proposta de desenvolvimento de tecnologia para conservação de obras de artes em museus. Não houve acesso às propostas submetidas aos editais e acredita-se que o número de envios por museus universitários possa ser maior do que o identificado, o que levaria a uma outra análise para identificar possíveis questões técnicas para a não seleção, mas isso foge aos objetivos desse trabalho.

Tendo por base apenas as propostas selecionadas, a participação de museus universitários é inexpressiva e possíveis razões para esse resultado são: falta de conhecimento a respeito do FDD, a necessidade de elaboração de propostas, o valor mínimo definido nos editais e a natureza jurídica dos museus universitários.

Embora o fundo já esteja consolidado há alguns anos, ainda é uma alternativa de financiamento pouco divulgada e pouco conhecida por museus. Essa foi uma das principais motivações para o desenvolvimento desse trabalho.

No tocante à elaboração de propostas, essa é uma questão presente para o acesso dos museus a editais e demais formas de financiamento uma vez que, segundo o Cadastro Nacional de Museus, a maioria dos museus brasileiros possui equipes reduzidas e dificuldade de disponibilidade de pessoal e mesmo técnica para a elaboração de projetos a serem submetidos. A realidade dos museus universitários do país não é diferente dos demais museus (MEIRELLES, 2015).

No que concerne ao valor mínimo, a análise dos últimos cinco editais do FDD identificou um valor mínimo a ser proposto elevado ao se considerar a realidade de pequenos museus. Os editais de 2015 e 2017 aceitavam propostas com valor mínimo de 100 mil reais e contrapartida de até 10% dependendo de esfera de governo e situação jurídica do contemplado, o que é perfeitamente considerável. No entanto, os editais mais recentes elevaram o valor mínimo das propostas sendo 500 mil reais no edital de 2018 e 1 milhão de reais para projetos federais e 500 mil reais para projetos estaduais e municipais no edital de 2019, valores mantidos no edital 2020.

Não havia exigência de contrapartida nos últimos editais, mas os valores mínimos são elevados ao se considerar a realidade de museus que ocupam, por exemplo, duas salas em uma universidade. Nesse sentido, o próprio edital e suas condições de adesão podem ser um obstáculo para a utilização dos recursos por museus universitários.

Por fim, a natureza jurídica dos museus universitários pode constituir um entrave à submissão de propostas uma vez que muitos nem estão devidamente documentados e constituídos no âmbito da instituição mantenedora. Existem muitos museus universitários como órgãos suplementares ou complementares de universidades, mas mesmo nessa situação em que há toda a institucionali-

zação feita pode haver dificuldade no que concerne ao recebimento de recursos e à autonomia financeira dos museus (MEIRELLES, 2015; MARQUES & DA SILVA, 2011). Como ressaltam Reis et al (2020) há descompasso entre a estrutura acadêmica das universidades e a estrutura necessária a plena atuação dos museus universitários, “restringindo o foco principalmente no produto ou serviço, as exposições, e alijando os alicerces necessários para sua realização plena como instituição museal”.

Comentários Finais

O presente artigo teve por objeto o FDD e sua utilização como alternativa de financiamento a museus universitários. Nesse sentido, apresentou-se o fundo, situou-se o patrimônio cultural como um direito difuso, analisou-se a arrecadação e a seleção de propostas pelo Fundo. Verificou-se um aumento progressivo na participação de museus entre as propostas selecionadas, mas uma participação praticamente inexpressiva da categoria museus universitários.

Os museus universitários possuem as funções pertinentes aos demais museus com a especificidade de serem ligados a uma universidade e, consequentemente, ter seu corpo funcional também composto por docentes e funções atreladas a pesquisa e a extensão universitária.

Essa especificidade pode ser um ponto positivo no sentido de viabilizar o acesso a profissionais e estudantes de áreas que possam contribuir para a elaboração de propostas a serem submetidas não somente ao FDD como aos demais editais de fomento.

No entanto, essa mesma característica de inserção na universidade pode também comprometer a autonomia administrativa e financeira de um museu uma vez que muitos dos museus universitários nem estão institucionalizados, sendo completamente dependentes de orçamento de departamentos e demais setores da universidade.

A questão do valor mínimo a ser proposto estabelecido nos editais mais recentes do FDD também pode constituir um entrave a participação de museus menores, mas é possível que universidades que possuam um conjunto de museus elaborem uma proposta conjunta de forma a contemplar todos com um único valor proposto.

Por fim, o FDD é uma alternativa de financiamento a ser considerada por museus. Espera-se que novos estudos sejam realizados de modo a identificar possíveis entraves a participação de museus e, conseqüentemente, aumentar o número de museus universitários contemplados nos editais futuros.

Referências

BATALLA, Guillermo. Nuestro Patrimonio Cultural: um labirinto de significados. In: **Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos** vol. 3 pg 55-81. Conaculta Mexico 2003

BRASIL. Lei nº 7.347, de 24 de julho de 1985. Diário Oficial da União, Brasília, 25 jun. 1985. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/17347orig.htm

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

BRASIL. Decreto nº 1.306, de 9 de novembro de 1994. Diário Oficial da União, Brasília, 10 nov. 1994 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d1306.htm

BRASIL. Lei nº 9.008, de 21 de março de 1995. Diário Oficial da União, Brasília, 22 mar. 1995. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19008.htm

BRASIL. Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Diário Oficial da União, Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Ed. Campus, Rio de Janeiro 2004

BORELLA, Gabriela. A arrecadação e aplicação das receitas do fundo de direitos difusos: o interesse da coletividade em foco. IN: **Revista Jurídica da Seção Judiciária de Pernambuco** nº 11. Disponível em: <https://revista.jfpe.jus.br/index.php/RJSJPE/article/view/191>

COELHO, Osvaldo. **Fundos de Reparação dos Interesses Difusos e Coletivos e sua Efetividade**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Direito. PUC-SP São Paulo 2011.

MARQUES, Roberta & DA SILVA, Rejane. O reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários: o caso dos museus da UFBA. In: **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio/MAST** V. 4 nº 1 Rio de Janeiro 2011

MEIRELLES, Lídia. **Museus Universitários e Políticas Públicas: gestão, experiências e dilemas na Universidade Federal de Uberlândia 1986-2010**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia 2015

REIS, SILVIA et al. O descompasso entre a estrutura acadêmica e a estrutura museal em museus universitários: o caso do Museu Nacional. In: **Revista CPC** v.15 nº 30 esp. Pg 62-90 São Paulo 2020.

VITORELLI, Edilson & OLIVEIRA, Matheus. O Fundo Federal dos Direitos Difusos e o desvio de finalidade na aplicação de seus recursos. IN: **Revista de Direito Administrativo** v. 278 nº3 pag.221-250. Rio de Janeiro dez 2019.



“E AQUI ERA O QUÊ?”: REFLEXÕES SOBRE A CASA DA CÂMARA E CADEIA E O MUSEU HISTÓRICO DO CRATO-CE

Rosangela Laurentino Brito

Doi: 10.48209/978-65-5417-132-1

Introdução

Enquanto sociedade, o que precisamos esquecer e o que devemos lembrar? Não existe resposta pronta, nem simples. Neste artigo pretendemos refletir sobre os silenciamentos da antiga Cadeia Pública do Crato no Museu Histórico da cidade. O prédio que serviu como prisão por um período superior a um século foi construído com especificidades arquitetônicas que denunciam suas funções. Assim, se tornou um Patrimônio Material.

A noção de patrimônio como um bem público, no entanto, foi construída durante o século XIX (ABREU, 2012). Naquele contexto, dois aspectos saltavam aos interesses daqueles que defendiam os edifícios históricos e monumentais como um bem público a serviço da memória coletiva: o primeiro dizia respeito a sua utilidade; já o segundo considerava sua beleza. Segundo Regina

Abreu (2012, p. 21), com o decorrer do século XIX, “o patrimônio passaria cada vez mais a ser compreendido como um bem público para ser visto”, pois, passou a existir, naquele contexto, uma hegemonia da visualidade no campo do patrimônio.

Se a utilidade e a visualidade passaram a ser elementos essenciais para a qualificação de um edifício como patrimônio, o prédio da Antiga Cadeia Pública do Crato ocupa bem esse lugar, pois, para além de abrigar o Museu Histórico e o Museu de Arte, ainda mantém sua imponência arquitetônica na paisagem da cidade. No entanto, ao mesmo tempo que o prédio se lança como estrutura para os Museus cai no esquecimento. As memórias sobre o prédio e o cotidiano em torno das relações estabelecidas na prisão não aparecem nos acervos nem nas falas dos mediadores. Assim, tentamos refletir sobre os silenciamentos em torno da antiga Cadeia no Museu Histórico do Crato e como outras narrativas colaboram para construção deste silenciamento. Aqui cabe lembrar: o silêncio, quando problematizado, diz muito. invadem esses silenciamentos.

O texto encontra-se dividido em três seções, nas quais nos preocupamos em acompanhar a criação dos Museus abrigados no prédio, seu processo de tombamento e as narrativas decorrentes sobre o prédio e os acervos. Foram consultadas bibliografias especializadas e realizadas entrevistas orais para o desenvolvimento deste trabalho.

A Criação do Museu Histórico e do Museu de Arte na Cidade do Crato

O Instituto Cultural do Cariri - ICC, fundado em 18 de outubro de 1953, tinha como um dos seus principais objetivos criar um museu histórico para a cidade do Crato, no qual se pudesse abordar diversos temas culturais e “resguardar” a memória regional por meio de objetos diversos. Em 1958, o secre-

tário geral do ICC, na época José de Figueiredo Filho¹, usou parte de seus bens particulares para a realização de uma campanha que almejava reunir o maior número de objetos e documentos doados pelos moradores da cidade, para servir como acervos. Assim, no mês de dezembro de 1958 foi inaugurado o Museu Histórico do Crato.

Inicialmente, o Museu funcionava na Rua Miguel Lima Verde, 470, centro da Cidade. Na gestão do Dr. Humberto Macário de Brito (1967 – 1970) o Museu mudou-se para o prédio da antiga Casa de Câmara e Cadeia do Crato, onde permanece até hoje. Sua nomenclatura mudou algumas vezes. Primeiramente, foi chamado de Museu Itaytera, palavra de origem indígena que também nomeava/nomeia a Revista que é do ICC; em seguida, passou a ser chamado de Museu José de Figueiredo Filho, mas como já tinha/tem uma Fundação com esse mesmo nome na cidade, mudou mais uma vez; por fim, ficou nomeado como Museu Histórico do Crato, nomenclatura que se mantém até os dias atuais.

O Museu tem um riquíssimo acervo sobre a história da cidade e de alguns dos seus antigos habitantes. Dentre os muitos acervos se encontra diversos materiais dos indígenas kariris, como: cachimbo, material de caça, um pequi esculpido numa pedra, urna funerária e etc. Também alguns acervos dos primeiros materiais sacros da Igreja da Sé, doados pela Diocese do Crato; objetos pessoais de Bárbara de Alencar (roupas, móveis, louças)²; objetos pessoais de

1 J. de Figueiredo Filho (Crato, 14 de julho de 1904 – Crato, 29 de agosto de 1973) foi farmacêutico, professor de história, intelectual e escritor. Entre suas publicações destacam-se: *Renovação* (1937); *Meu mundo é uma farmácia* (1940); *Engenhos de rapadura do Cariri* (1958); *O folclore no Cariri* (1962); *Folguedos infantis Caririenses* (1966); *História do Cariri*, obra publicada em 4 volumes entre os anos de 1964-1968.

2 Bárbara Pereira de Alencar também conhecida como Dona Bárbara do Crato, era chamada assim por ter vivido muitos anos lá, casou e teve filhos na cidade cearense, apoiou as ideias republicanas em Pernambuco em pleno século XIX. “Integrante de uma família conhecida, Dona Bárbara é mãe dos revolucionários José Martiniano, também uma das lideranças da Revolução de 1817 e pai do escritor cearense José de Alencar, e o famoso Tristão Gonçalves de Alencar, que comandou a Confederação do Equador, no Ceará. Além disso, ela também é parente do ex governador Miguel Arraes de Alencar.” (<https://www.brasildefato.com.br/2018/03/06/conheca-de-barbara-de-alencar-uma-das-liderancas-da-revolucao-pernambucana-de-1817>)

José de Figueiredo Filho; pertences dos antigos moradores da cidade, móveis, louças, máquinas de costuras, fotografias, máquina de tecer, uma interessantíssima máquina de hidratar cabelo, entre outras coisas. O Museu Histórico do Crato funciona no térreo do prédio.

No andar de cima do mesmo prédio funcionava o Museu de Arte Vicente Leite, idealizado e criado posteriormente, em 1972, pelo artista plástico Bruno Pedrosa, nascido na cidade de Lavras da Mangabeira – CE. Bruno morou e estudou no Crato por um tempo e criou imensa paixão pela cidade, segundo nos contou uma funcionária do Museu³. Se considera cratense de “coração”, expressão usada na região para designar a naturalidade afetiva. Seu nome de batismo é Roberto Pedrosa, mas adotou Bruno como nome artístico após usá-lo no mosteiro onde passou algum tempo e quase se tornou monge. Alguns de seus trabalhos são assinados por ele como “R. Pedrosa”.

Bruno Pedrosa, com a ajuda de alguns conhecidos e amigos artistas plásticos do Rio de Janeiro, onde ele morava na época da fundação do Museu de Arte, reuniu as primeiras doações de obras para o Museu, que recebeu o nome de Museu Vicente Leite para homenagear um famoso artista visual da cidade. Segundo Raimundo de Oliveira Borges (1995), Vicente Leite foi um artista de fama internacional, que se dedicou a pintar paisagens belíssimas, algumas que podem ter sido diretamente inspiradas nas riquezas naturais do Cariri cearense.

O Museu Vicente Leite no Crato reúne um belo e valioso número de obras famosas e de artistas renomados, não só da região, mas também de outros Estados e até outros países. Obras do próprio Vicente Leite, Auguste Rodin, Bruno Pedrosa, Joaquim Pedroso, Edilma Rocha, Sanção Pereira, Artur Pisa, Chico Silva e esculturas de Sinhá D’Amora e Salita Vacani.

No início do ano de 2009, num momento de fortes chuvas, parte do teto e boa parte do piso do Museu de Arte, que ficava no andar de cima do prédio,

³ As informações sobre Bruno Pedrosa foram repassadas a nós em entrevista com uma antiga funcionária do Museu de Arte, em 19 de novembro de 2015.

desmoronaram. Desde então, até o presente ano de 2023, o Museu de Arte se encontra fechado, por estar em um estado que impossibilita a visitação.

O Museu Histórico, que fica no térreo do mesmo prédio também foi atingido em tal situação. Em decorrência da precariedade estrutural, grande parte dos acervos tiveram que serem retirados. Na falta de um local adequado, estão amontoados nas salas que ainda podem ser consideradas inteiras, porém nada adequadas. A maioria das obras do Museu de Arte Vicente Leite estão em um espaço alugado pela prefeitura, também não apropriado, mas longe da poeira e mofo do prédio anterior, enquanto o restante dos objetos, infelizmente, permanece no local.

Antiga Cadeia Pública do Crato: O Prédio que Abriga os Museus

O prédio que é sede dos Museus foi antes a Casa de Câmara e Cadeia Pública da cidade do Crato, um importante monumento arquitetônico e histórico. Em 14 de abril de 2004, o Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Ceará tombou a Casa de Câmara e Cadeia do Crato como patrimônio cultural. A figura jurídica do tombamento deste imóvel colocou em cena o valor histórico, cultural e arquitetônico do monumento, demonstrando sua relevância para a História do Ceará e do Cariri. Afinal, o Crato foi uma das vilas mais prósperas do Ceará do século XIX e um dos municípios de maior poder econômico, intelectual e cultural do interior cearense da primeira metade do século XX (CORTEZ, 2000). Conforme o parecer do Conselho mencionado,

A Casa de Câmara e Cadeia do Crato foi construída em 1877, no encontro da Praça da Sé com a Rua Senador Pompeu no Centro da cidade. (...) As paredes das quatro celas são extremamente grossas, variando de 1,10m a 1,50m, são construídas predominantemente em alvenaria de pedra e nelas há dez aberturas sendo quatro retangulares externas, voltadas para a praça, duas voltadas para a Rua Senador Pompeu e quatro internas. (CEARÁ-SECULT, s/p).

Essa descrição demonstra o símbolo de poder e força do monumento e da instituição que o abrigava. A Cadeia Pública do Crato funcionou nesse prédio de 1816 até 1972. Ele foi construído paulatinamente durante anos, sua construção teve início em 1812, no governo de Manoel Inácio de Sampaio e Pina Freire e foi concluído em 1887. A princípio, ela foi idealizada para dar emprego aos flagelados da seca e se tornou uma das maiores Cadeias da Província do Ceará da época. O prédio tinha (e ainda tem) dois andares. Na época de seu funcionamento, o andar de cima abrigava a Casa de Câmara e o de baixo, a Cadeia. O acesso era distinto (FARIAS FILHO, 2013).

Com localização privilegiada no Centro da cidade, o entorno do prédio é marcado por casarões de altas empenas, com um ou dois pavimentos e a igreja da Sé. A edificação ocupa toda a profundidade do terreno, enquanto a lateral sul limita-se com a praça, e a norte com o pátio interno onde estão as construções edificadas de um só pavimento (CEARÁ-SECULT, s/p).

Em 1972 a Cadeia Pública do Crato deixou de funcionar naquele prédio. Afinal, o mau cheiro dos seus interiores e as imagens dos pobres presos incomodavam a sociedade cratense que frequentava a Matriz de Nossa Senhora da Penha e a Praça da Sé. Naquele momento, foi necessário mudar os ares do seu contorno. E o antigo prédio de Câmara e Cadeia passou a abrigar o Museu Histórico do Crato. Este, por sua vez, passou a preservar e expor objetos da cultura material contando episódios da História do Crato e do Cariri, sobretudo acontecimentos para serem comemorados e celebrados, mas não encontramos nenhum documento que fizesse referência a antiga cadeia no prédio do Museu.

Se na memória escrita e museológica há uma tentativa de silenciamento sobre o cotidiano da Cadeia e as formas de controle social sobre os presos, nas memórias orais dos cratenses, as experiências são rememoradas, ora lembrando presos e formas de dominação social e moral, ora subvertendo a ordem, apontando resistências e práticas cotidianas diversas.

