



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**MEMÓRIAS DA CIDADE: REPRESENTAÇÕES DE FORTALEZA
NO MUSEU DO CEARÁ**

NATÁLIA MAIA SOUSA

FORTALEZA
2011

NATÁLIA MAIA SOUSA

**MEMÓRIAS DA CIDADE: REPRESENTAÇÕES DE FORTALEZA
NO MUSEU DO CEARÁ**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Linda Maria de Pontes Gondim

FORTALEZA
2011

NATÁLIA MAIA SOUSA

**MEMÓRIAS DA CIDADE: REPRESENTAÇÕES DE FORTALEZA NO
MUSEU DO CEARÁ**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de
Mestre em Sociologia.

Aprovada em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Linda Maria de Pontes Gondim (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Ivone Cordeiro Barbosa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^o. Dr^o. Gisafran Nazareno Mota Jucá
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof^a. Dr^a. Geísa Mattos Lima (Suplente)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente a minha mãe Maria Isamar, pelo apoio incondicional.

Ao meu namorado Thiago Braga, pelo companheirismo e compreensão.

Aos companheiros e amigos do Laboratório de Estudos da Cidade (LEC/UFC) e do Laboratório de Estudos de Política e Cultura (LEPEC/UFC).

À turma de Mestrado da UFC de 2009.1.

A todos os funcionários do Museu do Ceará pela disponibilidade e atenção.

À minha orientadora Linda Gondim pela atenção e apoio dispensados em todos os momentos deste trabalho e pela crença de que somos capazes de crescer e melhorar sempre.

Aos professores que compõem a banca examinadora, Ivone Cordeiro, Gisafran Jucá e Geísa Mattos pela disponibilidade e certeza de que toda crítica vem no sentido de contribuir para a melhoria do trabalho.

Ao CNPq pela concessão de bolsa, sem a qual seria bastante dificultoso arcar com os custos da pesquisa.

RESUMO

O trabalho analisa as formas de representação de Fortaleza a partir das exposições do Museu do Ceará, instituição localizada no centro histórico da cidade. Parte-se do princípio que os objetos nele expostos expressam traços culturais materiais e imateriais da sociedade, motivando reflexões sobre o passado e o presente. A pesquisa foi realizada por meio de levantamento bibliográfico, observação das exposições e análise das falas dos monitores e dos responsáveis pela direção da instituição. Realizou-se, ainda, um recorte dentro da atual exposição de longa duração, priorizando o módulo *Fortaleza: imagens da cidade*, pois este apresenta objetos relacionados especificamente à história da cidade. Percebe-se que Fortaleza aparece representada nesta instituição a partir de fragmentos de diversos períodos de sua história e que os objetos expostos são de forte marca simbólica na cultura urbana local. Por meio da análise do discurso historiográfico construído por meio dos objetos expostos foi possível perceber quais elementos são considerados como representativos da memória, da história e da identidade de Fortaleza. Percebe-se que no Museu do Ceará esses elementos referem-se tanto a estrutura urbanística da cidade quanto às histórias coletivas nela vivenciada. Tem-se representado, por exemplo, seus “lugares de memória”; o espaço urbano como fator de distinção social; as mudanças do ordenamento urbano da cidade com vistas a denotar uma imagem ligada ao ideal de progresso e modernidade e a caracterização, em certa medida homogênea, do tipo fortalezense como identificado com o humor e a irreverência. Representa-se na instituição tanto elementos materiais, quanto elementos ligados ao imaginário, em reconhecimento que tanto um quanto o outro fazem parte da construção da memória da cidade.

Palavras-chave: Museu. Representação. Memória. Identidade. Museu do Ceará.

RESUMEN

El trabajo analiza las formas de representación de Fortaleza a partir de las exposiciones de Museo de Ceará, institución ubicada en el casco antiguo de la ciudad. Parte del principio que los objetos en él expuestos expresan rasgos culturales materiales e inmateriales de la sociedad, motivando reflexión sobre el pasado y el presente. La encuesta fue realizada por medio de levantamiento bibliográfico, observación de las exposiciones y análisis de las hablas de los monitores y de los responsables por la dirección de la institución. Todavía se realizó un recorte dentro de la actual exposición de larga duración, priorizando el módulo *Fortaleza: imagens da cidade*, pues este presenta objetos relacionados específicamente a la historia de la ciudad. Se percibe que Fortaleza aparece representada en esta institución a partir de fragmentos de diversos períodos de su historia y que los objetos expuestos son de fuerte marca simbólica en la cultura urbana local. Por medio del análisis del discurso historiográfico construido por medio de los objetos expuestos fue posible percibir cuales elementos son considerados como representativos de la memoria, de la historia y de la identidad de Fortaleza. Se percibe que en Museo de Ceará esos elementos se refieren tanto a estructura urbanística de la ciudad como a las historias colectivas en ella vividas. Se ha representado, por ejemplo, sus “lugares de memoria”; el espacio urbano como factor de distinción social; las mudanzas del ordenamiento urbano de la ciudad con vistas a denotar una imagen ligada al ideal de progreso y modernidad y la caracterización, en cierta medida homogénea, del tipo fortalezense como identificado con el humor y la irreverencia. Se representa en la institución tanto elementos materiales, como elementos ligados al imaginario, en reconocimiento que tanto uno como otro hacen parte de la construcción de la memoria de la ciudad.

Palabras-clave: Museo. Representación. Memoria. Identidad. Museo de Ceará.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Delineando o objeto

A linguagem museológica

Opções metodológicas

1 MUSEU E IDENTIDADE: AS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS NO BRASIL

1.1 Patrimônio e identidade nacional: a institucionalização dos museus brasileiros

1.2 A história do/no Museu do Ceará: institucionalização e propostas museológicas

1.2.1 Primórdios

1.2.2 Fase de Transição

1.2.3 Fase atual

1.3 Projeto Educativo do Museu do Ceará: o conhecimento histórico através dos objetos

2 PROPOSTA PEDAGÓGICA E FORMAÇÃO DAS EXPOSIÇÕES NO MUSEU DO CEARÁ

2.1 O “objeto-gerador” e a formação da exposição de longa duração

2.2 Museu do Ceará: do “museu memória” ao “museu narrativa”

3 O MUSEU NA CIDADE: MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

3.1 O Centro de Fortaleza: localizando o Museu do Ceará

3.2 Memória e Patrimônio: o Palacete Senador Alencar

3.3 Museu do Ceará: história no plural

4 A CIDADE NO MUSEU: REPRESENTAÇÕES DE FORTALEZA NO MUSEU DO CEARÁ

4.1 Fortaleza: cidade ou cidades?

4.2 Fortaleza e seus lugares de memória

4.3 Fortaleza e “falta de memória”: desconstruindo impressões

4.4 Fortaleza: conflitos e marcas espaciais de distinção social

4.5 Fortaleza sob o signo da ordem e do progresso

4.6 Fortaleza multiterritorializada

4.7 Identidade e estereótipo no Museu do Ceará

4.8 Museu do Ceará: lugar antropológico

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS

ANEXO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig.1 – Mapa de localização do Museu do Ceará no centro de Fortaleza.
- Fig.2 – Planta que apresenta o circuito da exposição *Ceará: história no plural*.
- Fig.3 – Escadaria da Praça dos Leões, em 1931.
- Fig.4 – Escadaria da Praça dos Leões, em 2010.
- Fig.5 – Fachada do Palacete Senador Alencar, sede do Museu do Ceará desde 1990.
- Fig.6 – Escadaria que liga o pavimento térreo ao superior.
- Fig.7 – Planta do térreo do Palacete Senador Alencar e destinação atual de uso dos ambientes.
- Fig.8 – Planta do pavimento superior do Palacete Senador Alencar e destinação atual de uso dos ambientes.
- Fig.9 – Tigela tupi guarani, proveniente de Cascavel.
- Fig.10 – Maracá de cabaça. Instrumento utilizado nas danças e rituais indígenas.
- Fig.11 – Artefatos bélicos que compõem a exposição.
- Fig.12 – Medalhas honoríficas.
- Fig.13 – Escrivanhinha que pertenceu a Rodolfo Teófilo.
- Fig.14 – Óculos e chapéu que pertenceram ao poeta Patativa do Assaré.
- Fig.15 – Objeto de proa da barca Laura II.
- Fig.16 – Calunga, figura representativa do Maracatu.
- Fig.17 – Quadro *Fortaleza Liberta*, de autoria de José Irineu de Souza, que retrata o ato oficial de libertação dos escravos na capital do Ceará, em 24 de maio de 1883.
- Fig.18 – Batina, chapéu e óculos que pertenceram ao Padre Cícero.
- Fig.19 – Foto que registra a comunidade do Caldeirão no momento da invasão policial em 1936.
- Fig.20 – Máquina de escrever que pertenceu a Frei Tito.
- Fig.21 – Rosário de madeira que pertenceu a Frei Tito.
- Fig.22 – A primeira planta da Vila de Fortaleza, de 1726 e uma maquete nela baseada.
- Fig.23 – Bandeira de Fortaleza.
- Fig.24 – Jardim “7 de setembro” na Praça do Ferreira. Ao fundo, vê-se o Café Elegante.
- Fig.25 – Café Java, na Praça do Ferreira.
- Fig.26 – “Cajueiro Botador”, na Praça do Ferreira, em 1905.
- Fig.27 – Passeio Público (rua Caio Prado), em 1906.
- Fig.28 – Canhão de ferro do antigo reduto Parazinho (hoje município de Paracurú).
- Fig.29 – Ornato de penas que rodeia a cabeça, dos índios Munduruku.
- Fig.30 – Vaso em porcelana com representações do Passeio Público.
- Fig.31 – Vaso da família Albano que ornamentava o cemitério São João Batista.
- Fig.32 – Primeira planta da Vila de Fortaleza, datada de 1726.
- Fig.33 – Maquete baseada na primeira planta de Fortaleza.
- Fig.34 – Peça do gasômetro, usado em Fortaleza, em 1867.
- Fig.35 – Lâmparas e candeeiros.
- Fig.36 – Rua Formosa (atual Barão do Rio Branco). Primeira rua de Fortaleza a receber iluminação pública através de luz elétrica, entre 1935-1936.
- Fig.37 – Traçado urbano de Fortaleza com placas de ruas que indicam seus nomes antigos e atuais.
- Fig.38 – Planta da cidade de Fortaleza elaborada por Adolfo Herbster em 1888.
- Fig.39 – Relógio exposto no Museu do Ceará.
- Fig.40 – Coluna da Hora, construída em 1933, na Praça do Ferreira.
- Fig.41 – Versão da Coluna da Hora, criada em 1991.
- Fig.42 – Bode loiô em exposição no Museu do Ceará.
- Fig.43 – Capa do livro *As aventuras do bode loiô*, de Almir Mota.

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é analisar como a cidade de Fortaleza é representada no Museu do Ceará a partir das exposições deste. Considera-se o Museu do Ceará como um espaço significativo tanto na produção de memórias e imagens sobre Fortaleza, quanto na disseminação de conhecimento sobre a história cearense. Mais do que lugar de acumulação da cultura material¹ do passado, o Museu do Ceará enquanto instituição que tem como papel selecionar, preservar e expor objetos relacionados à história do Estado deve ser encarado como lugar de produção de memórias, identidades e discursos historiográficos. Contrariamente ao pensamento dualista que fragmenta a noção de bens culturais em material e imaterial², aqui se toma essas duas categorias como indissociáveis, haja vista que o patrimônio histórico-cultural – dentre eles o museu – pode ser considerado ao mesmo tempo um bem material e simbólico. Portanto, refletir sobre essa instituição é apreender quais aspectos da história são selecionados e como os fatos são apresentados publicamente.

Meu interesse pela temática do patrimônio e da memória enquanto objeto de estudo sociológico vem desde o período da graduação em Ciências Sociais – concluída na Universidade Federal do Ceará em 2008 –, onde desenvolvi pesquisa de monografia sobre a Casa José de Alencar como “lugar de memória” para Fortaleza (SOUSA, 2008), tendo como principal base a teoria desenvolvida por Augé (1994). No mestrado em Sociologia, iniciado em 2009 na mesma Universidade, desenvolvi pesquisa que também se insere no campo do patrimônio e da memória, tendo agora como objeto específico o Museu do

¹ “A noção de cultura material nasce na segunda metade do século XIX [como um ramo da arqueologia] [...]. Ao longo do século, vai progressivamente se afirmando como um saber voltado para o exame das coletividades históricas em suas condições materiais de existência, com destaque para os objetos e suas técnicas de produção. Atualmente, um dos mais notórios desafios concernentes ao campo da cultura material reside na percepção e compreensão dos múltiplos significados encerrados num objeto” (SILVA FILHO, 2004, p. 121).

² Apesar de a Constituição de 1988 em seu artigo 216 definir o patrimônio cultural brasileiro como os bens de natureza material e imaterial, o registro deste último só se efetivou com o Decreto n°. 3551 de agosto de 2000. Neste, incluiu-se como bens passíveis de preservação os modos de fazer, as tradições e os costumes do povo brasileiro, por meio dos livros de registros: Dos Saberes, Das Celebrações, Das Formas de Expressão e Dos Lugares. A inclusão deste último livro – Dos lugares – pode ser considerado como demonstração da indissociabilidade entre as culturas material e imaterial.

Ceará e as formas de representação da cidade de Fortaleza contidas em suas exposições. Este novo objeto de pesquisa amplia as questões, incluindo discussões de museologia e novos conceitos como o de museu e o de representação. Cabe ressaltar que esta pesquisa tem como objetivo analisar as representações elaboradas pela instituição, não incluindo o estudo sobre as formas de apropriação destas pelo seu público visitante, ou seja, sobre as formas de recepção dessas representações.

Localizado na rua São Paulo, no centro de Fortaleza (ver figura 1), o acervo da instituição reúne uma pluralidade de objetos, documentos e artefatos, contemplando diversos períodos da história como o período colonial, o final do século XIX, o início do século XX. Apresenta também temáticas distintas como cultura indígena, escravidão, abolicionismo, movimentos religiosos e literários, etc. Dentro dessa diversidade de abordagens, Holanda (2005) ressaltava que, desde o início, o museu teve como um de seus pilares retratar a história da formação e do crescimento da capital cearense. Dessa forma, o Museu do Ceará permite uma discussão sobre Fortaleza na medida em que apresenta e narra a cidade a partir de fragmentos de sua história, construindo representações sobre Fortaleza.

Delineando o objeto

Nesta pesquisa, considero como representações sociais “categorias de pensamento que expressam a realidade, explicam-na, justificando-a ou questionando-a” (MINAYO, 2002, p. 89). Dessa forma, englobam as noções e visões de mundo que os indivíduos elaboram a partir de suas experiências profissionais e cotidianas: são formas de interpretação. Jodelet (2001, p.22) reforça essa perspectiva ao afirmar que as representações sociais são “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”. Dentro dessa perspectiva, os museus podem ser encarados como “um dos lugares-chave para se entender as sociedades modernas e a

forma pela qual elas se fazem representar” (BREFE, 1998, p. 315). Como afirmou Cristina Holanda:

Os museus são fundamentais para entendermos de onde viemos e para onde vamos. Eles nos ajudam a compreender a sociedade na qual vivemos (OS LUGARES da História, 2010).

Isso porque os objetos em exposição são reconhecidos e legitimados como detentores de significado, pois criados em determinada época e lugar, referem-se àquela realidade social; aos modos de saber-fazer daquela época. Assim, esses objetos são pensados como expressões materializadas de uma sociedade e podem suscitar infinitas interpretações. Ao trabalhar com representações da cidade a partir dos objetos de um museu, é importante ter em mente que estes “têm significados que extrapolam sua presença imediata, evocam valores e realidades ausentes, estando, portanto, no imaginário” (FREIRE, 1997, p. 130).

Dentro da tradição sociológica, o primeiro autor a trabalhar com a noção de representação social foi Durkheim – utilizando, no mesmo sentido, a expressão “representação coletiva”. Nas palavras do autor, “as representações coletivas traduzem a maneira como o grupo se pensa nas suas relações com os objetos que o afetam” (DURKHEIM, 1978, p. 79). No entanto, ao recorrer aos objetos – museológicos ou não – como suportes da memória coletiva não se pode deixar de reconhecer que ela contém também aspectos individuais. Assim, o objeto detentor de significados culturais coletivos pode ter uma significação afetiva para qualquer um dos visitantes, podendo trazer recordações que lhe sejam eminentemente pessoais.

Além disso, deve-se levar em consideração que as representações são construídas por agentes sociais específicos. Dessa forma, ao construírem um discurso historiográfico materializado nas exposições que tenta, dentre outras coisas, descortinar o passado ao público visitante, os profissionais do Museu do Ceará elaboram uma forma de representar esse mesmo passado. Cabe ressaltar que essas representações não se restringem ao passado, mas refere-

se também ao presente, pois tanto os especialistas ao pensarem as exposições, quanto o público ao deparar-se com elas, elaboram suas interpretações a partir de suas vivências atuais. São fatos e acontecimentos do passado, longínquo ou recente, vistos sob a luz do presente. No mesmo sentido, tanto as concepções teóricas dos especialistas quanto os pontos de vista do público visitante interferem diretamente na formulação de suas respectivas interpretações. Assim, os museus reconstroem o passado à luz do presente e de seus interesses.

Cabe salientar que esta pesquisa reforça a possibilidade de pensar a cidade e o urbano a partir de suas representações. Estas podem se manifestar sobre os mais variados suportes como narrativas literárias, fotografias, documentos históricos, filmes, músicas, catálogos, guias e, porque não, por meio de objetos museológicos. Portanto, como alerta Huyssen (2000), devemos estar abertos para as muitas possibilidades de representação do real e de suas memórias. Ao trabalhar com as representações da cidade a partir da literatura, Pesavento (1999) oferece uma visão elucidativa sobre a importância das mesmas no processo de entendimento da cidade. Para a autora (1999, p. 10) as representações são

[...] uma leitura específica do urbano, capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar.

Assim, percebe-se que as representações não são meras formulações abstratas ou “ficções”, mas fornecem elementos para pensar a dinâmica da cidade, suas peculiaridades e, ainda, a história de seus habitantes. Além disso, trabalhar com a temática da representação da cidade a partir de objetos museológicos pressupõe relacionar conceitos sociológicos, como o de identidade e memória, com conceitos específicos ao campo museal, como o de musealização. Este último conceito, desenvolvido por Huyssen (2000), traduz a crescente preocupação nas sociedades contemporâneas com a questão da memória, como tentativa de romper com as premissas estabelecidas na

modernidade, dentre as quais, o abandono e esquecimento do que seria considerado “ultrapassado”. Trata-se de um conceito recente, porém, sua prática é bem anterior à institucionalização dos museus e esteve bastante associada ao universo dos colecionadores e antiquários (RUOSO, 2009, p.52).

O historiador Pierre Nora (1993) trabalha nessa mesma perspectiva ao afirmar que a rapidez contemporânea gera a desagregação dos laços afetivos e de sociabilidade e a diminuição da transmissão de experiências entre gerações, sendo então necessária a criação de locais – como os museus – voltados especificamente para a preservação da memória: os “lugares de memória”. Assim, esses locais só se justificam diante das ameaças que levam ao esquecimento. Para o autor, manter traços e vestígios é a maneira de se opor ao efeito “devastador”, típico da contemporaneidade. Nas palavras do historiador, os lugares de memória

[...] nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis (NORA, 1993, p. 13).

O primeiro ponto a destacar é que os museus, enquanto instituições de produção da memória, não são neutros, uma vez que a seleção e a disposição dos objetos são pensadas por especialistas (historiadores, museólogos, antropólogos, sociólogos, etc.) com o objetivo de expor uma representação compatível com o papel e com o discurso da instituição. De acordo com Ruoso (2009) “o trabalhador de museus é aquele que opera com a linguagem das coisas, produz uma gramática da cultura material [e imaterial] e elabora uma alfabetização visual”. Nesse sentido, a organização do acervo para exposição ao público exige um trabalho de elaboração por parte de seus profissionais na atividade de composição e produção de relações entre os objetos expostos. Esse trabalho refere-se a um conjunto de ações que se iniciam desde a aquisição – por meio de compra ou doação – de objetos, passando pela

catalogação, e se estende até a inserção desse objeto em uma exposição. É preciso refletir para definir o lugar de cada objeto.

Como será visto mais adiante, desde o surgimento de museus históricos, as exposições não são encaradas como territórios ingênuos, pois pressupõem uma postura teórica assentada em concepções de sociedade, cultura, tempo, espaço, história, memória, dentre outras. Isto não significa que a visão adotada pelos museus adquira *status* de verdade absoluta, pois, obviamente, os objetos neles expostos são passíveis de várias interpretações. Assim, cada visitante se apropria de forma diferente do que lhe é mostrado nessas exposições e ressignifica seus sentidos.

Atualmente, o Museu do Ceará possui em seu corpo de funcionários um total de vinte e nove profissionais, desde os responsáveis pela segurança e limpeza, até os responsáveis pela monitoria e direção. Desses, nove participam do Núcleo Educativo do Museu do Ceará (NEMUSCE), sendo um coordenador, com formação em história, e oito monitores (ou educadores), dos quais sete são graduandos em história e um em pedagogia. Na administração do Museu estão envolvidos além da diretora Cristina Holanda, três auxiliares administrativos e dois arquitetos, responsáveis, juntamente com o restante da equipe, pela formação e montagem das exposições de curta duração. Apesar de ser predominante o número de historiadores na instituição (o que denota ainda a velha noção de que museu de história só interessa a historiadores), há profissionais de outras áreas atuando na elaboração das exposições; cada um deles com uma visão acerca de temáticas como museologia, história e antropologia.

De acordo com o atual coordenador do NEMUSCE são realizadas pesquisas e discussões internas antes de compor uma exposição: “o que se apresenta é resultado dessas discussões; o que se produz é lugar das escolhas”, afirma³. Assim, os conteúdos e conceitos que fundamentam uma exposição, ou seja, a narrativa expositiva é definida previamente e deve estar, obviamente, em consonância com a proposta da gestão. A partir disso, estabelece-se o arranjo dos objetos no espaço museal.

³ Entrevista concedida a autora em 19 de abril de 2011.

No caso do Museu do Ceará, como visto acima, não há um museólogo⁴ ou um curador fixo no quadro de profissionais. No entanto, como se verá mais adiante, de 2000 a 2008 a curadoria das exposições no Museu do Ceará ficavam a cargo, quase sempre, do historiador Antônio Luiz Macedo e Silva Filho, às vezes conjuntamente a Régis Lopes Ramos, como ocorreu com a atual exposição de longa duração da instituição. Atualmente, tanto um quanto o outro não participam mais da formulação das exposições temporárias da instituição. De acordo com o atual coordenador do NEMUSCE, esse trabalho é feito por toda a equipe, e acrescenta que, os dois arquitetos não participam da rotina de trabalho do museu, sendo convocados apenas quando da discussão e elaboração de novas exposições de curta duração.

O processo de formação das exposições depende, dentre outros fatores, do conceito de museu adotado na época e do papel que os museus exercem na sociedade. Por exemplo, no Brasil, durante o século XIX, quando eram comuns os chamados “gabinetes de curiosidades” o acervo – e as exposições – era formado sem nenhum critério cronológico ou temático. Com o surgimento dos museus históricos brasileiros como categoria distinta dos de história natural, no início do século XX (MACHADO, 2005), as exposições passaram a refletir, dentre outras coisas, o discurso historiográfico predominante tendo como critérios a linearidade temporal ou a disposição dos objetos segundo um tema específico, tendo como ideário, principalmente, a valorização da história nacional.

Além disso, a questão da memória nos museus implica pensar não só naquilo que é preservado, mas também no que é deixado de fora dessas instituições. Cabe reforçar que as exposições são resultado de escolhas de profissionais que estão inseridos em campos com relações de poder e revelam o caráter seletivo da memória. Pode-se dizer, então, que memória e esquecimento atuam conjuntamente dentro de uma instituição museológica. Le Goff (1992) afirma ser indispensável indagar sobre as forças que no decorrer do tempo preservaram aquilo que chegou ao presente, ou destruíram possíveis

⁴ Apesar de reconhecer a necessidade de um museólogo no quadro fixo de profissionais do Museu do Ceará, a gestora menciona que esse tipo de problema – bem como a dificuldade de manutenção e melhoria da instituição - está relacionado a falta de verba e dificuldade de financiamento.

remanescentes do passado. Como afirma o autor, o que existe atualmente é fruto de uma complexa e dinâmica seleção, jogo de tensões e acordos que, ao incluir, necessariamente desenvolve atos de exclusão.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Bourdieu e Darbel (2007), ao trabalharem com os museus de arte na Europa, enfatizam que os mesmos, em seu trabalho de seleção de objetos, realizam um corte entre o sagrado e o profano, na medida em que oferecem a alguns artefatos a “dignidade” de serem expostos e admirados, e a outros não conferem tal distinção⁵. Entretanto, os autores ressaltam que

O corte que o museu [...] opera entre o mundo sagrado da arte e o mundo profano da não-arte (objetivamente definido apenas pelo fato da exclusão como indigno de ser conservado e exposto à admiração) não é o bastante para que se ignore o ‘ecletismo’ das escolhas operadas no interior do universo globalmente designado como sagrado (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 275).

Em consonância com o que foi posto acima, o historiador Régis Lopes Ramos⁶ – diretor do Museu do Ceará entre os anos 2000 e 2008 e responsável pela reformulação da proposta pedagógica e, conseqüentemente, da forma de expor na instituição – afirma que o trabalho de seleção de objetos para exposição em museus “é um corte radical que não pode ser camuflado, e sim considerado como mote de reflexão” (RAMOS, 2004, p.142).

Assim, deve-se sempre ter em mente que as exposições museológicas são fruto de um ato consciente de realocação dos objetos com a intenção de produzir um discurso. Pode-se inferir, então, que os museus acrescentam um valor aos objetos quando estes são selecionados para compor uma exposição. “Objeto de museu é sempre objeto recolocado: não pode nem deve ter a condição anterior. Expor significa repor, recolocar o objeto” (RAMOS, 2004, p.140). Nesse sentido, o objeto sofre uma metamorfose no espaço expositivo

⁵ Apesar de trabalharem especificamente com museus de arte, as conclusões a que chegam Bourdieu e Darbel (2007) sobre o processo de seleção de objetos – sejam artísticos ou históricos – se aplicam igualmente aos museus de história.

⁶ Régis Lopes Ramos tem graduação em História e mestrado em Sociologia pela UFC e doutorado em História pela PUC/SP. Atualmente é professor do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará.

ao ser retirado das vivências cotidianas, adquirindo outro significado que não se restringe ao seu antigo uso na sociedade, passando a ser símbolo de uma cultura específica.

Ao pensar nos museus de história, que escolhem o que é relevante ser preservado relativamente ao passado de um povo ou grupo, vê-se que essas instituições, às vezes, priorizam fatos relacionados à chamada história oficial, agindo assim, como instrumento de perpetuação de um determinado modo de dominação, ou da memória dos “vencedores”. Nesse sentido, pode-se citar como exemplo a utilização dos museus históricos como aparelhos ideológicos legitimadores do Estado e de sua elite na época da ditadura militar no Brasil, como veremos mais adiante.

Régis Lopes Ramos ao desenvolver a proposta pedagógica do Museu do Ceará baseada no “objeto-gerador” procura ir de encontro a essa perspectiva. Ao privilegiar o cunho educativo do museu trabalhando a história através dos objetos, o historiador deixa claro que as exposições dessa instituição procuram incorporar memórias e histórias de diversos grupos sociais. Nesse sentido, afirma que defende uma proposta para as políticas museológicas que se ancora

[...] no direito à diversidade histórica, no direito à multiplicidade das memórias como pressuposto básico para a construção de um potencial crítico diante da nossa própria historicidade. Assim, a preservação tem o intuito de dar a todos nós o direito de saborear a diferença, de perscrutar as marcas de outros tempos, criando em nós a consciência de que somos seres historicamente constituídos. Se vamos apagando a materialidade do pretérito, que está, por exemplo, na própria configuração urbana, vamos esvaziando o jogo do tempo, aniquilando o processo educativo de entrar em contato com o tanto de experiências que pode ser encontradas no mundo dos objetos (RAMOS, 2004, p. 80-81).

Seguindo a mesma linha de atuação de seu antecessor, a atual diretora do Museu do Ceará, Cristina Holanda,⁷ questiona:

⁷ Cristina Holanda assumiu a direção do Museu do Ceará em 2008. Possui graduação e mestrado em História, ambos pela UFC. Além de diretora do Museu do Ceará, é diretora do Museu de Aquiraz e gerente do Sistema Estadual de Museus (SEM/CE).

A memória é instrumento importante de afirmação do indivíduo perante o mundo. Não é à toa, que, hoje, vários grupos sociais minoritários reivindicam esse direito de contar sua história, como indígenas, quilombolas, mulheres. Os museus precisam refletir sobre essa questão, se dão conta de tal pluralidade. Seus acervos, suas práticas educativas contemplam a diversidade de memórias? (MARTINS, 2011).

Cabe ressaltar que essa preocupação em mostrar aspectos que representem as diversas histórias e memórias de grupos sociais distintos, ou seja, a valorização de uma identidade local ultrapassa práticas isoladas e estava consolidada como prática política. Como se verá mais adiante, o ideal de museu, a partir da década de 1970, passa a destacar, pelo menos conceitualmente, o respeito à diversidade cultural, à defesa do patrimônio cultural de minorias étnicas e a integração dos museus às diversas realidades locais. Da mesma forma, mais recentemente no Brasil, a Política Nacional de Museus (2003, p. 03) menciona que o seu papel, como “instituições de memória”, deve se pautar por um “Projeto de Nação mais inclusivo”, valorizando os “diferentes processos identitários”, tais como a relação entre os diferentes grupos sociais e étnicos. Assim, as propostas de políticas patrimoniais e das políticas museológicas devem – de acordo com as políticas vigentes – se ancorar no direito à diversidade histórica e no respeito às diferenças.



Fig.1 – Mapa de localização do Museu do Ceará no centro de Fortaleza.

A linguagem museológica

Nos estudos sobre museus históricos, especificamente, sobressai a discussão acerca do papel dos objetos nestas exposições (RAMOS, 2004; SANTOS, 2006), já que a linguagem com a qual trabalham baseia-se neles. Nesta pesquisa quando me refiro a objetos, incluo todos os tipos de registro presente nas exposições: além dos objetos em si, fotografias, pinturas e aquarelas por meio dos quais se procura transmitir o conhecimento histórico. Levando-se em consideração que a chamada cultura material e imaterial participa da produção e reprodução social, estes objetos são “fontes” para se entender a sociedade que os produziu, na medida em que registram marcas da trajetória dessa sociedade.

Ao serem selecionados para integrar uma exposição museológica, os objetos perdem seu valor de uso e adquirem valor estético, histórico, afetivo e, principalmente, cognitivo. Como afirma Meneses (2002, p. 12), o objeto antigo [ou não] tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla no museu como objeto-portador-de-sentido. Assim, todo eventual valor de uso subsistente converte-se em outros valores, como descreve Régis Lopes Ramos (2004, p.19):

[...] a cadeira não serve de assento, assim como a arma de fogo abandona sua condição utilitária. Quando perdem suas funções originais, as vidas que tinham no mundo fora do museu, tais objetos passam a ter outros valores, regidos pelos mais variados interesses.

Por mais que as discussões atuais no campo da museologia condenem perspectivas positivistas que encaram o museu como espaço dedicado a coisas “velhas”; “sem utilidade”, ou ainda, “coisas do passado” – isso utilizado de forma pejorativa –; ao entrar pela primeira vez em um museu histórico o visitante se depara com um espaço diferente, que apresenta uma forma distinta de se adquirir conhecimento. Utilizando uma linguagem pouco, ou quase nunca, adotada em outros locais, qual seja, o aprendizado de história por meio de objetos, a primeira impressão é de estranhamento. Essa impressão vai se

dissipando quando se percebe que os objetos expostos não estão ali para retratar fielmente os acontecimentos e sim para gerar uma vontade de conhecer a história por trás daqueles objetos. Contrária ao tipo de pensamento que encara o museu como lugar destinado a “coisas do passado”, Cristina Holanda afirma:

Os museus estão preocupados com questões contemporâneas que envolvem a sociedade. Não se pode mais pensar o museu como algo isolado da sociedade, que não se importa com o que está acontecendo a sua volta. A nossa fonte de pesquisa não é congelada como muitos pensam. Não somos espaços parados, nos atualizamos (OS LUGARES da História, 2010).

Assim, o museu não pode ser tratado como instituição estável, que se fecha ao presente, pois seu espaço estende-se para além do passado, fazendo com que se reflita sobre processos e acontecimentos do presente – na maioria das vezes em comparação com o que está exposto.

Cabe salientar que o Museu do Ceará – bem como todo museu – possui uma linguagem que lhe é própria: uma linguagem predominantemente visual. Isto não exclui a linguagem verbal, pois as palavras relacionam-se a todo momento com os objetos, seja através das legendas, boletins, catálogos, seja por meio das explicações apresentadas pelos monitores nas visitas guiadas. Assim como o documento escrito, os objetos e as imagens são também construções sociais, por isso faz-se necessário analisá-los como documentos produzidos sob determinadas circunstâncias. Os artefatos e os registros imagéticos são considerados suportes materiais da memória cada vez mais eficientes. Isso porque, como afirma Sontag (2004), são pedaços da vida que podem ser armazenados.

Nesse contexto, cabe salientar que a imagem vem acompanhando os trabalhos de pesquisa no domínio das Ciências Sociais desde o seu surgimento como tema de reflexão. Antes do advento de técnicas mais modernas de representação iconográfica (a fotografia, por exemplo), desenhistas de reconhecida habilidade integravam as expedições científicas européias que se lançavam ao mundo dentro de um projeto de expansão

colonialista para investigar o outro: o 'selvagem', o 'primitivo'. Em meados do século XIX, a imagem iconográfica aliou-se às Ciências Sociais na tarefa de inventariar culturas e modos de vida estranhos ao homem dito "civilizado". Desde então, as imagens produzidas por este meio de representação do mundo passaram a fazer parte da bagagem dos cientistas sociais (KOURY, 1997; FELDMAN-BIANCO; LEITE, 1998).

No entanto, é importante, primeiramente, reconhecer que se deve interpretar criticamente essas imagens e não apenas utilizá-la ou encará-la como documento da "realidade objetiva" ou como mera ilustração de textos verbais. Ao invés do simples registro do "instante" ressalta-se a importância de atentar para os significados culturais engendrados pelas imagens, objetos e artefatos. Assim, cabe tratar essas formas de registros como narrativas que possuem a mesma autoridade do texto escrito, ou seja, atribuir-lhes o papel de expressões da cultura e do imaginário social.

Opções metodológicas

Como forma de identificar as representações de Fortaleza no Museu do Ceará, desenvolveu-se a pesquisa por meio de metodologia de natureza qualitativa, com realização de trabalho de campo compreendendo a observação e a realização de entrevistas. A pesquisa exploratória foi iniciada no primeiro semestre do ano de 2010 e compreendeu, de início, visitas esporádicas. O trabalho de campo permitiu observar as coleções em exposição – sua disposição no espaço, como estavam organizadas, que objetos foram escolhidos –; a atuação dos monitores – no caso de visitas guiadas – e, conseqüentemente, verificar que informações estes repassam aos visitantes, o que já se apresenta como uma forma de representar os objetos ali contidos.

A partir da observação das exposições foi possível analisar as narrativas apresentadas sobre a cidade de Fortaleza por meio dos objetos. Foram realizadas visitas de forma mais sistemática a partir do segundo semestre de

2010. Durante este período além das visitas individuais, teve-se a oportunidade de participar de visitas guiadas, junto às escolas públicas de ensino fundamental e médio, acompanhada pelos monitores da instituição – como ocorrido no dia 15 de dezembro de 2010, com a Escola de Ensino Fundamental Dom Helder Câmara.

A observação das práticas da (na) instituição foi ferramenta fundamental juntamente às informações obtidas por meio das conversas e entrevistas. Estas foram realizadas com os responsáveis pela organização e funcionamento do Museu. Com relação aos monitores, priorizou-se sua fala durante as visitas guiadas, visto que nesse caso expressavam de forma direta a sua compreensão sobre os objetos e, conseqüentemente, suas formas de interpretação. Além disso, a partir das conversas informais com os mesmos notou-se que o discurso desses estava em total consonância com o da gestão atual. Assim, optou-se por não realizar entrevista gravada com os monitores.

No entanto, cabe ressaltar que foi de grande importância o acompanhamento (nesse caso gravado) da mesa-redonda *Educadores em Diálogo* ocorrida no dia 17 de maio de 2011 no Museu do Ceará e que contou com o relato das experiências dos monitores da instituição. Já as entrevistas gravadas foram realizadas com a diretora da instituição Cristina Holanda – realizada no dia 5 de maio de 2011 – e com o coordenador do Núcleo Educativo do Museu do Ceará (NEMUSCE), Paulo César – realizada no dia 19 de abril de 2011 –, que está no cargo desde agosto de 2010.

Para analisar a gestão anterior a de Cristina Holanda – a do historiador Régis Lopes Ramos, em grande parte responsável pelo modo como o museu se apresenta hoje – utilizou-se diversos textos, artigos, livros, apresentação de livros e matérias de jornais, onde o historiador tratava de temáticas relacionadas a museu, exposições, objetos museológicos, ensino de história, etc⁸. Ressalta-se que o conjunto desses textos trouxe material suficiente para analisar seu período como diretor da instituição, dentro dos interesses dessa

⁸ Cabe mencionar que tentei diversas vezes marcar entrevista com o prof. Regis Lopes Ramos, mas as tentativas de contato não tiveram retorno.

pesquisa: sua proposta pedagógica, seu modelo de gestão, a formação das exposições, etc.

O livro *A danação do objeto: o museu no ensino de história* (2004) – de autoria do historiador – por exemplo, traz uma explanação detalhada de suas concepções de museu, história e da proposta pedagógica do “objeto-gerador”; pois como ele mesmo menciona, esta publicação é fruto de sua “vivência como professor do Departamento de História da UFC e diretor do Museu do Ceará”. Ressalta-se que a análise da proposta pedagógica do Museu do Ceará teve papel fundamental, pois permitiu uma melhor visualização das exposições tendo em mente os objetivos pretendidos e permitiu vislumbrar como esta proposta foi materializada nas exposições.

Outro livro importante para a análise foi *Memória do Museu do Ceará* (2007), organizado por Régis Lopes Ramos e Silva Filho, que traz uma compilação de todas as publicações em jornais – dentre matérias sobre o museu, suas exposições, eventos e entrevistas com historiadores, pesquisadores que tiveram alguma ligação com o Museu do Ceará – desde 1903 (antes mesmo de sua criação) até 2008. Destaca-se nesse livro as reportagens, artigos, texto de abertura de exposição e entrevistas com Régis Lopes Ramos, especialmente nos jornais *O Povo* e *Diário do Nordeste* no período de sua gestão. Além disso, outros artigos como o publicado em *Anais do Museu Paulista*, ou em revistas especializadas na questão de museu, como o texto *De objetos a palavras: reflexões sobre curadoria de exposições em Museus de História*, de autoria do historiador, foram de grande importância.

Além desses, ressaltado ainda como importante material de pesquisa os livros publicados pelos profissionais que trabalham (ou trabalharam) no Museu do Ceará e que têm como objeto de pesquisa a própria instituição, como os da atual diretora Cristina Holanda (HOLANDA, 2005); o da historiadora Ana Amélia, que já foi coordenadora do núcleo educativo do museu (OLIVEIRA, 2009); e o do historiador responsável pela curadoria de várias exposições Antônio L. Macedo Silva Filho (SILVA FILHO, 2004). Apesar de o Museu do Ceará já ter sido objeto de estudo de alguns trabalhos acadêmicos (MORENO, 1998; PASSOS, 2011; RUOSO, 2009), especialmente na área da história, a

presente pesquisa traz como diferencial o destaque à cidade de Fortaleza, ou seja, como esta cidade é apresentada, ou melhor, representada na instituição.

É importante frisar que adoto como recorte temporal para a análise das exposições o período compreendido entre o início da gestão de Régis Lopes Ramos, em 2000, até a direção atual sob a tutela da historiadora Cristina Holanda, iniciada em 2008. O motivo para tal delimitação é que o Museu do Ceará como se apresenta hoje com sua exposição de longa duração foi estruturado ainda sob a direção do historiador Régis Lopes Ramos e a atual gestora mantém praticamente a mesma política de ação de seu antecessor – seguindo, inclusive, a mesma proposta pedagógica. Cabe salientar que o recorte temporal aqui proposto refere-se à análise das exposições – visto que estas como se apresentam hoje foram organizadas ainda na gestão de Régis Lopes Ramos, mas não exclui um recuo maior no tempo no que se refere à história da criação da instituição e da formação de seu acervo.

Optou-se ainda por fazer um recorte dentro da própria exposição do Museu do Ceará, escolhendo para análise o módulo que trata especificamente de Fortaleza. Atualmente está em cartaz no museu a exposição permanente *Ceará: história no plural*, que é composta por oito módulos distintos, cada qual com uma temática diferenciada, como por exemplo: a cultura indígena; a escravidão e o abolicionismo; a história do Caldeirão, dentre outros. Como o próprio nome da referida exposição indica, ela busca retratar a história do Ceará por meio de diversos acontecimentos e de personagens relevantes do Estado.

No entanto, como o objetivo desta pesquisa refere-se exclusivamente à cidade de Fortaleza, foi necessário escolher o módulo que trabalha exclusivamente com objetos e imagens referentes a ela: *Fortaleza: imagens da cidade*. É importante ressaltar que essa exposição foi inaugurada em homenagem ao centenário de Raimundo Girão⁹ em 23 de dezembro de 2000 –

⁹ Raimundo Girão nasceu em Morada Nova/CE, em outubro de 1900. Formou-se em direito pela Faculdade Livre de Direito do Ceará (atual UFC), em 1924. Em 1932 exerceu o cargo de Secretário Geral da Prefeitura de Fortaleza. No mesmo ano foi nomeado Prefeito Municipal interino, chegando a ser efetivado no cargo no dia 19 de abril de 1933 e o exerceu até setembro de 1934. Foi diretor do Museu do Ceará de 1951 a 1966.

ainda na direção de Régis Lopes Ramos – sob a curadoria de Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho. Quando em 2008 o Museu passou por uma reformulação, a exposição *Fortaleza: imagens da cidade* foi incorporada à exposição *Ceará: história no plural* e até hoje é apresentada como um módulo desta. Silva Filho, curador da exposição, ressalta:

Se não há como escapar inteiramente à nostalgia, cabe, entretanto fazer das imagens antigas de Fortaleza um instrumento crítico a mais na construção do saber histórico. A intenção maior é conduzir a um exercício de percepção da diferença (e da semelhança) entre passado e contemporaneidade, deixando aos visitantes a possibilidade de analisar as promessas e a violência exercidas em nome do ‘progresso’ e da ‘tecnologia’ (RAMOS; SILVA FILHO, 2007, p. 292).

Os resultados da pesquisa sobre as representações de Fortaleza no Museu do Ceará são apresentados nesta dissertação, que está dividida em três capítulos. No primeiro, intitulado *Museu e identidade: as instituições museológicas no Brasil*, discute-se a institucionalização dos museus brasileiros entre os séculos XIX e XX; como esse processo se relacionou com as políticas de preservação do patrimônio no país e o papel que os museus brasileiros assumiram na sociedade de acordo com as políticas culturais adotadas pelo Governo Federal, sendo ora instrumento legitimador do Estado, ora local de reconhecimento de identidade. Além disso, analisa-se a institucionalização do Museu do Ceará, criado em 1932.

No segundo capítulo, intitulado *Proposta pedagógica e formação das exposições no Museu do Ceará*, discute-se a proposta pedagógica adotada pelo museu e como esta se materializou na formação da atual exposição de longa duração. A partir disso, discute-se também o papel atribuído aos objetos nas exposições e como esse papel influenciou na passagem do entendimento do Museu do Ceará de “museu-memória” a “museu-narrativa”.

No terceiro capítulo, intitulado *O Museu na cidade: memória e patrimônio*, busca-se refletir sobre o contexto no qual o Museu do Ceará está inserido, levando-se em consideração tanto o meio social e urbanístico quanto

sua relação com a memória. Assim, reflete-se sobre sua localização no centro da cidade – que a partir de 1990 passa a ser alvo de vários projetos de requalificação –, mais especificamente na Praça dos Leões. Analisa-se também a intrínseca relação entre patrimônio histórico, representado aqui pelo Palacete Senador Alencar – sede atual do Museu do Ceará –, e preservação da memória. Esta, de acordo com Halbwachs (1990) necessita de “quadros materiais” que sirvam de referencial espacial e simbólico para uma coletividade. Assim, fica claro que a questão memorial está presente tanto dentro quanto fora da instituição, ou seja, tanto em suas exposições quanto em seu meio material. Além disso, apresenta-se a exposição de longa duração *Ceará: história no plural*, para contextualizar o módulo *Fortaleza: imagens da cidade* – inserido na referida exposição – que foi escolhido para ser trabalhado de forma mais minuciosa neste trabalho.

No quarto capítulo, intitulado *A Cidade no Museu: representações de Fortaleza no Museu do Ceará*, analisa-se especificamente os objetos contidos no módulo *Fortaleza: imagens da cidade*. Como o próprio título indica, procura-se, nesse capítulo, refletir sobre as imagens que o Museu do Ceará constrói sobre a cidade a partir de sua narrativa histórica, ou seja, suas várias formas de representação. Nesse sentido, cabe ressaltar que a exposição apresenta uma leitura possível e nunca assume o caráter de conhecimento acabado. Assim, a partir da análise do discurso histórico construído nessa instituição é possível perceber quais elementos são considerados pelo museu como representativos da memória, da história e da identidade da cidade, ou seja, o que a torna única. No Museu do Ceará esses elementos referem-se tanto a sua estrutura urbanística quanto às histórias coletivas e pessoais nela vivenciadas. Assim, apresentam-se na instituição tanto os seus “lugares de memória”, quanto elementos ligados ao imaginário, num reconhecimento em que tanto um quanto o outro fazem parte da construção da memória da cidade.

1 MUSEU E IDENTIDADE: AS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS NO BRASIL

1.1 Patrimônio e identidade nacional: a institucionalização dos museus brasileiros

O termo museu é derivado do grego *mouseion*, templo onde residiam as musas. Estas são filhas de Júpiter, pai dos deuses e dos homens segundo a mitologia greco-romana, e de Mnemósine, a deusa da memória, e eram ao todo em número de nove, cada uma delas responsável por um ramo especial da literatura, da ciência e das artes¹⁰ (PINHEIRO, 2004). Esses templos recebiam doações, ex-votos e oferendas destinadas aos deuses, mas, não se destinavam a reunir coleções para a fruição dos homens. A noção de museu foi adquirindo novos significados ao longo da história.

O termo foi pouco usado durante a Idade Média reaparecendo durante o século XV, quando o colecionismo tornou-se moda na Europa¹¹ (JULIÃO, 2008). No entanto, de acordo com Pinheiro (2004) o amadurecimento dos museus como instituições comprometidas com os princípios do Iluminismo, especialmente os relacionados à acumulação de conhecimento e a democratização do saber, só aconteceria com a abertura de suas portas ao público a partir do final do século XVIII – marcando o surgimento dos grandes museus da Europa, como o *British Museum*, na Inglaterra, o *Museu Pio Clementino* em Roma e o *Museum Français* na França (que seria chamado, após a Revolução Francesa, de *Museu do Louvre*).

Já a implantação de museus no Brasil ocorreu entre os séculos XIX e XX. Com a transferência da Corte Portuguesa para o Brasil, em 1808, não houve rupturas entre o modelo de museu europeu e o modelo de museu aqui adotado. Assim, criaram-se instituições de caráter universal a serem

¹⁰ Calíope era a musa da poesia épica; Clio, da história; Enterpe, da poesia lírica; Melpômene, da tragédia; Terpsícore, da dança e do canto; Érato, da poesia erótica; Polínia, da poesia sacra; Urânia, da astronomia e Talia, da comédia (PINHEIRO, 2004).

¹¹ Na Europa do século XV havia coleções de moedas, esculturas e objetos diversos em propriedade de artistas, humanistas e príncipes guardados em espaços privados, com abertura a público somente em ocasiões excepcionais.

abastecidas por coleções locais (PINHEIRO, 2004). Os primeiros museus brasileiros foram criados no início do século XIX, no Rio de Janeiro, com o apoio oficial de D.João VI: o *Museu da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios* (1815) e o *Museu Real*¹² (1818) – posteriormente denominado *Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro* (1922).

No país, o advento de instituições museológicas é anterior ao surgimento das Universidades; do mesmo modo, a sua institucionalização antecede a criação de um dispositivo legal para a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, a qual ocorreu apenas em 1937, quando foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). A formação de cientistas e intelectuais, a produção científica e o trabalho de preservação tinham nos museus um dos seus principais pontos de apoio (CHAGAS, 2008). Nesse sentido, no Brasil, os museus do século XIX estiveram entre as instituições privilegiadas de pesquisa científica e tecnológica, vinculadas especialmente ao processo de institucionalização das Ciências Naturais.

Somente na segunda década do século XX é que se instituem os museus históricos como categoria distinta dos de história natural¹³, no momento em que se buscava fortalecer os vínculos identitários da população por ocasião dos cem anos de independência do país. O *Museu Histórico Nacional* e o *Museu Paulista* foram os primeiros nesta categoria¹⁴. Machado (2005) enfatiza que o projeto dos museus históricos foi formulado pela elite e norteado por uma perspectiva tradicionalista e patriótica: os museus

¹² O Museu Real formou-se a partir do núcleo original de acervos trazidos pela Coroa Portuguesa e também de material oriundo da “Casa dos Pássaros”. Esta foi uma importante instituição brasileira, de acordo com Machado (2005), na qual espécimes da fauna e flora brasileira eram preparados, montados, classificados e enviados à metrópole. Ao Museu Real cabia organizar e catalogar as coleções de produtos regionais enviadas pelos governadores de cada província.

¹³ Conhecidos também como “gabinetes de curiosidades”. Nesses gabinetes o conjunto de artefatos ficava exposto sem critérios e o que importava era a quantidade e qualidade dos objetos. Só a partir do século XX é que se consolidam os museus históricos. Destaca-se a partir daí a intensa fragmentação dos museus em especialidades. Machado (2005) aponta para uma tipologia multiforme: museus enciclopédicos, históricos, museus de arte, de arqueologia, etnográficos, de história natural, de folclore, etc.

¹⁴ No Rio de Janeiro o projeto do Museu Histórico Nacional foi desenvolvido pelo cearense Gustavo Barroso, com o “culto da saudade”, que ressaltava o valor do império na construção da identidade nacional brasileira. Em São Paulo, o projeto do Museu Paulista foi do historiador Affonso de Taunay que “responsável pela valorização do lugar da história pátria em detrimento da história natural, ampliou o acervo do Museu Paulista e elaborou uma narrativa a partir de sua tese para a história da independência do Brasil” (RUOSO, 2009, p. 89).

privilegiam, na época, a preservação da história nacional e a valorização dos feitos dos grandes heróis.

No país, o projeto de exaltação da memória nacional ganhou força a partir de 1922, quando das comemorações relativas ao centenário da Independência do Brasil. Na época, os museus contribuiriam para fortalecer entre a população o sentimento de nacionalidade na medida em que os elementos constitutivos da identidade nacional só poderiam ser encontrados através da celebração de heróis, fatos e personalidades do passado. De acordo com Pollak (1989) nas memórias fortemente constituídas como a memória nacional as referências ao passado são fundamentais para se manter a coesão do grupo.

De acordo com Machado (2005), a constituição de museus históricos no Brasil está diretamente ligada à temática do patrimônio, pois expressa a necessidade da proteção patrimonial artística e histórica. Se comparada a países europeus, especialmente a França, – onde pioneiramente surge a idéia de patrimônio¹⁵ – a política de proteção ao patrimônio histórico no Brasil é bastante recente. Esta começa a ser considerada politicamente relevante, implicando o envolvimento do Estado, a partir da década de trinta do século passado¹⁶.

O primeiro órgão de proteção ao patrimônio brasileiro surgiu no Museu Histórico Nacional, por iniciativa de Gustavo Barroso, com a criação da Inspeção dos Monumentos Nacionais, em 1933. Apesar dos avanços nos anos anteriores é a partir de 1934 que se desenvolve a temática de proteção de monumentos no Brasil com a participação de Gustavo Capanema como ministro do Ministério da Educação e Saúde (MES). A partir daí é que se pode

¹⁵ A construção do conceito de monumento histórico esteve ligada diretamente ao processo de formação dos Estados modernos e, conseqüentemente, ao projeto mais amplo de elaboração de uma identidade nacional, quando no final do século XVIII, no contexto da Revolução Francesa, o Estado assumiu a proteção legal desses bens materiais, assentada em um estatuto jurídico próprio. Nessa época, pela primeira vez, o termo *patrimônio*, emanado do direito, passa a designar as propriedades e edificações que pertencem à nação (CHOAY, 2006).

¹⁶ Apesar de, na prática, as políticas públicas de preservação só se efetivarem a partir da década de 1930 as primeiras manifestações em defesa do nosso acervo histórico datam da década de 1920, quando surge o movimento modernista brasileiro, que tinha em sua esteira de preocupações o resgate de uma cultura genuinamente brasileira, ou seja, a busca de nossa identidade nacional (ORIÁ, 2000).

pensar uma legislação de proteção patrimonial brasileira. No que se refere à política museológica, nessa época, destacam-se duas visões distintas. A primeira delas expressa-se no anteprojeto para a criação do órgão de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, apresentado em 1936 por Mário de Andrade – a pedido do ministro Gustavo Capanema. A segunda é elaborada no projeto de Rodrigo Melo Franco de Andrade, no momento de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937.

De acordo com Machado (2005), o anteprojeto apresentado por Mário de Andrade apresenta uma política de museus bastante avançada para a época. Definindo os museus como “agências educativas”, apostava nos modernos museus técnicos, com ênfase nos ciclos econômicos do Brasil, incorporando temas como extração do ouro, do ferro, a história da imprensa, das locomotivas, etc. Mário de Andrade, nesse anteprojeto, apresentava os museus como espaços de preservação da cultura popular e destacava sua função educativa. Essa proposta de museu serviria como contraponto ao que vinha se desenvolvendo nos museus históricos brasileiros, “na medida em que fugiriam à apresentação celebrativa de grandes vultos e feitos” (MACHADO, 2005). Além disso, de acordo com o plano elaborado por Mário de Andrade, seriam implementados museus municipais, onde a seleção e composição de seus acervos deveriam relacionar-se estritamente à identidade local.

O anteprojeto de Mário de Andrade foi substituído pelo Decreto nº. 25, de 30 de novembro de 1937, baseado no projeto elaborado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, e que entre outras coisas, criava o SPHAN. Este projeto propunha alterações em relação tanto aos bens que deveriam ser tombados e preservados, como em relação aos museus. Esses diziam respeito, preferencialmente, aos bens dos séculos XVI, XVII e XVIII, prioritariamente de arquitetura religiosa. Esse projeto também previa a criação de novos museus estaduais e municipais; no entanto, estes estariam vinculados à política de museus desenvolvida pela União: a de valorização da história nacional¹⁷.

¹⁷ Para que a proteção ao patrimônio fosse efetivada era necessário que houvesse uma atribuição de valor que a justificasse. Na França Revolucionária, pioneira nesse sentido, o valor nacional, ou seja, aquilo que designava o patrimônio como representativo da nação apareceu

Assim, o SPHAN viria reforçar a ideologia vigente em relação à preservação da memória, qual seja, implementar oficialmente a criação de instituições voltadas à preservação de bens culturais evocativos da história nacional. Nota-se que a maior diferença entre os dois projetos refere-se à noção de valorização da identidade. Enquanto o primeiro destacava que os museus deveriam expressar o valor identitário que representasse a comunidade local, o segundo advertia para o caráter nacional dessas instituições.

Cabe ressaltar que no momento de criação do SPHAN, em 1937, o país passava por um período de grandes turbulências no contexto político. Nesse mesmo ano, Getúlio Vargas implantou no Brasil o Estado Novo (1937-1945), regime ditatorial que, dentre outras ações, fechou o Congresso Nacional, dando plenos poderes ao Presidente da República. Apesar disso, a Era Vargas é considerada por vários especialistas como o marco inicial das políticas públicas de cultura no Brasil (RUBIM, 2007). Nesse período a museologia associava-se a uma memória nacional, servindo como instrumento político da elite: como mecanismo de integração e coesão social, onde não havia espaço para conflitos e diferenças (JULIÃO, 2008).

De acordo com Ruoso (2009) nos governos ditatoriais da América Latina, os museus eram lugares de evocação de um passado que tais governos escolhiam para representar a história da nação. Percebe-se aí a importância da identidade nacional como meio de controle da “massa” por parte do Estado. Nas palavras da autora,

Os museus diferentemente das escolas, receberam apoio e puderam se fortalecer institucionalmente durante os governos ditatoriais [...] Mas o que poderiam ter os museus de tão especiais na visão dos governos militares? Os museus seriam símbolos da memória nacional capazes de fortalecer nos cidadãos o sentimento de pertencimento e de amor à pátria. Através dos museus, seria possível ensinar valores como o de respeito ao patrimônio nacional e reverência aos

como valor fundamental. Foi este valor que inspirou e justificou as primeiras medidas de conservação. Ao valor nacional seguia-se um conjunto de outros valores indissociáveis dele, como o valor histórico, simbólico, estético, porém, altamente hierarquizados, onde aquele assumia o primeiro lugar de importância. Choay (2006) afirma que o valor nacional é o primeiro e mais fundamental, inspirando as medidas de conservação do patrimônio e justificando seu inventário.

representantes da cultura brasileira que com seus feitos heróicos construíram o país (RUOSO, 2009, p.133).

De acordo com o relatório de gestão da Política Nacional de Museus (2006), entre os anos 1940 e 1950 o campo museal se consolidou no Brasil. Em 1948, o país torna-se membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), criado em 1946, com o objetivo de promover a cooperação e o intercâmbio entre profissionais, membros e instituições culturais de vários países¹⁸. A produção científica na área também contribuiu para essa consolidação, com a publicação de livros que se tornaram clássicos na área museológica¹⁹. Além disso, na época houve ainda a criação de museus com temáticas específicas, como os de Arte Moderna, de Imagens do Inconsciente, do Índio, etc. Na década seguinte, em 1963, foi criada a Associação Brasileira de Museologistas, atual Associação Brasileira de Museologia, principal agente de mobilização na luta pela regulamentação da profissão de museólogo – que viria a ocorrer somente em 1984.

No mesmo documento consta que entre os anos 1970 e 1980 o campo museológico brasileiro “estava em ebulição” e compunha-se de novas idéias e novas propostas de uma museologia participativa e democrática. “O ano de 1975 foi emblemático e instigante para as políticas museológicas” (BRASIL, 2006), pois ocorreu o I Encontro Nacional de Museus, em Recife, com o objetivo de analisar a situação dos museus no Brasil na época e propor ações mais dinâmicas e a serviço da população. Depois desse encontro foi criada, por Aloísio Magalhães, a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM) que abrigou durante aproximadamente uma década um conjunto de museus que não eram atendidos pela política cultural do SPHAN, como o Museu Histórico de São

¹⁸ Nessa época Georges-Henri Rivière, o primeiro diretor do Conselho Internacional dos Museus, assim define o conceito de museu: “[...] instituição a serviço da sociedade que adquire, conserva, comunica e expõe com a finalidade de aumentar o saber, salvaguardar e desenvolver o patrimônio, a educação e a cultura, bens representativos da natureza e do homem”.

¹⁹ Tais como: *Introdução à Técnica de Museus*, de Gustavo Barroso, publicado em 1946; *Museus do Brasil*, de Heloísa Alberto Torres, publicado em 1953; *Museu e Educação*, de F. dos Santos Trigueiros, publicado em 1955; *Recursos Educativos dos Museus Brasileiros*, de Guy de Holanda, publicado em 1958.

Caetano. Cabe lembrar que nesse mesmo ano foi criada a Política Nacional de Cultura²⁰ no governo Geisel, pelo Ministério da Educação e Cultura²¹.

Se no regime ditatorial o governo institucionaliza as políticas culturais, buscando manter o controle sobre as ações no campo cultural de forma a impor uma identidade nacional homogênea tendo como um de seus instrumentos os museus, nas décadas seguintes as ações no setor museológico foram praticamente nulas. O período compreendido entre 1980 e 1990 é caracterizado pela omissão do Estado no campo cultural e, conseqüentemente, no campo museal (AMAZONAS, 2010). No início dos anos 1990 a Fundação Nacional Pró-Memória e o SPHAN foram extintos e, em substituição, foi criado o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) que, em 1994 foi transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Com a posse de Lula como Presidente da República, em 2003, um novo modelo de gestão cultural foi proposto. Nele, o Estado teria papel ativo na formulação e no desenvolvimento de políticas culturais culminando com a implantação do Sistema Nacional de Cultura, em 2003, para estabelecer diretrizes e bases para o Plano Nacional de Cultura (AMAZONAS, 2010). Esse contexto apresentou-se como um fértil terreno para o desenvolvimento do campo museal no Brasil com o lançamento da Política Nacional de Museus, em maio de 2003, visando a organização e a estruturação do setor; a elaboração de uma legislação específica para as instituições museológicas, que resultou no lançamento do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), em novembro de 2004, e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em janeiro de 2009; além do surgimento de vários cursos de graduação e pós-graduação em Museologia entre 2003 e 2010, como os da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Universidade Federal do Estado

²⁰ De acordo com Oliveira (2009) as Políticas Nacionais de Cultura (PNC's) foram uma tentativa de legitimar o governo não apenas através da coerção, mas também pelo consenso, prática que se efetivará através da ação do Governo Federal nos estados, por meio das Secretarias de Cultura e dos Conselhos Estaduais.

²¹ Esse texto ao fazer referência aos museus menciona que a meta do Governo Federal é: "conservar o acervo constituído e manter viva a memória nacional, assegurando a perenidade da cultura brasileira".

do Rio de Janeiro (UNIRIO). De acordo com a definição do SBM²², os museus são

[...] casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes.

Percebe-se que diferentemente do conceito do ICOM – apresentado anteriormente – que destacava principalmente o papel educativo do museu, ou seja, como espaço de acumulação de conhecimento; na definição do SBM este aparece de forma mais poética, como espaço de reconhecimento de identidade e memória. Esta última definição está em consonância com a visão de Meneses (2002), para quem o museu é um espaço de fruição estética, de deleite afetivo, de busca de informações; é ainda lugar e oportunidade de devaneio, de sonho, de evasão do imaginário.

Se durante o século XVIII, no período revolucionário francês, o patrimônio histórico fora representado principalmente por idéias e sentimentos eminentemente nacionais, estes “não mais se renovam” e o século XIX lhes atribuirá outra importância. Nesse sentido, a Revolução Industrial e o Romantismo contribuíram para inverter a hierarquia dos valores atribuídos ao patrimônio histórico, privilegiando, pela primeira vez, os valores relacionados à sensibilidade, principalmente estéticos. Esta perspectiva trouxe ao patrimônio histórico o reconhecimento de valores ligados a memória e a identidade, dotando-lhe de um sentido afetivo, uma vez que permite o registro daquilo que seja marcante para um grupo de indivíduos.

Apesar da existência de museus no país desde o fim do século XIX e dos avanços da política patrimonial a nível nacional, no Ceará a política oficial de preservação do patrimônio só se consolida no final da década de 1960, com a Lei Estadual nº. 9.109, de 1968, que “dispõe sobre a proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico do Ceará”, incluindo as práticas de tombamento de

²² Disponível em: http://www.museus.gov.br/sbm/oqueemuseu_apresentacao.htm. Acesso em: 15 de abr. 2010.

monumentos históricos estaduais. No mesmo ano de criação do SBM, em 2004, cria-se o Sistema Estadual de Museus (SEM/CE), que passa a funcionar na sede do Museu do Ceará. O objetivo do SEM/CE é sistematizar e implementar políticas de integração e incentivo aos museus de todo o Estado em consonância com os dispositivos da Política Nacional de Museus. De acordo com dados do Boletim do Sistema Estadual de Museus do Ceará (SEM-CE/2011) existem atualmente 96 instituições museológicas no Ceará. Dessas, 25 localizam-se na capital.

1.2 A história do/no Museu do Ceará: institucionalização e propostas museológicas

1.2.1 Primórdios

No Ceará, a criação de museus ficou inicialmente a cargo de particulares. O primeiro museu cearense – o Museu de História Natural – pertenceu ao médico Joaquim Antônio Alves Ribeiro. Este, em 1873, já apresentava várias coleções de “fragmentos da natureza”. Em 1894, foi criado o também particular Museu Rocha que pertenceu ao Prof.^o Francisco Dias da Rocha com coleções de botânica, de etnografia e de arqueologia. Este funcionou até 1953, quando sua coleção foi adquirida pelo Museu do Ceará (HOLANDA, 2005, p. 7).

O primeiro museu oficial, mantido pelo Governo Estadual, o *Museu Histórico do Ceará*²³, foi criado em 1932 – no governo de Roberto Carneiro de Mendonça – e aberto à visitação pública no ano seguinte. Vinculado ao Arquivo Público do Estado, filiou-se ao Instituto Histórico do Ceará em 1951, no

²³ A instituição foi criada, em 1932, com o nome de Museu Histórico do Ceará, passou a denominar-se Museu Histórico e Antropológico do Ceará em 1951. O nome atual, Museu do Ceará, começou a vigorar em 1990.

governo de Raul Barbosa²⁴ e posteriormente à Secretaria de Cultura do Estado, em 1966, à qual se mantém vinculado até hoje.

Em seus primeiros anos de funcionamento, o Museu procurou inserir o Ceará na história do Brasil. Suas exposições apresentavam narrativas engrandecedoras do Estado por meio de objetos que celebrassem grandes eventos, instituições e personalidades do passado (HOLANDA, 2005). Tal visão considerava os museus como templos de exaltação da memória nacional, posicionamento que Brefe (1998) associa ao desenvolvimento do Estado moderno, a partir de meados do século XVIII. Assim, o que era apresentado nessas instituições se relacionava a grandes conquistas e personagens da nação.

A administração de Eusébio de Sousa²⁵, idealizador e primeiro diretor do Museu do Ceará – no período entre 1932 e 1942 –, foi marcada pela interpretação do passado em que personagens como os generais Sampaio e Tibúrcio, heróis da guerra do Paraguai, ganhavam destaque pela realização de grandes feitos. A exaltação da imagem do General Sampaio, por exemplo, expressava a necessidade de destacar a participação de um cearense em um episódio importante na história nacional e destacar o pioneirismo da província do Ceará ao enviar contingentes para o campo de batalha. A administração de Eusébio de Sousa foi diretamente influenciada pelas posições de Gustavo Barroso, que estava à frente do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e que tinha como objetivo preservar as tradições históricas através do “culto da saudade”²⁶, ou seja, pela sacralização de datas e fatos nacionais. Ruoso (2009) afirma que o “culto da saudade”, de Gustavo Barroso, influência em

²⁴ De acordo com Ruoso (2009) a proposta de Raul Barbosa era proporcionar instalações mais adequadas às atividades do Instituto Histórico e melhorar a estrutura do Museu do Ceará. Nesse período, foram incorporados ao Museu peças da coleção indígena do antigo Museu do Instituto (organizado em 1940 por Pompeu Sobrinho) e do Museu Rocha (compradas em 1953).

²⁵ Historiador pernambucano, nascido no Recife em agosto de 1883.

²⁶ A expressão “culto da saudade” foi empregada por Gustavo Barroso em um artigo publicado no Jornal do Comércio em 1912. Apresentada como uma crítica à geração da época, chamava a atenção para o esquecimento da história e das tradições nacionais, estabelecendo a importância de se evocar o passado, afirmando sobretudo a necessidade de salvá-lo do esquecimento.

muitos museus brasileiros, estava em sintonia com a saudade manifestada durante o romantismo português, sendo assim definida:

A saudade – ausência de algo ou de alguém historicamente situados – tornar-se o sentimento universal e a-histórico que os românticos tentam construir. Os românticos portugueses têm saudade de um Portugal que procuram construir como história, fazem história para dela ter saudade. Na contramão do tempo em que vivem e na esperança de restaurar a grandeza perdida, buscam a explicação crucial do porquê da queda e da decadência portuguesa (RUOSO, 2009, p. 59).

Assim também trabalhava Eusébio de Sousa no Museu do Ceará, criando exposições que enalteciam pessoas e fatos, criando um clima de nostalgia de um tempo que ficou no passado e que não volta mais. No entanto, essa forma de exposição não foi exclusiva de Gustavo Barroso e Eusébio de Sousa. Elas representavam o modelo tradicional de exposição em museus históricos na primeira metade do século XX, onde personalidades de instituições públicas, intelectuais da elite, políticos e militares eram exaltados como heróis, devido à sua participação em acontecimentos de grande relevância na história nacional. Essa era a visão tradicional de museu – adotada também pelo Museu do Ceará – entendido como templo de exaltação do passado e onde os objetos eram encarados como “provas reais” dos fatos do passado.

1.2.2 Fase de Transição

Com a saída de Eusébio de Sousa em 1942, o museu passou por um período de decadência²⁷ até ser incorporado ao Instituto do Ceará²⁸ em 1951,

²⁷ De acordo com o catálogo do Museu de 1972, isso aconteceu devido às várias mudanças de diretores em um período curto de tempo. Depois da saída de Eusébio de Sousa, estiveram à frente da instituição Antônio Paes de Castro, Artur Eduardo Benevides, Hugo Catunda e Fidélis Alves da Silva (SILVA FILHO; RAMOS, 2007).

²⁸ O convênio entre o Governo do Estado e o Instituto do Ceará foi firmado pela lei nº. 1.105, de 23 de outubro de 1951.

quando Raimundo Girão passa a assumir o cargo de diretor – permanecendo até o ano de 1966. O historiador foi indicado pelo Instituto para assumir a direção do Museu. Sob a administração de Raimundo Girão, o então denominado *Museu Histórico do Ceará* passou por um processo de reformulação tendo em vista a valorização da identidade cearense (HOLANDA, 2005), de acordo com uma concepção museológica associada ao fortalecimento de uma identidade mais local que nacional. Nessa mesma época, sua denominação passa a ser *Museu Histórico e Antropológico do Ceará*, fato este que já demonstra a tentativa de legitimar um caráter mais local, relacionado à história do Ceará e do Nordeste. Não que o aspecto nacional tenha sido totalmente abolido, mas a partir de então prevaleceria a história em âmbito local, evidenciando as particularidades da região, pois “a identidade nacional só daria conta de uma totalidade se evidenciasse as particularidades de cada região” (OLIVEIRA, 2009).

O historiador definiu uma série de modificações, dentre elas a distribuição do acervo a partir de salas temáticas definidas, assim denominadas: *Sala da Cidade*, *Sala do Sertão*, *Sala do Índio*, *Sala dos Gerais* e *Sala Eusébio de Sousa*. Dentre essas salas, destaca-se a *Sala da Cidade*, destinada à apresentação de itens do acervo relacionados à história de Fortaleza. Atitude inovadora, pois até então não havia uma exposição específica sobre a cidade. Aí estavam expostos, por exemplo, um retrato a óleo do Boticário Ferreira, a laje comemorativa da inauguração da Fortaleza de Nossa Senhora d’ Assunção, em 1816²⁹, uma coleção de plantas urbanísticas de Fortaleza, além de objetos de uso pessoal de abolicionistas cearenses. A criação dessa sala no Museu do Ceará, além de revelar essa preocupação em apresentar aspectos mais ligados ao cotidiano dos visitantes, já que se trata da cidade que habitam, também mostra o posicionamento de Raimundo Girão e o lugar que ele ocupava dentro da elite intelectual cearense: seus estudos

²⁹ A nova edificação foi construída no local onde existia o forte Schoonenborch, fundado pelos holandeses em 1649.

estavam sempre, ou quase sempre, relacionados à cidade de Fortaleza, sendo esta seu principal tema de pesquisa³⁰.

A *Sala do Sertão* também pode ser entendida a partir da perspectiva de defesa de um caráter mais regional por parte de seu então diretor, já que retrata um personagem importante e até então relegado ao esquecimento na história do Ceará: o sertanejo. Assim, encontram-se expostos objetos típicos dos homens do campo, como gibões, selas de montar, cangalhas e rédeas de animais. Percebe-se que o sertanejo é representado unicamente pela figura do vaqueiro, caracterizado por Girão como homem resistente, bravo, corajoso e simples. Personagens de grande importância, na visão do historiador tendo em vista sua participação na construção da civilização pastoril, no povoamento do interior do Nordeste e no processo de ocupação do Ceará. Cabe ressaltar que era nesta sala que se encontrava exposto o bode loiô. Caprino que, segundo memorialistas cearenses – como Otacílio de Azevedo, Raimundo de Menezes, Raimundo Girão – era figura conhecida em Fortaleza nas décadas de 1910 e 1920: trazido do sertão por flagelados fugidos da seca, ficou muito popular, especialmente entre os boêmios, ao caminhar diariamente da Praia do Peixe (atual Praia de Iracema) à Praça do Ferreira.

Além dessas salas, também compunham o museu: a *Sala do Índio*, que segundo o boletim do Instituto do Ceará de 1960 apresenta “inúmeros elementos de comprovação da arte, dos costumes dos indígenas que habitaram a região Nordeste”, como machados, colares, cocares, penas, enfeites diversos, peneiras e flechas; a *Sala Eusébio de Sousa*, caracterizada no guia do visitante de 1960 como de “caráter exclusivamente histórico”, pois além de apresentar objetos do fundador do museu, como sua banca de trabalho, também apresentava artefatos de políticos e intelectuais cearenses, como Capistrano de Abreu, Rodolfo Teófilo, Senador Pompeu, etc; e a *Sala dos Generais*, sala exclusiva aos generais Antônio Sampaio e Tibúrcio Ferreira de Sousa “pela dedicação à Nação” em virtude da participação na guerra do Paraguai. Aí a figura do “herói” continua sendo mitificada. A iniciativa de

³⁰ Em sua produção destacam-se *Geografia estética de Fortaleza* (1959); *Matias Beck fundador de Fortaleza* (1961); *A cidade do Pajeú* (1982); *Fortaleza e a crônica histórica* (1983); *História Econômica do Ceará* (1947), *A Abolição no Ceará* (1956) e *Pequena História do Ceará* (1953).

Raimundo Girão em tentar definir um novo modelo de expor – a partir das salas temáticas –, no entanto, não significou uma ruptura com o modo de seu antecessor. Assim como em Eusébio de Sousa, percebe-se na gestão de Raimundo Girão traços do antiquarismo. As salas *Eusébio de Sousa* e *Sala dos Gerais*, por exemplo, ainda se inseriam no modelo de exposição de exaltação de personalidades de relevância para história nacional.

O Museu ficou sob administração do Instituto do Ceará até o ano de 1966, quando o governador Virgílio Távora criou a Secretaria de Cultura do Estado (através da Lei nº. 8.541), à qual o Museu Histórico e Antropológico do Ceará se vinculou a partir de então, tornando-se Raimundo Girão o primeiro Secretário de Cultura do Estado. Célsio Brasil Girão passa a ser diretor do Museu, cargo que ocupa até o ano de 1971. Nesse mesmo ano, Osmírio de Oliveira Barreto foi nomeado pelo então Secretário de Cultura, Ernando Uchoa Lima, para ser o novo diretor da instituição.

Apesar de a função educativa estar subentendida nas atividades de Eusébio de Sousa e Raimundo Girão, é na gestão de Osmírio Barreto que se cria um projeto sistemático na área. Este assume como principal meta de sua gestão redefinir a instituição por meio de um trabalho de cunho mais educativo e pedagógico, possibilitando o ensino de história através dos temas abordados nas exposições, como o abolicionismo, a cultura indígena, a arte popular cearense, etc. Assim, efetiva uma redefinição das funções do Museu e dos temas trabalhados a partir daquilo que considerava relevante para o aprendizado da história.

Além de implantar o projeto “Museu-Escola” – como será visto no próximo tópico – outra mudança efetivada por Osmírio Barreto foi o aumento do número de salas expositivas, passando de cinco para nove: Sala da Cidade, Sala da Abolição, Sala Capistrano de Abreu, Sala das Armas, Sala Eusébio de Sousa, Sala do Folclore, Sala do Vaqueiro, Sala Dias da Rocha e Sala Pompeu Sobrinho. Percebe-se que em relação ao período em que Raimundo Girão esteve à frente do Museu, duas salas continuaram exatamente com o mesmo nome (Sala da Cidade e Sala Eusébio de Sousa). Três salas continuaram com o mesmo tema, mas modificaram-se os nomes (Sala do índio passa a ser Sala

Pompeu Sobrinho; Sala do Sertão agora é Sala do Vaqueiro e Sala dos Generais vira Sala das Armas). Outras quatro salas são criadas: Sala da Abolição, Sala Dias da Rocha³¹, Sala do Folclore e Sala Capistrano de Abreu³². O surgimento de novas salas é fruto da redistribuição do acervo, no entanto, esta reorganização do museu a partir da inclusão de novos temas não modifica o modo de expor já existente (OLIVEIRA, 2009).