Para exemplificar as questões apresentadas destaco minha passagem como voluntária no Museu Histórico do Crato, que se deu do ano de 2014 até meados de 2016, além disso sempre visitava o Museu desde criança. Quando voluntária exercia a função de mediadora no Museu e logo no primeiro dia de trabalho acompanhei uma senhora que entrou para visitação. Depois de acompanhá-la pelas exposições e de mostrar a história dos acervos, notei que algo a intrigava e então eu disse que ela poderia me interromper e perguntar o que quisesse. A primeira coisa que ela me perguntou foi “E aqui era o quê?”. Confesso que fiquei confusa sobre o que ela queria saber, mas ela foi enfática e ansiosa, continuando “funcionava o quê, aqui nesse lugar antes?”. Só pude responder que havia sido uma prisão. Naquele momento, por falta de conhecimento sobre a cadeia, redirecionei o assunto para os acervos, mas desde então nunca mais parei de pensar sobre a cadeia.

Durante o período que trabalhei no Museu conheci pessoas que eram funcionárias daquele espaço faziam décadas. Ao conversar com essas pessoas percebi que a história da cadeia nunca havia sido contada no Museu, no máximo, quando os visitantes tinham a curiosidade de perguntar sobre o prédio, se limitavam em dizer que tinha sido uma cadeia e que não sabiam informar muitas coisas, como datas ou qualquer outro tipo de detalhe, assim como aconteceu comigo no episódio que relatei acima com a visitante.

Entre uma visitação e outra, inúmeras pessoas me perguntavam sobre a história do prédio, mesmo não tendo nenhum acervo que remetesse a cadeia. Como já mencionado, existe a falta de conhecimento e informações sobre o prédio por parte dos próprios funcionários do lugar. Em uma entrevista com uma das pessoas que estava à frente dos Museus na época ouvi o que se encontra transcrito a seguir.

Funcionária 1: Aqui funcionava a cadeia, né? Casa de câmara e cadeia. E quando a cadeia foi construída o Museu veio ocupar esse espaço. Que eu

acho que foi no governo de Humberto Macário de Brito, acho que foi, do Dr. Humberto.

Eu: Quando a cadeia foi construída?

Funcionária 1: Não, quando o museu veio pra cá. Esse prédio, o final da construção dele é de 1817. Nós não sabemos [...] aliás, 1817 não, perdão. 18... Eu não sou boa de data, mas tem ali na plaquinha, depois a gente olha. Aí quando a cadeia saiu, o museu veio pra esse espaço.⁴

Se era difícil encontrar relações precisas no que diz respeito ao prédio e as suas datas de fundação, por exemplo, era mais difícil ainda cobrar que fossem tecidas considerações sobre o funcionamento e o cotidiano da cadeia, ou ainda, que no próprio Museu houvesse algum acervo que fizesse menção diretamente ao prédio da Antiga Cadeia e/ou às suas Memórias.

Memória e Silêncio

O professor Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, no I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural, publicou um artigo intitulado “O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas”. Nele, o autor comentou sobre um cartoon publicado há muito tempo em uma revista francesa, qual chamou consideravelmente a sua atenção. E assim o descreve:

Nessa imagem, no interior hierático, solene e penumbroso de uma catedral gótica (Chartres), aparece uma velhinha encarquilhada, de joelhos diante do altar-mor, profundamente imersa em oração. Em torno dela, a contemplá-la interrogativamente, dispõe-se um magote de orientais, talvez japonesa. A presença de um guia francês nos permite considerar que se trata de turistas em visita à catedral. O guia toca os ombros da anciã e ele diz: - “Minha senhora, a senhora está perturbando a visitação”. Eis um retrato impressionante da perversidade de certa noção de patrimônio cultural vigente entre nós (MENEZES, 2009, p. 26).

Em suas análises, o professor discute sobre os processos de identidade e a relação de pertencimento do espaço da figura da velhinha da cena que ele descreveu. Para ele, ela tem uma relação contínua, existencial e territorial com lugar, o que não acontece com os turistas. A anciã além da apropriação afetiva com o lugar, pertence também a estética dele (MENEZES, 2009).

⁴ Entrevista com a funcionária 1 do museu em 19 de novembro de 2015.

Diante dessa cena na catedral de Chartres que o autor descreve foi impossível não lembrar do prédio da Antiga Cadeia, que envolve os acervos pomposos dos Museus, mas que é ignorado pelos mesmos. O Museu Histórico procura contar uma história gloriosa e contemplativa da cidade do Crato - a Cidade da Cultura, a Princesa do Cariri -, já a cadeia era como a velhinha que, ao olhar do guia, distorcia a imagem que ele queria mostrar aos turistas.

Mesmo que as pessoas estejam mais interessadas em saber sobre a história da Antiga Cadeia, mesmo que o lugar poderosamente se faça presente na sua estrutura física, talvez não fosse interessante que essa história se misturasse com as histórias escolhidas para apresentar/representar a cidade do Crato no Museu Histórico.

De acordo com José Ítalo Bezerra Viana,

Semelhante a outros modos de produção do espaço pela narrativa histórica, a propaganda turística sobre a cidade do Crato fez e faz usos do passado de acordo com demandas do presente. Nesse tipo de formulação, o discurso de promoção do turismo investiu na busca de nostalgia e exotismo para preservar e difundir elementos materiais e simbólicos que contariam aspectos da história e da cultura local e legitimariam a reivindicação de lugar destacado (BEZERRA, 2017, p. 88).

Esse trecho nos mostra bem as intenções da cidade nas construções das suas narrativas e seu objetivo final de trazer aos turistas uma ideia de um lugar lembrado por tradições culturais e simbólicas de riqueza e destaque.

O Museu Histórico do Crato conta, até a data presente, uma história em que não aparece a cadeia, mas a cadeia nunca deixou de aparecer no museu. Porque ela envolve e abraça todo o material que lá está acolhido. A casa dos acervos fala mais alto que os próprios materiais, pois o prédio pomposo se impõe o tempo todo.

Em junho de 2021 fui convidada por uma equipe organizadora de um curso de museologia social promovido pela Prefeitura do Crato. Participei como aluna, para fazer parte de um grupo de trabalho para o novo projeto expo grá-

fico do Museu Histórico. Esse grupo procurava implementar um método mais eficiente para melhor explorar as construções das narrativas da nova exposição, e contava com alguns colaboradores especialistas e/ou pesquisadores que pudessem agregar no trabalho. A equipe seria responsável por construir um plano de exposição no qual seriam definidos temas, textos, imagens e objetos do/para o Museu, contando com a colaboração de três pesquisadores: eu e mais duas pessoas. Foi um convite para trabalhar de forma voluntária e que ao passar dos dias e reuniões, percebi que esse trabalho precisaria de dedicação exclusiva, mas naquele momento minhas demandas profissionais e pessoais me impossibilitavam de continuar o trabalho de forma mais intensa e então logo no início do trabalho decidi abdicar da função.

Ainda no início da execução do projeto, eu fui a única pessoa que pedi para que tivesse pelo menos uma sala falando sobre a história da Antiga Cadeia. Minha proposta foi aceita, mas tínhamos um embate sobre o que expor, já que haviam poucos objetos da cadeia, o que tínhamos eram as entrevistas que eu já tinha feito com antigos presos e duas ou três fotos. Notei um pequeno empecilho nesta logística. Estávamos vendo a possibilidade de dedicar uma parede de cada sala para serem apresentadas fotos e narrativas sobre a cadeia, mas acabei saindo do grupo por conta dos motivos que citei anteriormente. Até então, não sei se a ideia de falar sobre a cadeia será realmente retomada e implementada.

O Museu Histórico funciona desde 1972 e é muito intrigante esse fato de nunca ter feito menção e referência a cadeia. Embora não falasse, era óbvio do que se tratava o prédio, porque a própria construção tem a sua significação já pronta e determinada, através das grades nas janelas, do calabouço, das paredes extremamente grossas e etc.

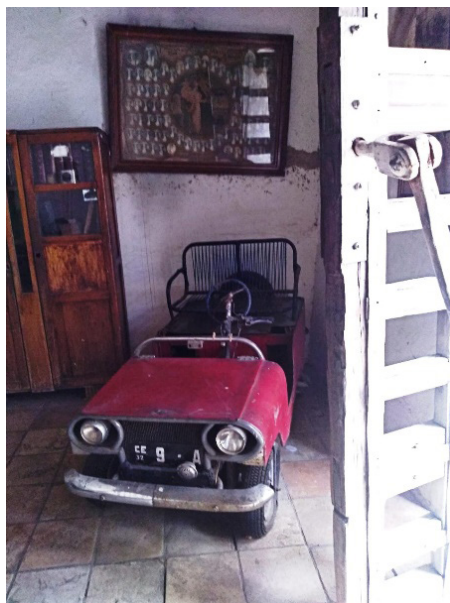


Parte da frente e toda lateral da antiga Casa de Câmara e Cadeia do Crato. Fotografia sem data precisa. Disponível em: <https://www.facebook.com/Voluntários-do-Museu-do-Crato>. 2016.

Essa falta de informação e de acervo sobre a Antiga Cadeia não aquietam os visitantes que passaram a criar narrativas e conexões da cadeia com os acervos do próprio Museu. Aconteceu muitas vezes de eu ver pessoas fazerem suas próprias conexões imaginárias entre os objetos em exposição e a cadeia.

Um dos exemplos disso, é a história de um carro que tem no acervo, pois criaram uma narrativa de que aquele era um carro policial da Volante da antiga cadeia. No entanto, se trata de um carro pequeno e alegórico, de mais ou menos 1,5m de comprimento e menos de um metro de altura. No registro de sua catalogação conta-se que ele era destinado para propagandas comerciais, andava pelas ruas do Crato com a finalidade de proferir anúncios e não de conduzir soldados para punir e/ou vigiar. O carro que mais parece de parque de diversões, pelo tamanho e modelo, do que um jipe policial, se assemelha com aqueles que tem nos carrosséis de automóveis para crianças.

Figura 1 – Carro de propaganda comercial que andava pelas ruas do Crato. Até o presente momento, não consegui informações de datas exatas de seu funcionamento.



Fonte: Autora (2018)

No entanto, as leituras inventivas do acervo do Museu e suas relações com o prédio que o abriga tratam de trazer a Antiga Cadeia para o Museu. Os silêncios da instituição para com a Memória da Cadeia se rompem quando alguém pergunta “E aqui era o quê?”. E dada a resposta a Cadeia passa a invadir o Museu muito mais que o desejável, não é apenas o prédio que se vincula a prisão, o próprio acervo passa a ser ressignificado e lido a partir dessa referência.

Considerações Finais

Como diz Pierre Nora, uma sociedade presa aos signos da história pela história acaba se limitando a uma visão de cabresto (NORA, 1984). Estar preso somente ao que a organização do Museu Histórico expõe possibilita visões limitadas e negações de um cotidiano importante e complementar na formação da sociedade cratense. O silêncio não consegue apagar o poder da construção centenária, pois a cadeia está no museu na zona do *não-dito*, fica entre o si-

lêncio e a tentativa de esquecimento definitivo (POLLAK, 1989). Enquanto o prédio existir, a indagação do “e aqui era o quê?” vai continuar sendo feita, e a cadeia se fará presente mesmo que nunca citada no Museu.

O prédio está em uma situação precária de descaso e destruição: paredes e portas quebradas, sujeira e amontoados de lixo jogado em antigas celas, acervos empoeirados e sofrendo a ação do tempo e do abandono. Mesmo sendo um prédio tombado, sua importância patrimonial vem sendo tratada de forma negligente e irresponsável.

Ignorar a sua existência é tentar apagar da história e um grupo social importante que também faz parte da construção do lugar. Que significa tentar tirar de cena lugares sociais que tem uma demanda e relevância na nossa sociedade.

Entrevistas

Entrevistada 1, Funcionária 1 do Museu, entrevista realizada em 19 de novembro de 2015, cidade do Crato.

Entrevistada 2, Funcionária 2 do Museu, entrevista realizada em 19 de novembro de 2015, cidade do Crato.

Referências

ABREU, Regina. Colecionando museus como ruínas: percursos e experiências de memória no contexto de ações patrimoniais. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 14, n. 1, 2, p. 017-035, 2012.

BORGES, Raimundo de Oliveira. **O Crato Intellectual**: dados bio-bibliográficos. Crato: Coleção Itaytera, 1995.

CEARÁ, SECULT. **Casa de Câmara e Cadeia** in: <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/07/casa-de-camara-e-cadeia/>. Acesso em 05/06/2021.

FARIAS FILHO, Waldemar Arraez de. A Casa de Câmara e Cadeia do Crato. **A Província**, Crato, n.31, 2013, p. 114-129.

FIGUEREDO FILHO, José. **Renovação**: romance de aspectos sociais do nordeste brasileiro. São Paulo: Livraria Editora Odeon, 1937.

_____. **Meu mundo é uma farmácia**. 2ª Ed. Fortaleza: Casa José de Alencar/Programa Editorial, 1996.

_____. **Engenhos de rapadura do Cariri**, Rio do Janeiro: Serviço de informação agrícola, 1958.

_____. **O folclore no Cariri**, Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

_____. **Folgedos infantis Caririenses**, Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

_____. **História do Cariri**, Faculdade de Filosofia do Crato, Crato. Obra publicada em 4 volumes entre os anos de 1964-1968.

MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: a revisão de premissas. **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural** (vol.1), Iphan, p. 35-39, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Les lieux de mémoire. I La République**. Paris, Gallimard, 1984, pp. XVIII – XLIL. Tradução autorizada pelo editor, 1984.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire: la nation**. Gallimard, 1984.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 3, v. 2, p. 3 – 15, 1989/3.

PROST, Antonie. **Doze lições sobre história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BRITO L. Rosangela. **Entre história e sentimento**: memórias da antiga cadeia pública do Crato/CE. Monografia. Universidade Regional do Cariri, Crato p. 51, 2018.

VIANA, José Ítalo Bezerra. **As muitas artes do Cariri**: relações entre turismo e patrimônio cultural no século XXI. Tese (Doutorado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.



MUSEU DA BAIXA GRANDE: PERCURSO CONSTITUTIVO E MEMÓRIA RURAL

Djalma Luiz do Nascimento Dantas

Francisco Odair Dantas

Doi: 10.48209/978-65-5417-132-2

Um Museu do Campo para a Cidade

Novo Museu em Cordel
(...) O museu traz como símbolo
Na sua frente um pilão
Pra dizer que nessa terra
Já foi e é tradição
A comida o mugunzá
Típica aqui do Sertão (...)
(DANTAS, 2021, p.03)

Este artigo se pauta na importância dos museus para o patrimônio cultural e a preservação das tradições de um lugar. Ele aponta ainda para a problemática do seu possível esquecimento. Quando não temos onde rememorar, o museu é o lugar nos qual os objetos encontram significado para quem o buscar conhecer na sua integralidade, conta um tempo passado revivido no presenteísmo do objeto observado problematizado. Fala, sem falar, no que existiu, existe e deixou de existir. Nas representações desses objetos, a memória é despertada, seja pra

lembrar, seja para se reconhecer, ou mesmo uma nova mente que se abre ao adentrar pelas portas do museu.

Este um lugar que pretendemos apresentar é o Museu Comunitário Histórico e Cultural das Famílias de Baixa Grande, conhecido como Museu da Baixa Grande, sendo antes preciso conhecer a comunidade na qual ele foi edificado. A localidade rural da Baixa Grande está localizada, saindo da capital, à leste, na última cidade do estado da Paraíba, ou ainda na primeira do Estado, a oeste, para quem vem do Ceará, pela Rodovia Federal BR – 116, na cidade de Cachoeira dos Índios.

Feita a situacionalidade geográfica, para enaltecer o museu é importante destacar que não há no município outro, seja público ou privado, o que maximiza a coragem, visão e sentimento histórico que vem do campo para a cidade, em ter o museu como guardião dos bens da memória do lugar em um espaço rural de tradição agrícola. Lá, onde não há escola em atividade, em contramão tem um museu em pleno funcionamento, ensinando história.

Os museus tem um *“pé no presente e outro no passado”*. Eles são fruto das ações do homem em sociedade ao longo do tempo assim como a história, e tem o seu acervo como bem do patrimônio cultural. Carlos Lemos (1981) alerta para o fato de que são inúmeros bens culturais materiais e imateriais que podem e devem estar nos museus, por serem referendados por contar histórias de um país ou de uma pequena cidade, como Cachoeira dos Índios – PB. Assim, não só a espada de um imperador romano, mas também a enxada de um agricultor da Baixa Grande tem valores históricos a serem valorizados e problematizados.

O museu ora construído vai de encontro à história de que, de quem e de como se deseja contar, retratar e rememorar. A sua intencionalidade é dar vida perene às memórias e narrativas históricas das pessoas que ocuparam o território em 1874, por meio dos vestígios que produziram ao longo do tempo, conforme nos apresenta Francisca Dantas na sua pesquisa que resultou no trabalho

de conclusão de curso de Geografia intitulado “*Reprodução social do campesinato na comunidade Baixa-Grande, Cachoeira dos Índios – PB*” (2016), fatos que dão sentido ao museu.

Nesse sentido, a autora, por meio da história oral, apresenta com cuidado a ocupação, o desbravamento e a força do processo de desenvolvimento da ocupação do território e das histórias pelo tempo lapidadas, por meio da labuta no campo. A vivência no lugar, suas relações de trabalho, relações sociais, religiosas e familiares, são contadas, e por meio do seu acervo passam a ser conhecidas no museu:

Os primeiros habitantes de Baixa Grande enfrentaram muitas dificuldades para a sua reprodução social, cuja história foi marcada pelo árduo trabalho no campo, pela fome, e posteriormente no século XX, pelo medo e pela angústia trazidos pelo anúncio da visita dos cangaceiros que apavoravam a todos quando percorriam aquelas terras. (DANTAS, 2016, p. 39)

A autora, que pertence a comunidade, busca de maneira muito clara unir a história por meio da memória despertada pela oralidade por ela registrada em trabalho de pesquisa, e vai além de descrever as questões populacionais, aponta caminhos para entender a história da comunidade representada, conforme aponta Petter Burke:

É certamente impossível estudar o passado sem a assistência de toda uma cadeia de intermediários, incluindo não apenas os primeiros historiadores, mas também os arquivistas que organizaram os documentos, os escribas que os escreveram e as testemunhas cujas palavras foram registradas. (BURKE, 2017, p. 23 - 24)

Nessa senda, o primeiro levantamento da história da comunidade nos é apresentado por Francisca Dantas (2016) por meio do registro da oralidade, que “É um recurso moderno usado para elaboração, arquivamento e estudos de documentos referentes à vida social de pessoas. É sempre uma história do tempo presente” (MEIHY, 1996, p. 17), ou seja, é a história oral que pavimenta o caminho do que se vai descobrir ao visitar o museu da comunidade, cada peça

do acervo tem, em si, uma narrativa que ao serem somadas contam a história da comunidade.