Percebe-se que na trajetória do Museu do Ceará não só o diretor Eusébio de Sousa inspirou-se em uma concepção tradicional de museu. Seus sucessores também seguiram essa mesma linha em suas respectivas administrações. Raimundo Girão, que assumiu em 1951, reformulou as exposições criando salas temáticas relativas à história do Ceará. Osmírio Barreto, que assumiu em 1971, incluiu um projeto de cunho educativo em parceria com as escolas. No entanto, apesar dessas mudanças, tanto um como o outro mantiveram, em certa medida, o mesmo modo de expor baseado no antiquarismo. Cabe lembrar que a concepção de história adotada na época é ainda de uma história positivista. Assim, a história narrada no museu estava pronta e acabada, cabendo ao visitante apenas acatar aquelas informações. O museu era o lugar de representação da verdade histórica (RUOSO, 2009).

Cristina Holanda (2006) resume bem o período de transição entre a forma de organização do museu em suas primeiras décadas de funcionamento e a quebra de paradigma no campo museal operado nos últimos anos:

Durante várias administrações, com poucas diferenças, o Museu do Ceará manteve esse perfil inaugurado por Eusébio de Sousa, que atualmente denominamos de museu histórico "tradicional". Com a renovação dos estudos históricos, da pedagogia e da museologia no Brasil, novas percepções acerca da estrutura e do papel social dos museus de História começaram a emergir, atingindo o Museu do Ceará e todos os espaços museais em maior contato com as

³¹ Nascido em 23 de agosto de 1869, em Fortaleza, Francisco Dias da Rocha foi importante personagem na cena intelectual cearense, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Dedicou-se a pesquisas sobre a fauna e a flora do Estado – esforços que resultaram na criação de uma série de coleções de história natural.

³² João Capistrano de Abreu, nascido no Ceará e radicado no Rio de Janeiro desde 1875. Reconhecido como um dos maiores historiadores brasileiros, algumas de suas principais obras são: *Capítulos de História Colonial* (1907); *Dois documentos sobre Caxinauás* (1911-1912); *Os Caminhos Antigos e o Povoamento do Brasil* (1930); *O Descobrimento do Brasil Ensaio e Estudos* (1931-33).

universidades. Essas instituições foram perdendo a sua fisionomia de "templo" (lugar da contemplação) e começam a ganhar contornos de fórum, espaço dos debates e da produção do conhecimento. Longe de proporem uma "visita ao passado", estão buscando a promoção de um diálogo com o pretérito a partir de objetos antigos e atuais, em sintonia com as inquietações e demandas do tempo presente.

Contudo, antes da concretização dessa nova proposta museológica, influenciada pela concepção de Ulpiano Bezerra de Meneses³³ e outros autores, o Museu passou por um período conturbado. Com a saída de Osmírio Barreto, em 1990, o Museu permaneceu sem diretor durante três anos seguidos, até que em 1993 a historiadora Valéria Laena Rolim assume a direção do Museu do Ceará. De acordo com Cristina Holanda, o período compreendido entre 1990 e 1998 foi um "período nebuloso" na história do Museu, pois com a transferência do acervo para sua nova sede operou-se um trabalho de catalogação de todo o material. "Nesse período o prédio abria apenas para pequenas exposições, uma ou duas exposições em todo o prédio".

Em 1998, sob administração de Valéria Laena Rolim, ocorre a reinauguração do museu – depois de passar quase um ano em reforma – com a instalação do Núcleo Educativo do Museu do Ceará. Além disso, foi aberta a exposição de curta duração intitulada *Jangadas* e a exposição de longa duração *Ceará Terra da Luz e Ceará Moleque: que história é essa?* Esta última também estava dividida em módulos temáticos, dentre os quais: *Terra da luz, sertão e mar; Símbolos e emblemas do poder; Escravidão e abolição; Letras e artes; Trincheiras e barricadas; Religiosidade popular; Ceará moleque e Fortaleza: cidade-sol*. Essa exposição foi descrita da seguinte maneira por Moreno (1998, p. 60-61):

A exposição 'Fortaleza: cidade-sol' mostra os caminhos e descaminhos da Cidade do Sol. O Ceará ficou conhecido como Terra da Luz por ser o primeiro estado a declarar extinta a escravidão. A

³³ Historiador de grande influência no campo da museologia, Ulpiano Bezerra de Meneses assim define o papel do museu na sociedade: "[...] para estar inteiramente a serviço da comunidade [...] o museu não pode abdicar de seu papel como instrumento crítico de recuperação, acesso e entendimento da extraordinária diversidade da experiência humana e do mundo em que vivemos" (MENESES, 2002).

exposição 'Abolição' ilustra os principais momentos deste período, de 1870 a 1884. Na lenda, 'o índio Ciará rasgou o sol com sua última flecha, sapecando a terra de fogo. O tema 'Terra da luz, sertão e mar' mostra os objetos filhos desta luz, de vaqueiros e pescadores. Medalhas, moedas, pinturas e condecorações estão em 'Símbolos e emblemas do poder', exposição que reúne objetos que eternizam os momentos de glória e de dor que representam. Sertanejo e jangadeiro, peixeiro e rosário, o luar do sertão e a cidade do sol. O tema 'Letras e artes' mostra a literatura, a música e as artes plásticas, saberes que fizeram o Brasil sentir o Ceará. A terra do padre Ibiapina, padre Cícero, Antônio Conselheiro e do beato José Lourenço é o tema da 'Religiosidade popular'. Terra de chuva pouca, grandes latifúndios e uma fé imensurável. A partir do sonho de um Nordeste republicano – com as aspirações separatistas – até a República, o tema 'Trincheiras e barricadas' retrata os vários conflitos e resistências vividas pelo Ceará. Um povo que vaia o sol e faz de um bode um mito popular, a ponto de colocá-lo no museu histórico de sua capital. O 'Ceará-Moleque' ilustra a rebeldia e irreverência do imaginário popular cearense.

A essa época o acervo era composto por 5.800 peças e a exposição, de acordo com Passos (2011, p.45), tinha muitas “brechas de informações [...], expondo objetos com pesquisas escassas”. Posicionamento em consonância com o de Silva Filho (2004) para quem na referida exposição “prevalecem impropriedades teóricas a exigir pronta revisão e mudança”. O próprio título denota o tom que permeou essa exposição, ou seja, o reforço a estereótipos consagrados pela historiografia: jangadeiro, terra da luz, molecagem, vaqueiros, etc.

1.2.3 Fase atual

Marco definidor de grandes mudanças com relação à proposta pedagógica do Museu do Ceará ocorre quando Régis Lopes Ramos assume a direção da instituição, em maio de 2000. O historiador define um novo lugar para o museu, baseando-se em uma nova concepção de história – uma história interpretativista, mais preocupada em fornecer argumentos para uma reflexão crítica do que reproduzir os fatos tal qual aconteceram. Nas palavras do historiador:

[...] o objetivo não é mais a celebração de personagens ou a classificação enciclopédica da natureza, e sim a reflexão crítica. Se antes os objetos eram contemplados, ou analisados, dentro da suposta 'neutralidade científica', agora devem ser interpretados. [...] Antes de tudo, objetiva-se o incremento de uma educação mais profunda, envolvida com a percepção mais crítica sobre o mundo do qual fazemos parte e sobre o qual devemos atuar de modo mais reflexivo (RAMOS, 2004, p.20-21).

Percebe-se que nesse entendimento há um deslocamento de sentido do lugar ocupado pelo museu na sociedade. De seu sentido tradicional – como lugar de preservar e glorificar lembranças de acontecimentos e personalidades – passa a ter um significado baseado na criticidade de pensamento, no questionamento, abrindo, assim, espaço para o diálogo entre os visitantes e a própria instituição. No entanto, como adverte Régis Lopes Ramos, para se concretizar essa postura é necessário implementar programas de interação entre os visitantes e o museu para que estes adquiram maior familiaridade com a linguagem museológica: “Se aprendemos a ler palavras, é preciso exercitar o ato de ler objetos, de observar a história que há na materialidade das coisas” (RAMOS, 2004, p. 21). É a partir desse entendimento que o diretor elaborará a proposta pedagógica do Museu do Ceará, como se verá mais adiante.

Ao analisar o conceito de museu adotado pelos diretores do Museu do Ceará durante suas gestões, percebe-se que este passa por mudanças desde o momento em que se estabelece como instituição, até a quebra de paradigma dos últimos anos, adquirindo diversas nuances com o passar do tempo. Assim, vê-se que as instituições museais não são homogêneas, pois são resultado da sociedade na qual estão inseridas e seguem a lógica vigente na época. Ao realizar estudo sobre museus, Pinheiro (2004) o define como um projeto da modernidade e afirma que para compreender sua atuação no momento atual é necessário que se faça um esforço para interpretá-lo a partir de quatro categorias representativas distintas, mas não excludentes.

A primeira delas segue as premissas estabelecidas pelo Iluminismo, com o trabalho epistemológico e o propósito de democratização do saber, tornando-o mais acessível à população: visto como instrumento de difusão do conhecimento, o museu teria também o papel de traduzir este conhecimento

aos visitantes. Nessa categoria, o museu além de ser espaço de difusão da cultura, o é também de desenvolvimento de pesquisas científicas, contribuindo para a consolidação de uma das premissas da modernidade que é a acumulação de conhecimento. A segunda categoria apresenta o museu como “consagração da cultura visual”, como lugar de espetáculo. É a forma de representação que incorpora ao museu elementos da cultura visual e estetiza as exposições; é portanto, a categoria que atribui um valor estético aos museus históricos e às suas exposições, sancionando a estética como esfera de valor.

A terceira categoria, e a que talvez seja a mais disseminada e preponderante, apresenta o museu como instituição simbólica da cultura memorialista; lugar metafórico das representações da memória e da preservação do passado. É esta forma de representação que melhor permite o entendimento do museu como bem de cultura material e imaterial. Na quarta categoria o museu aparece como lugar de construção do espírito nacionalista ou da cultura nacional, face às culturas populares e regionais, a partir da exaltação e consagração das glórias da Nação. Nessa visão, o museu aparece como instituição legitimadora de ações imperialistas, na medida em que é lugar de gestação de formas de dominação ou de imposição da história dos vencedores.

Ao mencionar essas formas de representação do museu apresentadas no estudo de Pinheiro (2004), procuro traçar um paralelo com as formas de fazê-lo no Museu do Ceará, facilitando seu entendimento atual. No decorrer da história da instituição, percebe-se que essas formas se entrecruzaram, apesar de que em cada momento específico alguma delas se sobressaiu mais que as outras. Percebe-se que em seu entendimento atual nenhuma dessas categorias pode ser totalmente descartada, pois como afirma Régis Lopes Ramos:

A peculiaridade do museu se realiza plenamente em múltiplas interações: com tramas estéticas e cognitivas, em análises e deslumbramentos, na dimensão lúdica e onírica dos fundamentos historicamente engendrados que constituem o espaço expositivo (RAMOS, 2004, p. 29).

Ainda que essas formas de representação do museu estejam imbricadas e que a citação de Régis Lopes Ramos comprove que isso também acontece no Museu do Ceará, sempre haverá uma ou outra que se destacará. No caso do Museu do Ceará atualmente prevalece a visão de cunho educativo, como se percebe nas próprias palavras do historiador:

Ao assumir seu papel educativo, comprometido com o ensino de história (de modo formal ou informal), o museu histórico pressupõe que o ato de expor é um exercício poético a partir de objetos e com objetos – construção de conhecimento que assume sua especificidade. Como lugar de produção do saber, o museu não pode ser confundido com centros de pesquisa ou de aulas, embora faça pesquisa e dê aulas, nem com instituições de recreação, embora assumam um caráter lúdico (RAMOS, 2004, p. 29).

Cabe salientar que essa percepção da prevalência da visão educativa do Museu do Ceará deu-se não só por meio do discurso institucional, mas foi percebida também na prática, visto que a quantidade de atividades pedagógicas aumentou visivelmente desde que Régis Lopes Ramos assumiu a direção da instituição, com o incentivo a programas editoriais, a palestras e seminários, a cursos oferecidos aos professores, etc.

1.3 Projeto Educativo do Museu do Ceará: o conhecimento histórico através dos objetos

A falta de contato da população – especialmente estudantes em idade escolar – com o tipo de linguagem específica presente no museu torna dificultoso o processo de apreensão e interpretação do tipo de saber que aí se produz: o conhecimento histórico por meio de objetos. Fato que se agrava quando tomamos como um dado a conclusão a que chegam Bourdieu e Darbel (2007) de que a falta de prática de visitação a museus é acompanhada pela ausência do sentimento desta privação. Sobre essa falta de contato com outras linguagens que não a tradicional, Régis Lopes Ramos afirma que a educação ainda hoje está vinculada à seriedade repressiva, à pedagogia do medo e às

mecânicas de avaliação. Para o historiador, no caso dos museus ainda é comum a visita tornar-se um ato mecânico:

Ainda é muito comum o professor de história exigir dos alunos o famigerado relatório da visita. Aí, vemos uma legião de estudantes desesperados, copiando as legendas rapidamente, para fazer a tarefa exigida. Nessa atividade, baseada no reflexo e não na reflexão, o visitante chega ao ponto de perder o que há de mais importante: o contato com os objetos (RAMOS, 2004, p. 26).

Tendo isso em vista, faz-se necessário, portanto, iniciar o visitante nessa linguagem específica dos museus. Na tentativa de modificar esse quadro, visto que no ensino tradicional não se inclui, na maioria das vezes, formas complementares de ensino – como visita a museus – e para tentar familiarizar os visitantes ao tipo de linguagem museológica que adota, o Museu do Ceará desenvolve projetos educativos em que se realizam atividades preparatórias para a visita e, conseqüentemente, para a melhor compreensão do acervo.

A primeira iniciativa nesse sentido partiu do diretor Osmírio Barreto³⁴, quando em 1971 – ano em que assume a direção da instituição – desenvolve o projeto “Museu-Escola”, que buscava, principalmente, fazer do museu uma extensão da sala de aula. A partir de então, campanhas de esclarecimento foram feitas junto às escolas, através de apresentações em *slides*, com o objetivo de mostrar a importância do museu para o ensino de história. Osmírio Barreto visitava pessoalmente as escolas junto com outros professores que trabalhavam no museu e apresentava um conjunto de slides com fotos das exposições do Museu do Ceará com o intuito de despertar a curiosidade e o interesse por parte dos estudantes. Com isso, o diretor conseguiu atrair um fluxo maior de visitantes, especialmente o público escolar: no primeiro ano de sua gestão conseguiu elevar de duzentos para quase dois mil o número de visitantes por mês (HOLANDA, 2005).

³⁴ Osmírio Barreto nasceu em Jaguaruana no Ceará, em 1923. Formou-se como dentista, mas atuou como professor de Geografia e História.

Ao assumir a direção do museu, o historiador Régis Lopes Ramos deu continuidade a essa proposta de utilização dos museus no ensino de história, não com o mesmo projeto desenvolvido por Osmírio Barreto, mas com uma nova proposta pedagógica; a realização da oficina *Como visitar um museu?* dedicada aos professores e ministrada pela coordenadora do núcleo educativo do museu, a socióloga Cláudia Pires; e com a ampliação das atividades de cunho educativo.

Para o historiador, a montagem e o funcionamento de uma exposição não conseguem cumprir seu papel “se tal exposição não está fundamentada em projetos educativos e se o museu que a promove não tem um programa de pesquisa permanente de acervo” (RAMOS, 2004, p.73). Assim, a gestão de Régis Lopes Ramos foi marcada por um programa integrado de atividades educativas, dentre as quais: a criação de linhas editoriais como a *Coleção Outras Histórias*³⁵; os *Cadernos Paulo Freire*³⁶; a *Coleção Outras Historinhas*³⁷; a realização anual da *Semana Paulo Freire*, com o objetivo de discutir a relação entre museus e direitos humanos, etc. Cabe salientar que todos esses projetos têm sido mantidos pela atual gestão sob direção da historiadora Cristina Holanda que foi designada para o cargo pelo Secretário da Cultura Francisco Auto Filho, em fevereiro de 2008. Sua gestão é caracterizada pela continuidade das ações desenvolvidas por seu antecessor³⁸.

Essa continuidade das ações educativas no museu é reconhecida pelos próprios profissionais da instituição, como o coordenador do núcleo educativo, Paulo César, e é inclusive tema de preocupação da atual diretora. Para ela essa ação continuada é fruto da permanência – na gestão ou coordenação – de pessoas que já passaram pelo núcleo educativo do Museu do Ceará. A

³⁵ Com a publicação de 52 títulos sobre vários aspectos da história cearense. Tais como: *Nas trilhas da Cidade; Campos de concentração no Ceará; Soares Moreno e Matias Beck: inventário de uma polêmica*, dentre outros.

³⁶ Linha editorial que visa ampliar a rede de discussões sobre as relações entre a pedagogia de Paulo Freire e o estudo da história por meio do museu. Alguns títulos dessa linha editorial são: *A cidade e o patrimônio histórico e Museu, ensino de história e sociedade de consumo*.

³⁷ Voltada ao público infantil com a finalidade de introduzir as crianças nas discussões acerca do patrimônio cultural. Nesta categoria cita-se o lançamento de *As aventuras de Dorinha no Museu do Ceará e Cadê minhas coisas?*.

³⁸ Como exemplo, cita-se que só no ano de 2009 a gestão lançou 10 títulos da *Coleção Outras Histórias*. Em 2010 não houve nenhum lançamento da Coleção, mas em 2011 – até o mês de junho – três títulos haviam sido lançados.

própria historiadora vivenciou essa situação antes de chegar a ser diretora da instituição. A partir de 2004, ainda na gestão de Régis Lopes Ramos, participou desse núcleo educativo como pesquisadora e professora de história. Ela questiona: “Na mudança de gestão, será que será mantida essa mesma ação educativa?”

De acordo com a atual diretora, o Museu do Ceará recebe, em média, quatro mil visitantes por mês, entre o público escolar e o público espontâneo. Um dos monitores reforça esse número, afirmando receber, em média, 200 visitantes por dia (o museu funciona de terça a sábado de 9 às 17 horas); em sua maioria estudantes do ensino fundamental de escolas públicas. A historiadora considera positivo o número de visitas:

Pode-se dizer que hoje existe uma maior sensibilidade da população para a importância dos museus. Falando da realidade que eu conheço, a do Museu do Ceará, as visitas estão se ampliando cada vez mais. Há uma maior sensibilidade para o significado dos museus. Existe um público em formação que está se habituando a frequentar estes espaços e a compreender sua importância (OS LUGARES da História, 2010).

Em consonância com a citação acima, o coordenador do núcleo educativo, Paulo César, informa que hoje, diferentemente do que acontece nos museus de arte – que não apresentam, na maioria das vezes, um diálogo entre as obras expostas e onde prevalece o valor estético –, o museu histórico, mais especificamente o Museu do Ceará, está voltado para a “formação de um público local”. Sobre a dinâmica da visita, baseada na proposta pedagógica do museu, Cristina Holanda informa:

A nossa proposta é feita da seguinte maneira: grupos de no máximo 40 pessoas têm uma visita mediada que dura em média uma hora e meia. A gente pede que o responsável pelo agendamento escolha até três salas, porque por mais que se passe por todas as salas a ideia é fazer uma discussão mais concentrada naquelas salas que são de interesse do grupo. Então se passa por todas as salas, mas se dá uma atenção especial àquelas selecionadas. Dentro dela o ideal é que se trabalhem todos os objetos e todas as temáticas propostas a partir daqueles objetos (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

Tanto o coordenador do núcleo educativo quanto a diretora enfatizam que a proposta pedagógica do museu está voltada para o público local e não para o turista, por exemplo; como se percebe em fala proferida pelo coordenador do núcleo: “aqui não existem legendas em outras línguas”. Talvez esse enfoque na formação de um público local seja responsável pela quantidade cada vez maior de visitas realizadas por estudantes de todos os níveis. Sobre o fato de priorizar a visita mais “aprofundada” com vistas a formação de um público local em detrimento da simples “passagem” pelo museu, Cristina Holanda conta que

Tem um caso bem extremo que para nós inclusive é até um problema. Nós temos uma empresa de turismo que chega aqui e quer fazer a visita em meia hora. Isso foge da nossa proposta. Basicamente o museu inteiro que eles querem é a maquete [da cidade de Fortaleza] e o bode [Ioiô]. E a gente já pegou brigas homéricas com [a empresa] aqui. Primeiro porque a gente trabalha com o limite de 40 pessoas por visita; a gente tenta não extrapolar esse limite para não prejudicar a mediação. Chegam quarenta pessoas e a gente ainda divide em dois blocos. A [empresa] quer chegar aqui com 100 pessoas e ainda por cima fazer a visita em meia hora, ou seja, essa proposta da [empresa] não está em consonância com a proposta educativa do museu em nenhum momento. Ela quer sair daqui e ir pro Forte, pra outros lugares. Então, na verdade, o que ela quer fazer mais do que uma aula de campo, ela quer fazer um passeio, porque eles ‘passam’ pelo museu. A gente já teve várias conversas no sentido de dizer: ‘olha, nossa proposta educativa é outra; a gente não pode receber 100 pessoas de uma só vez porque a gente não vai atender bem, e nem o prédio suporta, um prédio do século XIX, as salas são pequenas [...]’ (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

As atividades educativas desenvolvidas atualmente são diversas: “Os professores, por exemplo, podem realizar oficinas, perceber o museu como recurso didático”, afirma a diretora. Aos professores de crianças de até oito anos o museu oferece atualmente a oficina “Como visitar um museu histórico?”, iniciada na gestão de Régis Lopes Ramos, só que agora ministrada pelos monitores da instituição. Assim, antes de levar os alunos ao museu, os professores conhecem previamente as exposições, recebem orientações, informações relativas à visita e cartilhas como incentivo ao desenvolvimento de atividades posteriores à visita, levantando em sala de aula questões sobre os objetos vistos.

O papel de mediação entre o discurso institucional e o discurso do visitante fica a cargo dos monitores do atual Núcleo Educativo do Museu do Ceará (NEMUSCE). Percebe-se que estes, no caso do Museu do Ceará, apropriaram-se dos discursos proferidos pela gestão da instituição: esses discursos estão em total sintonia. Com relação à visita, um ponto a ser destacado é no que se refere ao desempenho dos monitores durante as visitas guiadas: estes têm a prática de durante a visita não só expor, mas relacionar os objetos expostos às situações do cotidiano para facilitar o entendimento dos visitantes. Além disso, os monitores adotam a prática de durante as visitas guiadas fazer perguntas aos visitantes sobre os objetos expostos no intuito de despertar reflexões, curiosidades, provocar a “vontade de ver os objetos e de saber mais sobre a sua história”, como afirmou um deles.

Essa metodologia de trabalho está de acordo com a proposta pedagógica elaborada por Régis Lopes Ramos do “objeto-gerador” – ou pedagogia da pergunta – e que é mantida pela gestão atual. Ao citar um exemplo dessa prática, uma das monitoras conta que ao percorrer o módulo *Fortaleza: imagens da cidade* é muito comum os visitantes perguntarem o porquê de tantas cruzeiras na maquete da vila de Fortaleza, como percebido nos acompanhamentos das visitas: “Elas indicam a presença de túmulos?”. Ao invés de simplesmente responder, ela diz que o melhor é devolver a pergunta: “Pra vocês o que significa todas essas cruzeiras?” E acrescenta que as respostas que surgem, na maioria das vezes, são mais interessantes do que a resposta prévia ou a resposta pronta que ela poderia dar³⁹. Além disso, segundo a fala de um dos monitores⁴⁰, a metodologia de trabalho e forma de abordagem das exposições pode sofrer alterações, dependendo do perfil do visitante:

O público que a gente recebe aqui é o mais variado: desde acadêmicos, desde pessoas que estão na faculdade até crianças da educação infantil. Então [...] [temos que aprender a] lidar com as

³⁹ Como se verá mais adiante, os monitores afirmam que a grande quantidade de cruzeiras na planta e na maquete relaciona-se à demarcação do território Português e à legitimação da religião cristã.

⁴⁰ Fala proferida na mesa-redonda *Educadores em Diálogo* ocorrida no dia 17.05.2011 no Museu do Ceará.

várias interpretações que acontecem aqui na mediação. Porque o que nós temos aqui não é um discurso uniforme, depende de cada turma. [...] Não vamos acreditar também que todo mundo vai sair daqui sabendo tudo da proposta do museu e tal, mas vão ficar algumas coisas e essas coisas é que fazem com que elas voltem.

Cristina Holanda também tece comentários a esse respeito:

A metodologia adotada vai depender muito do perfil do grupo: faixa etária, escolaridade, interesses. Por exemplo, se eu tenho um grupo de crianças da educação infantil tem determinadas questões que não adianta abordar, porque requer um nível de abstração que essas crianças não vão ter. Então, o núcleo costuma explorar [referindo-se a exposição *Fortaleza: imagens da cidade*] a maquete, porque a maquete tem um apelo visual para as crianças muito grande, a planta do Adolfo Herbster não, requer uma abstração da cidade. Tanto a maquete quanto a planta são representações da cidade, mas o que eu quero dizer é que do ponto de vista do apelo imagético, claro que a maquete tem um apelo muito maior para as crianças do que a planta. Elas não vão identificar a planta como a cidade, necessariamente, diferente de um estudante universitário. Então a mediação depende muito do perfil do grupo para saber o que vai ser explorado e que assuntos vão ser tratados com mais detalhe (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

Quando a visita é realizada por um grupo de crianças (da primeira à quarta série), os monitores adaptam a metodologia de abordagem: “De início é meio complicado. O melhor é abrir espaço para o diálogo, para o questionamento das crianças, buscar um ponta-pé inicial delas. Se você joga tudo pronto, a criança acaba cansando”. Para atender a este público específico, em 2001 – na gestão de Régis Lopes Ramos – surgiu a boneca Dorinha, juntamente com a publicação da cartilha *As aventuras de Dorinha no Museu do Ceará*. Dorinha, boneca de pano que era interpretada pela atriz Ecila Meneses, interagia com as crianças quando participava da programação do Museu em datas comemorativas, principalmente no mês de outubro – mês em que é comemorado o dia das crianças – quando o museu oferece uma programação especial a esse público específico.

Se inicialmente a boneca era representada por uma atriz, posteriormente ela passou a ser um fantoche. Em 2010 o museu desenvolveu mais uma metodologia para esse público específico: os monitores criaram um teatro de

fantoches onde a boneca Dorinha interage com o bode loiô. A partir desse diálogo Dorinha vai explicar para as crianças o que elas irão encontrar em um espaço museológico, pois como afirma uma das monitoras⁴¹:

[...] é muito difícil uma criança entender – uma criança de seis anos – que antes do objeto que ela tem na casa dela tinha outro objeto e que participava de outro contexto histórico que não o dela. A Dorinha vai servir pra isso: [para ela entender que] anterior a ela existiam outros objetos e fazer ela refletir sobre a historicidade.

Assim, percebe-se que a partir da década de 1970 as gestões do Museu do Ceará passaram a adotar posturas e propostas educativas de forma mais sistemática. Além disso, ressalta-se que partir do ano 2000 essas atividades pedagógicas tiveram um desenvolvimento considerável, que vêm se mantendo até a atualidade, na gestão da historiadora Cristina Holanda.

⁴¹ Fala proferida na mesa-redonda *Educadores em Diálogo* ocorrida no dia 17.05.2011 no Museu do Ceará.

2 PROPOSTA PEDAGÓGICA E FORMAÇÃO DAS EXPOSIÇÕES NO MUSEU DO CEARÁ

2.1 O “objeto-gerador” e a formação da exposição de longa duração

O Museu do Ceará possui um acervo variado, com aproximadamente 15 mil peças: entre outras, fotografias, quadros, canhões, lâmparinas, candeeiros, moedas, medalhas, móveis, peças arqueológicas, vasos em porcelana, artefatos indígenas, placas de ruas, bandeiras, armas, documentos, escritos, coleção de cordéis e peças de escritores cearenses. Segundo a diretora atual uma das características da instituição desde sua fase inicial é a diversidade do acervo. Sobre o trabalho de seleção permanente que subjaz o espaço museológico, Cristina Holanda (s.d) enfatiza que

A todo instante decide-se que objetos serão adquiridos para o acervo, seja por meio de compra ou de uma política de doações; que peças serão exibidas nas salas de exposição e quais ficarão guardadas na reserva técnica; que coleções serão divulgadas por meio de catálogos, folders etc; como os objetos serão apresentados ao público com o apoio de monitores, legendas explicativas etc.

A atual diretora menciona também que o número de objetos expostos é bem menor em relação aos que se encontram na reserva técnica⁴² — fato que, para ela, não se caracteriza como problema:

Reduz-se o número de artefatos que serão exibidos ao público, mas amplia-se a capacidade comunicativa dos mesmos. [...] a gente procura expor menos para comunicar mais. A quantidade de objetos em exposição não é o alvo. O mais importante é o discurso (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

⁴² A reserva técnica do Museu do Ceará é uma área restrita aos funcionários da instituição, onde os objetos que não estão expostos ficam guardados, devidamente higienizados, numerados, catalogados e arquivados.

Assim, é necessária uma constante seleção entre o que fica na reserva e o que vai para as exposições. Para a diretora essa movimentação é justificada quando o que se retira da reserva técnica está

[...] em sintonia com uma proposta de exposição temporária ou nos rearranjos da exposição de longa duração. A gente inclusive nem usa mais o termo 'permanente' porque dá a idéia de que não muda nunca. A gente usa agora o termo 'longa duração'; mas mesmo dentro dessa longa duração a gente vai fazendo adaptações porque tem coisas que a gente pensa, programa e não funciona; não funciona tanto na mediação com o público ou no sentido de garantir um percurso que tenha um fluxo (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

O acervo do Museu do Ceará foi formado maciçamente por meio das doações, de pessoas e instituições diversas – principalmente em consequência de campanha conduzida pelo seu primeiro diretor, Eusébio de Sousa – e de compra de coleções particulares. A política de arrecadação de objetos impetrada por Eusébio de Sousa foi feita através de anúncios na imprensa, solicitando aos leitores a doação de peças à instituição. Oliveira (2009) afirma que este não utilizava critério cronológico ou temático para a seleção do acervo a ser exposto: objetos diversos apareciam esparsos, dividindo o mesmo espaço, sem estabelecer vínculo direto uns com os outros.

Na gestão de Eusébio de Sousa, afirma a autora, percebia-se a “presença de uma tradição antiquária, caracterizada por atribuir aos objetos o caráter de relíquias, sendo exibidos de forma desvinculada dos demais, sem a intenção de compor um discurso mais articulado com eles” (OLIVEIRA, 2009, p.37). Além disso, isolados uns dos outros, os objetos apareciam como provas fiéis dos acontecimentos do passado. Visão esta que estava de acordo com a concepção tradicional de história, na qual o conhecimento histórico se baseava na busca da verdade, do “autêntico”, na descrição dos fatos como eles realmente aconteceram. Posicionamento que, como visto anteriormente, não foi exclusivo deste diretor. Seus sucessores, Raimundo Girão e Osmírio Barreto também seguiram essa mesma linha de exposição.

Quando o historiador Régis Lopes Ramos assume a direção do museu, em maio de 2000, reformula suas exposições de acordo com sua concepção de museu, ou seja, local voltado para a reflexão crítica e para o aprendizado de história numa perspectiva interpretativista. Dentro dessa perspectiva, o historiador elabora sua proposta pedagógica para o Museu do Ceará. Ao referir-se a essa elaboração afirma que a prioridade era

[...] definir que modelo educativo [...] adotar. Em que perspectiva? Nos orientamos pela pedagogia de Paulo Freire, que compreende a educação como um processo de reflexão sobre a nossa participação no mundo. Executamos este modelo na prática. (PASSEIO pelo Museu do Ceará, 2002).

Como mencionado acima, a proposta pedagógica adotada na gestão de Régis Lopes Ramos é diretamente inspirada na pedagogia de Paulo Freire, que propõe uma metodologia de alfabetização para adultos por meio da “palavra geradora”⁴³. Assim, o historiador criou a categoria de “objeto-gerador”, a partir da qual o objeto museal passa a ter outra finalidade dentro das exposições: de mera reprodução do passado, passa a gerador de questionamentos, reflexões e críticas sobre esse passado, abrindo inúmeras possibilidades de interpretação e de diálogo:

O objetivo primeiro do trabalho com o objeto gerador é exaustivamente motivar reflexões sobre as tramas entre sujeitos e o objeto: perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano. Ora, tal exercício deve partir do próprio cotidiano, pois assim se estabelece o diálogo, o conhecimento do novo na experiência vivida: conversa entre o que se sabe e o que se vai saber – leitura dos objetos como ato de procurar novas leituras (RAMOS, 2004, p.32).

Se Walter Benjamin define o museu como “casa provocadora de sonhos”, na perspectiva dessa proposta pedagógica o museu seria definido

⁴³ A proposta da “palavra geradora”, criada por Paulo Freire e exposta na obra *Educação como prática de liberdade* (1975), diferencia-se da maneira convencional de alfabetização. Se esta se baseia em decorar letras, sílabas e palavras, aquela é composta principalmente por diálogos, ou seja, formas de perceber e dizer o mundo.

como casa provocadora de perguntas. Nesse sentido, o então diretor da instituição busca eliminar qualquer tentativa de reprodução do passado. Para ele é importante dialogar com o que já foi feito, sabendo por quem foi feito, para quem e contra quem. Dialogar com o passado não para sentir saudade ou tentar salvá-lo do esquecimento, mas para interpretá-lo como fonte de conhecimento a respeito de nossas “idas e vindas nos mapas da temporalidade” (RAMOS, 2004, p. 81).

Régis Lopes Ramos desenvolve sua proposta na contramão do que vinha sendo realizado por seus antecessores. Uma tendência comum era a descontextualização da produção do objeto, que era apresentado como portador natural de certos significados. Aí a importância estaria no objeto em si – como se os valores cognitivos e pragmáticos fossem propriedades imanentes ao próprio objeto, independentemente das condições de sua produção – ficando em segundo plano a temática ou narrativa que o museu se propunha expor.

Essa forma de expor, que durante muito tempo foi adotada por diretores do Museu do Ceará, está de acordo com o que Meneses (2002) denomina de “objeto fetiche”. Como explica o autor, fetiche, nesse caso, é entendido como “deslocamento de atributos do nível das relações entre homens, apresentando-os como derivados dos objetos, autonomamente, portanto, ‘naturalmente” (MENESES, 2002, p. 34). Assim, a fetichização do objeto na exposição retira os sentidos e valores da sociedade que os produziu e tenta expressar sentidos e valores unicamente das coisas em si. Exatamente o contrário do que propõe o objeto gerador: pensar nos sentidos e valores não propriamente das coisas, dos artefatos, mas da sociedade que os produziu.

Se no início, apareciam como mera ilustração do passado, com a proposta de Régis Lopes Ramos os objetos ganham um novo sentido: expressam traços culturais e têm como finalidade motivar reflexões sobre as tramas sugeridas pelos museus. Esta proposta pedagógica tem sido mantida pela gestão atual, fato que pode ser observado de diversas formas, como na fala e na atuação dos monitores, do coordenador do núcleo educativo e da atual diretora, que o afirma enfaticamente:

A proposta pedagógica é toda baseada na pedagogia do Paulo Freire, na história social; a idéia é do diálogo, da mediação entre exposição e visitante [...]. (ENTREVISTA CONCEDIDA EM 19 de abril de 2011).

Os monitores também sempre se referem ao conceito de “objeto-gerador”, como se constata na fala⁴⁴ a seguir:

[O que nós queremos é] que o público perceba que o objeto, ele é um objeto gerador, que ele pode gerar reflexões, ele pode contar uma outra história, trazer outra simbologia e significado. E é o que o núcleo tenta trabalhar que é a pedagogia a partir do objeto gerador, e dentro das próprias mediações a gente utiliza a pedagogia da pergunta e do diálogo. [...] a gente fica perguntando e fazendo com que o diálogo se construa, as reflexões sobre todas as exposições se construa a partir de todos.

Cabe reforçar que a continuidade de gestão é ponto positivo na administração do Museu do Ceará e em sua proposta de formação de um público local, pois que mantém as atividades educativas de forma continuada. A atual diretora assim a justifica:

Eu fui aluna do Régis na graduação, ele foi meu orientador no mestrado, eu fui da equipe dele no museu [...] eu entrei no núcleo em junho de 2004, como professora de história. Então, claro que eu compartilho das mesmas idéias: da pedagogia do Paulo Freire, da metodologia do objeto-gerador, que ele propôs. Nessa área dos museus históricos, mesmo na área da ação educativa, a proposta do Régis com a metodologia do objeto gerador é muito inovadora. Então assim, é uma continuidade de gestão mesmo. Claro que dentro dessa continuidade há permanências e há pequenas rupturas, mas eu entendo sim como uma continuidade: a semana Paulo Freire continuou, a proposta de trabalhar com a metodologia do objeto gerador continuou, o programa editorial continuou. Agora a gente passou a ter um contato maior com as comunidades étnicas e tradicionais, isso a gente pode apontar com um diferencial. E um diálogo mais presente com Aquiraz, porque o museu de Aquiraz funciona mais ou menos como um anexo do Museu do Ceará - eu sou diretora de lá também, o Régis também era diretor de lá (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

⁴⁴ Fala proferida na mesa-redonda *Educadores em Diálogo* ocorrida no dia 17.05.2011 no Museu do Ceará.

A partir dessa proposta pedagógica foram sendo montadas diversas exposições na instituição⁴⁵. Em 2003 foi elaborado por Régis Lopes Ramos o *Projeto de Reestruturação da Exposição de Longa Duração* com o objetivo de readequar a exposição aos novos conceitos e pressupostos da gestão. Além disso, houve uma duplicação do número de objetos em sua gestão. As aquisições dos artefatos procuraram preencher as lacunas conceituais presentes no acervo – como a “tendência homogeneizante estabelecida sobre a cultura cearense” e a legitimação da memória oficial – complementando a formação do discurso que o museu pretendia difundir a partir daquele momento (PASSOS, 2011, p.66).