A Baixa Grande é uma comunidade onde as representações do seu povo, seus costumes, formas de trabalho e modo de viver vem despertando, ao longo do tempo, a consciência no cuidado em manter vivas suas tradições e todo o seu patrimônio histórico, que passou a ser reivindicado com a criação do museu e que se consolida na obra de pedra e cal, que é o espaço de representação da história do seu povo, mas antes de tudo o desejo do não esquecimento do seu patrimônio histórico e cultural.

Aqui destacamos que o museu não é tão somente um patrimônio da Baixa Grande e de sua comunidade, está para além disso, pois é espaço de problematização de saberes que deixam a localidade rural e tomam a cidade. Cada visitante ao vivenciá-lo leva consigo os ensinamentos dos primeiros moradores que ainda vivem no museu, ao terem suas memórias recontadas nas peças desse.

O Nosso Museu

Nosso Museu em cordel

O distrito Baixa Grande
Traz agora em seu cenário
A inauguração de
Um museu comunitário
Obra que foi feita, graças
A um trabalho solidário.

O museu comunitário
Histórico e Cultural
Vem nos trazer memórias
De um passado sem igual
Como se voltasse o tempo
Da nossa terra natal

(DANTAS, 2021, p. 01)

O cordel de José Dantas, forma de escrita tipicamente nordestina, que traz consigo além de força, significado histórico e cultural, traz nos seus ver-

sos a expressão da construção coletiva do edifício que abriga o museu da Baixa Grande, que é considerado patrimônio coletivo da comunidade, sendo um museu comunitário: “(...) museus comunitários têm executado seu pretendido papel de mobilizador social, se construindo, de fato, um entendimento da realidade desse coletivo no passado e presente, enquanto instigando uma reflexão sobre si.” (SILVA, FERREIRA, 2014, p. 01)

Entendemos o museu como um dos lugares onde se edifica a história, se constrói a memória, através dos artefatos, entre inúmeras outras possibilidades, esse é um espaço de guarda e proteção do patrimônio histórico, é onde se conta, reconta e vivencia a história do tempo presente, como nos é apresentado, no trecho do cordel: “*Vem nos trazer memórias*”, “*De um passado sem igual*”, “*Como se voltasse o tempo*”. O museu é um dos espaços onde a história é vivenciada, não lugar de guardar coisas velhas, é espaço de educação, onde se conhece os bens patrimoniais e se valoriza a comunidade, mantendo a memória da coletiva (PACHECO, 2017).

O Museu Comunitário Histórico e cultural das famílias do Distrito Baixa Grande vem sendo pensado e articulado de maneira altruísta, do desejo de preservar e valorizar a vida do grupo, que por esta razão, passou a acreditar que era preciso um espaço para juntar os artefatos que contassem a história da comunidade, e fosse seu guardião. Desta forma, a comunidade se organizou para a construção e levantamento do acervo a ser exposto.

Não se constrói um museu sem recursos financeiros, tampouco sem a participação da comunidade. Passou por muitas mãos a ideia inicial, desde o ponto de partida da trajetória do museu, em maio de 2018, durante a festa do Divino Espírito Santo, padroeiro do lugar, quando durante as celebrações das missas foram feitas recordações e homenagens póstumas dos ancestrais, e as memórias que construíram os mais de 100 anos de povoamento da Baixa Grande (DANTAS, 2016). Nesse momento, seus vestígios e ações foram rememoradas, e

com isso a convicção de que precisavam ser preservados como patrimônio coletivo da comunidade, e também de quem dele tiver acesso e estiver disposto a compreender a história, a qual se pretende não deixar esquecer com o museu edificado e comunitário.

(...) proposta de um museu comunitário “que cresce da base, ao invés de ser imposto do alto” e que “se ergue em resposta às necessidades e aos desejos das pessoas que vivem e trabalham numa determinada área, e ativamente os envolve em todos os estágios – enquanto está sendo planejado e criado e, posteriormente, enquanto estiver aberto e funcionando”. (SCHEINER, 2012, p.25)

Assim, foi realizado um trabalho de mobilização entre as famílias da comunidade para construir o edifício que abrigaria o acervo que ajuda a contar a história do lugar, de forma comunitária, com ajuda financeira e trabalho voluntário, reunindo informações e objetos, todos os vestígios possíveis para representar a história das famílias e da própria comunidade. Tornando-se, assim, um lugar de saber histórico e cultural a ser visitado, conhecido e valorizado pelos moradores, estudantes da educação básica e superior, pesquisadores, professores, todos que o queiram conhecer. O cordel, por vezes já mencionado, o apresenta como “nosso museu”, que está aberto para o mundo, com todo conhecimento que se possa oferecer.

Para oferecer saberes e se colocar como guardião dos bens patrimoniais reivindicados, o edifício precisava ficar pronto, a comunidade se movimentou e já em 2019 começou a construção, terraplanagem, alicerce, paredes e o teto, aos poucos tudo foi tomando forma. Nos anos seguintes, a construção foi sendo gradativamente concluída, estando pronta em 2021. Com a colaboração e participação dos moradores e da Secretaria Municipal de Cultura, o Museu torna-se realidade, como podemos observar nas figuras a seguir.

Figura 1: Fachada em cor laranja tendo arquitetura em arco, tendo no topo um pilão, símbolo do museu.



Fonte: Arquivo pessoal de Francisco Dantas, 2021, foto amadora.

Figura 2: Espaço de exposição permanente. Registro da visita de alunos da rede municipal de ensino de Cajazeiras – PB, 2022.



Fonte: Arquivo pessoal de Francisco Dantas, 2022, foto amadora.

O museu edificado como espaço de História e Cultura, passa a refletir o pensamento da comunidade, seu interesse na preservação e contínua aprendizagem dos saberes locais. Assim, foi montado em seu acervo de modo a definir como sua a sua temática a história vivenciada pela comunidade ao longo do tempo, aqui pensamos como Mignolo (2020) no livro “*Histórias locais/ projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*”, que apresenta que é preciso desconstruir a ideia do colonizador de que só a Europa, os grandes heróis e vencedores podem contar suas memórias e preservar seu patrimônio, enfatizando o valor imensurável do museu para história e cultura que se apresenta na exposição permanente.

O museu da Baixa Grande talvez não tenha sido pensado no seu fazer, com esta ideia apresentada por Mignolo, no entanto, a sua constituição e edificação vai de encontro ao pensamento do autor, pois para a comunidade o mundo começa em seu território, e desta forma ela se lança a contar sua história a partir desde espaço de memória para este mundo que ainda pode desconhecer as suas historicidades. “A história universal contada por Hegel é uma história universal na qual a maioria dos atores não teve a oportunidade de ser também narradores.” (MIGNOLO, 2020, p. 41).

Nesta perspectiva, os moradores da Baixa Grande, ao construírem seu espaço de memória, edificaram o seu “*Museu do Louvre*”, não na França, e sim na zona rural de Cachoeira dos Índios – PB, pois é este o museu que existe para eles, em que são representados e podem contemplar, de tão grandioso que é, fruto da reivindicação social de sua história, estando ao mesmo tempo imerso no mundo.

Este projeto global está marcado no seu acervo, cada peça que ali foi depositada para se tornar guardiã e propagadora da memória relata relações familiares, de trabalho, religiosas, além de utensílios do patrimônio imaterial do saber fazer, que estão descritas no museu. Ainda que se tenha convicção de que acervos como estes podem ser encontrados em várias partes do mundo, só o museu da Baixa Grande é capaz de legitimar o pertencimento, territorialidade

e seus laços de identidade e local, pois ao adentrarem no museu passam a se perceber como agentes da História.

Depois de edificado, era a hora de montar o seu acervo e contar a sua história, a comunidade foi convocada a participar e não hesitou em doar um pouco de si e sua história e memórias, do que para eles era acervo pessoal e familiar, abriram mão do individualismo do pertencimento, e de modo colaborativo tornaram patrimônio da história contada no museu. A comunidade se mobilizou, unindo peças de todas as famílias, costurando o pensamento inicial de preservação da memória, com um pouco de cada uma se formou o acervo que é apresentado Museu da Baixa Grande, museu comunitário em seu DNA¹.

Museus comunitários são olhares específicos e complexos sobre o mundo, são formas particulares de se lançar ao cosmos sem deixar de habitar a casa terrestre. A noção de um patrimônio comunitário somada ao surgimento do pensamento de que comunidades se fazem museus preservando e valorizando a memória nas relações cotidianas, além de redefinir a percepção que se tinha do patrimônio e do museu. (SOARES, SCHEINER, 2009, p. 2484)

Nesta perspectiva de construção de um patrimônio comunitário, o museu foi edificado e tem em seu acervo peças relativas às atividades desenvolvidas pela sua gente ao longo do período de ocupação do território, que se tornou a comunidade. O cotidiano se faz marcante nas peças ao retratar a vida familiar, em sociedade, as migrações sazonais, as festas religiosas, as ações esportivas do futebol amador, as relações escolares, o artesanato, a cultura, no tocar do bandolim e no forró do Manoel Calango, e principalmente nas relações de trabalho no campo, pois é onde todas as outras atividades fincam raízes (DANTAS, 2016).

O museu tem, dentre todas essas temáticas abordadas, uma coleção de mais de mil peças, que enquanto objetos não problematizados em contexto de memória e ou historicidade, podem ser nomeados de enxada, vestido de noi-

¹ O DNA (ácido desoxirribonucleico) é um tipo de ácido nucleico relacionado com o armazenamento e transmissão das informações genéticas. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biologia/dna.htm>. Acesso em: 27 jan 23.

va, rosário, rochas, fotografias diversas, cartas, utensílios domésticos, objetos mecânicos e eletrônicos, enfim, quase uma infinidade de itens que no museu ganham sentido de patrimônio comunitário, contam a história e a memória de um grupo que se reconhece na sua identidade cultural, o que outros denominam “raízes”.

Como demonstrativo desta relação das peças do acervo e a identidade local, temos o que é considerado símbolo da comunidade: **o pilão** – figura 3 -, utensílio de trabalho manual utilizado para triturar (pilar) grãos, principalmente o milho que é utilizado na culinária local, para o cuscuz, e principalmente para o mungunzá que é reivindicado como um patrimônio imaterial pelos seus habitantes. Outro fator importante é que na comunidade a agricultura, fé e religiosidade, caminham juntas nas festividades do sertanejo, como representação disto a festa do Divino que é lembrada e enaltecida no museu pelo oratório com a imagem do **Jesus crucificado** – figura 4.

Figura 3: Pilão artesanal que pertenceu à Luiza Maria da Glória, sendo utilizado por sua família por mais de 100 anos, e que hoje faz parte ao acervo do museu.



Fonte: Arquivo pessoal de Francisco Dantas, 2021, foto amadora.

Figura 04: Oratório do início do século XX, pertenceu à família de Zilda Roque, compondo hoje o acervo do museu.



Fonte: Arquivo pessoal de Francisco Dantas, 2021, foto amadora.

Após toda a trajetória museal traçada, museu edificado, acervo organizado em exposição, utilizando eixos temáticos, a história passa a ser ou é vivenciada no tempo presente. Acreditamos assim como Passamai que:

Acervo designa um conjunto de bens estabelecidos como patrimônio de uma instituição ou de uma coletividade, e, nesse sentido, sua preservação é assegurada às futuras gerações pelos valores que representa à sociedade, sejam estes de caráter histórico, cultural, artístico, afetivo, de raridade ou ineditismo, entre outros (PASSAMAI, 2020, p. 47)

O Museu Comunitário Histórico e Cultural das Famílias de Baixa Grande não tem curadoria de especialistas em museologia, ainda não está formalizado como intuição registrada nos órgãos oficiais, não aparece nos catálogos de museus, não concorre a editais de fomento à cultura.

No entanto, ele está vivo e é patrimônio do seu povo, e quem é do lugar o denomina “Nosso Museu” em uma simples conversa de alpendre ou na Praça do Cruzeiro, onde é possível o avistar. É um museu sim, pois temos a união de três conceitos que o colocaram de pé e o legitimam: é **comunitário** por ser fruto de um movimento social, tem **acervo** que conta suas histórias em peças,

que ao adentrar ao museu se consolidam como **patrimônio**, não se abrindo mão de preservar para não permitir o esquecimento, sendo necessário tomar para si o conceito de patrimônio:

(..) conjunto de bens produzidos por outras gerações, ou seja, os bens resultantes da experiência coletiva que um grupo deseja manter como perene. Nesse sentido, patrimônio supera a definição estreita de um conjunto estático de objetos, construções, documentos obras, etc., sendo uma marca um vestígio cultural, que individualiza os homens em momentos temporal e culturalmente diferentes. (MACHADO, 2004, p.10)

Portanto, temos a convicção de que o levante social pela manutenção perene de uma história, memória e todas as vivências legitimam a consolidação do museu, faz das lembranças guardadas no privado, como objetos familiares, memória coletiva, isso porque, levadas ao museu, tornam-se acervos que somados contam a história da comunidade.

Considerações Finais

Entendemos que os museus comunitários são uma nova realidade na concepção museal, confrontamos o que se pensou em definição de museus com caráter positivista, elitista, eurocêntrico, colonizador e por natureza dominador, que se relegou durante anos a ideia de que a história dos vencidos e das comunidades (no caso da Baixa Grande, campesina) não fosse contada como relevante, por tempos condenadas ao esquecimento e marginalização.

Se a Nova Museologia pensou um ‘tipo ideal’ para os museus, já é mais do que hora de realizar a sua observação crítica nos contextos reais das mais diversas sociedades, pois sem tal investigação empírica não se pode conceber uma ciência do Museu (...) A trajetória dos museus comunitários que tomou forma no mundo ocidental, levando em conta os seus antecedentes diretos, no decorrer de pouco mais de um século, resultou na ascensão de experiências plurais que transformaram este campo do saber e trouxeram à vista de estudiosos da museologia e do patrimônio, bem como das comunidades a si mesmas, uma nova forma de preservar e transmitir – nas relações cotidianas – as memórias, as estruturas e as pessoas que os habitam. (SOARES, SCHEINER, p. 2471 -2472).

O museu da Baixa Grande emerge nesse cenário autodidata, de reivindicação da memória coletiva, quase intuitiva, porém, conseguiu em poucos anos, ter por natureza também em seu DNA, o conceito máximo de museu, pois a sua comunidade o reconhece como tal, não sendo cobrado regulamentação governamental, a comunidade já nomeou assim.

Sendo também importante destacar que ele não está fechado no Etnocentrismo² é espaço aberto de saberes, o espaço museal em poucos anos tornou-se referência da história, não só do lugar de origem, e patrimônio do município, lugar de visita quase obrigatória, pois toda a cidade aponta como lugar a ser conhecido e explorado.

O museu tornou-se sala de aula ao receber estudantes da educação básica e do ensino superior, permitindo a troca de saberes, aberto ao novo e a história que se escreve no agora, observando que o desejo dos camponeses e seus descendentes de preservar, problematizar e vivenciar, para não permitir o esquecimento enquanto este patrimônio existir. Para cada visitante quem vem e no museu descobre algo, as memórias coletivas estarão para além da Baixa Grande, como aquele que vem e traz consigo saberes que a comunidade se apropria, e um pouco de saber leva consigo, qualificando a função social deste lugar.

Por fim, entendemos a importância de que o espaço museal, aqui apresentado, está em constante processo de construção, tendo em vista que como todo processo permeará formação e execução de forma constante, sem dúvidas a sua concepção permitiu aprender fazendo, não deixando de ser possível buscar na teoria legitimar e fortalecer as atividades do museu conforme a Museologia exige.

2 O que é etnocentrismo? Etnocentrismo é um conceito da Antropologia definido como a visão demonstrada por alguém que considera o seu grupo étnico ou cultura o centro de tudo, portanto, num plano mais importante que as outras culturas e sociedades. Disponível em: <https://www.significados.com.br/etnocentrismo/>. Acesso em: 27 jan 23

Destacamos a importância da edificação do espaço museal e a montagem de acervo, que já obtém o reconhecimento da comunidade como patrimônio como preconizado na legislação no art. 216 da Constituição Federal de 1988 que diz: “*Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, (...)*”³ a experiência comunitária, envolta de sentimentos e pertencimentos, já havia elegido seu patrimônio mesmo que não houvesse legislação.

Este artigo é também uma forma de divulgar, valorizar e homenagear a todos pelo trabalho desenvolvido. Foram eles que possibilitaram esta escrita, o desejo de continuidade, preservação, já está para além da Baixa Grande, o que por eles reivindicados ajuda a contar a história do município, partindo do local para o global, tendo suas histórias contadas em cada objeto do acervo por eles preparado. Isto posto, merece ser divulgado para que os saberes camponeses, lá produzidos, sejam ecoados para além do território que ocupa.

Eu finalizo aqui
Agora lhe convidando
Venha para o nosso museu
Ele está te esperando
Do Município é o primeiro
Você vai ficar amando
(DANTAS, 2021, p. 10)

Referências

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm Brasília, DF: Senado Federal, 2016. pdf. Acesso em 25 jan 2023.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: UNESP, 2017.

³ Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

DANTAS, Francisca Clenilda Pereira. **Reprodução Social Do Campesinato Na Comunidade Baixa Grande, Cachoeira Dos Índios – PB.** Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Geografia). Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2016.

DANTAS, José Odailton. **Nosso Museu em Cordel.** [folheto]/ José Odailton Dantas. Cachoeira dos Índios-PB. 2021. 10 p.

LEMOS, Carlos. A. C. **O que é patrimônio histórico.** São Paulo: Brasiliense. 1981.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral.** São Paulo: Loyola, 1996.

PACHECO, Ricardo de Aguiar. O ensino de história como base na Educação Patrimonial e no Estudo do Meio. **Espaço de memória: abordagens e práticas**, Chapecó, v. 22, n. 31, p. 143-154, 2009.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.

SILVA, Mariana Boujadi Mariano da. FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Os Museus Comunitários e sua efetiva implantação. **XXIII Congresso de Iniciação Científica UFPEL, Anais...**, 2014.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta; BRULON SOARES, B. C. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios comuns: um ensaio obre a casa. **X Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação João Pessoa**, João Pessoa: Idéia, 2009.

CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina. **Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos.** Campinas – SP, Ed. Unicamp, 2020.

MACHADO, Maria Beatriz Pinheiro. **Educação Patrimonial: Orientações Para Professores do ensino fundamental e médio.** Caxias do Sul: Maneco livraria & Editora, 2004.



O MIS-CE E A INVENTARIAÇÃO DA COLEÇÃO HUMBERTO TEIXEIRA

Hailla Sianny Krulicoski Souza Sena

Doi: 10.48209/978-65-5417-132-3

Introdução

Após quatro anos fechado para a reforma e restauração da casa que o abriga, o Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE) foi reinaugurado em março de 2022. Com mais de quarenta anos de existência, na atualidade, é possível visualizar que esse jovem-museu-adulto ainda conta com grandes desafios a serem superados por sua equipe gestora. Assim, o presente artigo tem como objetivo apresentar uma parte primária do trabalho documental da Coleção Humberto Teixeira, presente no acervo do MIS-CE. Acervo esse que totaliza mais de 160 mil itens em processo de tratamento pela equipe de Laboratórios, Acervo e Pesquisa desde a reinauguração da instituição.

Para isso, faz-se um recorte da etapa de inventariação desta Coleção, que possui diversas tipologias de itens relevantes para a investigação da vida do musicista, entre arranjos de músicas, fotografias particulares, registros de viagem, recortes de jornais, objetos e documentos pessoais. Com o intuito de

compreender a magnitude de uma de nossas coleções e, assim, dar maior suporte para a continuidade na pesquisa que vem sendo realizada dentro do Núcleo de Acervo e Pesquisa, o Setor de Documentação do MIS-CE, por meio de Técnicas Especialistas, têm utilizado o “Tesauro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros” (2016), um tesauro para controle de vocabulário em documentação museológica, elaborado por duas pesquisadoras brasileiras – Maria Helena S. Bianchini e Helena Dodd Ferrez – em 1987, agora atualizado por Helena e outros/as/es nove profissionais, publicado pelo Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.

Reinauguração e Acervo

Em 1980, no Ceará, inaugurou-se mais um museu de tipologia tipicamente brasileira¹: o Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE). Com sede no subsolo da Biblioteca Pública Estadual Governador Menezes Pimentel – popularmente conhecida, atualmente, como “BECE” – o MIS-CE, ainda que existisse, passou por “altos e baixos”. O funcionamento da instituição era marcado por diversas “faltas”: sejam elas evidenciadas na maior parte do acervo encaixotado, no corpo de funcionários defasado, ou na falta de recursos financeiros e na frequente dificuldade na documentação e manutenção de materiais e itens.

Ainda que a realidade provisória fosse marcada pelas dificuldades enfrentadas pela administração do equipamento, o Museu da Imagem e do Som (MIS-CE) sobreviveu. Após um incêndio ocorrido no prédio da Biblioteca Pública e o desativamento do Centro de Referência Cultural do Estado (CERES), que funcionava ao lado do MIS-CE na Biblioteca Pública, o Museu integrou posteriormente o Departamento de Audiovisual da Secretaria da Cultura como uma unidade de conservação interna, por meio da configuração “Divisão Técnico

1 Disponível em: <https://www.academia.edu/5423657/2010_-_Diagn%C3%B3stico_museol%C3%B3gico_abordagens_e_pr%C3%A1ticas_no_Museu_da_Imagem_e_do_Som_do_Cear%C3%A1>.

Audiovisual: Divisão de Apoio à Produção e Difusão do Audiovisual Divisão de Preservação da Memória Cultural e das Artes Visuais: Filmoteca; Videoteca; MIS;”. Foi em 1996² que o MIS-CE foi reinaugurado com sede própria ocupando, ainda hoje, a antiga residência oficial do Governo do Estado³, que posteriormente teria seu processo de tombamento aprovado em 2016. Com a Associação de Amigos do MIS, Associação de Apoio ao Museu da Imagem e do Som - CE e SECULT, foi possível realizar diversos projetos e o Museu passou a ganhar maior visibilidade. Diante do exposto, para encontrar-se na situação atual, em 2018 foi assinada uma ordem de serviço⁴ para que a Casa do MIS-CE fosse restaurada e entre outras negociações, a obra realizada resultou também em uma Praça, um Anexo e um Café para integrar o “Complexo do MIS-CE”⁵.

Em 2022, o MIS-CE foi reinaugurado em sua mais nova versão com três exposições. “Laboratório dos Sentidos”, “Ontem Choveu no Futuro” e “Todos juntos...Vamos”, chamaram a atenção do público não somente por serem espaços expositivos inéditos na cidade mas também por estarem vinculados à programações de ocupação externa, pelo horário de funcionamento diferenciado e grandioso projeto arquitetônico, abrigando tecnologia importada e singular para a realidade museológica brasileira.

Nessa nova fase, o MIS-CE vai consolidar sua importância como equipamento cultural estratégico para preservar, difundir e refletir sobre a memória cearense, ao mesmo tempo em que vai estimular o diálogo com a produção audiovisual experimental contemporânea, alinhado às políticas de artes, cidadania, formação, economia da cultura e patrimônio da Secult Ceará. (ASCOM SECULT, 2022).

2 Há narrativas e pressupostos sobre a memória institucional do MIS-CE que divergem quando se consulta fontes documentais e relatos de entrevistas. Para construir uma narrativa mais precisa, Eliene Magalhães (Coordenadora de Pesquisa) vem desenvolvendo uma investigação. Para maiores informações, entrar em contato por meio de acervo.mis@institutomirante.org.

3 A casa, localizada na Av. Barão de Studart, 410 (Fortaleza, CE) teve também outras funcionalidades como a residência do Senador Fausto Cabral, Museu Histórico Antropológico, sede da COPAN, entre outros.

4 Disponível em: <<http://www.papocult.com.br/2018/06/06/assinada-a-ordem-de-servico-para-inicio-da-obra-de-construcao-do-novo-edificio-do-museu-da-imagem-e-do-som-do-ceara-mis-ce/>>.

5 Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/2022/04/01/novo-complexo-do-mis-ce-realiza-programacao-especial-de-reinauguracao/>>

Nesse novo momento, o acervo também passou por um processo de mudança da casa que o abrigava anteriormente para o novo prédio (o Anexo), sendo realizado então um novo diagnóstico para análise comparativa aos documentos elaborados pelas equipes anteriores do museu. Assim foi feito para que os itens fossem armazenados e facilmente localizados posteriormente⁶. A partir desse momento, o Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE) foi reinaugurado e segue em 2023, com o horário de funcionamento para o público entre terças e quintas, de 10h às 18h, e de sextas aos domingos, de 13h às 20h, de forma gratuita e com programações abertas, cursos e exposições temporárias.

Imagem 1: Exposição “Laboratório Dos Sentidos”, MIS-CE



Fonte: ASCOM SECULT, 2022.

Em resumo à história da instituição, brevemente elucidada, é fácil perceber que o MIS-CE enfrentou problemas para se manter ativo, como toda e qualquer instituição museológica brasileira. Essas dificuldades, marcadas em toda

⁶ Registro aqui também, os créditos dessa mudança, realizada em 2022 por David Felício, Gabriela Dantas, Milena Santos, Eliene Magalhães, Carollina Ramos e Jermyzia Sara, sob coordenação de Pedro Azevedo. Afinal, sem seus respectivos trabalhos seria impossível seguir com o tratamento dos objetos musealizados na atualidade.

sua existência, são diretamente refletidas na complexidade de seu acervo, uma vez que o “fazer museu” é realizado a partir da tríade “pesquisa, comunicação e preservação” e depende diretamente do processo de gerir e documentar, legitimando a informação dos objetos e das práticas museais de uma instituição museal (PADILHA, 2014, p. 10). Diante disto, com a reinauguração da instituição e abertura de seleção pública para a contratação de profissionais em diversas áreas, o museu passou a ter uma nova configuração de funcionários/as/es, em volume muito maior do que o histórico anterior do museu. Com a chegada dos/das/des profissionais e com base no diagnóstico museológico, realizado por Manuelina Maria Duarte Cândido, o/as Técnicos Especialistas desenvolveram uma atualização deste documento para que os itens fossem realocados no novo prédio, dessa vez, com espaço físico melhor adaptado para as necessidades dos itens museológicos.

A partir do diagnóstico museológico (2008) e de sua atualização, foi possível observar que o acervo do Museu da Imagem e do Som do Ceará possui uma diversidade de tipologias extremamente complexa, totalizando mais de 160 mil itens entre vinis, discos de goma laca, DVD's, CD's, CD-ROM's, cordéis, fitas K7, fotografias, disquetes, xilogravuras e matrizes, documentos, objetos, jornais, revistas, películas de filmes em diversos formatos, películas de áudio, itens digitais, livros, folders e algumas coleções como as de “Sebastião Salgado”, “Paurilo Barroso”, “Thomaz Farkas” e “Humberto Teixeira”.

Os materiais musealizados que integram o acervo do MIS-CE são resultado de agrupamentos de coleções recebidas da TV Educativa (TV Ceará: TVC), do acervo do extinto Centro de Referência Cultural (CERES), além de materiais recebidos em incontáveis doações de moradores da cidade, que reconheciam o espaço museológico como um bom lugar para salvaguardar itens particularmente valiosos e pudessem contribuir, de algum modo, com a memória audiovisual da cidade.

O Museu da Imagem e do Som do Ceará, como outras instituições congêneres, teve a formação dos seus acervos caracterizada por uma multiplicidade de coleções adquiridas sem preocupação inicial com a coesão entre coleções incorporadas e a missão institucional, que é muito ampla e vagamente delineada, ligada à preservação da memória audiovisual do Estado do Ceará. (CÂNDIDO, 2010, p.3).

Além disso, o acervo do Museu também possui materiais de filmes apoiados por Editais de Cinema e Vídeo - SECULT CE, materiais advindos das gestões estaduais como fotografias e filmagens de eventos, entre outros materiais documentais. O resultado desses processos é refletido na complexidade que o acervo possui, fazendo-nos, então, lidar com a urgência para trilhar caminhos em busca de elementos norteadores comuns para este acervo. Entre as macro categorizações possuídas – Cultura Popular, Televisão, Cinema e Música – é necessário delimitar as prioridades, definindo escolhas institucionais e, dessa maneira, partir para a construção de uma Política de Aquisição e Descarte de Acervos que seja eficaz para a instituição, por meio de investigações e estudos de práticas contemporâneas, pesquisas de metodologias e fluxos estabelecidos internamente.

Documentação de Objetos Museológicos: Etapa de Inventariação

O processo de realização da documentação museológica é um dos principais meios de indicação de quais caminhos uma instituição consegue seguir e pode ser analisada em dois vieses: seja ela um registro de práticas administrativas ou de documentação de objetos (PADILHA, 2014, p. 35). Isso porque é plausível tomar consciência do papel social exercido – e que se pretende exercer – quando se dispõe a conhecer o interior da instituição. No caso da documentação de itens, em geral, segue-se o padrão-sequência dos seguintes verbos no infinitivo: coletar, adquirir, armazenar, conservar, restaurar, pesquisar,

expor e educar (IBRAM, 2022). Com isso e, associado à gestão administrativa, gestão de acervos e ao público em geral, o acervo de qualquer instituição passa a ser um catalisador e difusor de dados e informações múltiplas, para além dos espaços expográficos esperados que um museu produz.

De acordo com o museólogo Mário Chagas (2006. p. 31), as instituições museais estão atravessadas pela relação entre poder e memória. Essa, por sua vez, se torna então um dos elementos estruturantes ao pensarmos sobre o “fazer museológico”. Tendo isso em mente, é possível compreender que uma escolha museológica é atravessada por um caráter seletivo e político, a partir do qual deve se analisar quais valores religiosos, econômicos, materiais, morais, éticos e culturais serão atribuídos a um objeto. Uma vez que se pode dar ao objeto um novo sentido, este passa a ser visualizado além de sua funcionalidade, seja ele um documento, uma representação, algum tipo de suporte midiático, entre outros. Para o autor, só há possibilidade de discutir musealização desde que se estabeleça uma intenção de representação, quando o objeto possa ser outra coisa que não o que já se espera dele.

Diante das mais diferentes formas de entrada de um item em uma instituição museal, é necessário que agora esses bens culturais sejam identificados por meio de um Livro de Tombo, um Inventário, uma Numeração/Marcação e uma Ficha Catalográfica (PADILHA, 2014, p. 35-61). Para dar prosseguimento à discussão aqui posta, será feito um recorte na etapa de “Inventariação”. Desde de sua reinauguração, o MIS-CE já possuía cerca de 25 mil itens catalogados. Nesses documentos, é possível localizar informações básicas para alimentar um sistema digital de controle e difusão de acervos, que vem sendo implementado. Para o tratamento inicial da Coleção Humberto Teixeira, as profissionais Carollina Ramos e Jermyzia Sara (Técnicas Especialistas em Catalogação, Documentação e Gestão de Acervos) estabeleceram os seguintes campos: número de inventário, denominação, título, autor, data de produção, local de produção, coleção, resumo descritivo e observações (IMAGEM 2).

Imagem 2: Ficha de Inventariação da Coleção Humberto Teixeira

Número de inventário	Denominação	Título	Autor	Data de produção	Local de produção	Coleção
1998	Cartão postal	Antibes			Antibes - França	Coleção Humberto Teixeira
1999	Cartão postal	Juan les Pins			Juan les Pins - França	Coleção Humberto Teixeira
2000	Cartão postal	Cannes			Cannes - França	Coleção Humberto Teixeira
2001	Cartão postal	Le Trayas			Saint-Raphael - França	Coleção Humberto Teixeira
2002	Cartão postal	Golfe Juan			Vallauris - França	Coleção Humberto Teixeira
2003	Cartão postal	La Napoule			Mandelieu-la-Napoule - França	Coleção Humberto Teixeira
2004	Cartão postal	La Frontiere				Coleção Humberto Teixeira
2005	Fotografia	Marché Biron			França	Coleção Humberto Teixeira
2006	Fotografia	[Loja de antiguidades]				Coleção Humberto Teixeira
2007	Fotografia	[Lojas em Mercado]				Coleção Humberto Teixeira
2008	Fotografia	[Pessoas em lojas na calçada de uma rua]				Coleção Humberto Teixeira
2009	Fotografia	[Ônibus e pessoas na rua de mercado]				Coleção Humberto Teixeira
2010	Fotografia	[Pessoas em mercado]				Coleção Humberto Teixeira
2011	Fotografia	[Mulher sentada ao lado de sapatos na calçada]				Coleção Humberto Teixeira
2012	Fotografia	[Pessoas na rua olhando para motocicleta]				Coleção Humberto Teixeira
2013	Fotografia	[Pessoas na rua e placa escrita "Terrain Vernaison Marche Biron"]				Coleção Humberto Teixeira
2014	Fotografia	[Loja de roupas e pessoas passando na rua]				Coleção Humberto Teixeira
2015	Recibo	Hotel Rubens		26/05/1954		Coleção Humberto Teixeira
2016	Cartão postal	[Pontos turísticos de Londres]			London - Inglaterra	Coleção Humberto Teixeira
2017	Ingresso	Tower of London - AC 24043			London - Inglaterra	Coleção Humberto Teixeira
2018	Ingresso	Tower of London - AC 24042			London - Inglaterra	Coleção Humberto Teixeira
2019	Cartão comercial	Harrods Ltd.			London - Inglaterra	Coleção Humberto Teixeira

Fonte: Coordenação de Acervo e Pesquisa - MIS/CE, 2023.

Desse modo, reúnem-se informações primárias de contagem de todos os objetos pertencentes à coleção do músico, para um primeiro reconhecimento detalhado. Foi elaborado, anteriormente, uma listagem dos objetos adquiridos para que esses pudessem ser tratados pelas Técnicas Especialistas e por Charlyne Moraes (Analista - Catalogação, Documentação e Gestão de Acervos). Por fim, há um consenso estabelecido, com base nos fluxos internos de trabalho do Setor de Documentação do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE), de que essas informações podem passar por modificações futuras, uma vez que o processo de catalogação inclui uma pesquisa mais detalhada e revisada da “informação como coisa”, presente nas fichas de inventário já realizadas neste primeiro mapeamento de informações.

Uso do Tesouro na Inventariação: Coleção Humberto Teixeira

Durante o processo de documentação e, mais especificamente, de inventariação dos itens presentes na Coleção Humberto Teixeira no Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE), utilizamos como norteador o estudo

de Helena Dodd Ferrez, com participação de Adler Homero Fonseca de Castro, Álea Almeida, Helena Mendes dos Santos, Janaina M. R. A. Ayres, Julia Peregrino, Lyeti Silva de Sant’Anna, Maria Elisabete Santos Peixoto, Norma Marotti Fairbanks e Vera Lúcia Medina Coeli. Essas pessoas desenvolveram o “Tesauro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros”, publicado em 2016 em formato virtual, na XV Semana de Museus (RJ/BR), por meio do Programa de Fomento à Cultura Carioca 2014. Esse documento consiste em uma edição revisada e ampliada de um documento já publicado anteriormente por Maria Helena S. Bianchini e Helena Dodd Ferrez (1987), período em que ambas faziam parte do corpo de funcionários do Museu Histórico Nacional. Entendendo que, após 30 anos, não somente a Museologia como um todo, mas também o cenário político no qual instituições relacionadas ao Patrimônio Histórico sofreram grandes mudanças, o Tesauro (2016) tem como objetivo agregar à organização de vocabulários controlados no que diz respeito ao universo museológico brasileiro.

Os tesauros, na área de documentação, estão associados à forma de organização de linguagens documentárias de indexação/recuperação de um domínio específico do conhecimento. Trata-se de um conjunto de conceitos, designados termos ou descritores, ordenados de modo claro e livre de ambiguidades, a partir do estabelecimento de relações entre eles, e que pode ser definido segundo sua função ou estrutura. Do ponto de vista de sua função, é um instrumento de controle terminológico adotado por sistemas de informação para garantir maior precisão na indexação/recuperação de informações. (FERREZ, 2016, p. 7).