Dentro desse contexto, em janeiro de 2008, sob a curadoria do então diretor Régis Lopes Ramos e do historiador Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho, foi inaugurada a exposição de longa duração *Ceará: história no plural* – que se mantém exposta até hoje, mesmo após a saída de Régis Lopes Ramos da direção do Museu e a entrada de Cristina Holanda. Apesar das rupturas conceituais e teóricas com as gestões anteriores, a montagem dessa nova exposição teve como suporte material os artefatos oriundos das antigas administrações – principalmente por meio de “releituras sobre as narrativas estabelecidas na direção de Valéria Laena Rolim” (PASSOS, 2011, p. 67) – além dos novos objetos adquiridos.

A exposição *Ceará: história no plural* foi dividida em oito módulos organizados de forma a permitir uma coerência temática. Cada módulo apresenta objetos referentes a uma temática específica sem necessariamente manter uma cronologia ou linearidade temporal. Apesar de manter a proposta pedagógica de seu antecessor, Cristina Holanda fez algumas modificações ou “rearranjos” na exposição em sua gestão, como por exemplo: o módulo sobre os povos indígenas foi dividido em duas partes, uma tratando do período “pré-cabraliano” e outra tratando da situação atual desses povos na luta pela demarcação de terras. Nas palavras da atual diretora:

⁴⁵ Dentre essas podemos citar *Inventando o Brasil* (2000); *Fortaleza: imagens da cidade* (2000); *Retratos de Fortaleza* (2001); *Memorial Frei Tito* (2002); *Patativa: pássaro liberto* (2002); *Último desejo: imagens do cemitério São João Batista* (2002); *Águas de março: revelações de um cenário urbano* (2004); *Fortaleza 1908* (2005); *Placas e plantas de Fortaleza* (2006), dentre outras.

Na minha gestão como diretora a gente mexeu um pouco na parte indígena, a questão da luta pela terra foi inserção da minha gestão; a gente fez algumas adaptações, por exemplo, na posição das armas na sala *Poder das armas e armas do Poder*; alguns objetos foram incluídos na sala *Artes da Escrita*, onde a gente inseriu objetos do Dias da Rocha; a sala do *Caldeirão: fé e trabalho* a gente fundiu com a sala *Padre Cícero: mito e rito*. Elas já tinham sido pensadas juntas pelo Régis, mas quem na prática fundou as duas foi a minha gestão. Então a gente fez adaptações, a gente pegou, digamos assim, o “roteirão” que o Régis publicou inclusive no *Museu do Ceará - 75 anos*, mas quem fez o fechamento foi a gente (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

A exposição de longa duração *Ceará: história no plural*, dividida em oito módulos (ver figura 2), atualmente se apresenta da seguinte maneira⁴⁶:

1. *Memórias do Museu*, que apresentaria documentos que mostrassem aspectos da trajetória do Museu, como fotografias das antigas sedes; publicações como relatórios de atividades, boletins e guias dos visitantes;

2. *Povos indígenas entre passado e presente*, composta por objetos arqueológicos que representam os costumes, os rituais, as crenças e as lutas indígenas pela posse de terra como adornos, machados, tigelas, maracás, recortes de jornais;

3. *Poder das armas e armas do poder*, que mostra o poder como construção social – por meio da violência ou não – a partir de objetos confeccionados nos séculos XIX e XX, como armas, fardas, bandeiras, medalhas, pinturas, urna eleitoral e cédulas do Brasil Império;

4. *Artes da escrita*, que conta com fotografias, pinturas e vários objetos, inclusive pessoais como escrivatinhas, máquinas de escrever, perfurador e pegador de papel, cordéis, óculos, chapéu de escritores cearenses como José de Alencar, Capistrano de Abreu, Clóvis Beviláqua, Tomás Pompeu Sobrinho, Araripe Júnior e vários outros;

⁴⁶ Apesar de prevista e divulgada em diversos documentos institucionais, inclusive no Catálogo como formada por oito módulos, na prática, a exposição de longa duração é composta por apenas sete. O primeiro deles, Memórias do Museu não possui espaço reservado para a exposição, ao contrário do que é mostrado na figura 2 – o espaço reservado a este módulo é ocupado pelo módulo 4. Atualmente, o prédio que abriga o museu é visto como elemento que melhor representa a memória do museu.

5. *Escravidão e abolicionismo*, que reúne além de instrumentos de tortura utilizados com os escravos, como algemas e gargalheiras; artefatos relacionados a sua libertação como o livro de ata da sessão da abolição e objetos de abolicionistas, como escrivatinhas;

6. *Padre Cícero*⁴⁷: *mito e rito*, que expõe objetos, alguns pessoais, que mostram a faceta religiosa e política desse personagem, como sua batina, seu cajado e seu chapéu;

7. *Caldeirão: fé e trabalho*, que mostra objetos que pertenceram ao Beato José Lourenço⁴⁸, como roupas de culto, cruz de madeira, espingarda, foice, machado e imagens da comunidade do Caldeirão;

8. *Fortaleza: imagens da cidade*, que apresenta objetos relacionados à história, ao crescimento e ao desenvolvimento da capital cearense, como cinco quadros que retratam a Fortaleza de fins do século XIX e início do século XX; candeeiros e lamparinas; canhão; a primeira planta da cidade; uma maquete; a planta da cidade de 1888; vasos em porcelana; relógio e gasômetro; o Bode loiô, dentre outros.

A partir dessa explanação percebeu-se que as transformações ocorridas nas exposições no decorrer das gestões no Museu do Ceará foram formas de materializar diferentes concepções de museologia, historiografia e identidade.

⁴⁷ Cícero Romão Batista nasceu em 24 de março de 1844 no Crato (CE). No campo religioso sua história está associada ao suposto “milagre de juazeiro” quando, em 1889, ao ministrar a eucaristia a beata Maria Madalena do Espírito Santo de Araújo, a hóstia transmutou-se em sangue. Proprietário de terras, gado e dono de diversos imóveis, também fazia parte da política do sertão do Cariri; onde obteve grande influência política e religiosa.

⁴⁸ José Lourenço Gomes da Silva nasceu na Paraíba. Mais conhecido como beato José Lourenço foi seguidor do Padre Cícero e líder religioso da comunidade do “Caldeirão” localizada na zona rural do Cariri.

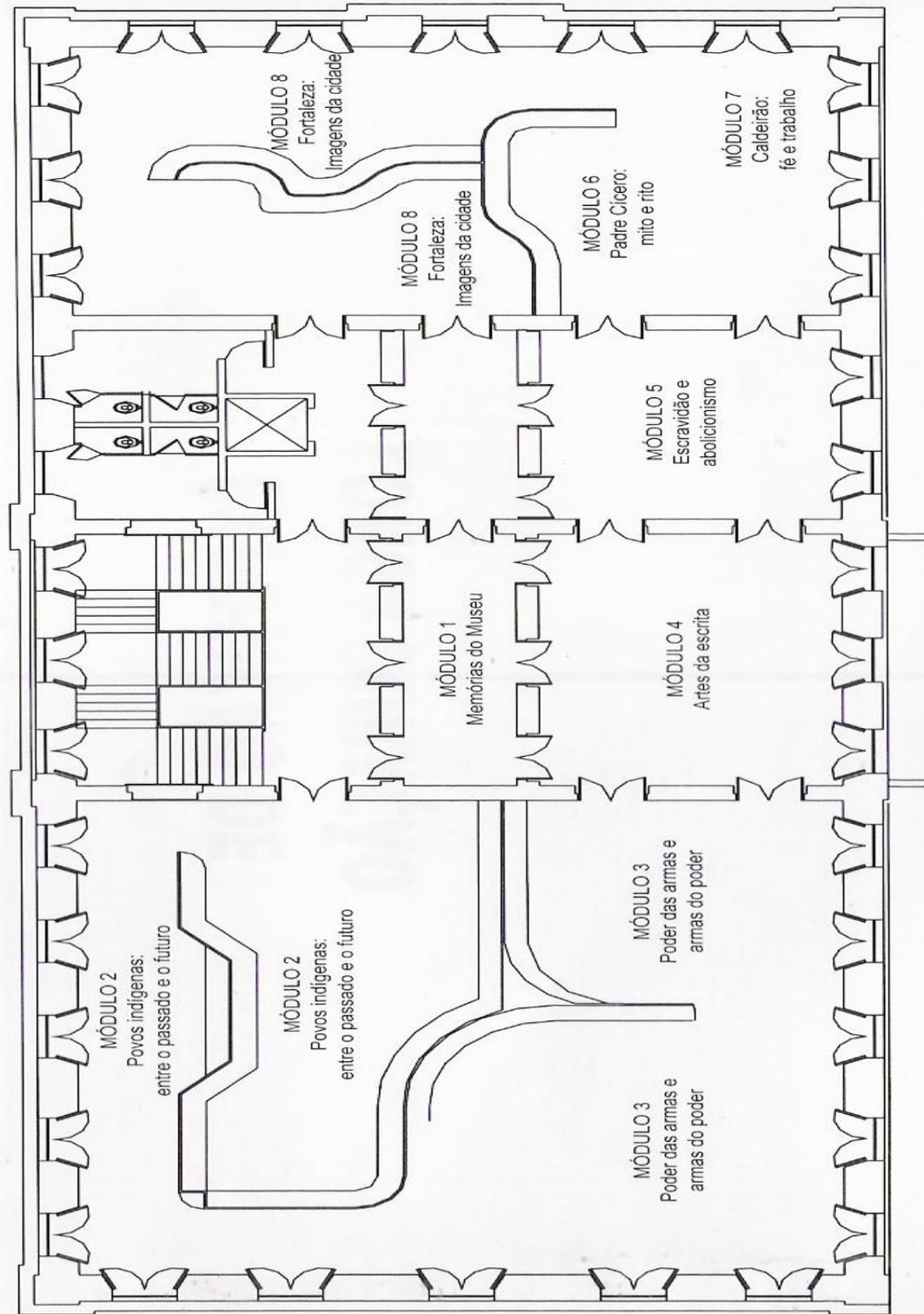


Fig.2 – Planta que apresenta o circuito da exposição *Ceará: história no plural*.

2.2 Museu do Ceará: do “museu memória” ao “museu narrativa”

Pensando especificamente sobre o processo de construção e reconstrução das exposições no Museu do Ceará, pode-se fazer um paralelo com dois modelos discutidos por Santos (2006) no que se refere à linguagem museológica: o “museu-memória” e o “museu-narrativa”. No primeiro modelo, os objetos não estabelecem relação entre si, não sendo possível articulá-los a um tema ou época específica. Estes refletem uma temporalidade descontínua, pretendendo conferir autenticidade ao passado, por meio de objetos que aparecem como comprovação destes fatos. Já no segundo modelo, os objetos não são apresentados como suportes de retorno ao passado, mas como elementos para a compreensão e interpretação deste. Dessa forma, a narrativa histórica construída anteriormente à formação da exposição subordina à sua lógica o discurso dos objetos. Assim, os objetos serão dispostos na exposição seguindo a narrativa histórica que foi elaborada previamente. Nas palavras da autora:

Enquanto no primeiro modelo de museu [“museu-memória”] a ênfase recai sobre os objetos materiais colecionados e expostos, apresentados mais como ‘amostras’ (ou ‘alusões’) do que ‘exemplos’ (ou ‘demonstrações’) do passado, sendo este mediado por meio de categorias sensíveis; no segundo modelo [“museu-narrativa”] a ênfase volta-se para os discursos narrativos que impõem uma determinada ordem sobre os objetos materiais [...], sendo o passado aqui apresentado como uma dimensão distante, mediada pelas categorias disciplinares da história (SANTOS, 2006, p.6).

No “museu-memória” o objeto é possuidor de um discurso próprio, inerente a ele; sendo testemunha do passado, apresenta a história tal e qual aconteceu. Nesse modelo, não há relação com um discurso histórico anteriormente elaborado, pois os objetos “falam sobre o passado” por si só. Por isso, não se faz necessário uma disposição lógica, articulada entre um objeto e outro, pois cada qual adquire importância em si mesmo. Já no “museu-narrativa” os objetos se inserem em uma narrativa historiográfica, ou seja, o discurso racional que é elaborado anteriormente à montagem das exposições é

o responsável pela lógica e pela disposição dos objetos. Tais objetos passam a compor um texto de história que tem como finalidade despertar reflexões sobre a nossa relação com o passado. Nele, os objetos inseridos na exposição, postos em diálogo uns com os outros, produzem intencionalmente um discurso.

Pode-se, então, fazer um paralelo entre esses dois modelos de exposição definidos por Santos (2006), com os dois conceitos de objeto anteriormente apresentados, quais sejam: “objeto-fetichê” e “objeto-gerador”. Pode-se pensar que o primeiro modelo – o “museu-memória” – seria composto por “objetos-fetichê”, haja vista que este é entendido como prova fiel do passado, e esse modelo de exposição se propõe a esse tipo de entendimento, ou seja, os objetos não estabelecem vínculos, aparecem esparsos, sem conexão de sentido. Na medida em que se relaciona com o “objeto-fetichê”, esse tipo de modelo tende a encarar os objetos como “autênticas” mostras do passado, não sendo possível ter outras formas de interpretação. Já no segundo modelo – o “museu-narrativa” – estaria presente o “objeto-gerador”, na medida em que este pressupõe a composição de um discurso articulado entre eles para que se possa interpretar o passado em sua pluralidade. Aí a narrativa histórica é associada à representação da realidade, considerada dinâmica e plural.

Pode-se pensar também que na trajetória do Museu do Ceará houve uma transição entre estas duas linguagens museológicas: se em suas primeiras décadas de existência predominou a linguagem do museu-memória; a partir da remodelação que passou no final do século XX, passou a adotar a linguagem do museu-narrativa. Como visto anteriormente, em suas primeiras décadas de funcionamento as exposições apoiavam-se no “culto ao passado”, priorizando as relíquias associadas aos eventos da nação que eram apresentadas como testemunho do passado, ou seja, como mostra “real” de como os fatos aconteceram.

A partir do final do século XX, essa concepção foi substituída por outra, baseada em uma análise da história como processo, levando em consideração as transformações políticas, sociais e econômicas. Essa modificação no modo

de expor do Museu do Ceará é mencionada por Régis Lopes Ramos (2008, p. 53)

As exposições deixam de ter uma organização que os historiadores consideram como caótica, impregnada de peças por todos os lados e passa a seguir um circuito narrativo, de modo que a visualização do passado passa a ser uma leitura da História.

Nessa perspectiva, uma exposição é sempre um discurso; ela diz alguma coisa através de objetos (RAMOS, 2004). Assim, os objetos seriam encarados como produto social e histórico representativo de uma época e de uma cultura específica, mas, nesse caso, como representantes de uma história plural, passível de várias formas de interpretação. Cada objeto seria selecionado e exposto, a partir de então, seguindo uma narrativa histórica pré-estabelecida.

Se levarmos em consideração como as exposições do Museu do Ceará estão organizadas atualmente pode-se pensar que a visão que prevalece seja ainda a de “museu-narrativa”, haja vista que nessa instituição há a produção de um discurso, de uma historiografia que oferece ao público várias formas de interpretação a partir da utilização do “objeto-gerador”. Reconhece-se que no Museu do Ceará o que está exposto é também uma forma de representar o passado e por meio do “objeto gerador” convida o observador a realizar a sua própria interpretação; convida-o a refletir, a dialogar. Esse fato aparece como pré-requisito para que o museu atinja seu papel educativo:

Para assumir seu caráter educativo, o museu coloca-se, então, como o lugar onde os objetos são expostos para compor um argumento crítico. Sem problemáticas historicamente fundamentadas não é possível produzir uma exposição histórica com qualidade de reflexão crítica (RAMOS, 2008, p. 58).

O Museu do Ceará a partir de seus propósitos educativos e da pedagogia questionadora incentiva o observador a refletir de forma crítica e autônoma sobre as experiências do passado. Assim, instiga a memória dos visitantes por meio da interatividade entre o “produtor de imagens”, o museu, e

seus “consumidores”, o público. No entanto, cabe ressaltar que, ao instigar a memória dos visitantes, o faz não só por meio das exposições: o próprio local que o abriga é motivador de recordações. Isso se levarmos em conta tanto o prédio que o abriga – o Palacete senador Alencar – quando o bairro onde se localiza – o centro histórico de Fortaleza.

3 O MUSEU NA CIDADE: MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

3.1 O Centro de Fortaleza: localizando o Museu do Ceará

Fortaleza apresenta, do ponto de vista de seu patrimônio cultural, dois processos distintos, ainda que interligados: de um lado, a destruição ou descaracterização de bens e espaços históricos; de outro, a tentativa de produzir locais destinados a preservar a memória da cidade (GONDIM, 2001). O Centro histórico de Fortaleza⁴⁹ é exemplar dessa dicotomia. As transformações que a área vem sofrendo em sua paisagem nas últimas décadas denunciam as péssimas condições de manutenção: entre outros problemas, tem ocorrido demolição de prédios com valor histórico⁵⁰, esvaziamento de funções ligadas à administração pública e à habitação, congestionamento de trânsito e problemas de segurança pública.

Porém, é inegável que a área ainda exerce o seu potencial de pólo comercial. Fato que comprova essa afirmação é que a região central de Fortaleza – segundo dados da Secretaria Executiva da Regional II (SER-II) – é responsável pela segunda maior arrecadação de ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços) do Estado, atrás somente do município de Maracanaú. Nesse contexto, tem-se discutido o estabelecimento de políticas de *requalificação*⁵¹ e incentivado a redefinição de áreas de lazer no local,

⁴⁹ Vargas e Castilho (2006) diferenciam os conceitos de “centro histórico” e de “centro urbano”. Para as autoras, o “centro histórico” liga-se à origem do núcleo urbano, à valorização do passado e é adotado, por exemplo, pelo Poder Público no que se refere às políticas de proteção ao patrimônio histórico. Este conceito, define o “centro histórico” como testemunho da identidade local. Já o “centro urbano” refere-se ao ponto de convergência dos negócios, do comércio e da circulação de mercadorias, ou seja, destaca-se de outras regiões com relação ao seu desenvolvimento sócio-econômico: como lugar das trocas comerciais. Além disso, de acordo com Ponte (2001) o Centro Histórico de Fortaleza abrange o quadrilátero formado pelas Avenidas Duque de Caxias, Dom Manuel, Imperador e o oceano Atlântico.

⁵⁰ O exemplo mais recente é o Galpão do Empreendedor que foi transformado em estacionamento no ano de 2010. Nesses galpões funcionavam, no fim do século XIX e início do século XX, armazéns do antigo porto de Fortaleza (HISTÓRIA dá lugar ao descaso, 2010).

⁵¹ De acordo com Magalhães (2002) o conceito de requalificação abrange tanto ações de reimplantação de antigas funções, como habitação, comércio, serviços e cultura quanto a reutilização do patrimônio existente no local. A requalificação está voltada para o estabelecimento de novos padrões de organização e utilização dos espaços, com vistas a um melhor desempenho econômico, acarretando para tal, intervenções na área, no traçado e na paisagem do lugar.

especialmente, as vinculadas ao setor cultural. De acordo com Barreira (2007) tratam-se de estratégias que prevêm a “dinamização” do Centro no sentido de atribuir-lhe novos usos para além do uso comercial como a recuperação de museus e a reforma de monumentos históricos, incluindo restaurações que integram a política de patrimônio da Prefeitura e do governo do Estado.

Essas estratégias de requalificação do centro de Fortaleza, no entanto, não aparecem como fato isolado. Elas se incluem na tendência surgida a partir da segunda metade do século XX, em nível nacional, onde os centros passam a ser alvo de programas e projetos de requalificação, com o objetivo de recuperar a importância econômica e simbólica que outrora estas regiões tiveram. No caso de Fortaleza, a idéia de requalificação de seu centro se deu ao longo da década de 1990, impulsionada pelos setores público e privado (representado pelos governos estadual e municipal e pela Câmara dos Dirigentes Lojistas - CDL). Por um lado interessava aos lojistas a dinamização econômica daquela região para concorrer com a crescente procura dos consumidores pelos *Shopping Centers*. Por outro lado, interessava aos governos estadual e municipal que visam colocar a região central da cidade nas rotas turísticas.

Assim, na década de 1990, várias edificações e equipamentos urbanos sofreram reformas, tais como o Theatro José de Alencar, o Passeio Público, a Praça do Ferreira e o Forte Nossa Senhora de Assunção. Além disso, são várias as ações planejadas no projeto de requalificação do centro comercial de Fortaleza. Algumas delas já foram concretizadas, como a implantação de um Centro de Negócios Artístico-Culturais no edifício São Luiz e a reforma da Praça dos Leões⁵², onde se localiza o Museu do Ceará (ver figuras 3 e 4), que

⁵² A Praça dos Leões, oficialmente denominada de Praça General Tibúrcio, foi construída em 1887 e tombada pelo Estado em 1991. No centro da praça, ergue-se monumento ao General Tibúrcio, datado de 1888 e na confluência das ruas São Paulo e Sena Madureira (continuação da rua Conde D'EU) a famosa escadaria, que dá acesso à praça, ornada com estátuas de leões. Além do Palacete Senador Alencar, em sua vizinhança localizam-se dois outros prédios históricos: o Palácio da Luz, construído no final do século XVIII – antiga sede do Governo do Estado e atual Academia Cearense de Letras – e a Igreja do Rosário, cuja construção data de 1730.

incluiu limpeza dos monumentos, recuperação dos passeios e bancos da praça e pintura de meio fio. Outras ações previstas ainda não alcançaram êxito⁵³.

Não por acaso, no ano de 1990 o Museu do Ceará passa a funcionar em prédio localizado no centro – o Palacete Senador Alencar – inserindo-se nas políticas de requalificação da área. Cabe salientar que em matéria publicada no jornal *O Povo* em 17 de maio de 2003 referente ao aniversário de 70 anos do Museu do Ceará, este é descrito como “marco imprescindível em projeto definitivo de revitalização do Centro de Fortaleza”. Na cerimônia de reinauguração do museu no novo prédio, o então governador do Estado Tasso Jereissati, assim justificou a escolha do Palacete Senador Alencar:

Ao invés de construirmos prédios novos e suntuosos, preferimos valorizar as coisas que nos identificam. Resolvemos dar toda a atenção aos valores que falam mais de perto da nossa cultura, que é a genuína cultura do povo cearense (SILVA FILHO; RAMOS, 2007, p. 232).

No momento de grande preocupação entre administradores e estudiosos de que a descentralização de atividades na capital esvazie cada vez mais o centro histórico da cidade, “a instituição [Museu do Ceará] é exemplo de que existe o que frequentar naquela região da cidade” (ACERVO a se valorizar, 2003) – embora, obviamente, a simples existência do equipamento não seja suficiente para despertar o interesse da população local em visitá-lo.



Fig.3 – Escadaria da Praça dos Leões, em 1931. Fonte: arquivo Nirez.



Fig.4 – Escadaria da Praça dos Leões, em 2010. Foto: Natália Maia

⁵³ Dentre os projetos que não foram executados podemos citar: a construção do Parque da Cidade (que interligaria a Praça José de Alencar à Praça da Lagoinha e a união destas com uma estação do Metrofor) e o projeto de restauração de fachadas do entorno da Praça do Ferreira.

3.2 Memória e Patrimônio: o Palacete Senador Alencar

Quem chega pela primeira vez ao Museu do Ceará certamente não deixará de admirar o imponente prédio de sua atual sede⁵⁴. Por fora, o Palacete Senador Alencar se destaca de seu entorno pela grandiosidade e beleza de sua construção, datada do século XIX (ver figura 5). Por dentro, encanta pelos detalhes, pelas grandes janelas, as colunas em arco e as escadarias (ver figura 6). A imponência do prédio é expressa no deslumbramento experimentado por Dorinha quando de sua primeira visita ao local, narrada no livreto *As aventuras de Dorinha no Museu do Ceará* (2001):

la passando na frente daquela casa enorme e levei até um susto. Era alta, com portas e janelas muito grandes. Já na entrada, dava pra ver uma escadaria com um tapete vermelho que acompanha todos os degraus, até lá em cima, onde tinha um espelho gigante. Fiquei pensando: o que será? Será um castelo?

No térreo do prédio estão as salas administrativas, o auditório (Sala Paulo Freire), o Memorial Frei Tito, uma sala reservada para exposições de curta duração, além da recepção. Para ter acesso ao andar de cima o visitante passará pelas escadarias de madeira coberta por um tapete vermelho. A certa altura da escadaria, o visitante se depara com uma grande estátua de corpo inteiro de uma índia e um grande espelho redondo por trás dessa imagem.

A cada degrau, o visitante parece dar um passo a mais em busca de novas descobertas, pois toda a área do primeiro andar é reservada à exposição de longa duração *Ceará: história no plural*. Essa sensação é comprovada por vários comentários deixados no livro de impressões dos visitantes do museu. Frases como “me senti no passado” ou “me senti na própria época”, são muito comuns, demonstrando que ainda se mantém uma visão tradicional de museu,

⁵⁴ Desde sua criação o Museu do Ceará já passou por seis sedes distintas: além de dois prédios já demolidos, o museu funcionou no prédio que hoje abriga a Faculdade de Economia, Administração, Atuariais e Contabilidade (FEAAC) da UFC, no bairro do Benfica; em prédio localizado na Praça do Carmo onde hoje funciona o Instituto do Ceará; no prédio que foi residência oficial do Governador do Estado e onde hoje funciona o Museu da Imagem e do Som (MIS) e sua sede atual no centro de Fortaleza (ver anexo).

associado à ideia de retorno ao passado. Comum também são os comentários relativos à preservação da memória e da identidade cultural, como nos seguintes casos: “continuem preservando nossa memória” ou “ótima oportunidade para quem quer conhecer melhor nossa cultura”.

No caso do Museu do Ceará é possível pensar sobre a questão da memória tanto dentro, quanto fora da instituição. Essa perspectiva leva em consideração tanto o fato de ser o museu uma instituição oficial de construção da memória, quanto o próprio meio social e urbanístico (praça, prédio, rua) no qual está inserido. Assim, pode-se estimular a partir do prédio onde está atualmente o Museu do Ceará a produção do conhecimento sobre um tempo específico da cidade e da sociedade. É possível pensar sobre as razões do edifício, sua história, sobre os usos da construção no decorrer do tempo e suscitar inclusive reflexões sobre a relação entre patrimônio cultural, memória e identidade. Assim, pode-se vincular a reflexão crítica com o fascínio que o monumento pode gerar nos visitantes.

Construído entre os anos de 1855 e 1871 – pelo engenheiro Adolfo Herbster – para ser sede da Assembléia Provincial, na época do Brasil Império, o Palacete Senador Alencar foi tombado como Monumento Nacional pelo IPHAN em 1973, por iniciativa do arquiteto José Liberal de Castro⁵⁵. Este o define como um marco do neoclassicismo brasileiro, estilo arquitetônico caracterizado pela correspondência com os modelos da arquitetura antiga, grega e romana: racionalidade das formas e corpo de entrada saliente, com escadarias e colunas (CASTRO, 1977). Dividido em dois pavimentos (ver figuras 7 e 8), o edifício já passou por vários processos de restauro, mas mantém até hoje suas características arquitetônicas originais⁵⁶. A atual diretora

⁵⁵ Processo de tombamento nº 863-T 72, Livro do Tombo Histórico, inscrição nº 440, Livro do Tombo das Belas Artes, inscrição nº 502, fls. 72.

⁵⁶ Na década de 1980 ocorreu o primeiro restauro no edifício que se encontrava em péssimo estado de conservação com as paredes rachadas, o piso quebrado e o teto desmoronando. Essa obra durou mais de cinco anos. O prédio foi reaberto ao público no dia 25 de março de 1990 como nova sede do Museu do Ceará, dentro dos eventos de comemoração da libertação dos escravos no Ceará. O Palacete passou ainda por importantes obras nos anos seguintes: em 2005 houve a reestruturação da reserva técnica. Em 2008 foi substituída toda a rede elétrica do prédio e em 2009 instalou-se o sistema de segurança eletrônica por conta de vários furtos que ocorreram no Museu.

da instituição, Cristina Holanda (2006), tece alguns comentários sobre o edifício:

Seu projeto arquitetônico suntuoso se impunha na época de sua fundação, quando a paisagem da capital cearense era praticamente horizontal e suas construções, em geral, eram muito simples. Essa suntuosidade permanece mesmo hoje, frente aos prédios de muitos andares que ao longo das décadas foram construídos no seu entorno e mesmo com os desgastes que lhe foram impostos pela ação do tempo e dos descuidos da administração pública. Essa obra da arte arquitetônica possui uma funcionalidade. Ao longo de sua existência abrigou o Legislativo estadual, a Faculdade de Direito, a Academia Cearense de Letras, entre outras ilustres instituições locais. Hoje abriga o Museu do Ceará. E o seu aspecto simbólico está embutido desde a sua idealização: sua suntuosidade, apresentada nas inúmeras e grandes janelas e portas adornadas, no seu *hall* e na sua escadaria monumentais, indica que ele foi construído deliberadamente para abrigar o que para a sociedade cearense do final do XIX seriam os 'grandes' homens e acontecimentos da vida política do Ceará.

Dessa forma, o prédio que abriga hoje o Museu do Ceará é testemunha de uma época específica, mas que pode ser relacionada a questões atuais sobre preservação de monumentos históricos e construção da memória nas sociedades contemporâneas. Isso porque, como afirma Halbwachs (1990), as localizações espaciais e temporais das lembranças são a essência da memória. O autor ressalta que os espaços materiais desempenham um papel importante em sua construção, pois, sendo construídos e transformados à imagem do grupo, tornam-se ponto de apoio e referência para o mesmo. Sendo assim, os "quadros espaciais" são condição indispensável para a construção da memória dando-nos a impressão de encontrar o passado no presente. Assim, afirma Halbwachs (1990, p. 143)

[...] não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca.

Halbwachs (1990) afirma ser o elemento espacial condição essencial de rememoração⁵⁷. É dessa forma que se estabelece a relação entre patrimônio histórico e memória, transmitindo ao grupo esta sensação de permanência e estabilidade, assim permitindo a formação de laços de sociabilidade e a transmissão de experiências entre as gerações (GONDIM, 2001). A esse respeito, significativa é a afirmação de Bosi (1994, p. 444): “as pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória”. Assim, a conservação do patrimônio histórico e arquitetônico aparece como forma de resistência do indivíduo e de seu grupo à ameaça de esquecimento.

Nesse sentido, o Museu do Ceará apresenta-se como um exemplo de tentativa de permanência numa época de fugacidade, na medida em que constrói e apresenta uma parte da nossa memória coletiva e transmite às novas gerações o conhecimento sobre a história local.



Fig. 5 – Fachada do Palacete Senador Alencar, sede do Museu do Ceará desde 1990.

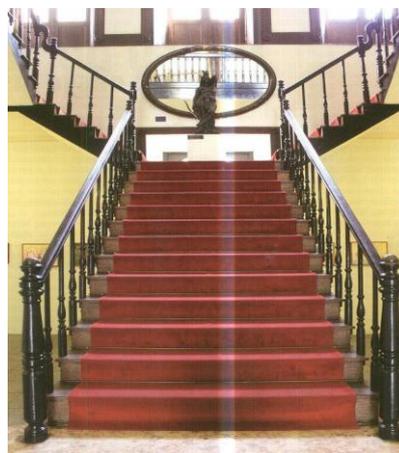


Fig. 6 – Escadaria que liga o pavimento térreo ao superior.

⁵⁷ O pensamento de Halbwachs (1990) vai de encontro à teoria da memória desenvolvida por Henri Bergson em *Matéria e Memória* (1990). Neste último, o argumento central é que há uma antítese entre a duração vivida e o espaço físico, ou seja, a memória não pode ser espacializada uma vez que, para este autor, a memória reduz-se à reprodução de formas de comportamento, de ações automáticas como a repetição de gestos e palavras, não tendo vínculo algum com a materialização do espaço.

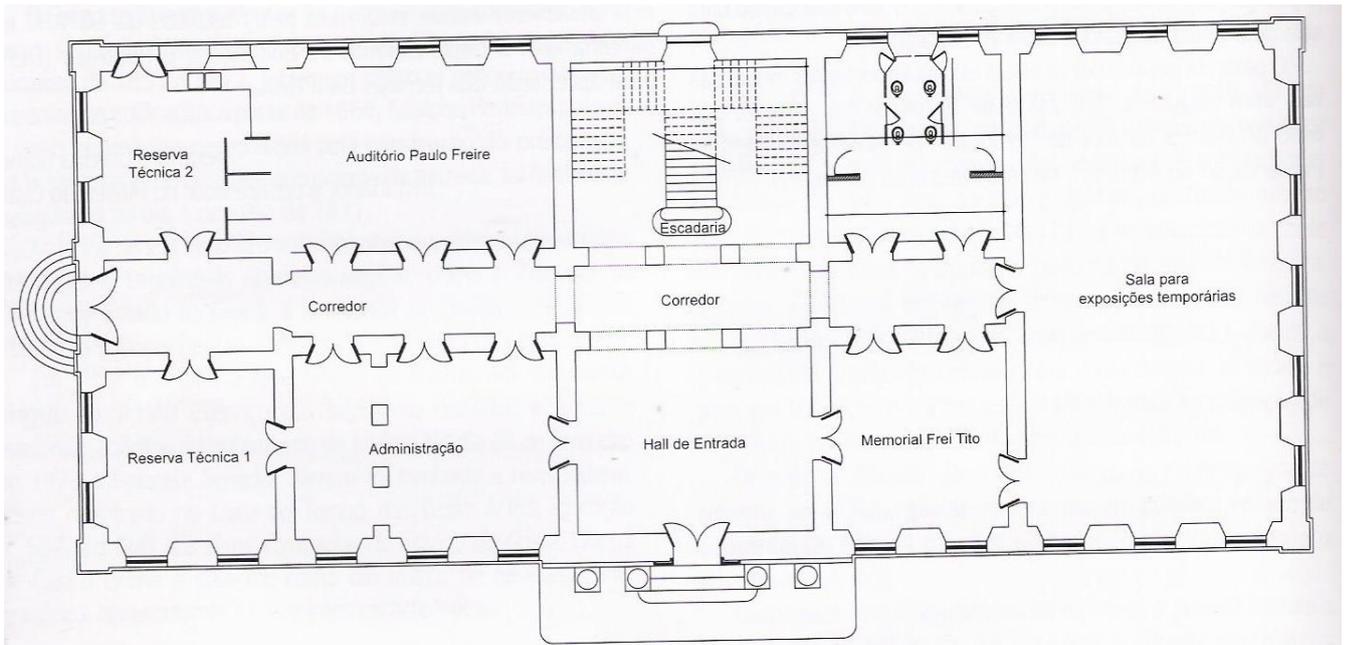


Fig. 7 – Planta do térreo do Palacete Senador Alencar e destinação atual de uso dos ambientes.

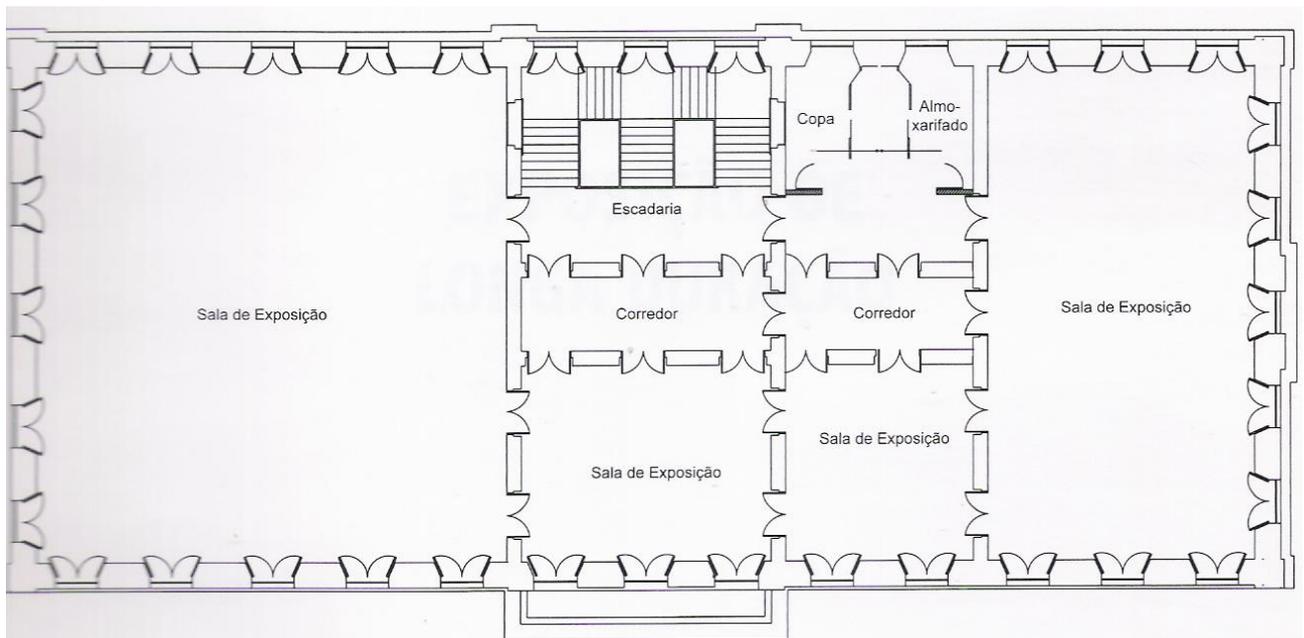


Fig. 8 – Planta do pavimento superior do Palacete Senador Alencar e destinação atual de uso dos ambientes.

3.3 Museu do Ceará: história no plural

Antes de iniciar a análise do módulo do Museu do Ceará que apresenta objetos referentes à história de Fortaleza e discutir algumas formas de representação da cidade, faz-se necessário contextualizar os outros módulos que compõem a exposição *Ceará: história no plural*. Como já foi mencionado anteriormente, a exposição de longa duração foi inaugurada em janeiro de 2008, sob a curadoria do então diretor Régis Lopes Ramos e do historiador Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho, e está em cartaz até hoje.

Cabe salientar que no próprio título da exposição *Ceará: história no plural* procura-se deixar nítida a preocupação com a representação de culturas e identidades distintas, cada qual com sua história particular. Assim, essa história é contada a partir dos objetos, que juntos formam uma narrativa historiográfica sobre o Ceará buscando – por meio de sua proposta pedagógica – mostrar expressões multiculturais.