Desse modo, estabelecendo um tratamento primário para documentação de itens da coleção em questão, ainda que o MIS-CE esteja em processo de construção de novos manuais para os itens musealizados, utilizou-se esse Tesauro (2016) para a inventariação de álbuns da coleção Humberto Teixeira, com itens diversos do musicista. Dessa forma, priorizamos utilizar os termos hierarquicamente inversos, em termos de especificidade, para objetos que visivelmente identificamos em Termos Descritores, Termos Específicos, Termos

Genéricos e, em última instância, Subcategorias e Categorias. Isso porque o processo de inventariação, como mencionado anteriormente, é triplamente revisado a partir do fluxo de trabalho estabelecido no Setor de Documentação, onde Analistas em Catalogação, Documentação e Gestão de Acervos inventariam itens do acervo, seguido por Técnicos Especialistas que atualizam as planilhas de inventário com numerações corridas. Ao final deste processo, essas informações são revisadas no processo de catalogação e, havendo necessidade, esses vocabulários primários são modificados.

É importante colocar também que a utilização desse documento foi instituída por conta de suas especificidades de vocabulário técnico, uma vez que o “Tesauro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros” (2016) tem sido bastante preciso na inventariação dos álbuns da Coleção Humberto Teixeira. Esses álbuns, em sua maioria, possuem fotografias particulares do artista com familiares, amigos/amigas, amores e conhecidos. No entanto, para além da utilização nestes álbuns, tem sido de extrema importância utilizá-lo em álbuns onde Humberto registra as próprias memórias de viagens por meio de bilhetes de jogos, passagens, recibos, cartões postais, cartões comemorativos, recortes de jornais, etiquetas e outros itens colados em páginas em branco.

Considerações Finais

A partir das reflexões aqui apresentadas, é possível perceber que o Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE) nesta nova etapa, lida então com desafios já enfrentados anteriormente, mas que retornarão de novas formas durante sua vida institucional, justamente por se colocar a salvaguardar a memória sonora e imagética de um Estado tão múltiplo como o do Ceará. Para isso, o trabalho de tratamento do acervo do Museu tem sido realizado a partir do vínculo entre os Núcleos de Laboratórios e de Acervo e Pesquisa, por meio de uma ordem de prioridade estabelecida internamente entre itens imprescindíveis para a difusão e itens em estágio de deterioração avançado.

Por fim, vislumbra-se que a utilização do “Tesauro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros” (2016) vem sendo bastante satisfatória na inventariação dos álbuns da Coleção Humberto Teixeira, uma vez que os termos específicos são precisos para a realidade regional brasileira. Tendo em vista que lidamos diariamente com termos específicos como “tamborete”, “carroça” e “arraia”, utilizar um Tesauro disponível virtualmente também tem sido de grande auxílio. O processo de documentação das coleções que possuímos ainda renderá outras situações instigantes e o processo de pesquisa será realizado para, assim, seguirmos em direção ao método mais eficaz para nossa realidade.

Referências

ANDREONI, R. Museu, memória e poder. **Em Questão**, v. 17, n. 2, p. 167-178, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/88071>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

ASCOM SECULT. Novo Complexo do MIS-CE realiza programação especial de reinauguração. Governo do Ceará, Ceará, 1 abr. 2022. CULTURA. Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/2022/04/01/novo-complexo-do-mis-ce-realiza-programacao-especial-de-reinauguracao/>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

BENEDECTI, Lucas. Complexo do Museu da Imagem e do Som do Ceará Chico Albuquerque é inaugurado com tecnologia de ponta. SECULT - Governo do Estado do Ceará, Ceará, 1, abr. 2022. Lista de notícias. Disponível em: <<https://www.secult.ce.gov.br/2022/04/01/complexo-do-museu-da-imagem-e-do-som-do-ceara-chico-albuquerque-e-inaugurado-com-tecnologia-de-ponta/>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

CHAGAS, M. Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos eco-museus. In: Maria Leinad Vasconcelos Carbogin. (Org.). **Memória Viva de Icapuí**. 1a.ed. Fortaleza: Fundação Brasil Cidadão, 2013, v. 1, p. 20-29. Disponível em: <<http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2020/01/5memoriae-poder.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2023.

CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó: Argos, 2006.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. “Diagnóstico Museológico: abordagens e práticas no Museu da Imagem e do Som do Ceará”. In: **Cadernos do CEOM**, 31. Chapecó (SC): Unochapecó, 2010. p. 69-102. Disponível em: <https://www.academia.edu/5423657/2010_-_Diagn%C3%B3stico_museol%C3%B3gico_abordagens_e_pr%C3%A1ticas_no_Museu_da_Imagem_e_do_Som_do_Cear%C3%A1>. Acesso em: 24 fev. 2023.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. **Museu da Imagem e do Som: diagnóstico museológico**. Fortaleza: Museu da Imagem e do Som do Ceará, 2008.

FERREZ, H. D. BIANCHINI, M. H. S. **THESAURUS para acervos museológicos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. Disponível em: <<https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/carga20190600/17110014-the-saurus-para-acervos-museologico-serie-tecnica-vol-1.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

FERREZ, H. D. *et. al.* **Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros**. 1. ed. [Rio de Janeiro]. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 2016. Disponível em: <<https://tesauromuseus.com.br/download/tesouro.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

IBRAM. Documentação de Acervo Museológico. 20 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/programa-saber-museu/site-programa-saber-museu/cursos/documentacao-de-acervo-museologico>>.

PADILHA, R. C. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo** / Renata Cardozo Padilha – Florianópolis: FCC, 2014. 71 p.; il. 19 cm (Coleção Estudos Museológicos, v.2).

PREFEITURA DO RIO Secretaria Municipal de Cultura. **Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros** Helena Dodd Ferrez. Página inicial. Disponível em: <<https://tesauromuseus.com.br/>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

SAMPAIO, J. Assinada a ordem de serviço para início da obra de construção do novo edifício do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE). Papo Cult. 6, jun., 2023. Disponível em: <<http://www.papocult.com.br/2018/06/06/assinada-a-ordem-de-servico-para-inicio-da-obra-de-construcao-do-novo-edificio-do-museu-da-imagem-e-do-som-do-ceara-mis-ce/>>. Acesso em: 23 fev. 2023.



MULTICULTURARTE: PRÁTICAS EXTENSIONISTAS NO ENSINO DE HISTÓRIA¹

Joaquim dos Santos

José Fabrício Laurino dos Santos

Deyza Furtado Leite

Doi: 10.48209/978-65-5417-132-4

Ponto de Partida

Atualmente, os debates sobre o papel educativo do museu afirmam que o objetivo não é mais a celebração de personagens ou a classificação enciclopédica da natureza, e sim a reflexão crítica.

Francisco Régis Lopes Ramos

Há 18 anos o livro *A Danação do objeto: o museu no ensino de história*, escrito pelo historiador, autor da epígrafe acima, Francisco Régis Lopes Ramos, tem provocado a comunidade historiadora a repensar suas práticas de educação museal e de ensino de história nas escolas. Tal provocação também tem alcançado outros espaços educativos não escolares, lugares de história e de

¹ Uma versão preliminar deste texto foi enviada para publicação na *Revista de Extensão* da Universidade Regional do Cariri (URCA). Disponível em: <http://www.urca.br/proex/revistas-de-extensao/>.

memória, como organizações não governamentais, redes oficiais e não oficiais de mobilização comunitária, coletivos e grupos que fazem uso da história, da memória social e dos bens culturais nas práticas formativas para públicos amplos e diversos, entre outros.

O livro mencionado foi lançado em 2004, e continua atual, provocativo e inspirador. Desconfiando e devorando os museus como num ritual de antropofagia, usando aqui as palavras do museológico Mário Chagas, escritas nas *Breves sugestões sobre a antropofagia do autor*, prefácio da obra, Régis Lopes ensina como os museus que promovem estudos da cultura material “tem condições para se transformar em espaço de insubstituível importância nos procedimentos de renovação pedagógica, trazendo para o ato de aprender o compromisso com o mundo vivido e os desejos de transformá-lo (RAMOS, 2004, p.16).

Esse “compromisso com o mundo vivido e o desejo de transformá-lo” foi um ponto de partida para a elaboração e o desenvolvimento do projeto de extensão universitária *MULTICULTURARTE: Museu, Culturas e Artes no Ensino de História*, coordenado pelo prof. Joaquim dos Santos, e vinculado ao Departamento de História e à Pró-Reitoria de extensão (PROEX) da Universidade Regional do Cariri (URCA).²

Este texto reflete sobre a experiência educativa do projeto MULTICULTURARTE, desenvolvido no ano de 2022, no e a partir do Museu comunitário Casa da Memória de Porteiras, localizado na cidade de Porteiras, no Cariri cearense.³ Tal projeto realizou oficinas de educação patrimonial e formação cidadã com os públicos do Museu, principalmente crianças, adolescentes e jovens. As ações foram protagonizadas por dois estudantes licenciandos em História, coautores deste texto, a saber: Fabrício Laurino (bolsista PROEX), e Deyza Furtado (voluntária).

2 Sobre a URCA, ver <http://www.urca.br/portal2/>.

3 Sobre a Casa da Memória, ver: <http://retratores.blogspot.com>.

Além das medições no espaço museal, os licenciandos em História citados realizaram palestras, oficinas e concursos de produção textual voltados para o tema da memória, do patrimônio cultural e suas conexões com a consciência histórica. Fazendo usos da memória social no museu comunitário, o projeto MULTICULTURARTE foi promovido com aporte teórico da história e da museologia social. No ano de 2022, ele teve duração de dez meses. A metodologia colaborativa e participativa possibilitou a aplicação dos princípios difundidos pelo Fórum de Pró-reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras (FORPROEX), colocando em centralidade a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão universitárias. Mas, antes de refletir sobre as práticas do projeto, vale conhecer um pouco das historicidades do espaço no qual ele foi desenvolvido.

A Casa da Memória de Porteiras

O Museu comunitário Casa da Memória de Porteiras está situado na cidade de Porteiras, localizado na região do Cariri, no sul do estado do Ceará, no Nordeste brasileiro. A Casa da Memória é administrada e mantida pela Associação Retratores da Memória de Porteiras (REMOP), entidade criada em 09 de março de 2010, estando sediada no centro da cidade de Porteiras e mantida com o apoio da população e de seus associados. A entidade foi fundada pelos jovens integrantes do Grupo Retratores da Memória de Porteiras – REMOP.

O REMOP foi criado em fevereiro de 2004 por cerca de 10 jovens que naquele momento eram estudantes secundaristas, universitários e professores residentes em Porteiras, dentre eles, o professor coordenador do projeto de extensão objeto dessa reflexão. Naquele contexto, eles sentiram a necessidade de sensibilizar e conscientizar a população para a identificação, o registro, a valorização e a preservação da memória e do patrimônio cultural material e

imaterial do município de Porteiras (SANTOS, 2007).⁴ Os jovens do REMOP passaram a cobrar do poder público local políticas de valorização da memória e do patrimônio da cidade que até aquele ano não possuía sequer um Departamento de Cultura ou qualquer outra entidade de natureza cultural voltada à valorização da cultura do lugar (SANTOS, 2013, 2011).

Incentivados pelo Instituto da Memória do Povo Cearense (IMOPEC), organização não governamental fundada em 1988 e sediada em Fortaleza/CE, o REMOP passou a mapear os bens culturais de Porteiras, realizando entrevistas de história oral, fotografando os lugares de memória e as tradições locais, recolhendo documentos (impressos e iconográficos) dos acervos familiares dos moradores e realizando pesquisas sobre Porteiras e sobre o Cariri (IMOPEC, 2007). No primeiro semestre de 2007, o grupo lançou a *Campanha Casa da Memória*, que almejou coletar objetos do cotidiano dos moradores dos espaços urbano e rurais. Aos 21 de setembro daquele ano, os jovens inauguraram o *museu comunitário Casa da Memória de Porteiras*. Isso aconteceu dentro da programação do III Seminário Regional Espaço Aberto à Cultura - ESPACULT, que ocorreu nos dias 21 e 22 daquele mês, dando continuidade, portanto, às duas outras edições deste evento comunitário, ocorridas em 2004 e 2006, respectivamente (IMOPEC, 2007, 2015).

Todo o material recolhido foi estudado, digitalizado e informatizado por meio da parceria com o IMOPEC, em 2008. Tal ação objetivou facilitar o acesso às informações sobre as peças e coleções do museu; estimular o desenvolvimento de pesquisas por estudantes secundaristas, acadêmicos e professores; e democratizar o acesso aos bens musealizados. O DVD digitalizou 24 coleções, totalizando 1.245 peças pertencentes ao acervo permanente do museu.

⁴ Naquele contexto, Porteiras possuía cerca de 15.061 habitantes. Cf. O Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE. Ver em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/porteiras/panorama>.

A *Casa da Memória* possui um acervo museológico utilizado no ensino de história regional e da educação patrimonial. Desde sua fundação, este espaço museológico vem realizando pesquisas, oficinas, palestras, entrevistas públicas na FM local, seminários, expedições interpretativas aos monumentos e lugares de memória de Porteiras e do Cariri, articulando ações educativas e dando suporte a estudantes, professores e pesquisadores para a tomada de iniciativas tocantes à valorização dos bens culturais e da diversidade cultural e social da região (SANTOS, SANTOS, 2019; IMOPEC, 2015). As ações prestadas estão a serviço da formação cidadã. De acordo com Hugues de Varine, a “museologia comunitária preocupa-se em libertar as próprias pessoas da alienação cultural, ou liberar sua capacidade de imaginação ou iniciativa, ou liberar a consciência dos seus direitos de propriedade sobre seu patrimônio, tanto material quanto imaterial” (2014, p. 32).

Desde sua fundação, a Casa da Memória procura participar anualmente da *Semana Nacional de Museus (SNM)*, evento de amplitude nacional, estimulado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Na ocasião, ela dá continuidade aos ESPACULTs. Conforme Célia Guabiraba (2015, p.5):

Em Porteiras, anualmente, são realizadas atividades culturais a partir da Casa da Memória, momento que se convencionou chamar de “Espaço Aberto à Cultura” – ESPACULT. É um momento de confraternização, estudo e aprofundamento de temas previamente escolhidos pelos dirigentes da casa. Nessas ocasiões, o grupo se firma cada vez mais diante da comunidade, que é envolvida pelas ações planejadas e divulgadas com antecedência, delas participando crianças, jovens e adultos.

Ademais, os membros do museu participam de eventos de natureza acadêmica e comunitária, divulgando a iniciativa e estabelecendo acordos e parcerias. Como exemplo, citamos sua imersão na *Rede Cearense de Museus Comunitários (RCMC)*. Essa inclusão possibilitou a participação dos membros da Casa da Memória nos encontros estaduais da Rede e em outros fóruns e debates concernentes à museologia social, pois, conforme a *Declaração de*

Princípios, Objetivos e Resoluções da RCMC, ela é:

um espaço de articulação política e mobilização social constituído para potencializar esforços, ampliar ações e fortalecer atores e coletividades unidas em torno da apropriação comunitária do patrimônio e da memória local como ferramentas de afirmação, preservação e defesa de territórios, ecossistemas e referências culturais.⁵

Além disso, a associação REMOP e a Casa da Memória participam com regularidade dos *Fóruns de Cultura e Turismo do Cariri*, bem como dos fóruns municipal e estadual de Cultura. A entidade aderiu ao *Sistema Estadual de Museus do Ceará* (SEM/CE) e ao *Sistema Brasileiro de Museus* (SBM). Ela também firmou parcerias com o Governo Municipal de Porteiras, que colabora com a manutenção do museu; e com o Núcleo de História Oral, Memória e Diversidades (NHISTAL), grupo de pesquisa criado em 2015, vinculado ao Curso de História da URCA.

No ano de 2016, a Associação REMOP recebeu o *prêmio Pontos de Memória* (edição 2014), do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), o que colocou em cena seu reconhecimento no âmbito nacional pelo órgão público federal responsável pelas políticas museais. Nesse ano de 2022, ela foi premiada no *Editais Escolas Livres da Cultura*, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SECULT, com o projeto Laboratório de Artes, Patrimônio e Cidadania Cultural. Nesse mesmo ano, a Casa da Memória foi contemplada no *Editais Ceará de Cidadania e Diversidade Cultural*, no eixo *Museus comunitários: memória e patrimônio*, desta mesma secretaria, com o projeto ExperiênciArt: Oficinas de Memória e Educação Patrimonial.⁶ Tudo isso demonstra um reconhecimento do alcance social das ações do REMOP e da Casa da Memória, bem como suas potencialidades nos processos formativos de públicos amplos.

⁵ Disponível em: <https://museuscomunitarios.wordpress.com>. Acesso em: 09 de fev. de 2015. Sobre a constituição da RCMC, ver Gomes e Vieira Neto (2014, p.390-414).

⁶ Estes dois últimos projetos serão desenvolvidos no ano de 2023. Ver no site: <https://editais.cultura.ce.gov.br/>.

É salutar lembrar que as ações de extensão protagonizadas por estudantes graduandos em História da URCA na Casa da Memória de Porteiras teve início em 2011, mediante o desenvolvimento do projeto de extensão “Reconstruindo as memórias”, coordenando pelo prof. Joaquim dos Santos, e protagonizado pela graduanda Séphora Lorena Dias Tavares. Tal projeto, que se estendeu ao longo do ano, realizou assessoria técnica na organização da documentação do acervo do Museu, bem como realizou mediações com os públicos visitantes, além de entrevistas e pesquisas de públicos com professores, estudantes e demais visitantes do Museu.⁷ Na ocasião, Séphora Lorena tomou a experiência como seu objeto de estudo.

No ano 2016, as ações de extensão universitárias da URCA junto à Casa da Memória tiveram continuidade e ocorreram por meio do projeto “Histórias que Transformam”. Ele começou a ser realizado no início do ano, se estendendo até o mês de fevereiro de 2017. Ele contou com a atuação de dois bolsistas. Foram eles: Alexandre Medeiros, estudante do curso de História, e Wégila Silva, discente do curso de Economia, ambos residentes em Porteiras. No projeto, eles dedicaram seus esforços para: 1. Formação do Núcleo Educativo Infantojuvenil; 2. Contação de Histórias com a Boneca Aninha.⁸

Considerando que a continuidade das ações de extensão da URCA na Casa da Memória era de suma importância para o fortalecimento da experiência social de formação de públicos amplos sobre os usos da memória, dos bens culturais e dos saberes históricos como ferramentas de transformação social, o projeto MULTICULTURARTE: Museu, Cultura(s) e Arte(s) no Ensino de História

7 Conforme o Relatório Técnico do *projeto Histórias que Transformam*. Acervo do coordenador. Ver também em: <http://retratores.blogspot.com/2012/05/estudante-sephora-lorena-tavares.html>. Acesso em 09/12/22.

8 Esta é uma personagem lúdica interpretada por Carliane Ventura, integrante da Casa da Memória. Ela atua nas ações educativas e nas práticas de estímulo à leitura com os estudantes visitantes do museu e também nas escolas públicas do município. A boneca Aninha conta histórias a partir do acervo material da Casa da Memória e dos livros depositados no Núcleo de Ação Educativa e Pesquisa da instituição. Ver em: retratores.blogspot.com.

foi elaborado no início de 2017, e aprovado na Chamada Pública 05/2017 da PROEX. Nesse primeiro ano de execução, ocorrido entre abril e dezembro, o projeto contou com a continuação da atuação dos bolsistas Alexandre Medeiros e Wégila Silva. Naquele momento, um público de 500 visitantes foi atendido nas mediações no Museu, dentre elas, crianças, jovens, adultos e idosos, todos registrados no livro de assinaturas. Além disso, mais 394 crianças participaram das oficinas de educação patrimonial e de socialização infantil. Em 2017, o MULTICULTURARTE beneficiou 894 pessoas.⁹ No ano seguinte, o projeto foi renovado na PROEX, pois ele foi aprovado na Chamada Pública 01/2018 daquela Pró-reitoria. De abril a dezembro de 2018, ocorreram ações educativas protagonizadas pela bolsista Fernanda Souza, graduanda em Geografia pela URCA. O projeto atendeu um público de 322 visitantes no Museu, e 178 crianças participaram das oficinas de educação patrimonial e dos momentos de valorização da cultura da infância. Soma-se a estes, os jovens do REMOP, 10 pessoas. Assim, foram alcançados diretamente 510 pessoas.¹⁰

Em 2019, a aprovação do MULTICULTURARTE na Chamada Pública 25/2018 da PROEX possibilitou sua continuidade. Conforme a *Revista de Extensão* da URCA (2020, p.43), e seguindo a dinâmica dos anos anteriores, o projeto almejou “fortalecer a construção da cidadania cultural dos estudantes e moradores de Porteiras - CE (...) e estimular o desenvolvimento de pesquisas (...), mediante a articulação entre ensino, pesquisa e extensão universitárias”.¹¹ Ele alcançou um total de 604 pessoas. Foram realizadas as seguintes oficinas:

9 Cf Relatório Técnico do Projeto MULTICULTURARTE: Museu, Culturas e Artes no Ensino de História, 2017. Acervo do coordenador.

10 Relatório Técnico do projeto MULTICULTURARTE: Museu, Culturas e Artes no Ensino de História. 2018. Acervo do coordenador.

11 Disponível em: <http://www.urca.br/proex/wp-content/uploads/sites/31/2021/11/revista.pdf>. Acesso em: 23 de dez. De 2022.

Tabela 1 – Oficinas

Nº	Tema
1	Comidas típicas (culinária)
2	História Local: Formação Histórica de Porteiras
3	Festa Junina como patrimônio cultural
4	Desenhos e tradições culturais
5	Capoeira
6	Boneca Abayomi
7	Contação de histórias

Fonte: elaborado pelos autores, 2022

Ainda em 2019, foram promovidas seis edições do Brincando na Casa, sendo este um momento de socialização infantil e valorização da cultura da infância.¹² Cada uma delas com uma temática geradora, a saber:

Tabela 2 – Edições do Brincando na Casa

Nº	Tema
1	Brincadeiras tradicionais da infância
2	Brincadeiras de roda
3	Aniversário da Casa
4	Cine Diversão
5	Contação de história
6	Cultura da Infância

Fonte: elaborado pelos autores, 2022.

¹² Sobre as ações desenvolvidas em 2019, ver também em: <http://retratores.blogspot.com/2020/07/projeto-multiculturarte.html>. Acesso em: 09/01/2023.

No ano de 2020, por sua vez, as ações presenciais foram interrompidas em virtude da pandemia de COVID-19 que atingiu o mundo e que provocou o distanciamento social necessário para seu enfrentamento. Nesse ano de 2022, o projeto foi retomado após aprovação na chamada pública 02/2022 PROEX, referente ao Programa Institucional de Bolsas Universitárias (PBU/URCA). Agora, o MULTICULTURARTE contou com a participação e o protagonismo do estudante de História Fabrício Laurino, de Porteiras, e a atuação voluntária da estudante Deyza Furtado, residente em Milagres-CE. A metodologia pensada para o seu desenvolvimento foi participativa e colaborativa, segundo a perspectiva das ações de extensão universitárias difundidas pelo FORPROEX, entidade já mencionada.

Para a continuidade deste projeto, uma rede de parcerias foi instituída entre: a Associação Retratores da Memória de Porteiras (REMOP) e o Museu comunitário Casa da Memória de Porteiras, que viabilizaram a realização das ações educativas propostas; A Pró-Reitoria de Extensão (PROEX), da Universidade Regional do Cariri (URCA), que colaborou com a bolsa de extensão muito importante para a formação do estudante bolsista; e Núcleo de História Oral, Memória e Diversidades (NHISTAL), grupo de pesquisa vinculado ao Departamento de História da URCA, colaborativo nas formações realizadas com os estudantes universitários envolvidos (bolsista e voluntária).¹³

Entendendo que os museus comunitários funcionam e tomam iniciativas de atuação social a partir das demandas das comunidades nas quais estão inseridos e pelas quais são geridos (VARINE, 2014), o projeto MULTICULTURARTE vem dialogando com o multiculturalismo e suas propostas para o ensino de história, considerando este como um movimento trilhado num campo político de embates, de construção e ressignificação de identidades, pois compreendemos que relações de classe, gênero e étnico-raciais são também relações de poder, dominação, autoridade e resistências (FONSECA, SILVA,

¹³ Aproveitamos o ensejo para agradecer a tais instituições pela parceria firmada.

2007). Nesses termos, não podemos esquecer a necessidade de, estando nos espaços educativos e culturais, ou realizando ações por meio de parcerias institucionais ou mesmo não formais, colaborar para o enfrentamento das desigualdades e das diferentes formas de opressão que historicamente nivelaram as diferenças sociais, percebidas aqui a partir dos marcadores sociais da diferença.

Articulando Teoria e Prática

O aporte teórico utilizado para construir este projeto e fundamentar as ações educativas foi elaborado a partir das leituras dos escritos do museólogo Hugues de Varine (2014) e do historiador Francisco Régis Lopes Ramos (2011, 2009, 2004).

De acordo com Varine (2014, p.26): “Um museu “normal” tem um objetivo oficial: servir ao conhecimento e à cultura. Um museu comunitário tem outro objetivo: servir à comunidade e ao seu desenvolvimento”. Nesse sentido, as reflexões desse museólogo foram basilares para o entedimento das relações entre educação e museologia social, pois os usos da memória social nos museus comunitários são potentes e direcionados à transformação social. Em alguns casos, o debate recai no alcance dos direitos e nas lutas por justiça social. Nesses termos, as reflexões de Varine serviram de base para a compreensão e a realização de práticas educativas engajadas nas demandas da comunidade e do espaço museológico. Assim, a ideia do museu como processo continuado foi, e continua sendo, muito pertinente.

Como o próprio desenvolvimento, o museu de comunidade é mais bem descrito como um processo. Ele certamente não é uma instituição ou uma estrutura acabada. É um ser vivo, como a própria comunidade, em constante movimento para se adaptar às mudanças que acontecem nela e em seu ambiente, seja ele regional, nacional ou global (VARINE, 2014, p.28-29).

Já as reflexões do historiador Francisco Régis Lopes Ramos (2011, 2009, 2004) foram importantes por apresentar e fundamentar a pedagogia da pergun-

ta (ou do objeto gerador), proposta por ele para realizar ações educativas nos museus (e a partir deles) mediante os usos da cultura material numa perspectiva crítica, colocando a nossa historicidade no cerne dos debates sobre história e cultura.

É importante salutar que história e memória são objetos distintos. Por mais que elas possuam elementos compartilhados, como é o caso da construção e do uso de sentidos do passado no presente, possuem divergências simbólicas, funcionais e materiais, imersas nos interesses e nos procedimentos de trabalhos que as produzem. Dito de outro modo, embora elas compartilhem do mesmo campo comum da cultura, há fronteiras que as distanciam. Enquanto a memória é uma construção tecida socialmente e que entrelaça percepções individuais e agrega percepções coletivas (esta última resultante do enquadramento da memória), a história é uma escrita elaborada pelo pesquisador que lança olhares para o passado a partir das inquietações formuladas no presente (RAMOS, 2009).

Preliminarmente, foi realizada uma reunião anual entre a equipe do projeto, os estudantes e os demais membros do Museu e da Associação REMOP. Nesta reunião, o projeto foi apresentado e discutido, bem como planejado coletivamente. Além disso, no início de cada mês ocorria uma reunião mensal de planejamento entre o coordenador e os estudantes envolvidos, com a participação de membros do Museu. Ao longo da realização das ações, os bolsistas ficaram responsáveis pela organização e realização de atividades educativas na Casa da Memória e a partir dela, exemplos: mediação do público visitante, oficinas de educação patrimonial, palestras em espaços educativos escolares e não escolares; assessorias nas atividades de pesquisa de público sobre a relação entre o museu e a comunidade atendida por ele, etc.

Pensando na formação dos estudantes (bolsista e voluntária) para o atendimento ao público visitante da Casa da Memória, o professor coordenador

realizou uma formação inicial sobre o acervo do museu e sobre os usos da memória e da cultura material no ensino de história. Pois, como lembra Regis Lopes Ramos (2004, p.27): “o fundamental é trabalhar com o parâmetro de abrir visibilidade para os objetos e, com isso, levar conhecimentos sobre a nossa própria historicidade.”

Nesse sentido, cada oficina do projeto era planejada a partir de temas geradores, estando esses em sintonia com as reflexões sobre a historicidade da memória e dos objetos no ensino de história. O quadro abaixo apresenta as temáticas trabalhadas:

Tabela 3: Temas trabalhados

Edição	Mês	Tema
1ª	Maio	Museu e diversidade: o papel dos museus no combate à LGBTQIAfobia
2ª	Junho	Festa Junina como expressão cultural
3ª	Julho	A Renovação do Sagrado Coração de Jesus como Patrimônio cultural
4ª	Agosto	História e Memórias Locais Concurso de produção textual. Tema: Por que devemos estudar História?
5ª	Setembro	Memórias da Casa da Memória
6ª	Outubro	Juventude e educação. Concurso de poemas com o tema: a importância do professor em minha vida.
7ª	Novembro	Por uma infância sem racismo
8ª	Dezembro	Dia D de Doação de Livros

Fonte: elaborado pelos autores, 2022.

Para o planejamento das oficinas, as reflexões apresentadas por Aroldo Lacerda et al (2015) em *Patrimônio cultural em oficinas* foram importantes e deram subsídios aos estudantes Fabrício Laurino e Deyza Furtado. Na preparação dos eventos, os estudantes realizaram pesquisas prévias sobre memória, história e cultura histórica, bem como planejaram as ações pedagógicas a serem desenvolvidas. Desse modo, as atividades estavam conectadas com os princípios extensionistas, como indissociabilidade entre pesquisa, ensino e extensão, bem como promoção do desenvolvimento intelectual, cultural e social mediante práticas extensionistas (BRASIL, 2018). Por fim, lembramos que cerca de 600 pessoas foram beneficiadas diretamente com a realização do projeto.

Figura 01. Cartaz de Divulgação



Fonte: acervo dos autores, 2022

Figura 02. Oficina Memórias da Casa da Memória



Fonte: Acervo do REMOP, 2022

Vale ressaltar que, na medida em que as ações foram sendo desenvolvidas, imagens e informes eram publicados no blog da Associação REMOP, a saber: www.retratores.blogspot.com.br, bem como nas redes sociais, como o *instagram* @casadamemoria.remop., pois a divulgação pública das ações dos museus comunitários nas redes sociais é fundamental para a mobilização e o engajamento dos jovens. Com a mesma relevância, a publicização de tais ações colabora para uma maior inserção desses equipamentos nos diferentes setores da sociedade. Afinal, o envolvimento de públicos amplos nas ações educativas dos espaços museus tem na divulgação digital e científica canais importantíssimos para o engajamento social e o alcance dos seus objetivos.

Figura 03: Cartaz de Divulgação Dia D de Doação de Livros



Fonte: acervo dos autores, 2022

No dia 17 de dezembro de 2022, os resultados do MULTICULTURARTE foram apresentados pelo bolsista Fabrício Laurino à comunidade. Esse momento representou a culminância das ações do projeto durante o ano 2022. Ele ocorreu na Casa da Memória, e contou com a participação de artistas, de estudantes e professores de Porteiras, dos membros da Associação REMOP, e de discentes do Curso de História da URCA que, naquele mesmo dia, participavam de uma aula de campo no museu.

Conclusão

Perante o exposto, podemos destacar a relevância educativa do projeto “MULTICULTURARTE: Museu, Culturas e Artes no Ensino de História”, pois ele atuou como um ponto de inserção da URCA nas comunidades de Porteiras, contribuindo para o desenvolvimento social, cultural e científico do lugar. Ele fortaleceu a formação dos dois discentes licenciandos em História. Além disso,

o projeto colaborou para o fortalecimento institucional da Associação REMOP e das ações educativas do Museu comunitário Casa da Memória de Porteiras.

Tudo isso demonstra a importância da construção de parcerias entre os museus comunitários e as instituições de ensino superior, bem como demais instituições científicas, uma vez que ambas estão, cada uma a seu modo, a serviço do desenvolvimento social e cultural da sociedade. Por fim, mediante a conexão entre museologia social e ensino de história, essa experiência demonstrou como os usos políticos da memória e do patrimônio cultural operados por um museu comunitário são potentes e fecundos, contribuindo para a formação cidadã.

Referências

BRASIL. **Resolução CNE/CES Nº 7/2018**. Conselho Nacional de Educação. Brasília, 2018. Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regulamenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024.

FONSECA, Selva Guimarães; SILVA, Marcos A. **Ensinar história no século XXI**: Em busca do tempo entendido. 4 ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

GUABIRABA, Célia. A experiência das casas da memória. **Raízes**, Fortaleza, n.64, p.4-6.

GOMES, Alexandre; VIERA NETO, João Paulo. A rede cearense de museus comunitários: processos e desafios para a organização de um campo museológico autônomo. **Cadernos do CEOM**, ano 27, n.41, p.390-414, 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Porteiras**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/porteiras/panorama>. Acesso em: 23 de dez. de 2022.

INSTITUTO DA MEMÓRIA DO POVO CEARENSE (IMOPEC). **Boletim Raízes**, Fortaleza, n. 64. 2015.

INSTITUTO DA MEMÓRIA DO POVO CEARENSE (IMOPEC). *Boletim Raízes*, Fortaleza, n. 59, 2007.

LACERDA, Aroldo Dias et al. **Patrimônio cultural em oficinas**: atividades em contextos escolares. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. Utilidades do passado: Museu, memória e ensino de história. CAVALCANTE, Maria Juraci et al. **História da educação comparada**: discursos, ritos e símbolos da educação popular, cívica e religiosa. Fortaleza: Edições UFC, 2011, p.27-51.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. O direito à memória no ensino de história. *Trajetos*, v.7, n.13, 2009, p. 188-189.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2004.

SANTOS, Joaquim dos; SALES, Ana Cristina de; SOUSA, Maria Arleilma Ferreira de. Museu, ensino de história e educação em sexualidades: reflexões de uma experiência. *Revista Foco*, Curitiba, v. 15, n.1, pp.01-21, 2022.

SANTOS, Joaquim dos; SANTOS, Paula Cristiane de Lyra. Pe. Ibiapina: entre a memória e o ensino de história. ARAÚJO, Raimundo; ARAÚJO, Reginaldo (Orgs.). **Nas trilhas do sertão**: escritos de cultura e política nos interiores do Ceará. v. 5. Sobral: SertãoCult; Edições UVA, 2019, pp. 103-116.

SANTOS, Cícero Joaquim dos. Museu, ensino de história e memórias da afro-descendência. In: MELO, Francisco Egberto; BEZERRA, Sandra Nancy Freire (Orgs.). **História local e ensino**: saberes e identidades. Recife: Liceu, 2014, pp. 138-154.

SANTOS, Cícero Joaquim dos. Necessidades de história: os usos da memória na construção da cidadania cultural. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v.6, n.1, pp.54-70, 2013.

SANTOS, Cícero Joaquim dos. **Passado alumiado**: representações históricas de Porteiras. Fortaleza: IMOPEC, 2011.

SANTOS, Cícero Joaquim dos. “Conhecer para transformar”: o grupo REMOP em Porteiras – CE (2004-2007). *Raízes*, Fortaleza, n. 59, p. 4-6, 2007.

UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI – URCA. **Revista de Extensão URCA/PROEX 2020**. Crato: URCA: 2020.

VARINE, Hugues de. O museu comunitário como processo continuado. **Caderno do CEOM**, ano 27, n. 41, p. 25-35, 2014.



BONECA CALUNGA: OBJETO MEDIADOR ENTRE AS CRIANÇAS E O MUSEU DO CEARÁ¹

Núbia Agustinha Carvalho Santos

Doi: 10.48209/978-65-5417-132-5

Notas Introdutórias

A criação e a organização do Museu Histórico do Ceará em 1932, por Eusébio de Sousa, conforme Holanda (2005), seguem a tendência dos museus históricos da época de tomar como referência o Museu Histórico Nacional (MHN), criado e dirigido por Gustavo Barroso, em 1922. Dentro dessa orientação barroseana, Eusébio de Sousa compreendeu o Museu como um templo de consagração da memória cearense, primeira instituição oficial do Estado.

Conforme Magalhães (2006, p. 38), Gustavo Barroso “reescreve a história do Estado brasileiro nas galerias do Museu, ignorando a pluralidade da sociedade e a contribuição de negros, índios”. Esse modelo museal barroseano

¹ Este artigo foi apresentado no XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais – Diversidades e (Des)Igualdades, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011. O texto foi produzido a partir da dissertação de mestrado “Museu e escola: uma experiência de mediação entre as crianças de educação infantil e o espaço museológico”, pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, com o apoio do CNPq. Para a publicação deste livro passou por algumas alterações.

ainda pode ser observado em muitas dessas instituições. Os museus são por excelência espaços de memória e de história, que carregam tensões e conflitos nas suas museografias. Quando o discurso museológico é provocador de reflexões, mesmo numa instituição oficial, tradicional, os conflitos invisíveis tendem a aparecer.