A partir da exposição de objetos indígenas (ver figuras 9 e 10), como arcos, flechas, urna funerária, cachimbos, vasilhas de cerâmica, lâminas de machados, utensílios usados na pesca e processamento de vegetais, mostrados no módulo *Povos indígenas entre passado e presente*, pode-se pensar tanto no modo de vida e costumes desse povo, quanto no conflito entre europeus e nativos na época da colonização. De acordo com Pinheiro (2000), este conflito estava centrado na disputa pela terra e na tentativa de transformar os povos indígenas em produtores de mercadorias. O objeto de disputa em questão adquiria significado diferenciado para os povos indígenas e para os colonos: enquanto que para os primeiros a terra era um meio de garantir a sobrevivência – além de possuir um valor simbólico por meio do qual se definia a própria identidade – para os segundos, era um meio para obter lucro. No entanto, como afirma o autor:

[...] esse processo – apesar de a Constituição de 1988 ter garantido a demarcação dos territórios indígenas – continua, pois no Ceará, e em vários estados da federação, não tem sido feita a demarcação de

terras indígenas. No Ceará, os exemplos mais flagrantes são os dos Tapebas e Tremembés, cujos processos de demarcação de território [...] não caminham. Isto é, ainda na virada para o terceiro milênio, os povos indígenas continuam enfrentando as dificuldades que lhes foram impostas com a invasão dos portugueses (PINHEIRO, 2000, p.55).

Outro ponto a destacar é que, como informa Barreira (2005), ao tratar de representações é comum a construção de imagens a partir de um “ponto de origem”. É pertinente, então, perguntar: a partir desse módulo o Museu do Ceará busca retratar as “origens do povo cearense”? De acordo com os idealizadores da exposição, esse não é o objetivo:

[...] os objetos arqueológicos expostos não são vestígios dos primeiros habitantes do Brasil. Também não são os testemunhos dos primeiros cearenses. Brasileiros e cearenses são invenções recentes. Antes, havia povos que viviam suas vidas das mais variadas maneiras, com grande diversidade cultural. Foram os colonizadores que inventaram o termo ‘índio’ (SILVA FILHO, 2004, p. 454).

Fato que ratifica a fala dos idealizadores dessa exposição é a apresentação de um quadro com a atual situação territorial indígena no Ceará e recortes de jornais que retratam a luta indígena na contemporaneidade, além de uma pintura em tela feita por uma índia Tremembé, que podem ser interpretados como forma de retratar a arte, os costumes e a luta que até hoje faz parte do cotidiano desses povos pela definição da posse de terra. Contrariamente à perspectiva que tenta “camuflar” a presença de índios no Ceará, a partir desses objetos pode-se pensar que os mesmos são apresentados como sujeitos históricos e não a partir de uma visão romântica e poética que os apresentariam como os autênticos representantes do povo brasileiro ou como elemento puro e primitivo da Nação.



Fig.9 – Tigela tupi guarani, proveniente de Cascavel.



Fig. 10 – Maracá de cabaça. Instrumento utilizado nas danças e rituais indígenas.

O módulo *Poder das armas e as armas do poder* mostra que o poder não é natural, antes precisa ser construído. Neste módulo são apresentados artefatos que serviriam de instrumentos para a instituição de um poder tanto legítimo quanto ilegítimo: o escudo das armas de Fortaleza e as fardas da Guarda Municipal; quadros dos Presidentes de Província/Governadores do Estado do Ceará; retrato a óleo de D. Pedro II; moedas do Brasil Colônia, Império e República; espadas utilizadas no Brasil Império e República; mesa onde foi assinada a condenação de Pinto Madeira, em 1834; medalhas honoríficas; chave da antiga Casa de Detenção de Fortaleza; punhais que pertenceram a cangaceiros; revólveres de fabricação francesa; fuzis de fabricação europeia e norte-americana, etc. (ver figuras 11 e 12).

Pode-se inferir dessa exposição que, quase sempre, a busca pelo poder vem acompanhada de violência física propiciada, principalmente, por uma série de artefatos bélicos. De acordo com os idealizadores da exposição:

[...] no furo das balas ou no corte das laminas, vários foram os poderes das armas: matar ou intimidar, dar coragem ou medo, defender e atacar, prender e soltar. São artefatos que podem tirar dos pobres ou aumentar a fortuna dos ricos. De modo explícito ou não, são componentes da luta de classes (SILVA FILHO, 2004, p. 455).

É possível apreender nessa exposição que a violência física é indissociável da violência simbólica, representada por meio de vários objetos, como por exemplo, a grande quantidade de punhais, espadas, fuzis e de revólveres. De acordo com Holanda (2005, p. 86), “as armas criaram, prolongaram e encurtaram conflitos; serviram a cangaceiros e coronéis, policiais e pistoleiros, e continuam servindo a muitas coisas inclusive no esporte ou na diversão”.



Fig. 11 – Artefatos bélicos que compõem a exposição.



Fig.12 – Medalhas honoríficas.

O módulo *Artes da escrita* apresenta objetos como quadro com os sócios da Padaria Espiritual; a bandeira da referida agremiação; fardão da Academia Brasileira de Letras; livros e cordéis; e vários objetos – a maioria pessoais – como escrivaninhas, máquinas de escrever, perfurador e pegador de papel, óculos, chapéu, rede que pertenceram a intelectuais cearenses (ver figuras 13 e 14). De acordo com Silva Filho (2004) esses “militantes da palavra” fizeram denúncias e apontaram soluções. Dentre eles pode-se citar: alguns que se destacaram no plano nacional como os escritores José de Alencar, Capistrano de Abreu, Clóvis Beviláqua, Gustavo Barroso. Merecem destaque também: Tomás Pompeu Sobrinho, Araripe Júnior, Dias da Rocha, Barão de Studart, Martins Filho, Eusébio de Sousa. Há representantes da literatura, como Leonardo Mota, Rachel de Queiroz, Moreira Campos, Patativa do Assaré e do jornalismo, como padre Mororó e João Brígido.



Fig. 13 – Escrivaninha que pertenceu a Rodolfo Teófilo.



Fig. 14 – Óculos e chapéu que pertenceram ao poeta Patativa do Assaré.

Os objetos expostos no módulo *Escravidão e abolicionismo* suscitam reflexões sobre a participação do negro na história do Ceará e sobre o processo abolicionista no Estado, como o quadro com os membros da entidade abolicionista “Perseverança e Porvir”, criada em 1879 e o estandarte da “Libertadora Estudantal”, criada em 1883. Dentre os objetos expostos está o livro com capa de prata – oferecido pelos portugueses residentes em Fortaleza – onde foi inscrita a ata da sessão da abolição dos escravos no Ceará, ocorrida em 1883. Outro objeto é a figura em madeira da proa da barca Laura II, onde ocorreu um levante de escravos que terminou com a morte de toda a

tripulação, em 1839, ficando o episódio conhecido como “massacre da Laura”⁵⁸ (ver figura 15).

Neste módulo, objeto que desperta grande curiosidade, especialmente por parte das crianças é a Calunga, figura representativa do Maracatu (ver figura 16). A calunga é uma boneca que representa um ser supremo que possui o poder de evocar antepassados. Sua inclusão na exposição pode ser percebida como forma de tentar representar costumes e crenças de diversos grupos sociais.



Fig. 15 – Objeto de proa da barca Laura II.



Fig.16 – Calunga, figura representativa do Maracatu.

Objeto altamente representativo e que formaliza a exaltação ao abolicionismo no Ceará⁵⁹ é o quadro *Fortaleza Liberta* do artista plástico cearense José Irineu de Souza, que retrata o ato oficial de libertação dos escravos na capital do Ceará em 24 de maio de 1883, “a que compareceram os elementos mais representativos da época, os vultos mais salientes da grande causa” (ver figura 17). Este é descrito no Boletim do Museu Histórico do Estado do Ceará de 1935 (2006) como “sem dúvida o mais precioso de seus documentos ali guardados, não só pela fidelidade do facto histórico modelado, como pela semelhança na physionomia dos principais personagens”.

⁵⁸ Revoltados com as péssimas condições de alimentação e os excessivos castigos físicos, os escravos do Laura II se rebelaram, tomando o barco e assassinando o resto da tripulação. O fato ocorreu no curso da barca entre São Luiz (MA) e Rio de Janeiro. Os amotinados foram presos e trazidos sob escolta para Fortaleza onde foram todos executados – fuzilados – na antiga Praça dos Mártires, atual Passeio Público (HOLANDA, 2005).

⁵⁹ O Ceará foi a primeira província a abolir a escravidão, que foi extinta, primeiramente, no município de Acarape (atual Redenção) a 1º de janeiro de 1883. Outros municípios, inclusive Fortaleza, fizeram o mesmo ao longo de 1883-84, até que em 25 de março de 1884 o presidente da Província declarou extinta a escravidão no Ceará (GIRÃO, 1984).

A partir desse quadro é possível vislumbrar como a abolição foi sendo construída na memória cearense: como “negócio de brancos”. No quadro, podemos perceber a presença quase exclusiva de pessoas brancas, em sua maioria intelectuais, representantes da elite, como Nogueira Accioly, General Tibúrcio, João Cordeiro, José do Amaral e outros⁶⁰. O único negro que aparece é Francisco José do Nascimento, que viria a ser conhecido como Dragão do Mar⁶¹. Isso porque, como afirma Oliveira (2009), “a figura do Dragão do Mar já havia sido incorporada à memória oficial”.



Fig. 17 – Quadro *Fortaleza Liberta*, de autoria de José Irineu de Souza, que retrata o ato oficial de libertação dos escravos na capital do Ceará, em 24 de maio de 1883.

A abolição assume papel importante na historiografia cearense na medida em que “é um dos marcos fundadores de sua história e talvez o último grande feito de seus heróis” (FUNES, 2000, p. 131). No entanto, boa parte da história sobre a abolição no Ceará é contada a partir da memória dos abolicionistas: parece que a atuação do negro enquanto sujeito histórico foi individualizada e representada por meio da figura de um só personagem, o Dragão do Mar. Seu nome era Francisco José do Nascimento, também conhecido por “Chico da Matilde”, apelido surgido como referência à figura da mãe, Maria Matilde da Conceição. Durante sua ida ao Rio de Janeiro,

⁶⁰ O historiador Raimundo Girão identificou 91 rostos apresentados no quadro. Além dos já citados também estavam representados no quadro: João Brígido, Adolfo Herbster, Barão de Studart, Antônio Bezerra de Menezes, Justiniano de Serpa, etc.

⁶¹ Francisco José do Nascimento nasceu em 15 de abril de 1839 em Canoa Quebrada, no município de Aracati/CE. Negro e jangadeiro de profissão, foi o abolicionista considerado o maior herói popular pela libertação dos escravos no Ceará.

promovida por abolicionistas, em março de 1884, a imprensa carioca conferiu-lhe o apelido de “Dragão do Mar”.

As ações do Dragão do Mar em prol da libertação dos escravos começaram no dia 30 de agosto de 1881 quando liderou a paralisação dos condutores de pequenas embarcações na zona portuária de Fortaleza, com a ordem de que nenhum jangadeiro ou trabalhador do mar transportasse escravos. Como forma de reconhecimento enquanto importante personagem saído das camadas populares e símbolo da resistência popular cearense contra a escravidão foi homenageado, mais de cem anos depois, pelo governo do estado do Ceará que deu seu nome ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC)⁶², construído em 1998.

Após a abolição no Ceará, o movimento antiescravista local se prontificou a divulgar o acontecimento. Levar a notícia ao Imperador Pedro II seria um forte apelo em prol do fim da escravidão no Brasil:

Para tanto, os abolicionistas cearenses resolveram que a jangada Liberdade de Francisco José do Nascimento seria conduzida até a Corte, no convés do vapor negreiro Espírito Santo. De Fortaleza, partiram rumo ao Rio de Janeiro, chegando ao destino em maio de 1884. Puxada à tração animal pelas ruas da cidade, a jangada Liberdade desfilou sob os aplausos de uma multidão e noticiada pelos jornais cariocas. Sobre ela, Francisco José do Nascimento foi homenageado. Diante da repercussão, o escritor e jornalista Aluísio de Azevedo o reverenciou como Dragão do Mar (CARDOSO, 2010).

O módulo *Padre Cícero: mito e rito* apresenta a imagem do “santo protetor”, que fez surgir em Juazeiro um forte sentimento religioso e que associou ao cearense a imagem de “povo devoto”. Cabe lembrar que para além da influência religiosa, Padre Cícero foi influente também na política local. À medida que Juazeiro tornava-se centro de romaria e de desenvolvimento econômico, Padre Cícero “assumia a condição de poderoso dono de terras”, adquirindo bastante prestígio na política. O padre tornou-se, inclusive, o primeiro prefeito de Juazeiro, em 1911 (RAMOS, 2000). A exposição

⁶² Interessante ressaltar que ele era morador das imediações de onde hoje está o referido Centro Cultural, área que compreendia a Praia do Peixe (atual Praia de Iracema) e a Ladeira da Prainha onde até o final do século XIX residiam pescadores e pequenos agricultores.

apresenta, além dos objetos do padre, como sua batina, chapéu e cajado (ver figura 18), imagens do Padre em madeira; duas fotografias da Sedição de Juazeiro⁶³ (1914) da qual Padre Cícero foi um dos líderes; um fuzil onde se lê a inscrição “Padre Cícero” usado por jagunço na Sedição de Juazeiro e ex-votos⁶⁴.

Já o módulo *Caldeirão: fé e trabalho* reúne objetos como uma cruz em madeira que fazia parte do Caldeirão – comunidade liderada pelo beato José Lourenço no período de 1926-1936 localizada no município do Crato, na região do Cariri⁶⁵. Outros objetos expostos neste módulo são: a bandeira da referida comunidade, enxadas, cadeira e turíbulo da capela na comunidade e um quadro que retrata a imagem do líder religioso.

Interessante ressaltar que esses objetos foram recolhidos quando da invasão da polícia à comunidade, em 1936. Fotografados e legendados para ilustrarem o relatório elaborado a respeito daquela ação policial, os objetos serviram como “provas da existência de um perigoso núcleo de fanatismo” (RUOSO, 2009, p. 72) (ver figura 19). Segundo Silva Filho (2004), a intenção dos idealizadores desta exposição é “gerar reflexões sobre a vida no Caldeirão e o tratamento que as elites dão aos movimentos populares”. Além dos objetos já citados, estão presentes na exposição recortes de jornal que retratam como foi a divulgação na imprensa do fim do Caldeirão.

⁶³ A Sedição de Juazeiro foi um confronto que ocorreu em 1914, entre as oligarquias cearenses e o governo federal provocado pela interferência do poder central na política estadual nas primeiras décadas do século XX. Para a história política do Ceará, este foi mais um conflito entre as classes dominantes, mais uma luta pelo poder. Iniciado no Crato, os conflitos estenderam-se por vários municípios como Baturité e Quixeramobim, e só teve fim em Fortaleza (RAMOS, 2001). Após a revolta, padre Cícero sofreu retaliações políticas e foi excomungado pela Igreja Católica no fim da década de 1920.

⁶⁴ Termo que designa pinturas, estatuetas e variados objetos que são oferecidos às divindades como forma de agradecimento por uma graça alcançada.

⁶⁵ Esta foi uma fazenda habitada por migrantes nordestinos sob um regime de trabalho e orações, onde toda a produção agrícola e, posteriormente, produtos artesanais variados eram divididos entre os próprios habitantes do lugar.



Fig.18 – Batina, chapéu e óculos que pertenceram ao Padre Cícero.



Fig.19 – Foto que registra a comunidade do Caldeirão no momento da invasão policial em 1936.

Além da exposição de longa duração, há no Museu do Ceará o *Memorial Frei Tito*⁶⁶, que apresenta objetos pessoais do cearense que teve papel importante na resistência ao regime militar. Criado em 2001, o espaço apresenta uma narrativa com o objetivo de provocar reflexões sobre a trajetória de vida do frei dominicano, um dos mais importantes nomes da luta pelos direitos humanos, que sofreu os ditames do regime militar implantado no Brasil na década de 1960.

O memorial se formou a partir de objetos que foram doados pela família de Frei Tito ao Museu: rosário, livros, certidão de nascimento, título de eleitor, carteira de trabalho, bíblia, cartas, fotografias do movimento estudantil de 1968, máquina de escrever, etc. (ver figuras 20 e 21). Régis Lopes Ramos assim define o personagem principal dessa exposição: “eu diria que ele é uma pessoa fraternal. Frei Tito foi uma das personalidades que tocaram na raiz do que o ser humano pode fazer. O que mais abalou Tito foi uma decepção em relação à humanidade”. E acrescenta qual a intenção do museu ao criar esse memorial: “A gente quer fazer uma memória do futuro. Perceber que, afinal de contas, a luta de Tito continua” (SILVA FILHO; RAMOS, 2007, p.356).

⁶⁶ Nascido em Fortaleza no dia 14 de setembro de 1945, estudou com os padres jesuítas. Foi dirigente regional e nacional da Juventude Estudantil Católica (JEC). Em 1965, ingressou na Ordem dos Dominicanos, sendo ordenado sacerdote em 1967, e também foi aluno de Filosofia da USP. Militante da Ação Estudantil Católica foi seu coordenador para o Nordeste. Foi preso em 1968, sob a acusação de ter alugado o sítio onde se realizou o Congresso da UNE, em Ibiúna. Preso novamente em novembro de 1969, em companhia de outros padres dominicanos foi torturado durante 40 dias pela equipe do delegado Sérgio Fleury. Na prisão, escreveu sobre a tortura e o documento correu o mundo e se transformou em símbolo de luta pelos direitos humanos. Em dezembro de 1970 Tito foi banido do Brasil pelo governo Médici. Do Chile vai a Paris, onde é encontrado morto no dia 10 de agosto de 1974.



Fig. 20 – Máquina de escrever que pertenceu a Frei Tito.



Fig. 21 – Rosário de madeira que pertenceu a Frei Tito.

Além da exposição de longa duração *Ceará: história no plural* e do *Memorial Frei Tito* há no térreo do Museu do Ceará espaço reservado para exposições de curta duração. No período da pesquisa de campo, várias exposições de curta duração tiveram início na instituição, como *150 Anos da Comissão Científica de Exploração*, inaugurada em junho de 2010 e encerrada em julho do mesmo ano ou *Encantados das Águas: os mitos das águas presentes nas histórias do povo Tapeba* e *Ambientes Aquáticos Tapeba: avifauna*, inaugurada em maio de 2011 e encerrada em junho do mesmo ano.

Após a explanação dos módulos que antecedem a exposição *Fortaleza: imagens da cidade* analisa-se, no próximo capítulo, de forma mais detalhada, a referida exposição.

4 A CIDADE NO MUSEU: REPRESENTAÇÕES DE FORTALEZA NO MUSEU DO CEARÁ

4.1 Fortaleza: cidade ou cidades?

Para analisar as representações de Fortaleza no Museu do Ceará, objetivo estabelecido nesta pesquisa, foi necessário fazer um recorte dentro dos módulos da exposição de longa duração. Dei destaque ao oitavo módulo da exposição *Ceará: história no plural* visto que, como dito anteriormente, todos os objetos aí expostos relacionam-se diretamente à história da cidade. Como dito na introdução deste trabalho, o módulo escolhido *Fortaleza: imagens da cidade* foi montado em homenagem ao centenário de Raimundo Girão, ainda em 2000; e em 2008 foi anexado como módulo da atual exposição de longa duração. Cristina Holanda participava, na época, do núcleo educativo e afirma que essa anexação não foi uma simples mudança de lugar, mas decorreu de rearranjos pelos quais passou a exposição:

A exposição não foi só incorporada, mas ela é adaptada também. Ele [Régis Lopes Ramos] manteve a proposta de discutir a cidade do período colonial aos dias de hoje, mas alguns elementos saíram e outros entraram. Por exemplo, originalmente, o bode loiô não estava incorporado, então ele entra. O bode que antes pertencia ao módulo *Ceará Moleque*, ele é incorporado à *Fortaleza: imagens da cidade* (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

Na época da montagem da referida exposição o diretor, o historiador Régis Lopes Ramos (2004, p. 43) assim a justificou: “A exposição *Fortaleza: imagens da cidade* veio do esforço de inserir a cidade no museu: compor uma exposição sobre a própria urbanidade na qual o espaço museológico está inserido”.

A partir da observação deste módulo, nota-se que a cidade apresenta-se em sua multiplicidade de aspectos: social, econômico, político e cultural. Apesar disso, sabe-se que ao se criar uma exposição, opta-se por certos elementos, certas temáticas específicas, pois não é possível dar conta da

totalidade do real. Assim, Antonio Luiz Macedo e Silva Filho, curador desta exposição juntamente com Régis Lopes Ramos afirma:

Pensar a cidade por meio de imagens implica, sobretudo, a proposição de um conhecimento assentado em fragmentos, recortes do mundo social, cuja interação permite o vislumbre de alguns temas e aspectos da dinâmica urbana (SILVA FILHO, 2004, p.13-14).

Da mesma forma, Cristina Holanda ressalta a ideia de que não só a exposição sobre Fortaleza opta por certos aspectos a serem trabalhados diante da infinidade da realidade, mas a própria concepção de museu pressupõe essa ideia:

A gente tem que ter muita clareza que uma exposição ela é sempre um recorte; o museu em si é sempre um recorte, ele nunca vai dar conta da realidade toda, inteira, até porque a memória é seletiva. Então a gente acaba priorizando certos recortes. Não se pode dar conta dessa dinâmica que é Fortaleza no decorrer da sua história inteira; temos que fazer opções (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

Ao observar este módulo percebe-se como esses fragmentos e recortes da vida social estão materializados na exposição e que os objetos apresentados supõem a experiência da diversidade: não se trata apenas de Fortaleza, mas das “Fortalezas” que vêm se modificando ao longo do tempo. Assim, ao se pensar na cidade de Fortaleza a partir dos objetos retratados nessa exposição vê-se que na verdade há uma multiplicidade de formas de apropriação e uso de seus espaços, demonstrando que a cidade pode ser vista de diversas formas e a partir de vários pontos de vista.

Partindo do pressuposto de que a cultura material é a fonte primária do museu na constituição de seu discurso historiográfico, por meio dela é possível compreender as transformações ocorridas na cidade durante o passar do tempo. A partir dos objetos é possível vislumbrar a grande quantidade de histórias que permeiam nossa cidade em diversos períodos. Logo no início da exposição, o visitante se depara com a primeira planta da Vila de Fortaleza

(“não a original, mas uma cópia”, ressalta um dos monitores) datada de 1726 e uma maquete que reproduz esta planta (ver figura 22). A primeira impressão, para quem conhece ou para quem vive em Fortaleza, é de que não se trata da mesma localidade; é difícil imaginá-la da forma que é apresentada.

Ao lado desses dois objetos está a bandeira de Fortaleza (ver figura 23)⁶⁷, um pequeno canhão e um ornato de penas que serve para enfeitar a cabeça de índios. Continuando por esta exposição vêem-se ainda candeeiros e lamparinas, utilizados para a iluminação de residências; um relógio antigo e uma foto da Praça do Ferreira, onde aparece em primeiro plano a Coluna da Hora, inaugurada em 1933 – e como veremos mais adiante foi retirada na reforma ocorrida nos anos 1970 –, uma peça do gasômetro utilizado no sistema de iluminação a gás instalado na cidade; três canaletes, mais conhecido como “jacarés”, usados para escoamento das águas dos telhados; um vaso em porcelana azul e branco que ficava no Passeio Público; um vaso que ficava no cemitério São João Batista; a planta em xadrez desenhada por Adolpho Herbster em 1888; um mapa indicando nomes de ruas, antigas e atuais, de Fortaleza; o bode loiô, dentre outros.

Já foi mencionado que ao montar as exposições os profissionais do Museu do Ceará procuram não apenas exibir os objetos, mas torná-los inteligíveis por meio de um diálogo; um discurso historiográfico que mais do que apresentar uma versão finalizada dos fatos, propõe hipóteses sobre o que significam para aqueles que os vêem. Assim, cada visitante interpreta a cidade de forma distinta, a partir de suas próprias experiências subjetivas, fazendo emergir diferentes “cidades” em uma só.

Ao percorrer este módulo vê-se notadamente a proposta pedagógica elaborada por Régis Lopes Ramos materializada na disposição dos objetos. Ao propor o desenvolvimento do saber histórico através dos objetos – “objeto-gerador” – o faz de uma maneira que incentiva o próprio visitante a buscar e exercitar a reflexão sobre as várias relações entre passado e presente. Nota-se

⁶⁷ No brasão está inscrito o lema da cidade, a palavra em *latim* "Fortitudine", que em português significa: força, valor, coragem.

que os objetos conversam entre si, mas o visitante tem que estar atento, pois não necessariamente os objetos que podem travar um diálogo estão postos lado a lado. Como exemplo, pode-se citar as duas plantas de Fortaleza presente na exposição: a de 1726 e a de 1888. Pode-se pensar no crescimento e desenvolvimento da capital cearense a partir da observação das duas plantas, mas estas estão postas em locais distantes um do outro, cabendo ao visitante perceber essa possível relação.

Fortaleza aparece representada no Museu do Ceará a partir de fragmentos de diversos períodos de sua história. No entanto, cabe ressaltar que estes não foram colocados na exposição de forma a compor uma “linha do tempo”, isto é, os objetos não foram organizados de acordo com o ano ou data de sua produção. Ao contrário, os objetos, que são de várias épocas e datas distintas, conversam entre si e ao mesmo tempo. Além disso, a exposição *Fortaleza: imagens da cidade* apresenta uma leitura possível e nunca assume o caráter de conhecimento acabado. Assim, não se pode ter um conhecimento integral e universalizante sobre a história da cidade.

A seguir apresento algumas considerações acerca das possíveis relações entre os objetos do Museu do Ceará em sua tarefa de representar a cidade de Fortaleza.



Fig. 22 – A primeira planta da Vila de Fortaleza, de 1726 e uma maquete nela baseada.



Fig. 23 – Bandeira de Fortaleza.

4.2 Fortaleza e seus lugares de memória

Não é a primeira vez que Fortaleza recebe atenção especial dentro do Museu do Ceará. Além da exposição atual *Fortaleza: imagens da cidade*, em anos anteriores houve exposições que retrataram aspectos específicos dessa cidade. Como exemplo, podemos citar que ainda na segunda metade do século XX, com Raimundo Girão na direção da instituição, a cidade ganhou sua primeira sala especial: a *Sala da Cidade*. Outros exemplos são: a exposição inaugurada em setembro de 1991 e intitulada *Fortaleza: os lugares da memória*; a exposição inaugurada em 2001, *Retratos de Fortaleza*; a exposição inaugurada em 2005, *Fortaleza 1908*; outra inaugurada em 2006, *Placas e plantas de Fortaleza*.

Ao pensar em todas essas exposições – levando em consideração que cada qual teve sua própria especificidade e objetivo – pode-se ver que há, pelo menos, um ponto em comum, qual seja: “oferecer uma visão da paisagem urbana da cidade como referência para pensar sua história e memória” (RAMOS; SILVA FILHO, 2007).

Percebe-se que nas discussões sobre museus – desde seus primórdios até a atualidade – o seu possível “papel memorial” sempre apareceu como uma das problemáticas centrais. Seguindo esta perspectiva Brefe (1998, p. 315) afirma:

Tais como outras instituições guardiãs da memória, os museus pretendem preencher o vazio que o escoamento irremediável do tempo parece gerar, especialmente nas sociedades contemporâneas tão sedentas do conhecimento e da gestão de seu próprio passado.

No Museu do Ceará não é diferente. No *folder* da exposição *Fortaleza: os lugares da memória* (2001), por exemplo, lê-se:

No momento em que a capital passa por um acelerado processo de urbanização, mostrar fotos de Fortaleza das décadas passadas não é exercício de saudosismo, mas de memória da cidade enquanto espaço público e privado de nosso viver cotidiano. Os diversos signos

urbanos que as imagens sugerem – ruas, avenidas, monumentos, prédios, etc. – são lugares da memória que foram se constituindo ao longo de nossa história político-social.

Levando-se em consideração a citação acima e as observações *in loco* das exposições do Museu do Ceará, pode-se dizer que, muitas vezes, os objetos ou imagens – ao serem deslocados de seus usos cotidianos – parecem querer trazer aos visitantes uma visão comparativa da Fortaleza de séculos ou décadas atrás e a Fortaleza que hoje habitam. Assim, os objetos expostos apresentam lugares da cidade que suscitam em seus visitantes lembranças – antigas ou atuais. Desse modo, por exemplo, às pessoas mais velhas a exposição pode suscitar recordações de um passado vivido, na medida em que as fotos e objetos oferecem a eles um itinerário afetivo. Talvez, alguns deles até tenham presenciado ou vivenciado fatos e histórias – coletivas ou pessoais – importantes e que até hoje se lembrem daqueles locais como eram no passado. Aos mais jovens, as imagens aparecem como um passado desaparecido, ou até mesmo “ultrapassado” – na maioria das vezes em função do “progresso” urbano.

Assim, no caso do Museu do Ceará, os objetos, ao sofrerem uma metamorfose no espaço expositivo, perdendo seu valor de uso para transformarem-se em objeto de estudo, podem adquirir, dentre outras, a função de representar os “lugares de memória” da cidade. Cabe salientar a dupla relação que o Museu do Ceará adquire com o conceito de lugares de memória. Primeiro, a instituição em si – o museu – é considerada um lugar de memória, visto que foi criada oficialmente para preservar a memória e a história local. Cabe ressaltar que ao relacionar o Museu do Ceará com o conceito de “lugar de memória” pode-se encontrar bases para elucidar essa relação na época da institucionalização dos museus de história, já que, como ensina Régis Lopes Ramos (2008, p. 51)

À institucionalização dos museus de história relaciona-se uma preocupação: combater o esquecimento. Vestígios de épocas mortas, quando são coletados, preservados e expostos ao olhar dos vivos, podem abrir muitos espaços para o ato de lembrar. Por outro lado, esses indícios do passado devem servir, no nosso entender, para a

elaboração de problemáticas históricas sobre as relações entre passado, presente e futuro.

Nesse sentido, pode-se pensar que não por acaso a instituição surgiu no início da década de 1930, já que nessa época Fortaleza era palco de grandes transformações no cenário urbano (transformações essas mostradas no próprio espaço museal, como se verá mais adiante). Se os lugares de memória surgem, como afirma Nora (1993), quando a memória está mais ameaçada, o Museu do Ceará surge para suprir a necessidade gerada por essas transformações, ou seja, a necessidade de manter referenciais do passado.

Uma segunda relação do Museu do Ceará com o conceito de “lugar de memória” é a função atribuída aos objetos nele contidos, que trazem em seu bojo elementos para pensar esses lugares, espalhados pela cidade. Tratando especificamente da atual exposição sobre Fortaleza, pode-se perceber a predominância de dois desses espaços: a Praça do Ferreira e o Passeio Público. Estes logradouros são representados de várias formas na exposição, por meio de objetos que neles estavam localizados ou que a eles fazem referência, ou ainda, por meio de quadros e fotos.

Cabe lembrar que o que distingue um local da cidade de outros, o que o torna relevante para a cidade é o conjunto de significados, as marcas que a cultura local imprimiu neles, as histórias que ali aconteceram, as pessoas que por ali passaram. Esse conjunto de signos e significados projetados no espaço físico confere uma identidade ao lugar. Nesse sentido, tanto a Praça do Ferreira quanto o Passeio Público são, sem dúvida, locais de grande valor histórico e memorial para a cidade, sendo lugares distintivos de Fortaleza.

A Praça do Ferreira, além de aparecer representada por meio de uma fotografia na atual exposição, foi retratada em exposições anteriores, como na antiga *Sala da Cidade*. De acordo com o curador da exposição, a Praça já foi um dos espaços públicos de maior prestígio social e o logradouro mais dinâmico da cidade, especialmente entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, quando agregava em seu entorno “a partida de várias linhas de bonde e os principais cinemas, restaurantes, lojas de moda e casas

comerciais”. Além disso, na praça concentravam-se “as mais importantes manifestações culturais e políticas da cidade” (SILVA FILHO, 2004, p.81). Uma das monitoras do Museu do Ceará, ao mediar uma visita com alunos do ensino médio, afirmou:

O principal ponto urbano de Fortaleza entre os séculos XIX e XX era o centro da cidade. A Praça do Ferreira era como se fosse o *shopping center* de hoje. Era lá onde tudo acontecia: as pessoas saíam para passear na Praça do Ferreira; usavam suas melhores roupas, seus ternos e vestidos.

Situada entre as ruas Floriano Peixoto e Major Facundo e as travessas Pará e Pedro Borges, a Praça do Ferreira recebeu esse nome em 1871, em homenagem ao Boticário Antônio Rodrigues Ferreira – eleito presidente da Câmara Municipal em 1842. A praça já foi chamada de “Feira Nova”; “Largo das Trincheiras”; “Pedro II”; e “Praça Municipal”. Em 1945, em decorrência dos festejos pelo fim da Segunda Guerra Mundial, recebeu o codinome de “Coração da Cidade”. Em 1902, a Praça passou por sua primeira urbanização, comandada pelo intendente Guilherme Rocha, com a construção de um jardim (rodeado por colunas de concreto e grades de ferro) e de cinco quiosques que abrigavam quatro cafés (ver figuras 24 e 25) e um servia de posto de fiscalização da Companhia de Luz⁶⁸.



Fig. 24 – Jardim “7 de setembro” na Praça do Ferreira. Ao fundo, vê-se o Café Elegante.
Fonte: Arquivo Nirez



Fig. 25 – Café Java, na Praça do Ferreira.
Fonte: Arquivo Nirez

⁶⁸ Para Ponte (2001) a demolição dos cafés e do jardim, que ficavam localizados na Praça do Ferreira simbolizou o fim da *belle époque* em Fortaleza.

Nesta Praça também foram construídos o Hotel Excelsior, em 1931; a primeira Coluna da Hora, em 1933; e cinemas como o Cine Moderno, o Cine Majestic e o Cine São Luiz. Além disso, a Praça do Ferreira foi o local de maior expressão do “espírito irreverente e moleque” atribuído ao “modo de ser cearense”. Sobre isso afirma Ponte (2001, p.176):

Justamente ali onde desfilavam bondes, automóveis, modas, novidades e gente de todos os segmentos sociais, e onde se concentravam os principais cafés, as mais elegantes lojas e a chefatura da polícia, desfilavam também as vaias, o escárnio, os apelidos e os ditos mais jocosos [...].

Um dos episódios mais famosos ocorridos no local ocorreu em janeiro de 1942, quando após alguns dias de chuva na cidade, o sol apareceu entre as nuvens e os transeuntes que passavam pelo logradouro iniciaram uma vaia dedicada ao astro. As vaias surgiam sempre que o povo entrava em discordância com os fatos, muitas vezes, banais. Nem o sol foi poupado dessa manifestação. Esse episódio ficou conhecido como a “vaia ao sol”. Outro fato curioso que envolve o local era a existência do “Cajueiro Botador” embaixo do qual os contadores de “causos” se reuniam e onde ocorriam eleições para saber quem era o maior mentiroso da cidade (ver figura 26).

A Praça do Ferreira foi e ainda é referência também para os idosos, sendo famosos seus “bancos dos aposentados”. Cabe ressaltar que ainda hoje a Praça é palco de eventos políticos, comícios, apresentações de artistas e comemorações por parte dos governos, especialmente o Municipal. Cabe salientar que, se por um lado, a praça abriga manifestações políticas oficiais e solenidades do Estado, por outro, ela é apropriada também por movimentos sociais em seus eventos de luta e reivindicação de direitos. Em 2001 a Praça do Ferreira foi oficialmente declarada marco Histórico e Patrimonial de Fortaleza, através da Lei Municipal nº 8605 de 20 de dezembro.

Outro local de referência memorial para a cidade de Fortaleza é o Passeio Público. Este é representado no Museu do Ceará a partir de um vaso em porcelana azul e branco que ornava o local, por meio de um desenho para

o gradil do Passeio Público de autoria de Adolfo Herbster⁶⁹ e também por meio de fotos (ver figura 27).

O Passeio Público foi inaugurado em 1880 no Largo da Fortaleza ou Campo da Pólvora – onde em princípios do século XIX costumavam ocorrer execuções por fuzilamento – dividido em três planos. O logradouro recebeu o nome oficial de Praça dos Mártires em homenagem aos líderes da Confederação do Equador que foram executados no local⁷⁰. No entanto, é mais conhecida por seu nome não oficial: Passeio Público. Este abriga dez das 45 árvores declaradas pela Prefeitura imunes ao corte, entre elas, um Baobá com mais de 100 anos de vida. O local foi tombado pelo IPHAN em 1965 e em setembro de 2007 teve início a última restauração da praça realizada pela Prefeitura de Fortaleza, concluída em outubro do mesmo ano.

O local foi importante área de lazer do século XIX concentrando atividades esportivas como patinação e corridas de bicicleta. Inclusive, uma das fotografias retrata um momento de lazer no local onde tocava a banda do 15º batalhão do Exército. Embora espaço de lazer e sociabilidade, o Passeio Público também representa espaço de segregação social, pois se sabe que as diferentes classes sociais ocupavam planos separados do espaço (fato que será detalhado mais adiante).

O Museu do Ceará ao exibir objetos de alguns locais que ainda hoje existem em Fortaleza, além de incentivar o exercício da criticidade – fazendo com que o visitante repare nas diferenças entre o que vê no museu e no cotidiano – faz uma espécie de convite: que o público visite esses locais tão importantes para a história social, política e cultural da cidade.

Além de trazer à tona esses espaços significativos para a história local, os objetos que representam a Praça do Ferreira e o Passeio Público demonstram como Fortaleza é representada no Museu: a partir de fragmentos de sua história. A partir da observação desses objetos pode-se referir que o

⁶⁹ Na exposição também estão presentes objetos de trabalho deste, como compasso, tinteiro e um instrumento de medição.

⁷⁰ Como João Andrade Pessoa Anta, tenente-coronel Francisco Miguel Pereira Ibiapina, padre Gonçalo Inácio de Lóiola Albuquerque e Melo Mororó, tenente de milícias Luís Inácio de Azevedo e o tenente-coronel Feliciano José da Silva Carapinima.

Museu é um espaço seletivo, que adquire e descarta lembranças e esquecimentos. Nota-se que as observações acima ao tratarem de lembrança/esquecimento e do caráter seletivo da memória, reforçam a idéia de que a memória não é espontânea, não é natural, é antes, uma construção social. Esse pensamento vai ao encontro da perspectiva desenvolvida por Halbwachs (1990) ao elaborar seu conceito de “memória coletiva”.

A questão central na obra desse autor consiste na afirmação de que a memória é sempre uma construção coletiva, formada a partir de dados e noções comuns pertencentes a determinado grupo. Para ele, a memória depende, portanto, do relacionamento do indivíduo com a família, a classe social, a escola, a igreja, a profissão, enfim, com o grupo de convívio e de referência no qual se está inserido – sua “comunidade afetiva” (HALBWACHS, 1990).