Os museus de uma forma geral – em particular, os de história – reforçaram, por muito tempo, um lugar de subalternidade nas representações pictóricas ou estereotipadas do povo negro, ou ainda, um lugar de invisibilidade, não reconhecendo a contribuição econômica, cultural e histórica dos africanos e de seus descendentes (afro-brasileiros) em solo brasileiro. Santos (2005, p. 42), ao discutir sobre a presença do negro nos museus brasileiros, diz que “algumas narrativas que discriminam os negros não são combatidas porque não são reconhecidas como tais”. A autora analisou dois grandes museus na cidade do Rio de Janeiro: o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu da República. No primeiro, de acordo com a autora, o negro foi silenciado e a arte africana aparece de forma subordinada como matriz brasileira e não como valor artístico em si. No segundo, por sua vez, a imagem do negro é estereotipada e com um lugar demarcado. Ao analisar a exposição “Rua”, Santos (2005, p. 51) faz a seguinte reflexão:

Na mostra, o negro é basicamente representado quando se fala da cultura popular. Não há negros no poder constituído, na dita alta cultura ou nas armas. No módulo Rua encontramos mescladas às imagens de Pombajira e Zé Pilintra, e a modelos com fantasias de festa-de-folias-Reis, fotografias de carnaval e futebol, bem como de mulheres negras, umas seguidas às outras, entre elas a grande mãe do candomblé baiano, a mãe-de-santo Menininha do Gantois, a atriz Ruth de Sousa e a senadora Benedita da Silva. Por que será que essas mulheres foram representadas no módulo Rua?

Esse lugar reservado, localizado, tem toda uma intencionalidade política e histórica de apagamento de outros lugares que podem e devem também ser ocupados por negros. A partir da Mesa-Redonda de 1972, em Santiago no Chile, alargou-se o debate em torno das desigualdades e das diferenças no campo

museal. Segundo Santos (2008), nesse momento de regimes ditatoriais, outras tipologias museológicas entraram para o debate. No entanto, essas ideias inovadoras sobre o espaço museológico, discutidas nessa Mesa-Redonda, veríamos tomar conhecimento somente na década de 1980.

As mudanças na ciência museológica e a luta do Movimento Negro contribuíram para que a partir de 1980 fossem criados os Museus Afros em algumas capitais brasileiras – o que podemos considerar uma ruptura com a preservação do pensamento de uma cultura homogênea, desprovida de conflitos, como aparentava nos museus. Vale ressaltar as palavras de Lody (2005, p. 28) sobre as estratégias de expropriação dos diversos objetos de religiosidade da cultura afrodescendente, em instituições museológicas tradicionais. O autor diz o seguinte:

Muitos desses objetos que formam os acervos em questão são verdadeiros troféus de guerra, de ocupação de territórios pela força, ora militar, ora econômica. Fica nesses exemplos o museu apenas enquanto um depósito de espólio dos guerreiros vitoriosos na ocupação do mundo inculto.

A heterogeneidade cultural e étnica que constitui o povo brasileiro foi obliterada por muito tempo no discurso hegemônico do pensamento eurocêntrico, que dominou as vitrines de nossos museus. Mesmo em instituições museológicas tradicionais ou numa expografia que narra a história numa perspectiva linear ou desprovida de objetos de uma determinada classe social, pode e deve-se trazer para o debate a reflexão sobre essas ausências no processo histórico. A história se constrói e se reconstrói com avanços e retrocessos. Nesse sentido, encontro nas palavras do historiador Ramos (2004, p. 23) reflexões sobre o tema da escravidão.

Não se trata mais de colocar a data e o fato, ‘o que aconteceu’. O que fica exposto, nesse caso, é a problemática histórica: a escravidão como campo de luta. As algemas e grilhões que torturavam e matavam não aparecem somente como vestígios de um passado odioso, mas sim como fonte de reflexões sobre as estratégias do poder dominante e as táticas de subversão da ordem estabelecida.

Problematizar as relações de forças entre determinados grupos sociais, certamente faz parte da ação educativa dos museus. Ramos (2004) compreende os museus como lugares de disputas de poderes. Chagas (2006, p. 122) também considera essas instituições como “[...] espaços de relações, são lugares de poder e de memória, mas são também arena, campo de luta onde germinam identidades culturais regadas por uma gota de sangue”.

Nesses espaços museais que podem lembrar sangue, também, contraditoriamente, podem suscitar sonhos, brincadeiras, como foi a experiência de uma turma de educação infantil que foi ao Museu do Ceará. Aqui, neste estudo, destaco um pequeno recorte da minha pesquisa de mestrado, cujo objetivo central foi refletir sobre a mediação entre as crianças e os objetos do Museu do Ceará, compreendendo os modos de como esse público acessa informações, conteúdos relacionados a boneca Calunga. Nesse sentido, a questão que norteia este artigo foi formulada da seguinte forma: que contribuições a boneca Calunga presente no Museu do Ceará pode trazer para a prática educativa com crianças?

Durante a Pesquisa-intervenção, foram realizados três encontros com a mesma turma de crianças de cinco anos da Escola Municipal Antônio Sales (Fortaleza) com o Museu do Ceará. Aqui, será ressaltada a boneca Calunga, presente no módulo temático “Escravidão e Abolicionismo”. Esse objeto provocou reflexões, narrativas, estranhamentos, encantamentos e afetos entre as crianças e o educador.

Boneca Calunga: Objeto Gerador de Narrativas e Afetos

A boneca Calunga foi um dos objetos que mais chamou a atenção das crianças, tornando-se significativo pelo interesse despertado pelo público infantil. Elas realizaram desenhos e pinturas da Calunga na escola. Nesse sentido, considero-a um objeto Gerador, além de ter possibilitado, que as crianças en-

trassem numa situação imaginária, no módulo expositivo, “Escravidão e Abolicionismo”.

Vale ressaltar que, Ramos (2004) chama de Objeto Gerador² aquele que provoca reflexões sobre a historicidade dos objetos. O Museu do Ceará tem como parâmetros a História Social, a Museologia Social e o Objeto Gerador. Este é fundamentado na Pedagogia da Pergunta e motivado no pensamento freireano.

Nessa exposição, muitos objetos referentes à escravidão podem ser vistos. Dentre eles, podem ser citados: algemas, tronco, carta de alforria, livro de prata no qual foi assinada a abolição no Ceará e, ainda, uma tela pintada por Irineu de Sousa, que narra o evento da abolição no Ceará, em 1884, quatro anos que antecedem a abolição no Brasil (1888). Observe abaixo as imagens e as falas das crianças no primeiro encontro das crianças com a boneca Calunga:



Fontes: Figura 1 - Catálogo do Museu do Ceará. Associação dos Amigos do Museu [Organização]. Fortaleza; Secult, 2010. Figuras 2 e 3 – Arquivo da pesquisadora, 2009.

² Proposta pedagógica criada por Ramos (2004) inspirada na palavra geradora de Paulo Freire.

Educador do Museu (ED) – Ó, aqui é a Calunga... Já ouviram falar da Calunga?

Crianças – É uma boneca...

EM – É uma boneca, pronto! É uma bonequinha. Vocês têm uma bonequinha?

Mara – Eu tenho uma boneca... Eu tenho uma boneca nova. (várias crianças falam juntas)

EM – Tu tem uma boneca nova? **Mas tu tem uma boneca negra?**

Beth – Não tenho. **Eu tenho uma.**

EM – Tu tem uma? **Olha aí...**

Crianças – Eu tenho também... (em coro também dizem **dinheiro!**)

EM – **Ó, sem tocar, sem tocar...**

Beth – Ei, isso **aí perde, esse dinheiro?**

EM – Se pede?!

Beth – Não, se perde...

EM – Não, perde não... Aqui foi que colocaram... As pessoas acreditam que se fizer algum pedido, elas vão receber esse pedido, elas colocam aí... Ela faz o pedido, aí se conseguir esse pedido, aí elas colocam uma moedinha aqui, entendeu?! É uma forma de agradecer, um pedido. A Calunga, ela é usada nas representações culturais, na dança, no tempo que os negros vieram pra cá [...].

Crianças – É de verdade, é de verdade? (referindo-se a coroa).

EM – Aqui, era a forma de representação cultural deles. Oi?!

Crianças – Isso aqui é a coroa?

EM – É, isso aqui é a coroa, porque a Calunga era uma rainha. Ela veio da África [...].

David – Ela brilha, olha! Ela brilha, tu viu?!

EM – Ó, vamos pra cá... O que é que querem ver mais aqui? Isso aqui?! Isso aqui, eram os instrumentos, eram objetos que eram utilizados para prender o negro... (faz uma cena como se algemassem o próprio braço)

Eliza – **Tá arranhado...**

EM – É, os escravos... Aí colocavam.

Eliza – Tá arranhado.

EM – Tá arranhado?! Não tá, é muito velho já, olha aqui?! Era assim mesmo, aí eles prendiam, aí botavam nas mãos dos negros, com as algemas, pra prender, pra castigar os “escravos”, já ouviram falar dos “escravos”, da escravidão? Pois é, nessa época tinha a escravidão, eles prendiam as pessoas e chicoteavam, né?! Castigavam... Eles eram muito ruins... (referindo-se aos escravocratas).

Crianças – (inaudível)

Crianças – O que é isso aqui perguntando sobre uma carranca na exposição)

EM – Isso aqui ficava num navio, num barco, no barco que ia levando os “escravos” para serem vendidos em outro lugar... Aí eles fugiram, **os rebelados**, os rebelados fugiram, né?! Aí isso aqui, ficava na frente do navio, num barco. O barco era um barco alto...

[...]

No início da mediação, as crianças logo identificaram a Calunga como uma boneca, dando de imediato o sentido de brinquedo – diferente do sentido documental pelo qual está no museu. Em outras palavras, está no museu como um objeto cultural, histórico que faz parte da religiosidade africana. O educador procurou aproximar-se da linguagem das crianças ao fazer perguntas relacionadas ao cotidiano delas. Diante das afirmações das crianças que possuíam bonecas, ele perguntou: “Mas tu tem uma boneca negra?” Nesse momento, apenas uma criança afirmou ter uma. O EM, por sua vez, enfatizou positivamente, ao dizer: “Olha aí...”. Esse enunciado provocou uma mudança no outro. “Eu tenho também...”. Assim, a resposta das crianças acerca do fato de ter uma boneca negra é alterada.

A palavra, como nos diz Bakhtin (1995), é um produto da interação verbal, um território comum entre quem a pronuncia e quem a escuta – neste caso, EM e as crianças. Estas leram a expressão “olha aí...” afirmativamente, pois, em seguida, em coro, disseram ter bonecas negras. Logo após esse curto diálogo, exclamaram admiradas: “dinheiro!”. Esqueceram-se da advertência institucional diante desse símbolo de poder e estimulador do consumo e querem logo pegar as moedas. Ao antever esse ato, advertiu-as o EM: “Ó, sem tocar, sem tocar...”. Observando ser o expositor um lugar inseguro para guardar o dinheiro da Calunga, uma das crianças perguntou: “aí perde, esse dinheiro”? O EM explicou o porquê do dinheiro, mostrou outros objetos pela exposição. Por último, uma das crianças indagou: “que é isso aqui?!”, ao deparar-se com a carran-

ca, objeto de proa da barca “Laura II”, que, segundo Oliveira (2009, p. 184), tal embarcação seguia de São Luiz para o Rio de Janeiro. Todavia, os “rebelados foram presos e trazidos para Fortaleza, onde foram fuzilados em praça pública em 1839”. A mesma autora (p. 193) afirma que esse acontecimento “evidencia a insatisfação dos negros em relação à sua condição de cativo, negando o caráter de passividade atribuído a eles”.

O EM tentou contar a história dos rebelados, mas as crianças já desviaram o foco de atenção para a outra exposição ao lado, não dando tempo para uma reflexão sobre um fato de resistência tão importante. Vale ressaltar que esses estranhamentos das crianças frente aos objetos, ao indagarem “O que é isso aqui?”, além de curiosidade, podem vir a ser um indício para uma reflexão, posteriormente. Vale a pena buscar estratégias mediadoras que chame a atenção das crianças, quando tal interesse aparecer. Muitas coisas nos escapam num trabalho mediado em museu, pois são muitos os interesses das crianças. É nessa ação pedagógica reflexiva do cotidiano que vamos construindo conhecimento.

Embora as crianças da educação infantil ainda não tenham maturidade para compreender assuntos complexos ou abstratos como o de tempo histórico, não significa que não possam entrar em contato com narrativas históricas, pois aos poucos as crianças vão compreendendo os conceitos científicos a partir dos conceitos espontâneos. Vigotski (1999, p. 135) adverte que,

Embora os conceitos científicos e espontâneos se desenvolvam em direções opostas, os dois processos estão intimamente relacionados. É preciso que o desenvolvimento de um conceito espontâneo tenha alcançado um certo nível para que a criança possa absorver um conceito científico correlato.

Os conhecimentos cotidianos e científicos são entrecruzados e, nesse movimento, impulsionam novas reflexões, rupturas e continuidades que podem ser contestadas ou aceitas pelas instituições produtoras de conhecimento. Vigotski (2002, p. 72) compreende que a relação entre o homem e o mundo é mediada por instrumentos e signos. Estes são social e culturalmente construídos nas re-

lações com os outros. Por exemplo, o brinquedo, o desenho e a palavra são mediadores da cultura e da história. O autor discute que a “função do instrumento é servir como condutor da influência humana sobre o objeto da atividade; ele é orientado externamente; deve necessariamente levar a mudanças nos objetos”.

A mediação tem como papel compreender as tramas das relações sociais e culturais nas quais os sujeitos estão imbricados. Mediar se aprende nas práticas das relações com o outro diferente de nós. Escutar é um exercício alteritário que pode resultar numa boa mediação. Freire (1996) nos diz que “Ensinar exige escutar”, pois, ao ouvir o outro com atenção, estamos nos preparando melhor seja para concordar ou discordar sobre o que é dito. A linguagem da criança não é fácil de ser compreendida, pois muitos de nós já esquecemos esses códigos de acesso a esse mundo infantil. Contudo, exercitar a nossa reflexão e ampliar nossa escuta a compreensão da linguagem da criança é um ponto central para a mediação.

Na primeira visita ao museu, foi possível trabalhar alguns objetos dessa exposição. Na segunda visita, trabalhamos outras exposições do museu e, na terceira visita, as crianças escolheram em sala de aula que uma das exposições visitadas seria a “Sala da Calunga”, como elas denominaram a exposição “Escravidão e Abolicionismo”. Assim, penso que a boneca constituiu-se como um objeto gerador para as crianças de educação infantil, sendo representada em desenhos, escolhida para confecções de jogo de quebra-cabeça e presente nas rodas de conversa entre professora, criança e pesquisadora.

Numa das visitas, em 2009, a turma de Educação Infantil, constituída, por 23 alunos, foi dividida em dois grupos para visitar o Museu do Ceará. As crianças chegaram eufóricas à Exposição “Escravidão e abolicionismo”. Elas correram ao encontro da boneca Calunga sob a advertência do mediador do museu “Sem correr, sem tocar. Gente, não pode tocar! Não pode, Sônia”. As crianças ficaram em volta da Calunga e falaram todas de uma vez (inaudível):

umas queriam pegar, outras diziam que não podia. Foi um alvoroço. Embora algumas crianças já tivessem clareza do porquê de não poder tocar, outras oscilavam entre esse saber e o desejo de tocar nos objetos. Já outras estavam bem conscientes e conseguiam controlar o desejo de pegar nos artefatos. Considerando que o objeto supracitado causou muito impacto nas crianças, transcreverei mais um dos encontros das crianças com a boneca Calunga:

July – Não pode tocar, não pode roubar.

Educador do Museu (EM) – Só tem a Calunga, que vocês querem ver? Olha o resto das coisas também, tem um monte de coisas pra vocês verem.

EM – É a Calunga. Eu vou explicar já, já pra vocês!

Stela – Foi a bruxa.

EM – É a bruxa? Não... não é bruxa, não.

Stela – Não, eu tô falando que foi a bruxa que prendeu ela.

EM – Foi a bruxa que prendeu ela? Ai, foi? Por que tu acha que a bruxa que prendeu ela?

Stela – Porque tem um bichinho desse. (aponta para o expositor no qual está a boneca que parece uma gaiola, grade).

EM – Tem um bicho desse? E quem é que usava isso aqui? (desvia o foco do expositor no qual Calunga está dentro, para a coroa)

Crianças – em coro respondem: Ela.

EM - Era a bruxa?

Crianças: Não, é ela aí (referindo-se a Calunga).

EM – E ela é o quê? Isso aqui, quem usa isso aqui, é quem? (ele aponta para a coroa no alto do expositor).

July- É a princesa.

EM – É a princesa? (aponta para Stela, concordando) Ela é a princesa?

Renata – É.

EM – E por que tu acha que ela é a princesa? Ela é bonita?

Stela – Claro que ela tem um dinheiro. (aponta para as moedas junto a boneca).

Renata – Eu já montei ela. (Jogo de Quebra-cabeça montado por ela em sala de aula).

EM – Tu já montou? Foi?

Stela – Isso daqui é dinheiro, né? (novamente aponta para as moedas).

EM – É dinheiro. E por que que tem dinheiro? Vocês sabem?

Stela – Por que ela é rica.

EM – E ela é rica, ah! **E ela é rica por quê? Por que ela é princesa?**

Stela – Não.

EM – Não? Será que não é porque alguém colocou aqui?

Stela – **Aquele dali é falso.** (aponta para o dinheiro do outro módulo “O poder das armas e as armas do poder”).

EM – É falso? É não. Olha, gente, para cá, ó, eu vou explicar para vocês. Como a Stela falou, ela disse que era rainha, é a rainha mesmo. Tu sabia que ela é uma rainha, uma princesa. Só que o nome dela é Calunga, sabe onde é que ela morava?

Alguma criança pergunta – “Aonde”?

EM – Na África, sabe onde é a África? **Fica beeem longe do Brasil**, no outro lado do mar. Aí ela foi trazida pra cá. Como foi que ela foi trazida pra cá, vocês sabem? Se estava lá do outro lado do mar? Veio de que, então, se estava no mar? Lá longe. Teve que passar pelo mar. Veio de quê? (Gesticula com os braços)

July – **De barco.** (EM convida as crianças para sentar).

EM – Vamos sentar.

Stela – Sentar?

EM – Como vocês falaram, ela era rainha, a princesa que veio do mar, veio num barco... Quem foi que trouxe? **Foi a bruxa?** Mais ou menos, **foi uma espécie de bruxa.** Parecido com uma bruxa que trouxe ela.

Renata – Não existe bruxa, não.

EM – Foi não? Quem foi?

Renata – Ela nadou.

EM – Ela nadou?

Renata – Era a casinha dela.

July – Era não.

EM – E o que era?

July – **Foi um homem que trouxe.**

EM – Um homem que trouxe... **Quem foi esse homem?**

July – **Um pescador.**

EM – Pescador? (ele ri) Não foi um pescador, não. Pois é, ó. Ela veio pro museu. Veio de barco, morava em outro lugar. Ela era uma rainha lá... O nome dela é Calunga... por que ela ta...?

[...]

Ao adentrar na sala de exposição, July foi logo advertindo aos seus colegas: “Não pode tocar, não pode roubar”. A frase carrega uma interdição, já pontuada pelo educador, isto é, não pode tocar nos objetos. A criança reforçou prevendo os desejos infantis de tocar. A “dialogização das vozes sociais” está marcada no enunciado de July. Primeiramente, temos as vozes do museu “não pode tocar”. Depois, “não pode roubar”. Que vozes são estas? Vozes sociais que podem ser da mãe, da escola, de outras pessoas da comunidade, vozes internalizadas pelas crianças desde a mais tenra idade sobre valores morais ensinados.

“Só tem a Calunga que vocês querem ver?” O mediador convidou as crianças a verem os outros objetos desta exposição. No entanto, a boneca Calunga, ou, talvez, o modo como foi exposta, impactou as crianças, pois Stela foi logo afirmando: “foi à bruxa”. Stela fez esta afirmação diante da “prisão” da boneca-princesa, isto é, tratou logo de arranjar uma culpada. No primeiro momento, o mediador não entendeu e indagou: “É a bruxa?”. E, logo em seguida, afirmou: “Não... não é bruxa, não”. A criança, corrigindo-o, reafirmou: “Não, eu tô falando que foi a bruxa que prendeu ela.”. Depois dessa explicação, criança e o EM começam a se entender. Ele iniciou um exercício com perguntas tentando compreender a linguagem das crianças, apropriando-se da figura da bruxa mencionada por Stela. Bakhtin (1997) explica que a relação de sentido é sempre dialógica e que o ato de compreender já é dialógico. Para esse autor, os sentidos das palavras são tecidos no encontro dos falantes com o espaço exterior. Neste caso, o espaço é o Museu do Ceará. Assim, o EM foi construindo sua mediação com as crianças de Educação Infantil, por meio de gestos e de palavras, foi perguntando às crianças como uma forma de instigar reflexões e possíveis respostas.

Nessa perspectiva dialógica, Renata e July logo identificaram a condição da boneca. O EM, dirigindo a pergunta a Stela como se estivesse com dúvida sobre alguma coisa nas palavras da menina, insistiu em afirmar a condição de princesa, a qual não foi posta em dúvida pelas crianças em nenhum momento.

Depois das concordâncias das duas alunas, o EM retornou à pergunta: “por que tu acha que ela é a princesa? Ela é bonita?” Stela, por sua vez, retrucou: “Claro que ela tem um dinheiro!”.

Stela compreendeu que beleza não é o único atributo para ser princesa, embora a Calunga seja bela, existem outros indicativos no modo como a boneca foi exposta que mostram sua condição de princesa ou rainha. Como por exemplo, a coroa. Ao mencionar a bruxa como autora da prisão, logo inferiu que as vozes atravessadas nos enunciados são as dos contos de fadas. Retornando às moedas, Stela, para constatar o que viu, indagou ao mediador: “Isso daqui é dinheiro, né?” Outra vez a comunicação se estabeleceu entre indagações e afirmações. Então, se a Calunga tem dinheiro, é “Por que ela é rica”. O EM, instigando as crianças a pensarem, formulou outras perguntas: “E por que ela é rica?”, “Por que ela é princesa?”. Stela disse que “não”. Essa resposta me faz pensar que Stela sabe que há pessoas que são ricas e nem por isso são princesas. Ser princesa é algo para além dessa condição pecuniária ou classe social. A coroa, sim, representa de fato um objeto que carrega simbolismo e magia. Uma rainha, uma princesa, conforme os contos de fadas, usam esse objeto. Stela comparou o dinheiro (moedas) da Calunga ao dinheiro antigo mostrado na outra exposição. As moedas que os visitantes do museu ofertam à Calunga são do tempo presente, portanto, dá para comprar bombom, pão, pirulito. Já as cédulas que ela viu no outro módulo expositivo são “falsas”, pois não dizem respeito à experiência infantil dela. Portanto, não têm nenhum valor monetário. E o valor histórico daquele ainda é para ela desconhecido.

O educador, através de problematizações, procurou aproximar-se da linguagem das crianças, ao mesmo tempo em que buscou contar um pouco sobre a Calunga, como, por exemplo, “de onde ela viera”, “como ela chegou ao Brasil”. O EM fez uso da figura da bruxa imaginada por Stela quando esta culpabilizou-a pela prisão da boneca. Nesse sentido, a mediação fez uma comparação entre os escravocratas e a bruxa, ao acrescentar “Foi uma espécie de bruxa”.

Nesse momento, Renata assinalou não existir bruxa. July, por sua vez, chegou à conclusão que foi um homem. E ao serem interrogadas que homem seria esse, prontamente, respondeu: “um pescador”. As crianças foram ligando os elementos que lhes iam fazendo sentido. Por exemplo: “nadou, barco, pescador.” Elas estão construindo uma narrativa lúdica a partir dos objetos históricos.

Na Exposição “Escravidão e abolicionismo”, a boneca Calunga constituiu-se para as crianças de educação infantil um “objeto gerador”. A nossa intenção era trabalhar também os outros objetos desse módulo temático, pois eles estão expostos para compor um discurso sobre um momento da história, em que mulheres e homens foram expropriados de seus direitos de cidadãos(ãs). Contudo, os interesses das crianças centralizaram-se na boneca Calunga. A imaginação despertada para esse objeto deslocou-se para o discurso lúdico. A leitura lúdica foi a mais potente que as crianças de educação infantil puderam fazer no espaço museológico.

É importante destacar que a linguagem museográfica que “engaiolou” a boneca Calunga pode ter outras leituras, pois, segundo Funes (2000), as festividades representavam momentos lúdicos e de rupturas com a vida cotidiana do trabalho escravizado. A Calunga é justamente um objeto carregado de liberdade nas manifestações culturais e de religiosidade do povo preto. Deve ter sido a bruxa que prendeu a Calunga, pensou Stela. Penso que foi o discurso expográfico ou museológico quem prendeu a Calunga, porque centrou o discurso no aprisionamento dos pretos e nos castigos físicos – práticas cotidianas perversas dos senhores da Casa Grande de lidarem com mulheres e homens escravizados.

Nesse confronto das diferentes vozes alternadas por leituras lúdicas e históricas, a boneca Calunga encantou com os seus artefatos as crianças de educação infantil. Os discursos do Museu e das crianças ora se repelem, ora se

aproximam, por meio das relações dialógicas instauradas no espaço museológico. Nas cenas enunciativas descritas, foi possível perceber a “contrapalavra” de Stela. As réplicas e as trélicas entre criança e educador foram explicitamente confrontadas no espaço expositivo. Assim sendo, a leitura lúdica se impôs nas tramas das histórias mediadas nos espaços escolar e museológico.

Posso dizer que o ato de mediar carrega uma dimensão dialógica no qual o olhar do EM e do visitante é alterado nesse encontro, que a depender da proposta de mediação de cada espaço cultural pode favorecer uma abertura mais polissêmica. Quando a mediação admite diferentes leituras de um mesmo texto, abrem-se as possibilidades para os questionamentos sobre aquilo que se vê.

Essas possibilidades mediadoras e desafiadoras da linguagem foram pensadas por Costa (2002, p. 54), que discute a dimensão do jogo enquanto linguagem. Essa autora afirma que “[...] cada palavra, cada brinquedo ou ação, enquanto objeto semiótico possui qualidades polissêmicas, ou seja, pode significar uma coisa ou outra conforme o contexto assim o determine”. Assim são os objetos museológicos que, em sua trajetória de “vida”, antes eram uma coisa. Ao adentrar as vitrines e outras formas de expor do museu, semanticamente esses objetos se tornam documentos históricos. Portanto, ao olhar da criança, podem ter outras leituras.

Para Bakhtin (1997), não somente as relações, mas a compreensão também se constitui como dialógica. Quem visita uma exposição parte de suas experiências etárias, étnicas, classes sociais e formação diversas, reelaborando significados no encontro com os objetos eivados de histórias e de memórias. Gagnebin (2006, p. 44), em seu livro “Lembrar escrever esquecer”, traz-nos a seguinte reflexão: “[...] a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente”.

Palavras Finais

Para concluir, compreendo que cada uma dessas visitas museológicas foi significada de um modo diferente, conforme as crianças iam se apropriando do espaço museal. A primeira visita foi como uma espécie de encantamento, deslumbramento ou, como diz Bruno Bettelheim (1991), “assombramento”. A segunda visita, por sua vez, foi uma aproximação afetiva com o espaço do Museu e com alguns objetos das exposições, que foram significativos para as crianças a partir do primeiro encontro com o espaço museológico, pois é assim que as crianças iniciam o processo de compreensão dos procedimentos de preservação dos objetos musealizados. Por último, a terceira visita constituiu-se na soma das visitas anteriores, resultando em leituras histórica, museológica e lúdica pelas crianças da Educação Infantil. A leitura lúdica, pontuada aqui, predominou no espaço museal nas vozes das crianças. As demais leituras, as crianças internalizaram-nas através de alguns indícios não discutido neste artigo, como a leitura museológica e a leitura histórica como algo ainda embrionário na educação infantil, em vias de acontecer.

O encontro das crianças com a boneca Calunga no museu possibilitaram ampliar o imaginário infantil, porque criaram outras narrativas lúdicas na escola e no museu. Nesses encontros museológicos puderam conhecer esse objeto da cultura e da história dos povos africanos em terras brasileiras. O papel do mediador no Museu do Ceará é de um educador que trabalha numa perspectiva freireana da “pedagogia da pergunta”, com o objetivo de instigar nos visitantes reflexões sobre as exposições, possibilitando que esse público compreenda a coexistências das temporalidades, ou, como diria Bakhtin (1997), numa relação dialógica. Nesse sentido, a mediação contribuiu para que as crianças fossem portadoras de seus dizeres. Stela encontrou no Museu do Ceará uma princesa negra que a bruxa prendeu numa “gaiola”. Outras crianças, aos poucos, nas experiências das visitas museológicas foram chegando a outras possibilidades de narrativas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. O problema do texto. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 327-358.

BETTELHEIM, Bruno. As crianças e os museus. In: _____. **A Viena de Freud e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

CHAGAS, Mário Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica da Mário de Andrade**. Chapecó: Argos, 2006.

COSTA, Fátima Vasconcelos. Jogo e Linguagem: um exercício de construção de sentidos. In: **Revista Educação em Debate**. Fortaleza: Edições da Universidade Federal do Ceará. V semestral, 2002. p. 48-56.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FUNES, Eurípedes Antonio. Negros no Ceará. In: SOUZA, Simone (org.). **Uma nova história do Ceará** – Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000, p.103-132.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

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. (Coleção Outras Histórias, v. 28).

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Culto da saudade na casa do Brasil: Gustavo Barroso e o museu Histórico Nacional (1922-1959)**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006. Coleção Outras Histórias, 49.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. **Juntar, separar, mostrar:** memória e escrita da história do Museu do Ceará (1932-1976). Fortaleza: Museu do Ceará, Secult, 2009. Coleção Outras Histórias, v. 53.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto:** o museu no ensino de História. Chapecó: Argus, 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos Santos. Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 2005. nº 31 p. 37-57.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros museológicos:** reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008. Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2008.

SANTOS, Núbia Agustinha C. **Museu e escola:** uma experiência de mediação entre as crianças de educação infantil e o espaço museológico. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A Formação social da mente:** o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Pensamento e linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Joaquim dos Santos

Professor do Núcleo de Prática de Ensino do Departamento de História da Universidade Regional do Cariri (URCA). Docente do Mestrado Profissional em Ensino de História - ProfHistória (URCA) e do Mestrado Profissional em Educação - PMPEDU (URCA). Possui Pós-doutorado em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutor em História pela Universidade Federal do Ceará - UFC (2017). É líder do Núcleo de História Oral, Memória e Diversidades - NHISTAL (URCA/CNPq) e vice-líder do Grupo Imagens da Morte - a morte e o morrer no mundo Ibero-americano (UNIRIO/CNPq). Foi Chefe do Departamento de História - URCA (2017-2019). Foi coordenador do Laboratório de Pesquisas em História Cultural - LAPEHC (2016-2017). Foi membro do Comitê de Extensão PROEX/URCA (2015-2017). Membro fundador do Grupo Retratores da Memória de Porteiras (2004) e do Museu Comunitário Casa da Memória de Porteiras (2007). Atuou como técnico no Sistema Estadual de Museus do Ceará e professor do Núcleo Educativo do Museu do Ceará (2010). É coordenador de projetos educativos da Associação REMOP e do Museu Casa da Memória de Porteiras. Foi sócio do Instituto da Memória do Povo Cearense – IMOPEC (2007-2015). Desenvolve estudos com ênfase em: História da morte e sensibilidades; Formação de professores e ensino de história; Educação patrimonial; Memória oral e religiosidade; Gênero e sexualidade. Tem experiência no ensino de história na educação básica; Organização, gestão e ação educativa em museus; Formação inicial e continuada de professores; Organizações não Governamentais em defesa do patrimônio cultural.

E-mail: joaquim.santos@urca.br.

<http://lattes.cnpq.br/4970627821671141>

Djalma Luiz do Nascimento Dantas

Mestrando em História pelo Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Regional do Cariri - URCA. Possui graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande – UFCG (2011) e Pós-Graduação em Educação de Jovens e Adultos pela Universidade Federal de Campina Grande (2013). Professor Supervisor Bolsista do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) subprojeto de História – UFCG/CFP, na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Monsenhor Constantino Vieira – Colégio Comercial – na cidade de Cajazeiras-PB. Professor efetivo de História do Estado da Paraíba, lotado na escola anteriormente mencionada. Professor licenciado do Masters Gold Colégio e Curso (Sousa/Cajazeiras) e professor efetivo de História da Prefeitura Municipal de Cachoeira dos Índios-PB, lotado na Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental Maria Cândido de Oliveira, onde coordena o Projeto de Ação Educacional Akangatu: Ensino de História e Letramento Patrimonial. Organizou o projeto intitulado “História: vidas e memórias” na Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental João Izidro de Sousa (2018-2019). Atua como conselheiro do Museu Histórico e Cultural das Famílias de Baixa Grande, no Distrito da Baixa Grande, zona rural de Cachoeira dos Índios -PB. Foi Presidente do Centro Acadêmico de História (2008 -2010) e Diretor de Centro Estudantil do Centro de Formações de Professores da Universidade Federal de Campina Grande em Cajazeiras-PB (CFP/UFCG). Atualmente, é dirigente do Sindicato dos Trabalhadores em Estabelecimentos do Ensino Privado da Paraíba (SINTEENP-PB) sendo Delegado Regional da Delegacia Sindical em Sousa-PB. Tem experiência na área de História, com ênfase no Ensino de História e Memória. Desenvolve atividades acadêmicas voltadas ao Ensino de História, Educação Patrimonial, Memória e História Oral na Educação Básica.

E-mail: djalma.trezeano@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1736323136722598>

SOBRE OS AUTORES

Deyza Furtado Leite

Graduanda em História pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Voluntária no projeto de extensão “MULTICULTURARTE: Museu, Culturas e Artes no Ensino de História”. E-mail: deyza.furtado@urca.br

Djalma Luiz do Nascimento Dantas

Discente do Mestrado Profissional em Ensino de História – ProfHistória – URCA. Especialista em Educação de Jovens e Adultos com ênfase na Economia Solidária – CFP/UFCG e Professor de História efetivo da Educação Básica do Estado da Paraíba e do Município de Cachoeira dos Índios - PB.

Francisco Odair Dantas

Graduado em Geografia CFP/UFPB. Especialista em Psicopedagogia. Professor efetivo da Educação Básica dos municípios de Cajazeiras e Cachoeira dos Índios- PB.

Fernanda da Rosa Becker

Pesquisadora do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM.
Email: fernanda.becker@museus.gov.br

Hailla Sianny Krulicoski Souza Sena

Licencianda em Ciências Sociais - Universidade Estadual do Ceará (UECE).
E-mail: hailla.krulicoski@aluno.uece.br

Joaquim dos Santos

Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Regional do Cariri (URCA). Docente do Mestrado Profissional em Ensino de História (PROFHISTÓRIA) e do Mestrado Profissional em Educação (PMPEDU). Pós-doutor em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Líder do Núcleo de História Oral, Memória e Diversidades (NHISTAL). Coordenador do projeto de extensão “MULTICULTURARTE: Museu, Culturas e Artes no Ensino de História”.
E-mail: joaquim.santos@urca.br.

José Fabrício Laurino dos Santos

Graduando em História pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Bolsista de extensão no projeto “MULTICULTURARTE: Museu, Culturas e Artes no Ensino de História”. E-mail: fabricio.laurino@urca.br

Núbia Agustinha Carvalho Santos

Professora/artista/pesquisadora atua como professora de Artes Visuais na Rede Estadual de Ensino do Ceará. Tem formação em Pedagogia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Mestrado e Doutorado em Educação Brasileira (UFC). E-mail: agustinha.performance@gmail.com

Rosângela Laurentino Brito

Mestranda em História pela Universidade Estadual do Ceará. Possui graduação em História pela Universidade Regional do Cariri (2018). Membro do Núcleo de História Oral, Memória e Diversidades (NHISTAL/URCA). Como historiadora se dedica aos estudos sobre memória e patrimônio cultural, dando destaque às relações entre museu e sociedade, bem como entre memória e cadeias. E-mail: rosybrito92@gmail.com



MUSEUS NO BRASIL:

Trajetórias, Acervos e Práticas educativas

www.arcoeditores.com
contato@arcoeditores.com
(55)99723-4952

ARCO
EDITORES ● ● ●