Em outras palavras, as lembranças do passado não se constituem em ato individual de recordar, mas antes são resultados de laços de solidariedade; se explicam pela condição de “ser social” e, conseqüentemente, em nenhum momento a memória deixa de sofrer influências coletivas. Não se pode esquecer que sentimentos e pensamentos os mais pessoais buscam sua fonte em meios e circunstâncias sociais definidas. Assim,

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Conclui-se, portanto, que esses objetos que têm o potencial de reavivar a memória coletiva só serão reconhecidos como representantes da cultura material e imaterial de uma sociedade se estiverem relacionados à história vivida de um grupo social, não bastando para isso que sejam objeto do passado. É isso que acontece com os objetos representativos da Praça do Ferreira e do Passeio Público, posto que ambos fazem-nos conhecer histórias de grupos diversos e como estes se relacionavam com o espaço público na

cidade de Fortaleza, além de fazer refletir, através da comparação, como estes espaços têm sido utilizados na atualidade. No caso dos museus, a memória não se restringe a aspectos do passado, mas parte desse para suscitar reflexões sobre o presente, como afirma Meneses (1984, p. 31):

[...] a memória diz respeito, antes, ao presente que ao passado. Exilá-la no passado é deixar de entendê-la como força viva do presente. Sem memória, não há presente humano, nem tampouco futuro. A memória gira, portanto, em torno de um dado básico do fenômeno humano, a mudança. Se não houver memória, a mudança será sempre fator de alienação e desagregação, pois inexistiria uma plataforma de referência e cada ato seria uma reação mecânica, uma resposta nova e solitária a cada momento, um mergulho do passado esvaziado para o vazio do futuro. A memória é que funciona como instrumento biológico-cultural de identidade, conservação, desenvolvimento, que torne legível o fluxo dos acontecimentos. A memória interessa-me porque estou vivo, aqui e agora.

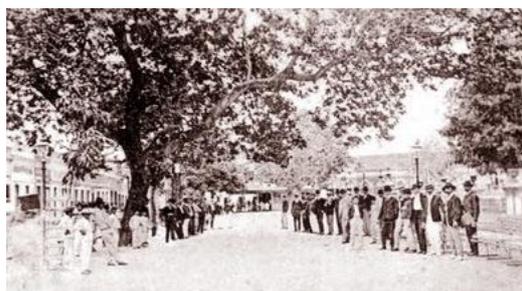


Fig. 26 – “Cajueiro Botador”, na Praça do Ferreira, em 1905. Fonte: Arquivo Assis Lima.



Fig.27 – Passeio Público (rua Caio Prado), em 1906. Fonte: Acervo Museu do Ceará.

4.3 Fortaleza e “falta de memória”: desconstruindo impressões

Os objetos expostos referentes à Praça do Ferreira e ao Passeio Público, por exemplo, demonstram que a cidade tem locais de memória. Esses lugares estão representados no museu não porque inexistem enquanto espaço público; muito pelo contrário, estes locais estão ainda inseridos na vida cotidiana da cidade, agregando novas histórias e novas formas de apropriação e uso. Assim, percebe-se que Fortaleza possui um passado que pode ser compreendido através de patrimônios – materiais e imateriais – e que estes

mesmos são passíveis de preservação para as atuais e futuras gerações. Assim, nega-se a afirmação de que Fortaleza é uma “cidade sem memória”. Além de bastante utilizada pelo senso-comum, essa expressão também é recorrente em estudos sobre o espaço urbano fortalezense.

A análise da construção da memória apoiada em suportes materiais aponta primeiramente para a existência e necessidade de ultrapassar um “círculo vicioso”, como afirma Gondim (2001): o pensamento comumente enraizado de que nós moradores de Fortaleza não preservamos o patrimônio histórico da cidade porque não temos memória; do mesmo modo, não temos memória porque nosso legado histórico tem sido destruído há várias gerações. Na visão de Eckert e Rocha (2005), a expressão “sem-memória” é um discurso reducionista. Para as autoras, a expressão “cidade-ruína” traduz bem o “comportamento estético singular em face das ondulações do tempo” do brasileiro. A “cidade-ruína” é fruto do sincretismo característico da cultura brasileira, que adquire valor estético na fruição de manifestações culturais de matizes diversas. Nas palavras das autoras (2005, p. 30-31):

É essa transgressão de uma retórica que reduz as experiências temporais dos brasileiros a um país sem memória a que nos referimos, alegoria colocada sob suspeita [...] ao problematizar o trabalho do povo brasileiro em se ajustar à matéria perecível do tempo [...]. O Brasil interpretado na condição de produtor de sincretismos culturais e território de coexistência de tempos sociais diversos precisa ser revisto pelo ângulo de sua memória coletiva, pela sobreposição de camadas de duração cuja presença de princípios contraditórios permite ao seu corpo social redesenhar, diariamente, suas feições.

A visão de que os fortalezenses são um povo sem memória tem raízes históricas profundas, relativas ao próprio processo histórico de formação e crescimento da cidade. Ao contrário de cidades como Olinda, Salvador e Ouro Preto que tiveram sua expansão sócio-econômica nos séculos XVII e XVIII ligada às atividades do açúcar e da mineração, Fortaleza teve um desenvolvimento econômico tardio, somente a partir da segunda metade do século XIX, quando passou a figurar como centro coletor e exportador de

algodão⁷¹. Enquanto que nas primeiras cidades predominaram construções em estilo barroco, identificado com o período colonial e posteriormente considerado pelas políticas de preservação oficial como único estilo arquitetônico passível de preservação, em Fortaleza o estilo arquitetônico predominante identificava-se com o ecletismo⁷² do final do século XIX e início do século XX, considerado uma arquitetura sem nenhum valor que justificasse sua preservação.

De acordo com Oriá (2000), esse fato contribuiu para uma postura de descaso e omissão das elites políticas e agentes governamentais locais com a preservação do patrimônio histórico cearense. Essa política de patrimônio deixou um saldo de bens tombados referentes aos setores dominantes da sociedade: “preservaram-se as igrejas barrocas, os fortes militares, as casas-grande e os sobrados coloniais. Esqueceram-se as senzalas, os quilombos, as vilas operárias e os cortiços” (ORÍÁ, 2000, p.253). No caso de Fortaleza, essa política resultou na preservação de espaços ou edifícios monumentais, como o Passeio Público, o Theatro José de Alencar, o prédio da antiga Assembléia Provincial e a praça General Tibúrcio.

Vale ressaltar, no entanto, que os bens do passado não abrangem somente as edificações monumentais, mas podem ser documentos que retratem aspectos importantes da vida social da cidade, como o traçado das ruas, o nome dos logradouros públicos, os mapas e planos urbanísticos, além das construções de menor porte inseridas no espaço urbano.

⁷¹ As indústrias têxteis européias começaram a procurar pelo algodão cearense com maior intensidade no período em que foi suspenso o comércio com os EUA, o principal produtor de algodão até então, devido à eclosão da Guerra de Secessão, ocorrida nos anos 1860 (PONTE, 2001).

⁷² O ecletismo, estilo arquitetônico de influência francesa, caracteriza-se pela conciliação de velhos estilos com inovações tecnológicas oriundas da Revolução Industrial, onde se sobressaem a chamada “arquitetura de ferro” e os estilos neoclássicos e *art-nouveau* (ORÍÁ, 2000).

4.4 Fortaleza: conflitos e marcas espaciais de distinção social

Como já foi mencionado, ao entrar nas exposições do Museu do Ceará, pode-se observar o diálogo travado entre os objetos. Por exemplo, quando se pensa no canhão e no ornato de penas indígena (ver figuras 28 e 29), pode-se fazer uma relação que remonta aos conflitos entre indígenas e europeus – conflito este que se estendem desde a época da colonização até a Fortaleza atual, onde este grupo étnico tem muitos de seus direitos, especialmente os relacionados à posse de terra, negados. De acordo com os curadores a intenção era retratar, dentre outras coisas, o caráter violento sugerido no próprio nome da cidade. Assim:

Que dizer de uma cidade cujo nome soa como demonstração de força e violência? As origens da capital cearense remontam à construção militar erigida por holandeses nos meados do século XVII – o forte Schoonenborch. Após cinco anos, os portugueses ocuparam o lugar e o rebatizaram – Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção. Como em outras povoações brasileiras, a defesa do território foi indispensável à colonização, com a marca dos conflitos entre europeus e indígenas pela afirmação de seus poderes e culturas (SILVA FILHO; RAMOS, 2007, p. 457-58).

O canhão exposto representa bem esses conflitos durante o processo de invasão e ocupação da terra pelos colonizadores europeus. Os canhões tinham a função de defender o território dos invasores e possíveis inimigos que poderiam chegar tanto pelo mar quanto por terra. No entanto, de acordo com os escritos do viajante europeu Henry Koster, que esteve na pequena vila de Fortaleza no início do século XIX (1810-1811), o canhão de maior força do forte estava voltado para a própria vila e o que estava voltado para o mar “não tinha calibre suficiente para atingir um navio no ancoradouro comum” (VIEIRA Jr., 2005, p. 27). Assim, esses objetos se apreciados com a devida atenção, podem trazer uma provocação interessante, contrária ao que é dito usualmente no ensino de história tradicional.

Quando se trata dos conflitos territoriais do período colonial, as informações que se recebe em sala de aula usualmente resumem-se a fatos relacionados à defesa do território dos ataques navais de invasores europeus (franceses, ingleses, holandeses). No entanto, levando-se em consideração a disposição dos canhões no forte percebe-se que a preocupação maior era com possíveis ameaças advindas da terra, e não do mar. Silva Filho (2004) afirma que a posição dos artefatos bélicos expressa um modo repressivo de manutenção da ordem social, intimidando os indígenas.

O ornato indígena, feito todo com plumagem, colocado lado a lado ao canhão demonstra também a diferença de valores e a forma diferenciada de legitimação das respectivas culturas representadas: o primeiro objeto retrata a riqueza da cultura indígena e suas atividades produtivas, como a agricultura e a confecção de ferramentas de pedra, sem divisão de classes, propriedade privada e mercado; em contrapartida, a arma retrata a forma europeia de se sobrepôr às outras culturas, lançando mão de armamentos e instrumentos de dominação física e simbólica.

No entanto, esses objetos além de possibilitarem a reflexão sobre as estratégias de defesa/dominação dos colonizadores portugueses daquela época, fazem pensar também sobre as formas de defesa da Fortaleza atual, onde é destaque a preocupação com a proteção e a segurança. Segundo Silva Filho (2004), a cidade hoje apresenta outras marcas da violência cotidiana, estampada nos índices de criminalidade, desemprego, miséria, etc. Como consequência, a cidade adquire uma nova fisionomia: uma Fortaleza de condomínios fechados e *shopping centers* e sistema de vigilância eletrônica.



Fig. 28 – Canhão de ferro do antigo reduto Parazinho (hoje município de Paracurú).



Fig. 29 – Ornato de penas que rodeia a cabeça, dos índios Munduruku.

Dentro dessa mesma exposição, outros objetos podem ser vistos como representativos dos conflitos sociais existentes na cidade de Fortaleza, como por exemplo, aqueles relativos à história do Passeio Público. Criado para suprir a necessidade de lazer na cidade, este local é um dos marcos de representação de como o espaço público pode ser fator de distinção social. O logradouro era dividido em três planos, interligados por escadarias, cada qual reservado a classes sociais distintas. O primeiro plano, mais elevado e com vista para o mar, era exclusivo da elite. Já o segundo e terceiro planos foram ocupados, respectivamente, pelas camadas médias e populares. Atualmente, desses três planos, só resta o primeiro. Otacílio de Azevedo (1980, p.50) assim o descreve:

O Passeio Público era uma ampla praça dividida em três partes iguais. A primeira era a Caio Prado, onde fervilhava a fina sociedade local; a parte do meio era a chamada Carapinima, destinada ao pessoal da classe média e onde a banda da Polícia Militar executava operetas e valsas vienenses. A terceira era a Avenida Padre Mororó, freqüentada pela ralé – as mulheres da vida, os rufiões e os operários pobres.

Apesar de, na prática, essa divisão ser bastante rígida, Ponte (2001) informa que não havia nenhuma determinação oficial nesse sentido. Esse fato ajuda a perceber como o segregacionismo social se inscreve no espaço urbano. A importância do Passeio Público perdurou até a década de 1930 quando o logradouro começou a se esvaziar à medida que surgiam outras formas de divertimento na cidade como cinemas, clubes e o banho de mar. Também contribuiu para a decadência daquela praça o esvaziamento do centro, a partir da década de 1960, quando passou a ser destinado principalmente ao comércio.

Além do Passeio Público, existem outros exemplos das diferenciações de classes por meio de demarcações espaciais, no início do século XX, e que podem ser apreendidas a partir das exposições do Museu do Ceará. Casos como os bondes – que aparecem em fotos – de primeira e segunda classe, que se distinguiam pelas testadas verdes e prateadas, respectivamente. Mesmo no cemitério São João Batista, separavam-se alamedas de acordo com as classes

sociais (VASCONCELOS, 2008). Nesse caso específico, os mausoléus da elite situavam-se na sua entrada e aos fundos ficavam os túmulos mais humildes, dos segmentos populares (SILVA FILHO, 2004). O cemitério São João Batista também encontra espaço de representação no Museu do Ceará através de um grande vaso de jazigo que pertenceu à família Albano. Sobre isso, informa Régis Lopes Ramos (2004, p. 53; grifo meu):

É preciso descobrir o tanto de carne que há na própria composição do mármore que se faz testemunha, no tijolo rebocado, no azulejo, nas grades, nos vasos de flores... Nas datas de nascimento e morte, cravadas na arte tumular, corre um fluxo de sangue e lágrima. **Tramas de poder e exclusão que se prolongam numa teimosia individual e coletiva.**

Apesar do “sangue” e da “lágrima” pertencerem a uma família abastada, esse vaso vai além da história familiar, da história oficial e representa aspectos coletivamente vividos na cidade, como a morte e mais uma vez a distinção social perscrutada no espaço urbano, presente até mesmo no cemitério. Frase colocada como legenda traduz muito bem a discussão dos espaços como instrumento de distinção social. Ao apresentar os dois vasos, um do Passeio Público e o outro do cemitério São João Batista (ver figuras 30 e 31) aparece: “No lazer e na morte, símbolo de *status* social”. A partir dessa discussão sobre os conflitos à época da colonização e das marcas espaciais de distinção social em Fortaleza, feita com base em objetos do Museu do Ceará, percebe-se que por meio desses objetos do passado é possível refletir também sobre questões do presente, como a violência e os conflitos sociais existentes na cidade atualmente.



Fig. 30 – Vaso em porcelana com representações do Passeio Público.



Fig. 31 – Vaso da família Albano que ornamentava o cemitério São João Batista.

4.5 Fortaleza sob o signo da ordem e do progresso

Além dos objetos que já foram citados na exposição *Fortaleza: imagens da cidade* vê-se, ainda, a primeira planta da cidade – desenho atribuído ao capitão-mor Manuel Francês –, oriunda de 1726, coincidindo com a instalação da Vila de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção e uma maquete nela baseada (ver figuras 32 e 33). Os traços do desenho da vila, sem a qualidade técnica que denota o trabalho de um profissional, apontam, entretanto, as construções mais importantes da época. Mostram-se, dentre outros elementos, as edificações destinadas a usos religiosos e político-administrativos, localizada nas imediações do Forte de Nossa Senhora da Assunção, evidenciando a influência da edificação militar na disposição dos prédios e no crescimento urbano.

No entorno do Forte estão localizadas, por exemplo: a igreja matriz, o pelourinho, a casa de câmara e cadeia, a forca, etc. De acordo com o realizador dessa exposição, Silva Filho (2004), a imagem da vila servia ao capitão-mor enquanto documento que atestava suas benfeitorias à frente da administração local; assim, quanto mais suntuosas e numerosas fossem as construções expostas na planta, maior seria seu prestígio diante da metrópole. No que diz respeito ao desenho da planta, Liberal de Castro (1977) informa que a retratação de sobrados e casas é inspirada na arquitetura das cidades portuguesas e não corresponde ao rudimentar padrão de edificação do período, que utilizava técnicas e materiais simples, como taipa e telhados forrados com palha.

Independentemente de ser ou não um retrato fiel do modo de construção dos edifícios existentes, a primeira planta da cidade aparece como importante representação simbólica do núcleo urbano, pois expressa de forma direta, a partir da disposição dos edifícios e equipamentos da época, os lugares do poder militar, político, administrativo e religioso, mostrando como o controle colonial se impunha diante da vila. Sobre isso, é importante ressaltar que, contrariamente a diversas outras vilas do Ceará, a vila de Nossa Senhora da Assunção não nasceu de uma missão religiosa e sim a partir de uma função

estratégico-militar, com a fixação de um forte para proteção e defesa do território.

Intrinsecamente relacionada à planta da vila, está a maquete, que nela se baseia. Percebe-se pelas visitas guiadas que este objeto, como ressaltado por Cristina Holanda no início do trabalho, tem um apelo imagético muito grande em relação ao público, não só o infantil, mas por parte de todos os grupos. Este artefato é alvo de diversas perguntas e os monitores costumam se ater a ele na discussão sobre os elementos que a caracterizavam como vila, como a presença de navios, forca, forte; que eram na verdade símbolos do poder na época.

Ressalta-se, por exemplo, que quase nunca passa despercebido a grande quantidade de crucifixos retratados na planta e, conseqüentemente, na maquete da vila. Respondendo a um questionamento, uma das monitoras informa que provavelmente não havia todos esses crucifixos espalhados pela vila, mas que isso servia como forma de demarcação do território Português e como forma de dominação religiosa, com a imposição da religião cristã por meio da catequese indígena.

Assim, tanto pelo desenho da vila quanto pela maquete pode-se ver como a ordem urbana era fixada pela metrópole por meio de marcos no espaço físico: no entorno do forte, estavam o local que representava a ideologia cristã representada pela igreja matriz; a sede do poder político local representada pela casa de câmara e cadeia; a autoridade materializada na violência e força representada pela forca e o símbolo da emancipação local representada pelo pelourinho. Assim, as principais instituições públicas da época concentravam-se ao redor do forte, configurando um núcleo que definia os lugares de exercício do poder, além de assegurar a ordem urbana.

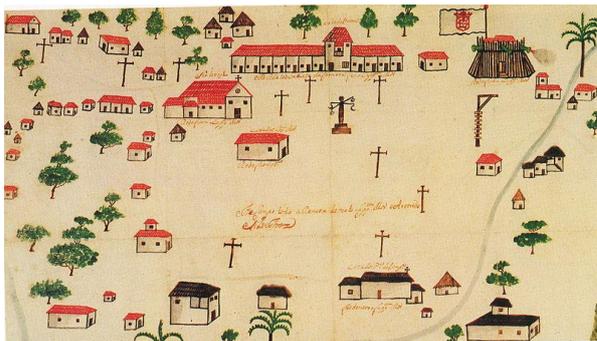


Fig. 32 – Primeira planta da Vila de Fortaleza, datada de 1726. Arquivo: Museu do Ceará.



Fig. 33 – Maquete baseada na primeira planta de Fortaleza.

Para além da imagem de cidade cunhada sob a égide dos conflitos sociais – como visto em tópico anterior – e da ordem urbana, a exposição também procura retratar a modernização pela qual passou Fortaleza por meio das intervenções do poder público: a racionalização do espaço e a tentativa de imprimir na paisagem urbana a imagem do progresso. Tanto os objetos presentes no módulo *Fortaleza: imagens da cidade*, quanto as fotos dispostas no *hall* de entrada do museu, mostram realizações, construções e mudanças que parecem querer demonstrar o progresso da cidade – progresso esse que se realizava conforme a lógica do urbanismo.

A exposição *Retratos de Fortaleza*, aberta à visitação em abril de 2001 e que até o final de 2010 ficou em cartaz no *hall* do Museu do Ceará apresenta um mostruário de imagens e fotos de Fortaleza tiradas entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX⁷³. As imagens mostram as transformações ocorridas na paisagem da cidade, como o alargamento e pavimentação das ruas, o adensamento populacional, a chegada dos meios de transportes – o sistema de bonde foi inaugurado em 1880 – e da iluminação pública, a reformulação de praças, a construção e destruição de prédios e a retirada das residências do perímetro central. Essas imagens acabam “induzindo o visitante a avaliar os ganhos e perdas da modernidade” (SILVA FILHO, 2004), funcionando como espécie de ponte que permite o diálogo entre passado e presente. Sob influência do desenvolvimento científico e tecnológico

⁷³ Apesar de retirada de cartaz ainda durante a realização desta pesquisa, esta exposição foi incluída na análise, pois esteve aberta a visitação pública durante o maior tempo de observação e realização do trabalho de campo e trouxe elementos significativos na elucidação da proposta central desta pesquisa.

que ocasionaram essas várias mudanças na paisagem urbana, a cidade buscava imprimir uma imagem ligada à perspectiva do “novo”.

O período retratado nessa exposição ficou conhecido como a *Belle Époque* fortalezense, período iniciado em 1860 e que se prolongaria até as primeiras décadas do século XX, quando a cidade começa a sentir as conseqüências de seu “inchamento”. As transformações sócio-econômicas e culturais ocorridas no espaço urbano desde meados do século XIX foram influenciadas pelo estilo de vida europeu, especialmente o francês. Essas transformações foram impulsionadas pelo importante papel que o Ceará e, conseqüentemente, Fortaleza passou a ter na economia.

O historiador Sebastião Ponte (2001) mostra que em fins do século XIX, o Ceará figurava na economia internacional como um grande exportador de algodão. Como capital da província, Fortaleza passa a deter de 1840 em diante a exclusividade na exportação e importação de algodão – fato determinado pela política centralizadora do Segundo Reinado que dava às capitais das províncias o papel de núcleo aglutinador da produção rural para exportação de algodão – tornando-se o principal ponto comercial da região. Assim, Fortaleza passa por considerável crescimento comercial e se transforma em principal centro urbano econômico, financeiro e social do Ceará, ultrapassando outras cidades, com o Aracati que desde o século XVIII, ostentava essa condição.

Pode-se citar algumas ações que visavam ordenar e disciplinar a cidade no período da *Belle Époque*, como a construção de estrada de ferro, a implementação da iluminação a gás, a implantação do plano urbanístico de Adolfo Herbster de 1888, que atualizou o sistema de traçado na forma de xadrez feito por Silva Paulet mais de setenta anos antes, dentre outras. No entanto, para alcançar essa pretensão “civilizadora” não bastava dotar a cidade de equipamentos e serviços modernos; era necessário, também, enquadrar os setores populares nessa lógica remodeladora, principalmente devido ao crescimento populacional ocorrido na época: de 1890 a 1940 a população de Fortaleza saltou de 40.902 para 180.165 habitantes (SILVA, 2000, p. 221). Ressalta-se que esse aumento demográfico decorreu, principalmente, das migrações, sobretudo em períodos de seca. Nesse mesmo período, surgiram

fora do perímetro urbano de Fortaleza hospitais, asilos e cemitérios seguindo uma ótica sanitarista que fazia parte da lógica de remodelação e controle do projeto modernizador para a organização da capital. Percebe-se aí as tentativas de disciplinarização da pobreza e da imposição de normas de controle social.

Cabe ressaltar que as mudanças ocorridas no período da *Belle Époque* se deram não só na ordem urbana, política e econômica, mas também no cotidiano e subjetividade das pessoas, “alterando seus comportamentos e condutas”. Para imprimir na cidade uma imagem cosmopolita e moderna, além de construções em estilo tipicamente francês – como os cafés criados na Praça do Ferreira – a própria população citadina aderiu a esse “afrancesamento” através do hábito de usar expressões e até mesmo batizar estabelecimentos comerciais na língua francesa, como modo de distinguir-se enquanto culto e moderno⁷⁴.

Seguindo a mesma lógica da exposição de imagens anteriormente citada, alguns objetos do módulo *Fortaleza: imagens da cidade* podem ser relacionados às transformações ocorridas na cidade e que demonstram bem o ideário de modernização que se implantou na Fortaleza do final do século XIX até o início do século XX. Dentre estes estão vários candeeiros, lamparinas e uma peça do gasômetro para iluminação à base de óleo ou a gás inflamável; além de um quadro em que aparece a imagem a primeira rua de Fortaleza a receber iluminação elétrica, a rua Formosa, atual Barão do Rio Branco (ver figuras 34, 35 e 36).

O primeiro experimento de luz artificial para as ruas de Fortaleza remonta a 1848, quando se instalaram na cidade 44 lampiões à base de azeite de peixe. Antes desse período, as ruas da cidade ficavam às escuras quando o sol se punha, e para mover-se de um lugar a outro os habitantes teriam de empregar velas, lamparinas e candeeiros. Em 1867 foi implantado o sistema de iluminação a gás pela *Ceará Gás Company*. Alguns memorialistas, como João Nogueira, falam do costume do fortalezense, na época da iluminação a gás, em

⁷⁴ Ponte (2001) cita alguns exemplos: lojas *Paris des Dames*, *Café Riche*, *Hotel de France* e *Maison Moderne*.

manter os combustores apagados em noite de lua cheia. Esse costume que ficou conhecido como “contrato com a lua”, persistiu até o início da década de 1930, quando houve a implantação da iluminação pública através de luz elétrica – entre 1934 e 1935 – pela distribuidora *The Ceará Tramway Light & Power*.

De acordo com Silva Filho (2004) “a luz é uma das mais recorrentes imagens quando se fala em progresso”. Assim, seguindo essa lógica de pensamento, Fortaleza vivia no retrocesso até o momento de instalação das luzes artificiais, já que a escuridão sugeria um estado de total atraso. Nesse sentido, ao se diferenciar dos ritmos da natureza pela inovação técnica, parece que a luz artificial guiaria Fortaleza no caminho do progresso, visto que aumentou a segurança e possibilitou passeios e encontros no período noturno, dando vida e sociabilidade às noites da cidade. Além disso, a implantação da iluminação pública ainda pode ser percebida como forma de controle social, com “a domesticação do tempo natural pelas exigências da produção, que nossa sociedade impõe” (RAMOS, 2008). Isso porque:

A produção requer continuidade, mas o tempo natural apresenta rupturas como a alternância dia/noite. Daí ser adequado incorporar à exposição coleções de equipamentos de iluminação (doméstica, industrial, de rua), capazes de permitir o entendimento deste domínio sobre o tempo (SILVA FILHO, 2004, p. 89).



Fig. 34 – Peça do gasômetro, usado em Fortaleza, em 1867.



Fig. 35 – Lamparinas e candelários.



Fig. 36 – Rua Formosa (atual Barão do Rio Branco).Primeira rua de Fortaleza a receber iluminação pública através de luz elétrica, entre 1935-1936. Acervo: Museu do Ceará.

Outro objeto importante dentro dessa exposição para se pensar as formas utilizadas pelo Estado para regular e manter o controle social é um painel que simula o traçado urbano de Fortaleza e apresenta várias placas com nomes de ruas da cidade sobrepostas a esse mesmo traçado (essas placas indicam tanto o nome antigo das ruas quanto o nome atual) (ver figura 37).

Em Fortaleza, o emprego de letreiros com nomes de logradouros teve início por deliberação de vereadores da Câmara Municipal em 1817. No ano seguinte algumas ruas da vila recebiam placas, indicando o propósito inovador do poder público em regular o conjunto de nomes das ruas (SILVA FILHO, 2004). Além de ser uma iniciativa necessária à orientação e praticidade na condução dos negócios e comunicação na malha urbana – levando em consideração o crescimento acelerado da cidade e o aumento demográfico –, a fixação de nomes de ruas e logradouros pelo poder público pode ser vista sob uma perspectiva ordenadora, vinculada também às estratégias políticas de exercício do poder e como dispositivo de legitimação na manutenção da ordem. Assim, afirma Régis Lopes Ramos (2008, p. 67):

Os emplacements [...] não são inocentes. Estão fincados em um ponto central: no lugar da crença. Não qualquer crença, mas aquela que dá sentidos ao tempo. [...]

E, nesse sentido, a pequena placa de identificação [...] em qualquer outro lugar de memória é muito mais do que uma informação. Trata-se de uma maneira de delimitar campos de sentido [...].

Apesar da deliberação da Câmara dos Vereadores, em Fortaleza até meados do século XIX, os locais públicos da cidade eram mais conhecidos por denominações surgidas da tradição ou de funções e edificações que lhes caracterizassem – dentre os fatores para tal fato pode-se citar que a maioria da população era analfabeta, em meados do século XIX, o que dificultava a consulta a placas de ruas. Assim, os lugares possuíam nomes ligados ao cotidiano da cidade, como por exemplo: rua das Belas, rua Formosa, rua do Cajueiro, rua do Quartel, travessa da Assembléia, beco do Cotovelo, rua da Aurora, travessa das Flores, travessa do Chafariz, etc. (SILVA FILHO, 2004).

Percorrendo ruas, travessas e praças de Fortaleza e observando os nomes que possuem pode-se colher fragmentos da história local. Atualmente, os nomes dados pelo poder público aos logradouros da cidade oferecem fragmentos da memória oficial, geralmente fazendo homenagens a militares, como a avenida Duque de Caxias; a rua Floriano Peixoto; a políticos, como a rua senador Pompeu e rua Nogueira Acióli; a figuras da monarquia, como a avenida do Imperador e rua Princesa Isabel; ou ainda a personalidades religiosas, como a avenida Dom Manuel e rua Padre Valdevino. De acordo com o Código de Posturas do Município de Fortaleza de 1932:

Artº.39 – Os logradouros públicos terão o nome que lhes for dado pela prefeitura, inscritos por meio de placas fixadas às paredes dos prédios, às esquinas ou outro local conveniente.

Parágrafo único: incorrerá em multa de 20\$000 (vinte mil Reis) aquele que, em anúncios, letreiros, boletins, correspondência ou outro meio qualquer de publicidade, usar nomes de logradouros públicos não constantes na nomenclatura oficial.

Assim, como afirma Certeau (2008, p. 216) “todo poder é toponímico e instaura a sua ordem de lugares dando nomes”. No entanto, há que se destacar que a própria população elabora suas estratégias de resistência. Como por exemplo, várias denominações oficiais adotadas pelo poder público são desconhecidas ou inutilizadas pela população local. Vários logradouros importantes de Fortaleza são mais conhecidos por nomes de uso popular do que pelo nome oficial. Nesse caso, pode-se citar a Praça da Bandeira, que tem o nome oficial de Praça Clóvis Bevilácqua; a Praça da Estação, batizada pelo

poder público de Praça Castro Carreira; e a própria Praça dos Leões, que possui como nome oficial Praça General Tibúrcio. Ao renomear os lugares da cidade, a própria população contribui na produção de outras memórias, que não aquelas estabelecidas pela história oficial, mostrando que a aceitação dessas depende, dentre outras coisas, do reconhecimento socialmente partilhado.

Ainda com relação à nomeação de logradouros públicos, Silva Filho (2004) narra um fato interessante, que pode ser relacionado à ideologia modernizadora vigente na cidade em fins do século XIX. Segundo o autor, em 1890 foi aprovada uma lei que previa a troca de todos os nomes de ruas de Fortaleza por números. Essa lei buscava a inserção da cidade nos postulados da modernidade urbana, adotada em cidades do Novo Mundo, como Nova Iorque. No entanto, essa iniciativa não sobreviveu por muito tempo – apenas seis meses –, sendo revogada em abril de 1891. De acordo com Silva Filho (2004, p. 63) “mesmo não vingando, a iniciativa municipal ganharia distinção simbólica tanto no alinhamento a ditames urbanísticos da progressiva nação ianque quanto em seu louvado pioneirismo”.

No que se refere à exposição da *Planta da Cidade da Fortaleza - Capital da Província do Ceará*, elaborada por Adolfo Herbster em 1888 (ver figura 38), pode-se pensar que esta, além da formação urbanística da cidade, representa mais um instrumento de dominação e regulação dos habitantes pelo poder público através de intervenções no espaço urbano.

A ordenação do espaço urbano em Fortaleza foi iniciada por Silva Paulet em 1812 e consolidada pela atuação de Adolfo Herbster nas décadas seguintes. No trabalho de Silva Paulet, incluiu-se a *Planta da Vila da Fortaleza e seu porto*, de 1818, que apresentava pela primeira vez o modelo de traçado urbano que passaria a ser característico da cidade: o sistema de traçado em xadrez. Este visava romper com a feição tortuosa das ruas de Fortaleza, que iam sendo criadas seguindo os acidentes geográficos – como o curso do rio Pajeú – e não uma lógica técnica. Cabe salientar, que essa proposta estava em consonância com as tendências da arquitetura moderna onde os traçados

urbanos deveriam obedecer a um planejamento e a uma lógica racional. De acordo com o pensamento arquitetônico da época

A rua curva é o caminho dos burros, a rua reta é o caminho dos homens. A rua curva é o efeito do puro prazer, da indolência, do afrouxamento, da descontração, da animalidade. A rua reta é uma reação, uma ação, um ato positivo, o efeito do autodomínio. É sã e nobre. (CORBUSIER apud FREIRE, 1997, p. 93).



Fig. 37 – Traçado urbano de Fortaleza com placas de ruas que indicam seus nomes antigos e atuais.

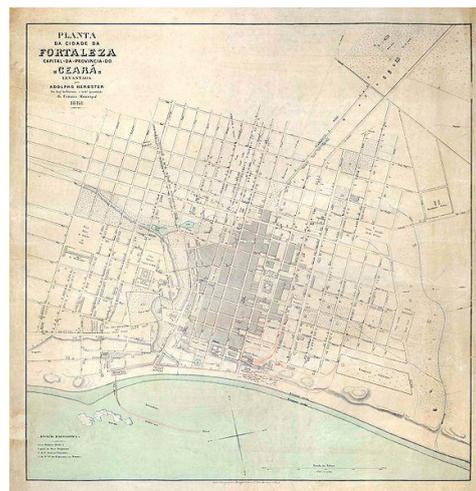


Fig. 38 – Planta da cidade de Fortaleza elaborada por Adolfo Herbster em 1888.

O traçado retangular proposto por Silva Paulet foi mantido no plano urbanístico de Adolfo Herbster e pode ser observado tanto na *Planta Topográfica da Cidade da Fortaleza e Subúrbios*, de 1875; quanto na planta então exposta no Museu do Ceará, datada de 1888. O projeto de Adolfo Herbster procurava disciplinar e sistematizar a configuração espacial de Fortaleza por meio do alinhamento de suas ruas e da abertura de novas avenidas. Nesse sentido, estava previsto em seu plano urbanístico a construção de três bulevares – que posteriormente transformaram-se em importantes avenidas da cidade: Boulevard da Conceição (atual Dom Manuel); Boulevard do Imperador e Boulevard Duque de Caxias.

A criação desses grandes logradouros deveu-se à necessidade de facilitar a circulação de pessoas, veículos e mercadorias. Além disso, Silva Filho (2004) acrescenta a necessidade de circulação de correntes de ar, pois,

seguindo a lógica sanitaria vigente na época, acreditava-se que o ar contaminado pela estagnação dos aglomerados urbanos era uma das mais terríveis causas de epidemias e mortalidade: “o medo da doença e a intervenção médica ajudaram a preconizar a constituição da cidade moderna sob o signo da circulação” (SILVA FILHO, 2004, p. 105). No entanto, as epidemias grassavam na cidade de Fortaleza ao longo do século XIX, como as de febre amarela, em 1851, a de cólera em 1862-64 e a de varíola⁷⁵ em 1877-79 – que vitimou mais de 100 mil retirantes da seca na periferia de Fortaleza⁷⁶ –, comprovando que essa não foi medida suficiente para garantir a salubridade na cidade.

Em Fortaleza, os equipamentos de saneamento urbano só foram instalados na década de 1920, tais como o sistema de esgoto e a distribuição de água canalizada. Além de responder a essa demanda sanitaria, a criação dos referidos bulevares dificultava a organização de manifestações populares e favorecia a vigilância e repressão por parte do poder público. “Sua larga e retilínea extensão criava certa transparência ao olhar policial: facilitava o acesso rápido de tropas militares ao foco das rebeliões”, informa Silva Filho (2004, p. 105).

Assim, percebe-se que as transformações no traçado da cidade propostas pelos planos urbanísticos através de estratégias de intervenção não demonstram apenas a preocupação com os ideais de progresso e civilização, mas também com o ordenamento e controle social com vistas a disciplinar o comportamento dos habitantes. Como afirma Silva Filho (2004, p. 106) ao se referir ao território urbano de Fortaleza:

⁷⁵ Ressalta-se que essa epidemia de varíola está relacionada a seca que assolou sertão do Ceará em 1877-1879 e que acabou trazendo consequências devastadoras para a capital, produzida pelo intenso êxodo rural. Assim, um sem número de retirantes e flagelados chegam à cidade em estado crítico de saúde, debilitados pela desnutrição e ocupam suas praças, ruas e calçadas.

⁷⁶ Nas palavras de Sebastião Ponte, o auge desse “teatro de horrores” foi o dia 10 de dezembro de 1878, quando o cemitério Lazareto recebeu 1.004 vítimas da epidemia, ficando este episódio na memória da população como “o dia dos mil mortos” (PONTE, 2000, p.167).

[...] o espaço, portanto, não se reduz a mero cenário ou pano de fundo onde se passam os acontecimentos, mas ele próprio consiste em relação social, que a um só tempo expressa as vivências corporais e as sensibilidades historicamente construídas na e pela cidade.

A definição acima está em consonância com o conceito de “espaço” elaborado por Certeau (2008) para quem este é constituído a partir das “ações de sujeitos históricos”, sendo, portanto, local onde se efetivam as práticas sociais de diversos atores. Afirma o autor (2008, p. 75): “são os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo [...]”. Assim, o espaço é resultado não só de técnicas da arquitetura e urbanismo, mas de vivências, é dotado de sentido dado pelos habitantes e usuários da cidade. Nota-se, então, que o conceito de espaço envolve duas dimensões indissociáveis: material e simbólica. Sendo assim, não é um mero local geometricamente definido, mas se relaciona à prática de grupos e à sua história.

Ao pensar também no relógio em madeira (ver figura 39) e na foto da Praça do Ferreira em que aparece a Coluna da Hora em primeiro plano, expostos nesse módulo, pode-se perceber, por exemplo, que a maneira de lidar com o tempo não é natural; e sim, historicamente construída, fruto da cultura racionalista que pretende, dentre outras coisas, padronizar e regular as atividades sociais. Assim, como se sabe, há muitos séculos o tempo deixou de ser uma experiência vinculada aos fenômenos da natureza para ser mensurado matematicamente. Dessa forma, é possível “comparar o tempo mecânico do relógio com a noção de tempo de outras culturas”, afirma Régis Lopes Ramos (2004). Nesse sentido, pode-se fazer um paralelo entre esse mesmo relógio e a atual “sociedade de consumo”, como explica o historiador:

Pode-se questionar a ligação do relógio com a destruição da natureza, a busca de lucros que insidiosamente proclama que “tempo é dinheiro”, as diferenças entre o tempo dos “índios” que não usavam relógios e o tempo do mundo capitalista. [...] Se observarmos a temporalidade vivida pelos chamados “índios”, veremos que há uma considerável distância entre o que somos e o que eles são, dando a nós a possibilidade de pensar sobre o quanto há de glória e malvadeza em nossa própria experiência de contar as horas (RAMOS, 2004, p. 37).

Fortaleza teve seu primeiro relógio público construído em 1854 na fachada da antiga igreja Matriz. No final do século XIX, a cidade ganhou outro relógio que ficava no prédio da Intendência Municipal. Cabe ressaltar que a grande visibilidade dos relógios públicos em Fortaleza tinha o objetivo de legitimar o exercício do poder e a manutenção da ordem social. Fato que simboliza bem essa idéia foi a implementação do “toque de recolher” na década de 1840. De acordo com Silva Filho (2004), a polícia não permitia o trânsito público após as nove horas da noite.

Essa visibilidade do tempo racional ganhou força com a construção da Coluna da Hora, em 1933 (ver figura 40) – sob a administração do prefeito Raimundo Girão – que ficava localizada na Praça do Ferreira, o espaço público mais dinâmico da cidade na época⁷⁷.

Seus ponteiros decretavam a hora oficial do município, e por eles as fábricas, o comércio e os habitantes locais ajustavam seus próprios relógios, como tentativa de garantir a coordenação das atividades urbanas (SILVA FILHO, 2004, p.81).

A partir dessa citação nota-se que a Coluna da Hora simboliza não só a pontualidade, mas também a produtividade, já que regula as horas de trabalho e lazer da população, seguindo a máxima capitalista: “tempo é dinheiro”, como mencionado na fala do antigo diretor do Museu do Ceará. Assim, a representação do relógio na instituição, ou melhor, a representação do “tempo” materializada pela Coluna da Hora é associada ao progresso e, conseqüentemente, à aceleração, à fragmentação e à uniformização do tempo nas sociedades modernas. Nas palavras de Silva Filho (2002, p. 58-59):

O tempo do progresso encontraria expressão e legitimidade na Coluna da Hora, grande torre encimada por relógio com quatro mostradores, erigida na Praça do Ferreira, no final de 1933. O artefato confirmava a tendência à verticalidade do mundo urbano, já configurada na edificação do Excelsior Hotel – verticalidade outrora preenchida por árvores. Em uma cidade retrógrada, onde até o

⁷⁷ A Coluna da Hora foi demolida em 1969 em virtude de uma reforma na Praça do Ferreira. No entanto, em 1991, a praça ganhou uma versão estilizada da Coluna da Hora (ver figura 41).

mostrador oficial da cidade, que figurava no prédio da Intendência municipal, costumava atrasar, como que a resistir teimosamente à mudança, o novo artefato simbolizava uma aceleração do tempo, representava a adesão ao tempo linear, uniforme, do mundo moderno.

Cabe ressaltar que, se inicialmente a dominação do tempo de forma altamente racionalizada, materializada pelo uso de relógios, foi feita de modo impositivo, atualmente esta lógica foi internalizada, manifestadamente pela autodisciplina. A legenda apresentada no museu traduz bem essas mudanças em Fortaleza com o advento da tecnologia: “luz artificial e tempo matemático: conquistas da tecnologia que caracterizam novos modos de viver em Fortaleza”.



Fig. 39 – Relógio exposto no Museu do Ceará. Arquivo: Museu do Ceará.



Fig. 40 – Coluna da Hora, construída em 1933, na Praça do Ferreira. Arquivo: Museu do Ceará



Fig. 41 – Versão da Coluna da Hora, criada em 1991. Foto: Natália Maia.

Cabe ressaltar que na exposição citada anteriormente sobre a Abolição dos escravos no Ceará pode-se também fazer um paralelo com o ideal de modernidade aqui comentado. Essa exposição vem reforçar a imagem de Estado moderno capaz de ser pioneiro na abolição dos escravos, recebendo, inclusive, o título de “Terra da Luz”. Para imprimir características de modernidade ao Ceará era necessário romper com tudo aquilo que fosse associado ao atraso, incluindo-se aí além de transformações no espaço urbano, a escravidão. Assim, como afirma Oliveira (2009) “a abolição representava antes de tudo, progresso, evolução social”.

Percebe-se pelo conjunto dos objetos do Museu do Ceará que desde a origem de Fortaleza houve uma preocupação em disseminar uma imagem relacionada ao progresso e ao ideal de modernidade. Partindo do pressuposto de que as informações que os monitores repassam aos visitantes configuram-se também como formas de representação, cabe tecer alguns comentários a esse respeito. A partir do acompanhamento das visitas guiadas pode-se dizer que a atuação dos monitores, especificamente no módulo *Fortaleza: imagens da cidade* visa apresentar a cidade a partir da história de sua urbanização.

Os monitores explicam o que são e o que representam alguns objetos da exposição como forma de narrar essa história: dentro dessa dinâmica percebeu-se que alguns objetos mereceram mais atenção, justamente aqueles que evocam a imagem de seu crescimento, como a planta e a maquete da vila de Fortaleza; o gasômetro e os candeeiros; os “jacarés” e, principalmente, o Bode loiô. Ao priorizar alguns objetos, acabam por deixar de lado outros, como o canhão e a plumagem indígena. Nesse sentido, a forma que os monitores apresentam a cidade para o público visitante está muito focada na questão da construção da urbanidade.

Outro ponto a destacar é que no decorrer da exposição faz-se, recorrentemente, referência a um ponto específico da cidade: o centro histórico de Fortaleza. As fotos e os objetos, em sua maioria, relacionam-se a esse espaço específico da cidade. Fato esse observado pela própria diretora da instituição:

Eu acho que a discussão está muito concentrada no centro histórico, ainda. Embora os meninos [referindo-se ao monitores] estejam muito atentos para estar relacionando o passado com as questões da atualidade, com o que está acontecendo hoje, por exemplo, os processos de urbanização mais recentes (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

Pode-se entender esse fato como diretamente relacionado ao que foi posto acima, ou seja, a valorização do processo de construção da urbanidade: o centro foi o primeiro pólo de crescimento da cidade. Além disso, não se pode deixar de reconhecer a importância de tal logradouro para a história, memória e identidade de Fortaleza. No entanto, é notória a falta de referência a outros bairros e logradouros públicos da cidade.

É inegável que Fortaleza passou por intensas mudanças em sua paisagem urbana a partir do século XIX. Porém, cabe lembrar que muitos não tiveram acesso aos benefícios trazidos pelo “progresso”. As ações de modernização concentravam-se no centro da cidade, onde residiam, naquela época, as famílias mais abastadas, e não atingiram suas regiões periféricas. Com o desenvolvimento da cidade, aumentaram também os chamados problemas sociais, sobretudo aqueles relativos à ocupação do solo urbano, como o surgimento de favelas e a ocupação de áreas de risco. No entanto, a imagem mais presente no Museu do Ceará é a da Fortaleza vinculada ao ideal de modernidade e progresso⁷⁸.

Nesse contexto, cabe mencionar que se observa uma contradição entre a proposta pedagógica do Museu, que se pretende multicultural, e essa imagem hegemônica apresentada sobre a cidade. Ao privilegiar essa imagem pautada no crescimento e na construção da urbanidade e se ater, especialmente ao centro da cidade, deixando de lado outros espaços acaba indo na contramão do que se propõe: abordar a história de Fortaleza a partir de uma visão plural.

⁷⁸ Da mesma maneira, Ruoso (2009, p.46) ao analisar a exposição do Museu do Ceará nas décadas de 70 e 80 do século XX – época em que o Estado sofria com a mortalidade infantil, o aumento do custo de vida, o arrocho salarial dos professores, o aumento demográfico urbano em Fortaleza e com o silêncio imposto pelas ditaduras militares – se pergunta: “de qual Ceará se estava falando?”. E responde: “Era de um Ceará de riquezas, de glórias e vitórias”.

4.6 Fortaleza multiterritorializada

Ao analisar a história da capital cearense a partir dos objetos do Museu do Ceará percebe-se que ao longo dos tempos – desde a sua fundação até sua consolidação como principal pólo comercial da província – e na construção de vários espaços públicos, a cidade esteve, quase sempre, sob influência estrangeira. Fato que, sem dúvida, não é exclusivo do passado, mas que perdura até a contemporaneidade. A partir disso, pode-se pensar como uma cidade que durante toda a sua história esteve submetida a uma série de influências de outras culturas, pôde, ao mesmo tempo, manter as suas especificidades.

Mais do que pensar simplesmente em Fortaleza, esse fato envolve questões mais amplas, bastante discutidas na atualidade, como, por exemplo, a abolição de fronteiras e limites territoriais e o modo como cidades do mundo todo podem estar em contato apesar da distância geográfica. Como mostra Hannerz (1997), essa idéia da abolição das fronteiras e barreiras espaciais revela-se na facilidade de deslocamento de bens materiais e simbólicos de um lugar para outro. No entanto, como ressalta Harvey (1993), essa queda das barreiras espaciais não implica a diminuição da significação do espaço. Ao contrário, aumentam as possibilidades de contato e interligação entre espaços distintos.

No caso de Fortaleza, pode-se visualizar essa abolição de fronteiras a partir de vários elementos trazidos pelos objetos em exposição – já citados anteriormente. Ainda no período colonial, a configuração espacial da vila foi completamente baseada nos núcleos urbanos da metrópole. Na já citada primeira planta da vila, elaborada em 1726, tem-se a influência portuguesa na construção e disposição dos equipamentos públicos. Nesse sentido, afirma Silva Filho (2004, p. 23): “diversos autores, viajantes e pesquisadores perceberam a grande semelhança entre o ambiente que se foi delineando ao longo do tempo em Portugal e no Brasil”. Outras duas plantas que foram mencionadas anteriormente também tiveram suas respectivas influências. A planta de Silva Paulet, elaborada nos primórdios do século XIX e que serviu de

base para a remodelação do traçado urbano de Fortaleza, foi inspirada no rigor geométrico das cidades hispano-americanas. Já os projetos urbanísticos de Adolfo Herbster, tanto de 1875, quanto de 1888, além de se basearem diretamente na idéias de Silva Paulet, seguiram certos preceitos e aspectos da reforma parisiense efetuada pelo barão de Hausmann entre 1850 e 1870, fato observado especialmente na construção de bulevares.

O que dizer da influência francesa na capital do Ceará no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, na *Belle Époque* – representados no Museu, dentre outras coisas, pelo vaso em porcelana que fazia parte da ornamentação do Passeio Público nesse período. Segundo Ponte (2001), este termo francês traduziu a euforia européia com as novidades decorrentes da revolução científico-tecnológica. Assim, novos produtos, valores e padrões disseminaram-se por todos os lugares. Patrocinada por sua elite política, econômica e intelectual, Fortaleza inseriu-se nesse contexto por meio de medidas e reformas que tomavam como referência os padrões materiais e estéticos dos grandes centros urbanos europeus.

Assim, o processo de remodelação pelo qual Fortaleza passou no final do século XIX e início do século XX foi espelhado principalmente em Paris. Na década de 1880 a cidade ganhou quatro elegantes cafés – característicos da capital francesa – em estilo francês localizados na Praça do Ferreira: *Java*, *Elegante*, *Iracema* e *do Comércio*. Neles se reuniam políticos, intelectuais e boêmios que discutiam ali as novidades políticas e literárias. Foi, inclusive, no *Café Java* que Antônio Sales criou a agremiação literária batizada de “Padaria Espiritual”. Interessante ressaltar que coube à Academia Francesa do Ceará, criada em 1872, o papel de promover esse ideário cientificista e evolucionista entre os grupos letrados fortalezenses.

Levando em consideração todas essas influências, poder-se-ia pensar que Fortaleza não possui características identitárias que lhe sejam específicas. No entanto, cabe ressaltar que é na forma específica de apropriação desses elementos que as identidades são construídas, ou seja, na forma de apropriação e uso dessas influências por parte de seus habitantes. Assim, na construção da identidade perde-se um pouco a relação com os “territórios

geográficos e sociais” bem delimitados. Stuart Hall (1998) ao analisar o conceito de identidade, aponta o surgimento no mundo contemporâneo de identidades fragmentadas, em oposição ao sujeito moderno, visto como possuidor de uma identidade unificada. O autor, ao questionar se o processo de globalização, característico da pós-modernidade, na medida em que rompe com as barreiras da distância, acarreta uma homogeneização das identidades, conclui que ao invés disso, há na verdade uma intensificação no interesse da alteridade. Para o autor, o processo de globalização possui com relação à identidade um efeito pluralizador, pois caminha em paralelo com um reforço e fortalecimento das identidades locais na medida em que produz uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação. Dessa forma, as conseqüências da globalização no processo de construção das identidades não podem ser resumidas à idéia de homogeneização.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Canclini (2003) afirma que na modernidade as identidades eram demarcadas e enraizadas num território específico, com fronteiras bem delimitadas, onde se podia definir os limites e diferenças culturais de forma rígida. No entanto, com a globalização, a cidade transformou-se em uma “soma de fragmentos”, influenciando diretamente na formação da identidade, não mais vista de forma fixa, e sim, flexível e em constante transformação. O que há, na verdade, é uma abertura de fronteiras que permite a troca de bens materiais e simbólicos entre várias nações e grupos distintos. Assim, para o autor é por meio desse fluxo de bens materiais e simbólicos que se forma uma identidade “desterritorializada”.

No entanto, cabe ressaltar que um espaço não perde seu sentido por completo, ou seja, nunca chega a ser completamente desterritorializado, pois mesmo sendo cosmopolita, os bens materiais e simbólicos se diferenciam a partir da forma como são apropriados em determinados locais, ou seja, a partir da visão de mundo, crença, valores culturais de cada região: ao ser ressignificado, sofre um processo de reterritorialização. Assim, ao depender também dos espaços territoriais para ser consolidada, a identidade se ampara em territórios multiculturais, ou seja, territórios com influências diversas, mas que de acordo com a forma de apropriação de seus usuários adquirem um significado específico àquele lugar.

Nesse mesmo sentido, Haesbaert (1994) constrói uma crítica ao que define como o “mito da desterritorialização”. Para o autor, ao contrário do discurso predominante que diz eliminar todo tipo de identidade territorial em consequência da fragmentação, o que ocorre, na verdade, é um novo tipo de relação com o território que se baseia na dialética entre o global e o local. Ao invés de viver sob a égide da “desterritorialização” vivem-se novas formas de territorialização, onde há a combinação de uma multiplicidade de territórios, ou seja, vivem-se hoje sob o conceito de “multiterritorialidade”. Assim, “mais do que a desterritorialização desenraizadora, manifesta-se um processo de reterritorialização espacialmente descontínuo e extremamente complexo” (HAESBAERT, 1994, p. 214).

Mas pode-se perguntar: o que faz uma cidade diferente das outras, o que a torna especial e única? A resposta a essa pergunta depende do reconhecimento de que as cidades são cenário de um processo de acumulação de valores históricos e práticas sociais vividas por seu habitantes. A combinação desses valores e dessas práticas é o que constitui a marca distintiva da cidade: sua identidade. Portanto, dela fazem parte tanto sua estrutura física e urbanística quanto as histórias coletivas e pessoais nela vivenciada. Para Pamuk (2007), por exemplo, o que diferencia sua cidade natal, Istambul, são suas cores especiais (para ele, preto e branco), sua textura singular associada aos prédios antigos com suas escuras fachadas, os decaídos casarões, uma combinação de elementos que o autor enumera: velhice, sujeira, umidade; formando o que ele designa como a “alma introspectiva de Istambul”. Para o autor essa combinação o faz lembrar a infância, como se pudesse “voltar no tempo” (PAMUK, 2007, p.50). Lynch (1997) também analisa a forma como percebemos o espaço urbano e suas partes constituintes e conclui, da mesma forma que Pamuk (2007), que cada habitante produz suas percepções a partir de associações com partes da cidade que possuam significado para o mesmo⁷⁹.

⁷⁹ No entanto, Lynch (1997) agrega um elemento a mais nessa percepção: as características do próprio espaço urbano, àquelas provenientes dos aspectos visuais da cidade. Estas características são materializadas pelo autor no conceito de “legibilidade” que se refere “a facilidade com a qual as partes podem ser reconhecidas e organizadas numa estrutura

A partir do Museu do Ceará percebe-se que a especificidade de Fortaleza encontra-se tanto na representação de seus espaços públicos, como praças, logradouros, ruas, prédios que remontam a tempos passados, quanto no imaginário fortalezense que contém personagens, figuras e histórias características e que estão relacionados a esses locais. Isso se deve ao fato de o museu representar ruas, praças e monumentos como suportes físicos de significações e histórias compartilhadas. Nesse sentido, esses locais retratados no Museu do Ceará tecem os enredos das recordações, tornando-se testemunhos das histórias da cidade.

Nesse sentido, apesar de em Fortaleza esse processo de “multiterritorialidade” poder ser observado em fases distintas de seu processo de crescimento e expansão – onde fora influenciado por bens materiais, simbólicos e culturais advindos de vários países do mundo – a forma como a população fortalezense, com seu modo de vida e visões de mundo, se apropriou desses bens deu usos e significados singulares e específicos à cidade. Os espaços públicos, como ruas e praças foram palco de eventos e acontecimentos importantes na história local e que lhe oferece características específicas: por exemplo, no uso de praças públicas para competição de “causos”, para vaiar o sol, como na Praça do Ferreira; ou dividi-la de acordo com segmentos sociais, como no Passeio Público; ou mesmo como cenário principal para a atuação de um personagem que permeia o imaginário cearense, qual seja, o bode loiô.

4.7 Identidade e estereótipo no Museu do Ceará

Dentro da exposição *Fortaleza: imagens da cidade*, o Bode loiô (ver figura 42) é talvez um dos objetos que obtém maior repercussão. Nas visitas guiadas, sempre há um visitante que solta uma leve risada ao ver o objeto exposto e, quase sempre, durante essas visitas, é alvo da maior quantidade de perguntas: “Por que ele está aqui?”; “Qual a história dele?”; “Ele é um bode

coerente” (LYNCH, 1997, p.51). Ou seja, um ambiente com boa legibilidade permite ao habitante uma fácil leitura, tornando-se então, mais facilmente diferenciável, singular.

especial ou representa todos os bodes?”. Fato que se explica se for levado em consideração que, primeiro, não é comum encontrar animais empalhados em museus de história; e, segundo, despertam curiosidade, as peripécias em que o animal esteve envolvido pelas ruas de Fortaleza nas primeiras décadas do século XX.

As histórias contadas sobre o bode estão intimamente entrelaçadas com um período de grandes mudanças na capital cearense: a *Belle Époque fortalezense*, já mencionada anteriormente. Conta-se que o bode veio para Fortaleza na seca de 1915 na companhia de um “flagelado” e foi vendido⁸⁰ à firma *Rossbach Brazil*, adquirindo a partir daí bastante popularidade, inclusive entre os boêmios e os intelectuais da época. Segundo Holanda (2005, p. 78), o animal tornou-se

[...] figura bastante conhecida em Fortaleza na década de 1910 e 20, ao perambular solitário, todos os dias, da Praia do Peixe (hoje Praia de Iracema) ao centro da cidade, retornando sempre ao seu local de partida. Daí a presumida origem de seu nome. Adentrava em vários estabelecimentos usufruindo a benemerência de todos, seguindo uma vida de boêmio.

Comentário semelhante é apresentado por Otávio Menezes [s.d] em seu cordel:

[o bode loiô]
 Nunca sofreu castigo
 De qualquer autoridade.
 Entrava onde queria,
 Qualquer prédio da cidade.
 Freqüentava até as rodas
 Da alta sociedade.

Assim, o bode podia circular à vontade pelas ruas de Fortaleza, não sendo interrompido nem mesmo pelos fiscais de saúde da prefeitura, em uma

⁸⁰ Alguns pesquisadores, como, por exemplo, Ruoso (2009) afirmam que foi trocado por comida.

época em que o governo começara a exercer fortemente o seu poder disciplinar⁸¹ (FOUCAULT, 2003).

Nesse período, pobres, doentes, mendigos, loucos e prostitutas eram vistos como agentes nocivos ao processo civilizatório⁸² (PONTE, 2000). Nem os animais escapavam das iniciativas disciplinadoras do Estado, que preocupava-se sobremaneira com a limpeza e higiene das vias públicas em razão do risco de disseminação de doenças e epidemias. Essa preocupação, no entanto, não foi um ato isolado, mas refletiu uma situação vigente na época. De acordo com Gilberto Freyre (1936), a partir do século XIX a rua vai ganhando uma nova importância dentro do sistema de relações sociais, refletindo, dentre outras coisas, as transformações do espaço urbano. Fato que pode ser observado pelo aparecimento, nessa época, dos primeiros Códigos de Posturas municipais que procuravam “defender” a rua, limitando abusos dos particulares, como no uso das ‘biqueiras’ que lançavam água sobre a rua⁸³ e o hábito de criar animais soltos no meio da via pública.

De acordo com Silva (2009) o que se procurou com esses códigos de posturas foi dar nova e mais eficaz funcionalidade à cidade, para que seu ordenamento de hábitos, da sociabilidade e dos espaços de vivências estivessem de acordo com as pretensões civilizatórias e modernas. O Código de Posturas de Fortaleza de 1932, por exemplo, proibia a utilização de jacarés para escoamento de águas pluviais usados nos telhados residenciais, pois era uma prática “não mais adequada segundo as novas normas de convívio” imposta nas primeiras décadas do século XX, com o objetivo de remodelar o espaço urbano fortalezense e “padronizar as construções públicas e

⁸¹ As pesquisas históricas de Foucault demonstram que, a partir do século XVI, diversos saberes específicos passaram a ser elaborados com o objetivo de exercer um controle sobre os corpos. A esse tipo de controle, que busca docilizar os corpos, Foucault denominou de poder disciplinar.

⁸² Para estes surgem confinamentos: para os doentes contagiosos, o Lazareto da Lagoa Funda e a Santa Casa de Misericórdia; para os mortos, o São João Batista; para os loucos, o Asilo de Alienados São Vicente de Paulo; para os menores, o Patrocínio dos Menores Pobres e o Dispensário Infantil; para os idosos pobres, o Asilo de Mendicidade; para os vadios, a cadeia; para os pobres, o Dispensário dos Pobres, para as órfãs, o Patronato de Maria Auxiliadora para as Moças Pobres e o Asilo Bom Pastor; para as meretrizes, o Arraial Moura Brasil (PONTE, 2000).

⁸³ Mais conhecidos no Ceará como jacarés, há expostos no Museu do Ceará três desses objetos. Esses despertam a curiosidade especialmente das crianças: “o que são”; “para que servem” são perguntas comuns.

particulares, regulamentando os seus usos” (HOLANDA, 2005). Àqueles que descumprissem essa norma era imposta uma multa de 50\$000 por unidade.

O Código de Posturas do Município de Fortaleza de 1879 trazia um artigo relativo à manutenção de animais em locais públicos. No artigo 92 do referido código lê-se:

É proibido:

Crear cabras, ovelhas e carneiros ou mesmo conserva-los nos lugares indicados nos parágrafos antecedentes sem vigias ou pastos. As cabras, ovelhas ou carneiros encontrados varando na cidade e lugares prohibidos, serão aprehendidos, recolhidos ao depósito e arrematados administrativamente [...].

A preocupação do poder público diante da grande quantidade de animais soltos pelas ruas da cidade era tanta que no Código de Posturas de 1891 foi instituída uma multa por sua circulação em locais públicos:

É proibido:

Ter cães soltos nas ruas da cidade.
 Crear ou conservar gado dentro do perímetro urbano soltar nas ruas e praças da cidade animal vaccum, cavallar, muar, ovino e caprino. O que for encontrado nestas condições fazendo algum mal, será apreendido, dando-se-lhe o destino que melhor parecer ao intendente, e multando-se o dono em 10\$000 (dez mil Reis).

De acordo com Cristina Holanda, o fato de o bode andar livremente pelas ruas da cidade enquanto vigoravam proibições neste sentido revela uma forte tensão:

O que a gente percebe nessa tensão entre a própria figura do bode e os códigos de postura era a idéia de que a lei existe, ela tenta abarcar a realidade, mas a realidade é muito maior do que ela: extrapola a realidade. E a própria figura do bode nos mostra isso. Porque ele, independente dos códigos do século XIX [...]; o bode chega em 1915 na cidade e fica andando, flanando (ENTREVISTA CONCEDIDA A AUTORA EM 5 de maio de 2011).

Dentre as várias histórias que têm o animal como personagem principal, uma das mais conhecidas é a que conta que o bode fora eleito vereador de Fortaleza na década de 1920 (um dos monitores do Museu do Ceará enfatiza que esse fato foi uma forma de protesto da população); ou aquela que diz que na inauguração do Cine Moderno, na Praça do Ferreira, o bode comeu a fita de inauguração por não terem permitido sua entrada (SILVA FILHO; RAMOS, 2007).

Há relatos sobre o bode, inclusive, em livros de diversos memorialistas cearenses, como Otacílio de Azevedo, Raimundo Girão e Raimundo de Menezes, segundo os quais o animal fumava charuto, passeava de bonde e frequentava a igreja e o teatro José de Alencar. Além disto, ingeria copos de cerveja e cachaça ao lado de seus amigos boêmios e escritores que frequentavam os antigos cafés da Praça do Ferreira, “com sua barbicha descuidada e seu cheirinho característico” (MENEZES, 1938).

Conta-se, inclusive, que o bode não respeitava nem mesmo as moças: inconformado com a moralidade da época, o animal levantava com seus chifres os vestidos – que ficavam na altura do tornozelo. Seja de cunho político ou meramente galhofeiro, a quantidade de histórias criadas sobre o animal e sua inclusão em livros de memorialistas cearenses demonstra a importância que adquiriu na época, sendo símbolo de contestação das normas e da ordem vigentes na época.

Em 1931, o bode loiô foi encontrado morto em uma calçada nas imediações da Praça do Ferreira. Como não poderia deixar de ser, sua morte – assim como sua vida – foi motivo para diversas especulações e histórias mirabolantes. Várias hipóteses surgiram sobre a causa *mortis*: cirrose hepática ou tuberculose, consequência de sua vida boêmia; crime passionai cometido por algum marido enciumado; crime político, pois derrotou candidatos de famílias tradicionais ou ainda indigestão – o bode teria morrido “empanzinado” de farinha. O mais provável é que o animal tenha morrido de velhice.

Após o passamento, a firma à qual pertencia resolveu embalsamar-lhe o corpo e a partir de 1935 o animal passou a fazer parte do acervo do Museu do

Ceará. O texto que registra a abertura da exposição na qual foi inserido o bode loiô apresenta-o como “uma das curiosidades de Fortaleza”. Desde então, várias críticas foram feitas quanto à sua permanência na instituição, destacando que o animal não era peça de valor histórico, tendo apenas um mero “valor de curiosidade”. Essa crítica fez com que a peça ficasse transitando nas salas expositivas. Em 1973, o então diretor da instituição, Osmírio Barreto, foi bastante criticado por expor o bode. Um dos jornais da época, a Tribuna do Ceará, noticiou no dia 13 de agosto do mesmo ano:

Um museu Histórico e Antropológico é para guardar coisas sérias, relíquias que falem construtivamente de nossa história e dos nossos costumes – cousas que falem de um passado edificante e que possam influir para o aprimoramento da educação de nossa gente. Dom Camilo [escritor da coluna] não sabe porque o tal bode loiô foi parar no Museu Histórico, a não ser por obra e graça de espírito galhofeiro do cearense que, por vezes, desponta na alma irreverente de uns poucos. Nessa terra até o sol já foi vaiado. (TRIBUNA DO CEARÁ, 1973 apud SILVA FILHO, 2004, p. 274).

A solução encontrada pelo diretor e que em certa medida acalmou os ânimos daqueles que eram contrários à permanência do bode na instituição foi sua exposição em um “lugar adequado”, ou seja, em um local mais apropriado para aquela peça: a então existente *Sala do Folclore*. Só assim se justificaria, na época, a manutenção do objeto no Museu.

O fato de o bode ser realocado nesta sala revela a polarização entre cultura erudita e cultura popular. Assim, não identificado com o conhecimento científico e institucionalizado, o animal, não poderia permanecer nas salas ditas históricas, permanecendo em uma sala identificada com o folclore, um dos elementos do dito senso-comum. Assim, fica implícita a idéia, por vezes disseminada, de que a cultura popular é inferior, menos elaborada, atrelada as classes pobres, enquanto que a cultura erudita, superior é produzida e consumida pela elite. Cabe ressaltar, no entanto, que a manutenção dessa dicotomia interessa, sobremaneira, a própria elite que se coloca nas relações sociais como a classe dominante.

É inegável que a presença do bode estabelece um diferencial para o Museu do Ceará: este teve a ousada decisão de aceitá-lo no acervo. Esta ousadia é tanto maior quando se considera que, na época, os museus históricos se caracterizavam pela preservação de registros de fatos e personagens relacionados à história oficial. Eusébio de Sousa encarou o animal – e os objetos que não fossem considerados históricos – como “objeto curioso”, Raimundo Girão o expôs na então *Sala do Sertão* e Osmírio Barreto inseriu-o na categoria de objeto “folclórico”. À época de Valéria Laena, na década de 1990, o artefato ficou exposto no módulo *Ceará Moleque*.

Se no início o bode loiô representava apenas um animal característico da caatinga e do cenário sertanejo, sendo exposto na *Sala do Sertão*, por exemplo, a partir da exposição *Terra da Luz e Ceará Moleque: que história é essa?* a presença do animal no museu passou a relacionar-se à identidade cearense, considerada em sua totalidade. A partir de 2000 a escolha do módulo em que foi incluído o bode loiô passa a ser coerente com a trajetória que o levou a ser inserido na instituição, ou seja, a participação no cotidiano de Fortaleza do início do século XX. Comum durante as visitas guiadas são as afirmações dos monitores que relacionam o bode à história da cidade, como foi dito por um deles: “Conhecendo a história do bode, a gente conhece um pouco da história de Fortaleza”.

Desde a direção de Régis Lopes Ramos até a atualidade, o bode encontra-se exposto no módulo *Fortaleza: imagens da cidade* em reconhecimento à sua participação na história da cidade e ao seu enraizamento no imaginário de seus habitantes. Para Régis Lopes Ramos (2004), o museu não é lugar apenas da formalidade, dos fatos históricos oficialmente reconhecidos: “tem o lado vivo, da descontração e o bode tem muito a ver com isso”. Assim, pode-se perceber que a história contada no Museu do Ceará, hoje, agrega também elementos do imaginário, reconhecendo que estes fazem parte da construção da memória da cidade. Elementos que não são conhecidos em livros tradicionais ou em salas de aula, mas que vêm do cotidiano da cidade. Assim, observa-se que o Museu do Ceará é também um lugar de reflexão e preservação de uma memória contra-hegemônica, como afirma Régis Lopes Ramos:

Temos uma memória oficial e outras memórias. Não podemos dar voz apenas a uma memória, a oficial, o museu se tornaria dogmático. Devemos trazer as várias memórias, mostrar o passado nas várias visões que temos da história, para oferecer condições à reflexão (ACERVO a se valorizar, 2003).

Atualmente o bode loiô é um dos artefatos mais populares, senão o mais popular do acervo. Segundo Cristina Holanda, faz muito sucesso, especialmente entre as crianças. O personagem suscitou inclusive a criação de livros, como *As aventuras do bode loiô*, de Almir Mota (ver figura 43); cordéis como *Novas velhas histórias do bode loiô* e *A história do bode que foi parar no Museu*; o roteiro de um curta-metragem, *Um bode chamado loiô*, de Luiz Edghard Cartaxo Arruda (que nunca chegou a ser realizado). A figura do Bode loiô está presente, inclusive, em camisetas que se encontram à venda no museu.

Tanta popularidade, no entanto, não parte só do público visitante, mas também dos próprios responsáveis pela gestão do museu. Régis Lopes Ramos, por exemplo, afirma que considera o bode loiô como a peça mais importante do Museu e justifica:

[...] o Bode loiô representa a rebeldia, a ironia e o espírito irreverente que estão muito presentes em nossa cultura. [...] Além disso, o bode ainda está entre nós, das mais variadas formas, porque adoramos aumentar e enfeitar uma notícia, cultivamos o prazer de prolongar uma narrativa e nos deliciamos com os detalhes, que nem sempre são 'politicamente corretos' (SILVA FILHO; RAMOS, 2007, p. 417).

Tanto é que, em 1996, quando alguém cortou e roubou o rabo do bode, para além da reflexão sobre o problema da segurança patrimonial, Régis Lopes Ramos interpretou o fato como “uma grande gaiatice, porque ninguém ganhou com isso”. Visão essa que vai ao encontro do pensamento de Menezes (1938, p. 143), quando este afirma que o bode “representa bem a imagem do espírito irreverente e profundamente irônico dos filhos desta gleba heróica de sofrimento”.



Fig.42 – Bode loiô em exposição no Museu do Ceará.

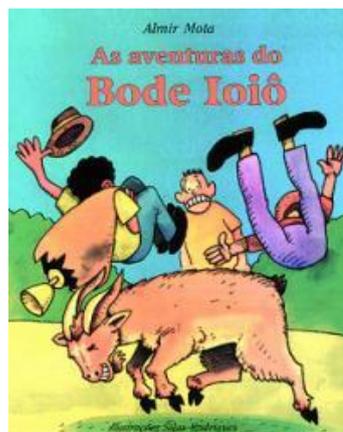


Fig. 43 – Capa do livro *As aventuras do bode loiô*, de Almir Mota.

O Museu do Ceará, ao expor o bode loiô busca, representar uma característica vista como específica da identidade cearense: a irreverência, a comicidade e o humor. Fato confirmado mais uma vez pela fala de seu antigo diretor: “o bode coloca em pauta a diversidade do acervo e da cultura cearense, que é séria e irreverente ao mesmo tempo.” Cabe salientar que no processo de construção de identidades observa-se um amálgama de vários elementos, como biografia, cultura, espaço, história pessoal e coletiva.

Assim, primeiramente é importante ressaltar que quando se fala de identidade, fala-se também de alteridade, um sentimento que se produz tomando como referência um “outro”, ou seja, construímos nossa imagem a partir dessa interação (“nós” – “outros”). Em segundo lugar, compartilhar certas características identitárias constitui não só uma forma de inclusão a um determinado grupo, mas também como forte fator de diferenciação e distinção relativamente a outros grupos. Assim, a identidade só pode ser compreendida levando em consideração a sua relação com o diferente. Nesse sentido, a irreverência e o humor são vistos como diferenciais do “povo cearense” em relação à população de outros estados do país.

O bode loiô representa no museu exatamente essa imagem, como apontam vários autores (SILVA FILHO; RAMOS, 2007; PONTE, 2000, 2001; MENEZES, 1938; SILVA, 2009). No entanto, ela aparece não como específica ao bode, mas como representativa do “espírito” da época. No Boletim do

Museu Histórico do Ceará de 1935 (2006) há inclusive referência à expressão “espírito bodeano”. Cabe salientar que este posicionamento não se restringe a esse período, se estendendo ao modo como o cearense é visto até os dias atuais. Importante ressaltar que essa irreverência aparece inicialmente retratada nos estudos como uma forma singular de resistência da população marginalizada contra àquela nova ordem social modernizadora, autoritária e disciplinante, que teve seu auge no início do século XX⁸⁴.

Dessa forma, condutas como as praticadas pelo animal iriam à contracorrente da lógica modernizadora que as elites buscavam imprimir à cidade. Segundo Ponte (2000, p.174) a compulsiva ordenação civilizatória beneficiava apenas parte da população, o que não passava despercebido dos setores marginalizados: “ante a censura, o controle e a exclusão que sofriam à medida que aquele processo avançava, reagiam através da irreverência, da galhofa, do deboche ou mesmo da vaia”.

A visão acima é predominante nos estudos sobre o humor cearense. No entanto, Silva (2009) ao analisar a relação entre humor e costume na “sociabilidade mundana de Fortaleza” identifica duas formas distintas de expressão dessa relação por parte da população. Para o autor, o humor não foi utilizado apenas pelas camadas menos favorecidas como forma de oposição, como na visão mais disseminada; havia também o outro lado da moeda: a elite apropriou-se desse instrumento como forma de imposição de um modo de comportamento.

De um lado está o humor de postura crítica diante da realidade que oprime, massacra e tenta controlar a todos. Esse tipo de relação demonstra de forma crítica e satírica os resultados danosos originados pelas posturas civilizatórias sobre a vida cotidiana dos populares, que tentavam resistir àquela ideologia do progresso e da civilização (SILVA, 2009). A jovem boêmia literária fortalezense, como os representantes da Padaria Espiritual, se utilizavam

⁸⁴ A jovem boêmia literária da época era uma das que mais se utilizava da ironia e do sarcasmo como forma de transgressão à formalidade exigida pelas classes dominantes. Em 30 de maio de 1892, por exemplo, é fundada a agremiação literária *Padaria Espiritual* uma das mais atuantes nesse sentido, que perdurou até dezembro de 1898.

desse tipo de sátira como forma de transgressão produzindo folhetins como “O Vadio”, “O Moleque” e “Ceará Moleque”. Nessa primeira visão, Fortaleza aparece como sendo palco de atuação para aqueles, principalmente populares (chamados muitas vezes de “Arraia Miúda”, “Pés-de-Poeira”, “Chinfrim”) que circulavam por ruas, praticando atos considerados atitudes molecas e não civilizadas.

Por outro lado, tinha-se também, apesar de pouco reconhecido, o chamado “humor costumbrista” (humor de costume ou humor ético-moral) que, ao contrário do anterior, buscava moralizar os costumes (SILVA, 2009). Neste tipo de prática, tentava-se por meio do riso corrigir, regular e modelar hábitos, provocando o sentimento de embaraço e vergonha ao elemento desviante, para que corrigisse seus atos de acordo com o que esperava e impunha a classe social dominante. Esta prática corretiva, reguladora e modeladora dos costumes era observada especialmente na linguagem humorística dos pasquins ‘elitistas’ que circulavam em Fortaleza em meados do século XIX e contavam com o apoio de proprietários e redatores de jornais como “O Patusco” e “A Onça”. Era muito comum, por exemplo, matérias que demonstrassem as diferenças de gerações e de costumes, como se vê em matéria intitulada “Tudo errado” publicado em “O Diabo” (apud SILVA, 2009, p. 98):

Entre duas velhas que encontram-se
 - Então, d. Leocadia, suas filhas já casaram?
 - Por ora só casou a mais nova; a outra ainda está solteira.
 - Como anda tudo errado! Em nosso tempo era o contrário: casavam primeiro as mais velhas. E já tem filhos?
 - A casada ainda não; mas a solteira tem seis.
 - Ainda mais me convenço, d. Leocadia, que anda tudo errado!

Apropriada por grupos da elite, o objetivo era mostrar que a livre manifestação dos sentimentos e intenções deveria ser contida e que era preciso seguir os códigos específicos de comportamentos enquadrados nas regras de civilidade. Era preciso vigiar, combater e controlar tudo o que fosse considerado nocivo ao bem estar do corpo social: moda, passeios, bailes, hábitos sociais, a irreverência popular e os tipos populares (SILVA, 2009).

Percebe-se que essa análise revela mais um conflito social existente na época, que se refletia inclusive na forma de apropriação do humor para legitimar ou combater a ordem social vigente. As camadas populares utilizavam-se da galhofa, do riso, da irreverência para opor-se, subverter e resistir aos modos de comportamento impostos; já as camadas mais abastadas da sociedade, ao contrário, utilizavam-se das mesmas armas, mas para legitimar o seu próprio comportamento, zombando de quem deles se afastasse.

Atualmente essa faceta que permeia o imaginário sobre o cearense é legitimada pela expressão usual “Ceará moleque”. De acordo com Acselrad e Silva Neto (2009), o predicado ‘moleque’ indica um comportamento “quase natural daqueles que nascem neste estado do nordeste brasileiro”. Cabe ressaltar que a representação é, como visto na introdução deste trabalho, um dispositivo que permite interpretar a realidade, possibilitando diferentes formas de ver o mundo. No entanto, a representação não se restringe a elaborar interpretações, mas a partir dela se orientam condutas e modos de agir em sociedade. Ao se entranhar no imaginário cearense, essa representação do “Ceará moleque” orienta maneiras de pensar e enxergar o Estado e faz com que se espere certo tipo de comportamento padronizado do cearense.

O termo “Ceará Moleque” apareceu pela primeira vez no século XIX, nos romances *A Afilhada* (1889), de Manuel de Oliveira Paiva e *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha⁸⁵. Desde então, essa referência é recorrente em romances, narrativas, textos memorialísticos e jornais. Hoje os meios de comunicação e o próprio governo, através de ações das Secretarias de Cultura, reforçam a idéia da molecagem como uma marca cultural do cearense ou da “cearensidade”⁸⁶ o que passa a ser um forte atrativo para o turismo local. Vinculados a essa imagem da “molecagem cearense” surge a partir da década de 1980 os chamados “humoristas do Ceará”, um grupo de artistas que

⁸⁵ Cabe salientar que esses autores não utilizavam a expressão para se referir a um povo alegre e irreverente, como ocorre hoje em dia. Conforme Adolfo Caminha o “Ceará moleque”, nesse caso, seria um rótulo para indicar aqueles que prestavam atenção na vida alheia e que insultavam os outros. Era no que basicamente se constituía, para o autor, o “canalhismo de Província” (ACSELRAD; SILVA NETO, 2009).

⁸⁶ Conceito utilizado por Pordeus Jr. (2003), que traduz a construção da identidade cearense. Como observa o antropólogo, essa “cearensidade” trabalha como um reforço às características que o senso comum atribui como peculiares à “gente da terra”; sendo elaborada a partir de ícones, expressos geralmente pela literatura, como o jangadeiro, o vaqueiro, a rendeira, o retirante – e porque não acrescentar – o humorista.

realizam shows de humor em bares e pizzarias e que hoje é um dos grandes atrativos para o turismo local.

Além de representar a identidade cearense, outro ponto a ser destacado no Museu do Ceará é a criação de certos estereótipos. À época de Raimundo Girão, como visto anteriormente, notou-se a valorização do cearense por meio da exaltação de um personagem característico: o sertanejo. O sertão e tudo aquilo que poderia representá-lo era apresentado por meio de características como: a simplicidade, a privação, o trabalhador forte e resistente, calejado pelos problemas climáticos da região como as secas. Essa postura é concernente às formas de representação que o sertão adquire em textos literários como indica Barbosa (2000, p. 73), onde se narram as experiências do “sertão dedicado à agricultura, como espaço de pobres, de situações e experiências de dominação e submissão, de exaltação do trabalho como forma de combate à ociosidade, ao crime e à penúria”.

Tem-se aí um exemplo de como o museu pode contribuir para a cristalização de um estereótipo. Nesse sentido, busca-se afirmar uma figura como sendo representativa da identidade de um povo por meio do “discurso da estereotipia”, ou seja, procura-se criar uma homogeneidade imagética. Nas palavras de Albuquerque Jr. (2007, p. 13):

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, imperativo, repetitivo, caricatural. [...] O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira, rápida e indiscriminada do grupo estranho; este é dito em poucas palavras, é reduzido a poucas qualidades que são ditas como essenciais.

Dentro do espaço museal a criação de estereótipos é conseguida através do “objeto metonímico” (MENESES, 2002). Nesse caso, o objeto perde seu valor documental, transformando-se em ícone cultural, de valor puramente emblemático a partir do momento em que o objeto, que é representante de um fato específico passa a caracterizar uma cultura por completo; generaliza-se a sua abrangência: toma-se a parte pelo todo. Cabe ressaltar que quando

internalizados, esses estereótipos, mais do que simplesmente povoarem o imaginário, direcionam atitudes em relação à região e aos que nela vivem.

Nesse sentido, pode-se pensar que ao incluir o bode loiô na exposição específica sobre a cidade de Fortaleza, o Museu do Ceará acaba por generalizar uma forma de representação. Isso porque por mais que as histórias contadas sobre o bode concentrem-se na cidade de Fortaleza, fazendo parte dela os habitantes dessa cidade e povoando o imaginário cidadão; o que ele representa no Museu do Ceará não se restringe a ela, mas estende-se para todo o Estado, representando características – irreverência, humor – que são atribuídas a todo o povo cearense. Nesse caso em específico, verifica-se que se perde a conceituação do “objeto-gerador”, máxima da proposta pedagógica do Museu do Ceará.

A partir dessa discussão pode-se pensar também nos módulos anteriormente apresentados *Caldeirão: fé e trabalho* e *Padre Cícero: mito e rito*, que além de serem uma tentativa de inclusão da cultura popular na expressão da identidade regional, também retratam, em certa medida, a vida no sertão cearense. Será que nessas exposições ainda hoje se mantém a retratação estereotipada do sertanejo, como ocorria à época de Raimundo Girão?

Além disso, entre os estereótipos cearenses que usualmente são enaltecidos como representantes da cultura regional, pode-se incluir também a figura do jangadeiro. Nesse ponto pode-se fazer um paralelo com uma figura já analisada no módulo sobre a abolição dos escravos no Ceará, o Dragão do Mar, líder dos jangadeiros e símbolo da luta contra a escravidão em solo cearense. Este personagem – o jangadeiro – passou a adquirir maior relevância a partir do momento em que o Ceará, com seu vasto litoral passou a figurar como importante ponto turístico⁸⁷.

Analisando as exposições e as informações fornecidas pode-se dizer que apesar de a exposição *Ceará: história no plural* evocar a figura do

⁸⁷ De acordo com Oliveira (2009), a definição do tipo cearense a partir das imagens do vaqueiro e do jangadeiro tem sua origem na segunda metade do século XIX. Nos anos 1960 e 1970, a exaltação desse “tipo humano” está relacionada ao desenvolvimento de uma política de turismo.

sertanejo, e também do jangadeiro – em módulos distintos – que são no senso-comum os principais representantes do povo cearense; ao colocar essas duas figuras em evidência o faz a partir de personagens específicos da história e não de forma generalizada. Antes de apenas cristalizar a imagem desses personagens – criando estereótipos a partir do objeto metonímico – discute sua participação em movimentos sociais ocorridos em solo cearense. Nesse caso, ao contrário do que se observa com os objetos metonímicos, ao utilizar a pedagogia do objeto gerador os fatos são discutidos em suas especificidades, não generalizáveis e não universalizantes.

4.8 Museu do Ceará: lugar antropológico

A partir das observações feitas nos tópicos anteriores pode-se dizer que o Museu do Ceará, ao apresentar uma narrativa histórica de cunho interpretativista, através de sua proposta pedagógica baseada no objeto gerador, oferece elementos para uma reflexão crítica acerca de vários episódios ocorridos na cidade de Fortaleza.

Percebe-se também que os vários objetos e artefatos expostos neste museu, ou melhor, as imagens retratadas, são de forte marca simbólica na cultura local urbana, quer se trate de monumento, como a Coluna da Hora e o Palacete que abriga o Museu; de logradouros públicos significativos, como a Praça do Ferreira e o Passeio Público; de cenas, episódios e acontecimentos marcantes no imaginário cearense, como as histórias contadas sobre o bode loiô; de conflitos sociais, desde a ocupação do território cearense até a atualidade; de transformações no espaço urbano, como as demonstradas por fotos e mapas.

O Museu do Ceará, ao priorizar o discurso historiográfico na elaboração de suas exposições extrai dos objetos algo a mais do que sua mera materialidade: extrai seu simbolismo, oferecendo a seus visitantes uma narrativa capaz de suscitar memórias fruto tanto de experiências individuais quanto coletivas. Nesse sentido, afirma Cristina Holanda (2005, p. 154):

O acervo do Museu do Ceará se constitui como um variado conjunto de indícios sobre maneiras igualmente variadas de compor sentidos da memória: memória de moedas e medalhas, memórias sobre o passado mais distante ou presente; memórias de militares, políticos, intelectuais, populares, memórias de pedaços de Fortaleza, memórias do cotidiano. Um caleidoscópio de objetos, fazendo inúmeras vias de ligações entre passado, presente e futuro.

Assim, o Museu do Ceará, ao invés de ser depósito de memórias e histórias, estimula seu dinamismo, fazendo com que os visitantes se reconheçam neste espaço no momento em que ele oferece elementos da identidade local. Indivíduos e sociedade não podem preservar sua identidade senão pela duração e pela memória (CHOAY, 2006).

A partir das observações feitas acima sobre alguns elementos representativos no Museu do Ceará e pensando nas exposições e no espaço museal como um todo, percebe-se que o Museu pode ser descrito como um “lugar antropológico” (AUGÉ, 1994). Este é detentor de três características principais: são locais *identitários*, pois produzem um sentimento de pertença e reconhecimento coletivo; *relacionais*, pois definem a relação que os indivíduos ou grupos mantêm com seus semelhantes e com os “outros”; e *históricos*, pois permitem o reconhecimento de marcos pessoais e coletivos⁸⁸ (AUGÉ, 1994).

Pensando no Museu do Ceará sob a perspectiva de uma instituição voltada para a preservação da memória de Fortaleza e também, como patrimônio histórico, sua concepção busca atender a estes três princípios enumerados por Augé (1994): produz um sentimento de pertencimento,

⁸⁸ Para Augé (1994), os pontos de identificação coletiva nunca foram tão flutuantes como na “supermodernidade”. Nesta, os espaços superpopulosos, de grande fluxo e trânsito de pessoas produzem uma sensação de impessoalidade e não reconhecimento: são os “não-lugares”. Estes são definidos como locais de passagem onde imperam as relações provisórias e efêmeras. Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens – vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos – quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais. Mesmo sendo caracterizado como espaço onde se processam relações fugidias, Augé (1994) considera que os não-lugares são também produtores de uma “identidade provisória”, posto que seus usuários mantêm com este uma relação contratual a partir do controle desta identidade. Assim, como ressalta o autor, é necessário relativizar esses conceitos, pois o que se considera “lugar” para um grupo pode ser “não-lugar” para outro e vice-versa. Assim, afirma o autor: “o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente”. E acrescenta: “os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares” (AUGÉ, 1994, p.98).

fazendo com que a população se reconheça e reconheça sua história por meio das exposições, enfatizando seu caráter identitário; é um local compartilhado, que produz uma incessante referência à história e a memória coletiva e permite o reconhecimento de uma identidade partilhada; e ainda, propicia o reconhecimento de marcos históricos, permitindo o registro de experiências passadas para se pensar o presente. Assim, o Museu do Ceará pode ser pensado como instituição ou espaço material e simbólico reconhecido coletivamente como detentor de significados memoriais e identitários.

No entanto, cabe fazer alguns comentários a respeito do caráter identitário da instituição: o Museu do Ceará como suporte legitimador de identidades. Nas palavras da antiga coordenadora do núcleo educativo do museu, Ana Amélia:

O Museu do Ceará teve uma trajetória marcada pela sua utilização como instrumento formador de identidade, em que se buscava construir uma memória através de operações ideológicas que produzissem significados e representações sobre a História do Ceará [...] (OLIVEIRA, 2009, p15).

Sob a administração de Eusébio de Sousa – no início da década de 1930 – por exemplo, buscava-se despertar junto à população um sentimento de patriotismo, fundamental para a consolidação de uma identidade nacional. Esta concepção estava em consonância com o modelo político vigente na época: de exaltação da nacionalidade. Já na gestão de Raimundo Girão, na década de 1970, inicia-se um processo de valorização de identidades locais. Postura seguida por seus sucessores, como Osmírio Barreto. Nesse caso, vê-se essa valorização ser materializada na forma de estereótipos, como o do sertanejo. Do mesmo modo acontece na década de 1990, onde a exposição de longa duração *Ceará Terra da Luz e Ceará Moleque: que história é essa?* foi alvo de críticas a esse respeito: o reforço a estereótipos consagrados como o jangadeiro.

A partir do ano 2000, quando Régis Lopes Ramos assume a direção do Museu do Ceará, a proposta pedagógica da instituição prioriza – pelo menos

no discurso – a representação de identidades plurais. Como visto no decorrer do trabalho, essa proposta continua sendo seguida até hoje pela atual gestão.

É inegável que na atualidade o Museu do Ceará apresente em suas exposições elementos que possibilitem uma discussão sobre a identidade fortalezense de um ponto de vista plural, como acontece, por exemplo, quando expõe objetos referentes a logradouros públicos de relevância histórica e memorial para cidade, como a Praça do Ferreira e o Passeio Público. Isso porque, ao fazer referência a esses lugares, invoca uma pluralidade de recordações e eles relacionados: as formas de apropriação desses espaços no decorrer do tempo por classes distintas; acontecimentos diversos que tiveram esses locais como cenário e que até hoje perduram no imaginário local; personagens e personalidades a eles relacionados; e também as formas de uso que possuem na atualidade por grupos diversos.

No entanto, ao analisar as exposições do Museu do Ceará, percebe-se que nem sempre a instituição consegue colocar em prática sua proposta baseada no objeto gerador. Ao longo do trabalho viu-se que alguns objetos reproduzem uniformidades – muitas vezes já incorporadas ao senso comum – na forma de estereótipos, como é o caso do bode loiô. Este, como reconhece os próprios responsáveis pela instituição, representa uma característica identitária vista como típica ao modo de ser do cearense: a irreverência. A partir dessa postura o Museu do Ceará contribui para a cristalização e generalização da identidade local.

CONCLUSÃO

Os homens construíram templos para seus deuses, fortalezas para seus soldados, palácios para seus reis, desenharam parques para suas estátuas, dedicaram praças às suas vitórias, construíram casa para suas famílias, zoológicos para seus animais raros, e museus para o seu patrimônio cultural (GIRAUDY;BOUILHET, 1990, p.14).

O primeiro ponto a destacar refere-se ao reconhecimento do Museu do Ceará, e dos museus de uma forma geral, enquanto espaço de representações sociais. Nele, se pode observar elementos que compõem fragmentos da memória e da história local. Cabe lembrar que a necessidade de construir locais oficiais de memória – os “lugares de memória” na acepção de Nora (1993) – está intimamente ligada à aparente perda de referenciais históricos, advinda com a modernidade. Nesta, a busca pelo “novo” era modelo de ação e tudo o que fosse visto como retrógrado deveria cair no esquecimento.

Nesse contexto, surge com maior força o apelo à memória e às instituições dedicadas a ela, como por exemplo, os museus. De acordo com Nora (1993), estes “suportes da memória” só sobrevivem, no entanto, graças à transformação de significados que vão adquirindo no decorrer do tempo. No caso do Museu do Ceará, viu-se que cada diretor assumiu uma postura diferenciada em relação tanto a concepções teóricas de história e museu, como na forma de elaboração das exposições. Assim, a instituição passou a ter diferentes funções dependendo da gestão, por exemplo, a de legitimação da identidade nacional; de valorização da identidade local ou de priorização da função educativa e reflexiva.

Percorrendo os espaços expositivos, dificilmente se lembra do processo de produção que há por trás daquilo que se observa: os agentes ficam esquecidos. Quando se reconhece esse fato, torna-se evidente que nenhuma exposição foi elaborada de forma neutra, sendo seu próprio processo de montagem um ato que demonstra o posicionamento ideológico e o discurso histórico assumido pelos dirigentes da instituição. Esse posicionamento fica claro, por exemplo, quando se toma conhecimento do projeto pedagógico

atualmente adotado pelo Museu do Ceará: a pedagogia do “objeto-gerador”. Como visto no decorrer do trabalho, esta foi elaborada pelo historiador Régis Lopes Ramos, em sua gestão, e tem sido mantido por sua sucessora no cargo, a historiadora Cristina Holanda.

Baseada na pedagogia de Paulo Freire, a proposta pedagógica do Museu do Ceará privilegia uma visão reflexiva diante dos objetos. Assim, o museu passa a ser visto como lugar de questionamentos e indagações, de reflexão sobre o passado e o presente, de espaço de pesquisa e produção do conhecimento – este relacionado especialmente à história local. Sabe-se que a história de um lugar pode ser evidenciada de diversas formas, como por exemplo, por meio de narrativas literárias, histórias orais, imagens iconográficas e cinematográficas, dentre outras. No Museu do Ceará, a representação dos lugares, acontecimentos e personagens relacionados à memória e a história local é feita a partir dos objetos, que juntos formam uma narrativa histórica.

O contato com o objeto museal enquanto suporte de significações culturais ajuda a desvendar o mundo no qual se vive. Isso se deve ao fato de o mesmo ser reconhecido tanto em sua esfera material quanto simbólica: a produção de artefatos reflete e expressa os processos e os significados culturais da sociedade à qual pertenceram. Para tal é necessário reconhecer o caráter discursivo do objeto museal. Discurso esse, que não é inerente ao próprio objeto, mas é resultado não só das posições dos profissionais, como da própria sociedade.

Ressalta-se aqui que o sentido de história adotado pelo Museu do Ceará atualmente diferencia-se do modelo adotado no período de sua institucionalização, em 1932. Se na década de 1930, o Museu priorizava uma história de glorificação e exaltação de personagens nacionais, apoiando-se no chamado “culto ao passado”; a partir do final do século XX, quando Régis Lopes Ramos assume sua direção, esta perspectiva foi substituída por outra que encara a história como processo, composta por variadas versões dependendo do lugar que se ocupa. Como consequência desse posicionamento, atualmente as exposições não buscam levar os visitantes de

volta ao passado ou mostrar como as coisas “verdadeiramente” ocorreram – como acontecia quando o Museu do Ceará priorizava uma perspectiva evolucionista de história. Hoje, pretende-se fazer com que se reflita sobre o que está exposto, com base em uma perspectiva interpretativista da história.

Ao analisar os objetos expostos no Museu do Ceará – especificamente os do módulo *Fortaleza: imagens da cidade* – notou-se, inicialmente, que os mesmos não produzem uma narrativa totalizante e integral sobre a cidade, mas a partir de recortes – materializado na escolha dos objetos – oferecem certas formas de representação de sua história. Como se viu no decorrer do trabalho, percebeu-se, tanto pela análise dos objetos quanto pela fala dos monitores nas visitas guiadas, que esta forma de representar Fortaleza está associada diretamente ao processo de construção da urbanidade e as consequências trazidas por estas, como as modificações no espaço público – percebido, por exemplo, no traçado e na nomeação das ruas, na criação de logradouros, na implantação de sistemas tecnológicos – e as mudanças no comportamento e no modo de viver em metrópole – percebidas, por exemplo, nas formas de conduta e nas práticas sociais dos habitantes da cidade diante dessas transformações. Assim, cabe ressaltar que, apesar de se concentrar nas representações da urbanidade, as mudanças por ela acarretadas repercutiram tanto no espaço físico quanto simbólico da cidade.

Um ponto a destacar refere-se ao fato de que ao tratar das transformações no espaço urbano de Fortaleza, o Museu do Ceará retrata períodos distintos de sua história como a época da colonização ou o período conhecido como *Belle Époque* fortalezense – compreendido entre o final do século XIX e início do século XX. Assim, pode-se ter uma visão comparativa da Fortaleza de séculos ou décadas atrás e, ainda, a cidade que hoje habitamos, como por exemplo, na exposição das plantas da cidade – uma referente ao período colonial e a outra aos fins da década de 1880.

A análise permitiu perceber que independentemente do período a que se refere o objeto, fosse da época colonial ou mais recente, as transformações no espaço de Fortaleza foram processadas tendo em vista a remodelação do modo de viver em sociedade – baseadas, por exemplo, na disciplina, na ordem,

no controle do tempo – e a construção de imagens relacionadas ao ideal de progresso e modernidade. Assim, as intervenções no espaço urbano pelo Poder Público aparecem como instrumento de dominação e regulação dos habitantes. Percorrendo a exposição temos diversos exemplos do posicionamento acima mencionado. Podemos citar como o primeiro deles, a construção da ordem no período colonial a partir do lugar ocupado pelos instrumentos de poder no espaço físico da vila. A partir do desenho da vila e da maquete, observa-se que no entorno do forte – símbolo máximo do poder colonial – estavam localizados os lugares de exercício do poder da época: a igreja matriz, a casa de câmara e cadeia e a forca.

No que se refere a utilização da lógica de remodelação do espaço a partir do final do século XIX para o disciplinamento e o controle da ordem social podemos citar a *Planta da Cidade da Fortaleza (1888)* de Adolfo Herbster que demonstra o sistema de traçado em xadrez. Este traçado tentava disciplinar e sistematizar a configuração espacial da cidade a partir do alinhamento das ruas. Nesse mesmo sentido, outro exemplo é a exposição do relógio e a referencia a Coluna da Hora, associados a uniformização e a aceleração do tempo, vistos como postulados das sociedades modernas.

Todos esses objetos são vistos como instrumento de regulação da vida em metrópoles. Contudo, essa disciplinarização não teve no espaço físico seu único campo de disseminação. A imposição de normas e conduta foi exercida também por meio do humor, definido como humor costumbrista. A elite, apropriando-se desse artifício tentava impor modos de comportamento aos populares criticando, de forma satírica, a conduta daqueles que não se adequavam aos padrões morais por ela estabelecidos.

Já no que se refere ao ideal de modernidade e progresso, que como visto no decorrer do trabalho, é a imagem mais aparente sobre a cidade de Fortaleza no Museu, podemos percebê-la em todos os objetos citados anteriormente, visto que estes se associam diretamente ao crescimento e desenvolvimento urbano, atrelado a imagem do “novo”. Além desses, acrescenta-se ainda, a implantação dos sistemas de transporte e iluminação pública por meio da luz elétrica e as construções de influência européia, como

os cafés da Praça do Ferreira – que procuravam demonstrar que Fortaleza estava inserida nesta tendência modernizadora. No entanto, não só no espaço físico se tinha demonstração dessa tendência. Ela se materializou também no modo de vida, principalmente, da elite fortalezense, influenciando as condutas e práticas cotidianas. Para imprimir essa imagem modernizadora à cidade, a própria população tentou se adequar aos modos de comportamento europeu, especialmente o francês.

Um dos marcos espaciais dessa lógica modernizadora na cidade foi o Passeio Público. Símbolo de distinção social na época, a elite encontrava nela seu principal pólo de lazer. Cabe salientar que o Passeio Público, juntamente com a Praça do Ferreira, constituem-se em lugares de memória da cidade, haja vista a importância urbanística, social e simbólica que adquiriram ao longo do tempo. Esses dois logradouros foram cenário de acontecimentos que marcaram a história da cidade. A forma de apropriação e uso desses espaços no decorrer do tempo constituiu-se em elemento de relevância, demonstrando que esses lugares de memória não se consolidam como espaço de referência memorial se não estiverem relacionado à história vivida de um grupo. É esse conjunto de significados e apropriações que conferem identidade a um lugar. Assim, se reconhece que tanto a estrutura física e urbanística quanto as práticas sociais vividas por seus usuários são elementos formadores da identidade da cidade, sua marca distintiva.

Ao longo do trabalho foi-se mostrado como Fortaleza aparece representada no Museu do Ceará. No entanto, observou-se que, em alguns momentos, a instituição não conseguiu cumprir seu papel de geradora de reflexões e questionamentos – como previsto em sua proposta pedagógica. Ao contrário, em alguns momentos percebeu-se que o museu atuou como um reproduzidor de imagens e estereótipos já consagrados no senso-comum. A primeira restrição observada é a concentração de imagens relativas ao centro da cidade, especialmente a Praça do Ferreira e o Passeio Público. Apesar de ser reconhecidamente um dos locais de maior importância simbólica da cidade, visto que foi seu “nascido”, não se pode omitir referências a outros locais igualmente importantes na história e memória local.

Outro ponto a ser destacado refere-se à reprodução, no museu, de um estereótipo já enraizado no imaginário local. Aí, o humor e a irreverência aparecem como características típicas da “cearensidade” – representada pelo bode loiô. Assim, freqüentemente, encontra-se o uso dos termos *gaiatice*, *irreverência* e *molecagem* para designar um suposto “modo de ser cearense”. No entanto, cabe ressaltar que a tendência para o humor não é própria ou exclusiva do Ceará e nem pode ser associada a todos os cearenses. Assim, qualquer tentativa de descrever um único padrão cultural para expressar o que é ser cearense será excludente, forçando uma visão simplificadora, como é próprio dos estereótipos.

Além disso, apesar de representar os conflitos sociais sob perspectivas distintas, como os conflitos entre indígenas e europeus no período colonial ou os conflitos de classe materializados no espaço público, como no caso da divisão do Passeio Público em alamedas, no Museu do Ceará não há uma representação das classes menos favorecidas. Ao propor uma reflexão sobre o viver em metrópole – que agrega elementos como a segregação espacial, os lugares de memória, as transformações da paisagem urbana e a aceleração do tempo – o Museu do Ceará deixa de fora as consequências desse processo na atualidade, como as disparidades sociais com a qual se tem de conviver diariamente em Fortaleza: não há nele nada que represente a pobreza ou a violência urbana atual. Não se vê nenhum objeto ou imagem que se refira à exclusão social – como, por exemplo, favelas – ou a novas formas de controle social, que se refletem na organização do espaço urbano: espaços fechados, como condomínios e *shoppings centers*, e a forma de proteção mais usual nesses lugares, as câmeras de vigilância, portões automáticos e alarmes.

Por tudo o que foi visto, percebe-se que a história narrada no Museu do Ceará, hoje, congrega elementos tanto do ponto de vista material quanto simbólico. Assim, vê-se que memória da cidade não está restrita a seus aspectos físicos ou aos marcos espaciais, mas também faz parte aspectos do imaginário urbano – ainda que este seja feito de forma estereotipada. No entanto, cabe chamar atenção para os riscos de uma visão que não remete aos conflitos sociais contemporâneos e que pode contribuir, ainda mais, para a disseminação ou fortalecimento de estereótipos.

REFERÊNCIAS

ACERVO a se valorizar. O Povo - Editorial. Fortaleza, 17 de maio de 2003.

ACSELRAD, Marcio; SILVA NETO, Francisco Secundo da. A identidade cultural em tempos liquefeitos: o “Ceará Moleque” e a contemporaneidade. *Logos 30 – Tecnologias de Comunicação e Subjetividade*, ano 16, 1º sem. 2009. Disponível em:
http://www.logos.uerj.br/PDFS/30/06_logos30_FranciscoMarcio.pdf.
 Acesso em: 15.07.2010.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *Preconceito contra a Origem Geográfica e do Lugar*. São Paulo: Cortez, 2007.

AMAZONAS, Archimedes Ribas. Políticas de Museus. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: UFBA, 2010. p. 201-17. (Coleção Cult).

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século).

AZEVEDO, Otacílio de. *Fortaleza Descalça: reminiscências*. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. Entre a barbárie e a civilização: o lugar do sertão na literatura. In: SOUZA, Simone de (Org.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p.56-75.

BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Os guias turísticos em Berlim. *Tempo Social*, São Paulo, n.1, v.17, jun. 2005.

_____. Usos da cidade: conflitos simbólicos em torno da memória e imagem de um bairro. *Análise Social*, Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, vol.XLII, p.163-180, 1º trimestre de 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus*. Brasília, 2003. Disponível em:
<http://www.cultura.gov.br/politicas/museus/index.php?p=1340&more=1&c=1&pb=1> Acesso em: 14. jul. 2008.

_____. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: relatório de gestão 2003/2006*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. *Projeto História - Trabalhos da memória*, n.17. São Paulo: Educ, p. 281-315, nov. 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: USP, 2003.

CARDOSO, Gleudson Passos. *O dragão da liberdade*. Disponível em: http://www.dragaodomar.org.br/concurso_text.php. Acesso em: 25 de out. 2010.

CASTRO, Liberal de. *Pequena informação relativa à arquitetura antiga do Ceará*. Fortaleza: Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia, 1977.

CERTEAU, Micheal de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHAGAS, Mário. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. *Revista Eletrônica do Iphan*. Dossiê Educação Patrimonial, n. 3, jan./fev. 2006. Disponível em: <http://www.revista.iphan.gov.br/ma.php?id=145>. Acesso em: 19.06.2008.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2006.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Abril, 1978.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. (Coleção Academia II)

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira. (Orgs.). *Desafios da Imagem*. São Paulo: Papyrus, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 2003.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Companhia Nacional, 1936.

FUNES, Eurípedes Antônio. Negros no Ceará. In: SOUZA, Simone de (Org.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p.104-132.

GIRÃO, Raimundo. *A Abolição no Ceará*. Fortaleza: Editora A. Batista Fontenele, 1984.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. *O museu e a vida*. Rio de Janeiro: Fundação nacional Pró-Memória, 1990.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. A construção social da memória na moderna Fortaleza. In: AGUIAR, Odílio Alves; BATISTA, José Élcio; PINHEIRO, Joceny. (orgs.). *Olhares Contemporâneos: cenas do mundo em discussão na universidade*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001. p.174-189.

HAESBAERT, Rogério. Definindo território para entender a desterritorialização. In: _____. *O Mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertran Brasil, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, abr. 1997.

HARVEY, David. A experiência do espaço e do tempo. In: _____. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HISTÓRIA dá lugar ao descaso. *Diário do Nordeste - Caderno Cidade*, p. 8. Fortaleza, mar. de 2010.

HOLANDA, Cristina Rodrigues. *Museu Histórico do Ceará: a memória dos objetos na construção da História (1932-1942)*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2005. (Coleção Outras Histórias).

_____. *A memória no ensino de História: o caso dos museus históricos*. Fortaleza: IMOPEC, [s.d]. Disponível em: <http://www.imopec.org.br/?q=node/42>. Acesso em: 18 de maio de 2010.

_____. Pedagogias do museu. *O Povo*. Fortaleza, 1 de abril de 2006.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IPHAN. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. nº 31. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005.

_____. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Cidade*. nº 23. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: _____. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001. p.17-44.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: BITTENCOURT, José Neves (Org.). *Cadernos de diretrizes museológicas 2 - Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Superintendência de Museus, 2008. Disponível em: www.museus.gov.br/sbm/.../cadernodiretrizes_segundaparte.pdf. Acesso em: jan. 2011.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org). *Imagens e Ciências Sociais*. João Pessoa: Editora UFPb, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4ªed. São Paulo: UNICAMP, 1992. (Coleção Repertório).

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Ana Maria Alves. Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In: FIGUEREDO, Betânia Gonçalves (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2005.

MAGALHÃES, Roberto Anderson M. *Preservação e requalificação do centro do Rio nas décadas de 1980 e 1990: a construção de um objetivo difuso*. 2002.

MAGNANI, José G. C. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: _____. (Org.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp, 1996.

MARTINS, Adriana. Tempo de reflexão. *Diário do Nordeste - Caderno 3*. Fortaleza, 17 de maio de 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEREDO, Betânia Gonçalves (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna* Belo Horizonte: Argvmentvm, 2005.

_____. O museu e o problema do conhecimento. In: Seminário sobre Museus Casas. Rio de Janeiro, 2002. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2002.

_____. Identidade Cultural e Arqueologia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.20, 1984.

MENEZES, Raimundo de. *Coisas que o tempo levou: crônicas históricas de Fortaleza antiga*. Fortaleza: Livraria Edésio, 1938.

- MENEZES, Otávio. *A história do bode que foi parar no museu*. Fortaleza: Museu do Ceará, s.d.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p.89-111.
- MORENO, Márcia Rejane Bitu. *Museu do Ceará: relatos da administração de um bem cultural (1932-1998)*. Trabalho de Conclusão de Curso – Especialização em Gestão Pública. Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 1998.
- MUSEU DO CEARÁ. *Catálogo de exposições*. Fortaleza: Secult, 2010.
- _____. *As aventuras de Dorinha no Museu do Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.
- _____. *Boletim Histórico do Estado do Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006. (Coleção Memória do Museu do Ceará).
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, 1993. p. 7-28.
- OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. *Juntar, separar, mostrar: memória e escrita da história no Museu do Ceará (1932-1976)*. Fortaleza: Museu do Ceará: Secult, 2009.
- ORIÁ, Ricardo. Fortaleza: os lugares de memória. In: SOUZA, Simone de (Org.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p.237-56.
- OS LUGARES da História. Diário do Nordeste – Caderno 3. Fortaleza, 16 de maio de 2010.
- PAMUK, Orhan. Em preto e branco. In: _____. *Istambul: memória e cidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- PASSEIO pelo Museu do Ceará. Diário do Nordeste. Fortaleza, 26 de dez. de 2002.
- PASSOS, Marcos Uchoa da Silva. *Lendo objetos: a reconstrução do conhecimento histórico no Museu do Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011. (Coleção Outras Histórias).
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

PINHEIRO, Francisco José. Mundos em confronto: povo nativos e europeus na disputa pelo território. In: SOUZA, Simone de (Org.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p.17-55.

PINHEIRO, Marcos José. *Museu, memória e esquecimento*. São Paulo: E-Papers, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 3, vol.1, p. 3 -15, 1989.

PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2001.

_____. *A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle*. In: SOUZA, Simone de (Org.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p.162-191.

PORDEUS JR., Ismael de Andrade. Cearensidade. In: CARVALHO, Gilmar de (org.). *Bonito pra Chover – ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2003.

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

_____. Juazeiro e caldeirão: espaços do sagrado e do profano. In: SOUZA, Simone de (Org.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p.345-380.

_____. De objetos a palavras: reflexões sobre curadoria de exposições em Museus de História. In: BITTENCOURT, José Neves (Org.). *Cadernos de diretrizes museológicas 2 - Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Superintendência de Museus, 2008. p. 50-71.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUOSO, Carolina. *O Museu do Ceará e a linguagem das coisas (1971 – 1990)*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

SILVA, José Borzacchiello da. *Nas trilhas da cidade*. 2. ed. Fortaleza: Museu do Ceará: Secult, 2005. (Coleção Outras Histórias).

_____. A cidade contemporânea no Ceará. In: SOUZA, Simone de (Org.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p. 215-236.

SILVA, Marco Aurélio Ferreira da. *Humor, vergonha e decoro na cidade de Fortaleza (1850-1890)*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2009. (Coleção Outras Histórias).

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macedo. *Fortaleza: imagens da cidade*. 2. ed. Fortaleza: Museu do Ceará, 2004. (Coleção Outras Histórias).

_____. *Paisagens do consumo: Fortaleza no tempo da Segunda Grande Guerra*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2002.

_____; RAMOS, Francisco Régis Lopes. *Museu do Ceará - 75 anos*. Fortaleza: Museu do Ceará: Secult, 2007.

SILVA, Zélia Lopes da (Org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1999.

SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS. *Boletim do Sistema Estadual de Museus (SEM/CE)*. Fortaleza: Tipoprogresso, 2011.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUSA, Natália Maia. *Casa José de Alencar: um lugar para a memória de Fortaleza*. Monografia em Ciências Sociais - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2008.

SOUZA, Simone. _____ . Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1995.

VARGAS, Heliana; CASTILHO, Ana Luisa H. *Intervenções em Centros Urbanos*. São Paulo: Manole, 2006.

VASCONCELOS, Leonardo Costa de. *Um Centro para uma Cidade (Pós)-Moderna: a requalificação do Centro Histórico de Fortaleza*. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará.

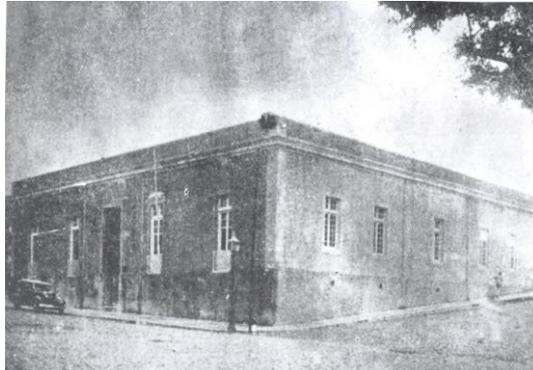
VIEIRA Jr., Antonio Otaviano. *Entre o futuro e o passado: aspectos urbanos de Fortaleza (1799-1850)*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2005. (Coleção Outras Histórias).

ANEXO

SEDES DO MUSEU DO CEARÁ



Primeira sede (já extinta) do museu na rua 24 de maio.



Segunda sede (também extinta) do museu na Avenida Alberto Nepomuceno.



Terceira sede do museu, na avenida Visconde de Cauípe (hoje prédio da FEAAC/UFC).



Quarta sede do museu, na rua Barão do Rio Branco (hoje abriga o Instituto do Ceará).



Quinta sede do museu, na avenida Barão de Studart (hoje sede do Museu da Imagem e do Som - MIS).



Sede atual do Museu do Ceará, o Palacete Senador Alencar, localizado na rua São Paulo, no centro da Cidade.